



ІЗНАДРЕАЛІЗМА Ване Бор

ЗБОРНИК РАДОВА

„Ване Бор као дивљи човек“, 1930. →

Зборник *Изнадреализма Ване Бор* настао је у оквиру Едукативног програма упознавања са најзначајнијим завичајним личностима, поводом обележавања стоте годишњице од рођења Стевана Живадиновића – Вана Бора. Пројекат је реализован у Народној библиотеци Бор током 2008. године.

Руководилац и уредник програма био је библиотекар Завичајног одељења Драган Стојменовић.

Настанак и штампање зборника помогли су:
Министарство за културу Републике Србије
Музеј савремене уметности Београд
Société Générale Banka Srbija
Општина Бор
Рударско-топионичарски басен Бор.

Уредници зборника
Горан Миленковић
Виолета Стојменовић

Превод сажетака на енглески
Виолета Стојменовић

Превод сажетака на француски
Снежана Гусковић

Прелом и дизајн
Андреј Долинка







САДРЖАЈ

- 122 | Подаци о ауторима прилога
- 122 | Подаци о уредницима зборника

- 122 | Предговор
(Горан Миленковић, Виолета Стојменовић)

I

- 122 | **Милета ПРОДАНОВИЋ**
Бор борује Стеван Живадине или
Како сам срео једног правог
надреалисту
- 122 | *Сажетак / Résumé / Summary*

II

- 122 | **Миланка ТОДИЋ**
Изван утврђених граница:
фотографски експерименти Вана
Живадиновића Бора
- 122 | *Сажетак / Résumé / Summary*

- 122 | **Јелена НОВАКОВИЋ**
Ване Бор и надреалистичка
рехабилитација ирационалног
- 122 | *Сажетак / Résumé / Summary*

- 122 | **Горан МИЛЕНКОВИЋ**
Снови на послу: онирички документ
Вана Живадиновића Бора
- 122 | *Сажетак / Résumé / Summary*

- 122 | **III**
Зоран ТОДОРОВИЋ
Један век старији: нешто о стратегији
уметности у време њене немоћи
- 122 | *Сажетак / Résumé / Summary*

- 122 | **Дејан ГРБА**
Стварности / Свести / Наративи
- 122 | *Сажетак / Résumé / Summary*

- 122 | **ДОДАТАК**
- 122 | Биографска белешка
- 122 | Именски регистар
О књизи



Подаци о ауторима прилога и уредницима зборника

Милета ПРОДАНОВИЋ

Историчар уметности, ликовни критичар,
уметник.

Професор на Факултету ликовних
уметности у Београду.

Проучава уметност 20. века.

Миланка ТОДИЋ

Историчарка уметности.

Професор на Факултету примењених
уметности у Београду.

Проучава теорију фотографије, историју
српске фотографије.

Јелена НОВАКОВИЋ

Историчарка књижевности.

Професор на Филолошком факултету у
Београду.

Проучава француску и српску књижевност
20. века, посебно међуратни период.

Горан МИЛЕНКОВИЋ

Вид. напомену о уредницима зборника.

Зоран ТОДОРОВИЋ

Теоретичар и историчар уметности,
уметник.

Професор на Факултету ликовних
уметности Београду.

Бави се савременом уметношћу и
уметношћу 20. века.

Дејан ГРБА

Теоретичар и историчар уметности,
уметник.

Професор на Факултету ликовних
уметности у Београду и Универзитету
уметности у Београду.

Бави се савременом уметношћу и
уметношћу 20. века.

Горан МИЛЕНКОВИЋ

и Виолета СТОЈМеновиЋ

библиотекари су Одељења посебних
фондова и периодике Народне
библиотеке Бор.



ANE

BOR

Волема
СТОЈМеновић

Горан
МИЛЕНКОВИЋ

Прегговор

ЗБОРНИК

Изнадреализма Ване Бор, састављен од текстова новембарских јавних предавања и осталих прилога који говоре понајвише о личности и делу надреалисте Вана Бора, рођеног у Бору 1908. године, појављује се у стотој години од рођења уметника. С намером да буде „живљени спомендан“ а не тек „учена реминисценција“, како је подвлачио Е. Р. Курцијус пишући на једном месту о великом песнику Вергилију, он бележи и документује тренутак у којем се трага за начинима достојног борављења у близини надреалистичких и хомофоних савремених размишљања о уметности и животу и њиховом односу. У том покушају морало се најпре прећи преко стања скрајнутости, отргнутости, заорава, незнања, неузнатости, идеолошког слевила, провинцијалне тврдоглавости, потом и додати понешто на врли тас знања. Наше су амбиције у том смислу биле колико тихе и скромне, толико и бучне и надреалне. У том међупростору (требало

је бити довољно лукав и одмерен) зрцали се одређена доза могућег задовољства.

Ово свакако није место на којем бисмо се могли детаљно подсетити на којим се све страницама различитих и бројних домаћих и страних публикација среће име Вана Бора. Што се ове књиге тиче, она је, изнад свега другог, у тематском смислу први наставак двотомног каталога *Ване Бор* који је објављен у Београду 1990. године, у издању Музеја савремене уметности (каталог које је ујединио представљање књижевних, есејистичких и визуелних радова уметника, с једне стране, и размишљање о њима у зборничком формату, са друге). У култури у којој је уређена, организована и добро планирана монографска обрада дела стваралачких личности далеко од идеала, зборник *Изнадреализма Ване Бор* јесте и покушај да се том идеалу ако не приближимо, онда да на њега подсетимо. Претпостављамо, следи из тога, да би *идеално* било да се напор тумачења који опредељује ову књигу чита у смислу довања одређеног нивоа знања читању како

дела Вана Бора и надреализма, тако и феномена који их повезују са оним што је актуелно у уметности и теорији данас. Покушали смо зато да књигу организујемо на тај начин да се без двоумљења и nelaгоде могу пратити могуће вредности и очигледни недостаци у реализацији таквог настојања.

Књига се састоји се из три целине. У првом делу, као увод у анализу појединих аспеката стваралаштва Вана Бора, налази се текст Милете Продановића. „Бор борује Стеван Живадине...” у ствари је кратка прича о срећним случајем посредованом сусрету младог студента Милете са остарелим Стеваном Живадиновићем, у тренутку када је уметник одлучио да своје дело завешта Музеју савремене уметности у Београду. Меланхолија паралелног одумирања једног човека и света из којег је он потекао, одражена у савременом друштвеном и политичком контексту, даје печат овом Продановићевом тексту.

У другом делу зборника заступљени су аутори који се у својим текстовима непосредно баве делом Стевана Живадиновића, у контексту надреализма, као правца којем то дело припада и у чијем је настајању Бор и делом и речју учествовао. При томе, фокус ових трију текстова јесте диференцирање Боровог стваралаштва у односу на стваралаштво њему сродних уметника. Миланка Тодић бави се Боровим фотографским делом, његовим фотографијама, фотомонтажама, фотограмима. Полазећи од чињенице да израда фотограма начелно подражава рад случаја, до којег је надреалистичким уметницима било стало, и од чињенице да управо Боров фотограм представља визуелни део мултимедијалног манифеста српских

надреалиста, Миланка Тодић испитује однос тог дела и његове теоријске експликације, однос праксе и концепта, откривајући нова значења у посматрању појединачних остварења, као и делова серија. Тодићева доказује да су у Боровом стваралаштву илузија времена и покрета, ефекат кретања, парадоксална тензија између статичног и динамичног, између визуелног фрагмента и имплицитне, релационе нарације, битнији циљеви него надреализмом прокламовани аутоматизам, те издваја поступке и технике којима се Бор служио како би те циљеве постигао.

Јелена Новаковић и Горан Миленковић полазе од два, и ван контекста надреализма битна и својом појавом у уметности и култури фреквентна, а у надреализму кључна мотива — жеља и сан — испитујући, у контексту текста Бору концепцијски и/или лично блиских стваралаца, динстинктивна обележја његове дефиниције и употребе ових феномена.

Текст Јелене Новаковић представља анализу Борових одговора на питања из чувене „Анкете о жељи”, али и других текстова у којима се он дотиче феномена жеље као елемента индивидуалног, психолошког и друштвеног контекста. Тумачећи Борове ставове како у односу према ставовима или програмским идејама и пракси других надреалиста, српских и француских, тако и у односу према формулацијама Сигмунда Фројда (Sigmund Freud), који је овај надреалистички говор о жељи / говор жеље и инспирисао, Јелена Новаковић утврђује специфичности Борових схватања овог и са њим чврсто повезаних феномена као што су (и) рационално, (под)свест...

Сан је још један феномен психичког живота који су надреалисти желели да истраже или „истраже“ да би га путем медија и семиотичких система учинили предметом комуникације. „Запис сна“ (Александар Флакер), „Испричани сни“ (Морис Надо; Maurice Nadeau) ... Именовање надреалистичких текстова који се на неки начин баве сновима занемарује плуралитет релација и врста референци који текст може да успостави према сну. Због тога, анализирајући колективан текст „Снови“, објављен у *Nemoguće – L'impossible*, Горан Миленковић у свом тексту уводи нови појам, „онирички документ“. Овиме он означава пре свега Боров део „Снова“, као једну посебну врсту текста. Као што је Миланка Тодић показала да Борови фотографи нису настали као дело случаја, већ пажљивим аранжирањем и инсценирањем иза које стоји јасан концепт, што при погледу на појединачне фотографије лако остаје неуочљиво, тако и Миленковић показује да се иза Боровог записа сна у ствари крије запис о сну, свесно конструисан документ симулације, чије су импликације (ауто)поетичке и ауторефлексивне.

Зоран Тодоровић и Дејан Грба аутори су прилога у трећем делу зборника. Чињеница да су обојица и уметници (а не само професори и теоретичари) свакако је значајна за разумевање њихових текстова. Испитујући зону деловања надреализма, и авангарде (тзв. историјских или раних авангарди) уопште на савремену културу и уметност, они полазе од концепата који су делотворни и у власти уметничкој пракси, па самим тим о актуелним реконтекстуализацијама и преиспитивањима аванградних идеологема и поступака сведоче са становишта сопствених практичних инте-

ресовања. Зоран Тодоровић сумира схватања немачког теоретичара Бориса Гројса (Boris Groys) у вези са односом пракси и институција документовања према делу/раду који је предмет документације. Из Тодоровићевог рада произлази да је Гројсово разумевање ауторефлексивне и (само)легитимишуће праксе документације, документа као конструктивног и перформативног чина, колико тумачење недавних или још увек постојећих уметничких, институционалних и тржишних пракси, толико и подстицај за даље истраживање уметничких потенцијала документа. Од грађе коју су авангардни и модернистички уметници деконтекстуализовали и уносили у своја дела, од форме коју су симулирали, докуменат и чин документовања аванзовали су до самосвојне праксе која на парадоксалан и неодлучив начин трансформира авангардни императив иновације и тежњу ка сталној дестабилизацији оквира и граница „уметности“.

Колико је, од авангарде наслеђено као кључно и за даљи опстанак уметности суштинско, преиспитивање односа стваралаштва како према свести која ствара, тако и према свету/стварности/„стварности“ у коју се створено смешта и даље продуктивно, показује и текст Дејана Грбе. „... Круг трагања за граничним прелазом између уметности и живота“, са којим свој текст завршава Зоран Тодоровић, у стваралачкој пракси остаје, по Грби, незатворив, а питање (само)идентификације актуелно и данас као и 20-их и 30-их година XX века. Полазећи од научних и филозофских премиса о начину функционисања људске свести, експлицитно од схватања Курта Гедела (Kurt Gödel), Грба даје преглед низа актуелних пракси које су засноване на испитивању квалитета и опсега, али

и историчности, перцептивних и когнитивних операција, односно на огољавању и подривању манипулативних потенцијала визуелних медија. Инсистирајући на критичким и субверзивним ефектима радова о којима говори са једне стране, и укључујући у своје разматрање праксе које, бар номинално, нису уметничке, са друге, Грба својим текстом потврђује релевантност и пертинентност основних авангардних настојања — перманентно редефинисање уметничке делатности; интервентност и ширење дијапазона могућих облика ангажмана; интерактивност која изнова и изнова ревидира појмове продукције/креације и рецепције/конзумације; симултано стварање и подривање илузије стварности; поигравање са конвенционалним принципима категоризације и диференцијације (стварно—имагинарно; природно—вештачко; оригинал—копија...), итд.

Групна тврдња да понеки од поменутих феномена авангарду заиста чине живом традицијом оправдава свако овакво ново, практично или теоријски усмерено, истраживање стваралаштва авангардних уметника, међу њима свакако и Стевана Живадиновића. Колико је овај зборник у том смислу имао среће, није зависило само од хтења — Мишко Шуваковић, Дејан Сретеновић, Бранко Алексић... из различитих разлога нису присутни прилозима у овом зборнику, иако смо то прижељкивали. А текст Гојка Тешића, који је пред аудиторијумом у библиотеци одржао предавање о Вану Бору, до тренутка када је овај зборник ушао у штампу није стигао до уредника. Постоји обиље чињеница које говори о томе да бисмо са њиховим прилозима добили књигу којом би остварење наших жеља било постављено на ниво изнад очекиваног и могућег.







Милета ПРОДАНОВИЋ

Бор борује Стеван Живагине или Како сам срео једног правог надреалисту

олико смо се само пута, нарочито у последње две деценије, срили са *надреализмом*? Појам који је потекао из ексклузивне области авангардне уметности сишао је, поодавно, у народну лексикку. У Србији деведесетих година прошлог века, не једном, догодило се да „живот копира уметност“, и то не било какву уметност — околности наших живота бивале су обликоване према оној уметности која до гротеске изобличује параметре такозваног стварног света. Скоро свако ко је живео у Србији, гледао државне телевизије, сретао се са људима може навести неки догађај у којем преовлађује хумор, црни хумор тако мио оснивачима надреалистичког покрета. Многи верују да је најбољи опис „стања нације“ једна репортажа приказана пре петнаестак година на локалној београдској телевизији „Студију Б“ — емисија се звала „Србија међу шљивама“ и аутор те емисије, Александар Тимофејев, упитао је пецароша поред вештачког језера у Белој Цркви да ли је истина да у том рибњаку живи сом дуг десетак метара, права

неман коју зову Беси. Пецарош је одмахнуо руком и рекао да су то глупости, нема никакве немани. На поновљено инсистирање водитеља — а да ли сте сигурни? — саговорник је, са истом одлучношћу, рекао да нема никакве сумње да у језеру живи такав монструм. То није све: следеће питање водитеља било је да ли би волео да живи негде у иностранству. Саговорник је рекао да му не пада на памет — овде је рођен, лепо му је... А да ли ипак постоји нека земља која Вам се допада? Италија — рече саговорник као из топа — сутра бих отишао тамо да живим.

са *надреализмом* смо се, дакле, по свој прилици некако саживели — а да ли сте имали прилику да се сретнете са *надреалистом*? Многи су се сликари, посебно у београдској средини, издавали за такве, али свако ко зна макар елементарне чињенице о авангардама и корифејима надреалистичког покрета разумео је да ти творци летећих балвана, крхких леонардовских силуета контрастираних

са космонаутима и облацима у *air-brush* техници, ти бучни саморекламери и фолк-фантастичари имају мало додирних тачака са изворним надреализмом. Мислим, дакле, на правог надреалисту.

Добро, они од нас који сада претрајавају релативно озбиљне године могли су, с времена на време, у граду Београду видети Кочу Поповића, у „спачеку“, али он је ипак, у колективној свести, био пре свега генерал, политичар и неко ко се након 1971. године повукао из јавног живота и прешао из мерцедеса у цитроен 2CV, најпримитивније возило свих времена. Као деца били смо вођени у позоришта и тамо могли да присуствујемо извођењу неког од комада Александра Вуча. Али, будимо поново искрени — ко је од нас, деце, заиста знао да је те играчке за децу и омладину писао неко ко је имао надреалистичку прошлост? Као студенти могли смо отићи на књижевно вече великог песника Душана Матића. Али и Душан Матић је пре свега био Душан Матић — надреалисти су, у нашој свести, били људи из књига о модерној уметности, Бретон (André Breton), Буњуел (Luis Buñuel), Магрит (René François Ghislain Magritte), Макс Ернст (Max Ernst)... ликови иза седам гора и седам мора, недодирљиви, покојни, удаљени...

1988/1989. годину провео сам у Лондону. Завршио сам постдипломске студије на београдском Факултету ликовних уметности, непуну годину „одуживао дуг према домовини“ боравком у ЈНА — што је, само по себи, било својеврсно надреалистичко искуство будући да нико од тадашњих официра није имао увид у реалност, у смислу да нико од њих није веровао да је „врховни командант“ умро више од пола деценије раније — и након свега тога пријавио сам се за стипендију која би ми омогућила једногодишњу специјализацију на Краљевском колеџу уметности. У Лондон сам отишао у јесен, пронашао стан, и убрзо ми се придружила тадашња девојка, садашња жена и мајка моје кћери. Даница је убрзо нашла посао, као архитекта, и наш живот је полако попримио контуре нормалности и рутине.

Једног зимског поподнева изненадио ме је телефонски позив Јасне Тијардовић, тада куратора београдског Музеја савремене уметности. Одмах је прешла на суштину и замолила ме да је одведем у Оксфорд.

„Како да те водим када ни сам никада нисам био у том граду?“, рекох.

„Па, снаћи ћеш се ти некако.“

ТЕК када се наредне недеље нашла у нашој изнајмљеној подрумској гарсоњери у југозападном Лондону, на Патнију, сазнао сам за разлог њеног доласка. Музеју се обратио српски уметник-надреалиста Стеван — Ване — Живадиновић, са жељом да свој опус и колекцију непроцењивих радова, докумената и публикација поклони свом народу. Као најподеснија институција изабран је, разумљиво, Музеј савремене уметности. Јасна је послата да успостави контакт са издавачем и прегледа материјал.

