

ZBORNIK
SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U
BEOGRADU
10 – 2014

THE JOURNAL
OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF
BELGRADE
10 – 2014



ZBORNİK SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 10 – 2014
THE JOURNAL OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 10 – 2014

Izdavač: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu
Za izdavača: prof. dr Miloš Arsenijević, dekan

Uredništvo: prof. dr Lidija Merenik (Filozofski fakultet, Beograd) – odgovorni urednik, prof. dr Simona Čupić (Filozofski fakultet, Beograd) – izvršni urednik, prof. dr Jasmina Čubrilo (Filozofski fakultet, Beograd), prof. dr Ljudmila Kostova (Univerzitet u Velikom Trnovu), prof. dr Roksana Pana Oltean (Univerzitet u Bukureštu)

Izdavački savet: prof. dr Ješa Denegri (Filozofski fakultet, Beograd) – predsednik, prof. dr Aleksandra Kračun (Univerzitet u Tuluzu), prof. dr Tošino Igući (Univerzitet u Saitami), prof. dr Katrin Kivima (Estonska akademija umetnosti), doc. dr Iva Paštrnakova (Univerzitet Komenskog u Bratislavi)

Likovni i grafički urednik: Dalibor Jovanović

Lektura i korektura: Mirjana Smiljović

Prevod: Nikola Gradić

Štampa: Kosmos d.o.o, Beograd

Tiraž: 300

ISSN 2217-3951

Naslovna strana: Lazar Trifunović u manastiru Dečani, sredina šezdesetih godina 20. veka (vlasništvo: porodica Trifunović)

Štampanje ovog broja pomoglo je Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

SADRŽAJ / CONTENT

Lidija Merenik 5
TRIDESET GODINA OD ODLASKA
PROFESORA LAZARA TRIFUNOVIĆA

PRILOZI / CONTRIBUTIONS

Mohammad Salama 9
JEAN-LUC GODARD AND THE DILEMMA OF
POSTCOLONIAL CINEMA

Dijana Metlić 31
U SVETU BEZ LICA: UPOTREBA MASKI KOD ENSORA I KJUBRIKA

Milanka Todić 43
FIKSIRANA FIKCIJA MODERNE SLIKARSKE AUTOBIOGRAFIJE

Daniela Korolija-Crkvenjakov 57
Velibor Andrić
Maja Gajić-Kvaščev
SJAJ CRNOG BARŠUNA:
KONZERVACIJA, RESTAURACIJA I NOVI PODACI
O SLICI VELIKA IZA VLAHA BUKOVCA

POLEMIKE / POLEMICS

Aleksandar Kadrijević 69
DRŽAVNI ARHITEKTA – STVARALAC ILI POSLUŠNIK?

KRITIKE / REVIEWS

Dobriša Denegri 81
WONDERINGMODE

PRIKAZI /REVIEWS

Greg de Cuir, Jr. 91

CINEMA BY OTHER MEANS BY PAVLE LEVI

Ana Bogdanović 99

THE JFK CULTURE: PRILOZI O RAĐANJU I RAZUMEVANJU
OMILJENOG AMERIČKOG MITA

TRIDESET GODINA OD ODLASKA PROFESORA LAZARA TRIFUNOVIĆA

Danas se studenti koji su predmet Istorija moderne umetnosti slušali kod profesora Lazara Trifunovića najverovatnije ne sećaju mnogih historiografskih i drugih podataka koje im je profesor saopštavao, ali sigurno pamte njegovo insistiranje na univerzalnim etičkim vrednostima i na nekonvencionalnim metodama analize i tumačenja umetničkog dela. Pouzdano nisu zaboravili njegovu ljubav prema umetnosti i strast prema predavačkom poslanju, ogromno znanje, jaku intuiciju, energičnost, slobodoumnost i kreativnost. Trifunovićev osobeni stil kome je otvorenost komunikacije – koja ne zastrašuje, nije osiona i ne razara samopouzdanje studenata – jedna od osnovnih odlika, bio je mnogim mladim istoričarima moderne umetnosti presudan podsticaj i uzor za dalji rad u polju naučnog istraživanja, kritike, muzeologije ili pedagoškog rada.

Trifunović je svoj pedagoški rad na Filozofskom fakultetu u Beogradu započeo 1957. godine kao asistent, da bi u periodu posle odbrane svoje seminalne doktorske disertacije *Srpsko slikarstvo prve polovine XX veka* (1960) postao docent (1962), a tek dvadeset godina kasnije, godinu dana pred smrt, i redovni profesor. Ova disertacija objavljena kao *Istorija srpskog slikarstva 1900-1950* (Nolit, Beograd 1973), do danas je ostala najuticajnije i najviše citirano delo iz oblasti nacionalne istorije moderne umetnosti. Zahvaljujući Lazaru Trifunoviću 1966. godine osamostaljen je i kao poseban izdvojen predmet Istorija moderne umetnosti na Odeljenju za istoriju umetnosti, koja je do 1963. godine predavana u okviru opšte i jugoslovenske umetnosti novog veka, da bi u periodu od 1963. do 1966, pod rukovodstvom Lazara Trifunovića, postojala kroz njegove proseminare umetnosti 20. veka. Lazar Trifunović (1929-1983) je za, do tada zanemarenu, oblast moderne umetnosti izvojevao naučnu i operativnu samostalnost kako unutar organizacione strukture Odeljenja za istoriju umetnosti (osnovanog kao posebnog departmana Filozofskog fakulteta 1963) i Instituta za istoriju umetnosti, tako i šire, u pogledu naglašenog pedagoškog rada na Odeljenju te afirmacije istorije moderne umetnosti kao nauke u široj javnosti. Takođe, sa ogromnim iskustvom stečenim u Narodnom muzeju u Beogradu (upravnik 1962-1968), Trifunović je bio inicijator i prvi predavač muzeologije u programu osnovnih studija istorije umetnosti, i izraziti zagovornik praktične nastave i prakse na terenu, u muzejima i galerijama.

Hrabro, beskompromisno, neumorno i temeljno delatništvo Trifunovićevo, kako u domenu nastave, tako i u domenu naučno-istraživačkih rezultata i pisanja



LAZAR TRIFUNOVIĆ SA STUDENTIMA U NARODNOM MUZEJU, 1980.
(VLASNIŠTVO: PORODICA TRIFUNOVIĆ)

o umetnosti, učinilo je da oblast istorije moderne umetnosti postane treća tačka kapitalnog trougla pionirskog izučavanja srpske umetnosti, u kojoj su već uveliko prednjačile medievistika sa dugom tradicijom naučnog istraživanja u Srba, kao i novija istorija umetnosti srpskog 18. i 19. veka. U tom trouglu užih naučnih oblasti i izuzetnih naučnika, oblikovala se i svoj naučnički identitet dobila i istorija moderne umetnosti kao naglašeni deo nacionalne nauke. Verujem da su Trifunovićeви najraniji naslednici – njegov tadašnji asistent Slobodan Mijušković, profesor Aleksa Čelebonović i profesor Ješa Denegri najdublje poštovali moralne i naučne tekovine Lazara Trifunovića. Tome i mi, prisutni danas na Seminaru za studije moderne umetnosti, u skromnosti stremimo, smatrajući njegove reči izgovorene za list *Student*, nekoliko meseci pred odlazak, obavezujućim i istinitijim no ikada: „Mladost se obrazuje rečima, a vaspitava primerom i uzorom. Šta da ponudite kao ugled čoveku od dvadeset godina: kola, vile, vikendice, rasipanje, grabež kao u doba prvobitne akumulacije? [...] Gde god da se okrene, mladi čovek vidi da je izigran i prevaren [...] U društvu ne postoji nijedan cilj s kojim bi [mladi čovek] mogao da se identifikuje, jer su ciljevi u praksi moralno istrošeni“.

LM

PRILOZI
CONTRIBUTIONS

UDK BROJEVI: 791.633-051 Годар Ж. Л. ; 791.23(44)

ID BROJ: 204306956

Mohammad Salama
San Francisco State University

JEAN-LUC GODARD AND THE DILEMMA OF POSTCOLONIAL CINEMA

Abstract:

If “every tracking shot is a moral act,” as Jean-Luc Godard has once remarked, then filmmaking in the aftermath of colonialism must have posed numerous challenges to a fresh offbeat Nouvelle Vague director like himself. How is filmmaking possible after colonialism? What needs to be changed, salvaged, ridiculed? How does technique work thematically and content stylistically to “track,” with candid morality, the state of art and politics in postcolonial France? This is what this paper is about.

Key words: *A Bout de Souffle* (Breathless), Theodor Adorno, French Colonial Algeria, Colonialism, Bertolt Brecht, cinéma de papa, Postcolonial Studies, Fin de cinema, Frantz Fanon, Jean-Luc Godard, La Nouvelle Vague/ French New Wave, *Le Mepris* (Contempt), *Verfremdungseffekt* (Defamiliarization, Estrangement Effect)

He is a man who works a lot, so he is, necessarily, absolutely alone. But his is not just any solitude, it's an extraordinarily populous solitude, populated not by dreams, fantasies or projects, but by actions, things and even people. A multiple, creative solitude. It is by drawing on the depth of this solitude that Godard can be a force by himself alone.

(Gilles Deleuze, Three Questions about "Six Fois Deux")

Filmmaking after colonialism frequently faces a dilemma. There is on the one hand the responsibility towards film as an art form and with it a commitment to an industry that has its own history, style, form, technique, etc. On the other hand, there exists a concomitant awareness of a foreboding loss, both of the self and the other. Jean-Luc Godard, like Frantz Fanon before him, captures this dialectic in its historical context as an aftermath of the failed colonial project. Consciously or not, almost all of Godard's films affirm this Fanonian principle that there cannot be an innocuous free-floating cultural production in the aftermath of colonialism. In *The Wretched of the Earth*, Fanon reminds us of the stark realization that "no colonialism draws its justification from the fact that the territories it occupies are culturally nonexistent". Although Fanon directs his argument towards the colonized intellectual and the dilemma of undertaking a work of art that borrows from the technique of the occupier, we find in Godard, as we do in Fanon himself, a representation of yet a different dilemma, namely, the dilemma of the intellectual who carries the shame of his/her own occupying nation. And because the experience of colonialism "will never be put to shame by exhibiting unknown cultural treasures under its nose," as Fanon puts it bluntly, this 'shame' often becomes a vehicle for change, a metamorphosis in critical thinking that laments at the same time as it renounces the foundational principles of colonial thought, exposing its false and prejudiced Eurocentric premises (Fanon), calling for a revolution in literary commitment (Sartre), or as we see later in the writings of Emmanuel Lévinas and Jacques Derrida, shepherding the entirety of European philosophy into a sordid recognition of a long-overdue responsibility towards the other.

In Godard's cinema we come to see how this recognition has come to fuel a sense of cinematic responsibility triggered by postcolonial shame while heralding a revolution in artistic taste. If Fanon's *The Wretched of the Earth* has become our formative manuscript for the postcolonial malaise between the French self and Arab other, Godard's cinema exposes the capital crime of colonial France to the whole world. It was not a surprise that his first direct and timely film *Le petit soldat* was banned upon its release in 1960. Due to its powerful anti-colonial message and its critique of the colonial self and emphasis on torture and violence, the film had to wait for three more years in order to be released, that is, a year after Algeria gained its independence from France. *Le petit soldat's* motto, "la photographie, c'est la vérité, et le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde," sums up Godard's cinematic message: use of revolutionary style and narrative (or anti-narrative for that reason) to destabilize not only the predominant visual system

of colonial France, but also the prevailing pro-colonial ideology of *le cinéma de papa*. Achronology, montage, simultaneity, discontinuity, the present tense, jump cuts, unconventional camera angles, the absence of inner monologue or stream of consciousness, contradictions, disruptions, and a general indifference to the physical description of characters, conventions that deny mimesis and foreground the artistic process while still asserting the validity of historical events: this in a nutshell is the art of Jean-Luc Godard's cinema.

With a remarkable talent, and a "multiple, creative solitude," to borrow Deleuze's words, Godard occupies a key yet less widely emphasized position in postcolonial thought. It is also true that Godard's cinema includes a philosophy that transcends the political moment and indeed Robin Wood is right when he argues that "one cannot yet solve the problems [his] films raise."¹ But a closer look at his revolutionary intervention in French cinema would reveal a Godard with a deep sense of political commitment and responsibility not just towards history or the other of history, but also towards the ethics and the aesthetics of filmmaking. This paper is an attempt to open up, or clarify, or at least to salute from afar some of the most agonizing themes in Godard's postcolonial cinema: the loss of self and death of cinema.

A number of critics and filmmakers have referred to the question of the death of cinema in Godard. Some mentioned it *en passant*; for instance, in an interview with Jean-Louis Comolli and Jean Narboni, Truffaut lays hands on this definitive signature of Godard's films:

"In a dozen films Godard has never made any allusion to the past, even in his dialogue. Think about that: not a single Godard character has talked about their parents or childhood-extraordinary. He is intensely a modern person... But nearly all films which imitate Godard are indefensible because they miss the essential thing... his *despair*."²

Others managed to mark out the notion of death in Godard, but stopped short when it came to an in-depth analysis of representative films. In two short chapters of his book on Godard, "Filming Death at Work," and "Poetry Never Ceases Dying," Jean Collet argues that cinema, and Godard's cinema in particular, is "the only art which, in Cocteau's words "films death at work." Cinema is interesting because it captures both life and the mortal aspect of life."³ To Collet, Godard could have been influenced by Renoir, to whom art ceases to be art without putting to death or sacrifice. Renoir once said, "art has need of a little, and perhaps a lot of suffering... and also of blood."⁴ Basing his argument on Cocteau's phrase in *The Testament of Orpheus*, Collet describes Godard as an expert of phoenixology,⁵ as one whose cinema is "continually in the throes of death, more pure and more true."⁶

In a more recent study of Godard's image and filmmaking, Raymond Bellour dwells on the theme of death in Godard's later works on Television and Video. In attempting to bring Godard's technique of filmmaking to a totality, Bellour comes up with four important modalities that characterize the relationship between text and image: A) a very visible and established book circuit; B)

fragmented quotations; C) words and phrases where the screen is treated as a writing table; and D) voice. To Bellour, Godard's extraordinary paradox lies in that he has "a mad, documentary passion, in the name of a never-ending desire for the present, for absolute presence, and for the coincidence of time," which makes him all the time aim at "an eternal present." Bellour contends that the death of the image in Godard is not due to 'madness' as much as to a "surrender to all the clashes that have driven the image to the edge of disappearance in our world," and to the fact that Godard "has appropriated for himself all the obstacles that in our world threaten to immobilize all images."⁷

While it is intriguing to interrogate the relationship between cinema and death and shed light on the 'Orphic' tendencies at work in Godard, a primary emphasis in this article is on the historicized interrogation of the so-called vanishing present in Godard's cinema. If major filmmakers and critics like Truffaut, Collet, and Bellour agreed on one thing, it would be that Godard's films are more associated with the present than with either the past or the future. If Godard's cinema is "an attempt to restore the instant to itself," or an "essay" on the immediate givens of consciousness,⁸ as Collet puts it, then how do we locate in Godard a consciousness that becomes a negative capability prefiguring—through a haunting awareness of death—a critique of culture industry and colonial ideology? Isn't the filming of the present itself the shooting of the death of, or at least of a refusal to belong to, that very present? And isn't Godard, like many of his contemporaries also preoccupied with that Barthesian understanding the image not as *being there*, but as *having-been-there* and the constant lapse of art into death and memory?⁹ Of what reality then is this death really the image?

Godard acknowledges that cinema to him is a present that is made past, or a present that is better saved as past, the same way Orpheus in the famous myth destroys the presence/present of Eurydice in order to save her, or at least he hoped to:

Pour moi, le cinéma c'est Eurydice. Eurydice dit à Orphée: "Ne te retournes pas." Et Orphée se retourne. Orphée c'est la littérature quit fait mourir Eurydice. Et le reste de sa vie, il fait du pognon en publiant un livre sur la mort d'Eurydice.¹⁰

This aspect of the Orpheus myth is peppered throughout most of Godard's films, but nowhere does it appear more cogently and vividly than it does in his two early nouvelle vague films *Le Mépris* (1963) and *Weekend* (1967). In those two films Godard declares the "death of cinema"¹¹ in stern resistance to colonial authority and the lapse of cinema into a tool for propaganda in an early postcolonial era of market capitalism. Two particular scenes in *Le Mépris* and *Weekend*, decoupage and analyzed at length in what follows, stand out and show Godard's subtle critique of the current status of film industry at its most effective moments. The scene from *Le Mépris* is the post-credit long take of Brigitte Bardot/Camille Javal and Michel Piccoli/Paul Javal, where Camille, lying in bed with Paul, is asking Paul to admire her naked body. The scene from *Weekend* is a long "orgy scene" in which Mireille Darc/Corrine is describing a sexual orgy to a friend.

Before taking a closer look at the two scenes, it is appropriate to situate the two films historically. The late 1950s and early 1960s sixties in France were times of deep political turmoil and social unrest. More than just a filmmaker, Godard was an activist *enfant terrible* who organized and participated vigorously in many of the political events in France that denounced colonialism.¹² In terms of film industry, France has always been defined in relation to Hollywood. Compared to Hollywood, French cinema witnessed a late but rapid shift towards a consumer society. Michel de Certeau was able to record this phenomenon of visual growth. According to him, French social culture “is characterized by a cancerous growth of vision, measuring everything by its ability to show or be shown and transmuting communication into a visual journey. It is a sort of epic of the eye.”¹³ It could safely be argued that the 1000 films that Godard and the Cahiers du Cinema group used to view annually in the Cinémathèque was not a marginal activity, but a fundamental echo of the new visual tendencies in the French society. Aided by his gifted cinematographer, Raoul Coutard, Godard succeeded through film to establish a sharp critique of mainstream French cinema and of America’s neo-colonial capitalist culture.

Godard’s dissatisfaction, or his “despair” to borrow Truffaut’s word, with the existing conditions of French culture and with America’s film industry emerged in the aftermath of two major events: politically, France was becoming an embarrassment to herself and a betrayer of her own ideals of equality, fraternity, and liberty, especially when inhumane and torturous practices against native Algerians had come to exemplify colonial violence at its worst; for America, the war in Vietnam was coming to dominate the international scene, augmenting global indignation against the US. Cinematically, the tradition of quality in French cinema had become outdated and its ‘silence’ regarding France’s violations of human rights and tortures in the colonies (which Godard ironically politicizes in *Le petit soldat*) came to be interpreted as a ‘silent’ consent and collaboration with the ideology of colonialism. Similarly, the exotic legacy of American films in the 1960s was a veneer that provided cultural pacification while masking America’s horrific perpetrations in Vietnam. The parallelism in colonial violence between France and America was too hard to ignore as many French critics started to reconsider the empty panache produced by Hollywood and their own film industry. It was no longer bearable for an educated French intelligentsia to put up with wrongful ideologies of the US or of their own country, an exasperation that Godard expresses bluntly in *Masculine Feminine* 1966.

These two factors— France’s postcolonial shame (or contempt), her descent into a desensitized visual consumerism, and US’s attempt to interfere in the domestic integrity of Vietnam and her cultural invasion of French cinema— were for Godard two faces of one coin. Add to this the domestic failure of the *Cinema du Papa*, Godard increasingly felt the need to vehemently denounce the daemonization of culture industry and the credulously uncritical society of filmgoers created by Hollywood in France. The ground was then furnished for a New Wave to emerge as an urgently needed model for a new cinema that might create a different film audience with more artistic and critical taste. Both *Le Mépris*

and *Weekend* are products of this movement. What is particularly striking about *Le Mépris* and *Weekend* is that their style shares this intricate relationship of sound and image, highlighting Godard's deep frustration with the moral depthlessness of postcolonial France but also his endeavor to (re)define film as art in the age of its "technical reproducibility," to borrow Walter Benjamin's words.

In the two scenes Godard resorts to a Brechtian "estrangement technique," one which alienates at the same time it sutures the viewer into questioning not only the narrative sequence of the film but also the mechanics of filmmaking as such. This "estrangement technique" is what always distinguishes Godard as a filmmaker. It began with *A bout de souffle* (1959), an explosive success that is so far considered the film on which Godard's popularity rests. *A bout de souffle* was admired not because of Belmondo's mimicking of Bogart or Patricia's selling of the "New York Tribune," but because of Godard's risky and playful use of "jump cuts" as a major editing device, announcing his revolt on mainstream Hollywood cinema.¹⁴ This defiance of conventional techniques became increasingly evident as film narrative becomes more and more impoverished, reaching a diminishing point in *Weekend*, while the relationship between sound and image grows deeper and deeper.

In 1963, Godard had already been disillusioned by the crisis facing American cinema as well as French film industry. *Le Mépris* is above all a film about filmmaking, picturing both a critical moment in French cinema and a moment of criticism of the variant cultures at work in film industry. This Godardian double-entendre makes *Le Mépris* a film that not only represents history/Ulysses, but a film that becomes the object history as well/French cinema. On this premise, one could argue that Godard's later work, *Histoire(s) du cinéma*, (1989) is not actually "the first time a filmmaker dares to evaluate the history of art,"¹⁵ as Bellour contends. It is a process that began long before, and might as well be traced back to *Le Mépris*, and even to *A bout de souffle*.

In *Le Mépris*, Godard's negative opinion of certain trends in the American school of cinema is quite obvious not just in his scathing satire of a Hollywood-style producer who stares flirtatiously at a production-room footage of a naked actress playing a mermaid, and who needs Paul to "rewrite not just the sex scenes of the *Odyssey*, but more." Godard's contempt is particularly seen in the grammar of the film's post-credit scene, a sexual scene that Godard renders completely desexualized. Briefly put, the narrative of *Le Mépris* revolves around Paul, a playwright who accepted to do a screenwriting for a materialist American film producer, Jack Palan/Jeremy Prokosch. Gradually the incompatibility between Paul and his wife Camille begins to emerge in a form of contempt as she watches his care and jealousy for her diminishing, while the American producer is making overt and flagrant advances towards her. Prokosch has come to Europe to produce an adaptation of the Homeric *Odyssey*, to be directed by Fritz Lang (himself). Prokosch wants a different rewrite of *The Odyssey*, one in which Penelope is unfaithful to her husband and where topless mermaids and scopophilic scenes are cancerously occupying the background. Paul, the last of a loyal generation of screenwriters, is in a financial strait and needs the money to start writing a play

on which he meditated for a long time. Finally, the conjugal relationship between Paul and Camille disintegrates as Camille decides to leave with Prokosch. Both lovers die in a car crash, and Lang (who represents for Godard a generation of authentic, artistic, and intellectual filmmakers) continues to shoot the film and save *The Odyssey*. Godard did not choose this particular Greek work of art randomly. The contrast between *The Odyssey* (the first European postwar epic to celebrate homecoming, conjugal fidelity, and the value domesticity) and the collapsing postcolonial conjugality of Paul and Camille is far from vague. The following is a decoupage of the of first scene of Camille and Paul together in bed:



Image	Camera Movement	Sound
(mcu) Camille and Paul lying in bed; Camille naked; Paul in his pajamas, yawning	Static ↑	Camille talking to Paul; No music "Maybe...." Music. Camille asks Paul: " can you see my feet in the mirror?" Paul: "Yes"

<p>Paul leaning against his elbow, with left hand on chin, looking Camille in the face, then at a mirror off screen</p>	<p>↑</p>	<p>Music continues; C: "do you think they are pretty?" P: "Yes, Very." C: "And my ankles, do you like them?" P: "Yes" C: "And my knees, too?" P: "Yes, I love your knees" C: "And my thighs?" P: "Too."</p>
<p>Camille facing Paul, lowering her head, as if to allow him to have a clear view of her back on the mirror</p>	<p>(cu) Camera slightly moving right with →</p>	<p>Music resumes C: "Can you see my back side in the mirror?" P: "Yes>" C: "Do you think I have a pretty back side?" P: "Very pretty."</p>
<p>Paul stroking Camille's hair, approaches his face trying to kiss Camille</p>	<p>(mcu) ↑</p>	<p>Music C: "And my hair, do you like it?" P: "Yes."</p>
<p>Paul lays his hand on Camille's shoulders; Camille's naked back revealed in frame</p> <p>(cu) right side of Camille's face;</p> <p>(cu) Paul looking down; (cu) Camille's hand on her face, looking down</p>	<p>(cu) ← Camera moves left screening Camille's naked buttocks;</p> <p>then → again towards Camille's shoulders</p> <p>↑</p> <p>↑</p> <p>↑</p> <p>↑</p>	<p>Music C: "And my breasts, are they the prettiest part of me?" P: "I don't know, the rest is pretty too." C: "And my shoulders, do you like them?" P: "Yes." C: "And my face?" P: "Too." C: "All of it, my mouth, my eyes, my nose, my ears?" P: "Yes, all." C: "Then you love me totally?" P: "Totally, tenderly, tragically." C: " I love you that way too, Paul."</p>

This long take of Camille's naked body reveals a tripartite frame, made up of Camille, Paul, and Camille's reflection on the mirror. From this set Godard establishes (both to the viewer and to Paul) Camille's body as a double object of the male gaze. Camille's body becomes itself the mediator that enables the whole conversation between husband and wife to go on. Her body also functions as a double mediator, both Paul and the audience can see it only through the visibility afforded by the film as a medium of representation and by the mirror, in Paul's case, as a medium of reflection. Paul's gaze at the mirror "subjectivizes" Bardot's body for us, and inversely, Camille's gaze upon Paul transforms him into an object, even if the "subject" of their conversation is Camille's body. Paradoxically, it is by means of this alienating structure that the minimal togetherness of wife and husband reveals itself.

The film will later include images of sculpture shot in the same way Camille's body is depicted. Jean-Louis Leutrat is the first to refer to this connection between the gods and Camille's body, "where the nudity of her body is contrasted with "the red and blue filters and the "natural" lighting that emphasizes the yellow color," so that they all constitute "a three-color mode quite close to the actual ancient statuary."¹⁶ But the Francesca's painting, *Legend of the True Cross*, which Godard refers to is in a panel that is devoted to the death of Adam, a young woman with an impassive face like that of a kore. Ironically, then Camille's naked body which Godard's camera carves before our eyes in a Michelangelo-like fashion (beginning with toes, then sculpting everything else) could itself be an image of death, which might as well foreshadow Camille's tragic end.



The attempt to equate Camille's body with that of a statue, the death of her erotic nudity, already a metonymy of the death of cinema, is achieved stylistically as well. The slow tracking camera of Camille's naked body follows the same pace of the statutes of the gods. Godard acknowledges in his description of the film's "Personnages" that "Camille est très belle, elle ressemble un peu à l'Ève du tableau

de Piero della Francesca. Il faudrait que ses cheveux soient bruns, ou châtin foncé, comme ceux de Carmen."¹⁷

If it is the mirror's task to say a number of things about a woman, Camille here, like Catherine's frenetic enumeration a wine-list in Truffaut's *Jime et Jules*, wine-lists the parts of her body to Paul, asking him to look at her in the mirror, to tell her which he likes most: her "breasts" or "nipples." It is important to know that the mirror is placed off screen, like most of the events of this film. This means that while we as audience get to see Camille's body, Paul could only see it in the forbidden space of the image. This pregnant moment of female objectification through a mirror is a striking one. While it is not itself a "mirror stage" — since Lacan's notion of the "mirror stage" begins so early in one's life, at the age of 18 months or so—it nonetheless constitutes a desire for self-awareness. Camille finds pleasure in seeing herself outside herself, which is also a moment of the split in her subject, namely, she recognizes herself *recognized* by Paul. She also inverts the role of vision. Usually one can see through looking in the mirror how one really looks like in the eyes of others. Here she sees in the eyes of her husband how she looks like in the mirror. In this act of inversion, Paul becomes Camille's mirror, her virtual "other."