Никада нисам себе сматрао стручњаком за тај период уметности. Ипак, име ми није било непознато. Виђао сам га у различитим светским, пре свега француским енциклопедијама надреализма у прилично богатој библиотеци Факултета ликовних уметности. Али, однекуд сам био уверен да тај човек одавно није међу живима, да је, као и надреалиста сличног презимена, Радојица Живановић – Ное, нестао у вихорима Другог светског рата и поратног метежа. Испоставило се да сам, барем делимично, био у праву. Човек је заиста нестао, али, срећом, није се преселио на *онај* свет, већ у Енглеску. Друга имена београдског надреалистичког покрета помињана су с времена на време у јавности. Ване Бор скоро никад. Биле су то године када се одлазак у емиграцију тешко праштао.

У Оксфорд смо пошли аутобусом — то је било најјефтиније. Нисмо имали чак ни оквирни предсећај кога ћемо срести. Тек када смо после извесног лутања зеленим авенијама оксфордских предграђа коначно пронашли адресу која је била исписана на Јасниној цедуљи, постало нам је јасно да је та повелика вила на уредном травњаку заправо старачки дом.

Јасна нам је рекла да она ипак иде на пословни састанак и да би можда било боље да не збуњујемо човека толиким присуством. Проценила је да ће њена посета трајати три сата и договорили смо се да дођемо по њу након истека тог времена. Шта сам могао — слегнуо сам раменима. Заустих да кажем да бисмо можда и ми волели да упознамо тог, по свој прилици, необичног човека, али се уздржах.

Оксфорд јесте стари и препаметан град, али није превелик: три сата, проценио сам, биће нам сасвим довољни да барем стекнемо утисак о тој древној престоници знања, када нам већ није дата прилика да се сретнемо са старим надреалистом.

Оксфорд је, у то време, био један од ретких британских градова који су имали музеј савремене уметности, и то је била институција која се истицала својом агилношћу и заиста атрактивним

студијским изложбама. У време наше посете у току је, сећам се, била прекрасна изложба персијско-британске вајарке Ширазе Уршиари.

ЦЕЛА акција, Јасна је наговестила у аутобусу, била је прилично хитна управо због Музеја модерне уметности у Оксфорду — људи из музеја су знали да у њиховом граду живи један од тада ретких надреалиста прве генерације, да је стар и сам, да се код њега налази готово цео опус и документација од непроцењиве вредности, и стога су обигравали око Ванета Бора, на неколико изложби приказали његове ране фотограме. Све је упућивало на то да ће његова колекција, на овај или онај начин, уговором, тестаментом или пак једноставном чињеницом да нема нити блиских сродника, нити општег знања да такав човек постоји — завршити у окриљу њихове институције.

У заказано време створили смо се поново испред беле виле. После упорног звоњења отворила нам је погрбљена седокоса авет са уплашеним погледом. Ништа није питала, само нас је посматрала. Отвор улаза омогућавао је да се види дугачак уски ходник и низ идентичних врата. Кроз нека од њих извиривале су главе, човек би могао помислити – стогодишњака. Из дубине ентеријера допирала је топлота, али

и карактеристичан мирис старости. Убрзо се појави и неко млађе биће, сестра, докторка, шта ли. Са њом смо се лако објаснили, ко смо, шта смо, кога тражимо. Одвела нас је у велику просторију у приземљу са типичним енглеским застакљеним еркером кроз који је допирала дифузна светлост иако је дан био тмуран, како је то и обично у зимско време.

Јасна је седела за великим столом у друштву са уметником. Он је устао да нас поздрави. Тешко се кретао, чинило ми се да чак са напором стоји у месту. Био је мршав, изразито мршав са пергаментном кожом старца, успорено је говорио, оно што се једино опирало физичкој ентропији тог бића биле су очи, невероватно живе и радознале.

Касније када сам видео и неке фотографије из његове младости и средњих година, схватио сам због чега није дозволио Јасни да га фотографише – Стеван Живадиновић био је корпулентан, наочит човек (као да је у избору његовог најважнијег уметничког псеудонима – Бор – поред чињенице да је то било име његовог родног места, утицало и то што је био висок и прав, *као бор*) а сада је био само сенка; изгледа да је телесна слабост учинила да је пао, једном или више пута, његов нос био је сломљен и видно искривљен у страну.

НЕУМОРНО је вадио нове и нове радове на жућкастом папиру, претпостављам да је у презентацији онога што намерава да покло-ни Музеју ишао хронолошки, тако да смо се ми прикључили у часу када је ред дошао на радове из педесетих и шездесетих. Били су то линеарни или графитни цртежи са недвосмисленим нара-тивно-анегдотским садржајима. Објашњавао је детаљно сваки од њих, чак и када су садржај и идеја били разумљиви на први поглед.

У неколико наврата покушао сам да на уљу-дан начин скратим разговор, напосто пла-шио сам се да ће се сати напора одразити на његово здравље. Заиста, био је као биљка коју сваки појачани напор може ишчупати из корена. Он је, међутим, био незауостављив – као да су му недостајали додир са људима, поготово људима који говоре језик њего-вог детињства и младости, онај језик који је и сада говорио правилно, без примеса енглеског. По свему судећи желео је да ос-танемо што дуже. С времена на време у одају би, нервозним кораком, ушла млађа особа, без сумње неговатељица или медицинска сестра, из њених прекорних погледа било је јасно да наша посета траје дуже но што пра-вила кућног реда одређују.

Говорио је да се у Енглеској посветио и науци, како и на који начин — није баш било сасвим јасно. Зато нас је позвао на спрат у своју при-ватну собу да нам покаже и те публикације. Тешко се успео уз стрме и уске степенице и увео нас у невелику одају. На сва четири зида биле су полице, од пода до таванице. Пристој-ност је налагала да своју радозналост оставим по страни, зато нисам посезао за томовима на полицама, нисам се ни приближавао. Стајали смо у тесној соби, имао сам утисак да ника-да у њој није било више људи, ту је постојао кревет, омањи сто, издалека се, по насловима на рикнама, могло закључити да су то све од реда публикације које би представљале не-процењиво благо у свакој библиотеци.

Научни часописи које је показивао нису ли-чили на публикације озбиљних института, напротив, биле су то скромно отиснуте тан-ке свешнице, а имена издавача, разноразна друштва за духовна истраживања, могла су указати да је то била посебна *underground* наука, нешто заиста далеко од лабораторија а блиско духу надреализма.

Слично су изгледали и часописи у којима је објављивао поезију, посебне стихове у „ана-рими“ на које је био изузетно поно-сан. Објашњавао нам је шта је суштина те

новопронађене поетске методе у којој су се римовали почеци а не завршеци стихова. И те су публикације биле гласила разноразних аматерских литерарних удружења, ликом далека од официјелних књижевних часописа.

На крају, на растанку, нехотично смо добили и демонстрацију Борових научних истраживања примењену у пракси — био је то догађај о којем сам већ оставио белешку. Облачећи се у тој тесној соби, крајевима дугог мантила нехотично сам замахнуо изнад стола. Бор је скочио као опарен — пазите, узвикнуо је. Тек тада сам приметити да на столу, испред црног минијатурног касетофона, стоји некаква платформичка са мноштвом жичица, кончића и испресавијаних исцепканих папирића. Ваздушна струја коју је произвело моје облачење усковитлала је крхке елементе те констелације.

Био сам уверен да је то нека врста минималистичког рада. Испоставило се да нисам био у праву: инсталација на столу била је плод његових емпиријских истраживања у области акустике. Убрзо нам је и демонстрирао: уз помоћ тог објекта, тог поља, звук обичног моно-касетофона добија дубину која је једнака утиску који добија посетилац Алберт

Хола. Морам признати да, када се из звучника разлегао неки Стравински (Игорь Фёдорович Стравинский) — нисам имао тај утисак. Али, нисмо смели да разочарамо старог надреалисту, сложили смо се да је тон заиста другачији, много богатији.

Био је сумрак када смо се коначно поздравили и напустили белу кућу у Оксфорду. На повратку, у аутобусу, Јасна је покушала да провери квалитет тонског записа на вокмену-диктафону, купљеном специјално за ту прилику. После дужег наговарања, како је рекла, Бор је ипак пристао да цео њихов разговор буде барем тонски документован.

Кроз прозирни поклопац видело се да се ролне у касети окрећу, али никаквог звука није било.

„Ајме мени, продали су ми покварено“, рече Јасна.

Прегледао сам справицу и закључио да није неисправна:

„А да ли си притиснула ово црвено дугме?“

„Нисам... А је л' требало?“

И тако је глас надреалисте заувек остао неархивиран. Ко зна — можда је тако и било суђено.

На сву срећу, радови нису поделили судбину несталог тонског записа: радови које сам, уз коментаре, посматрао на великом столу од бледог дрвета смештеном у приземној пријемној просторији старачког дома убрзо су се појавили у Београду. Над просторе западног Балкана полако су се навлачили тамни облаци и чини се да је то био последњи тренутак — не дуго затим почео је рат за југословенско наслеђе, уведене су санкције, руководство музеја које је започело преговоре о донацији и успешно пренело из Оксфорда део националне баштине смењено је, наступио је период у којем нисам одлазио у Музеј савремене уметности.

Важно је, мислим, било и то што је, у релативно кратком периоду, пре но што је све постало бесмислено, тај материјал музеолошки обрађен, приказан јавности и пропраћен каталогом који данас представља полазиште за сва будућа истраживања Боровог доприноса уметности ових и европских простора.

Конечно, Стеван Живадиновић, Ване Бор или Stevan Zivadinj, човек са много псеудонима, много интересовања и много остварења, умро је у Оксфорду, 6. маја 1993, у часу када је у његовој одавно напуштеној домовини издата новчаница од 500 милијарди динара. Да ли је

умро у болници или у дому у којем сам га срео, ко је у том часу био уз њега — не знам и не знам ко би могао знати.

Живот се наставља, *надреалистички* живот. Сада за оно кроз шта пролазимо имамо и ново име: „транзиција“. Свашта смо доживели, свашта научили. А можда и нисмо. Можда би, колико сутра, овај народ поново насео на пирамидалне штедионице и томе примерену идеологију. Није ли и даље свако заседање Парламента у суштини један игрок-каз театра апсурда зачињен примитивизмом и клетвама? Увек када ми поглед падне на телевизијски екран на којем народни представници расправљају о нечем тако битном као што је, на пример, повреда посланика, помислим на колаже Стевана Живадиновића – Бора, оне рађене у Енглеској током Другог светског рата под снажним утицајем Макса Ернста. Не бих се изненадио да, као на колажима Ванета Бора, или у некој од епизода надреализмом инспирисаног „Летећег циркуса Монти Пајтона“ (*Monty Python's Flying Circus*), у салу народног представништва наједном нахрупи гигантски коњ или птица грабљивица величине авиона. Или барем гигантски сом из језера у Белој Цркви.

Милета Продановић

Бор борује Стеван Живадине или Како сам срео једног правог надреалисту

Сажетак:

Ово сведочанство о сусрету са Ваном Бором у Оксфорду у зиму 1988/1989. године представља документ о последњим годинама живота српског и европског надреалисте, али и о преокупацијама Бора ствараоца, његовом вишестраном уметничком и интелектуалном ангажману, његовим страстима, намерама и жељама. Сам сусрет са једним правим надреалистом и надреализмом иронично је постављен је у контекст преломних година југословенског, односно српског друштва, којима се Ване Бор, поклањајући своје дело Музеју савремене уметности у Београду, покушао на неки начин вратити.

Mileta Prodanovic

Bor boruje Stevan Zivadine, ou comment j'ai connu un vrai surréaliste

Resume:

Cette évidence du rencontre avec Vane Bor au Oxford, pendant l'hiver des années 1988-1989, représente le document des années dernière du surréaliste serbe et européen, mais aussi des préoccupations de Vane Bor comme l'artiste, de ses engagements artistiques et intellectuels divergents, de ses passions, intentions et désires. Le rencontre avec un surréaliste et avec le surréalisme est ironiquement mise en contexte des années de crise de la société yougoslave et serbe respectivement, a qui Vane Bor, en donnant son œuvre au Musée de l'art contemporaine à Belgrade, a essayé de revenir.

Mileta Prodanovic

Bor Boruje Stevan Živadine or How I Met the Real Surrealist

Summary:

This testimony about the meeting with Vane Bor in Oxford, in winter of 1988/1989, represents a document about the last years of this Serbian and European surrealist, but also about the preoccupations of Bor as the artist, about his multiple artistic and intellectual engagement, about his passions, intentions and desires. The very meeting is ironically set in the context of decisive years of Yugoslavian and Serbian society, to which Vane Bor, by the act of presenting his works to The Museum of Contemporary Art in Belgrade, wanted, in a way, to return.



STIR

Миланка
ТОДИЋ

Изван утврђених граница

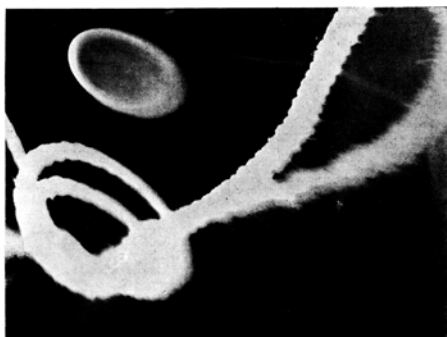
**Фотографски
експерименти
Вана Живадиновића Бора**

1 Sanja Bahun–Radunović, „When the Margin Cries: Surrealism in Yugoslavia“, *Review of Literatures of the European Union*, 3 (2005), http://www.rilune.org/mono3/6_Radunovic.pdf (februar 2009).

одине 1930. у Београду је, као колективно уметничко дело групе српских надреалиста, објављен алманах *Немогуће-L'impossible*, у тиражу мањем од 200 примерака. На његовим страницама појавиле су се фотографије и илустрације које су биле једнако иновативне као и аутоматски текстови, анкете и други литерарни прилози српских и француских надреалиста. Тиме је ова авангардна група показала оштар и радикално нов приступ уметности. Она је, делујући у медијски хетерогеним језицима, отворила алтернативан уметнички дискурс, који је био супротан доминантној грађанској култури сентименталности и конвенционалних клишеа. Објављивању алманаха претходиле су године плодне сарадње са француском надреалистичком централом, па се активност српских надреалиста не профилише као појава на маргинама европске културе, него као аутентична уметност авангарде, која се у многим аспектима и разликује од главног надреалистичког тока.¹

Већ на уводној страни алманаха, на којој је био објављен манифест српског надреализма са именима свих тринаест чланова ове уметничке групе, објављен је фотограм Вана Живадиновића Бора. 014 manifest Апстрактна црно-бела слика у којој се тешко могу наслутити контуре реалног мотива била је полазна визуелна тачка за пут у „немогуће“, односно авантуристичко поље истраживања на границама фотографског медија. Фотограм као техника припада раној историји фотографије, тачније он је био на самом њеном почетку. Знамо га из Талботових (William Henry Fox Talbot) експеримената са калотипијом, али тек са надреализмом и радовима Ман Реја (Man Ray) изнова је откривен. Фотограм, онако како су га практиковали српски надреалисти, Ване Бор и Марко Ристић, настајао је без помоћи фотографске камере и као уникатно дело. То је значило да је непосредно осветљавана одабрана група предмета на препарираној фотографској хартији, а затим је следила техничка процедура развијања и фиксирања слике, као и код сваке друге

2 *Legat Marka Ristića, Likovna eksperimentacija grupe beogradskih nadrealista (1926–1939), Poklon Marka, Seve i Mare Ristić = Leg de Marko Ristic, Experimentation du grupe des surréalistes de Belgrade, Don de Marko, Seva et Mara Ristic, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1993.*



Пошто су констатовали да међу свима њима у начелу постоји, мимо свих индивидуалних разлика, извесна духовна сагласност, и да их једна стална издвојеност дели од свега што се око њих намеће као духовни живот, потписани су саветрвали да су им наметнути, у датим околностима, једно прецизније истинске онога што им је заједничко и један дисциплинованији колективни активитет, ради кога сваки од њих пристаје да жртвује психолошку страну свога „ја“. Они су решени да, и у непрецизнијим дијалектичким моментима овог активитета, учине и одрже константни и несодљивим, кретане свог непрестаног идеолошког и моралног дефинисања. Ова прва заједничка публикација представља само један видљив моменат у обележавању тог неопходног дефинисања.

АЛЕКСАНДАР ВУЧО, ОСКАР ДАВЧО, МИЛАН ДЕДИНАЦ, МЛАДЕН ДИМИТРИЈЕВИЋ, ВАНЕ ЖИВАДИНОВИЋ, БОР ЖИВАНОВИЋ-НОЕ, БОРБЕ ЛОВАНОВИЋ, БОРБЕ КОСТИЋ, ДУШАН МАТАЋ, БРАНКО МИЛОВАНОВИЋ, КОЧА ПОПОВИЋ, ПЕТАР ПОПОВИЋ, МАРКО РИСТИЋ.

фотографије тога доба. Монтажом различитих предмета на фотографском папиру Бор је градио не само успешну јукстапозицију различитих предметних скупова, него и узбудљиву квазикинематографску структуру. Баш та два момента — јукстапозиција удаљене групе предмета и квазикинематографска динамика — могу се одредити као основни принципи на којима се темеље фотографски експерименти Вана

Живадиновића Бора. Наиме, када се погледа његово целокупно фотографско дело, лако се уочава да се Борова интересовања за фотографију нису задржала само на фотограмима, него су укључивала још и прављење фотомонтажа и снимање фотографија.

ФОТОГРАМ

Када се говори о намери да се открије слика метареалности, скривене реалности, оне која стоји иза видљиве стране баналних предмета, фотограм је био више него погодна техника за истраживање ирационалног. Његова визуелна структура сродна је донекле визијама и сликама сна, јер су и у њој реални предмети заменили контуре стварности сјајним аурама. Искидану и апстрактну нарацију фотограма Вана Бор је почео да истражује заједно са Марком Ристићем током 1928. године, да би само неке од тих узбудљивих експеримената објавио на страницама алманаха *Немогуће* 1930. године. Занимљиво је овде напоменути да Марко Ристић, као вођа српског надреализма и један од главних уредника алманаха, није искористио прилику да представи своја истраживања у новој техници фотограма, па су они били јавно публиковани тек после пола века.²

3 Ване Живадиновић Бор, Музеј савремене уметности, Београд, 1990; Миланка Тодић, *Немогуће, уметност надреализма*, Музеј примењене уметности, Београд, 2002, стр. 61–63. Вид. и: www.serbiansurrealism.com.