What Godard gets both Paul and us as audience to 'remember' when we look at Camille's naked body is that we are faced with an apparently real but completely inverted replica of Brigitte Bardot floating before our eyes in the virtual space of the image/ mirror. This emphasizes the counter-culture idea brought forth by Theodor Adorno and Max Horkheimer that "the mass production of the sexual automatically achieves its repression," since this ubiquity of Camille's naked body, her *deauratization* by Godard in the age of technological reproducibility, Brigitte Bardot "the film star with whom one is meant to fall in love" appears before our very eyes "from the outset a copy of [herself]."¹⁸ Bardot's replica is a separate entity which remains inseparable from her 'other' real self, simply because if she were not there, her image would cease to appear. Finally, because the 'gaze' is expectedly male, Camille puts herself in an object position of two male onlookers, Paul and a supposed male audience. From the beginning to the end of *Le Mépris*, Camille lives in this perpetual state of objectification and "looked-at-ness," carrying her mirror with her, inside her, wherever she goes.

In this shot, Godard defines the frame of this long take, controlling the scopophilic dimension of the female body, creating space, indeed a rupture between the too commercialized, market oriented Hollywood cinema and a more ideal state of the film that works to make the image exist for its own sake at the expense of fleeting consumption. The body metaphor informs at the same time the beginning and the limit of cinema, whose history is brilliantly linked in this scene with the history of vision itself. Indeed, the split in Camille creates a perpetual visual division within herself, caused primarily by her narcissistic fall into self-commodification and petty consumerism, which threatens conjugal fracture and domestic despair at the same time it exposes the intellectual and emotional bankruptcy of a decolonizing bourgeois society. This idea is developed more in *Weekend*.¹⁹

On a general note, in *Weekend* Godard attempts to counter the belief that Cinema should be realist or mimetic. The film tries to capture the experience of postcolonial modernity unadorned. *Weekend* tries to critique a fragmentary and iconoclastic culture. But to do so, the film becomes itself fragmentary in the process. This intellectual amassing of contradictions in one film achieves what Fredric Jameson refers to as a “depthlessness” of representation, by often mimicking the form of commodity and, in so doing, reinforcing the ongoing commodification of cultural value to which Godard’s cinema is opposed. The film makes a point about human savageness by hyperbolizing the gory effects of car accident in single highway ride.²⁰

A famous scene in *Weekend* echoes the bedroom scene in *Le Mépris* by playing again on one of the strongest statements of the current critique of vision in culture industry uttered by Fredric Jameson: “The visual is always pornographic,” by which he means that every image “has its end in rapt, mindless fascination.” To Jameson, “pornographic films are thus only the potential of films in general.”²¹ Against this vision Jameson advances a Marxist proposition: only good, solid essentially political history can rescue us from this case of pornography, and this is what Godard seems to pursue in his films. In *Le Mépris*, Godard vulgarizes the erotic, and in *Weekend* he politicizes it. Instead of the common Hollywood-model expectation of an erotic scene, what we have is a quasi-erotic scene of an almost naked woman describing a threesome, a play on what Adorno and Horkheimer refer to as the film’s false “promise” of visual pleasure, yet already interrupted and obscured by Godard’s introduction of the *ob.* scene, in the etymological sense of the word, of the obfuscation of vision at the very time this Jamesonian pornographic vision is being offered or “promised” on the screen. The following is a decoupage of the scene, which consists of one long shot interrupted by an inter-title, with Camera zooming in and out, and slowly moving right and left:



Image	Sound
<p>1-Medium close up (mcu): friend seated in the foreground beyond a desk, background light from a curtain, making him appear in silhouette; lighting a cigarette; camera slowly zooms out with a right angle to include Corrine in the frame whose right arm and head slowly begin to appear in the far right end of frame</p>	<p>Corrine's voice off, relaying the orgy encounter between her, Paul, and his wife Monique "Mardi...." Loud music of overlaps with Corrine's voice, almost drowning her voice; Corrine continues talking while music resumes</p>
<p>(ms) Corrine on the right side of frame, appears in her underwear sitting on the desk, occupying the foreground, and relegating friend to a middle ground; the right side of her body facing friend; she is neither looking at friend nor facing camera, but rather looking either at far end of screen or somewhere on the floor</p>	<p>Corrine's monologue continues with music still loud; friend asks a question</p>
<p>(cu) camera zooms in with a right angle on Corrine's face which appears dim and shadowed due to low key background lighting.</p>	<p>Music and Corrine's voice overlapping</p>
<p>2- Inter-title in blue letters: ANAL Y S E</p>	<p>Music continues, turned down a little</p>
<p>3- (cu) Corrine's upper left side of her face, her hands reaching up to stroke her hair, covering her face; camera zooms out with a left angle to (ms), including Corrine's friend in the frame</p>	<p>Corrine's voice interrupted by friend's question and music still down low</p>
<p>(mcu) Corrine's friend in center of frame. Corrine adjusts her body by moving her head right to face friend while talking to him; Corrine's back now facing camera</p>	<p>Music stops Corrine continues talking to friend while music is still off</p>
<p>(cu) friend smoking and looking at Corrine off screen</p>	<p>Corrine's voice off continues without music</p>
<p>(ms) camera zooms out to include Corrine in frame</p>	<p>Corrine continues talking to a friend, interrupted by a question; music still off</p>

(ms) Corrine almost in the center of frame, lowering her hands while talking; her face looking towards the left side of screen, obscuring the friend's face,	Loud Music back, submerging Corrine's voice; Corrine still describing the orgy, with loud music, loud music continues to obscure her voice
(cu) Corrine's face; zoom out to (ms) of Corrine and friend; Corrine presses her finger against her friend's forehead	Corrine recounting the orgy event; tells friend how she sticks her finger in Monique's buttocks; Music resumes
(ms) Corrine leaves to get an American cigarette; (cu) Corrine's friend lighting another cigarette; Corrine back to frame, changing her sitting position to the opposite side of the desk, with her face towards the right side of screen, her body leaning more towards the center of frame, totally obscuring the her friend in the middle ground	Corrine asks about Cigarettes, Conversation stops; music continues; Corrine comes back and carries on her conversation, telling friend that "Paul asked to change position with Monique
(cu) Corrine's back; zooms out to (mcut) of Corrine and friend	Music resumes while friend asks Corinne to come and excite him more.

This (ob)scene does not have a total expressive value in itself; like the long take of Camille, the scene demands to be juxtaposed to and compared against the American commercial film establishment that makes of nudity a marketable form of commodification, and that in turn renders cinema itself a cheap instrument of cultural industry. However, the orgy (ob)scene of *Weekend* could be also compared with a later scene in the film, when we actually see the eggs broken and trickling down on Corrine's buttocks, but this time it is vision without voyeurism, and whole scene appears to be devoid of any erotic urge that initiated it, except that we have more than eggs, a fish that acts as a phallic replacement. At the end of the film, which is also to Godard "la Fin du Cinéma,"²² we are left not only with the impression that reality is wilder than Corrine's imagination, but also with the disappointment that "reality" itself defies representation, and more still, with the fact that cinema as art, which might be Godard's desperate message, should always be regarded as a perceptual system and not necessarily a mirror of reality.

Godard thus uses these particular scenes as a metaphor to designate his position as a filmmaker and to remind his viewers that cinema is itself an instrument of culture industry, one that "perpetually cheats its consumers of what it perpetually promises...; the promise, which is all the scene consists of, is itself illusory: all it actually confirms is that the real point will never be reached."²³ By repeatedly exposing the objects of desire, the naked *derriere* of Bardot, the sensual talk of Corrine in her underwear, *Le Mépris* and *Weekend* never stimulate but rather confuse the presumed pleasure they are supposed to invoke in their viewers.

In failing the expectations of the male gaze, Godard announces the death of meaningful cinema. He does so not by being anti-erotic, but rather by controlling

the machinery of eroticism. The two scenes work successfully to expose the barbaric voyeurism and senselessness of colonial cultures. Godard repudiates the symbolic dynamic of film by reducing assumed voyeuristic pleasure—which the two bodies of the female stars promise the spectator—to mere mirrors/Camille voices/ Corrine. This axiom of the resistance of the visible is an act of murdering the pleasure of cinematic viewing, perhaps with a view to saving film art from plummeting even more into damaging consumerism. It is necessary here to evoke the Orphic myth Godard speaks about, where the work of negativity, the destruction of the image, like the turn back of Orpheus/ Godard, becomes more vital to the survival of Eurydice/ cinema as art than the temporary commodification exercised upon it by mainstream Hollywood and the colonial Tradition of Quality.

Stylistically, Godard achieves this effect through editing. In fact, Godard's way of handling editing results in "alienation," which becomes the governing technical device of the two scenes. This anti-catharsis view of art was first introduced by Bertolt Brecht, who insisted on keeping the spectator at a distance from the work of art in order to be able to reflect critically on what (s)he sees. The act of distancing the viewer, what Brecht calls *Verfremdungseffekt*, namely, "alienation, or estrangement effect," works to change the spectator's position from a mere passive recipient and an idle consumer of film material to an active participant in the dynamic process of producing meaning.²⁴ The influence of Brecht is also clearly discernible in portrayal of characters. The actors of *Le Mépris* and *Weekend* are not given the chance to "live" their characters. Mireille Darc and Jean Yanne, Brigitte Bardot and Michel Piccoli do not impersonate the characters they are acting. They alienate rather than impersonate their characters; in other words, they "quote" or demonstrate their characters' behavior instead of identifying with them. Godard adopted the Brechtian notion that if the actor remains outside the character's feelings, the audience may as well keep his distance from him. In this sense, Godard's cinema challenges the mimetic property of cinema and the conventional resemblance between acting and reality so characteristic of the Tradition of Quality cinema.

As to discontinuity editing, it is easy to observe a parallel between image and sound in the decoupage of the two scenes. Less noticeable in *Le Mépris* than in *Weekend*, the art of discontinuity editing becomes a major signatory tool in Godard's cinema. From 1963 to 1967 discontinuity underwent certain modifications. During that time, discontinuity seemed to be used for innovative purposes, constituting a whole new signature of the New Wave as a breaking away from the idea of totality to fragmentation and disintegration. In the two scenes of *Le Mépris* and *Weekend* the pleasure principle is incomplete. Things are not what they seem to be. Paul does not rise all the time to look at Camille's body, and almost half the time his head is lowered and his eyes are down cast, to the extent that we are not really sure if contempt (or shame) began with her or with him. The nakedness of Camille's body is almost dead due to the effect of the toneless and passionless conversation between them. Therefore, the fantasy of the full subject necessary to the scopophilic scene cannot take hold here. Likewise, in the orgy scene, we are not sure if Corrine's narrative really took place or it is just a promiscuous fantasy.

Moreover, in *Le Mépris* discontinuity takes the form of assemblage and of collage as well, in paralleling Odysseus' return to Penelope with the marital relationship between Paul and Camille, in comparing Hollywood directors to demi-gods who have driven cinema and cultural taste to an abysmal state, in comparing Poseidon, Odysseus's ruthless enemy, to Prokosch. In *Weekend*, the whole film is built of disjunctive synthesis; Godard turns everything he encounters into a "scrap heap," of baffling fragments that obscure the boundaries between text and image, so that the very idea of "film" itself, together with the elements of narrative and style, is massacred and fragmented, echoing the dismemberment and disjunction of postcolonial France and the horrifying violence of its recent colonial past.

Weekend begins with the same "deceptive precision" of the spatiotemporal relations only to gradually dispense with them altogether on the road to Oinville. As in *Le Mépris*, in the very first sequence a motive of mutual conjugal disintegration is stated so that in the course of the action destruction can get to work on it. But this theme of marital contempt surpasses the protagonists who soon become the worthless objects of general violence: the quantity of organized amusement the film promises changes to a quality of disorganized cruelty. The enjoyment of the violence suffered by the movie characters even turns into barbaric violence against the viewers, and the world.²⁵

But discontinuity in itself is a detour for creating a more dynamic continuity. In fact, the need to posit continuity over discontinuity and fragmentation which the *Cinéma du Papa* kept practicing came to be considered as above art and transcendent to the mechanics of mimesis altogether. Spatial distortion and the play with temporal linearity as performed by Godard in *Weekend* help form an antithetical conceptual basis that throws off the established "norms" of the Tradition of Quality cinema. The only visual interruption in the orgy scene is that of blue inter-title:

The word "ANALYSE" brings to mind two meanings. Denotatively, ANALYSE parallels Corrine's verbal account of the anal orgy. More significantly, the word also invokes Marx's famous "Analysis" of the capitalistic modes of production in *Das Kapital*. In his "Analysis" Marx "represents" the basic conditions of capitalism in such a way that his own work gains "prognostic value". The "analysis" Marx undertakes of capitalism is not mere theory about capitalism but a concrete mode of political practice, a necessary moment of political intervention against capitalism. Godard, like Marx, does not simply "analyze" a preexisting cinematic tradition here. He "represents" the pornographic in *Weekend* in such a way as to bring about a revolution in the aesthetic realm of cinema. Like Marx's critique of capitalism, Godard's orgy scene is not a direct condemnation of social malaise but itself a political practice, a "representation" of a kind of cinema that promises a revolutionary "result". If we push the logic of Godard to its limits, it becomes clear that the revolutionary introduction of a broken narrative and an apparently playful style into cinema marks not just the only possible but also, in a certain sense, the only proper mode of politically artistic intervention against the cancerous growth of a foreign (American) ideology in the French society.

The tragic endings of the *Contempt* and *Weekend* are not without their paradoxical significance. Traditionally, since Aristotle's *Poetics*, tragic fate has become a just punishment, and this is what Bourgeois aesthetics always tried to turn it into. But Godard's audience knows well that this morality of mass culture is a cheap form of fantastic fiction and children's books. The description of the dramatic formula of the housewife whose love runs counter to the moral codes of social values and which in the end plays with her death for a brief spell of happiness is the not the message of *Le Mépris*.

Indeed, to think of Godard as bringing films to sad and tragic endings in order to stress the indestructibility of actual life or to use film as an institution for moral improvement is to misunderstand his cinematic code entirely. The tragic in Godard is an irony of the so-called self-preservation in the shape of a nation. In both *Le Mépris* and *Weekend*, the existence of a morally insolvent postcolonial bourgeois society is split into a business and a private life; private life is split into keeping up the public image and intimacy; intimacy is split into the surly partnership of marriage and extramarital affairs. In short, personal relations have been reduced to mere "social contact" with others with whom the individual has no inward contact at all. Rather than participating in reinforcing a cultural ideology that preserves the status quo, and in lieu of accepting the fact that cinema is a propaganda of the cultural combines as a whole, Godard in *Le Mépris* and *Weekend* opts instead to pose the most difficult questions by debunking the amorality and fragility of postcolonial France.

This view of the postcolonial French society, inaugurated by Barthes in *Mythologies* (1957), was slowly becoming part of the public discourse. With the support of Sartre, *France-Observateur* had become *Le Nouvel Observateur*. In his article for the magazine, Jean-François Held translated the style and method of *Mythologies* into the field of newspaper journalism by applying Barthes's way of decoding connotations to cars.²⁶ In *Le Mépris* and *Weekend*, Godard as well creates a montage of 'little mythologies' relating to the familial sterility and conjugal alienation of postcolonial despair. Even if he had not read Barthes, it is obvious that Godard excelled in recapturing the mood of the times and Barthes was now part of that mood. If Barthes's *Mythologies* was perceived as a sharp critique of the bourgeoisie, *Le Mépris* and *Weekend* will then have to be regarded as a ruthless dissection of the ways of the 'consumer society' in that very bourgeoisie.

If to the general public, culture has always played a part in taming the revolutionary and barbaric instincts of man, Godard manages to subvert this notion. By turning cinema against itself, which is already a product of industrial culture, and by making films that would defiantly reverse the trajectory of culture industry, Godard in *Contempt* and *Weekend* collapses the ideology of cultural industry altogether. He simply refuses to see film art as a type of product that existed only to be sold, nor is he convinced with the paradox that a film has to be sold in order to survive as art.

To Godard, cinema is art and nothing else: *l'art pour l'art*²⁷, cinema for its won sake, skillful yet simple, even when he began to show an interest in Maoism in his films, Godard was not, to use his own words, "making political films politically,"²⁸

although one has to admit that the intellectual density of his directorial style must inevitably blur the line between the political and the aesthetic. A film that satisfies the viewer becomes consumer commodity, an excellent example of culture industry, and thus fails to be art at all. Hence he had to kill his films in order to save them. This sacrifice necessitates that Godard, like Orpheus in the myth, has to attack the image in order to save it. Unlike the tradition of quality, the New Wave sees film not as a crafted product but as the creation of genius; the films produced by New Wave directors are marked not by transparency of meaning or function but by opacity and vague references that shroud the films with mystery.

It is also worth mentioning that Godard's attempt to suppress the industry and pronounce the "end of cinema" by calling for the emancipation of art from the "rituals" of the Tradition of Quality cinema has a precedent in modern European philosophy, especially Hegel. This does not mean that Godard was influenced by Hegel, but it was Hegel who first announced the "end of art," drawing on the historicity of the aesthetic experience. Godard shares with Hegel this composition of a philosophy of art that also becomes its history, and Godard does the same with cinema, especially in his later work *Histoire(s) du Cinéma* (1989).

Hegel's insistence on the historicity of the very category of art marks his decisive step beyond traditional aesthetics. Neither particular art forms nor even art-as-such possesses "eternal value" for Hegel: "Art, considered in its highest vocation, is and remains for us a thing of the past," Hegel writes (*History of Art*, HWXIII, 25). To Godard as well, cinema is surpassed by its own technological construction, by the sublation of cinema through the form of knowledge that helps understand what cinema is. The moment in which cinema is *recognized* as cinema marks the moment of its end. The New Wave serves in this context not as a movement that simply takes cinema as its object, but as a branch of art that first *recognizes* what cinema is as such, and, in so doing, marks cinema as a "thing of the past." In recognizing what the art of cinema is, Godard performs some sort of a Hegelian negation of cinema "as such," and in so doing, he too makes cinema a "thing of the past." Like Hegel's critique of art, Godard's notion of the end of cinema provides him with a model of the authorial intervention. Rather than simply announcing that cinema is a thing of the past, Godard makes films in which his philosophy performs the very end of cinema.

However, Godard's dialectical take on the "fin du cinéma" is largely driven by the postcolonial discourse on cinema as art. "The end of cinema" is indeed a dialectical strategy, one which performs the act of negation that renders the industry true to itself by returning cinema back to its proper ground. But is it not true that the more radical the rejection of anything that came before, the greater the dependence on the past? Doesn't this double play also characterize the 'periodizing dilemma' of postcolonial modernity in general, and of style in particular? This newfound style, which apparently no longer has to test itself against any preexisting style, is also the negation of style. Adorno and Horkheimer dwell on the notion that style is already a deviation from mainstream style(s):

In culture industry the notion of genuine style is seen to be the aesthetic equivalent of domination. Style considered as mere aesthetic regularity

is a romantic dream of the past. The great artists were never those who embodied a wholly flawless and perfect style, but those who used style as a way of hardening themselves against the chaotic expression of suffering, as a negative truth... Style represents a promise in every work of art.²⁹

Almost all New Wave directors tend to show this promise, by defining their films as non-traditional, and by depending on the binary to proclaim a positive difference. Sandy Flitterman-Lewis describes early films of Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer, Rivette as “powerfully innovative, energetic, and imaginative.”³⁰ To Flitterman, as to many other critics, the term New Wave immediately suggests an air of “formal innovation, personal expression, sociopolitical commitments, and technical renovation associated with these filmmakers.” True, but even when the New Wave emerged as an ennui with the Tradition of Quality, it must not be forgotten that this *ennui* also stems from a Fanonian “shame”—one that resulted from France’s lapse into colonial barbarism—and desire to close off and possibly move beyond one of the darkest chapters of French history and cultural thought.

Endnotes:

¹ Robin Wood, “Godard and Weekend”: Weekend/Wind from the East: Two Films by Jean-Luc Godard (New York: Simon and Schuster, 1972) 5.

² Francois Truffaut: ‘Evolution of the New Wave’: Truffaut in interview with Jean-Louis Comolli, Jean Narboni (‘Entretien avec Francois Truffaut’, Cahiers du cinéma 190, May 1967) my italics

³ Jean Collet, Jean-Luc Godard: An Investigation into his Films and Philosophy. Trans. Ciba Vaughan (New York: Crown Publishers, 1970) 35

⁴ Collet 75

⁵ Collet 75

⁶ Collet 75

⁷ Raymond Bellour, “(Not) Just An Other Filmmaker,” in Jean-Luc Godard: Son + Image 1974-1991; Eds. Raymond Bellour and Mary lea Bandy (New York: The Museum of Modern Art, 1992) 224

⁸ Collet 34

⁹ As in photography, there is in films a category of space-time, or between *here* and *then*. Barthes’s argument on photography works with film as well. A film on a screen is no way a *presence*; every shot carries the evidence of: this is how it *was*. Roland Barthes, “Rhetoric of the Image”: The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation, trans. Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1985) 33.

¹⁰ Jean-Luc Godard, Jean-Luc Godard Par Jean-Luc Godard (Cahiers du Cinéma : Éditions de L’Étoile, 1985) 415

¹¹ The phrase, “La fin du Cinéma” is stressed in the two films. In *Le Mépris*, the phrase appears early in the film and is uttered by the interpreter, Francesca Vinani/Georgia Moll, in her French –English-French interpretation of the conversation between Paul and the American producer Jeremy Prokosch/ Jack Palance. In *Weekend*, the phrase appears again as a title in the end of the film the end of the film, “Fin... Fin du Cinéma.”

¹² Louis-Jean Calvet, Roland Barthes: A Biography, trans. Sarah Wykes (Bloomington: Indiana UP, 1994) in his book, Calvet lists Godard among the cultural figures who revolted

against the displacement of Henri Langlois: In addition, just before the events of May '68 proper had begun, he (Barthes) had taken a strong stand in defence of Henri Langlois, the director of the Cinémathèque, the French National Film Theatre, whom André Marlaux had to sack. On 14 February 1968, despite the lack of physical courage, he (Barthes) had taken part in a demonstration in front of the Palais de Chaillot along with other celebrities such as *Jean-Luc Godard*, Francois Truffaut, Claude Chabrol, Michel Piccoli, Jean Paul Belmondo, Simone Signoret and Jean Marais. (168)

¹³ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (trans. Steven Rendall. Berkeley: U of California P, 1984): 21

¹⁴ Though not the New Wave's first film, *A Bout de Souffle* has established itself as a counter-culture film. Godard insists that the success of the film was a "misunderstanding." Its style and narrative offer an opposition to mainstream conventional cinema; in terms of style, "the shooting on go," the hand-held camera, the long takes of Paris streets and car rides, the deviation from continuity editing (jump cuts); spontaneous dialogue, the absence of an establishing shot in the opening scene of the movie; the post-synch sound; on the level of narrative, unclear goals and motives (the stealing of the car, the shooting of the cup; less oriented characters (Michel wanting Patricia to go to Italy; unachieved goals; character complexities (Patricia is a jungle of contradictions who could be a femme fatale, or paradoxically a naïve American college student in her junior years. We don't whether she is pregnant or not, or why she betrays in the end; the inclusion of extraneous material that does not push the plot forward (the interview scene, and many academic references, Faulkner, Mozart, Dylan Thomas)

¹⁵ Bellour 220

¹⁶ Jean-Louis Leutrat, "The Declension": Jean-Luc Godard: Son + Image 1974-1991; Eds. Raymond Bellour and Mary lea Bandy (New York: The Museum of Modern Art, 1992) 29. Leutrat also touches on the connection between sculptor and camera movement in Godard: "In a talk he Gave in Paris on April26, 1988, to FEMIS, Godard declared, on the subject of editing and mixing: "At this point, there is a set of things that are closer, I don't know to architecture, or to an art that I have never really understood, and that I am only just beginning to understand, which is sculptor. There are sculptors who start off from the wing of the nose and sculpt everything from there. Michelangelo, apparently, began with the toes, and then did everything else. Others proceed more by successive approaches, that's more what I do." 29

¹⁷ Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard Par Jean-Luc Godard* 242

¹⁸ Adorno and Horkheimer 140

¹⁹ *Weekend* had a revolutionary effect similar to that of the following events of May 1968. Journals such as *Positif*, *Tel Quel*, and *Cahiers du cinéma* argued that, like the church and education, the commercial cinema was an "ideological state apparatus", and that, in order to challenge dominant institutions and ideologies, a new, progressive counter-cinema must be created. This notion is based in part on Althusser's notion of 'interpellation', which regards art and culture and indeed the individual himself as mere reproductions of existing dominant ideologies. The way cinema helps infiltrate that interpellation is via mimetic realism and cathartic identification. As a consequence, both *Cinétique* and *Tel Quel* proceeded to advocate a development of anti-realist and self-reflexive form of cinema. *Cahiers du Cinema* on the other hand initially took a more 'culturalist' line on the progressive potential of mainstream cinema, arguing that many areas of popular cinema undercut stream cinema or critiqued dominant cinema. However, in 1969, against he context of continued radicalization of Parisian film culture, *Cahiers* shifted its position and started to advocate the development of a more modernist counter-cinema. A crucial influence on this change of policy was Jean-Louis Comolli and Narboni's 1969 essay 'Cinema/Ideology/

Criticism', which argued for the classification of film production into those films which "allow ideology a free unhampered passage ... (and films) which attempt to make it turn back on and reflect itself, intercept it and make it visible by revealing its mechanisms." For more details, read Ian Aitken, "From Political Modernism to Postmodernism": European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction (Edinburgh: Edinburgh UP, 2001) 132-159

²⁰ The famous traffic shot does not simply spoil the pleasure of a day in the country but the human mutilation on the highway rather functions as a metonymy to the more poignant fact of the decadent values in today's culture.

²¹ Fredric Jameson, *Signatures of the Visible*, 1992.

²² After the filming of *Weekend*, Godard is reported to have asked his production crew to look for work elsewhere. Read Richard Brody, "An Exile in Paradise". (The New Yorker, Nov.20, 2000) 64

²³ Adorno and Horkheimer, 139

²⁴ The keystone of Brecht's theory is that of *Verfremdungseffekt*, the technique of defamiliarizing a word, an idea, a gesture so as to enable the spectator to see or hear it afresh: "A representation that alienates is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar, immediately accessible into something peculiar, striking, and unexpected." Bertolt Brecht, *Brecht on Theater: The Development of an Aesthetic*, ed. John Willett (New York: Hill and Wang, 1984) 192. Brecht's theory of epic theater is based on this willful dislocation of the spectator, so that s/he might see the play as constructed artifice, and thus be always disrupted from an empathetic identification with the characters and events within the play. Moreover, the various thematic and stylistic threads of the play are often left unresolved, forcing the spectator to play more active roles in settling the dilemmas posed by the drama. To Godard, this is the moment of the birth of intellectual cinema. Godard sought to base his cinematic technique on *Verfremdungseffekt* in order to make the spectator more politically, artistically, and critically aware.

²⁵ This shattering of cinematic tradition does not stop there. In late films like *Everyman for Himself*, *Prenon Carmen*, *Hail Mary*, and *Detective*, Godard does not renounce this passion for exploring the limits of cinematic representation, to the extent that the intellectual dimension of his militancy extends to condemn not just the degeneration of culture of but also that of the cinema that represents that culture. If *Weekend* is a scathing criticism of a dying French bourgeois society, *Le Gai Savoir* (1968) satirizes in the remarkable dialogue between Jean-Pierre L  uad and Juliet Berto the mainstream ideology of cinematic image and the representation of truth, and demands a more politically honest cinema.