4 Миланка Тодић, *Исто*, стр. 55–60; Marko Ristić, *Око надреализма. 2*, urednik Nikola Bertolino, Foto futura, Београд, 2007.

ФОТОГРАМИ

Вана Живадиновића Бора су, како они објављени у алманаху 1930. године, тако и сви остали који се чувају као део његовог легата у Музеју савремене уметности у Београду, део јединственог техничко-естетског процеса.³ У њима се као у древном позоришту сенки на површини папира рефлектују силуете предмета при чему се, разумљиво, губи текстура материјалног света и традиционална слика која је упорно и прагматично подржавала илузију реалног простора. Али у Боровим фотографијама није реч само о редукцији предмета и одустајању од линеарне перспективе, већ о једном новом поступку представљања света. Познато је да је фотограф одбацио познате тактике миметичког репрезентовања просторних и реалних чињеница, у намери да открије оно надстварно и иреално које је иманентно реалном, како су то теоретичари српског надреализма говорили.⁴ Фотограм чак и не додирује сложене проблеме перспективе какве познаје традиционални поступак приказивања света, јер се он конституише као слика-екран. То је, у суштини, механички поступак пресликавања, дуплирања предмета на дводимензионалној површини папира. Кратким осветљавањем на папиру, као на неком столу за сецирање, Ване Бор је одузимао предметима волумен и масу. Лишени не само тактилних, него и свих осталих квалитета троди-

мензионалности, предмети су, природно, губили своје препознатљиве атрибуте и претварали су се у светлосне трагове или плошне сенке које слободно лебде на непрозирном тамном фону.

Када се погледају фотографије Вана Живадиновића Бора, очигледна је његова огромна радозналост и ентузијазам са којим се препуштао истраживању и експериментисању са елементима новог, механичког, визуелног језика, какав је тада била фотографија. Њега је понајвише занимао фотограф као фрагментарна слика-екран која се темељи не само на новом схватању простора и предметности, већ исто тако на новој концепцији времена. Отуда је он радио фотограме у серијама. Само серије мање-више истих фотографија дозвољавале су му да истражује скривену предметну реалност и да тако потврди тезу по којој је за настанак фотографије од пресудног значаја светлост, а не камера, како су писали теоретичари авангардне фотографије. Да би упознали различите аспекте светлосних аура, које током природног опажања света остају изван посматрачевог видног поља, многи надреалисти су, као и Ване Бор, радећи фотограме излагали светлости транспарентне материјале какви су: кристали, стакло, спајалице, велови, коцкице шећера или леда, итд.

5 Andre Breton, „Prvi manifest nadrealizma (1924)“, prevela Lela Matić, *Tri manifesta nadrealizma*, Bagdala, Kruševac, MCMLXXIX [1979], str. 21.

6 Ване Живадиновић Бор, „О аутоматизму у ликовној уметности“, у: *Ване Живадиновић Бор [текстови]*, Музеј савремене уметности, Београд, 1990, стр. 085.

ФОТОГРАМ Вана Бора, а не нека уљана слика или какво друго ликовно дело, објављен је на истој страни са текстом манифеста српских надреалиста у алманаху *Немогуће-L'impossible* 1930. године у Београду, речено је напред. Он је представљен баш ту јер је био у функцији визуелног манифеста српског надреализма, пошто је артикулисао нови модел визуелне репрезентације реалног, предметног света. Као израз „чисте креације духа“, фотограм је припадао специфичној врсти аутоматског стваралаштва. Само аутоматизам или диктат мисли, по Бретону (André Breton), писцу првог надреалистичког манифеста, могао је да доведе до зближавања привидно противуречних стања сна и јаве, или чувеног кишобрана и шиваће машине на столу за сецирање, на пример.⁵

Манифест тринаестице српских надреалиста објављен је, дакле, у мултимедијалној форми. У манифесту се симултано, у два различита медијска језика, речју и сликом, тачније, фотограмом, износе програмски ставови српског надреализма. „Као што је познато“, писао је Бор, „Ристић је од почетка био против аутоматског сликарства. Није имао ништа против механичких техника, високо је ценио фротаже Макса Ернста [Max Ernst], али је имао велике резерве према сликарству.“⁶

Надреализам је славио случајност и придавао јој је огромну вредност, готово једнаку као и сну, али све што је објављено у књигама, гласилима и часописима било је пажљиво припремано и одабирано, како би концепција и идеологија овог авангардног покрета била тачно артикулисана и изложена јавности. Дакле, сасвим је доследно изабран баш фотограм, да као нова механичка слика представи манифест надреализма и у визуелној равни. И не само да је као пандан тексту манифеста био постављен један Боров фотограм, него су и многи други важни текстови увек имали фотографску визуелну подршку у алманаху *Немогуће*. Фотографским делима Вана Бора и Николе Вуча био је оправдано поверен задатак да у сфери визуелног пренесу програмске ставове једне авангарде групе у хетерогеној структури алманаха *Немогуће*, најзначајнијег уметничког дела српског надреализма.

ФОТОМОНТАЖЕ И ФОТОГРАФИЈЕ

Фотографски експерименти Вана Живадиновића Бора, речено је напред, граде се на принципима филмских структура, које подразумевају поступак повезивања, уланчавања одвојених слика ради изградње колико-толико кохерентне нарације. Да би серијама слика-фотограма

артикулисао визуелну нарацију, Ване Бор је морао да одустане од аутоматизма, једног од кључних принципа надреализма. Фотограм, фотомонтажа и фотографија, као слике које настају изван граница традиционалних уметничких дисциплина, остављају довољно простора за интуитивно деловање и препуштање механичкој случајности. Међутим, треба знати да оне исто тако отварају могућност за аранжирање, инсценацију, као и све друге поступке режирања, одабирања и кадрирања сцене.

имајући у виду неусклађеност између аутоматизма као чистог диктата мисли лишеног свих естетских и моралних конвенција, на једној страни, и потребе да се произведе осмишљена визуелна порука, на другој, Ване Бор је записао следеће:

Једном су ме питали, да ли у фотограму може да постоји неки аутоматизам. У фотограму видим премало простора за чисти психички аутоматизам. Али, покоји може настати квази-аутоматски, под ограниченом контролом ума. Тридесетих година сам сам направио неколике. Уместо да намерно на фотопапиру уређујем разне предмете, чекићем сам малу стаклену боцу разбио директно на папиру и без икаквих промена то сам изложио осветљењу. Резултат је, дакле, настао случајно а не намерно.⁷

Међутим, до данас су сачувана три различита фотограма са комадићима мале стаклене боце, а може се претпоставити да их је било и више. Према томе, може се мислити да је сваком фотограму претходило разбијање по једне стаклене боце, ако Бора није варало сећање, или су једном случајно добијени комадићи разбијеног стакла више пута инсценирани и прекомпоновани на новим листовима папира како би се режирале три различите сцене на фото-папиру.

Експерименти са наведеном серијом фотограма, као и са неким другим фотографским техникама, фотомонтажом пре свега, откривају редитељску позицију Вана Бора у фотографском раду. Крајња намера у већини његових експеримената је била да се низ статичних фотографских слика уланча у смислену нарацију филма. „Кадар, то је свест“, каже Делез (Gilles Deleuze), јер је „свест кретање, а и кадар је кретање, покретна слика“.⁸ Борови фотограм, фотоколаж или фотографија уопште, не постоје мимо кадра. Свака фотографија исеца и фрагментира континуитет реалног света, па ако је организација кадра ментални процес, онда ту остаје врло мало простора за аутоматизам, за ирационално, чак и у надреалистичкој фотографији. Постулати из првог надреалистичког манифеста, бар онако како их је



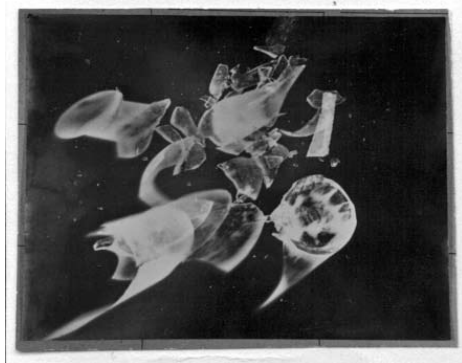
Бретон формулисао, јасно су прекршени већ тридесетих година 20. века у свим фотографским експериментима Вана Живадиновића Бора. Ту је аутоматизам мисли модификован у значењски уланчане представе. Серијама фотограма и фотографија, прављеним по унапред утврђеном плану, а то онда значи и режираним, Бор је ишао изван граница манифеста надреализма, али и изван граница документарне фотографске слике. Уместо чистог диктата мисли он је следио концепцију анимираног филма, тачније — био је редитељ статичних фотографија које су се лако могле превести у покретне слике, у такозвани трик-филм.

Нема сумње да је Ване Бор одлично познавао све тајне илузионистичких ефеката на филму, као и моделе обликовања квазикинематографских структура. У једној од својих филмских критика, објављеној 1935. године у *Политици*, он је, између осталог, написао:

Покрет мртвих ствари постигнут је на (филмском) платну веома давно. Већ 1920. године немачки редитељ Мурно [Friedrich Wilhelm Murnau] приказује, у свом делу Носферату [Nosferatu, eine Symphonie des Grauens], поред других и тај филмски трик [...] Познато је да се филм састоји од једне

*серије непомичних фотографија, које не приказују сам покрет, већ поједине, веома блиске моменте тог покрета. Такве снимке могућно је добити и код мртвих ствари. Ствар се слика у својој непомичности, а помера се између сваког снимка.*⁹

Баш то је био трик којим се и Бор користио при прављењу поменути серије од три сачувана фотограма са разбијеном стакленом бочицом. Свака нова инсценација је била и нови кадар, нова слика непокретности, али све оне заједно су се могле анимирати ради добијања илузије кретања. Тако уланчане слике-фотограми доследно су градиле илузију праска стаклене боце. Идеје о кретању, о уношењу категорије времена у статичну структуру фотографске слике чиниле су камен темељац





у Боровим фотографским експериментима. Уосталом, зна се да је средином тридесетих година прошлог века и сам покушао да сними документарни филм о Београду, као члан Филмске културне задруге из Земунa.¹⁰

Илузија кретања, или бар к в а з и к и н е м а - тографска структура, препознаје се не само у Боровим фотограмима, већ и у многим фотоколажима и фотографијама насталим од 1928. до 1936. године. У раду под насловом „Мистерија људске главе“, на пример, објављеном у алманahu *Немогуће* 1930. године, појављује се само једна фотографија, портрет Владе Хабунека, која чини део сложене вишеслојне и мулти-медијалне реторике. Тај „снимак главе В. Х. на плану имамментне смрти“, како стоји у легенди испод фотографије, на којој је портрет мушкарца затворених очију и полуотворених

уста, доследно визуализује стереотипне представе о смрти. Али, објављени портрет Владе Хабунека чини само део серије фотографија из 1929. године у којима је аналитички и из различитих позиција снимана глава овог загребачког позоришног редитеља. Ако све сачуване фотографске портрете Владе Хабунека изнова погледамо, али као уланчану серију слика или као фрагментарно сачуване секвенце једне фотографско-позоришно-филмске нарације, онда се профилише снажно осећање кретања и илузионистичка филмска нарација. Редитељским захватима у композицију кадра, ротирањем светлости, окретањем главе и померањем угла снимања, Ване Бор је направио серију статичних слика, али све оне се, једним лаким монтажним захватом, могу превести у филмску структуру анимираног филма.

Велика тамна сенка која прекрива делове лица Владе Хабунека додатно подстиче утисак филмске структуре кадра, као што се то види и у снимцима Вјере Бакотић-Поповић и Коче Поповића (1931) или Милче Јосимовић (1936). Снажним контрастима белог и црног, односно, светлог и тамног, Бор је портрете својих пријатеља интерпретирао у духу готичког филмског жанра. Дебеле беле пруге на Кочиним прсима, које су рељефно и врло тактилно истакнуте у први план, док



је лице модела исечено оштрим светло-тамним мрљама, учиниле су да се овај портрет стварне личности граничи са фантастичним. То су само неки од момената о којима треба мислити када се гледају Борове фотографије, јер они увелико доприносе обликовању илузионистичке слике о чудесном и фантомском бићу какво се, иначе, појављује у визуелној нарацији филмске фантастике како тридесетих година 20. века, тако и данас. У том смислу је још занимљивија серија портрета Вјере Бакотић–Поповић, мада су сачувана само два снимка. Један од њих, портрет са шеширом у облику птичјих крила, посебно је интересантан за анализу, па се осим амблематске представе жене-фантома и жене-птице, иначе честог мотива у делима Макса Ернста, може тврдити да тај тип портрета синтетише представу жене и у уметничком стваралаштву Вана Бора. Наиме, наглашено је већ у литератури да се Борава заокљупљеност симболом жене-птице не ограничава само на фотографију, него се протеже и на његово сликарство.¹¹

МОЖДА најузбудљиву филмску атмосферу саспенса код Вана Бора треба видети у две фотографије које су настале 1935. године у Београду, на Дорћолу, код подвожњака. То су пажљиво режиране фотографске сцене у којима се женска фигура





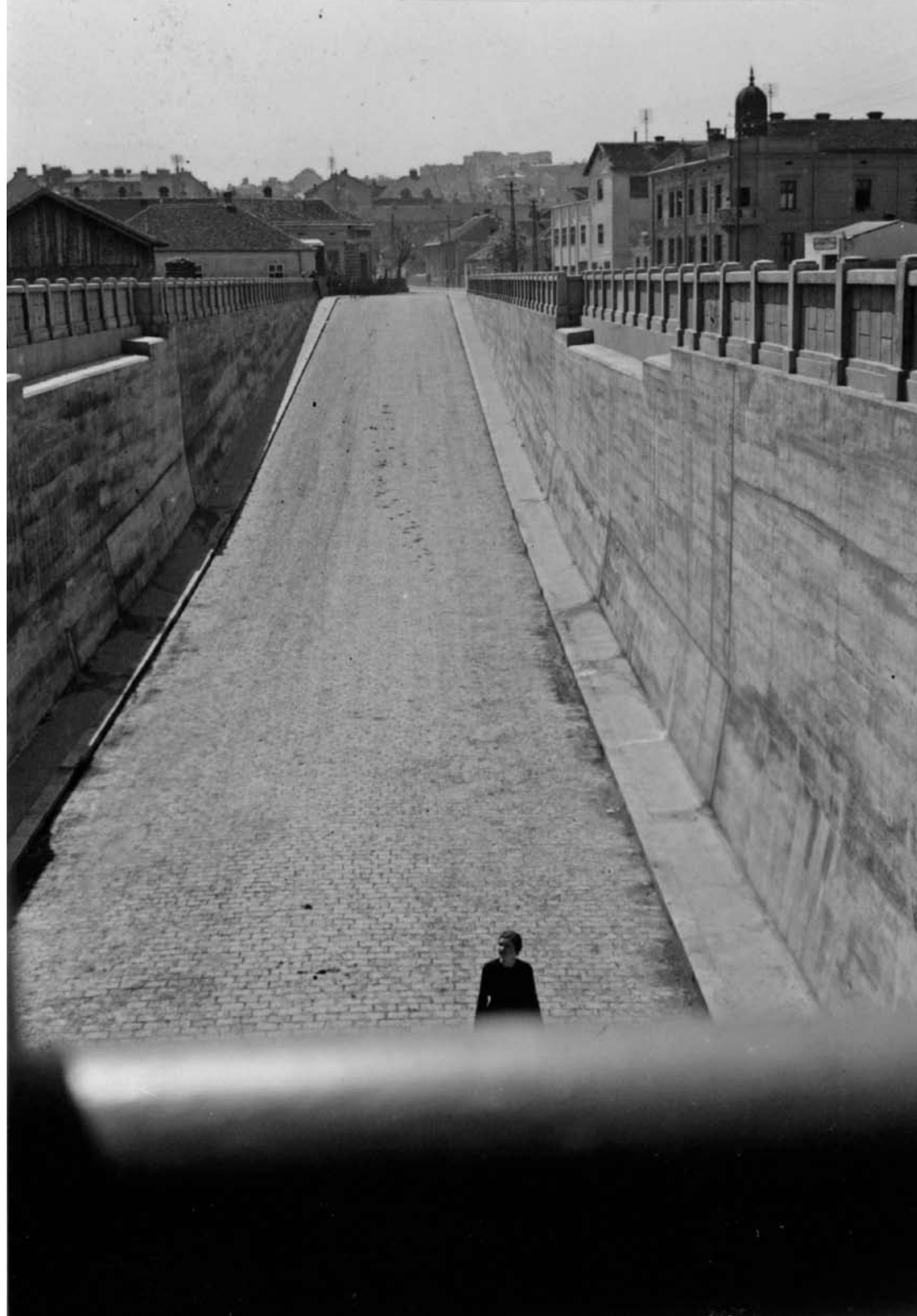
појављује на фону геометријског орнамента камене калдрме. Танка женска фигура је снимана из смело подигнуте тачке, боље речено из оштре птичје перспективе, тако да се њене индивидуалне црте лица и не дају препознати. Више од портрета Милице С. Лазовић као сенке, како стоји у легенди на полеђини једне од фотографија, Бора је занимала атмосфера безразложног страха која се подстиче како филском оптиком, тако и насловом фотографије — „Један минут пре злочина“. Успешно градећи напетост између видљивих и невидљивих делова лица и тела девојке на пустој улици, коју пресецају оштре тамне сенке, између рационалне и подсвесне стране портретисане личности, али и између тамних и светлих мрља камених коцки које су орнамент на површини фотографије-екрана, Ване Бор је одвео фотографска истраживања дале-



ко изван конвенционалних граница медија и успоставио дијалог са филмским кадром.

„СТАТИЧНИ ф и л м “ је назив који су користили дадаисти за колаж и фотомонтажу, зато што су хтели да нагласе да је у организацији ове врсте радова најзначајнија монтажа. Монтажа је, такође, кључни поступак за авангардни филм. Редимејд (*ready-made*) слике, оно што је већ фотографисано или објављено као илустрација или графика на страницама новина, рециклирано је изнова да би се добила нова визуелна структура. Монтирањем фрагмената узетих из готових слика обликована је нова слика — фотомонтажа. У том смислу фотомонтажа је ближа филму него фотографији. „Филм је стробоскопска фотомонтажа, у континуитету, која се развија

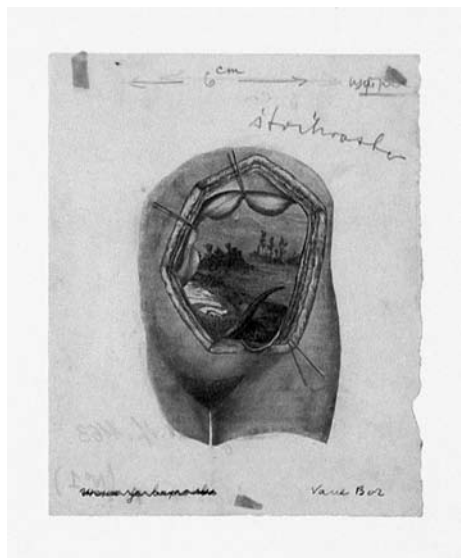






12 Karel Tajge, "O fotomontaži", *Vašar umetnosti*, izbor, prevod i predgovor Aleksandar Ilić, Mladost, Beograd, 1977, str. 160.

у времену. Фотомонтажа је симултана оптичка синтеза на плочи. То је, ако је тако могуће рећи, статични филм," писао је Карел Тајге (Karel Teige).¹² У бројним колажима и фотомонтажа Ване Бор је инсистирао баш на тој структури статичног филма. Та идеја о филмској монтажи их разликује од статичне концепције колажа остварене у нешто ранијим делима Марка Ристића, пре свега оним из серије *La vie mobile* (1926–27). Нарацији „лепак слика“, како их је звао Душан Матић, Бор је поверио не само своја схватања кинематографије, него и своје скривене снове и визије о женском телу, као у делу „Пејзаж“ (1930), или еротске импулсе као у „Меморији“ (1930).



ПОЗНАТО је да се фотомонтажом и колажом може лакше и убедљивије него фотографијом представити радња, а то онда значи и време, тачније, илузија времена. Све фрагментарне слике и различити кадрови који улазе у нову структуру колажа и фотомонтаже више су од простог збира секундарно употребљених представа. Оне граде једну нову визуелну целину која се темељи на менталном процесу режирања и монтирања значења. Ване Бор је, баш у намери да нагласи процес монтаже, а не само „вашар слика“, веома селективно бирао књиге и новине из којих је узимао визуелне

13 Ово дело, као и многи други Борови радови, могу се прочитати и у другачијем кључу, као што је то урадила С. Марковић, на пример:

На композицији „Меморија“ жена је у наручју мушкарца, али неспособна за загрљај и као таква инвалидна. Колажно-монтажна интервенција коју Ване Бор чини на фотографији представља компензацију, супститут за оно што жена не поседује. Жена је разграђена, неартикулисана, деконструисана, не-цела; она изражава полну

дисиметрију мушкарца и жене, коју фотографски наратив додатно поентира. Жена је овде, очигледно, фалогоцентрична бинарна супротност мушкарца.

С. Марковић, *Еротска фотографија у делима авангарде*, магистарски рад у рукопису, Универзитет уметности, Београд, 2008.

14 Миланка Тодић, *Исто*, стр. 81.

фрагменте. На темељу тога, и на искуствима Макса Ернста, он је успешно градио власти-ти језик фотомонтаже, који се пре свега одликује смелим монтирањем међусобно врло удаљених реалности – девојчице и жабе у фотомонтажи „Erinnern Sie H Noch“ (1931–32), на пример. Његова фотомонтажа „Меморија“, пак, жанровски је веома блиска фантастичном филму. У њој има врло мало елемената фотографског медијског језика. Пре свега, очигледно је одбацивање документарне естетике и статичног кадра, пошто се монтажом доводе у јукстапозицију различити токови визуелне наратије, на начин како то ради авангардни филм тридесетих година прошлог века.¹³

У ИСТОМ, кинематографском контексту треба анализирати и све друге оптичке ефекте у Боровим фотомонтажама и колажима. Претапање слика, двострука експозиција, померање угла посматрања, деформисање пропорција, дислокација фрагмената, само су неке од тактика којима се он веома успешно служи. Ване Бор је, пре свега, био велики мајстор у обликовању специфичне авангардне „монтаже атракције“ од готових слика. Фрагментима слепљених слика на тамној подлози папира, као на екрану или филмском платну, Ване Бор је умео да су-



герише доживљај тензије и неизвесности, какав видимо у делу „Колаж“ (1932).¹⁴ Као у неком филму, он је визуелним фрагментима поверио кинематографску наративну функцију. Ако монтажу схватимо као заједнички принцип филма, фотографије и театра, онда би Борове фотомонтаже суштински биле неми филм, пошто је Ејзенштајн (Сергей Михайлович Эйзенштейн) тврдио да је сваки филм пре свега монтажа.

15 Dawn Ades, „Photography and the Surrealist Text“, Rosalind Krauss, Jane Livingston, Dawn Ades, *L'Amour fou: Photography and Surrealism*, New York, 1985, p. 176.

Поводом фотографске праксе Вана Бора може се, у закључку, још цитирати и Салвадор Дали (Salvador Dali), са којим је Бор, иначе, био у преписци тридесетих година 20. века. Наиме, Дали је тврдио да је „фотографска фантазија много живља и бржа у откривању тамних процеса подсвести“, и да „само камера слободна од стереотипног гледања и естетике, у коју је ухваћено људско око [...] може открити тајну реалност.“¹⁵ Фетишизација неконвенционалних и субјективних доживљаја, снова и визија, изградња личних митологија, добро су биле познате и унутар уметничког деловања других надреалиста. Експериментима на граници фотографског медија, који су подразумевали мултипликовање визуелних структура, удвајање слика и фрагмената, ротацију светла и углова посматрања/снимања, као и ефекте слике у слици, грађена је квазикинематографска структура у фотографском делу Вана Живадиновића Бора. Посебно је важно још једном нагласити да је Ване Вор пројектујући и удвајајући предмете на фотограмима, на неки начин дуплирао свет предметности, па чак и саму реалност у којој постоје сви ти предмети. Ако се свет нове технолошке ере посматра као симулакрум који се темељи на понављању, удвајању, на прављењу копија од копија, онда је читав тај процес, који тек добија на убрзању, започео давно, већ са првим деценијама 20. века, како показују радови Вана Живадиновића Бора. ●



Миланка ТОДИЋ

Изван утврђених граница: фотографски експерименти Вана Живадиновића Бора

Сажетак:

Године 1930. у Београду је у тиражу мањем од 200 примерака објављен алманах *Немогуће-L'impossible*, као колективно уметничко дело групе српских надреалиста. На његовим странама су се појавиле фотографије и илустрације које су биле једнако иновативне као и аутоматски текстови, анкете и други литерарни прилози српских и француских надреалиста. Међу њима једну од најистакнутијих позиција у овом алманаху заузимају фотографије Вана Живадоновића Бора.

Монтажом различитих предмета на фотографском папиру, Вана Бор је градио не само успешну јукстапозицију различитих предметних скупова, него и узбудљиву квазикинематографску структуру. Баш та два момента — јукстапозиција удаљене групе предмета и квазикинематографска динамика — могу се одредити као основни принципи на којима се темеље Борови фотографски експерименти.

Milanka Todic

En dehors des limites fixes : des expérimentes photographiques de Vane Zivadinovic Bor

Résumé:

L'année 1930 l'almanach L'impossible a paru à Belgrade dans le tirage moins de 200 exemples, comme une œuvre artistique collective du groupe des surréalistes serbes. Les photos et les illustrations qui ont paru sur ses pages étaient inventives comme des textes automatiques, des enquêtes et d'autre annexe littéraires des surréalistes serbes et français. Parmi eux, des photogrammes de Vane Zivadinovic Bor prennent une des plus importantes position dans cet almanach.

Par le montage de différents objets sur le photo-papier, Vane Bor a fait, non seulement une réussite juxtaposition de différents assemblages d'objets, mais aussi une structure passionnante quasi cinématographique. Ces deux moments – juxtaposition du groupe des objets éloignés et la dynamique quasi cinématographique – peuvent se définir comme le fondement sur lequel se basent des expérimentes photographique de Bor.

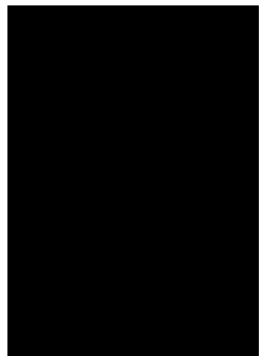
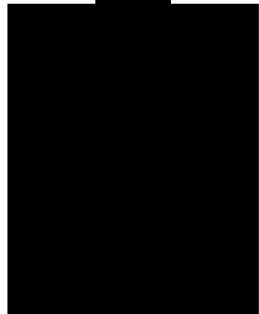
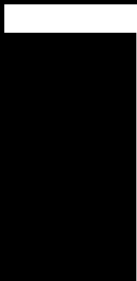
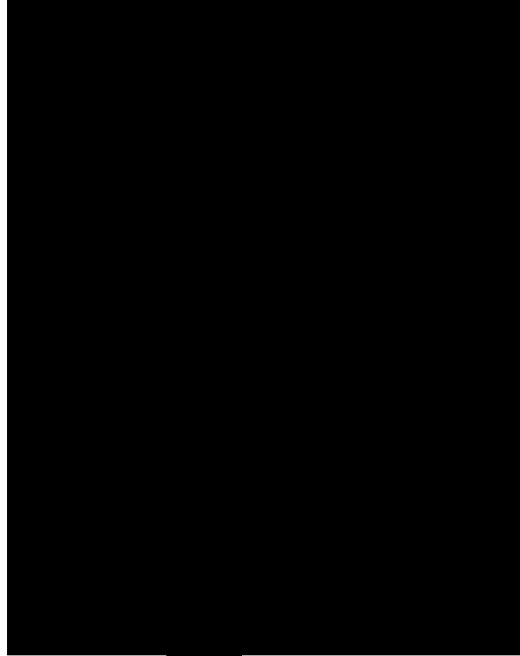
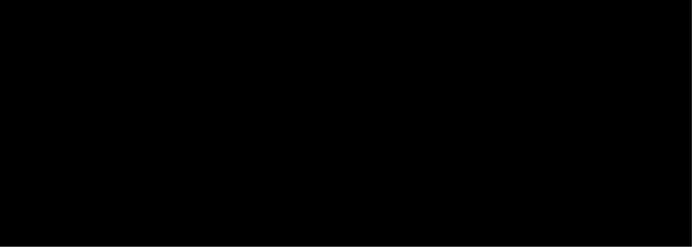
Milanka Todić

Beyond Conventional Limits: Photo Experiments of Vane Zivadinovic Bor

Summary:

In 1930, in Belgrade, in less than 200 copies, an almanac, The Impossible-L'impossible, was published as the collective work of art of a group of Serbian surrealists. The photos and illustration published on its pages were as innovative as any other Serbian and French surrealists' automatic text, questionnaire or literary contribution of other kind. Among all these items, Vane Zivadinovic Bor's photograms took one of the most prominent position in that almanac.

Assembling very different objects on photo paper, Vane Bor build up not just a successful juxtaposition of diverse set of objects, but also an exciting quasi-cinematographic structure. These two devices - the juxtaposition of heterogeneous sets of objects and the quasi-cinematographic dynamics – may be determined as the basic principle of Bor photo experiments.



Јелена НОВАКОВИЋ

Ване Бор и надреалистичка рехабилитација ирационалног

1 „Анкета о жељи“, *Надреализам данас и овде* (Београд), 3 (1932), стр. 33.

2 Исто, стр. 35.

3 André Breton, *Entretiens*, Gallimard, Paris, 1973, p. 248. André Breton, „Du surréalisme en ses oeuvres vives“, *Manifestes du surréalisme*, Pauvert, Paris, 1962, p. 360.

4 André Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, Paris, 1937, p. 129.

5 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 360.

6 Pjer Mabij, *Ogledalo čudesnog*, prevela Ivanka Marković, Nolit, Beograd, 1973, str. 15.

7 André Breton, исто.

8 О односу између српског и француског надреализма вид: Јелена Новаковић, *На рубу халуцинација: поетика српског и француског надреализма*, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд, 1996. и Јелена Новаковић, *Типологија надреализма*, Народна књига, Београд, 2002.

адреализам, који је себи поставио за циљ свеопште ослобађање човека, рехабилитује ирационално и слави жељу којој приписује полемичко и субверзивно обележје. У српском надреализму, та тежња је теоријски разрађена у текстовима Вана Бора, као и у анкети о жељи коју објављује часопис *Надреализам данас и овде*, а у којој и Ване Бор учествује. Одговарајући на ту анкету, он каже да га искуство учи „да се за вредност жеље не може наћи никакав критеријум изван ње саме“¹ и да је она „дијалектички идентична са целокупним емотивним односом човека са спољним светом“², а у тексту „Увод у метафизику духа“ констатује да је човеков развитак у савременом друштву заснован на потискивању жеље чија се енергија, под дејством васпитања и моралних норми, сублимише у енергију воље. То одговара ставу предводника француског надреалистичког покрета, Андреа Бретона (André Breton), који изјављује да нема другог изазова који би могао да упути свету осим жеље³, „великог кључара“⁴, „јединог покретача света“, „једине неумитности коју човек

треба да спозна“⁵, који велича Пјера Мабија (Pierre Mabilie) зато што је у својој књизи *Огледало чудесног (Le miroir du merveilleux)* упоредио људски дух са огледалом чију „позадину чини ужарени премаз жеље“⁶ и који исто тако указује да се постојању спонтане жеље супротстављају друштвене и моралне принуде, под чијим је дејством она потиснута у најдубље делове свести. Резимирајући надреалистички програм, он указује да се чулна жеља, која је због разних забрана раније била „мање или више потиснута у магловиту свест или у немирну савест“, показала, у крајњој линији, као „заводљиво, вртоглаво и непроцењиво ‚овострано‘ на чијем је бесконачном продужавању људски сан изградио сва своја ‚онострана‘“.⁷ Али, док Бретон и француски надреалисти у свом величању жеље остају на нивоу општих и неодређених исказа, Ване Бор настоји да своју апологију жеље теоријски утемељи, а у томе му се придружују Марко Ристић и Коча Поповић, који постављају жељу као један од стубова своје „феноменологије ирационалног“.⁸

СВИ они жељи приступају са дијалектичког становишта у коме се преплићу психоанализа и марксизам и поспраћају је у опозицији са репресивним фактором, који се појављује у облику владајућег морала грађанског друштва, „догматског“ морала у коме је, како читамо у тексту Ване Бора „Таленат и култура“, „све класификовано, разврстано на добро и зло“⁹ и који је заснован на потискивању ирационалног. Остварењу жеље супротстављају се не само спољашње препреке које представљају друштвене принуде, него и унутрашња препрека коју представља њихова интериоризација, а која се појављује у облику савести или онога што Фројд (Sigmund Freud) назива над-ја. Ване Бор изјављује да он сам тој интериоризацији не подлеже, како показују његови одговори на друго и треће питање поменуте анкете, који се тичу односа између жеље и дужности, и постојања тајних жеља, а у којима он саопштава да се могући сукоб између његових жеља и спољашњег света ни у једном тренутку не претвара у унутрашњи сукоб, да он своје жеље не потискује, него, напротив, настоји да их оствари, систематски се борећи против свих интериоризованих принуда, „против своје воље и своје савести“, које назива „најнаказнијим непријатељима“ тих жеља. То, међутим, није општи случај. У поменутом тексту „Таленат и култура“, он каже

да је „потискивањем жеље прекинут спонтани однос човека са спољашњим светом“.¹⁰ Спречавајући остварење жеља, које су усмерене ка спољашњој стварности, васпитањем које развија савест, друштво приморава човека да уместо непосредног односа са околним светом створи један вештачки и неадекватан однос који је у функцији „догматског“ морала (али који никако не може до краја да потисне његово сећање на рај првог детињства када су му се жеље испуњавале) и који човеков положај у свету чини неприхватљивим.

Укључујући своје запажање о потискивању жеље у контекст Фројдове психоанализе, Ване Бор наводи одломак из књиге *Нелагођност у култури (Das Unbehagen in der Kultur)*, у којој Фројд приказује човеков индивидуални развој и развој људског друштва као потискивање нагона, али у исто време указује и на суштинску разлику између надреалистичког и психоаналитичког пројекта. Откривајући три извора човекових несрећа и патњи: трошност тела предодређеног за распадање и нестајање, премоћ природе и несавршеност установа које управљају везама међу људима, од којих се прва два не могу отклонити, па нам преостаје само да прихватимо неизбежно, док трећи, социјални извор није нужан, па га не морамо прихватити, Фројд представља читаву људску

11 Сигмунд Фројд, *Из културе и уметности*, превели Војин Матић, Владета Јеротић, Ђорђе Богићевић, Матица српска, Нови Сад, 1979, стр. 290.

12 Ване Бор, "Увод у метафизику духа", у: *Стеван Живадиновић Бор [текстови]*, стр. 106.

13 André Breton, *Perspective cavalière*, Gallimard, Paris, 1970, p. 12.

културу као један облик репресије која ограничава могућности задовољења нагонских потреба појединца кроз стварање осећања кривице. „Наша такозвана култура сноси велики део кривице за нашу беду. Осећали бисмо се срећнијим ако бисмо је напустили и нашли се у примитивним условима“¹¹, каже он. Човек постаје неуротичан „јер не може да поднесе обим одрицања које му је наметнуло друштво ради својих културних идеала“. Отклањање таквих захтева значило би и нову могућност за постизање среће. Одломак који Ване Бор цитира налази се сасвим при крају Фројдовога текста и гласи:

*Ја сам се трудио да будем без предрасуде: да је наша култура најскупоценија ствар коју поседујемо или можемо достићи, и да нас њен пут мора неизбежно довести до висина неслућеног савршенства. И ја бих, у најмању руку без љутње, саслушао критичара који мисли да се мора, увиде ли се циљеви културе и средства којима се служи, доћи до закључка да цело напрезање није вредно труда и да резултат може бити само једно појединцима неизбежно неподношљиво стање.*¹²

ако је култура главни узрок људске несреће, то за Фројда никако не повлачи за собом и захтев за одбацивањем

културе. Трагајући за могућим узроцима неуроza, он уједно указује на нужности којима човек мора да се прилагоди. На почетку пасу-са коме припада наведени одломак налази се реченица коју Ване Бор није навео, а у којој Фројд напомиње да из различитих разлога не намерава да се упушта у оцењивање људске културе, посматрајући је као средство за сузбијање агресивних и деструктивних нагона, које је неопходан услов за живот у заједници. Стицање свести о потиснутим нагонима, по његовом мишљењу, треба да помогне појединцу да се у ту заједницу укључи, а не да укине начела на којима она почива. Извучен из контекста Фројдове расправе и укључен у контекст надреалистичке етике, овај цитат добија субверзивне конотације које у себи носи надреалистичка одбрана човековог индивидуалног права на срећу и постаје пледоаје у корист одбацивања друштвених принуда. Жеља се посматра као индивидуални захтев који је у основи свих великих подухвата и коме се треба препустити уместо да га саображавамо захтевима савременог друштва, што одговара и Бретоновој констатацији да јединство надреалистичког схватања почива на тежњи да се „доспе до области жеља, које, у данашње време, сви заверенички прикривају, и да се оне истраже у свим правцима све док се не открије тајанствени начин да се промени живот“.¹³

14 Ване Бор, „Анкета о жељи“, стр. 34.