²⁶ For more details on Barthes's criticism of bourgeois society, read Louis-Jean Calvet, "From Alexandria to Writing Degree Zero: The Bourgeoisie Listen to the Piano with their Eyes Closed": Roland Barthes: A Biography, trans. Sarah Wykes (Bloomington: Indian UP, 1994)

²⁷ Godard shares many similar features with the Avant-Garde cinema: an opposition to an established consumer culture; the need to shock the bourgeoisie, the insistence that the function of art is not to represent reality faithfully, but rather to challenge that banal premise and go beyond reality to penetrate the surface of the visible and to be able to discern the invisible. However, the characterization of Godard's cinema as radically anti-realist and *avant-gardist* is problematic. Like all New Wave directors, Godard wanted to develop an appropriate balance between foregrounding and illusionism, but he did not reject the use of realism. Godard also insisted on using popular, as well as modernist forms in his films, rather than adopting an entirely deconstructionist aesthetic. It would therefore be a hasty judgment to think of Godard's films or of the New Wave as just a later echo of the Avant-Garde cinema. While this is not the place to discuss these differences, a few caveats are worth mentioning in passing: Godard's cinema is not completely non-

narrative. Even when his films do not follow a goal-oriented protagonist or build up causal narrative sequences, the films, esoteric and Joycian as their plots might be, still tell us a story. Moreover, while we could still find a compelling comparison between paintings like Léger's *the City* (1919) or *The Mechanical Element* (1924) with a film like *Ballet Mécanique*, with their expression of the energy and fragmentation of city experience, or of chaotic street signs, stairs, or their fascination with abstract machine parts interacting together, it cannot be claimed that Godard and the New Wave directors reject storytelling and rational orderly thought altogether as away of representing life, or that they are after another sort of reality similar to the surrealists or the avant-gardists, namely, that of the unconscious or the use of dream logic as a principle of organizing art work, or the juxtaposition of unlike things, the non-sequitur. In surrealist cinema, as Bunuel puts it, "nothing symbolizes anything." This would mean that the concern with the psychological unconscious in a film like *Un Chien Andalou* is quite different from the consideration of subjective, psychological and emotional experience in a film such as Resnais's *Hiroshima Mom Amor*, or Godard's *Weekend*.

²⁸ Michael Goodwin and Greil Marcus, "An Interview with Jean -Luc Godard and Jean-Pierre Gorin" : *Double Feature: Movies and Politics* (New York: Outerbridge & Lazard, 1972) 59

²⁹ Theodore W. Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (1944), trans. John Cumming (New York: continuum, 1972) 130

³⁰ Sandy Flitterman, *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema* (Chicago: U of Illinois P, 1990) 248

Mohamed Salama
Državni univerzitet u San Francisku

ŽAN-LIK GODAR I DILEME POSTKOLONIJALNOG FILMA

Sažetak:

Ako je "svaki kadar moralni čin", kako je Žan-Lik Godar jednom primetio, onda je snimanje filmova u vremenu posledica kolonijalizma moralo da obiluje brojnim izazovima za jednog svežeg, nekonvencionalnog reditelja novog talasa kakav je sam bio. Kako je snimati filmove posle kolonijalizma? Šta je bilo neophodno menjati, spasiti, izvrgnuti ruglu? Kako da tehnika, tema i sadržaj stilski "uhvate", iskreno i moralno, stanje u umetnosti i politici u postkolonijalnoj Francuskoj? Ovaj tekst se time bavi.

Ključne reči: Do poslednjeg daha, Teodor Adorno, francuski kolonijalni Alžir, kolonijalizam, Bertold Brecht, cinéma de papa, postkolonijalne studije, fin de cinema, Franc Fanon, Žan-Lik Godar, La Nouvelle Vague/ francuski novi talas, Prezir, Verfremdungseffekt

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

UDK BROJEVI: 791.221.4 ; 75.071.1 Еncop IJ

ID BROJ: 204307212

Dijana Metlić
Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu

U SVETU BEZ LICA: UPOTREBA MASKI KOD ENSORA I KJUBRIKA

Apstrakt:

U tekstu se razmatra upotreba maske u delima belgijskog slikara Džejmsa Ensora i američkog reditelja Stenlija Kjubrika. Posebna pažnja posvećena je Ensorovim radovima posle 1883. godine i genezi motiva maske u njegovim ostvarenjima do kraja tridesetih godina 20. veka. Uspostavljena je veza između Kjubrikovih filmova i Ensorovih slika, kako bi se ukazalo na promene u shvatanju i primeni maske kao sredstva za razotkrivanje pravog lica društvenih odnosa. U fokusu članka je analiza sekvence bala u Samertonu u Kjubrikovom filmu *Širom zatvorenih očiju* u kontekstu uočenih veza sa Ensorovim konkretnim delima.

Ključne reči: maska, karneval, Venecija,
Džejms Ensor, Stenli Kjubrik

Šnicler i Kjubrik: *Novela o snu*

Godine 1926. austrijski pisac Artur Šnicler¹ napisao je kratki roman pod nazivom *Novela o snu* (*Traumnovelle*). Radnju romana smestio je u Beč s početka dvadesetog veka, ponudivši sveobuhvatnu sliku društva i vremena kroz analizu bračnih poteškoća s kojima se suočavaju glavni junaci Albertina i Fridolin. Kriza kulminira u trenutku kada se Fridolin nađe u neobičnoj, gotovo nadrealnoj situaciji u kojoj je prinuđen da otkrije svoj identitet i tako ugrozi svoju privatnost. Šnicler pribegava nasilnom razrešenju situacije u kome maskirani čovek neće biti demaskiran a, kako bi sačuvao čast svog junaka, pisac žrtvuje nepoznatu, mladu lepoticu koja je u postojećoj situaciji lako zamenljiva nekom drugom.

– Masku dole! – povikaše nekoliko njih u glas. Fridolin je držao ispružene ruke ispred sebe kako bi se zaštitio. Učini mu se da bi bilo hiljadu puta gore stajati otkrivena lica među bučnim maskama negoli iznenada se pojaviti nag među obučenima. I on reče čvrstim glasom: – Ako neko od gospode smatra da mu je moja pojava povredila čast, izjavljujem da sam spreman da mu pružim zadovoljenje na uobičajen način. Ali svoju masku skinuću samo u slučaju da to svi odmah učinite, gospodo.²

Očigledno je u pitanju igra u kojoj se Fridolin ne snalazi dobro, pa zbog nepoznavanja njenih pravila mora da prođe kroz neočekivanu situaciju ispitivanja. Igra podrazumeva učešće u orgiji pod maskama, u izolovanoj kući na kraju grada, u koju se ulazi zahvaljujući poznavanju ključa kojim se njena vrata lako otvaraju. Kao igrač neupućen u striktno kodove i precizno definisana pravila koja mora da poštuje, upkos masci koju ima na licu i lozinke koju mu otkriva prijatelj Nahtingal, Fridolin biva otkriven, poljuljavši svoju čast i porodičnu bezbednost. Suprotno anarhiji sveta i konfuziji kroz koju prolazi Šniclerov junak, ponuđena igra deluje kao jedan od mogućih, sigurnih izlaza iz porodičnih poteškoća koje ga pritiskaju. Maskirani čovek pretvara se u nekog drugog, da bi prestao da misli na probleme, pokušao da, u kratkotrajnoj igri, zaboravi na haotičnu sopstvenog života i u njoj nađe spas od slučaja koji mu je poremetio harmoničnu svakodnevicu.

Pomenuta situacija ujedno je i vrhunac poslednjeg filma Stenlija Kjubrika *Širom zatvorenih očiju* (*Eyes Wide Shut*) iz 1999. godine, koju reditelj postavlja kao pozorišni čin, izdvajajući je formalno i estetski iz okvira kontinuiranog filmskog tona. Na taj način on joj daje značaj koji ne poseduju ostale sekvence u istom ostvarenju. Glavnu ulogu u filmu od ovog trenutka počinje da preuzima Bilova maska (Bil je Kjubrikov Fridolin koga tumači Tom Kruz) koja sakriva/razotkriva njegovo lice i utiče na razrešenje konfliktnog odnosa između njega i supruge Alise (Alisa je Albertina koju igra Nikol Kidman). Istovremeno, događaj prouzrokuje pad maske prijatnosti, samouverenosti i zadovoljstva sopstvenim životom koju Bil nosi sve vreme na licu.³

Maska na licu i lice kao maska, od sekvence bala u Samertonu postaju težište ovog filma, istovremeno upućujući na situacije u kojima je pomenuti rekvizit upotrebljen u Kjubrikovim prethodnim ostvarenjima: *Lolita* (*Lolita*), *Uzaludna pljačka* (*Killing*), *Paklena pomorandža* (*A Clockwork Orange*). U ovim filmovima

maska je neizostavni deo određenih radnji: Lolitinog učešća u zvaničnoj školskoj predstavi, organizovane pljačka kladionice u *Uzaludnoj pljački* ili sekvence *Dom I* u *Paklenoj pomorandži* u kojoj je prikazano silovanje supruge pisca Aleksandra, kao i sekvence ubistva Kettlejdi. U svakom od navedenih slučajeva maska ne služi samo da bi sakrila glavnog junaka i onemogućila njegovu identifikaciju; ona mu dozvoljava da probije granice društveno prihvatljivih oblika ponašanja, oslobodi suzbijeni libido i odbaci civilizacijske norme. Ili, kao što primećuje Žorž Biro, nošenje maske podstiče na akciju, na isticanje i prevazilaženje sopstvene ličnosti.⁴ Upravo se ovakva funkcija maske najjasnije pokazuje u poslednjem Kjubrikovom filmu, u kome je Bilova maska postala sredstvo za izlaženje iz tame, pomoć u odbacivanju porodičnih i društvenih okova. Takođe, iznajmljena maska njegova je ulaznica na bal povlašćenih čija se prava lica nikada ne vide. Uprkos oprezu, Bil/Fridolin prepoznat je kao uljez, pa je opravdano njegovo iznenađenje i protivljenje demaskiranju, čak i odbijanje da se razodene pred obučenim, zaštićenim prilikama. Spasavajući junaka iz neprijatne situacije i Šnicler, a potom i Kjubrik pribegava razmeni života: ugledni lekar biće iskupljen zalogom mlade, zgodne nepoznate devojke koja postaje nova opsesija po izlasku iz Samertona. Jednokratno učešće na orgijastičkom ritualu pod maskama uspešno će poljuljati socijalnu osobu američkog bogatog i uticajnog doktora.

Ensor i Kjubrik: upotreba maske

Godine 1900. belgijski umetnik Džejms Ensor naslikao je delo pod nazivom *Crveni sudija*. Na slici se nalaze tri osobe: u sredini je čovek u crvenom plaštu sa crnim cilindrom i licem najverovatnije prekrivenim maskom, s obzirom da izostaje realistički prikaz očiju; njega sa obe strane pridržavaju dva skeleta obučena u crno, odnosno plavo odelo. U pitanju je jedna u nizu slika s temom maski, motivom koji je Ensor uveo u svoju umetnost 1883. godine radom *Skandalizovane maske* i dosledno varirao, menjao, preoblikovao do smrti 1949. godine. Ličnost tzv. Crvenog sudije neposredno upućuje na Kjubrikovu sekvencu u zamku Samerton, u kojoj je jedna osoba u procesu suđenja, obučena u plašt crvene boje sa zlatnom maskom, izdvojena od učesnika događaja. Drugi protagonisti, uključujući i samog doktora Bila Harforda nose crna odela koja ih, u enterijeru improvizovane sudnice, određuju kao svedoke ili porotu u procesu.

Osumnjičeni stoji usamljen u crvenom krugu nasuprot vrhovnog sudije (vrača, šamana, sveštenika). I na Ensorovoj slici, kao i u Kjubrikovom filmu iskazano je snažno osećanje straha i smrti; početni eros Samertona povlači se pod dejstvom tanatosa koji izaziva strepnju i drhtanje glavnog junaka pred svirepim pogledom sudije i njegovih sledbenika. Kod Ensora, smrt je otelotvorena u dvojici skeleta koji su opkolili Crvenog vođu. Takvih figura nema kod Kjubrika, ali je njihovo prisustvo nagovešteno potencijalno fatalnim ishodom nadrealnog dešavanja. Smrt, posle svega, stiže po devojku, u vidu zastrašujuće figure dugog kljuna u crnom – prepoznatljive predstave Harona, čamdžije koji duše umrlih vozi na drugu stranu reke Aheront. Ensor, međutim, pervertira situaciju u korist *drugog*, nevidljivog, nepostojećeg osumnjičenog: sudija u crvenoj pelerini koga skeleti vode uspostavljen je kao osuđeni kome, posle svega, smrt dodeljuje jedinu

očekivanu presudu. Predstava je namerno izokrenuta, došlo je do zamene uloga sudije i osumnjičenog: ukoliko je u pravnim procesima zakon narušen, smrt je jedini pravedni sudija koji ispravlja greške iz prošlosti. Tako bi se Ensorova slika mogla doživjeti kao zadovoljenje pravde u slučaju nepravednog suđenja Bilu Harfordu: smrt će u određenom trenutku identifikovati i demaskirati Crvenog sudiju koji u Samertonu i sam dodeljuje smrt nekom drugom.

Slična osoba sa maskom izduženog, kljunastog nosa⁵ pojavljuje se već na Ensorovoj ranoj slici *Skandalizovane maske*, na kojoj su predstavljene dve maskirane figure, ženska i muška, u različitim položajima (stojećem i sedećem) kojima slikar definiše njihov međusobni odnos. Persona s maskom izduženog nosa očigledno je muškarac koji je uhvaćen na delu, s flašom alkoholnog pića na stolu, a ličnost koja stoji verovatno je njegova žena koja mu pretili štapić.⁶ Iako karakter haronovske maske nije naglašen, ona upućuje na čestu primenu ovakvog tipa drugog lica: na nekoliko figura na najpoznatijoj Ensorovoj slici *Ulazak Hrista u Brisel 1889*. i još uočljivije, na središnjoj osobi na ostvarenju *Figure ispred pozorišnog plakata za Ljubavne igre* nastalom u periodu od 1925-29. godine. Maska ovog tipa verovatno ima potpuno drugačije značenje od onog koje joj dodeljuje Kjubrik u *Širom zatvorenih očiju*. U filmu je kljun, poput ptičjeg, upotrebljen kao vesnik smrti, a bela maska izduženog nosa simbol je erosa, tj. ima naglašenu seksualnu konotaciju. Iza nje se sakriva Aleks Dilarč, junak *Paklene pomorandže* u situacijama u kojima demonstrira vlastitu oslobođenu seksualnost: prvi put kada ulazi u Aleksandrovu kuću i siluje piščevu suprugu, a drugi put kada provaljuje u dom Kettlejdi, gde se suočava sa ogoljenom, nemaskiranom seksualnošću koja je postala sadržaj umetničkih dela izloženih u prostoru vile ove starije ljubiteljke mačaka. Izduženi nos kao eventualni znak za suzbijenu seksualnost, uočljiv je na Ensorovom pomenutom radu iz 1925. godine: neobične prilike posmatraju plakat za predstavu *Ljubavne igre* čime slikar nedvosmisleno razrešava značenje maski na licima aktera scene. Oni su, takođe, prvi put prikazani na izdignutoj zelenoj pozornici u desnoj polovini monumentalnog dela *Hristov ulazak u Brisel* sa koje posmatraju karneval u čast dolaska Spasitelja, u kome učestvuju svi građani Ostenda.⁷

Ova slika opsesivno je ispunjena maskiranim figurama, klovnovima, varalicama, karikaturama, a prekinuta u središnjoj zoni horizontalnom trakom sačinjenom od članova vojnog orkestra. U prednjem planu levo jasno se vidi figura koja nosi masku skeleta, među protagonistima je i Crveni sudija, a uz krajnju levu ivicu slike, u podnožju Hrista na magarcu, kao i na izdignutoj pozornici prepoznaju se maske izduženih noseva. U ovom ostvarenju (krnisanom natpisom *Vive la sociale*) poznati biblijski događaj – Ulazak Hrista u Jerusalim – kombinovan je sa gradskom paradom (tipa *Mardi Gras*) u kojoj učestvuju stanovnici mesta. Oreolom istaknuti Hrist (u kome su tumači dela videli aluziju na umetnika) vizionar, izolovan u stadu modernog društva. On je simbolični predvodnik siromašnih i ugnjetavanih, predstavnik istinske vere, za razliku od Emila Litrea u biskupskoj odeći sa mažoretskim štapićem, koji vodi slepu gomilu. Celokupna kompozicija upravljena je ka posmatraču i ima naglašeni zamah unapred, kao nezaustavljiva karnevalska povorka koja se prostire i na suprotnu stranu, u dubinu, daleko iza Spasiteljeve figure. Odnos između maske i pravog ljudskog lica postao je Ensorova

opsesija i uskoro će doći do (ne)očekivanog obrta u upotrebi motiva. Za njega, maska postaje instrument ekspresionističkog demaskiranja: pomoću nje umetnik otkriva apsurdnu i malicioznu prirodu ljudskog karaktera. On emancipuje masku, prenosi je iz karikature i popularne umetnosti u tzv. visoku kulturu; tako maska postaje inspiracija nemačkim ekspresionistima.⁸

Nagovešteni ambivalentni odnos uspostavljen između pojedinca, s jedne strane, i ujedinjene mase, s druge strane, tematizovan je i u Kjubrikovoj sceni ispitivanja Bila Harforda u zamku Samerton. Kao što i Hrist/Ensor posle nepravednog suđenja (pred masom koju predvodi Pilat/Litre) mora da strada, tako i doktor mora da se suoči s grupom kojoj ne pripada, pokušavajući da očuva integritet. Maskirani demonstriraju silu na ugroženom pojedincu i, prividno, izlaze kao pobednici.

Karnevali i maske: Venecija i Ostend

Venecija je grad u kome je karneval institucionalizovan u trinaestom veku (1268. godine). Taj događaj podrazumevao je učešće stanovnika različitog socijalnog ranga, koji su, zahvaljujući maskiranju, mogli da sakriju svoj identitet, titulu i profesiju. Takođe, zahvaljujući maskama moglo je doći i do promene pola. Tokom karnevala ljudi su se okupljali na Trgu Svetog Marka, ali i po obližnjim kafeima, u pozorištima ili u kockarnici (*Ridotto*)⁹. Jedna od najvažnijih pretpostavki karnevala i, upotrebe maski, jeste mogućnost impulsivnog delovanja i oslobađanja od inhibicija. Građani Venecije su se, na taj način, sporazumeli da privremeno suspenduju postojeću društvenu hijerarhiju i propise ponašanja. Prvobitno je karneval počinjao 26. decembra tj. posle desetodnevne Božićne pauze u radu pozorišta. Kasnije se termin menjao i prilagođavao uskršnjem postu. Vrhunac je nastupao nedelju dana pre posta, i to u četvrtak (tzv. *giovedì grasso*), a glavno dešavanje koje je okupljalo sve stanovnike trebalo je do učvrsti značaj Venecijanske republike. Ako bi Uskrs, kao pokretni praznik, padao kasno, posle 16. aprila, ni karneval ne bi počinjao pre februara. Nikada nije trajao duže od mesec dana. Venecija je svake godine dekretom uređivala početak i dužinu trajanja ovog karakterističnog dešavanja.¹⁰

Interesantna je činjenica da su od kraja sedamnaestog veka pa sve do pada Republike 1797. Venecijanci prihvatili masku kao svoje javno lice. Naime, maske su se nosile šest meseci u godini i u svim prilikama: diplomate su nosili maske na javnim ceremonijama; publika je gledala predstave i opere pod maskama; maskirani patroni dolazili su u kafee da bi razgovarali; žene su sakrivalice velovima kako bi obezbedile slobodu, a zaštitile svoju čast i skromnost; prosjaci su ispod maske sakrivali svoj stid. Razumevanje venecijanske potrebe za maskiranjem u javnosti, običaja koji je trajao preko sto godina, omogućava da se shvati iskustvo karnevala od strane lokalnog stanovništva. Džejms Džonson, u studiji o venecijanskim maskama, smatra da su maske čuvale uspostavljenju hijerarhiju, zadržavale distancu i omogućavale kontakt između nejednakih, na osnovu fiktivnog skrivanja. Umesto da zamagle identitet, maske su potvrđivale njegovu trajnost.¹¹

Upotreba maski u središnjem delu Ensorovog opusa (period od 1883. pa sve do kasnih dvadesetih godina 20. veka) u vezi je s privatnim događajima iz njegovog života, kao i s javnim spektaklima održanim u umetnikovom rodnom mestu. Ostend je, između ostalog, i danas poznat po godišnjem karnevalu pod imenom „Bal mrtvog pacova“ koji povremeno kulminira orgijastičkim ekscesima. Njegova istorija ne seže toliko daleko u prošlost kao što je slučaj s venecijanskim karnevalom, ali se zna da ga je osnovao kulturni krug Ostenda – šesnaestorica eminentnih umetnika okupljenih oko grupe *Sesilia*. Njima se u jednom trenutku pridružio i Ensor. Naziv karnevala potiče od kabarea *Rat Mort* na Pigalu u Parizu, u kome su pripadnici kruga proveli nezaboravnu noć 1896. godine, uz zabavu pijaniste i lokalnih kan-kan igračica. Već od 1898. započinje godišnji ostendski karneval pod maskama i jednodnevno uživanje u zabavi, plesu, zameni identiteta i apsurdnom poigravanju sa socijalnim i političkim prilikama u državi. Karneval, kome je Ensor bio svedok preko četrdeset godina, svakako je jedan od izvora inspiracije za niz slikarskih dela u čijem se fokusu nalazi maska, maskirano lice i, konačno, lice koje se s poteškoćama razlikuje od maske. S obzirom na pouzdanost datovanja njegovih radova, može se, međutim, utvrditi postojanje bližeg, neposrednijeg izvora motiva maske u Ensorovom stvaralaštvu i pre osnivanja karnevala u Ostendu. Upravo se u slučajnim sličnim pojedinostima Ensorovog i Kjubrikovog života nalaze potencijalni putokazi za razumevanje dosledne upotrebe ovog motiva i kod jednog i kod drugog umetnika. Moguće je, takođe, da su izvorišta i polazne tačke različite, ali je izvesno da su namere i ishodišta vrlo slični.

I Kjubrik i Ensor poticali su iz porodice u kojoj su očevi bili lekari.¹² Slikarev otac, Džejs Frederik bio je Englez, studirao je medicinu u Bonu, govorio je nekoliko jezika i bio je uvaženi muzičar. Kjubrikov otac Džek bio je njujorški lekar. Kod obojice, slučaj je hteo da očevi budu podsticaj za razvoj umetničkog talenta. Bil Harford, glavna ličnost filma *Širom zatvorenih očiju* takođe je doktor.¹³ Umetnički razvoj Belgijanca i Amerikanca, međutim, zavisio je prevashodno od žena. U Ensorovom slučaju bile su to majka skromnog porekla, Marija-Katarina Hegeman, tetka Mimi, sestra Marijeta i njena kći Aleksandrine. Majka i tetka vodile su radnju sa suvenirima, školjkama, egzotičnim predmetima i karnevalskim rekvizitima: maskama, kostimima, girlandama.¹⁴ Upravo je, pomažući u ovoj radnji, Ensor prvi put ugledao maske koje su ga fascinirale i odredile polje njegovog slikarskog istraživanja. Kjubrik je, kao i slikar, život proveo sa ženama, suprugom Kristijan i tri kćerke, na posedu nedaleko od Londona. Ova upućenost na uzak porodični krug uzrokovala je u oba slučaja izvesnu autističnu atmosferu stvaranja; društvo kao celina zato se u delima ovih umetnika predstavlja kao represivni faktor. To je očigledno na mnogobrojnim Ensorovim radovima – *Ulazak Hrista u Brisel*, *Intriga* (1890), *Čudne maske* (1892), *Stara žena s maskama* (1889), *Smrt i maske* (1897), *Autoportret s maskama* (1899) – kao i u Kjubrikovim filmovima u kojima ljudi nose maske, ne otkrivaju svoje pravo lice i ugrožavaju integritet glavnih junaka (*Lolita*, *Paklena pomorandža*, *Bari Lindon*, *Širom zatvorenih očiju*).

S obzirom na izolovanost u kojoj su živeli ne čudi što su ženske figure snažne i upečatljive u oba opusa, kao što je slučaj s maskiranom ženom koja nosi

drvenu palicu u ruci (*Skandalizovane maske*), nevestom u zelenom odelu u *Intrigi* (pretpostavljalo se da je u pitanju Ensorova sestra, ali je s obzirom na datum nastanka slike ovo isključeno, jer se Marijeta udala posle 1890. godine), sa ostarelom staricom u delu *Zaprepašćenje maske* (1889)¹⁵, sa starijom damom koja gleda u posmatrača na slici *Stara žena s maskama*. Kao i Ensorove žene, tako i Kjubrikove junakinje imaju izrazitu ličnost i dominiraju situacijom: Lolita izigrava umiljatu kćerku dok ne pobegne sa Kviltijem; Vendi je poslušna supruga dok ne postane egzistencijalno ugrožena; a Alisa izaziva krizu bračne veze i traži prekoračenje uspostavljenih granica.¹⁶

Sporadična upotreba maski u Kjubrikovom stvaralaštvu kulminira u filmu *Širom zatvorenih očiju*, u kome maska kao sredstvo prevazilazi primarnu funkciju sakrivanja lica i postaje ključni motiv naracije, inicirajući suštinske promene karaktera glavnih junaka, čija se porodična i profesionalna stabilnost kruni zahvaljujući neočekivanom demaskiranju: Alisa koja konačno priznaje potrebu za drugim muškarcem, prestaje u Bilovim očima da bude verna supruga i požrtvovana majka; Zigler, Harfordov pacijent, ne može više da bude ugledni građanin posle smrti nevine prostitutke; Njujork više nije ugodna, svetlošću okupana metropola, već grad devijantnih persona. Tako se reditelj, svesno ili nesvesno, pridružuje Ensorovoj suštinskoj upotrebi maske; prestaje da bude bitno da li je ona venecijanskog ili flamanskog porekla, nevažno je da li izražava sreću, tugu ili porugu, koje je boje i s kakvim ornamentima. Kao i kod Ensora, tako i kod Kjubrika nastaje obrt u kome se pojavljuju tragične figure, utvare nakaznih lica, čija je prava priroda izražena maskom kojom umetnik nudi sopstveno viđenje sveta, strahove i vizije. Ensorovo slikarstvo postaje plejada teško razumljivih fizionomija koje se prvobitno pojavljuju kao minijaturene glave u maskiranoj gomili, da bi se kasnije u manjim grupama bez očiju cerile otvorenih usta, ili tupo gledale u neidentifikovanog posmatrača (slično figurama u Samertonu). Gnusni svet koji je umetnik proučavao sa distance, iz ateljea smeštenog iznad porodične prodavnice čuda, omogućio je jedan nemaskirani, otvoreni pogled na društvo. Njega oživljava Kjubrik pokušavajući da učini kritički osvrt na definisana pravila ponašanja u sekvenci bala u Samertonu.

Demaskiranje u Ostendu i Samertonu

U Ensorovom stvaralaštvu posle 1889. godine dolazi do novog načina upotrebe maske. Ukoliko je do tada ona sakrivala lice pojedinca i činila ga anonimnim, onda se u toku devedesetih godina maska (kao deo mrtve prirode) postepeno upotrebljava u kombinaciji s nemaskiranim osobama, da bi, konačno, došlo do izjednačavanja maske i lica, tj. lica poprimaju izgled maski u novim fantazmagoričnim situacijama. Jedan od prvih primera je slika *Zaprepašćenje maske* na kojoj se starica sa suncobranom pojavljuje u sobi s pobacanim maskama i lobanjama, na pozadini zidne dekoracije oživljene kineskom ornamentikom.¹⁷ Ovo je granični rad iz pomenute godine u kome se s teškoćom identifikuje karakter dominantne ženske figure, s obzirom na lice koje je izobličeno, ali bi moglo biti i realističko. U slikama koje nastaju tokom narednih decenija, umetnik sve češće ubacuje eksplicitne simbole smrti (kostur, obučeni skeleti), koji se kombinuju

s nakaznim ličnostima izbeljenih lica i deformisanog tela prekrivenih dugim haljinama ekspresionističkog kolorita (*Smrt i maske*, *Čudne maske* (1892), *Pevajuće maske* (1925), *Maske gledaju u kornjaču* (1894)). Ensor postiže jedinstveni utisak završenog karnevala, jutrom prekinute zabave u kojoj se fantastične, gotovo dematerijalizovane prilike pod plaštovima, lelujući kreću u neidentifikovanom prostoru. Prilike su svedene na utvare, tela su izgubila težinu, maske su prekrile lažna lica i postala deo fizionomije: skrivene osobine ličnosti konačno su postale vidljive.¹⁸ Ensor na jednostavan način dekontekstualizuje masku, menja njenu prvobitnu namenu, a time i smisao predstavljenog prizora. Iz sveta karnevalske zabave, iste (de)maskirane figure prebacuju posmatrača u svet brutalne realnosti.