15 Vane Bor, „Поводом pedesetogodišnjice Darwinove smrti“, *Nadrealizam danas i ovde*, 3 (1932), стр. 18.

16 Vane Bor, „Autokritički prilog izučavanju morala i poezije: (nadrealizam danas II)“, *Nadrealizam danas i ovde*, 3 (1932), стр. 46.

17 Одговор на седмо питање у „Anketi o želji“, стр. 27.

18 Марко Ристић и Коча Поповић, *Нацрт за једну феноменологију ирационалног*, Просвета, Београд, 1985, стр. 117.

19 André Breton, *Les Pas perdus*, Gallimard, Paris, 1924, p. 9.

заснована на Фројдовом учењу о тројству човекове психичке организације (id, ego и super-ego), теорија жеље Вана Бора у исто се време од тога учења и удаљава. Он сматра да је Фројдова теорија недовољна, пре свега у самом схватању жеље, али и у његовим социјалним импликацијама. Психоаналитичка концепција жеље је статична јер посматра жељу као нешто дато и непроменљиво, а занемарује њену суштинску динамичност. Она има у виду, потиснуту и од спољашњег света изоловану, заустављену жељу, а не жељу у њеном слободном кретању које има „један дијалектички и непрекидан развој“ и за чије је познавање неопходно „познавање закона природне селекције и закона еволуције људског друштва“. ¹⁴ У текстовима „Поводом годишњице Дарвинове смрти“ и „Аутокритички прилог изучавању морала и поезије“, исто тако објављеним у часопису *Надреализам данас и овде*, Ване Бор покушава да допуни Фројдову психоанализу Дарвиновом (Charles Darwin) теоријом еволуције и развитака целокупног људског рода представља као обуздавање жеље: са организацијом првих људских друштава, а као резултат нових материјалних услова живота, долази до „бруталног потискивања“ жеља, што прекида „спонтани однос човека са спољашњим светом“ ¹⁵ и утиче на његов став

према стварности, који се формира у функцији неодговарајућег изражавања тих жеља. Еволуција се, дакле, не заснива на „повећању свести“, које би са надреалистичког становишта значило признавање и афирмацију жеље, него на „адаптацији савести“ реалности. ¹⁶ Према томе, жељу треба посматрати у дијалектици потискивања и ослобађања, као непрекидни дијалектички развој који, под дејством једног статичног елемента, потискивања, постаје „тријадичан“ ¹⁷. Жеља се поставља као теза, потискивање као антитеза, а ослобођена жеља као синтеза потискивања и првобитне жеље. Ова хегеловска тријада одговара тријади човековог афективног садржаја из Ристићевог и Поповићевог *Нацрта за једну феноменологију ирационалног* (1931), у којој се свест појављује као теза, подсвест као антитеза, а „ултра-свест“ као синтеза која се „не противставља подсвести већ обухвата њену увиђену субверзивност, храни се њеном енергијом“ ¹⁸.

Одбацити принуде на којима почива западна култура значи одбацити саму ту културу, што Бретон изричито и чини када у тексту „Презрива исповест“ изјављује да нема много поштовања „према учености, па чак ни [...] према култури“ ¹⁹, а још више у поетском роману *Тајна 17 (Arcane 17)*, када напомиње да би „тревало, пре свега, одбацити идеју о људској

20 André Breton, *Arcane 17*, UGE, Paris, 1975, p. 41.

21 Наведено према: Ване Бор & Марко Ристић, *Анти-зид*, у: *Стеван Живадиновић Бор [текстови]*, стр. 43.

22 *Nadrealizam danas i ovde*, 2 (1932), str. 1.

23 Ване Бор, "Таленат и култура", стр. 56.

24 André Breton, *Entretiens*, p. 248.

култури", која је „настала на произвољности и пристала да следи општи пут који јој је наметала рутина“²⁰. То одбацивање се врши у име једне „културе жеље“ коју Ване Бор и Марко Ристић помињу у књизи *Анти-зид*, позивајући се на речи Салвадора Далија (Salvador Dalí) да „права култура духа не може бити друга но култура жеље“²¹. Слична мисао изражена је и у Ристићевом и Поповићевом *Нацрту за једну феноменологију ирационалног* где се друштвени преврат представља као пут ка некој врсти морала жеље. Одбацивање културе добија идеолошке конотације, прожете дијалектичким материјализмом, које налазимо и у уводном тексту за други број часописа *Надреализам данас и овде*, где се надреалистички покрет посматра у исто време „као производ једне културе у кризи и у распадању, као производ можда саме те кризе и самог тог распадања“, то јест „буржоаске“ културе коју он хоће да одбаци и као „саставни део негације у којој су виртуелно садржани елементи и облици једне нове културе“.²²

суморној стварности модерног човека који је потискујући своје жеље створио јаз између себе и света, Ване Бор супротставља рај његовог „првог детињства“. То је „врло несавршен рај, али рај“, из кога „га

је избацио отац (а не Бог Отац) у име своје и у име целог друштвеног морала“ и он „још увек сања о оном што је изгубио“.²³ На Фројдову психоанализу надовезује се мит о паду који, ослобођен свих религијских конотација, постаје један од темеља надреалистичког схватања човека и света. „Грех“ који је довео до пада представља потискивање жеље, а човека из раја није истерао Бог, него друштвени поредак који се поистовећује са очинском инстанцом. Потчињавајући се разуму, који је потиснуо све оно што излази из уских оквира логике, и нормама владајућег морала, које сузбијају жељу, човек се отуђио и од света и од сопственог бића и нашао се у једном неаутентичном свету, немоћан да нађе смисао своје постојању. Он, дакле, за Ване Бора и друге надреалисте није, како тврде Малро (André Malraux) и егзистенцијалисти, „бачен“ у туђ и непријатељски свет са којим не може да успостави никакву везу, него је некада живео у рајској „безузрочности“ свог унутрашњег склада, о којој говори Ристић у тексту „Рај“, или, како каже Бретон, поседовао је извесне „кључеве“ који су га одржавали у тесној вези са природом, али их је затим изгубио и очајнички тражи нове.²⁴ Према томе, човека отуђеност није неразлучиво везана за саму његову судбину, него је последица лаганог опадања његове способности општења са

25 Човек је одбацио „хиљадугодишње уверење да ништа не постоји безразложно, већ да, напротив, не постоји ниједно биће, ниједна природна појава која за нас не би имала неку шифровану поруку“, „првобитне везе су прекинуте“ и његова свест је помрачена логичком мишљу и друштвеним и моралним конвенцијама које су главни узрок његове алијенације, констатоване Бретон у тексту „Улазни знак“ (A. Breton, *Signe ascendant*, Gallimard, Paris, 1975, p. 8).

26 Vane Bor, „Anketa o želji“, str. 34.

светом, под разорним дејством логичке мисли. Доминација разума наметнула је представу о реалности, која занемарује ирационално и признаје само оно што је очигледно и доступно логичком уму, и морални идеал, који потискивањем жеље удаљава човека од света²⁵, а на то се надовезује његов друштвени положај који је у знаку социјалне неједнакости.

рај првобитног склада Ване Бор, као и други надреалисти, покушава да васпостави градећи једну етику која одбације „догматски“ морал и заснива се на препуштању жељи, схваћеној као ирационална снага кроз коју се испољава човекова аутентичност, као унутрашња нужност којој је подређен људски живот и као веза између човека и природе. А „права“, „најјаснија и најизразитија жеља“ јесте „љубавна страст“²⁶, како он напомиње у своме одговору на шесто питање у анкети о жељи, наговештавајући оно што ће Бретон изразити у поетском роману *Луда љубав (L'amour fou)*. Кроз спознају и остварење љубавне жеље човек се поистовећује са снагама природе и васпоставља своје унутрашње јединство. Љубав у исто време омогућава измирење духа са материјалним светом и спиритуализацију нагона, приближавајући човека оној „тачки у духу“ са које се, како читамо у *Другом манифесту надреализма (Second*

Manifestes du surréalisme, p. 154.

28 Ване Бор, „Таленат и култура“, стр. 056.

29 Наведено према: Марко Ристић, *Уочи надреализма*, Нолит, Београд, 1985, стр. 131.

manifeste du Surréalism), „љубав и смрт, стварно и имагинарно, прошлост и будућност, саопштиво и несаопштиво, узвишено и ниско више не опажају као противречности“.²⁷

Поред правога остварења жеље које представља узајамна љубав, постоје и лажни, имагинарни начини, које Ване Бор исто тако посматра у контексту Фројдове теорије. Пошто не може да задовољи своје жеље у стварности, човек покушава да то постигне „макар фиктивно“ и да „на један безопасан начин васпостави нешто од оног прекинутог односа са спољним светом, ма само од оног ирационалног“, читамо даље у тексту „Таленат и култура“.²⁸ Сличну мисао изражава и Марко Ристић у тексту „Рај“, посматрајући и та имагинарна остварења као део реалности и као величање живота: „Изгледа као да је негирање живота, то тражење поезије раја, у тајнама које као да су уточишта за оне који хоће да побегну од живота, то лутање у меке земље детињства, лажи, заборава, ослобођења, фантазмагорије, пророштва, надреализма, игре, сна, љубави. Али то ипак није бежање од живота. То је само егзалтирање живота у ономе што је најтајанственије, најнадахнутије, најнатприродније, али што безусловно припада само њему: животу“.²⁹

30 Ване Бор, исто.

31 Исто.

32 Исто.

поред сна и лудила, „где је свест јако ослабљена“ и где „долазе до изражаја ирационални однос са спољашњим светом и прерушене жеље“, ³⁰ пут ка фиктивном задовољењу жеље за Вана Бора је и уметност која је, међутим, један много сложенији процес. Као социјална појава, она је „врло комплексна и хетерогена“, а њен садржај је „пре свега подсвест са својим нагонским жељама и богатим ирационалним искуством“. ³¹ Ово Фројдом надахнуто схватање уметности изразиће и Марко Ристић у есеју „Из ноћи у ноћ“ (1940), који ће се појавити у тренутку када је српски надреализам већ угашен као покрет, али у коме ће се уметничка дела, овога пута велика дела светског сликарства, и даље посматрати као израз потиснутих жеља и „ноћне“ стране људског бића. Као и за Фројда, уметност је за Вана Бора и друге надреалисте један вид компензације за фрустрације настале потискивањем жеља. У том контексту Ване Бор дефинише и таленат и инспирацију, које надреалисти, следећи Лотреамонову (Comte de Lautréamont, Isidore Lucien Ducasse) формулу, одбацују. Таленат „није ништа друго до способност (макар делимичног) успостављања ирационалног односа са спољним светом а на рачун опскурантизма разума“, док инспирација „није ништа друго до једно стање у коме је та психичка цензура разума попустила“. ³²

33 Исто.

Али за разлику од Фројда, који уметност посматра као један вид сублимације и даје јој позитивну вредност, за Ване Бора и друге надреалисте уметност, као и сублимација, добија негативне конотације, она је „сраман покушај утехе и оправдања овог живота и његовог морала“ јер у њој човек не тражи оно што је изгубио, своју аутентичност и слободу, него „заборав“ и неку врсту паскаловске „разоноде“, а тиме, како напомиње Ване Бор, и оправдање неприхватљиве стварности, тако да је уметност уједно и „средство у служби владајуће класе“ која кроз спровођење културне политике и „целог мрачњачког рационализма“, ³³ ради на одржању постојећег стања ствари.

С друге стране, остварење жеље упркос забранама владајућег морала уједно значи и побуну против друштва које је на том моралу засновано и које приморава појединца да своје жеље потискује, тако да уметност, као израз ирационалног, представља и „револт“ против услова живота који су наметнути човеку, „оштре ревендикације човека, цео онај потиснути морал нагонских жеља“, она је дакле и побуна која је дошла до изражаја код Маркиза де Сада (Marquis de Sade), П. Борела (Pierre Borel), Рембоа (Arthur Rimbaud), тако да је „из саме уметности, настављајући ону линију револта и непристајања на дате

34 Исто, стр. 57.

35 Исто.

36 „Ја и даље не запажам ништа заједничко између литературе и поезије. Прва, било да је окренута ка спољашњем свету или да се дичи интроспекцијом, по мени говори будалаштине; друга је сва унутрашња пустошина и та пустошина је једино што ме занима“, рећи ће Бретон у једном разговору (*Perspective cavalière*, Gallimard, Paris, 1970, p. 211).

услове живота која се кроз њу већ векови-ма провлачи“, настало „стање духа и покрет који су је негирали“, ³⁴ па се тако уметност претворила у сопствену негацију. У те покрете спадају прво дадаизам, као апсолутна негација, а затим и надреализам, који је тој негацији дао позитивно усмерење и социјалну димензију „противстављајући бескомпромисну поезију компромитованој уметности“.

³⁵ И овде се Ване Бор придружује другим надреалистима, пре свега Бретону који уместо речи „уметност“ употребљава реч „литература“, да означи уметнички израз „буржоаског конформизма“ и „догматског“ морала, супротстављајући јој „поезију“ чије подручје проширује не само на све врсте прозних и уопште уметничких израза, него и на ванкњижевне и вануметничке активности.³⁶ Поезија добија егзистенцијалну вредност и претвара се у животни став и начин остваривања циља који је надреализам себи поставио, а то је ослобађања човека од свих принуда и његово свестрано потврђивање.

КОНвенционалној уметности као изразу пристајања на неприхватљив положај човека у свету супротставља се надреалистичко стварање као израз побуне против конвенција, кроз изражавање потиснутих жеља.

37 Ване Бор & Марко Ристић, *Анти-зид*, стр. 44.

38 Вид: Дејан Сретеновић, „Борово сликарство чежње“, у: *Стеван Живадиновић Бор [текстови]*, стр. 104.

Оно по чему се само надреалистичко стварање јасно разликује од целе такозване уметности, то је што се директно и свесно оснива на стварним темељима човековог психичког живота, који су од модерне науке и изван надреализма признати за стварне, читамо у књизи *Анти-зид*.³⁷

Ту мисао Ване Бор примењује и у пракси, уносећи у своје ликовно стваралаштво предмете-симболе који славе еротизам и тако наговештава кршење моралних норми и избијање свемоћне жеље. Један од тих симбола је и птица која се на његовим сликама појављује као двојник жене, у њеном материнском („Јајна жена са псима“, „Јајна жена у пејсажу“, „Dejeuner sur l'herbe“) и њеном еротско-демонском виду („интравертне птице“ са крилима-дојкама окренутим ка унутрашњој страни), и која призива психоаналитичко тумачење: птице су „фетиши-замене који ублажавају анксиозност насталу још у детињству одвајањем од мајчине дојке“, али и „симболи кастрационог комплекса који се привидно умирује претварањем жене у фалусоидни фетиш (облик птице асоцира на мушке гениталије)“.³⁸ То упућује на жену-птицу која се појављује у тексту „Изврнути сан“, који представља одломак из Бретонових *Спојених судова* (*Les Vases Communicants*) и који је

39 0 томе видети: Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, Paris, 1971, p. 121–123.

40 Наведено у: Henri Béhar, Maryvonne Barbe et Roland Fournier, *Les Pensées d'André Breton*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1988, p. 68.

објављен у другом броју часописа *Надреализам данас и овде*, али и на низ надреалистичких текстова и слика на којима се елементи из природе поистовећују са деловима женског и уопште људског тела. Међу таквим сликама су, поред „Dune de Saueux“ Вана Бора, где пешчане дине личе на дојке, „Дрво очију“ Радојице Живановића Ноа, објављено у трећем броју часописа *Надреализам данас и овде*, Масонова „Земља“ (André Masson, „La terre“) на којој је приказана финовска жена чије су дојке планине, или пак „Туђинка“ Феликса Лабиса (Félix Labisse „L'étrangère“), где се жена поистовећује са дрветом.³⁹

КРОЗ то поистовећивање природног и људског оцртава се оно саучесништво између човека и природе које се остварује посредством жеље. О том саучесништву, наговештеном каткад и самим насловима надреалистичких слика, на којима су биљке, животиње и ствари персонификовани и прожети људским осећањима, као што је „Злобна стена иза реке“ Вана Бора или „Le jardin gobe-avions“ Макса Ернста (Max Ernst), говори и Бретон, када пледира за једну уметност која „назначује у нама извесно измирење човека са природом и самим собом“.⁴⁰ У том контексту појам пејзажа, дефинисан у речницима као слика која приказује природу



41 Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, p. 1256.

42 André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965, p. 2–3.

43 Наведено у: *Les Pensées d'André Breton*, p. 114.

44 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 56.

45 André Breton, *Les Pas perdus*, p. 160.

46 Vane Bor, „Anketa o želji“, str. 34.

и на којој су ликови и грађевине само споредни делови,⁴¹ који је дакле везан за појам природе, добија ново значење. На слици Вана Бора „Пејзаж“, објављеној у алманahu *Немогуће*, отворен женски трбух личи на прозор кроз који се види природни предео, небо, земља, дрвеће, што изражава ону везу између људског и природног коју налазимо и на „Портрету“ Макса Ернста, објављеном у другом броју часописа *Надреализам данас и овде*. „Немогуће ми је да посматрам неку слику другачије него као прозор за који ме пре свега занима куда води, другим речима да ли се, са места на коме се налазим, пружа леп поглед, и ништа не волим толико као оно што се преда мном простире у недоглед.“⁴² А тај „недоглед“ је човеково несвесно. На те нове видове „пејзажа“ Бретон указује и у другим текстовима, сматрајући као „врховни“ поетски подухват онај који се састоји у томе да се „(релативно) искључи спољашњи предмет као такав“ и да се „природа више не посматра другачије него у њеном односу са унутрашњим светом свести“;⁴³ а најављује их још у првом надреалистичком манифесту, када каже да, урањањем у несвесно путем психичког аутоматизма, човек „пролази, подрхтавајући, кроз оно што окултисти називају опасним пределима“. ⁴⁴ Реч је о унутрашњим пределима потиснутих жеља, чију пројекцију Бретон

налази и на цртежима Франсиса Пикабије (Francis Picabia), где „имамо посла, не више са сликарством, него са неким од оних унутрашњих предела човека који је одавно кренуо ка сопственом полу“.⁴⁵ Прозор се појављује као ознака функције коју има надреалистичка слика: она је као прозор који се отвара ка једном другом свету и открива оно што је скривено кроз онеобичавање и изобличавање видљивог предмета.

Као главна манифестација ирационалног, жеља постаје фактор промене, инструмент разарања признате стварности, подређене рационалним критеријумима и моралним вредностима које сужавају њено поље, а уједно и пут ка правој стварности у којој се укидају антиномије рационалног ума и нестаје противречност између свести и нагона. Разматрање жеље укључује се у негаторски контекст надреалистичког подухвата који треба да доведе до ослобођења човека кроз рехабилитацију ирационалног. Са тог становишта, жеља више нема само индивидуални, него добија и колективни значај. У одговору на шесто питање о ширини значења које треба дати жељи, Ване Бор каже да „треба све учинити да се створи свест о револуционарној вредности жеље“ јер „максимално остварење жеља претпоставља извесне материјалне могућности,

известан ред, извесну организацију“, па, према томе, онај ко хоће да их оствари мора желећи и оно што то остварење омогућава: колективан рад и друштвену организацију. Ако се прави смисао жеље оцртава у њеном „сукобу са нормативним моралом, са друштвеним конвенцијама, у сукобу омладине са родитељима“, то с друге стране не значи да је индивидуална жеља у потпуној супротности са интересима друштвене заједнице. Она се, напротив, подудара са „осећањем за колектив“,⁴⁶ али колектив који не почива на репресији, него представља друштво без принуда у коме се жеља више не супротставља закону, и у коме сви могу да остваре своје жеље.

И ТУ се Ване Бор удаљава од Фројдове теорије, имплицитно указујући на њену недовољност и на плану њених социјалних импликација и приписујући жељи „револуционарну“ вредност. То удаљавање од Фројда упућује на *Нацрт за једну феноменологију ирационалног*, чији аутори напомињу да се Фројд, описујући механизам потискивања, не само супротставио „статичном нормативном моралу реакционарне мисли која потискује жељу“, већ је и пољуљао усвојену концепцију стварности, засновану „на превласти, на самовласти, или чак на искључивости рационалне свести и њених категорија“,⁴⁷ али

га критикују због „срамежљивог устручавања и скептичног застајања пред обртањем морала које би логички следовало из поставке његове сопствене теорије“,⁴⁸ а које би значило стварање једног другог морала, „морала жеље“, и чак га сврставају у представнике исте оне „реакционарне“ мисли против које се он имплицитно побунио.

Али, док се за ауторе *Нацрта* Фројдова „незагодност у култури“ све више изједначава са класном неједнакошћу, а надреалистичка борба за афирмацију жеље на крају утапа у марксистичку идеологију, претварајући се у борбу за промену друштвеног поретка, Ване Бор, који ће од 1944. године живети у емиграцији и који неће подлећи „револуционарном“ прагматизму, у својој анологији жеље углавном остаје у домену психоаналитичких импликација, које посматра на дијалектички начин, не упуштајући се у подробније разматрање класних обележја фрустрираности.

Јелена НОВАКОВИЋ

Ване Бор и надреалистичка рехабилитација ирационалног

Сажетак:

Овај рад испитује како се у теоријским текстовима Ване Бора оцртава надреалистичка рехабилитација ирационалног кроз апологију жеље. Та апологија се одвија у контексту Фројдове психоанализе. Позивајући се на Фројдову књигу *Нелагођност у култури*, у којој се читава људска култура појављује као облик репресије која ограничава могућности задовољења нагонских потреба појединца кроз стварање осећања кривице, Ване Бор уједно указује на недовољност психоаналитичке концепције жеље, која посматра жељу као нешто дато и непроменљиво, а занемарује њену суштинску динамичност. Зато покушава да је допуни Дарвиновом теоријом еволуције, представљајући развитак целокупног људског рода као „брутално потискивање“ жеље, које прекида „спонтани однос човека са спољашњим светом“ и утиче на његов став према стварности, који се формира у функцији неодогавајућег изражавања тих жеља. Ване Бор сматра да жељу треба посматрати у дијалектици потискивања и ослобађања, као непрекидни дијалектички развој који, под дејством једног статичног елемента, потискивања, постаје „тријадичан“: жеља се поставља као теза, потискивање као антитеза, а ослобођена жеља као синтеза потискивања и првобитне жеље.

Заснована на Фројдовом учењу о тројству човекове психичке организације (*ид, ego и супер-ego*), теорија жеље Ване Бора у исто се време од тога учења и удаљава, указујући на суштинску разлику између психоаналитичког и надреалистичког пројекта: док је Фројдов циљ да откривањем потиснутих жеља омогући пацијенту да се укључи у друштво, надреалисти желе да промене само друштво које обезвређује ирационално.

Jelena NOVAKOVIC

Vane Bor et la réhabilitation surréaliste de l'irrationnel

Résumé:

Cette œuvre examine comment dans les textes théorétiques de Vane Bor on décrit la réhabilitation de l'irrationnel à travers l'apologie du désir. Cette apologie se déroule dans le contexte de la psychanalyse de Freud. S'appuyant sur le livre de Freud *Le Malaise dans la Culture*, dans lequel toute la culture humaine apparaît comme une forme de la répression, qui limite des possibilités de la satisfaction des besoins instinctifs de l'individu à travers la formation du sentiment de la culpabilité, Vane Bor relève l'insuffisance de la conception psychanalytique du désir, qui examine le désir comme quelque chose donné et interchangeable et négligé le dynamisme. C'est pour cela qu'il essaie de le compléter par la théorie de l'évolution de Darwin, présentant le développement du genre humain comme „le refoulement brutal“ du désir, qui arrête „la relation de l'homme spontanée avec le monde extérieur“, et influence son attitude envers la réalité, qui se forme en fonction de l'expression inadéquate de ces désirs. Vane Bor pense qu'on doit examiner le désir en dialectique du refoulement et de la libération, comme un développement dialectique perpétuel qui, sous l'influence d'un élément statique, du refoulement, devient „triplé“: le désir devient la thèse, le refoulement l'antithèse, et la libération du désir comme synthèse du refoulement et du désir initial.

Fondé sur l'étude de Freud du triple de l'organisation psychique, la théorie du désir de Vane Bor s'éloigne de cette étude, montrant la différence essentielle entre le psychanalytique et du surréalisme : le but de Freud est de permettre au patient de s'inclure à la société découvrant des désires refoulés ; le surréaliste veut changer la société qui avilit l'irrationnel.



Jelena NOVAKOVIĆ

Vane Bor and the Surrealists' Rehabilitation of the Irrational

Summary:

The rehabilitation of irrational through the apology of desire in the theoretical works of Vane Bor, in context of Freudian psychoanalysis, is the matter of examination in this paper. Citing Freud's book *Civilization and Its Discontents*, in which the whole human culture is seen as a kind of repression that disable possibilities of individual instincts' fulfillment through the sense of guilty, Vane Bor nevertheless points to insufficiency of the conception of desire in psychoanalysis, with its notion of desire as given and immutable, which ignores desire's essential dynamic. Therefore, he attempts to fill it in with Darwin's theory of evolution, describing the development of the whole human kind as „the brutal repression“ of desires, which cuts off „spontaneous relationship between man and the outward world“ and impacts on his/her attitude toward reality, formed to function as inadequate expression of these desires. Vane Bor considers desire in the context of continuous dialectics of its repression and liberation, as constant dialectic development which, under affect of one static element, that is repression, becomes „triadic“: desire is the thesis, repression is the antithesis, and liberated desire is the synthesis of the original desire and the repression.

Although based on Freud's triadic conception of human psychic organization (id, ego, super-ego), Vane Bor's theory of desire simultaneously drifts apart that conception, pointing to essential difference between psychoanalytical and surrealist's project: Freud's aim was enabling patient to enter society, through revealing his/her repressed wishes, while surrealists want to change the very society that underestimates the irrational.





WV

Горан МИЛЕНКОВИЋ

Снови на послу

Онирички документ Вана Живадиновића Бора

1 Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*, Откровење, Београд, 2000, стр. 224 и даље.

2 Moris Nado, „Doba spavanja“, *Istorija nadrealizma*, preveo sa francuskog Nikola Bertolino, BIGZ, Beograd, 1980, str. 63–71.

3 Isto, str. 71.

„Шта значи то да се нешто симулира, ако не да се то замишља? А кад се нешто замишља, онда то и јесте.“

Луј Арагон, *Талас снова*, 1924.

„Другачије речено, пре него што откријем објекте, испитујем најпре царство сенки.“

Ване Бор,

„О аутоматизму у ликовној уметности“, 1990

оквиру рецентне типологије изражене на основи књижевне грађе српске авангарде, Радован Вучковић разликује четири посебне групе надреалистичких прозних текстова: *аутоматске текстове*, *имитације сна* (ониричке имитације), *надреалистичке (анти)романе*, коначно и једну *средњу прелазну форму* која се налази на размеђи прве две и треће.¹ Сведочећи о историји надреализма, која је наводно у појединим тренуцима била у тој мери обележена ониричким да је готово одсањана, Морис Надо (Maurice Nadeau) је раније покушавао да

ближе одреди и опише оно што у надреализму повезује ониричко и текстуално.² Он је између осталог указивао на „оно што се изговарало у току сна“, с једне стране, и на испричане снове, „како оне који су сневани ноћу, тако и оне дневне“, са друге.³ Међутим, Надоово „оно што се изговарало у току сна“, глас са оне стране „једне исте стварности“, тек је одвојена, индексијска крхотина сна, једна занимљива случајност, која није сан у свој својој вишедимензионалној пуноћи и представљивости, посебна целина са властитим временом и простором. Сан се њиме јавио, али целином није представљен. Да би био посведочен као свет, као могући свет са својим онтолошким границама, о сну се не може говорити из сна, већ само иза њега.

ДРУГО, треба избећи замку одушевљене метафоризације којом би се хтело да сваки свет алогичне структуре прогласимо производом сневана. Делом се то односи на горе истакнуту Арагонову (Louis Aragon) тврдњу, која представља неубудљив покушај одбране Робера

4 „Kao snovi, oni ispunjavaju želje; kao snovi, oni većim delom baziraju na utiscima infantilnih doživljaja; kao snovi, oni za svoje tvorevne koriste izvesno popuštanje cenzure“, tvrdi Frojd u *Tumačenju snova*. Нав. према: Žarko Trebješanin, „Snovi na javi“, *Leksikon psihoanalize*, Matica srpska, 1996, str. 263.

5 Вид. о томе: Пол Рикер *Сопство као други*, с француског превео Спасоје Бузулан, Јасен, Београд, 2004, стр. 123 и даље.

6 Вид: Žak Lakan, „Instanca pisma u nesvesnom ili razum od Frojda naovamo“, превели Danica Mijović i Filip Filipović, *Spisi: izbor*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 149–188.

7 Andre Breton, „Prvi manifest nadrealizma (1924)“, превела Lela Matić, *Tri manifesta nadrealizma*, Bagdala, Kruševac, MCMLXXIX [1979], str. 52.

Десноса (Robert Desnos) од сталних напада који су били стварност у доба великог надреалистичког сневача с почетка двадесетих година. Десносов дневни сан, онај којим сведоче бесвесни „утопљеници у простору“, крај којих се „у кафани, у пуној светлости, усред друштва и жамора [...] међу кригле и тањире руши читав океан са својом пророчком хуком“, није сан — то је занос, или аутоматизам, или нешто што има његову боју, или нејасни полусан или нешто ментално друго. Иако психоаналитичка теорија од Фројда (Sigmund Freud) наовамо подразумева тек незнатну разлику између снова и тзв. снова на јави или сањарија (нем. Tagtraum)⁴, овде не размишљамо о њима због непостојања ваљаног епистемолошког разлога за то. Замишлени сан, и сматрати оно што је замишљеном сном, проблем је. Тиме би била добијена двојака сведочанства, за која би се тврдило да су идентична: једна би обавештавала о сну, а друга о замишљеном сну или о некој од врста менталног заноса. А између сличног и истог нема апсолутног поклапања. Када се појави „нешто слично сну“, може доћи до кризе релативног идентитета, насталог по сличности (напади на Десноса сведоче о томе). Релативни идентитет би претпостављао заменивост у оквиру неке функције — место сна његова симулација — при чему се не мења

његова дејственост у оквиру одређене интерпретативне заједнице.⁵ Заједница уметника у Француској сумњала је у искреност Десносових акција. Насупрот томе, не дешава се да се замера статусу двају правих снова, који могу имати потпуно различит садржај или неки други квалитет. Десило се, наравно, да нису сви мислили као Арагон. Требало је, рецимо, имати аналитички и аутокритички дар једног Ванета Бора, па истину поменуте метафоризације не узети као априорну чињеницу.

У ЗАЧЕТНОМ к р е -
та њ у
ка спознаји шта то надреалистички онирички текст заправо јесте, можда би упутно било видети шта такав текст у основи није. Жак Лакан (Jacques Lacan) надреалистичком писму приписује трајну обележеност збрком. Доктрина на којој надреалистички аутоматизам почива лажна је, тврди он. Није сваки спој двају означитеља, уз потцртани идеал највеће могуће различитости међу њима, еквивалент једне метафоре, већ само такав при којем у додиру међу означитељима један бива замењен другим, уз обавезан услов повезаности скривеног означитеља са остатком значењског ланца.⁶ Насупрот томе стоји доктрина „апсолутног некомформизма“, аутора *Првог манифеста надреализма*.⁷ Упозорења као што је Лаканово, која

8 Marsel Rejmon, *Od Bodlera do nadrealizma*, preveo Milenko Vidaković, Veselin Masleša, Sarajevo, 1958, str. 299.

9 Andre Breton, str. 26.

10 Слој који готово да не постоји у дуговекој традицији коришћења сна у литерарне сврхе. За вероватно најдоминантнију жанровску употребу вид: „Dream vision“, in: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, J. A. Cuddon (revised by C. E. Preston), Penguin Books, London, 1999, p. 242–243. За поменуто у употреби је и синонимни термин „dream allegory“. Занимљиво је овде пратити

присуство конвенција: у случају ониричких алегорија оне настају из литерарних потреба, у случају ониричких докумената из непосредних чињеница.

11 Радован Вучковић, стр. 228.

12 Andre Breton, str. 23 i dalje.

други јасније и грубље постављају као критичко одстојање према дискурзивном и стилском паравану под којим се скривају стваралачка јаловост и ђудљиве и монотоне игре фалсификатима, у сфери вредновања изазивају оштре вредносне резове, тамо где их надреалистичка аутокритика у стању огрнутости пренадражујућом идеолошком омамом и борбеним самољубљем није у довољној мери успела да повуче. Невоља је заправо у томе што изгледа да је Лакан изједначавао аутоматско писмо и надреалистичку школу. Надреалистичка школа, међутим, није само напрсли аутоматизам и бука. [Нешто друго, а не само изванредан начин да се пусти перу на вољу, писао је Марсел Рејмон (Marcel Raymond)].⁸ Тамо где није *само* то, надреализам је наместо збрке и неумерене случајности оставио трагове који нешто значе. Опште познат анегдотски детаљ из Бретонског манифеста (Andre Breton), онај у којем видимо Сен Пол Руа (Saint Paul Rue) како тоне у сан у својем замку у Камареу док му на табели која виси на вратима пише „Песник ради“;⁹ доводи нас на границу овог простора – да би могао да значи и делује, посебан, еготичан, читљив а неприступачан свет сна, као допуну своје затворености и самоуслерености тражи постојање документа посредника који ће да сведочи у његово име. Због тога ће овде место *ониричка имитација* радије бити употребљен

термин *онирички документ*. У одређеном смислу он упућује на ткиво од којег је састављен, на текст. С друге стране, више му следује боја експерименталног него артистичког, а експериментално је управо оно што су надреалисти желели.¹⁰ Боров „Аутоматски текст“, који се по Вучковићу „не разликује од надреалистичких текстова који пресликавају сан“¹¹ управо је по недостатку одређене рационалне боје експеримента, непостојању посматрачког и нераспеваног елемента, лишеног напрегнутих лирских секвенци, нешто друго. Тако ће бити уређено и стога што бисмо тада били ближе схватањима које је имао Ване Бор, који је сам појам симулације критички проблематизовао. Онирички документ, испоставиће се, није вештина имитације, већ врло специфичне репрезентације. Свакако, такав какав јесте, синтаксички очуван, лишен ентропичног метафорисања, наративно уређен тако да представља причу која има релативно спознатљив догађајни и значењски смисао, онирички документ нема хаотичну структуру коју је носило дадистичко писмо, нити узнемирујућу буку необузданог аутоматизма. Бретон је писао да се дух човека који сања потпуно задовољава оним што му се дешава — сан је непрекидан и организован. А памћење узима себи право да од њега прави исечке, да не води рачуна о прелазима и да нам приказује пре серију снова него сан.¹²

13 Александар Вучо, „Чељуст диалектике: анкета“, *Netogučić – L'impossible*, Надреалистичка издања, Београд, 1930, стр. 14.