Slično tome, Kjubrik u Samertonu pokušava da odslika pravila funkcionisanja zatvorenih grupa unutar društva. Iako se međusobno poznaju u svakodnevnim, uobičajenim situacijama, postoje organizovani rituali, koji podrazumevaju upotrebu maski, u kojima se ljudi ponašaju na radikalno drugačiji način. Tomas Alen Nelson ističe da umetnost tzv. Starog sveta i ritual koji izvode učesnici bala obezbeđuju štit za društvene persone moćnih i bogatih Amerikanaca, dok, paradoksalno, otkrivaju gnusnost kulturnog sveta kojim upravljaju.¹⁹ Kao i u prethodnim Kjubrikovim ostvarenjima, i ovde je reč o suštinskom sukobu između starih i mladih, između tzv. pripadnika starog sveta i nadolazećih snaga samouverene mlađe generacije. Greška koju pravi Bil Harford nije u vezi sa ulaskom na bal, nije čak ni u neočekivanom prisustvu zatvorenom dešavanju, već je ona načinjena u trenutku izbora maske. Doktor u usponu bira štit koji razotkriva njegov pogled na svet, masku feminiziranog muškog heroja, umesto bezoblične ili dehumanizovane maske koja označava nemilosrdnu moć starije generacije muškaraca i nagoveštava raskalašnost saturnijanske orgije u kojoj uživaju. Njihove maske oslanjaju se na najčešći vid venecijanskih karnevalskih maski (tabàro, baùta i morèta), a među učesnicima prepoznaje se i karakteristična bela polumaska koju je Kazanova uvek nosio pri svojim susretima s M. M. opisanim u memoarima *Histoire de ma vie*. Kao i na Ensorovim prizorima, Kjubrik postepeno prelazi s masovnih scena na suženo polje percepcije, na kadrove s pojedinačnim maskiranim figurama koje postaju nosioci ironičnog suđenja, s grupama od po tri, četiri ili pet protagonista, koje zastrašujuće zure u optuženog pojedinca, preteći mu izgonom i smrću. Njujorčani zaštićeni venecijanskim maskama i protagonisti orgijastičkog karnevala iz Ostenda našli su se zajedno u jedinstvenom prostoru zamka u Samertonu.

Prepoznajući se međusobno, zahvaljujući uobičajenom repertoaru maski koje koriste, učesnici orgije lako identifikuju uljeza. Radi bezbednosti porodice i mogućnosti zadržavanja privilegija u društvu, Bil prihvata demaskiranje. Ogoljen, ispred pripadnika kuće koji ga ponižavaju i vređaju, usamljeni junak postaje ključni igrač okrutne šarade u koju ga postavljaju njegovi posmatrači. U finalnom suočavanju sa svetom od koga ga je do sada štitila naivna pretpostavka o poznavanju pravila igre (kao i Ensora koji u jednom trenutku pravi radikalni zaokret ka demaskiranju Ostenda), uplašen i inhibiran Bil stupa u kontakt sa Crvenim sudijom i Kraljem karnevala. Demonstracija sile nad izabranim pojedincem preoblikuje se u izricanje *pravedne* kazne za njegove nesmotrene postupke.

Simulirajući venecijansku karnevalsku atmosferu, učesnici narušavaju osnovna prava maskirane figure, čime zapravo potvrđuju da se interni zakon po potrebi može kršiti. Nasilno skidanje maske u Veneciji smatralo se teškom uvredom. Kada bi se to dogodilo, ljudi su reagovali sa zgražavanjem, kao da su videli nagu osobu pred sobom. Muzika bi prestala da svira, a domaćin večeri imao je pravo da izbací drskog posetioca. Ni najmanji napad na maskiranu osobu nije se tolerisao. Kjubrik dozvoljava nedozvoljeni čin, ukazujući na promene koje su se u međuvremenu dogodile. Njegov junak ne može da učestvuje u karnevalu nepozvan, niti može da bude voajer. Kao faktor ugrožavanja, on mora biti eliminisan. Reditelj nudi izlaz u prenaplašenoj razmeni života koja se događa pred naivnim doktorom, i egzistencijalno opasnu situaciju svodi na izricanje opomene. Plejada ensorovskih likova koji se rugaju i čude uljezu prisiljavaju ga da se promeni. Ispred Crvenog sudije, opkoljen živim maskama, Bil konačno počinje da se oslobađa stega. On ostaje sam, baš kao i Ensor na slici *Umetnik s maskama* iz 1899, dama na slici *Stara žena među maskama*, ili čovek u belom sa cilindrom u delu *Zaintrigirane maske* iz 1930. godine. Posle svega, verujući u činjenicu da postoji lice bez maske u maskiranom svetu, Ensor i Kjubrik nude spas svojim junacima preispitujući Vajldov zahtev: „Dajte mu masku i on će vam reći istinu.”²⁰

Napomene:

¹ Artur Šnicler (1862-1931) bio je austrijski pisac drama, priča i kratkih romana. Živeo je u Beču, gde je stekao doktorat medicinskih nauka. Nikada se, međutim, nije bavio lekarskom praksom, preferirajući pisanje. Njegov otac, Mađar, bio je uvaženi laringolog i prijatelj Sigmunda Frojda. Frojd je u pismima Šnicleru isticao da je pisac intuitivno dolazio do saznanja do kojih je naučnik stizao u laboratorijskim uslovima. Šniclerovi tekstovi problematizuju odnos svesnog i nesvesnog i analiziraju mogućnosti prevazilaženja društveno prihvatljivih oblika ponašanja; često su pominjani piščevi eksplicitni opisi seksualnosti. Šnicler je govorio da piše o ljubavi i smrti, jer ništa drugo za njega i ne postoji. Prema njegovom delu *Vrteška (Reigen)* snimljeni su filmovi: *Vrteška* Maksa Ofilsa, *The Circle of Love* Rože Vadima i *360* Fernanda Meireljesa. Njegova poznata delu su i *Gospođica Elza* iz 1924. i *Tereza: hronika života jedne žene* iz 1928. godine. U akciji spaljivanja knjiga koju su organizovali nacisti u Berlinu 1933. godine našla su se i Šniclerova dela.

² Šnicler, Artur (1999), *Novela o snu*, Beograd: Alexandria press, 58.

³ U vezi s pomenutom situacijom u koju Šnicler smešta Fridolina, a koja se može razmatrati kao igra sa utvrđenim pravilima, treba skrenuti pažnju na čestu pojavu igara u Kjubrikovim filmovima: šaha (*Odiseja u svemiru, Lolita*), kartanja (*Bari Lindon, Uzaludna pljačka*), bilijara (*Paklena pomorandža, Širom zatvorenih očiju*), klađenja (*Uzaludna pljačka*). Svaka igra podrazumeva preuzimanje određenih uloga, izmeštanje iz uobičajenih životnih situacija i poštovanje izvesnih pravila. Ona istovremeno pruža zadovoljstvo koje Kjubrikovi junaci retko proživljavaju u svakodnevi. Takav je slučaj i s Bilom Harfordom: on se upušta u opasni bal

pod maskama kako bi zaboravio na rutinu i na pritiske porodičnog života i posla. Konačno, s maskom na licu on više nije lekar, već anonimna persona kojoj je pravo na zabavu zagarantovano.

⁴ Buraud Georges (1961), *Les Masques*, Paris: Club des editeurs, Citirano prema: Ciment, Michel (2003), *Kubrick: The Definitive Edition*, New York: Faber and Faber, 82.

⁵ Obratiti pažnju na to da je reč o različitim konotacijama kljunaste maske. Kjubrik, naime, upotrebljava masku s kljunom referirajući na smrt u *Širom zatvorenih očiju*, dok bela maska izduženog nosa može označavati vitalnu životnu energiju u *Paklenoj pomorandži*.

⁶ Istraživači Ensorovog dela pomenutu sliku dovode u vezu sa umetnikovim privatnim životom. Naime, Ensorov otac bio je razočaran sklopljenim brakom, pa je nalazio utehu u piću. Zbog toga su ga prezirale supruga i njena sestra koje su vaspitavale mladog Džejmsa. Činjenica je, međutim, da je nadareni slikar imao isključivo očevu podršku i naklonost. Otac je umro 1887. godine u pedeset drugoj godini, na Džejmsov dvadeset sedmi rođendan.

⁷ Džejm Ensor rođen je 1860. godine u Ostendu, maloj belgijskoj luci na Severnom moru. U rodnom mestu proveo je život, uz retka, kratkotrajna putovanja. Dobro je poznao mentalitet svojih sugrađana i posle perioda slikarskog formiranja stvara cikluse slika s maskama u kojima razotkriva ponašanje, navike i karakter ljudi među kojima je živeo, da bi u poznom periodu uveo u svoja dela senku smrti, figuru skeleta koja postaje neizostavni deo grotesknih scena i autoportreta.

⁸ Hervig Tots nedavno je odbranio doktorsku tezu u Ganu s temom *Ensor: slučajni modernista. Istraživanje umetničkih i socioloških perspektiva Ensorovog dela*. Autor pokušava da odredi poziciju Ensorovog stvaralaštva u okviru moderne umetnosti, modernizma i modernosti. Tots je jedan od prvih istraživača koji proučava veliki korpus Ensorovih pisanih dokumenata: pisama, novinskih članaka, satiričnih i kritičkih osvrti na izložbe, komičnih govora, zahvalnica itd. U svetlu Ensorovih tekstova, Tots pokušava da uoči veze između modernizma i umetnikovih dela. Eksplikacija ove teze i njeni glavni aspekti dostupni su na sajtu <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be>

⁹ Italijanski umetnik Frančesko Gvardi naslikao je *Ridoto*, mesto koje su posećivali Venecijanci u vreme karnevala. Bila je to jedna od najznačajnijih kockarnica u gradu, u kojoj su maskirani posetioci ulagali novac nadajući se dobitku. U prostranom, zamračenom enterijeru Gvardi prikazuje maskirane prilike, koje se kreću u nekoj vrsti pomamnog plesa, stvarajući utisak spektralne elegancije. Sličan utisak ostavljaju i posetioci Božićne zabave koju organizuje Zigler, kao i maskirane figure u Samertonu u *Širom zatvorenih očiju*.

¹⁰ Džejms Džonson pominje praznike koji se nisu poklapali sa datumima karnevala tokom kojih su Venecijanci smeli da nose maske. U pitanju su svečanosti u kojima je dužd posećivao određene crkve, prisustvovao misi i primao senatore i ambasadore. Autor na više mesta u knjizi navodi i analizira specifične momente karnevalske atmosfere koje su ovekovečili italijanski umetnici: Đandomeniko Tijepolo u *Menuetu*, Pjetro Longi na *Nosorogu*, Kanaletto na slici *Povratak bukintora u molo na praznik Vaznesenja*. Upravo se na ovim delima mogu prepoznati karakteristične maske tabàro, baùta i morèta kojima svoja lica maskiraju učesnici orgije u filmu

Širom zatvorenih očiju. Više o ovome u: Johnson, James H. (2011), *Venice Incognito: Masks in the serene republic*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 8-10, 14-17, 50-51.

¹¹ Johnson, James H. (2011), *Ibid.*, xii.

¹² U kontekstu konkretne priče, i Šniclerov otac bio je čuveni lekar.

¹³ Ensorova slika *Loši lekari*, karikatura iz 1892. godine predstavlja podsmevanje lekarskom pozivu; na sličan način, serijom karikatura umetnik izražava porugu prema političarima i sudijama.

¹⁴ U filmu *Širom zatvorenih očiju* postoji slična radnja *Duga*, kojom upravlja razuzdani Milić sa svojom kćerkom – mesto gde Bil Harford iznajmljuje masku i kostim za bal u Samertonu.

¹⁵ Naziv slike nije do sada prevođen na srpski jezik. Istraživači Ensorovog dela nisu sigurni u značenje termina *Wouse* koji se pojavljuje u nazivu *The Astonishment of the Mask Wouse*. Oni ukazuju na više mogućih značenja: a) lično ime ili nadimak; b) flamanska reč koja više nije u upotrebi; c) naziv seoceta *Wouwse*, u holandskoj regiji Rosendal (Roosendaal), koje nosi ime prema posedu izvesnog barona, bankara iz Antverpena; d) na engleskom ova reč označava jednog od supružnika u bračnoj zajednici; e) Britanski satiričar, pisac Henri Filding (Henry Fielding (1707-1754)) u romanu *Joseph Andrews* upotrebio je reč *wouse* za bračni par, gospodina i gospođu *Tow-wouse*. Gospođa *Tow-wouse* u knjizi je opisana kao zla žena koja maltretira supruga i ljude u svom okruženju. Više o nedoumicama i pravilnom shvatanju pojma *Wouse* u tekstu: Tricot, Xavier, „Who is Hiding Behind the Maks in The Astonishment of the Mask Wouse?“, dostupno na sajtu: <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/en/research/webpublications/who-is-hiding-behind-the-mask-in-the-astonishment-of-the-mask-wouse>

¹⁶ Ensor je imao ambivalentan odnos prema ženama. U nekim trenucima ih je prezirao, zapisujući da ženska lica postepeno od žive maske postaju papirne maske, da bi ih kasnije uzdizao i veličao. Slikar se nikada nije ženio, a platonsku vezu imao je sa Augustom Bogerts i s Marijet Ruso, suprugom njegovog prijatelja Ernsta Rusoa. U tekstovima o Kjubrikovom opusu teoretičarke Margaret Derosija i Beverli Voker u prvi plan stavljaju seksistički odnos reditelja prema ženama, njihovu inferiornost u odnosu na muške likove, određenje njihovog mesta unutar doma i svođenje njihovog uticaja na kuću (Dolores u *Loliti*, Vendi u *Isijavanju*, Alisa u *Širom zatvorenih očiju* zapravo nemaju zanimanje, već su pre svega majke i domaćice – izuzimajući Alisu koja je istoričarka umetnosti ali se time ne bavi). U ovim poslovima iscrpljuje se njihova svakodnevnica, a uticaj na spoljašnja dešavanja praktično ne postoji. Više o ovome u: Walker, Beverly (1974), *From Novel to Film: Kubrick's A Clockwork Orange, Woman and Film* (2); DeRosia, Margaret, „An Erotics of Violence: Masculinity and (Homo)Sexuality in Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange*“, u: McDougal Stuart ed. (2003), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, Cambridge: Cambridge University Press, 61-85.

¹⁷ Ensorova sestra imala je kratkotrajni brak s jednim Kinezom, koji je verovatno doprineo slikarevom prihvatanju elemenata istočnjačkih umetnosti.

¹⁸ Pretpostavlja se da je ovakav preokret u upotrebi motiva maske u Ensorovom opusu iniciran nezadovoljstvom zbog mlake recepcije njegovih radova koje je

izlagao s grupom „Dvadesetorica“ („Les Vingt“). Godine 1886. u časopisu „L'Art Moderne“ Oktav Maus napisao je iscrpnu diskusiju o delima Fernanda Knopfa, na šta je Ensor odgovorio da će budućnost odrediti ko je značajniji umetnik i koje mesto kome pripada. Posle ovoga, teme njegovih slika postaju još izrazitije uperene ka razotkrivanju licemerja društva i prividnih prijateljskih odnosa. Zato maske više ne sakrivaju, već otkrivaju pravu ljudsku prirodu i osobine onih u čijem je krugu umetnik proveo život. Ako su maske iz porodične radnje, ili one viđene na karnevalu u Ostendu, na početku opusa još uvek deo osobenog umetničkog rekvizitarijuma, s vremenom one gube dekorativnu i dobijaju novu, kritičku funkciju.

¹⁹ Nelson, Thomas Allen (2000), *Kubrick: Inside A Film Artist's Maze*, Bloomington: Indiana University Press, 288-289.

²⁰ „Give him a mask and he will tell you the truth“, u: Oscar Wilde (2007), „The Critic as Artist,“ from *Intentions*, in *The Complete Works of Oscar Wilde*, 4 vols, Oxford: Oxford University Press, 4:185.

Dijana Metlič
Academy of Arts, University of Novi Sad

IN A WORLD WITHOUT A FACE: ENSOR'S AND KUBRICK'S USE OF MASKS

Summary:

The paper discusses the use of masks in the works of Belgian painter James Ensor and American director Stanley Kubrick. Special attention is paid to Ensor's paintings after 1883 and to the genesis of motive of mask in his works produced by the end of 1930's. The connection is being established between Kubrick's films and Ensor's paintings, in order to indicate a change in the understanding and use of masks as a means for exposing the true face of social relations. The paper focuses on the analysis of the Somerton ball sequence in Kubrick's film *Eyes Wide Shut* in the context of the perceived relations with specific works of Ensor.

Key words: mask, carnival, Venice, James Ensor, Stanley Kubrick

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

UDK BROJEVI: 821.163.41.09-94 ; 75.071.1:929 Буковац В. ; 75.071.1:929
Тодоровић С. ; 77:929 Јовановић А.
ID BROJ: 204307724

Milanka Todić
Fakultet primenjenih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu

FIKSIRANA FIKCIJA MODERNE SLIKARSKE AUTOBIOGRAFIJE

Apstrakt:

Tri autobiografije iz pera dva velika slikara, kakvi su Steva Todorović i Vlaho Bukovac, zatim, jednog od najznačajnijih fotografa u istoriji srpske fotografije, Anastasa Jovanovića, došle su u fokus analize koja sledi zato što dele nekoliko ključnih zajedničkih osobina: pisane su iz pozicije retrospektivnog sagledavanja vlastitog životnog iskustva; objavljene su posthumno i uz pomoć drugih. Sve tri autobiografske ispovesti su dospеле u javnost kao nedovršene životne priče, ali i kao izraz samoreprezentacije i modernog individualizma. U njima se opisuju epizode, događaji, ljudi i životni stilovi 19. veka, ali iako su objavljene tek u 20. veku, uspešno uspostavljaju intersubjektivni dijalog. Odabrani autobiografski tekstovi prevladavaju generacijske i vremensko-prostorne granice i komuniciraju kako u ravni intimne ispovesti tako i u sferi masovnih štampanih medija.

Ključne reči: Steva Todorović, Vlaho Bukovac, Anastas Jovanović,
autobiografija, samoreprezentacija, identitet

Ovaj rad nastao je u okviru projekta
“Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa”
Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije (ev. br. 177013)

“Što je neki čovek nadareniji, to će imati veću sposobnost da se seti celog svog života, svega što je pomislio, uradio, video, čuo i osetio, i da to potom reprodukuje. Činjenica da neki čovek pamti ceo svoj život je najsigurniji, najuniverzalniji i najočigledniji znak genija.”

Oto Vajninger

Na početku svoje autobiografije, naslovljene *Moj život*, Vlaho Bukovac ističe svoju izuzetnu umetnost sećanja: “Čudi me da se nijedno od moje četvoro dece ne spominje ranih godina svog života, dok je meni, pa iako na skokove, sve jasno kao da je juče bilo.”¹ U vreme nastanka ovog autobiografskog rukopisa Bukovac je slavni slikar i profesor slikarstva na Likovnoj akademiji u Pragu, koji iza sebe ima ne samo bogatstvo memorije već i visoko uvažavan slikarski opus poznat evropskoj kulturnoj eliti i ovenčan nagradom pariskog Salona, tada još uvek, najuglednije umetničke institucije. Ali pokazalo se, i na njegovom primeru, da odlično pamćenje nije dovoljno za konzistentno oblikovanje životne priče niti za proizvodnju autobiografskog teksta. Intimna ispovest jednog, ma koliko slavnog slikara, naravno, nema pretenzija da bude roman niti literalno delo, ali da bi lična ispovest iz sveta privatnosti izašla u javnost neophodna joj je pomoć sa strane, obično nekog iskusnijeg poznavaoa jezika. Tako je Bukovčeva knjiga *Moj život* prvi put objavljena 1918. godine u Zagrebu, ali je “Božo Lovrić, svoj redaktorski zadatak suviše slobodno shvatio, jer se pisac uzalud mučio da u tom zagrebačkom izdanju svoje izvorno delo prepozna”, kaže Marko Car, priređivač drugog, beogradskog i ćirilickog, izdanja Bukovčeve autobiografije iz 1925. godine.²

Drugi veliki umetnik, Anastas Jovanović, prvi srpki litograf i pionir tek otkivenih fotografskih tehnika kakve su sredinom 19. veka bile talbotipija i stereofotografija, imao je u radu na nedovršenoj autobiografiji, takođe, značajnu stručnu pomoć. Najpre je njegova kći, književnica Katarina Jovanović prepisala i delimično objavila delove očeve autobiografije pisane pred kraj života, da bi, tek pola veka kasnije, Ljubomir Nikić 1956. godine, konačno i u celosti, pripremio i objavio *Autobiografiju* Anastasa Jovanovića, uz brojne dragocene komentare.³

Autobiografija Steve Todorovića, ili *Opis moga života od rođenja 1832. godine do moje osamdesetdevete godine*, jednog od najvećih predstavnika srpskog romantičarskog slikarstva, pojavila se, kao i prethodne dve autobiografije, posthumno i u nedovršenoj formi. Kada je jedan deo Todorovićeovog autobiografskog rukopisa bio ukraden 1918. godine usledile su dve prerade koje je napravio autor za života. Zatim, su napravljene određene dopune u autobiografiji, koje je po njegovoj želji i diktatu uradila njegova supruga, slikarka Poleksija Todorvić. Onda je, na kraju, Zora Simić Milovanović, unela u Todorovićeov tekst određene intervencije i ispravke pripremajući *Autobiografiju* za objavljivanje 1951. godine.⁴

Sve tri autobiografije, iz pera dva velika slikara i jednog velikog fotografa, došle su u fokus analize koja sledi zato što imaju nekoliko ključnih zajedničkih

osobina: pisane su iz pozicije retrospektivnog sagledavanja vlastitog životnog iskustva; objavljene su posthumno i uz pomoć drugih; sve autobiografske ispovesti su dospjele u javnost kao nedovršene životne priče. U njima se opisuju epizode, događaji, ljudi i životni stilovi 19. veka, ali pošto su objavljene tek u 20. veku, one uspostavljaju intersubjektivni dijalog koji premošćuje kako generacijske tako i vremensko-prostorne razlike.

Moglo bi se nastaviti sa nabranjem njihovih strukturalnih sličnosti, ali treba još pomenuti, kao važnu činjenicu da su bile pisane za porodični krug čitalaca, ali da su tu prvobitno koncipiranu sferu privatnosti svesno napustile tokom pisanja projektujući u svet javnosti i medijske komunikacije svoje intimne životne priče. U suštini, niz zakreta je pratilo ove tri životne priče: najpre, u odnosu autobiograf/biograf, zatim u sferi recepcije – privatno/javno i na kraju u ravni tehnologije i komunikacije. Započeti su kao subjektivni rukopisi ali, tokom vremena, prevedeni su u medij masovne štampane knjige čime su zahtevali pažnju kako savremenih tako i budućih generacija čitalaca. Ne ulazeći dalje u teorijska razmatranja, treba još imati u vidu da razumevanje pozicije naratora u mnogome zavisi od pozicije slušalaca, jer svaka priča zavisi od onoga kome je namenjena, kome se priča. Drugim rečima, za razumevanje autobiografskog teksta veoma je važan dijalog koji se uspostavlja između pripovedača, "prvi glas" i slušaoca/čitaoca, kao "drugog glas."⁵

Na kraju zaista uzbudljivih i dugih života, kakve su vodili Anastas Jovanović (1817-1899), Vlaho Bukovac (1855-1922) i Steva Todorović (1832-1925), mogu se ostaviti hetrogena svedočanostva, ispričati razna iskustva i ožveti mnogobrojne uspomene. Treba odmah reći da su, i pored naglašene fragmentarnosti, sve tri autobiografije konstituisane kao konzistentne i smislene priče o vlastitom životu ispričane u poznom životnom dobu. Uostalom, Benvenuto Čelini, veliki renesansni umetnik je tvrdio da se autobiografija i piše tek u zrelih godinama: "Svi ljudi koji su učinili nešto značajno ili bar nešto što značajno izgleda, trebalo bi da iskreno i otvereno sami opišu šta su doživeli, ali u takvo nešto ne bi valjalo da se upuste pre navršene četrdesete godine."⁶ Osim ovog saveta, Čelini naglašava da tu ima i "nešto malo samoljublja, koje na različite načine dolazi do izražaja. Prvi je način, po svaku cenu, staviti do znanja da je sačinitelj životopisa izdanak dične i starodrevne loze."⁷

Čitajući 1902. godine autobiografiju dr Milana Savića, tada sekretara Matice srpske u Novom Sadu, Uroš Predić je i sam razmišljao o smislu autobiografskog teksta: "A što se tiče životopisa, tu treba najpre živeti, pa je onda već lako o tom životu pisati. Moja prošlost nit je tako romantična, da bi već sama po sebi mogla zainteresovati čitalački svet, niti sam stekao takovih zasluga, da bi i suhoparno nabranje istih već bilo dovoljno da čitaoca pozabavi, oduševi i podstakne na bud-koji koristan rad... Mi smo efemere."⁸ Uroš Predić, takođe, izražava i duboku sumnju u istinitost autobiografskog teksta, ali posebno je dragoceno njegovo



ANASTAS JOVANOVIĆ, *AUTOPORTRET*, 1854. (DETAIL)

ukazivanje na specijalni odnos između pisca i čitaoca autobiografije: “Ima mnogo ‘Štimunga’ u toj knjizi. Ne umem kritički da čitam, a osobito kad su knjige izašle iz prijateljske ruke. Tu nikad nisam na čisto, koliko je udeo umetničke dikcije, koliki je ličnog interesovanja prema prijatelju?... Još da si mogao sve kazati!”⁹

Bukovac, Todorović i Jovanović, su uživali status velikih i slavnih umetnika svoga doba, ali kao moderne individualnosti oni se, razumljivo, pojavljuju u različitim, ponekad sasvim neobičnim ili manje upadljivim, socijalnim ulogama: Bukovac je bio i moreplovac, prekokeanski putnik, član Srpske kraljevske akademije; Jovanović, litograf, dizajner i upravitelj dvora kneza Mihaila Obrenovića, a Todorović pevač, osnivač slikarske škole i učitelj “telesnog vežbanja”, da pomenemo samo neke od njihovih brojnih aktivnosti. Između svih tih, ponekad i kontardiktornih životnih uloga, u svojim autobiografijama oni izoluju, naglašavaju i specijalno organizuju narativni tok svoje životne ispovesti samo oko jedne jedine pozicije: oko lika istaknutog pojedinca – umetnika.

Lik umetnika, slikara i fotografa, postepeno izranja i svesno se artikuliše i utemeljuje u postupku samoprikazivanja koji samouvereno teče kroz priču autobiografskog subjekta. Predstaviti preferirani lik velikog umetnika kao personalizovanu autonomnu struktura i reprezentativnu individu, a odbaciti i zanemariti sve ostale životne uloge, bio je i krajnji cilj sva tri odabrana autobiografska teksta. Ali, svi oni koji žele da objektivizuju svoju ili tuđu životnu priču treba da znaju da je narativno jedinstvo života jedna nestabilna mešavina

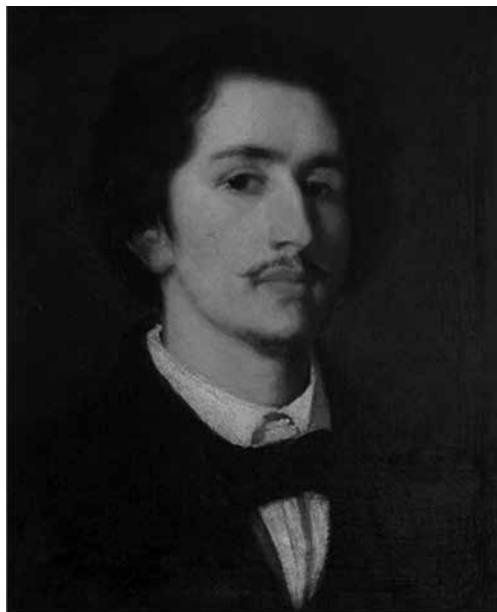
fikcije i životnog iskustva koja nastaje u pokušaju da se naknadno organizuju i artikulišu različiti životni planovi i stilovi.¹⁰ Pogled unazad i oživljavanje memorije jedan je od postupaka kojim se utvrđuje vlastiti identitet, pošto se sa pozicija sadašnjosti preispituju i opravdavaju nekada davno načinjeni izbori.