14 Jurij Mihajlovič Lotman, „San – semiotički prozor“, s ruskog preveo Dobrilo Aranitović, *Kultura i eksplozija*, Narodna knjiga / Alfa, Београд, 2004, стр. 197–202.

15 Бретонов манифест из штампе је изашао 15. октобра 1924. године, а текст Марка Ристића о њему појавио се у часопису *Сведочанства* 21. новембра исте године. О овоме сведочење постоји у: Душан Матић, *Андре Бретон искоса*, превео са француског Михаило Павловић, Нолит, Београд, 1978, стр. 9.

Јава је искидана, променљива и опрезна, и не поседује *континуелност мене*, како је говорио Александар Вучо.¹³ Дисциплина памћења, о којој је говорио Бретон 1924. године, требало је на неки начин да послужи сврси и да представи сан као покушај решавања основних питања живота. Та дисциплина је дисциплина документовања. Коначно, резерва семиотичке неодређености која се приписује сну¹⁴ и из чијег се постојања изводи једна стална функција у оквирима културе, значи постојање места таме, схватљиве таме, међутим не и места глагољиве и деструктивне неразумљивости.

УЗ зачетно и незаобилазно Фројдово учење (које је мењано надреалистичком надградњом и ослобађано од психоаналитичког терапеутског слоја), свакако да је рано упознавање са садржајем Бретоновог *Првог манифеста надреализма*¹⁵ значајно утицало на ширење интересовања за надреалистички приступ свету снова. Осим Фројда, надреалисти су, баштинећи одређене садржаје традиције, бирали ониричке елементе из поезике ранијих епоха, пре свега романтизма који се такође сном бунио против баналности савременог живота. Историја српског књижевног надреализма бележи кратак низ догађаја и објављених везаних за технику снова. Како је надреа-

16 Ване Бор, „Таленат и култура“, *Стеван Живадиновић Бор [текстови]*, приредили Зоран Гаврић, Радмила Матић – Панић, Музеј савремене уметности, Београд, стр. 056.

17 Вид: Hanifa Kapidžić–Osmanagić, *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*, Svjetlost, Sarajevo, 1966.

18 Артемидор, „Снови“, превео с грчког Петар Јевремовић, *Градац* (Чачак), 162–163 (2008), стр. 35–36.

19 Gijom Apoliner, „Onirotique“, *Modro oko: izbor iz proze*, izbor i prevod sa francuskog Branimir Donat, Progres, Novi Sad, 1962, стр. 65–68.

лизам тежио да чином постане општа филозофија живота („та суштина припада сваком човеку“, писао је 1934. године управо Ване Бор),¹⁶ непостојање таквих белешки не мора да значи да ониричких чинова и дискурса није било. О томе говори и датирање сна Ванета Бора — одсањан је 1927. године, управо у међувремену које је историја периода обележила као празан ход који траје све до званичног формирања надреалистичке групе.¹⁷ Настајала су текстови који се целином или неким својим делом захвално позивају на плодне идеје ониричких експеримената. И надреалистичка и протонадреалистичка периодика уопште имала је увек потребу да се, макар служећи се сновима као сликовитим поредбеним корелатима, позива на појам снова. Године 1925. у Божићном, 5. броју часописа *Сведочанства*, српски авангардисти и (будући) надреалисти објавили су низ кратких онирокритика по угледу на Артемидора (Ἄρτεμιδωρος) Ефешанина и његове „Снове“.¹⁸ (У томе је улогу подсетника могао да заузме Аполинеров (Guillaume Apollinaire) текст „Onirotique“, објављен управо тих дана.)¹⁹ Један онирички текст, објављен у истом часопису исте 1925. године, Александар Вучо ће унети уз мале измене у роман *Корен вида*. Касније, у алманаху *Немогуће* ониричке документе под заједничким

20 Радојица Живановић Ное, Влатко Хабунек, Ване Бор, „Снови“, у: *Nemoguće – L'impossible*, Надреалистичка издања, Београд, 1930, стр. 88–94.

21 „Чељуст диалектике: анкета“, стр. 14–16.

22 „Snovi na poslu“, *Nadrealizam danas i ovdje* (Beograd), 2 (1932), str. 30–33.

23 Ване Бор, „Чељуст диалектике: анкета“, стр. 15.

називом „Снови“ објавили су Радојица Живановић Ное, Влатко Хабунек и Ване Бор,²⁰ а у оквиру анкете „Чељуст дијалектике“²¹ питање број 14 односи се на снове. У броју 2 часописа *Надреализам данас и овде* објављен је сегмент под називом „Снови на послу“, с прилозима Бретона („Изврнути сан“), Ђорђа Јовановића (један спекулативни прилог теми), описи снова деветогодишег Ј. В. и непознатог аутора.²² Итд.

Одговарајући

на поменуто питање у оквиру „Чељуст дијалектике“, Ване Бор је кратко (место одговора заузима празнина, из које се упућује на фусноту) напоменуо да је његово интересовање за снове „довољно познато“ и да зато, уместо да он сам непотребно одговара „муштерији“, сваки знатижељник пажњу треба да усмери ка рубрици у којој је штампан његов онирички документ.²³ Рубрика на коју је упућивао налазила се у истој публикацији, само коју десетину страница иза саме анкете. Тиме смо упућени да самим ишчитавањем Боровог текста спознамо говор о чињеници снова и техници којом је на изванредан начин стављена у знање. Но, пре свега треба узети у обзир поменуто чињеницу да је он објављен у текстуалном сегменту чији је простор заједнички за

три ониричка документа различитих аутора, које везују заједнички наслов и претпостављена унутрашња и спољашња сличност. На позадини одређених подударана требало би да се оцртају посебности које Боров текст носи у себи.

Живановић – Ное свој је онирички документ остварио у два везаних сценама. На почетку наратор се налази у Сарајевској улици у Београду, где крај набацаних коцки за калдрму учествује у свађи са неким људима. Затим полази ка граду и среће непознатог пријатеља који му прича о подвигу извесног доктора који је истурпијао зарасле капке некоме младићу и он је прогледао. Друга сцена је у докторовој кући. Црна архитектура и слика младића који хода као живи аутомат, те језив опис турпијања капака припремају извођење централне сцене. Доктор се љути на наратора, оптужује га да је боем и глупи уметник и говори му да такав свет никако не може да поднесе. У непријатности му подражава помоћник. Наратор је, говори доктор и помоћник, гад јер му је испала кошуља из панталона. Он је луд и има манију гоњења. Наратор се залуд брани, доказује и опонира им. Атмосфера је нервозна и напета. Онда наратор одлази до кревета једног болесника, узима посуду за мокрење и завоје, обгрљује је, а она срста са

његовом левом руком и телом. Наратор отад јесте промењен, непокретан и ужаснут, а доктор се представља као велика опасност. Сада видимо зашто су врата докторове собе, која наратор угледа када са пријатељем дође код доктора, мала као половина обичних. Доктор се смањило на трећину, од лица има само мале очи и невероватна уста, у која улазе боре са његовог лица „као у какав кратер“. Крије се иза стола и наказно се смеје, а када наратор скупивши сву могућу снагу успе да га удари ногом, пошто је доктор кренуо ка њему, настаје мрак, у који се све претвара. Сневачева самосвест се лепи за таму као за црно тесто, све престаје да постоји. „Губим свест“, гласи последњи исказ у сну.

сан Влатка Хабунека изведен је у три одељена простора. Збивања у првом делу сна смештена су у тамни и суморни амфитеатар пун слушалаца, у којем управо тече предавање. Наратор је у стању огромног умора, јаког страха и тескобе. Губи се, не чује више белобрадог предавача. С крајњим напором гледа у златни ланац који сија на његовом трбуху. У магли свести и празнини, осећа да му иза леђа прилази нешто претеће и непознато. Испоставља се да је то велики грчки стуб, сав избраздан, без подножја и сав сив, који клизи према њему. Наратор клоне са ужасним врис-

ком, а мека и хладна маса стуба пада на њега и гуши га. Затим следи временска рупа која траје читаву вечност. Буди се. У амфитеатру су предавач са белом брадом и он, сами. Предавач је гневан, црвен у лицу, јако љут. Љути се на наратора и оптужује га да је пао јер не зна неку једначину. Глас му је непријатељски и сув. Сневач је, пак, прожет дубоким миром. Пита предавача за време. На сату предавача види женски лик за златном таласастом косом. Белобради предавач у бесу одлази из сале, сневач га прати. Предавач иде ходом аутомата. Ова се сцена завршава изласком из сале и зграде и ходањем по непознатом пустом кварту.

У следећој сцени, сневач ће се наћи у кући, сиромашном грађанском здању са прашњавим црвеним фотељама, нераспремљеним столом и камином над којим се налази велико огледало за златним рамом. У њему он место својег лика види одраз жене са сата белобрадог предавача. Зачује крик, огроман, окреће се. Улазе две бледе црномањасте девојке чудног хода, које падају ничице пред њим. Као и претходна сцена, и ова се завршава тако што сневач излази из куће пратећи девојке које одлазе у мрак.

Трећа сцена започиње када приметите малу светлост неке куће. Пролазе кроз потпуно црnilо, за које се испоставља да га чини не-

прегледна маса људи, а од светлости испоставља се да је храм. Храм чине избраздани сиви грчки стубови, купола над њима, и уже које се спушта са стропа. На ужету се прво види непозната црвена светлост, а потом наратор види да се на њему њише онај женски лик са предавачевог часовника и из одраза у огледалу. Пришавши ужету, сневач види да жене заправо нема. „Иреално“ миран, ставља омчу и пада без бола. Људи беже, ужаснути, у паници. Све постаје неодређено.

Боров сан сложенија је целина у наративном погледу. У предвече, на једном познатом брежуљку, сневач гледа према долини и високој шуми голог дрвећа које је скрива. Пејзаж је зимски. Небо је бледоцрвено и љубичасто. Сневач седи пред сликарским ногарима и слика. Слика је прецизна и представља дупликат пејзажа у којем се назиру и неки познати људи. Остали детаљи ове сцене везани су за боје — оне горе, бивају измешане, преливају се на платну и чине одређено задовољство сневачу. Боје су, сведочи сневач, сањане врло живо, али је „њихов опис изостављен“. Оне коначно постају неодређеније, и све на крају постаје бело „као кисело млеко, испуцано плавкастим пукотинама“.

Сневач потом улази у хотел у којем тражи собу. Пролази кроз многе ходнике, собе, пење се и спушта. Свуда у простору налази се пуно људи који се сусрећу, сударају. Са пријатељем Кочом Поповићем треба да оде на костимирани бал и узнемирен је због тога што нема костим. Одлучи да се обуче обично, елегантно, са „неколико идиотских детаља“ — везује кравату као „машну лептир“. Сусреће једног симпатичног старца, врло пријатног, и чувену глумицу, која је у костиму једне своје улоге, и која се боји да је не препознају. Атмосфера је несносна, због непрестаног кретања. У сали сакупљају добровољне прилоге, сневач нема новац. Сналази се тако што шешир крије испод капута, а капут закопчава наопако. Успева да се извуче и одлази. Међутим, са бала се повлаче сви. Његова размишљања о необичној просторној логици која је присутна у сну и која се тичу кретања кроз простор, са спрата на спрат, завршавају се колективним осећањем како ће се нешто десити, али све остаје нејасно и у својем сведочењу сневач нема јасну представу о ономе што се догодило. Сусрет са непознатом женом на међустепеницама, коју испитује о стварности сна и слутњама, претходи гашењу ове сцене.

Следећа сцена је сцена са санкама. Хладно је, сумрак једног дана, али нема снега. Сневач се налази на зачараним санкама и креће се брзо,

у скоковима, седећи на њиховом врху и одбацујући се ногама. Све се то дешава, претпоставља он, у једном руском парку, у Петрограду, у којем такође има пуно људи. Крећући се према једном излазу из парка, обре се пред сивим зидом, у којем препознаје своју кућу. Сам је. Силази са санки и примећује да се челик „на коме клизе санке“ одвојио од дрвеног дела. Покушава да поправи. Други део ове сцене чини прелаз — шраф, којим покушава да учврсти санке, он заправо држи изнад главе једне собарице из хотела. Свет се непрестано креће по ходницима. Из једног угла гледају три собарице и смеју се значајно. Кретање људи му постаје несносно, и он улази у собу. Али, и у соби има људи. Разјарен је и уплашен, виче и истерује их. У томе препозна неког Руса, славног као Пикасо (Pablo Picasso) или Чарли Чаплин (Charlie Chaplin), којем показује своје фотограме. Атмосфере страха је нестало. Срдачност и пријатност место ње, и врло живо и прецизно сањани фотограми.

ОД пријатности ка озбиљности и достојанствености — следећа сцена наставља се у истом простору, сневач је са Кочом Поповићем у ресторану на првом спрату, седе у кожним фотељама један насупрот другом, у топлој атмосфери. Сневач још додаје да је сусрет са једном дамом, будући неинтересантан, изостављен.

Следећа кратка сцена је у непознатом простору. Сусрет са ведрим, пријатним и симпатичним старцем, и са лепом женом с којом је већ разговарао на степеницама између спратова хотела, за коју није сигуран да ли ју је пољубио.

У сали у којој је одржан костимирани бал био је и један џин, који је украо лепу жену и одвео је у салу за мучење. То је садржај следеће сцене, у којој сневач није присутан, већ посматра дешавања однекуд са велике висине. Атмосфера је напета, сневач је узрујан и уплашен. Следе детаљни описи сале, судионика и збивања. Џин и жена наги су и прљави. Пошто натера жену да пређе неколико пута по деблу које се налази у сали, одводи је до гвоздених мердевина које воде до огромног камина. Тренуци напетости, који сневача чине одузетим и ужаснутим и у којима видимо сваки корак лепе жене која се успиње ка ужареном ватреном мучилишту, завршавају тако што жена бива затворена у пећини изнад камина.

Велики спољашњи пејзаж смењује страшни простор сале. Сцена са небеским телима, од којих је једно непознато и неименовано, а сунце и месец су помрачени, сиви, чудновати, велики, те безбојни, прозирни и небулозни, укључује неколико сневачу познатих људи,

малу препирку и пажљиву опсервацију слике под називом „Une soirée le matin“, на којој је представљен пут којим се креће безглави управник хотела и којем рамена додирују „хоризонт ниских црних брегова“, а место главе се јавља јарка црвена светлост свитања. То је и смисао интригантног наслова слике: „Једно вече ујутру“. Пејзаж се шири. Огромна масивна брда и стеновити врхови осветљени су црвеном светлосћу, само је то сада светлост огромне ватре. Ноћ је. Сневач је на узвишци, у полутами. Испред себе види бескрајну пољану која се губи у мраку. Десно су огромна црвена брда. Са симпатичним старцем је и са женом коју је отео див, и са другим особама које су се већ појавиле у сну. Одједном, велики бели хладни пожар у близини брда захвати пољану. Чује се глас: „Царски град Ниремберг бруји.“ Ватра се шири. Старац их позива да се заклоне испод оgrade која је његово власништво. Нико се не помера. Млада жена се опире старчевој руци који хоће да је поведе. Ватра се шири, постаје жута и црвена. На огади сагори и заустави се. Пољана је сва у пепелу и црна. Старац их уводи у своју кућу. Мир и једноставна достојанственост у присутнима. Опис простора и изненадни долазак ватре која обухвата сав простор куће. Сневач схвата да је то пурификација. Сви седе за трпезом, која се налази између стубова од

зеленог мрамора. Старац седи у средини, у лепом оделу из средњег века, са радосним и мирним изразом. Тако се окончава онирички документ Ванета Бора.

СЕКВЕНЦЕ као што су „глиб прљавих и сасушених срамота“, „полудела и слепа тишина“ или „прерушио бих се [...] тачно у тренутак када једна девојчица сазнаје своју женскост“, које припадају Боровом „Аутоматском тексту“²⁴, по својој природи не упућују на свет који може бити изражен ониричним документом. Језик којим се покушава поновљено призивање света сна остаје логичан и неметафоризован, иако се стварност тога света надграђује одређеним слојем фантастичног, док се у аутоматском тексту сам језик ломи и претвара у алогично, у зев између значења која нас уобичајено очекују у стварности. Зато је свет представљен ониричним документом близак стварном свету и језику којим се он обично описује, и у њему бића, ствари и односи међу њима бивају изнад постојећег реалног засути узнемирујућим прахом надстварног и описани тако да постоји висока верност између речи и ствари. Управо се из ових односа као материјала гради прича ониричког документа, заснована на догађајности. Једна од најбитнијих и најочигледнијих особина у њима јесте

25 Упореди са ониричким документом под називом „Сан“ деветогодишњег детета Ј. В. који је објављен у рубрици „Снови на послу“, у часопису *Nadrealizam danas i ovde* (Beograd), 2 (1932), str. 31:

Ишли чичови да траже лафа и нађу га. Ишли су колима без коња. На колима сено, а на сену лаф. Одједанпут један чича викну: „Хоће да падне киша!“ Други: није; јесте, није јесте и победи чича јесте. И поче да пада киша и да пада гром. Један чича викну: „Немој гrome, да удариш у нашу зборницу, а можеш да паднеш на наша кола.“ Кад је чича рекао то, тресну

гром на кола и сви погинуше, само један чича и лаф остадоше живи. Онда тај чича викну: „Немој, гrome, да ме бацаш у шуму где нема дрвета него висе жиле од нана Ифе која је врло велика!“ У једној другој шуми седи Протићка и мртви људи који су погинули вуку је за уши, а Миша с ким сам се играо стене испод два јастука који су га пригњечили. Гром паде у рупу, заједно са лафом. Онда нана Ифа каже мени: „Они су се котрљали као немачки Божић“, и ја се пробудим.

26 „Држим да ће бити јасније шта мислим [како књиге ва-рају, уништавају, наводе на криве закључке, изневеравају],

присуство слика. Њиховом наративизацијом, уланчавањем по одређеном коду, настаје догађајност ониричког документа.