Životne priče slavnih umetnika: od autoportreta do bajke

Dosadašnja istraživanja književnosti su nedvosmisleno pokazala da se autobiografski žanr razvija sa idejama modernizma, a da naracija životne priče podrazumeva konstrukciju individualnosti i očuvanje vlastitog lika u vremenskom kontinuitetu.¹¹ Sada je trunatak da se postavi pitanje: ako su već toliko puta i u raznim periodima svoga života slikali i fotografisali svoje autoportrete zašto su sva trojica – Bukovac, Todorović i Jovanović – želeli i da napišu autobiografiju? Znači li to da brojna vizuelna svedočanstva nisu bila sasvim adekvatna u oblikovanju personalnosti i samoreprezentativnosti? Zašto je bilo potrebno napisati autobiografije na kraju života kada su sva tri autora već bila priznata i potvrđena kao slavni pojedinci i umetnici? Kakvu funkciju ima životni narativ bilo kog slikara ili fotografa koji je već vizuelno “fiksirao” samoreprezentativnu predstavu o vlastitom “ja”, potvrđujući samim tim slikarskim ili fotografskim činom svoju izuzetnu umetničku poziciju u društvu i atipičnu individualnost u svom vremenu? I konačno, treba postaviti ono staro poetičko i estetičko pitanje: da li imaginacija slike funkcinije isto kao imaginativni autobiografski tekst: *ut pictura poesis*? Samo na neka od ovih pitanja potražiće odgovar analiza koja sledi, ali će razmatranje složenih relacija između vizuelnog i tekstualnog samoprikazivanja, odnosno, između autorprtreta i autobiografije Bukovca, Todorovića i Jovanovića, ostati izvan njenog fokusa.

Naratologija je utvrdila, pored ostalog, da niko ne nosi svoju životnu priču u džepu i da naracija o idividualnoj prošlosti podrazumeva niz strategija koje obezbeđuju promenu perspektive, izbor životnih epizoda i rekonstrukciju kontinuiteta. Sve to su samo neke neophodne alatke kako bi poželjni lik bio artikulisan, potom iskristalisan i sačuvan kroz različite lične uspone i padove u brojnim životnim fazama pojedinca. Zato, odmah na početku treba naglasiti, da upotreba multimedijalnih, heterogenih modela samoreprezentacije i multitekstualnih narativa, kakve praktikuju sva tri odabrana autobiografska subjekta, najavljuje moderne predstavljачke taktike nestabilnih i otvorenih identiteta o kojima govore teoretičari relacionih autobiografija.¹² Relacione autobiografije Todorovića, Bukovca i Jovanovića bi podrazumevale unakrsno čitanje slika, fotografija, pisama, dopisnica, beleški, dnevnika i životopisa, dakle, medijski različitih postupaka samoreprezentacije, ali ovde se fokusirano prate samo autobiografski tekstovi.

Osim naratologije, u potrazi za odgovorima na postavljena pitanja o funkciji autobiografskih tekstova u kontekstu značajnog korpusa slikarskih i fotografskih



STEVAN TODOROVIĆ, *AUTOPORTRET*, 1854.

autoportreta, posebno inspirativna je bila ideja autobiografskog sporazuma Filipa Ležena.¹³ Sasvim je prihvatljiva bila i njegova definicija, koja glasi: "Autobiografijom zovemo retrospektivne prozne opise koje neko sačini na osnovu svog vlastitog postojanja, kada stavi glavni naglasak na svoj život, a naročito na priču o svojoj ličnosti."¹⁴ I drugi istraživači autobiografskog žanra se slažu da je to "pričanje u prozi, koje obrađuje individualnu životnu priču u kojoj su identični autor, narator i lik, a pripovedna perspektiva je retrospekcija."¹⁵ Ovde se može povući paralela između reči i slike, jer su u žanru autoportreta, takođe, ujedini autor, model i lik na slici kao i na fotografiji. Subjekt je isto što i objekat u predstavljačkom ogledalu autobiografije i autoportreta, a procesi pričanja sebe ili slikanja i fotografisanja sebe su komplemetarni i strateški objedinjeni samoreprezentativnim namerama koje prolaznu egzistenciju uzdižu do večnosti.

Već negde na početku autobiografije, Vlaho Bukovac usmerava pažnju čitaoca na svoje, doduše neuspele, rane umetničke početke: "U to vrijeme, u slobodnim časovima, crtao sam male sličice i prodavao ih djeci po jedan krajcar. Naslikao sam tako Gospu od sedam bolova i ponio je u fratara, da mi je blagoslove. Fratar, kad je vidio sliku, nije htio da je blagoslovi, što me je veoma ponizilo i duboko ožalostilo."¹⁶ I Anastas Jovanović otkriva da mu dagerotipija kneza Mihaila Obrenovića snimljena u Beogradu 1841. godine nije uspela, jer "teško je bilo onda i bilo je upravo kao neki slučaj, ako je portre osobito dobro ispalo."¹⁷ "Autobiografiju ne mogu činiti samo prijatni opisi uspomena ispričanih s talentom: ona pre svega mora pokušati da prikaže savršeni sklad jednog života, mora

pokazati smisao pokoravajući se često protivrečnim zahtevima verodostojnosti i doslednosti," primetio je Ležen.¹⁸ Taj savršeni sklad jednog individualnog života okrenutog jednom cilju – umetnosti – naglašava i Steva Todorović: "Ali moja želja od detinjstava da crtam i slikam vodenim bojama nije prestajala i sve slobodno vreme upotrebljavao sam da u kalfinoj sobi nastavim sa slikanjem, tako da su uskoro svi zidovi bili napunjeni mojim radovima. Jednog dana kad je ušao u kalfinu sobu, stric vide sve te moje radove, zamisli se i reče kalfi: 'Sad vidim da od ovog mog sinovca neće biti pivar.' Posle nekoliko dana pozove me sebi i zapita da li ja odista volim taj slikarski rad. Ja mu oduševljeno odgovorim da je moja jedina želja da budem slikar."¹⁹

Utvrđiti postojanje slikarsko/umetničkog identiteta već u ranom detinjstvu, kao u navedenim primerima, jedna je od ključnih funkcija autobiografskih teksta u kome se precizno identifikuju i živo opisuju emocionalno vrlo intenzivni trenuci u kojima se profilise umetnik – noseći lik ili glavni protagonista životne priče. Zato Todorović, Bukovac i Jovanović uvek ističu svoja autoreferentna sećanja na rano detinjstvo jer se već tu, na samom početku života, mora ukazati, nevidljivom čitaocu, na glavnu liniju i ključni sadržaj narativnog i samopredstavljачkog identiteta. Kasnije, tokom naracije jednom odabrani i poželjni model umetnika nadalje se sledi selektivnim izborom životnih epizoda u tekstu autobiografije.

"Autobiografski tekstovi pružaju priliku prethodno nepismenima i obespravljenima da usvoje nove mogućnosti na mestima na kojima se diskursi sustiču, ili da ih spoje i isprepletu u nove hibridne forme. U svojim javnim i privatnim manifestacijama, autobiografsko pismo je diskursna i materijalna praksa u kojoj rodno obeležena subjektivnost biva konstruisana, potvrđena i podrivena. Takvi tekstovi mogu istovremeno ići u korist preovlađujućoj ideologiji identiteta, ili joj ići na štetu," upozorila je Felisiti Nusbaum.²⁰ Ja koje piše sebe, kao i ja koji slika sebe, zauzima specifičnu i privilegovanu poziciju sa koje pokušava da artikuliše životnu priču koja treba da bude ideal i uzor preferiranog identiteta umetnika. Sa druge strane, pak, to ja koje piše sebe, konstruišući svoju životnu priču, iznova daje značenje i smisao svim proteklim životnim epizodama, ulogama i efemernim situacijama, ali i svojim slikama i autoportretima. Naravno, "ima tu jedna lažna istina," jer je u autobiografiji, "kao i negde drugde, identitet izbor."²¹

Životna priča ima funkciju da organizuje i integriše život tako da od fluidne i dijahronijske radnje napravi smislenu celinu, odnosno, da pouči i da ukaže na moralni primer kako se, od siromašnog i skromnog detinjstva, jedna ličnost uspinje društvenom lestvicom do uglednog, bogatog, nagrađivanog i uzornog umetnika i građanina sveta. Autobiografski subjekti, kakvi su Bukovac, Todorović i Jovanović, nikada ne bi ni radili na svojim životopisima da ne veruju u svoje naratološke sposobnosti i u svoju preferiranu životnu ulogu svestranog umetnika. Oni nikada ne propuštaju da samozadovoljno istaknu u tekstu vlastitu uspešnost i moralnu vrlinu ličnog uspeha u buržoaskom društvu. Ali, prema dosadašnjim



VLAHO BUKOVAC, *AUTOPORTRET*, 1921.

teorijskim saznanjima svaka valjana životna priča mora zadovoljiti bar nekoliko osnovnih principa: 1) "ja" je uvek predmet u pričama; 2) priče integrišu živote; 3) priče su uokvirene socijalnim odnosima; 4) priče se menjaju kroz vreme; 5) priče su kulturni tekstovi; konačno, 6) neke životne priče su bolje ispričane.²²

Autobiografije trojice velikih umetnika moderne izabrane su, između ostalog i zato, što kao životne priče zadovoljavaju u potpunosti svih šest pomenutih principa. Bukovac, Todorović i Jovanović su, kao što je rečeno, ostavili ne samo valjane nego i fragmentarne životopise, a time su možda i nenamerno postavili model koji će, nešto kasnije, slediti autori moderne i avangarde. Od čitavog životnog iskustva sve tri životne priče su selektivno fokusirane na rano detinjstvo, mladost i doba slikarskih i fotografskih otkrića i postignuća, dok se na zrelo i kasno životno doba svesno zaboravlja. Umesto "konvencionalne pripovedačke autobiografije, o stečenom identitetu," njihove životne priče su ostale u formi otvorenog teksta koji može biti intrigantniji i primereniji "nedovršenoj samoprojkciji savremenog pripovedača."²³

Umesto zatvorene životne priče i uravnotežene deskripcije životnih epizoda u kojoj bi podjednaka pažnja bila posvećena beskrajnim scenama od detinjstva do starosti Bukovac se uglavnom fokusira na prvu polovinu svoga života oblikujući uzbudljiv narativ koji dostiže kulminaciju u trenutku kada za sliku *Velika Iza* dobija nagradu pariskog Salona 1882. godine.²⁴ Steva Todorović ambiciozno najavljuje priču koja treba da prati čitav njegov osamdesetdevetogodišnji život, ali sa punom pažnjom govori o ranom detinjstvu i mladićkim danima, pa se tako njegov autobiografski narativ završava ženidbom i izgradnjom vlastitog porodičnog doma u Beogradu 1873. godine.²⁵ *Autobiografija* Anastas Jovanovića, kao najkraća, uglavnom prati detinjstvo, školovanje i mladost u Beču.

Dijahronijsko posmatranje i pisanje sebe vrlo je složen proces kojim se detaljno bavi teorijska i eksperimentalna psihologija, ali za ovu priliku dovoljno je reći da je to proces koji podrazumeva sortiranje formativnih i transformativnih impulsa, a svi oni su deo svakodnevnog životne prakse. Naravno, ne treba zaboraviti da sposobnost odlučivanja i postupci uspešne navigacije ka oblikovanju identiteta ne zavise samo od pojedinca već i od kulturnog konteksta.²⁶ Da autobiografski subjekt tokom narativnog čina iznova ocrta i konstruiše vlastiti identitet, odnosno, da fluidno sopstvo smešta u zadati prostor i vreme najbolje ilustruje *Autobiografija* Anastasa Jovanovića koja ima dva različita početka: "Ispunivši sad mojih osamdest godina moga života, odvažih se na molbu kako moga sina Konstantina, tako i na više od mojih sadanjih prijatelja kojima sam kad što iz staroga doba pričao, da to koliko je moguće pobeležim..."; U drugoj varijanti, pak, početak autobiografskog teksta glasi: "Primoran se nahodim da koju reč iz moga života zabeležim, jer kako je sudbina opredelila ja sam imao prilike sve srpske vladatelje... poznavati."²⁷

Stalno premeštanje pozicije i variranje naracije u dijahronijskoj perspektivi svojstveno je autobiografskom subjektu kako na početku životne priče tako i na kraju životopisa. Sa druge strane, opet, i čitalac mora biti fleksibilan ukoliko želi da prati čitav tok životopisa i da bez protesta prihvati prećutkivanje, "crne rupe" ili "senčenja" u priči. "Pisanje stvara unutrašnju distancu: ja koje iskazuje posmatra i sudi onom ja u iskazanom. Sve u svemu, 'prostor od ja do ja pokazuje se kao prostor fikcije ili, tačnije, kao prostor hermeneutičke fikcije.' Međutim, to je naknadna fikcija, 'neposredna istorija mog ja, čija se projekcija u budućnosti ispostavlja kao teška, pa čak i nemoguća," kaže Žak Lerider.²⁸ Čitalac, opet, tokom čitavog narativno/čitalačkog procesa ulazi u dijalog sa autobiografskim subjektom suprotstavljajući mu svoje ja i mentalno oblikovanje vlastitog sobstva i vlastite životne priče.

U razgovorima, pak, "svoje Ja treba uključivati što je manje moguće, jer ono je gotovo uvek tema koja je drugima neprijatna ili dosadna," jedna je od preporuka u bontonu baronice Staf iz 1893. godine.²⁹ Čitanje autobiografskog teksta, međutim, podrazumeva uključivanje svojeg ja. Uzajamnost i jedno ogromno poverenje koje narator/pisac poklanja svome slušaocu/čitaocu iznoseći mu svoje "srce na dlanu" gradi se sa obe strane, jer se i čitalac samoprojektuje u tekst. Autobiografski subjekt iznosi anonimnom čitaocu intimne emocije, misli, doživljava i sumnje očekujući da sve to neće biti pogrešno protumačeno niti zloupotrebjeno. Drugim rečima, čitalac ulazi u piščevo magnetno polje, kako kaže Ležen. Jer, "dok čitate neku autobiografiju, vi niste isključeni iz nje kao kad je reč o fikciji ili nekom dokumentarnom tekstu, naprotiv, veoma ste uključeni: neko traži da ga vole ili osude, a na vama je da to učinite. S druge strane, opredeljujući se za to da kaže istinu o sebi, autor zahteva od vas da razmišljate o mogućnosti uzajamnog delovanja: da li biste bili spremni da uradite isto? Uznemirujuća ideja. Za razliku od drugih ugovora o čitanju, autobiografski sporazum je zarazan. Uvek sadrži neki privid reciprociteta, virus koji će pokrenuti vaš odbrambeni mehanizam."³⁰

Kada autobiograf Jovanović kaže da je na sinovljevu molbu odlučio da iznese svoju životnu priču pred javnost, čitalac ne može da sumnja u iskrenost pripovedača. Naravno, znamo da je Anastas Jovanović mogao, a to bi bilo daleko jednostavnije, ispričati čitav svoj život sinu Konstantinu i kćerki Katarini, nije morao provesti svoje poslednje dane u pisanju autobiografije. U ime istine, ili barem onoga što i pisac i čitalac veruju da je istina, zanemaruje se fiktivnost autobiografskog teksta koji, bar u izvesnom smislu, treba čitati kao roman ili bajku. Mada autobiografije o kojima govorimo nisu napisali pisci već slikari, dakle, autobiografi nisu profesionalci, ne može se izbeći određena romaneskna, čitaj, fiktivna ravan naracije. Ne treba misliti da bi se pozivanjem na pedantno vođene dnevnik preovladala imaginativnost teksta, nepouzdanost sećanja i sloboda u odabiru životnih epizoda i uloga u autobiografijama sva tri velika umetnika o kojima je reč. Poznati su, uostalom, detaljni dnevnik Nikole Krstića, vođeni sredinom 19. veka, iz kojih nikada nije proizašla ni smisljena životna priča ni autobiografski tekst.³¹

Autobiografija nije nikada jednostavno prepričavanje prošlosti, ona je romantičarsko "bojno polje" i drama u kojoj se čovek bori da nalikuje na samog sebe u određenom trenutku svog života.³² Autobiografsko štivo, kao i autoportretno slikarstvo, je u osnovi transtekstualno i ne može se ograničiti žanrovskim standardima forme – to su, pre svega, izrazi lične samosvesti. "Stoga se autobiografsko pripovedanje i pojavilo kao moćno sredstvo konstituisanja buržoaskih jedinki, a time i upravljanja kako telima tako i sopstvima. Autobiografsko pripovedanje postalo je i kulturološki snažno sredstvo smeštanja tog prosvetiteljskog sopstva u ono što je Zapad video kao 'istorijsko vreme,'" zapazila je Sidoni Smit.³³ I Klaus-Detlef Miler je u svojoj knjizi *Autobiografija i roman* tvrdio da razvoj autobiografije u kasnom 19. veku treba tumačiti u sklopu nove svesti o individualnosti.³⁴

Novo shvatanje i pozicioniranje pojedinca u buržoaskom društvu, njegova potreba da fiksira identitet samo su deo velike ideologije demokratskih i građanskih sloboda. Međutim, kao i pamćenje na koje se oslanja autobiografski subjekat, identitet pojedinca je nestabilna i otverena konstrukcija čije značenje u životnoj priči lavira od dokumentarnog sloja do bajke u kojoj je ponekad odlučujući momenat "prst sudbine". I čitačeva shvatanja identiteta su promenljiva i, takođe, zavise od individualnog i kulturnog, vremenskog i prostornog određenja, od dijahronijske i sinhronijske pozicije, na koju je upozorio već Uroš Predić. Čitalački susret sa autobiografijama Bukovca, Torodvića i Jovanovića pisanim krajem 19. i početkom 20. veka, da bi bio uspešan, mora uspostaviti intersubjektivnu komunikaciju i poverenje u postojanje različitih identiteta: jastva pripovedača, jastva autobiografa pred tekstom i jastva pripovedanog/opisanog subjekta. Na kraju, ali ne i najmanje važnog, tu je jastvo čitaoca koje se upoređuje sa tri prethodna jastva i traži vlastiti profil i moralni uzor. Neposredna istorija mog ja, pripovedača/pisca, s jedne strane, i čitaoca s druge, stupaju u komunikaciju zahvaljujući autobiografskom narativu

koji uspešno može da premosti sve razlike u vremenu i prostoru. Svako novo čitanje autobiografija velikih umetnika, kakvi su Bukovac, Todorović i Jovanović, obnavlja taj vanvremenski, intersubjektivni i intertekstualni dijalog između mog i tvog jastva.

Napomene:

¹ В. Буковац, *Мој живот*, Београд 1925, 1.

² М. Цар, Влахо Буковац (1855-1922), у: В. Буковац, *Мој живот*, XIV-XV.

³ Љ. Никић, Аутобиографија Анастаса Јовановића, *Годишњак града Београда*, књ. III, Београд 1956,

<http://www.mgb.org.rs/images/stories/MGB/pdf/GodisnjakIII/GodisnjakIII385-416.pdf>

⁴ *Аутобиографија Стеве Тодоровића*, предговор З. Симић Миловановић, Нови Сад 1951, 5-22.

⁵ S. Campbell, The second voice, *Memory Studies*, no. 1, 2008

<http://www.uwo.ca/theory/Course%20Descriptions/Campbell.pdf>

⁶ Б. Челини, *Мој живот*, Горњи Милановац 2006, 13; Marko Car je napomenuo u predgovoru Bukovčeve autobiografije da ne želi da ponovi grešku "italijanskog akademičara koji je bio uzeo preda se da doteruje sintaksu Benvenuta Čelinia", М. Car, Vlaho Bukovac (1855-1922), XV.

⁷ Ibid.

⁸ Н. Симић, *Сликарево перо. Писма Уроша Предића*, Београд 2007, 85.

⁹ Ibid.

¹⁰ P. Riker, *Sopstvo kao drugi*, prev. S. Ćuzulan, Београд 2004, 168.

¹¹ P. Alasuutari, The discursive Construction of Personality, у: *Narrative Study of Lives*, ed. A. Lieblich, R. Josselson, Vol. 5, Newbury Park, California Sage 1997, 7, 11.

<http://people.uta.fi/~sspeal/Discursive%20construction%20of%20personality.pdf>

¹² A. Ruggemeier, The Autobiographer as Family Archivist: Relational Autobiographies and the Many Modes of Writing a Life, http://cf.hum.uva.nl/narratology/a11_anne_ruggemeier.htm

¹³ F. Ležen, Autobiografski sporazum dvadestpet godina kasnije, *Polja*, časopis za književnost i teoriju, br. 459, Novi Sad 2009, 44-54. <http://polja.rs/polja459/459-8.pdf>

¹⁴ Ibid., 45.

¹⁵ М. Д. Стефановић, *Аутобиографија*, Београд 2010, 27.

¹⁶ В. Буковац, *Мој живот*, 11.

¹⁷ Љ. Никић, Аутобиографија Анастаса Јовановића, 410.

¹⁸ F. Ležen, Autobiografski sporazum dvadestpet godina kasnije, 45.

¹⁹ *Аутобиографија Стеве Тодоровића*, 30.

²⁰ F. A. Nusbaum, Politika subjektivnosti i ideologija žanra, <http://polja.rs/polja459/459-10.pdf>

²¹ F. Ležen, Autobiografski sporazum dvadestpet godina kasnije, 45.

²² O. P. McAdams, Personal Narratives and the Life Story, <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1063339.files/PersonHndbk3edMcAdams-08.pdf>

- ²³ G. Nigl, Autobiografija – oblik i istorija književnog žanra, *Polja*, br. 459, Novi Sad 2009, 98. <http://polja.rs/polja459/459-11.pdf>
- ²⁴ В. Буковац, *Мој живот*, 109-112.
- ²⁵ *Аутобиографија Стеве Тодоровића*, 51. Na kraju autobiografskog teksta sledi nabrojanje “odličja”, па Dodatak, zatim, tekstovi govora održanih u javnosti, privatna pisma i Spisak umetničkih radova.
- ²⁶ M. Bamberg, Who am I? Narration and its contribution to self and identity, *Theory & Psychology* 21(1), 2010, 6. http://www.clarku.edu/~mbamberg/Material_files/Who%20Am%20I%20%20part%201.pdf
- ²⁷ Љ. Никић, Аутобиографија Анастаса Јовановића, 389.
- ²⁸ Ž. Lerider, Pamćenje i zaboravljanje, Sigmund Frojd i “izlečenje kroz pisanje”, *Polja*, br. 459, Novi Sad 2009, 131, <http://polja.rs/polja459/459-14.pdf>
- ²⁹ F. Ležen, Autobiografski sporazum dvadestpet godina kasnije, 44.
- ³⁰ *Ibid.*, 46.
- ³¹ Н. Крстић, *Дневник: приватни и јавни живот*; приредили А. Вулетић, Милош Јагодић, Београд, 2005, 2 књ.
- ³² J. Rak, Are Memoirs Autobiography? A consideration of genre and public identity, http://www.academia.edu/2381597/Are_Memoirs_Autobiography_A_Consideration_of_Genre_and_Public_Identity
- ³³ S. Smit, Performativnost, autobiografska praksa, otpor, *Polja*, br. 459, Novi Sad 2009, 101, <http://polja.rs/polja459/459-12.pdf>
- ³⁴ G. Nigl, Autobiografija – oblik i istorija književnog žanra, 97.

Milanka Todić
Faculty of Applied Arts, University of Arts in Belgrade

TESTIFYING FICTION OF THE MODERN AUTOBIOGRAPHIES OF PAINTERS

As part of great ideologies of democratic and civil liberties, the new understanding and positioning of the individual in bourgeois society is, first of all, reflected in his or her need to establish personal identity. However, similar to the memory an autobiographical subject relies on, the identity of the individual is an unstable and open construction whose meaning is grounded in the life story which is floating between documentary layers to the ones of a fable.

At the same time, the reader's understanding of identity is variable as well, as it depends on individual, cultural, temporal and spatial designations, that is, on the diachronic and synchronic position of the storyteller himself, to which Uroš Predić has already pointed out. Upon the encounter with autobiographies of two great painters Vlaho Bukovac and Steva Torodvić, and one of the greatest artists in the history of Serbian photography, Anastas Jovanović, which were written in the late 19th and early 20th century, the reader has to establish an intersubjective communication and trust/believe in the existence of the artists' different identities. Lastly there is also the self of the reader which is compared with the three previous selves and seeks his own profile and moral role model in the life stories of famous personalities from a different place and time. The immediate histories of myself, the storyteller/writer and the reader, enter into communication through an autobiographical narrative which can successfully overcome all other generational differences. Each new reading of the autobiographies of great artists, such as Bukovac, Todorović and Jovanović, renews the timeless, interpersonal and intertextual dialogue between my self and your self.

Key words: Steva Todorović, Vlaho Bukovac, Anastas Jovanović,
autobiography, self-representation, identity

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)



RAZGLEDNICA SA IZGLEDOM SLIKE IZ 1882. GODINE (DOKUMENTACIJA SZPB)

UDK BROJEVI: 75.025.4 ; 75.071.1 Буковац В.

ID BROJ: 204308748

Daniela Korolija-Crkvenjakov, Galerija Matice srpske, Novi Sad
Velibor Andrić, Institut za nuklearne nauke „Vinča“, Beograd
Maja Gajić-Kvašček, Institut za nuklearne nauke „Vinča“, Beograd

**SJAJ CRNOG BARŠUNA:
KONZERVACIJA, RESTAURACIJA I NOVI PODACI
O SLICI *VELIKA IZA VLAHA BUKOVCA***

Apstrakt:

O *Velikoj Izi*, slici koja je proslavila mladog Vlaha Bukovca na početku slikarske karijere, pored velike popularnosti ostale su nepoznate mnoge činjenice. Posle uspeha na prolećnom salonu 1882. godine u Parizu slika je reprodukovana na razglednici, a o procesu njenog nastanka pisao je sam autor u svojoj autobiografiji. Detalji kasnijeg života slike, do momenta kada ju je za svoju kolekciju kupio Pavle Beljanski, manje su poznati. U tom periodu menjala je vlasnike, bila restaurirana i delimično izmenjena. Naučna ispitivanja metodama prirodnih nauka i konzervatorska ispitivanja donela su nove podatke o autorskim slojevima slike i prethodnoj restauraciji, kao i pružila smernice za čišćenje i rekonstrukciju bojenog sloja u novoj restauraciji.

Ključne reči: Vlaho Bukovac, *Velika Iza*, konzervacija, restauracija

Uvod

Velika Iza Vlaha Bukovca je najupečatljiviji eksponat u Memorijalu Pavla Beljanskog, u njegovoj Spomen zbirci u Novom Sadu. Beljanski, diplomata i kolekcionar, kupio ju je na aukciji u Parizu 1929. godine. Od 1965. godine dostupna je javnosti, izložena zajedno sa drugim slikama i predmetima koji svedoče o životu i vremenu u kojem je Beljanski živio i formirao svoju kolekciju slika.¹

U okviru priprema izložbe, održane u Galeriji Doma vojske Srbije u Beogradu od 17. septembra do 2. novembra 2013. godine, slika je podvrgnuta konzervatorsko-restauratorskim radovima u Galeriji Matice srpske u Novom Sadu, od maja do jula 2013. godine. Tim stručnjaka angažovanih na ovom poslu činili su: dr Daniela Korolija-Crkvenjakov, konzervator-savetnik (rukovođenje i nadzor nad konzervatorskim radovima), Nevena Đorović, konzervator-restaurator (čišćenje, konsolidacija i retuš slike), mr Jelena Jovetić, slikar-konzervator (fotodokumentacija), Nedeljko Marković, fotograf (IR i UV reflektografija), Velibor Andrić, fiziko-hemičar i dr Maja Gajić-Kvašček, fizičar, oboje iz Laboratorije za hemijsku dinamiku i permanentno obrazovanje Instituta za nuklearne nauke „Vinča“ (ispitivanja slike EDXRF metodom) i Darko Đorđević, vajar-konzervator (restauracija ukrasnog rama).

Zatečeno stanje slike i konzervatorska ispitivanja

Velika Iza je slikana uljem na platnu, napetom na čvrst slepi ram sa pokretnim uglovima i dva krstasta ukrutenja. Platno, sa jednim malim procepom saniranim starom zakrpom sa poleđine, blago je zatalasano i opušteno. Bojeni sloj je stabilan, sa malo krakelura i nekoliko vrlo malih oštećenja na kojima nedostaju ljuspe boje, poljima potamnelog retuša, požutelim lakom i neizbežnim slojem atmosferskih naslaga na površini. Slika je uramljena u pozlaćeni ukrasni ram.

O nastanku slike ostala su Bukovčeva svedočenja o kritikama profesora Kabanela i njegovoj ljutitoj reakciji na profesorovu kritiku da „slika nije loša, ali su glavnom liku odviše kratke noge“, posle čega je ostrugao prethodnu i napravio novu verziju slike². Detalji prvobitne verzije nisu poznati.

U toku ispitivanja koja su prethodila konzervaciji, pokazalo se da slika ipak nije bila u potpunosti ostrugana, već da je Bukovac sastrugao samo delove i nastavio da slika. Promenio je položaj desne ruke Ize, što se vidi po karakteru bojenog sloja: raniji položaj jasno se ocrtava, upravo zato jer je podloga različita: delimično je to raniji inkarnat ruke, a delimično draperija. Druga promena, koja se odnosi na položaj leve noge Ize, nešto je teže uočljiva, ali se pod bočnim svetlom nazire trag poteza četke u donjem bojenom sloju, koji ocrtava nogu više podignutu i savijenu u kolenu.

Nakon izlaganja 1882. godine slika je reprodukovana kao razglednica, danas dragocen arhivski dokument za dalje ispitivanje istorije promena na slici. Iako u crno-beloj tehnici, ona predstavlja izvanrednu osnovu za dalja proučavanja.



IZGLED SLIKE PRE KONZERVATORSKO-RESTAURATORSKIH RADOVA (FOTO J. JOVETIĆ)

Upoređivanjem detalja sa razglednice i aktuelnog izgleda slike, prvo što se uočava, i što su često spominjali drugi istraživači, je naknadno dodat povez na glavi služavke. Pored toga postoje i mnoge druge razlike, na prvi pogled manje uočljive. To su: izmene na haljini služavke (rukav, džep, krajevi prsluka preko bele kecelje), znatno tamniji valer draperije pružene ispod Izine glave sakriveni slapovi kose koji se dobro vide na razglednici, nestanak desnog kraja niske stoličice na kojoj portretisana sedi, neznatno drugačiji prelomi tamnocrvene draperije u pozadini i na levom delu slike i na kraju potpuni izostanak preloma draperije na crnim poljima u centralnom i desnom delu slike, koji odgovaraju prekrivaču na kanabetu preko koga se pružila Iza. Sve ovo ukazuje da je na slici, između prvog javnog predstavljanja na Salonu u Parizu 1882. godine i momenta dolaska u kolekciju Spomen zbirke Pavla Beljanskog u Novom Sadu 1965. godine, bilo slikarsko-restauratorskih intervencija o kojima nema arhivske dokumentacije.

Radi utvrđivanja i dokumentovanja istorije konzervacije slike, u prvoj fazi konzervatorsko-restauratorskih radova u Galeriji Matice srpske sprovedena su ispitivanja u više pravaca: nedestruktivna ispitivanja infracrvenom reflektografijom³ i EDXRF spektrometrijom⁴ konzervatorsko sondiranje površina na kojima su uočene razlike u izgledu slike i razglednice, kao i ispitivanje otpornosti bojenih slojeva na rastvarače u pripremi za čišćenje slike. Rezultati ovih ispitivanja su doneli nove podatke koji su bolje osvetlili istoriju slike kroz dokumentovanje



UPOREDNI IZGLED INFRACRVE NE REFLEKTOGRAFIJE I SNIMKA U PRIRODNOM SVETLU
(FOTO N. MARKOVIĆ)

promena i promišljanja samog autora, i usmerili dalji tok konzervatorskih radova i diskusiju o meri čišćenja i načinu rekonstrukcije bojenog sloja.

Infracrvena reflektografija

Crno-beli prikaz koji se dobija kao rezultat infracrvene reflektografije doneo je iznenađenje. Infracrveno zračenje je prošlo kroz tanak sloje boje i na digitalnom snimku su dokumentovana polja različitog stepena apsorpcije.⁵ Prevedeno na vizuelni jezik, to znači da na reflektografskom snimku vidimo slojeve ispod površine, u našem slučaju prvu postavku lika Ize, zatvorenih usana i ozbiljnog pogleda, što na izvanredan način dokumentuje jednu fazu kreativnog procesa u nastanku ove slike. Upoređivanjem infracrvene reflektografije i snimka u normalnom svetlu, dobija se dokumentacija značajna za dalje studije istoričara umetnosti o ranim fazama slikarske delatnosti Vlahu Bukovca.

Konzervatorska sondiranja

Konzervatorskim sondiranjima ustanovljeno je da postoje naknadni slojevi boje na velikoj površini slike, tanki i lazurni, koji se lako rastvaraju i uklanjaju. Oni su deo ranijih slikarsko-konzervatorskih intervencija koje nisu dokumentovane. Tu spadaju: tamnozeleni premaz preko draperije ispod glave i ruku Ize; tamnocrveni

premaz preko vrlo slične tamnocrvene draperije u pozadini; tamna patina nanescna preko kose, koja prekriva i desni ugao taburea; ponovljene pruge na odeći slušavke koje prekrivaju i džep na suknji, kao i oker-žuti do zagasiti premazi preko donjeg dela slike, lavora sa sunderom, poda i lavlje glave. Proizilazi da je gotovo cela površina slike, osim inkarnata, u nedatiranoj konzervatorsko-restauratorskoj intervenciji prekrivena tankim slojevima boje, koji, osim u slučaju zelene draperije ispod ruku i glave Ize, nisu dramatično izmenili originalne tonove, ali su doprineli ukupnom tamnijem fonu slike i sakrili neke detalje.

Druge promene odnosile su se na izgled draperija koje, kako pokazuje arhivska fotografija, zauzimaju veliki deo scene. Ustanovljeno je da postoje dva sloja tamnocrvene draperije u pozadini, neznatno različita, ali je mnogo veći problem predstavljao potpuni nestanak ranije draperije na sada jednolično crnim poljima u srednjem i desnom delu slike.

Utvrđivanje palete pigmenata EDXRF spektrometrijom

Radi razjašnjenja preostalih nedoumica, kao i radi dodatnih podataka o pigmentima koji su korišćeni na ovoj slici, sprovedena su spektrometrijska ispitivanja EDXRF tehnikom⁶. Tačke u kojima je vršena akvizicija spektara birane su tako da pokriju polja različite obojenosti i utvrdi slikarska paleta. Pigmenti su identifikovani na osnovu detekcije karakterističnog elementa, a dodatnom obradom spektara u više mernih tačaka utvrđene su mešavine pigmenata koje je slikar koristio u pojedinim poljima.

Rezultati su pokazali relativno svedenu paletu korišćenih pigmenata. Jedina bela boja detektovana na slici je olovno bela⁷. Ona je vrlo dugo bila nezamenljiva na slikarskoj paleti, uprkos svojoj toksičnosti. Ovde se pojavljuje i kao punilac sloja preparature, u mešavini sa kredom⁸ i bolusom⁹. Olovno bela je korišćena za slikanje inkarnata, tonirana mešavinom okera i umbri, prirodnih zemljanih pigmenata, kao i vermilion¹⁰. Kadmijum žuta¹¹ se pojavljuje na delovima koji su doslikani u kasnijoj konzervatorskoj intervenciji (povez na glavi slušavke i njena haljina), a korišćena je u mešavini sa zemljanim pigmentima. Jedini pigment intenzivnog crvenog tona je vermilion. Mirniji smeđi i oker tonovi potiču od zemljanih pigmenata, koji su mešani sa olovno belom i vermilionom. Od plavih pigmenata sigurno je korišćena kobalt plava¹², mada na odeći sušavke postoje indikacije za korišćenje i prusko plave¹³. Zeleni pigment čije prisustvo je potvrđeno EDXRF spektrometrijom je viridijan¹⁴, koji je korišćen u mešavini sa olovno belom i okerom za slikanje zelene draperije. Viridijan se u slikarskoj paleti koristi od 1859. godine, kada je zamenio dotada raširenu i vrlo toksičnu smaragdno zelenu.



IZGLED SLIKE POSLE KONZERVATORSKO-RESTAURATORSKIH RADOVA (FOTO J. JOVETIĆ)

Posebno je bila zanimljiva detekcija hemijskog elementa kobalta na crnim poljima na kojima nije više bio vidljiv ni trag nekadašnje draperije. Pozicioniranjem tačaka merenja prema arhivskoj fotografiji, u nastojanju da se izvrši mapiranje najinteresatnijih zona, došlo se do zaključka da je za osvetljena mesta na draperiji korišćena kobalt plava. Detaljnijim pregledom ovih zona, uz korišćenje stereo mikroskopa, uočene su čestice pigmenta karakteristične plave boje.

Podaci dobijeni naučnim ispitivanjima slike neinvazivnim metodama bili su veoma značajni za karakterizaciju korišćenih slikarskih materijala, bolje poznavanje slikarske tehnike Vlaha Bukovca i usmerili su dalji tok konzervatorsko-restauratorskih radova.

Valorizacija i rekonstrukcija slikarskih slojeva

Jedan od važnih momenata u slikarsko-restauratorskom postupku, koji često izaziva velike diskusije i najviše doprinosi krajnjem vizuelnom izgledu slike, jeste odluka o meri čišćenja i načinu rekonstrukcije oštećenih bojenih slojeva.

U slučaju *Velike Ize*, ova odluka nije bila ni laka ni brza. Prethodile su joj duge konsultacije i razgovori odgovornih istoričara umetnosti iz Spomen-zbirke Pavla Beljanskog na čelu sa dr Jasnom Jovanov i dodatna traganja za istorijskim informacijama i paralelama. U nedostatku arhivskih podataka o prethodnoj konzervatorskoj intervenciji, pretpostavljeno je da je ona urađena u pripremi slike za prodaju, svakako pre 1929. godine.

Posle teorijskih rasprava i diskusija, čišćenje i rekonstrukcija bojenog sloja predstavljaju konkretizaciju stručnog i naučnog doprinosa kustosa i konzervatora, transponovane u otisak u materijalu.¹⁵ Odluka o meri čišćenja obuhvatila je više različitih kriterijuma, prema stanju i situaciji na različitim delovima slike, u procesu valorizacije njihovog likovnog i istorijskog značaja.¹⁶ Moguća su različita restauratorska rešenja, a krajnji rezultat ne može da izbegne interpretaciju.

U toku čišćenja uklonjeni su tanki lazurni premazi čije je postojanje utvrđeno na velikoj površini, od čega je najveću vizuelnu promenu donelo uklanjanje tamnozelenog premaza sa draperije ispod glave i ruku Ize. Otkriveni sloj, svetlozelene boje, odlično je očuvan autorski sloj. Uklanjanjem premaza sa drugih partija slike promena nije toliko dramatična, ali je rezultat dobro vidljiv kroz omogućeno sagledavanje brojnih autorskih detalja koje su premazi sakrivali, kao što su kosa portretisane koja pada u slapovima, desni ugao taburea na kome sedi, senka oko golog stopala na podu, dlake lavlje grive i drugi.

Za delove slike koji su preslikani debljim namazima, donesena je odluka da se ne uklanjaju, jer na tim mestima postoje oštećenja autorskog bojenog sloja (moguće kao posledica čišćenja u ranijoj konzervatorskoj intervenciji), što se jasno vidi i na prečišćenom inkarnatu služavke, bez završnih lazura koji definišu crte lica i oka. Radi se o istorizovanim preslicima koji ponavljaju prethodna slikarska rešenja, a njihovo uklanjanje bi dovelo do rizika dodatnog oštećenja autorskih slojeva i potrebe da savremeni restaurator ponovi ono što je njegov neimenovani prethodnik uradio pre skoro jednog veka.

Ostala je dilema kako rekonstruisati izgublenu draperiju na crnim površinama na kojima je utvrđeno korišćenje kobalt plave. Ako su plavom bojom bila slikana osvetljenja draperije, koji je bio njen osnovni ton? Crno-bela razglednica više nije od pomoći. Tragalo se za eventualnim arhivskim podacima, opisima slike u tadašnjoj štampi. Rešenje je ponudila dr Jasna Jovanov, uputivši na deo teksta u romanu Aleksisa Buvijea *La Grande Isa*, koji je poslužio kao inspiracija za nastanak slike: „Nakon što se osvežila orjentalnim mirisima, raspuštene kose, pružila se gola i predivna na crni baršun“.¹⁷

Tako je rešena i poslednja dilema, a u restauratorskom postupku draperija slikarski sugerisana kao crna draperija sa plavičastim refleksima, urađenim tratedo retušom, na način da se u obliku i boji sugerise izgubljeni deo slike, bez nametanja restauriranog dela i njegovog takmičenja sa preostalim autorskim i istorizovanim slojevima.

Zaključak

Konzervacija i restauracija slike *Velika Iza Vlaho Bukovca* doprinela je dodatnom osvetljavanju zanimljive istorije nastanka i kasnijeg života ove slike. Za valorizaciju i interpretaciju višestrukih slojeva boje kao i rekonstrukciju oštećenih partija bila je presudna saradnja više aktera uključenih u ovaj projekat: istoričara

umetnosti, konzervatora i fiziko-hemičara, čija su udružena znanja dovela do rezultata koji se danas predstavlja publici kao novo čitanje ove slike. Time je još jednom potvrđeno da je zaštita kulturnog nasleđa multidisciplinarna oblast delovanja u kojoj se najbolji rezultat postiže timskim radom u kojem svaki član tima daje svoj najbolji ekspertski doprinos.

Напомене:

¹ Спомен-збирка Павла Бељанског (ур. Јасна Јованов), Нови Сад, 2009, 44.

² Игор Борозан, *Трајање лепог: Велика Иза и Павле Бељански*, Зборник радова научног скупа посвећеног Павлу Бељанском (1892-1965), Нови Сад, 2012, 106; Мaja Марковић, *La grande Iza на париском Салону 1882 године*, у: *Велика Иза Влаха Буковца, каталог изложбе*, Београд 2013, 43.

³ Инфрцрвена рефлектографија је неивазивна метода испитивања која спада у такозване *imaging* методе испитивања, односно специјалне фотографске методе. Инфрцрвено зрачење продире испод површине бојеног слоја и као резултат даје црно-бели приказ који може да покаже припремни цртеж, нечитки потпис испод потамнег лака итд. Резултат зависи од карактера и дебљине слојева боје, као и од таласне дужине снимања

⁴ EDXRF је ознака за енергетски дисперзивну спектрометрију флуоресцентног рендгенског зрачења, неструктивну и мултиелементну технику испитивања којом се врши идентификација и у одређеним случајевима и квантификација хемијских елемената на малом делу површине испитиваног предмета. За вишеслојне полихромне површине, добија се индикација о саставу површинских слојева боје и подлоге. Ако се ради о преносној опреми, чињеница да се мерења изводе у ваздуху а не у вакууму ограничава детектовања лаким хемијским елементима. Такође, обзиром да се ради о елементној анализи на атомском нивоу, не открива нам информације о молекулкој структури анализаног предмета, па се обично мора комбиновати са другим инструменталним техникама како би се добила потпуна информација

⁵ За снимање је коришћен Canon 450 D апарат са објективом 70-200 mm и инфрцрвеним филтером који пропушта одбијену светлост таласне дужине преко 1000 nm (инфрцрвени део спектра), уз осветљавање предмета халогеним рефлекторима.

⁶ EDXRF спектрометар којим су вршена испитивања конструисан је у Лабораторији за хемијску динамiku и перманентно образовање Института за нуклерне науке „Винча“, специфично за потребе испитивања предмета културног наслеђа. Instrument је преносив, што омогућава мерења in-situ, а покретна платформа омогућаје олакшано испитивање уметничких дела. Као екзитациони извор се користи снап рендгенског зрачења који је колимиран тако да мерна тачка на површини анализаног предмета има прећник 2-3 mm. Male димензије уређаја постигнуте су коришћенјем полупроводничког Si-PIN детектора са термоелектрићним хлађењем за детекцију карактеристичног X-зрачења из материјала који се испитује. Приступ предмету који се анализира олакшан је и постављањем детектора под углом од 45° у односу на екзитациони извор. Сва мерења на слици *Велика Иза* су извршена под истим експерименталним условима чиме је омогућено њихово међусобно поређење. Радни услови за мерење су: напон 40 kV, јаћина струје 300 μ A, растојање од врха колиматора до слике 20 mm.

⁷ Базни бакарни карбонат $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$.

- ⁸ Kalcijum karbonat Ca CO_3
- ⁹ Prirodna glina crvene obojenosti, najpoznatija kao podloga za polimentnu pozlatu.
- ¹⁰ Živin sulfid, HgS .
- ¹¹ Kadmijum sulfid, CdS .
- ¹² Kobalt(II)oksid-aluminijum, $\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$.
- ¹³ Gvožđe(II,III)heksacijanoferat(II,III), $\text{Fe}[\text{Fe}^{3+}\text{Fe}^{2+}(\text{CN})_6]_3$.
- ¹⁴ Hromoksid bihidrat, $\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$.
- ¹⁵ Д. Королија-Црквењаков, *Материја и илузија*, Нови Сад 2013, 133.
- ¹⁶ Istovremena valorizacija istorijske i likovne komponente umetničkog dela je postavljena u osnove teorije restauracije još polovinom prošlog veka sa Čezarom Brandijem. Više u: Чезаре Бранди, *Теорија рестаурације*, Београд 2007.
- ¹⁷ Prema: V. Uchytel-Kružić, *Vlaho Bukovac, Život i djelo 1855-1922*, Zagreb, 2005.

Daniela Korolija-Crkvenjakov, The Gallery of Matica srpska, Novi Sad
Velibor Andrić, The Institute for Nuclear Sciences „Vinča“, Belgrade
Maja Gajić-Kvašček, The Institute for Nuclear Sciences „Vinča“, Belgrade

**THE LUSTER OF BLACK VELVET:
GRANDE ISA BY VLAHO BUKOVAC,
CONSERVATION, RESTORATION AND NEW DATA**

Abstract:

Despite great popularity, some facts about *Grande Isa*, the painting that brought to fame young Vlaho Bukovac at the beginning of his artistic career, remained unknown. Following the success at the Spring Exhibition in Paris 1882, the painting was reproduced on picture postcards and the author wrote of it in his autobiography. The details of what happened with the painting after the Salon showing, and before it was acquired by Pavle Beljanski, are less known. In that period it changed ownership, was restored and partially altered. Scientific and conservators' analyses revealed new data concerning the original paint layers and previous restoration. Importantly, these results helped inform the decisions made on the recent cleaning and restoration project.

Key words: Vlaho Bukovac, *Grande Isa*, conservation, restoration

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

POLEMIKE
POLEMICS

UDK BROJEVI: 72.01:316.75

ID BROJ: 204309516

Aleksandar Kadijević
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

DRŽAVNI ARHITEKTA – POSLUŠNIK ILI STVARALAC ?

Apstrakt:

Usled sve uočljivijeg slabljenja terminološke discipline, osim primerenih, savremenom arhitektonskom historiografijom provejavaju i pojedini pejorativni izrazi preuzeti iz najšire komunikacijske zbilje kojima se određene pojave osporavaju sa moralno-civilizacijskog stanovišta. Među najrasprostranjenijim kritičkim kvalifikativima koji su se postepeno ustalili, izdvaja se sintagma *državni arhitekta*. Uspostavljena kao instrument nenaklonjene kritike, graditelje iz državnog aparata prikazuje kao povlašćene i servilne, čime se minimizira njihova stvaralačka autonomnost.

Ključne reči: arhitekta, država, poslušnik, stvaralac, Srbija

Ovaj rad nastao je u okviru projekta
“Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa”
Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije (ev. br. 177013)

Usled sve uočljivijeg slabljenja terminološke discipline, osim primerenih, savremenom arhitektonskom historiografijom provejavaju i pojedini pejorativni izrazi preuzeti iz najšire komunikacijske zbilje kojima se određene pojave osporavaju sa moralno-civilizacijskog stanovišta. Među najrasprostranjenijim kritičkim kvalifikativima koji se postepeno ustalili, izdvaja se sintagma *državni arhitekta*. Uspostavljena kao instrument nenaklonjene kritike, graditelje iz državnog aparata prikazuje kao povlašćene i servilne, čime se minimizira njihova stvaralačka autonomnost.¹

Privilegovanost državnih arhitekata ogledase u njihovom monopolističkom položaju unutar oficijelnih nadležstva, koja rezultira hiperprodukcijom kvalitativno neujednačenih materijalizacija, a delom i u netransparentnoj proceduri postavljenja na duži vremenski rok. Servilnost im se pripisuje zbog nekritičkog prihvatanja najrazličitijih zadataka osmišljenih po ukusu vlasti, konceptijski zaostalih za tekovinama inovativne arhitekture.

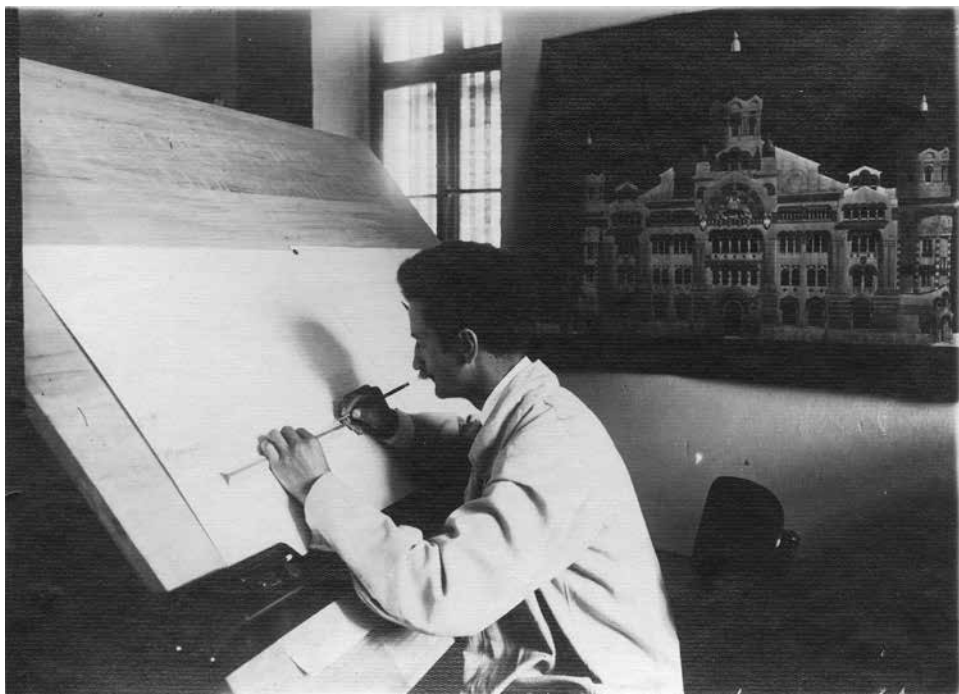
Podstaknuti borbenom retorikom predvodnika međunarodne avangarde, modernistički nastrojani historiografi su sintagmom *državni arhitekta* potkopavali autoritet konzervativnih ustanova ne primenjujući je na period u kom se moderni pokret i sam etatizovao.² Međutim, novije postmoderne strategije tumačenja, bazirane na doslednijem hermeneutičkom distanciranju,³ fenomen državnog arhitekta od Imhotepa do Špera sagledavaju objektivnije u širem civilizacijskom kontekstu. Umesto apriorne kritike institucionalnog položaja državnih projektanata, pre podstiču merenja njihovih stručnih doprinosa, razdvajajući „poslušnike“ od „stvaralaca“.⁴

Uprkos pojavi nepristrasnih tumačenja, pejorativno značenje sintagme *državni arhitekta* i dalje preovlađuje u stručnim raspravama. Manjina pisaca je koristi informativno da označi socijalni status određenog projektanta, dok je većina upražnjava kao aksiološki kvalifikativ sa negativnim konotacijama. Prvo značenje je objektivnije, jer arhitekta iz državnog sistema tretira kao društveno odgovorne stvaraoce, za razliku od drugog koje ih bez izuzetka svodi na poslušne činovnike.

Arhitekti i država

Veza arhitekata sa državnim institucijama se u svakom društvu uspostavlja kao neizbežna i slojevita. Može rezultirati konkretnim plodovima i uzajamnim pogodnostima, ili se svesti na minimum obavezujućih spona. Počev od školovanja, sticanja stručnih titula, poslova i nagrada, arhitekta je čvrsto vezan za državu u kojoj se formirao. Osim što normativno uređuje celokupan graditeljski ambijent, država i materijalno podstiče njegovo kontinuirano funkcionisanje.

Radeći u državnim nadležstvima, odabrani arhitekti postupno unapređuju svoj status, stižu reference i finansijske nadoknade, dok samostalni projektanti to ostvaruju nezavisno. Kao građani, u uslovima ratnog stanja i arhitekti se uključuju u državne vojne formacije u kojima često doprinose i kao stručnjaci. Mogu se



MOMIR KORUNOVIĆ (1883-1969)

svojevoljno angažovati kao partijski funkcioneri i izabrani narodni poslanici, postati gradonačelnici, gradski arhitekti ili rukovodioci uticajnih stručnih tela.

Dok god budu postojale države, postojaće i podela na državne i privatne arhitekta. Izjednačavanje njihovih radnih uslova nije realno zbog korenito drugačijih načina finansiranja i kontrolisanja, ali i nejednakog stepena društvene odgovornosti.

Arhitekta poslušnik

Jednostranim poimanjem državnog arhitekta kao bezličnog *poslušnika*, prenaplašava se njihova podređenost višim instancama koje im kontinuirano prosleđuju dnevne zadatke. Pripisuju im se podanički mentalitet i pasivno istrajavanje na konzervativnim projektantskim metodama, popularnih u vladajućim krugovima. Osporavaju se i kao favoriti moćnih državnih investitora, „nedodirljivi“ kabinetski stručnjaci nespremni za javne konkursne utakmice. Položajem u državnoj hijerarhiji tumači se njihova zamašna produktivnost, a prenebregava značaj ostvarenih dela. Takve primedbe poslovično iznose surevnjivi savremenici, ophrvani konkurentskim animozitetima, kao i jednostrani istoriografi, nespremni da minule pojave kontekstualizuju ravnopravno, a danas i kritičari državnog monopolizma iz nevladinog sektora. Olako se zaboravlja da nije nimalo jednostavno, a često ni moguće suprostaviti se diktatu moćnih naručilaca – autoritativnih vladara, verskih poglavara, ideološko-političkih cenzora, uticajnih tajkuna i njima naklonjenih političara.



VILJEM BAUMGARTEN I NIKOLAJ KRASNOV,
UPRAVNI CENTAR JUGOSLOVENSKE PRESTONICE (1930)

Kritika oficijelnih arhitekata delom proističe i iz rasprostranjenog nepoverenja javnosti prema državi kao instituciji koja se naročito u periodima krize osuđuje kao „birokratizovano leglo korupcije“. Ponekad se državni arhitekti iz političkog revanšizma moralno izjednačavaju sa svojim kompromitovanim političkim mentorima. Poput svrgnutih kraljeva, smenjenih predsednika vlada ili ministara, i oni se po automatizmu kritikuju kao nosioci retrogradnih procesa.⁵

Arhitekta stvaralac

Poimanje državnog arhitekta kao odgovornog *stvaraoca* zaposlenog u specijalizovanim tehničkim odeljenjima centralizovane vlasti, regionalnim ili opštinskim službama, znatnije odgovara istorijskom stanju činjenica, budući da se većina projekatata maksimalno angažovala na dodeljenim zadacima. Zaposleni na neodređeno vreme ili privremeno po ugovoru, predstavljaju su zavidnu stručnu snagu svake države koja ih je izabrala, a pre toga školovala i podsticala. U piramidalnoj hijerarhiji oficijelnog aparata, najznačajnija uloga je vekovima pripadala graditeljima zaposlenim pri dvoru ili drugim centrima političke i verske moći,⁶ dok je sa demokratizacijom društvenih odnosa i odvajanjem arhitektonske struke od inženjerstva krajem 19. veka došlo do slojevitije diferencijacije zadataka poveravanih državnim arhitektima.

Specijalizacija državnih kadrova se konstantno raslojavala, uprkos primedbama da su njome obuhvatani samo prosečni i politički podobni

stručnjaci. Koncentrisani na dnevne zadatke, uglavnom ravnodušni prema javnim prozivkama, državni arhitekti su delili sudbinu vladajuće administracije, bivali unapređivani ili smenjivani, a sa istorijske distance i izjednačavani sa režimima kojima su služili.

Posle dugotrajne dominacije privilegovanih dvorskih arhitekata (vekovima angažovanih u apsolutističkim ili parlamentarnim monarhijama), ulogu vodećih državnih graditelja u 20.stoleću su preuzeli načelnici, inspektori i projektanti različitih ministarstava, kao i poslenici tehničkih odeljenja republika, pokrajina, srezova i opština. Tom korpusu pripadaju i arhitekti iz specijalizovanih državnih projektantskih preduzeća, akademskih i konzervatorskih ustanova.

U istorijskoj hijerarhiji državnih graditelja od renesanse naovamo veliki značaj ima i titula gradskog arhitekta.⁷ Za razliku od minulih epoha u kojima je stručni autoritet odabranih ličnosti za tu funkciju predstavljao presudan uslov, danas se u mnogim sredinama preferira lojalnost političkim partijama i njihovim liderima.

Iako oslobođeni neposrednog uticaja dnevne politike, nastavnici državnih arhitektonskih fakulteta tradicionalno sprovode programe koje usvajaju prosvetne komisije. Za njih se može reći da pre nominalno i institucionalno umesto suštinski zavise od volje vladajućih izvanstručnih organa.

Redovnijih (ali limitiranih) prihoda od samostalnog ovlašćenog graditelja (arhitekta, preduzimača, građevinskog inženjera), projektant iz državnog sektora nije podjednako autonoman, jer ispunjava ciljeve zvanične kulturne politike. Tek najodlučniji među njima se uspešno opiru rasprostranjenom političkom voluntarizmu, ne dozvoljavajući da se fundamentalna stručna načela zloupotrebe u propagandne ili militantne svrhe.

Osim programski najsloženijih, državni arhitekta izvršava i mnoštvo rutinskih zadataka, za razliku od projekatara iz privatne sfere, vođenih zahtevima slobodnog tržišta i nesputanim umetničkim predilekcijama. To ne znači da u radu državnog arhitekta nema stvaralačkog nadahnuća i socijalne odgovornosti. Štaviše, oni na najvišim funkcijama su u laskavoj poziciji da kreiraju koncepcije oficijelnog državnog stila, znatnije menjaju poretke u prostoru i podižu zdanja od opšteg interesa.

Hiperprodukcija objekata od strane arhitekata iz državnih biroa je česta pojava, jer im se projektni zadaci dodeljuju kontinuirano (na nedeljnom ili mesečnom nivou), zbog čega u karijeri nemaju „praznog hoda“, što potvrđuju biografije plodnih graditelja zaposlenih u oficijelnim nadležstvima. Međutim, zbog obilja dodeljenih zadataka i kratkog roka za njihovo izvršenje, državni arhitekta češće pribegava tipskim projektima od samostalnog, ne uspevajući uvek da održi kontinuitet originalnih rešenja.

Od staroegiptskog do savremenog doba uloga državnih arhitekata se višestruko menjala – jačala ili slabila u zavisnosti od značaja koja im je dodeljivan.



NIKOLAJ PETROVIČ KRASNOV (1864-1939)

Statusni i kreativni vrhunac dosegli su u renesansnoj i baroknoj epohi, dok je njihov potencijal u razdoblju međuratnih totalitarnih režima ekstremno instrumentalizovan u propagandno-represivne svrhe. U eri visokog modernizma i postmodernizma njihova pozicija je postala demokratičnija, iako su ih kvalitativno potisnuli preduzimljivi arhitekti iz privatnog sektora.

Sa razvojem struke i kompetentnost državnih arhitekata se specijalistički obogaćivala. Prvobitne darovite autodidakte vremenom su zamenili školovani profesionalci, a danas i tehnološki visoko obučeni eksperti. U razdoblju savremene neoliberalne globalizacije,⁸ karakteristične po uniformnosti i komercijalizmu stila, uticaj država na polju arhitekture slabi pred inicijativom ambicioznih gradskih uprava koje u sadejstvu sa moćnim multinacionalnim kompanijama preferiraju „brendirane“ biroe. Uz najprestižnije brendove, u svakoj sredini su se oformili i prepoznatljivi državni „favoriti“, nezaobilazni pri implementaciji svih krupnijih investicionih poduhvata. Oni predstavljaju novu, povlašćenu generaciju državnih arhitekata koja nominalno pripada privatnom sektoru, a većinu poslova ostvaruje u javnom.

Perspektive korišćenja sintagme

Budući da se sintagma *državni arhitekta* prevashodno ustalila kao pejorativni, umesto tehničko-analitički termin, njome se jednostrano tumači istorijski karakter razmatranih pojava. Iako zvučna i restriktivna, tehnički je neupotrebljiva pri vrednovanju slučajeva iz različitih epoha, regija i društvenih uređenja. Jer povesne činjenice potvrđuju da nisu svi državni arhitekti bili pasivni politički poslušnici, niti da su njihovi savremenici iz „slobodne“ esnafske sfere bili uvek umetnički i etički superiorniji. Iako je u periodima totalitarizma državna



V. ANDROSOV - J. PIČMAN, PALATA POŠTANSKE ŠTEDIONICE, BEOGRAD 1938.

uprava favorizovala lojalne kadrove, iskustva pokazuju da ni tada nisu zaobilazeni najsposobniji stvaraoci.

Početak 21. veka nije primereno diskvalifikovati generacije graditelja pejorativnim sintagmama, već bi njihov učinak trebalo ocenjivati objektivnije, u skladu sa principom nepristrasne istorijske distance. Olako se zaboravlja da stepen nečije emancipovanosti nije presudno determinisan položajem u stručnoj hijerarhiji. Otud ni kritiku rada državnih arhitekata ne bi trebalo bazirati na procenama njihove institucionalne pozicioniranosti, već na merljivim stvaralačkim rezultatima.

Ne bi trebalo osuđivati generacije arhitekata što su talenat i trud podredili interesima države, zadovoljavajući lične, ali i šire društvene interese. Ukoliko nisu učestvovali u represiji prema sopstvenom i drugim narodima ili se kompromitovali malverzacijama, njihovi civilizacijski doprinosi se ne smeju zanemariti. U njihovom radu je, osim niza statusnih pogodnosti, uvek bila prisutna i velika društvena odgovornost. Usled naglašene javnosti rada, njihov umetnički rizik je često bio veći od rizika savremenika koji su delovali unutar manje transparentnih privatnih investicionih tokova.

Uloga državnih arhitekata u Srbiji (19–21. vek)

Istoriografska istraživanja potvrđuju da je u srpskom graditeljstvu novijeg doba uloga državnih arhitekata bila ključna u svim relevantnim oblastima – projektovanju, građenju, urbanizmu, teoriji, kritici, istoriografiji, univerzitetskoj nastavi i spomeničkoj zaštiti.⁹ Sve do aktuelnog tranziciono-globalističkog razdoblja, u kome su se od nekadašnjih tvoraca bolje sredine arhitekti masovno sveli na

pragmatične dezideologizovane biznismene, projektanti iz državnih ustanova su emancipatorski predvodili razvoj struke. Počev od vladavine Kneza Miloša, preko perioda u kome je Knez Mihailo Obrenović postavio osnove modernog Beograda, zatim arhitektonski prosperitetnih razdoblja Kraljevine Srbije i Kraljevine SHS-Jugoslavije, kao i u pojedinim decenijama nakon Drugog svetskog rata, država je planski regrutovala najsposobnije domaće kadrove. Deo najdarovitijih je upućivala i na usavršavanje u inostranstvo,¹⁰ povremeno angažujući gostujuće eksperte (srednjoevropski inženjeri u Srbiji 19.veka, svestrani ruski emigranti od 1918. do 1914. god., hrvatski arhitekti posle 1945.god.).¹¹ Biografije Hadži Nikole Živkovića, Franca Jankea, Jana Nevolea, Aleksandra Bugarskog, Jovana Ilkića, Svetozara Ivačkovića, Dušana Živanovića, Petra Popovića, Dragutina Đorđevića, Momira Korunovića, Viljema Baumgartena, Nikolaja Krasnova, Vasilija Androsova i ostalih istaknutih arhitekata novijeg doba pokazuju da je država umela da iskoristi potencijal koji su joj iz lojalnosti ili interesa oni stavljali na raspolaganje.¹²

Manji broj domaćih arhitekata je kratkotrajno kapitalizovao svoje učešće u oslobodilačkim ratovima i revolucijama, jer su stručna merila brzo potiskivala ideološko-patriotska. Bilo je i perioda kada su arhitekti iz državne službe paralelno radili za privatne investitore, sklapajući nelegalne sporazume sa samostalnim ovlašćenim kolegama koje su umesto njih potpisivali projekte.¹³

Etatiističko podržavanje i otuđenje arhitektonskog aparata od stvarnosti najeklatantnije se ispoljilo u periodima dogmatičnih političkih diktatura (1929-1934; 1945-1950), izazivajući kritike potonjih istoriografa.¹⁴ Dešavalo se i da anonimni urbanisti iz državnih biroa raspoređuju u prostoru tipski osmišljene objekte bez ikakve saradnje sa arhitektima koji su ih projektovali, kao i da se po diktatu centralističkih vlasti najudaljenijim krajevima zemlje nameću stilovi neprimereni tamošnjim uslovima.

Privatna praksa, začeta krajem 19.veka u Beogradu i Vojvodini, svoju kvalitativnu ekspanziju je doživela u periodu između dva svetska rata,¹⁵ a nastavak u novije vreme. Zbog opadanja građevinske aktivnosti i erozije opštih civilizacijskih vrednosti, današnji projektanti sve više zavise od državne inicijative. Prinudno se udružuju u krupne projektantske timove i uključuju u investicione cikluse, žrtvujući autorsku prepoznatljivost rada. Konačno, titula gradskog arhitekta, prvobitno dodeljivana najuglednijim domaćim autoritetima (Nikola Dobrović), vidno je devalvirana nekritičkim izborom poluanonimnih partijskih stručnjaka na tu funkciju.

Напомене:

- ¹ Videti: H.A.Millon-L.Noehlin (eds.), *Art and Architecture in the Service of Politics*, MIT Press, London 1979; A. Milenković, *Architectura – politica ultra*, Savez arhitekata Srbije, Beograd 1996; A. Kadijeviћ, *Терминологија српске архитектонске историографије: Појам “државног” архитекте*, Архитектура 102, Београд-Подгорица 2006, 12.
- ² P. Tourniokotis, *The Historiography of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1999; A. Kadijeviћ, *Естетика архитектуре академизма (XIX-XX век)*, Грађевинска књига, Београд 2005.
- ³ F. Kričevac, *Повијесне distance i arhitektura*, De Re Aedificatoria, 1, Beograd, 1990, 33–41; A. Kadijeviћ, *Видови дистанцирања од појава током њиховог тумачења у архитектонској историографији*, Наслеђе X, Београд 2009, 235-253.
- ⁴ M. Traktenberg-I.Hajman, *Архитектура од преисторије до постмодернизма*, Грађевинска књига, Београд 2006; S. Kostof, *Архитекта – професија кроз историју*, Грађевинска књига, Београд 2007.
- ⁵ A. Stupar, *Volja za moć: Rekonstrukcijom do vladarske katarze*, DaNS 44, Novi Sad 2003, 47-48.
- ⁶ S. Maldini, *Gradski arhitekti*, u: Enciklopedija arhitekture, t.I, Slobodan Maldini, Beograd 2004, 435.
- ⁷ A. Stupar, *Grad globalizacije*, Orionart, Beograd 2009.
- ⁸ Najekstremniji izraz takvih detronizujućih simplifikacija predstavlja sintagma “režimski umetnik”.
- ⁹ Videti: З. Маневић (ред.), *Лексикон неимара*, Грађевинска књига, Београд 2008; Д. Ђурић Замоло, *Градитељи Београда 1815-1914*, Музеј града Београда, Београд 2009.
- ¹⁰ Љ. Трговчевић, *Планирана елита*, Историјски институт, Београд 2003.
- ¹¹ В. Б. Шолаја, А. С. Магдић, *Инжењери у Књажеству/Краљевини Србији од 1834. године до завршетка Првог светског рата*, Заједница техничких факултета Универзитета у Београду, Музеј науке и технике, Лола институт, Београд 1994; М. Ђурђевић, А. Kadijević, *Russian Emigrant Architects in Yugoslavia (1918-1941)*, Centropa 2, New York 2001, 139-148.
- ¹² Z. Manević, *Архитектура између бизниса и културе*, Izgradnja 3, Beograd 1987, 35-36.
- ¹³ Б. Којић, *Друштвени услови развоја архитектонске струке у Београду (1920-1940. године)*, САНУ, Београд 1978. Sklopljene u potpunoj tajnosti, најчешће bez сведока i pisanih tragova, takve nelegalne sporazume ni Beogradska inženjerska komora, nadležna za njihovo sankcionisanje, nije uspevala znatnije sa predupredi.
- ¹⁴ A. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941*, Građevinska knjiga, Beograd 2007; A. Kadijević, *О социјализму у београдској архитектури и његовим опречним тумачењима*, Наслеђе IX, Београд 2008, 75-88.
- ¹⁵ Б. Којић, *nav.delo*.

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)

***KRITIKE
REVIEWS***

UDK BROJEVI: 7.05"19/20"
ID BROJ: 204310028

Dobriła Denegri
Centre of Contemporary Art, Torun

WONDERINGMODE

Abstract:

"Wonderingmode" was a title of the exhibition realized in the Center of Contemporary Art in Torun (Poland) from March till June 2013, and being it the first exhibition dedicated to contemporary experimental fashion and jewelry design organized in one Polish art institution. With this text I wished to give an insight to the motivations that led to the realization of it. Posing question how fashion should be not only exhibited, but considered within the frame of more serious theoretical discourse, this text brings together reflections about the term fashion (in French "la mode") from the time of its birth as a social phenomena in the dawn of the Modern Era, and about the potential meanings that this term might acquire today, through the prism of different creative and conceptual approaches operated by young generations of artists and fashion-designers.

Key words: fashion, modernism, Stéphane Mallarmé, transdisciplinarity



ANA RAJČEVIĆ, COLLECTION ANIMAL: THE OTHER SIDE OF EVOLUTION, 2012
(COURTESY: THE ARTIST)

Wonderingmode is a hybrid term in which is contained multitude of potential meanings of the word “wonder”/“wondering” (marvel, sensation, spectacle, curiosity, awe, fascination, surprise, amazement, search) and of the word “mode” which, in this particular context, would like to allude to fashion, style, look but also to the way, manner, approach, process or practice. That’s why *Wonderingmode* seems good term to be used in the context of the exhibition dedicated to those creative paths which tend to push fashion outside its conventional boundaries and link it with art, architecture or design. *Wonderingmode* is related to the show, but for me it’s meaning is much wider: it is a synonym for a state of mind, for a condition of a wonderer who moves freely, guided by the curiosity, by the urge to discover, by the wish to step on the road not yet taken, accepting any direction in which this road might lead. That’s why this exhibition is only one (and hopefully not final) layover on this road; it is just one phase of the wider research addressed towards that type of fashion which goes beyond clothes, beyond the imperative of wearability and in favor of the creation of objects and concepts hybrid by definition, since generated through crossbreeding and intersection of different domains of knowledge and different productive processes.



TOMOKO HAYASHI, *TEAR MIRROR - JEWEL*, 2011 (COURTESY: THE ARTIST)

In fact, when seeing Ana Rajčević's collection of masks/jewels "Animal: The Other Side of Evolution", or wearable sculptures created by Hussein Chalayan, Iris van Herpen & Daniel Widrig or Marloes ten Bhömer, we are captured by the feeling of stupor and awe, wondering if what we see is fashion? Or art? Or architecture? Or it is the meeting of these disciplines and osmosis of their visual backgrounds. Or maybe it is a challenge to review parameters of classification which appear to be too narrow for the creations which tend to blow away distinctions between organic and synthetic, between the body and what revolves and evolves around it, reshaping its "natural" features. With their geometric, archaic or science-fiction forms, garments and accessories from recent collections by Iris van Herpen, Yuima Nakazato, Emilia Tikka, Mina Lundgren, Kim Hagelind or Ana Rajčević really reshape the body, triggering the same sensation of marvel and aesthetic shock, as African masks and sculptures probably caused to Cubists, Dadaists or Surrealists a century ago. More than garments, their creations are truly masks and costumes suitable for the icons of transformism like Björk or Lady Gaga, but they are also artifacts which allow us to wonder through the labyrinth of the mind, asking us, or challenging us, to attribute them a place and a meaning. These creations implicitly pose the question about fashion and about its fleeting and changeable nature. So again the term "wonderingmode" re-emerges, but this time



KIM HAGELIND, *OSCILLONS*, 2011 (COURTESY: THE ARTIST)

with the accent on its second part: “mode”. It’s meaning in English is: the way, the manner; in French: (la) mode stands for fashion, and each of this meanings is significant for the question above posed. Moreover, both brings us back in time, to the mid ninetieth century, when fashion was born as cultural and social phenomena such we know today.

Etymologically the word “mode” (Itl. “moda”) comes from Latin “modus” (manner, way) and it is also closely associated to another word of a similar root: “modo” (now, at the moment). So even if the word “le mode” was used in France since the middle of fourteenth century, only round 1845 appears “la mode” standing for what we use it still today: for a complex mechanism of cyclical change of style, which is rapid and ephemeral, but nonetheless very capillary and far-reaching.

It is interesting to observe that parallel to the emerging of this complex social and cultural phenomena, the word itself: fashion (“le mode”) went through linguistic change, acquiring female article in front, becoming thus “la mode”. What occurs here is the shift from “the manner” which stood for something authoritative and stabile, to “the fashion” (“le mode” in French or “la moda” in Italian) which becomes a symbol of frivolousness, fleeting and caprice. That’s how the destinies of fashion and female, including all stereotypes to them associated, became interwoven so closely, remaining for the long time distant from the possibility to be considered as valuable subject-matter of any more profound philosophical



DANIEL WIDRIG, COLLECTION *KINESIS*, 2012 (COURTESY: THE ARTIST)

or sociological reflection. But fashion, born in the same time as modernity, remains a phenomena that cannot be excluded from a deeper cultural or social analysis of the modern era, as proofed by great apologists of modernism and postmodernism like Baudelaire, Mallarmé, Simmel or Benjamin, up to Dorflès, Barthes and other more contemporary scholars. All of them were aware of the psychological, social and cultural force of fashion, and for some of them even those capricious, ephemeral and frivolous aspects of fashion had its significance and charm, as testifies one of the most uncommon episodes in which literary writing and sophisticated illustrations served to the “great cause” of Fashion. It is short, but fascinating episode connected to the name of one of the greatest poets of the modernist era: Stéphane Mallarmé. In 1874 Mallarmé founded “La Dernière Mode” (“The Latest Fashion”): a truly remarkable fashion magazine, not only for high level of visual and literary contributions, but most of all, for the series of columns signed by Mme de Ponty, Miss Satin, Ix, Zizi, Madame Charles and other mysterious female names, real only as pseudonyms of the poet, who issue after issue, would undertake an imaginary journey in the domain of femininity and multitude of it’s potential manifestations. Not only that this episode shows how the writing itself can become a mask and a costume, but every Mallarmé’s description of the garment (real or imaginary) becomes an evidence of aesthetic and spiritual ideal of the time, as well as of his own. For each column Mallarmé consulted great Ladies of Parisian society, meticulous-

ly searching, collecting and reporting novelties of the season, but he would also let his imagination wonder under the veils of his alternative female egos, offering us a very special opportunity to look to the fashion beyond the superfluous and superficial, in order to grasp those signs which enable us to comprehend in more profound way reality and its aesthetic paradigms.

This story makes me think that fashion should now incorporate its “mail” part too, became again “the manner” which seeks to slip away from the consuming and self-absorbing rhythm of the fashion system and fashion industry. It can become a “manner” or a “way” towards alternative models of creating clothes, styles, trends through the subversion and disobedience to the diktats of consumerism and uniformed aesthetics. In fact, younger generations of designers interpret the fashion as “the way” to propose different temporal and aesthetic paradigms, approaching critically seasonal turn-overs and standardized beauty-models.

Swedish designer Minna Palmqvist is creating collection “Intimately Social” over several years, adding from time to time new set of models, but remaining always faithful to the same core-concept and title. “Intimately Social” thus becomes a collection that evolves independently from the imperative of the seasonal change, and even more, independently from the obsession of the “perfect” body. It’s the “intimate” body; body of fluids and flash that Minna Palmqvist takes as the departing point for the creation of garments which are like manifestos against long-lasting imperative of statuesque female figure. She fuses and combines the “intimate” with the other, so called, “social” or representative body, obtaining not only the effect of original garment, but the work that contains productive and conceptual premise not so far away from those that characterize artistic work. Similarly Tomoko Hayashi uses body fluids, although not in symbolical but in a concrete way: for her human tears are material out of which to create jewelry. For the work “Tear Mirror-Jewel” she recuperated traditional Japanese technique of making candies, casting in perfect diamond-cut shapes emulsion of sugar, liquid and color, obtaining incredibly limpid and crystal-looking pearls which are displayed as jewels together with the stories of people who shared with her their emotions and tears. This candy-diamonds became a new manner for talking about preciousness, far away from any conventional materialistic connotations. It’s the preciousness of emotions and human relations what this work underlines, subverting the notion of adornment commonly bound to the realm of superfluous or superficial. These are some of the examples of possible “ways” in which analytic and auto-reflexive attitude towards the notion of fashion can become inherent to the creative work of the designers. It’s the way introduced initially by Hussein Chalayan, who was among the first to charge the fashion with contents that go beyond the surface, creating garments and artworks which mirror the identity and condition of contemporary nomadic subject, which is in the state of permanent shift between different cultural codes. Therefore “Wonderingmode” is like the path which allows us to wonder and even get lost in the charming world of hybrid objects and transdisciplinary creative processes, but at the same time, it wishes to indicate a way (or manner) to reflect about fashion not only as a carrier of a fleeting change, but to understand it and accept it as a system of signs that continuously seeks to redefine itself.

Dobriła Denegri
Centar za savremenu umetnost, Torun

WONDERINGMODE

Sažetak:

Wonderingmode je naslov izložbe koja je realizovana od marta do juna 2013. u Centru za savremenu umetnost u Torunu (Poljska). Budući da je to bila prva izložba posvećena savremenoj eksperimentalnoj modi i dizajnu nakita organizovana u jednoj poljskoj instituciji za savremenu umetnost, kroz ovaj tekst sam želela da ukažem na neke od motiva koji su doveli do njene realizacije. Postavljajući pitanje ne samo kako moda treba da bude izlagana, već i kako bi ona trebalo da bude razmatrana u okviru ozbiljnijeg teorijskog diskursa, ovaj tekst iznosi određene refleksije o terminu moda ("la mode" na francuskom) od perioda njenog nastanka koji koincidira sa počecima modernog doba i modernizma, kao i o potencijalnim značenjima koja bi ovaj termin mogao poprimiti danas, posmatran kroz prizmu stvaralačkih i konceptijskih pristupa novih generacija umetnika i modnih kreatora.

Ključne reči: moda, modernizam, Stefan Malarme, transdisciplinarnost

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – KRITIKA)

***PRIKAZI
REVIEWS***

UDK BROJEVI: 791.31(049.32) ; 7.037/.038(049.32)

ID BROJ: 204310284

Greg de Cuir, Jr.
Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade

CINEMA BY OTHER MEANS BY PAVLE LEVI

The cover image of the book *Cinema by other means* (New York: Oxford University Press, 2012) written by Pavle Levi (Stanford University) is derived from an original illustration by the surrealist Marko Ristić for the “written film” *Crustaceans on the Chest* (1930) by fellow surrealist Aleksandar Vučo. This immediately announces the book’s highlight on the rich tradition of Yugoslav avant-gardism in all of its forms—a tradition that has been in sore need of English-language critical exploration. Levi’s work fills this gap while theorizing a form of cinematic activity that diverges from the traditional material basis of cinema. *Cinema by other means* investigates diverse and radical avant-garde practices “around cinema,” which often subvert the form while simultaneously driving it into new spheres of habitation.

The cineaste and film theorist Branko Vučićević is one of the first people mentioned in Levi’s acknowledgements section. He is in fact a key link to this scholarship, not only because of his edited collections on early 20th century avant-garde film but also because of his book *Paper Movies* (1998), which is an attempt to chart certain forms of this “cinema by other means.” Vučićević began writing progressive film criticism in the 1950s and helped to open the doors for what would constitute a new generation of Yugoslav cineastes (under the moniker “Novi Film”/New Film), many of whom he later collaborated with, such as Dušan Makavejev and Želimir Žilnik. Levi gives a sensitive nod to this elder statesman for his “spirited guidance” and also for the pioneering nature of his film writing, to which we will soon return.

Levi’s book is composed of six chapters along with a preamble. The opening page of the preamble features an illustration of the Latham Loop along with a brief narrative concerning the device’s inception and practical use in creating a “curvature of space” (p. xi) that allows filmstrips to pass through a projector freely

and unharmed. This opening narrative evidences a concern with technology that threads through the book as something of a structuring motif, which can be further symbolized by the Latham Loop as the very structuring device that enables (pre-digital) cinema. Levi writes that “the Latham Loop stands for the inseparability of idea and matter, practice and theory” (p. xii). So begins this very materialist meditation on the early and mid-20th century avant-garde. The remainder of the preamble sketches out the content of the following six chapters.

The first chapter, “Film, or the Vibrancy of Matter,” delivers an exposition on early European avant-gardists like Man Ray and Ljubomir Micić (the leader of Zenithism and founder/editor of the journal *Zenit*) and their efforts to “explicate a “corporeal-libidinal” dimension of the film machine through a series of both cinematographic and non-cinematographic interventions” (p. xiii). These “non-cinematographic interventions” are often exemplified by the written word, in the form of essays, poems, and short stories of various types. Levi’s postulation immediately provokes a question that haunts the remainder of the book, not unlike the “friendly “ghost in the machine” that he says characterizes the Latham Loop: Is cinema by other means cinema at all, or are we dealing with something else altogether? In the preamble Levi points out that some critics may say that his theoretical approach is “insufficiently differentiated” (which sounds like a blind peer review comment he may have received). This is a fair—if simple and schematic—concern worth pondering, as methodological ones often are.

One is reminded of Shakespeare’s famous line: “a rose by any other name would smell as sweet.” That is, of course, assuming the “rose” remains in its material form, as a natural element so to speak. What is cinema that does not contain the material elements of cinema? Or, as Annette Michelson wrote, quoted by Levi at the opening of Chapter 2: “When is a film not a film? And when is a film a movie? And, as they say, ‘What is cinema?’” Again, concerns very much worth pondering—though this conundrum approaches the fallacy of classification rather than clarification, as Northrop Frye would put it, and Levi is more interested in the latter (and rightly so).

From the de-materialization of cinematic activity by way of the written (and visual) surrealist gesture, we progress to the re-materialization of the apparatus. This is where Levi theorizes the concept of cinema by other means with examples of assemblages, photo-collages, paintings, and other works by such artists as Laszlo Moholy-Nagy, Max Ernst, and many more. Levi identifies the assemblage *The Frenzied Marble* (1930) by Vučo and Dušan Matić as:

“a good example of what I wish to call ‘cinema by other means’: the practice of positing cinema as a system of relations directly inspired by the workings of the film apparatus, but evoked through the material and technological properties of the originally nonfilmic media” (p. 27).

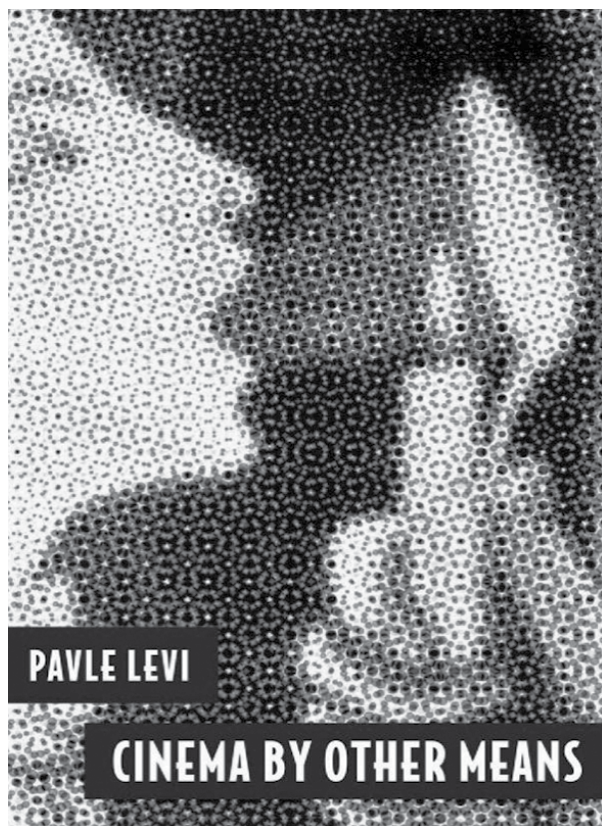
The Frenzied Marble is a wood panel in three sections or frames, each one affixed with random gimcracks such as a fishing spool, straw, photographic cutouts, and a slingshot. Levi posits the idea that this assemblage approaches the cinematic with its abstract sequencing of three-dimensional images that evoke a filmstrip (with the fishing spool even resembling a film reel). Of course, *The Frenzied*

Marble is so random that it can function as something of an inkblot into which one can project just about any sort of meaning. The possibility remains that the work is conceived to resist or run away from meaning. That being said, there is a charged element of motion latent in the assemblage (and granted, Vučo and Matic made explicit their interest in cinema on numerous occasions). To qualify his theoretical notion Levi writes that he is not interested in the large corpus of avant-garde art inspired by the cinema but rather the obverse. He calls this an alternative cine-history, which it would be. The only issue here is that this investigative principle is not always followed in the book. The line separating the supposed fields of inquiry is indeed very thin.

As another example, Levi positions *Repérages* (1974), a photographic book of “future films” by Alain Resnais, as part of this alternative cine-history. This is potentially problematic in light of the fact that Resnais is a celebrated figure with a central position in classical cinema canons (though his work is often shaded by avant-garde tendencies). Furthermore, is photography cinema by other means? If so, then it seems we must also account for the lengthy histories of photo-novels¹ and graphic novels within this paradigm.

Should painting or drawing (in a classical, rather than avant-garde, sense) be seen as cinema by other means (perhaps cinema *avant la lettre*)? Werner Herzog, with his documentary *Cave of Forgotten Dreams* (2010), has reminded us of the fact that during the Old Stone Age, Paleolithic artists were practicing cinema by other means with their advanced wall paintings. There has often been a link between painting and cinema, in both theoretical and practical terms, which deserves even more space in the study. In Levi’s discussion of Georges Bataille’s automatic drawing, which the artist called “*informe*” (formless), an opportunity presents itself to connect to the Yugoslav artist Mića Popović and his significant association with the *informe* school of draughtsmanship, which he carried over into the style of his debut feature film, *The Man from the Oak Forest* (1964). This would perhaps be considered painting by other means. Popović shuttled between the two artistic media for the better part of a decade. When he made his feature film *Tough Guys* (1968) he supplemented it with cinematic “adaptation” painting featuring characters from the film. Is this cinema by other means or simply avant-garde art inspired by the cinema—a cinema that is originally inspired by yet another form of avant-garde art that may or may not be cinematic in its aspirations?

If everything is cinema then nothing is cinema. Levi introduces the avant-gardist Tomislav Gotovac as a key figure in the Yugoslav art world of the 1960s and 1970s. Gotovac was a lifelong cinephile and a cross-disciplinary artist who worked in performance, visual art, film, and other modes of expression. Two of Gotovac’s more famous proclamations were “it’s all a movie” and “as soon as I open my eyes in the morning, I see film” (p. 124). However, what is rarely explored in Gotovac’s defining statements is whether this film he saw when he opened his eyes every morning was simply natural life all around him or rather the memories of all the films he has ever seen that were carried around in his mind, ready to be projected upon reality like an imaginary screening. Or did Gotovac literally see the celluloid filmstrip everywhere as a material signification of the object of his cine-desire?



The general cinefication of life also dictates that the cinema as we know it ceases to exist, if it is all a film anyway. In this sense, cinema by other means does not lead to cinema as an end result but rather the total absence of cinema. It is a zero-sum game.

Levi takes a rather deep turn into theorizing the collapsing borders between reality and imagination as fueled by cinema. Focusing attention on virtual reality would be useful here, in addition to the collapsing border between video games and contemporary cinema. Ironically enough, for a book with technology as a through-line, Levi pays very little concern to modern electronic devices as enablers and signifiers of cinema by other means. Rather he looks to the past towards systems and processes that already find themselves in the storage bins of history. Present also is a general irony with regards to critical thought concerning *avant-garde* cinema, which is often very conservative towards the canon and focused on past masters as some sort of golden ideal that is frozen in time and cannot be surpassed. However, Levi should not be faulted completely for such a disposition, as he works towards creating a new canon rather than simply perpetuating the old one. Still, one wonders what signifies cinema by other means in the 21st century? Who are its current practitioners and what are they stretching the boundaries of the medium towards?

In the preamble Levi writes that “sometimes to theorize the cinema is also to practice the cinema ‘by other means’” (p. xv). This idea begs to be doggedly pursued in the chapter “Written Films,” particularly with regards to the critical writing of Jean-Luc Godard, to whom Levi gives due diligence in chapter 6. Is film criticism cinema by other means (more than sometimes)? After all, Godard forwarded the proposition that the difference between writing about films and directing films was quantitative rather than qualitative. The very term “auteur,” as championed by Godard and his *Cahiers du cinéma* colleagues, can be seen as an idealistic attempt to wed the writerly to the art of cinema. Levi does discuss film scenarios, both classical and avant-garde. But are the former only “a stage in the process of filmmaking” (p. 46), and therefore not works of art with transformative potential in their own right? Do unproduced screenplays qualify as “written films”? On this question Levi seems to tend towards the affirmative when he likens unrealized scenarios to the “cinematic form par excellence” (p. 73). Unfortunately, this idea is not explored beyond his calling it an eccentric theoretical position. Levi notes that the chapter “Written Films” is inspired by Vučićević’s book *Paper Movies*—though it is not dealt with in any significant way as a resource. The idea in this chapter is rather to bring to life various avant-garde journals, poems, and scenarios, which Levi does an excellent job of, particularly through the use of vivid reproductions.

The last chapter is the only one in the book that seems superfluous and digressive. Levi devotes almost the entire chapter to Godard, particularly his political films of the 1970s and his late masterwork *Notre musique* (2004). The organizing theme is montage, along with a re-theorizing of the notion of suture. This final chapter reads as if the limits had been reached in elaborating on a radical cinema by other means, and we must now revert to classical theoretical models to ground the subject in a tradition of quality. Perhaps this could have been shortened to a postscript and tied more conclusively to the book’s central aim.

Levi ultimately presents an exposition of Godard’s cinema, which feels like well-trod ground. During his discussion of montage (stitches and crevices) he devotes a few short passages to the découpage of comic strips, which Godard felt were years ahead of the découpage of cinema. Included in this is an examination of the use of the gutter (the spaces between comic strip panels) as something of a Vertovian interval—a crevice that must be traversed in order to activate the movement that characterizes the cinematic. This brief foray presents a perfect opportunity to discuss comics and graphic novels as paper movies and to theorize the implications of the gutter on cinema by other means.²

In this same chapter Levi considers Godard’s engaged politics in connection with his art. This frame of analysis hints at a missing link in the book, namely the politics of avant-gardists and the resulting effects on their art (and lives). It is common knowledge that many early avant-gardists were drawn to socialist thought and action, and in the Yugoslav situation it was no different.³ Taking Aleksandar Vučo as an example, after the war of liberation he was recognized as an outstanding communist and became something like a party functionary. In

fact, he was appointed the head of the Committee for Cinematography, which meant that he was in charge of the nascent Yugoslav film industry. Perhaps this appointment can be seen to vindicate (if also tame) his early efforts at a cinema by other means. Where he was once a progressive and experimental artist, Vučo would ultimately advocate a conservative and dogmatic cinema that adhered to the pattern of Soviet socialist realism and reinforced the hegemonic structures of power in society. It would be interesting to see if there are similar stories regarding the interplay between politics and film practice—and not just in the Socialist Yugoslav context.⁴

This book review has done more than its fair share of critiquing points of varying significance. Now I would like to devote some space to saying what the book does well, which is plenty. As already mentioned, and most important, this book rewrites the canon of avant-garde art and artists, introducing the reader to such interesting figures as Boško Tokin (often called Serbia's first film critic, and a pioneering avant-garde artist), Monny de Bouilly (poet and scenarist), Mihovil Pansini (initiator and theorist of "antifilm"), Nikola Đurić (filmmaker, archivist), and others. It appears—at least to these eyes—that while Levi's book is interesting as a theoretical contemplation, it is perhaps even more interesting and valuable as a historical survey.

Despite the intricate motions that are spun in this book, the chapters flow very smoothly and are not impenetrable. Levi extrapolates the essence of his concepts in a manner that is easy to absorb and ponder. He has produced an extremely well-written text and it is a pleasure to see proficient copy editing at a time when many publishers are so casual as to allow mistakes to sneak into their products on page one. The book's layout is also excellent, with wonderful and rare visual figures and reproductions that populate each chapter, making for more than a few revelatory finds. This also extends to the inclusion of color plates at the end of the book that leap to life with energy and flair. *Cinema by other means* is a first-class job from cover to cover.

On a practical level, in terms of research material, Levi unearths and translates some very crucial texts from the history of Yugoslav film and avant-gardism. This makes the book extremely useful and quite unique. In the final tally the book takes the shape of a history of 20th century international avant-garde interdisciplinary practices, written in an insightful and vibrant manner. They say that great works are endlessly repeatable and endlessly enjoyable. *Cinema by other means* satisfies those criteria.

(First published in *Jump Cut*, No. 55, Fall 2013

<http://www.ejumpcut.org/currentissue/DeCuirOtherMeans/3.html>)

Notes:

¹ For a thorough account of the photo-novel and its medium specificity see “The photo-novel, a minor medium?” by Jan Baetens in the online journal *NECSUS* (<http://www.necsus-ejms.org/the-photo-novel-a-minor-medium-by-jan-baetens/> [accessed 9 March 2013])

² For a widely-read study of comic strips see *Understanding comics: The invisible art* by Scott McCloud (Tundra Publishing, 1993).

³ For an interesting film on this subject see *Medusa's Raft* (1980), directed by Karpo Godina and written by Vučićević.

⁴ Vučo's collaborator Dušan Matic was appointed the first director of the Academy of Theater Art in 1948, and shortly after became the dean of the reorganized Academy of Theater and Film Art in 1953.

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – PRIKAZ)

UDK BROJEVI: 7.038.53/54(082)(049.32) ; 32:929 Кенеди И. Ф.(082)(049.32)

ID BROJ: 204310540

Ana Bogdanović
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

**THE JFK CULTURE:
PRILOZI O RAĐANJU I RAZUMEVANJU OMILJENOG AMERIČKOG MITA**

Složeni odnos između prošlosti i njenih vizuelnih reprezentacija koji konstruiše istorijske narative predstavlja jednu od centralnih preokupacija savremene istorije umetnosti i studija vizuelne kulture. Konstituisana od ogromnog broja slika koje prate, ali i diktiraju dinamiku odnosa unutar javnog prostora, te time formiraju kolektivnu svest o značaju i značenju događaja, naša svakodnevica nalazi se pod veoma snažnim uticajem vizuelnih sadržaja koji se kontinuirano proizvode sa ciljem da ispune različite funkcije. Slika je oduvek bila i još uvek predstavlja najmoćnije sredstvo za prenošenje poruka, te se s toga veoma pažljivo promišlja i koristi, naročito u polju političkog i ideološkog delovanja. Ograničimo li se samo na 20. vek, u velikom arhivu slika koji skladišti fragmente njegove prošlosti ipak postoje one koje su snagom svog uticaja presudno odgovorne za dalji tok istorije kome upravo ovakve slike određuju pravac kretanja. U datom korpusu posebno mesto zauzimaju slike američkog predsednika Džona F. Kenedija (1917-1963) koje, osim toga što poseduju ikoničan status u domenu globalne savremene kulture, u sebi sadrže izuzetno razvijen sistem vizuelne reprezentacije u polju vladarskog, političkog, istorijskog i kulturološkog. Kompleksno konstruisana slika omiljenog američkog predsednika stvarana za vreme njegovog života, koja se transformiše u mit nakon tragične smrti u Dalasu 1963. godine i rapidno pretvara u posebno polje vizuelne i popularne kulture, nalazi se u fokusu analiza i interpretacija naučnih priloga koji su sabrani u zborniku *The JFK Culture. Art, Film, Literature and Media* urednice dr Simone Čupić koji je u izdanju Filozofskog fakulteta u Beogradu i Američkog kutka objavljen u novembru 2013. godine, na pedesetogodišnjicu Kenedijeve smrti.

Multidisciplinarno čitanje fenomena JFK kulture predstavljeno u ovoj publikaciji otvara urednica zbornika i profesorka moderne umetnosti na



Filozofskom fakultetu u Beogradu Simona Čupić studijom "The first political superstar: JFK as the new image of history (1960-1963)". U proširenom kontekstu vladarsko-političke ikonografije i njene transformacije u 20. veku, autorka teksta prati i analizira genezu konsturisanja javne slike Džona F. Kenedija za vreme njegovog predsedničkog mandata od 1960. do 1963. godine kao slike modernog vladara i novog lidera, još uvek neopterećene događajem tragične smrti. Predstavljena hronologija vizuelizacije vladarskog političkog tela obuhvata ne samo zvanične slike Kenedijeve administracije koje dominiraju medijskim prostorom u SAD-u, već i umetničke aproprijacije ove kompleksne ikonografije (Džejms Rozenkvist, Robert Indijana, Robert Raušenberg, Elejn de Kuning, Alen D'Arkandelo), ukazujući time na izuzetno popularan i uticajan status medijski proizvedenog predsednikovog lika koji se prenosi i u interpretativni domen aktuelne umetničke prakse. Slika novog predsednika preuzima mehanizme produkcije superstara, uvodeći tako nove strategije u stvaranju slike vladara prilagođene uslovima američke društvene svakodnevnice vođene ideologijom demokratizacije. Prihvatanje elemenata popularne retorike u korpus vladarske ikonografije pri tome igra veoma važnu ulogu. Istaknuto mesto u pažljivo isplaniranoj pojavnosti Džona Kenedija zauzima i uključivanje umetničkih događaja u predsednikovim javnim nastupima čime se i u sferi kulturne politike dodatno osnažuje slika prvog čoveka nove civilizacijske sile u okolnostima hladnoratovske politike. Nastavljajući minucioznu analizu aproprijacije precizno produkovane, harizmatične predsednikove slike,

ova studija pruža uvid i u njen prodor u domen potrošačke kulture u kome komodifikacija Kenedijevog lika dostiže svoj vrhunac i u potpunosti ga, u statusu pop objekta, prevodi u svakodnevni repertoar masovne vizuelne kulture SAD-a. Kontekstualizujući sliku predsednika Kenedija kao *savremenu sliku istorije* koja u sebe inkorporira političke, istorijske i kulturne vrednosti američkog društva, tako istorizujući savremeni trenutak oličen u njegovoj vladavini, Simona Čupić složeni set aproprijacija Kenedijeve vizuelne reprezentacije smešta u polje međusobnog preplitanja umetnosti, popularne kulture, kempa i politike u kome ovaj savremeni vladar u isto vreme postaje i potrošač i proizvod svoje pažljivo fabrikovane ikonofsere.

Kompleksne strategije proizvodnje nove slike političke ličnosti Džona F. Kenedija u tekstu "The Old Man and the Boy: Papa Hemingway and *Profiles in Courage*" detaljno mapira dr Džon Helman, profesor engleske književnosti i studija filma na Državnom Univerzitetu u Ohaju. U fokusu ove studije nalazi se Kenedijeva knjiga *Profili hrabrosti* objavljena 1956. godine koju čini osam biografija istaknutih senatora iz američke istorije. Helmanova analiza razvija se iz analogije koju Kenedi, tada obavljajući funkciju senatora, u uvodnom delu svoje knjige uspostavlja sa Ernestom Hemingvejom navodeći njegovu definiciju hrabrosti kao uvod u svoju naraciju. Dobro promišljenim odabirom popularnog i proslavljenog Nobelovca za autoritet na čije se vrednosti nadovezuje u ovom literatno-političkom iskazu, kao i nizom korelacija koje će u fabulama svojih tekstova razviti u odnosu na Hemingvejev roman *Starac i more*, Kenedi izvodi redefinisane svoje slike u javnosti u kojoj je do tada bio percipiran kao veoma mlad političar. Imajući u vidu da je Hemingvej u američkoj javnosti sredinom pedesetih godina označen kao alternativa figuri aktuelnog predsednika Dvajta Ajzenhauera, ali i kao simbolički nosilac novih vrednosti američkog društva, Kenedijevo pozivanje na ovog književnika dobija istaknutiji značaj u političkim smislu i označava početak dugogodišnjeg procesa konstrukcije herojske slike mladog Kenedija koji istovremeno prevazilazi tešku zdravstvenu situaciju prouzrokovanu povredom iz Drugog svetskog rata. Koristeći Hemingvejev pozitivni status u kolektivnoj imaginaciji američke nacije, zaključuje Helman, Kenedi sebe predstavlja kao *naslednika* vrednosti koje njegov stariji sunarodnik ostavlja za sobom, tako stvarajući idealnu poziciju sa koje će nastupati u predstojećoj predsedničkoj kampanji.

Iscpran uvid u tok, rezonantnost i simboličko značenje ceremonije Kenedijevog pogreba 22. novembra 1963. godine u Vašingtonu pruža dr Dejvid M. Lubin, profesor istorije umetnosti na Vejk Forest Univerzitetu (Severna Karolina), u tekstu "Salute: The Burial of a President". Njegova studija nudi višeslojnu interpretaciju pogreba predsednika Kenedija kao pažljivo režiranog spektakla koji u sebe inkorporira reference iz istorije umetnosti i kulture, citirajući klasične, neoklasicističke i moderne vizuelne modele funerarne ceremonije. Ističući centralnu figuru udovice sa decom kao nosioca detaljno osmišljenog spektakla, u ovom slučaju Žakline Kenedi sa sinom Džonom Juniorom i kćerkom Karolinom, te brižljivo insceniranje ove grupe figura koje otelotvoruju kolektivnu žalost za tragično preminulim predsednikom, Lubin gradi detaljnu analizu pogrebne procesije i njene recepcije kroz medije. Posebnu pažnju pri tome

posvećuje Vorholovoj seriji posvećenoj Džeki Kenedi sa naglaskom na *Jackie* (*The Week That Was*), prepoznajući ovaj rad kao najsnažniji prikaz traume koja je pogodila javnost Sjedinjenih američkih država nakon Kenedijeve smrti. Za jedan od najvažnijih performativnih momenata ovog efemernog spektakla on izdvaja poslednji pozdrav Džona Juniora svome ocu i ocu nacije – unapred osmišljen čin koji dodatno istorizuje herojsku žrtvu preminulog predsednika za američko društvo. Spektakl Kenedijevog života, čija se forma prenosi i na njegov pogreb, je zahvaljujući složenoj i pažljivo osmišljenoj orkestraciji čvrsto utkan u kolektivinu imaginaciju. U njoj Kenedi, kao *avatar posleratne američke modernosti*, simbolizuje najbolje i najlošije događaje demokratskog kapitalizma u osvit njegove globalne dominacije – događaje koji svoju aktuelnost crpe iz osećanja da pripadaju svima, zaključuje Lubin.

Nestabilnost reprezentacije Kenedijeve smrti koja je izazvana medijskom sveprisutnosti Zapruderovog filma ubistva i brojnih slika navodnog atentatora Lija Harvija Osvalda predstavlja polaznu tačku za analizu recepcije i aproprijacije događaja Kenedijevog atentata u američkom pop artu u prilogu “The Pop Camp” dr Arta Sajmona, profesora studija filma na Državnom Univerzitetu u Monkleru. Poverenje u optičku tehnologiju i verodostojnost fotografskih i filmskih snimaka atentata koji bi omogućili jednoznačan odgovor na pitanje o tome ko je zaista ubio predsednika Kenedija, dovelo je, prema Sajmonu, do krize interpretacije i produkcije niza teorija o pozadini ovog događaja. Odstupajući od dominantnog trenda heroizacije i istorizacije Kenedijevog lika i dela u američkoj javnosti koja se materijalizuje u osnivanju velikog broja javnih memorijala posvećenih preminulom predsedniku, umetnici pop art orijentacije kontekstualizuju Kenedija oslanjajući se na nestabilnost značenja slike njegove smrti u medijima. Ilustrujući svoju tezu, Sajmon navodi primere radova američkih umetnika Eda Kinholza i Eda Peškija koji, destabilizujući poznate predstave ovog tragičnog događaja i njegovih glavnih aktera, u svojim radovima ukazuju na niz novih relacija kroz koje se dekonstruiše dominantni medijski narativ o Kenedijevom atentatu. Masovno umnožavanje dostupnih slika i predmeta vezanih za atentat u Dalasu, koje prati popularnost ove teme u američkoj javnosti, i njihovo statusno premeštanje u polje kempa, Sajmon objašnjava devalvacijom značenja ovih slika u originalnom kontekstu.

Mehanizmi mitologizacije života i smrti Džona Kenedija u širem kontekstu funkcionisanja ideoloških modela američke kulture 20. veka tema je analize dr Uroša Tomića u tekstu “The Truth, the Spectacle, the Legend: The Assassination of JFK as represented in Media, Film and Literature through the Process of Cultural Appropriation and Transformation”. Referišući na definiciju društva spektakla prema Gi Deboru, Tomić izdvaja tri glavna koncepta koja omogućavaju trajanje američkog kulturnog modela: ideju slobodnog kapitalističkog društva, konstruisanje dominantnog socijalnog identita kroz glorifikaciju odabranih događaja i kult pojedinca. Kroz analizu dokumentarnih i igranih holivudskih filmova, romana i biografija posvećenih pre svega rešavanju misterije Kenedijevog ubistva, Tomić otkriva intenzivni proces stvaranja mita o ubijenom predsedniku, potpomognut medijskom eksploatacijom njegovih slika, kao klasičnu priču o heroju koji u borbi za ideale društvene slobode tragično gubi svoj život. Legenda

o Kenediju vizuelizovana u njegovom liku, odnosno slici, koja se dugo nakon njegove smrti razvija u javnoj i popularnoj sferi, tako služi kao polje pozitivne identifikacije za stanovnike američkog društva. Popularna kultura na ovaj način, koristeći spektakl glavno sredstvo manipulacije, kako tvrdi Tomić, jača unutarnju društvenu koheziju i stvara iluziju o jedinstvu američkog kulturnog, nacionalnog i političkog identiteta.

Završni prilog u zborniku "Balkan Noise: Towards a Better Understanding of Zoran Naskovski's *Death in Dallas*" dr Lidije Merenik, profesorke istorije moderne umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu, nudi interpretaciju jednog on najprominentnijih video radova recentne lokalne umetničke produkcije koja istovremeno predstavlja i prvu istorijsko-umetničku studiju o ovom radu u srpskoj naučnoj bibliografiji. Video instalacija *Smrt u Dalasu* (2000-2010) beogradskog umetnika Zorana Naskovskog suprotstavlja poznati vizuelni repertoar ubistva Džona Kenedija i audio naraciju epa hrvatsko-hercegovačkog guslara Joze Karamatića posvećenog ovom događanju u izdanju Jugotona, koji je autor kupio na jednoj gradskoj pijaci. Analiza ovog rada razvija se iz interpretacije njegovih značenja u kontekstima lokalne (balkanske) tradicije epskog guslarskog principa, odnosa i recepcije američke kulture u specifičnim uslovima jugoslovenske pozicije unutar hladnoratovske situacije, te kompleksne umetničke metodologije Zorana Naskovskog zasnovane na uspostavljanju specifičnih relacija između *visoke* i *niske* kulture. Uočavajući kontinuitet produkcije novih značenja koje ovaj rad od prvog prikazivanja 2000. godine emituje u svom lokalnom, ali i u globalnom kontekstu, time uspostavljajući analogiju sa mehanizmima eksploatacije tragedije, spektakla i katastrofe u masovnim medijima, dr Merenik izvodi zaključak o *Smrti u Dalasu* kao elevaciji naizgled nekompatibilnih popularnih kulturoloških kodova (američke tragedije i balkanskog guslarskog epa) na nivo snažnog umetničkog iskaza koji svoj autentični identitet ostvaruje po principu *Balkan Noise*-a.

Predstavljajući različite pozicije naučnog sagledavanja i isčitavanja snažnog i inspirativnog mita o Džonu F. Kenediju u domenu umetnosti, kulture, literature, medija i filma, zbornik *The JFK Culture* nudi neophodan višeznačenjski uvid u metodološki savremena čitanja jednog od najvećih političkih i društvenih spektakala 20. veka – život i smrt 35. američkog predsednika. Razotkrivanje kompleksnih mehanizmama i strategija konstrukcije slike o Kenediju za vreme njegovog dinamičnog političkog života (Čupić, Helman), dekonstrukcija spektakla Kenedijevog pogreba (Lubin), iscrpna analiza heterogene rezonantnosti Kenedijevog kulta u umetnosti, popularnoj kulturi, literaturi i flimu (Sajmon, Tomić), te interpretacija recepcije globalnog medijskog mita u lokalnom balkanskom i jugoslovenskom kontekstu (Merenik) zbog metodološke preciznosti i inovacije koje demonstriraju, predstavljaju izuzetno značajne priloge u izučavanju složene istorije i dalje aktuelne JFK kulture. Pružajući nove poglede na najpopularniju američku tragediju i omiljeni američki mit, ovaj zbornik istovremeno otvara prostor za iniciranje dalje diskusije o neiscrpoj temi globalnog Kenedijevog kulta i najvećeg političkog performansa 20. veka.

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – PRIKAZ)

CIP - Katalogizacija u publikaciji

Narodna biblioteka Srbija, Beograd

7.038.6 "19/20"(497.11)

ZBORNIK Seminara za studije moderne
umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu =
The Journal of Modern Art History
Department Faculty of Philosophy University
of Belgrade / odgovorni urednik Lidija
Merenik. - 2014, br. 10- . - Beograd (Čika
Ljubina 18-20) : Filozofski fakultet,
(Beograd : Službeni glasnik). - 23 cm

Godišnje.

ISSN 2217-3951 = Zbornik Seminara za studije
moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u
Beogradu

COBISS.SR-ID 179507468