У заједничкој

верзији коју дају Ное, Хабунек и Ване Бор догађајност која потиче из ониричког искуства трију аутора задобија одређене особине, односно одређену вредност. Као прво, њихови онирички документи испричани су тако да се наратор који се појављује показује као радикално самоуслерен.²⁵ Ово свеприсутно прво лице потврђује заправо да је свет снова еготичан свет, а да је свет ониричких документа свет сна. Обележавајући елементат његов јесте присуство самога његовог творца. Творац сна ређа слике. Треба нагласити да је у овом тексту онирички документ посматран као скуп чији су елементи *знаци*, а не *симболи*. Тако је на пример грчки стуб који се креће, у сну Влатка Хабунека, претећи предмет, који може да носи одређене особине судећи по ономе како је описан, а не нешто друго у смислу класичних психоаналитичких интерпретација (фалички елементат). У том смислу занимљива су Борова настојања да се свет слика сачува у њиховом првобитном руху, те да се „свесном симулацијом“ одржи њихова врла снага.²⁶ Он оптужује Велса (Herbert Georg Wells), потом

и Хофмана (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann) за злоупотребу искрене фантастике и праве имагинације, зарад циљева који су ван њих, те предлаже „потпуно преживљавање преживљеног“ „исписивањем“ садржаја невероватних а ненаписаних књига. Ту верност сликама, то одушевљење њима, срећемо као чврсту тачку карактера код свих надреалиста.²⁷ Међутим, ово „невероватно ненаписано“, које је „као да човек има или ради неку ствар коју у истини нема или не ради“,²⁸ способност претварања која „уистини [...] ради“, што може бити симулација грађанског оптимизма или нешто друго, у Боровом случају једноставније је од документарне симулације увек симулативног сна коју чини онирички документ.

Друго, оно што се дешава у сновима ониричке тројке представљено је не као комична анегдотска прича или дуга сцена монотоне статичности, нити као банални разговор, рецимо, већ као свет у којем је у нервозној и напетој атмосфери наглашено стање конфликтности. Таква је у документу Радојице Живановића сцена у докторовој соби, у Хабунековом сцени у амфитеатру, а у Боровом сцени на костимираном балу или део приче који се односи на збивања непосредно пре пурификације. Атмосфера се подржава стварањем паралелизама, што догађајних, што понављањем поја-

ако кажем да сматрам Х. Ц. Велсову књигу *Први људи на Месецу* за једну од највећих неправди које су икада учињене. Познато је наиме да је та цела књига написана, да је тај заиста узбудљив пут на Месец учињен, зато да писац изложи своју реакционарну мисао и своје хипокритске погледе на социјална питања.“, вид. текст „Рокушај симулације једне нарочите врсте маштанја. Ни поезија, ни проза: један нов начин изражавања“, у: *Nadrealizam danas i ovde* (Београд), 2 (1932), стр. 18.

27 „Порок звани *надреализам* није ништа друго до неумерена, страствена употреба отрова-*слике*, или боље рећи не-

контролисано изазивање слике, због ње саме и због оних непредвиђених поремећаја и промене које она повлачи за собом у области представа.“, Вид: Луј Арагон, *Селјак из Париза*, Просвета, Београд, 1964, стр. 80.

28 Ване Бор, „Покушаји симулација“, *Ване Живадиновић Бор [текстови]*, стр. 137–139.

29 Ване Бор & Марко Ристић, *Anti-zid: prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma*, Nadrealistička izdanja, Београд, стр. 10 i dalje.

ва актера или предмета: свађа из Сарајевске улице, у којој учествује више људи, најављује свађу у соби доктора; стуб који се креће најављује појаву простора у којем сневач извршава самоубиство, храм; лик девојке златне косе са сата предавача касније се појављује у одразу огледала, потом виси на ужету; жену коју сневач среће на међуспрату одводи зли див. Аутоматско биће /аутоматска кинематика, који од времена немачког експресионизма системски упућују на постојање блиског претећег света зла, такође су део такве атмосфере: код Бора жена која хода по деблу или ход безглавог управника хотела, ход предавача код Хабунека, код Живановића ход младића у црној кући. Бизарност се, с друге стране, појачава недостатком мотивисаности јављања одређених догађаја или актера: у појави дива, двеју бледих девојака која улазе у собу и падају ничице, смањењу доктора, нема паралелизма, логике, само неумитне случајности која је у догађајном смислу подједнако учинковита као и било која друга појава у сну. Сва три сна завршавају се смирењем — догађаја, боја, осећања — изједначавањем свесног и несвесног: Живановићев гуљењем свести о сну, Хабунеков падом у мирну неодређеност, а Боров очишћењем и групном сценом за трпезом која одише миром и радошћу. То што се ови елементи јасно виде не треба да чуди: сам Ване Бор

је, уз коауторство Марка Ристића, у брошури *Анти-зид* наводио и поздрављао појаву претећих и смелих концепата живота који настају из ослобођења жеље, из дивљања песимизма, из учешћа агресије, слутње, субверзије, демонизма, афективног живота. У делу Маркиза де Сада (Marquis de Sade) и у остварењима црног (готског) романа, потом Лотреамона (comte de Lautreamont, Isidore Ducasse) итд, надреалисти су видели како у крхотинама престаје да влада један свет који су презирали и како се човек усправља заузимајући потпуну и величанствену одговорност пред слободом својих хтења.²⁹

заједнички текст тројице аутора, састављен од трију ониричких докумената, у начелу настаје спајањем истоврсног. Без случајности у избору и конструкцији, и без одступања у намери, надреалисти су очигледно знали шта раде, како мисле и чиме делују. Три ониричка текста из алманаха *Немогуће* указују на меру високе свести и строге дисциплине. Сада ћемо погледати како и колико се у ту истоврсност не уклапа Ване Бор.

Раније је наглашавано да је Боров текст писао сликар-песник, те да обиље боја, колоритност текста која је симболистичке природе и преливање фантастичног преко стварности чине

30 Радован Вучковић, стр. 229–230.

31 Исто.

32 Колико је Ване Бор одређен феноменом визуелног види се и из неколико сцена *посматрања* у оквиру његовог ониричког документа (пред сликарским платном, сцена са дивом и отетом женом, итд). Такође, дуг и врло интересантан одговор Боров на деветнаесто питање из „Челусти дијалектике“ („Које ЧУЛО највише волите?) говори о једној свесној и дубокој упућености на визуелно, упућености која

има посебну духовну боју – осећај „меланхолије бесконачности“. Вид: Ване Бор, нав. текст, стр. 23–25.

33 Миланка Тодић, *Немогуће: уметност надреализма*, Музеј примењене уметности, Београд, 2002, стр. 43.

34 Andre Breton, „Izvrnuti san“, *Nadrealizam danas i ovde* (Beograd), 2 (1932), str. 30.

Боров текст посебном али у исто време типском надреалистичком творевином.³⁰ Такође је истицано како овај текст уме да прихвати одређене особине другог жанра (сцена са дивом и женом у дворани за мучење, која подсећа на бајку).³¹ Место Живановићевог и Хабунековог наративног континуума који има логику просторног и временског следа (Живановићев сневач учествује у свађи у Сарајевској, потом креће даље улицом и среће пријатеља, заједно одлазе у кућу доктора итд, Хабунеков одлази из амфитеатра, иде кроз пусти квартал, улази у кућу, излази из ње, хода по мраку и у њему наилази на храм), Боров текст реализован је као скуп јукстапонираних секвенци, одвојених слика или сцена које могу али не морају имати заједничке елементе и између којих се налазе интервали просторног и временског прекида. Стога је Боров онирички документ заиста по присуству боја „осликан“ пером песника-сликара, али у наративном смислу његов је сачинитељ више фотограф експериментатор, још више режисер, него сликар.³² Иако је могуће успоставити изванредан ред, рецимо по критеријумима положаја наратора у простору (спољни пејзаж зимског брега, унутрашња архитектура куће-хотела, завршни спољни пејзаж брда) или по неком ужем и апстрактнијем наративном критеријуму (опис, збивање, опис), у складу са поетиком аван-

гардног дела и са његовим општим жанровским особинама Бор је допустио да се виде пукотине и шавови који се јављају при презентацији оваквог дела. Али, то није све — како се види из Боровог колажа под називом „Пејзаж“, који је објављен у оквиру самог Боровог текста и који се ту никако не налази случајно, пејзаж се у утроби жене не види као нешто страном. Шок је ублажен сагласјем, утиском наративно-визуелне целине.³³ Пукотина постаје шав.

С ДРУГЕ стране, када је сам Боров текст у питању, да се запазити једна битна разлика, један такоређи графички вишак — Боров текст је датиран. Три године дели Боров сан од ониричког документа објављеног у *Немогућем*. Ми не можемо знати је ли и Боров сан описан као Бретонов „Изврнути сан“, „одмах по буђењу“³⁴. Оно што читаво у Бретоновом појашњењу јесу разлози због којих је баш овај „изврнути“, а не неки други сан постао пожељан описа — ти разлози јесу постојање дотад неописане технике коришћења сна у сну, као и докази о дијалектизацији мисли сна. Бретон тражи вредност, и то сасвим одређену вредност сна. Исто тако, Бор захтева вредност. Уместо претпостављеног и могућег дневника снова, Бор изабира удаљени усамљени сан, одвојен десетинама, стотинама снова од тренутка у којем се *Немогуће* појављује. Прва

35 Ване Бор, „Инквиллини“, у: *Nemoguće – L'impossible*, str. 79.

36 Vane Bor, „Autokritički prilog izučavanju morala i poezije: (nadrealizam danas II)“, *Nadrealizam danas i ovde*, 3 (1932), str. 48.

намера надреалиста заправо није да осликају по сећању и представе било шта и на било који начин, већ да изабраном „сликом-отровом“, вирусом промене, узнемиравајућим елементом преиспитају свет и обнове га, тражећи право место човека у новом њему, тражећи, уосталом, новог, ослобођеног човека у њему. Избор, а не безразложна визија ствари, то је метод надреалиста. Ване Бор даље, у својем тексту изоставља одређене делове сна. У једном случају то је опис боја, у другом неинтересантан сусрет са одређеном дамом. Иако се недостајање ових описа у садржајном и наративном смислу пресудно не осећа у документу, сам чин изостављања, само наглашавање тог изостављања, значи много више од лаког каприца сневача. Исто као што се сан бира из мноштва снова, тако се и садржај ониричког документа у имплицитном тумачењу Вана Бора заправо изабира. Онирички документ настаје конструкцијом и селекцијом. Ово конструисање обележава битну границу између описивања радње и њеног вредновања, којим се тексту даје одређена тога и теоријска и идеолошка тежина у кретању кроз културу. Слично у психоанализи описаном постојању „секундарне ревизије“, којом се у раду сна неповезаним ониричким сегментима даје за свест читљива структура, тако се и ониричким документом у интерпретацији Вана Бора даје разумљивост за свесно културе.

TIME се код Бора успоставља истовременост монтаже јукстапонираних сцена сна и селективне конструкције. Верност наративној визији и пробирљивост када је питању манифестни садржај сна, указују и на оно што је Бор у предговору једној другој својој творевини, „Инквиллинима“, одредио спојем надреалистичког начина саопштавања и свесном техником.³⁵ Та свесна техника, по Бору, јесте доследна, а нарација је „консеквентно анегдотична“. Бор је пишући о симулацијама наглашавао да „садржина [сна] поседује претходну свест о себи, да она није дата „једанпут за увек“ и да се формира „адкватно фактима“. Покушаји симулација, односно репрезентовања садржине жеље, говоре о томе да се заправо ради о дијалектичкој синтези, те да се деформација садржаја мора видети као део његовог тела, као знак на телу сна, као језички знак на телу ониричког текста.³⁶

У смислу отискивања, ознаковљења технике у тексту, иде и појава речи „теорија“ у ониричком документу Вана Бора, једина унутар текстова тројице надреалиста који су сачинили „Снове“. Сневач седи пред сликарским ногарима и слика сумрак тако што изневерава властиту надреалистичку доктрину. Пејзаж је, наиме, дупликат онога што види. Ради-кални реализам, који му причињава извесно

задовољство, разлиће се убрзо под дејством сна — за платно се испоставља да је сасвим провидно. Постојање снаге миметичког даје се као контраст надреалистичком, антимиметичком, откривалачком. Овај се нанос у сну разлива у меандрима које чине преливања фантастичног преко граница пуке стварности, и чита се као метатекстуалан. Као што је надреалистички онирички документ унапред коментарисан текст, који има улогу да на „научној“ основи истражи свет оностраног, тако је он и у позицији да се стално осврће и потврђује оно што слути. Боров онирички текст тако није само „опис онога што се види“ већ и доказ „онога што се тврди“. Управо је ово последње разлог што се у њему спајају пристајање на перцепцију и непристајање на збуњивање непотребним садржајима.

једну димензију овога „ја тврдим оно што сневам“ са становишта репрезентације чини „поручивање“, утискивање знања. Производећи се, онирички документ Вана Бора производи вишак, поруку која није тек поновљени сан. Та порука одаје заинтересованост идеологије надреализма да делује у условима друштвене интеракције. У њој она прави рез атмосфером конфликта, стално зазиваним узнемирењем, „једном кризом и једном афективном слободом“³⁷. У мери

у којој је надреализам желео да буде и наука, „пре свега наука о *формирању* и *еволуцији* свести“³⁸ како би рекао Ване Бор, ово кадрирано узнемиравање ониричким сликама могло је да послужи управо у сврху истицања стања такве строго контролисане сазнајне панике при којој ониричко није са оне стране стварности и живота, него је извучено да томе животу служи и у њему учествује.

Горан МИЛЕНКОВИЋ

Снови на послу: онирички документ Вана Живадиновића Бора

Сажетак:

Године 1930. у алманаху *Немогуће* објављен је, у групи са још два сродна прилога и под заједничким насловом „Снови“, прозни текст Вана Живадиновића Бора у којем је примењена надреалистичка техника снова. Поменути текст и њему слични текстови у овом раду означени су термином „онирички документ“. На позадини заједничких особина ониричких докумената Вана Бора, Радојице Живановића и Влатка Хабунека (склоност ка слици, опису стања конфликта и специфичној наративној уређености), приказане су основне разликовне особине Боровог текста: јака визуелизација слика, дифузна и богата ниска осећања и менталних стања, сложена наратија која се огледа у самосвојној и вишежанровски обележеној текстури. Посебно је разматрана читљивост Борових теоријских ставова из самог ткива ониричког документа и подвлачени су отисци које је у том смислу сам текст задобио.

Goran MILENKOVIC

Les songes au travail : le document onirique de Vane Zivadinovic Bor

Résumé:

L'année 1930 sur les pages de l'almanach *L'impossible* un texte de Vane Zivadinovic Bor, dans lequel la technique surréaliste onirique était mise en pratique, a paru avec deux autres textes similaires, au nom collectif „Le songes“. Ce texte et des autres textes similaires sont marqués par le terme „le document onirique“ dans ce travail. Les caractéristiques communes des documents oniriques de Vane Bor, Radojica Zivanovic et Vlatko Habunek — l'inclination pour l'image et pour la description des situations du conflit et l'ordre narratif spécifique — sont l'arrière-plan auquel les caractéristiques distinctives du texte de Vane Bor sont accentuées: la visualisation intensive des image, la rangée des sentiments et des états mentaux riche et diffusive, la narration complexe qui se relève dans la texture marqué par la mélange des genres. La lisibilité des idées théorétiques de Vane Bor implicites dans la texture de son document onirique est aussi prise en considération, et les traits que le texte a gagnés en ce sens sont marqués.

Goran MILENKOVIĆ

Dreams at Work: the Oneiric Document of Vane Zivadinovic Bor

Summary:

In 1930, in the almanac *The Impossible*, a prose text of Vane Zivadinovic Bor, based on surrealists' conception of dreams, was published together with two similar contributions, under common name „Dreams“. In this paper, the above mentioned Bor's text and those akin to it are designated with the term „oneiric document“. On a background consisting of the traits shared by the oneiric documents of all the three authors, Vane Zivadinovic Bor, Radojica Zivanovic and Vlatko Habunek (the inclination towards poetical image, descriptions of conflicting states of mind, and specific organization of narratives), the basic distinctive qualities of Bor's text are shown: strong effect of visualization, diffusive and rich set of emotions and mental states, narration whose complexities are reflected in its idiosyncratic texture marked by mix of genres. Possibilities of recognizing Bor's theoretical attitudes from the very tissue of that oneiric document is the subject of closer inspection, so that the traces the same text has gained from it are emphasized.







Зоран
ТОДОРОВИЋ

Јеган век старију

Нешто о стратегију уметности у време њене немоћи

сторија уметности двадесетог века богата је примерима који показују да је велики број уметника, уметничких група и покрета почивао на амбицији да се уметност и живот доведу у везу. Уметност је кроз читав овај период отварала бројна питања о сопственој позицији и самоидентификацији, уређењу уметничких институција и пракси, као што је пропитивала улоге посматрача и уметника, логику и захтеве уметничког тржишта. Уметност двадесетог века се појавила са питањима о природи саме уметности, она је кроз своје бројне манифестације тестирала границу између уметности и живота инсистирајући на истраживању различитих друштвених веза и односа. Уметност раних авангарди често је била спремна да напусти препознатљивост и аутономност уметности зарад превазилажења разлике између продукције и рецепције. Она је била потпуно посвећена идеји растакања уметности у живот и свакодневицу.

ОДНОС живота и уметности омогућаван је на различите начине, али се од седамдесетих година прош-

лог века могла уочити једна нова могућност у форми документације о уметничком чину, која је у том смислу и на тај начин била потпуно непозната раним авангардама. Наиме, у документацији перформанса (performance) или лендарта (land art) током седамдесетих година прошлог века појавила се потреба да уметнички догађај, који је изведен негде ван домаћаја јавности и који у том смислу има своју непоновљивост, буде презентован кроз документацију. На основима тог искуства, развој уметничке документације је произвео потпуно нову уметничку форму, која се данас односи на оне активности уметника које не могу бити другачије приказане и која на различите начине пропитује, истражује, интерпретира и у том смислу учествује у друштвеним и политичким околностима свакодневног живота, стварајући нова значења и ефекте.

Смисао документације се од документа као замене и агента дела променио у документ као промишљен елемент који се уграђује у дело и који чини његову основну конструкцију.

Дакле, то је ситуација у којој се документ не нуди уместо дела, него као само дело и који има претензију да себе препозна и представи као живот.

У СВОМ познатом тексту „Уметност у доба биополитике: од уметничког дела ка уметничкој документацији“¹, немачки теоретичар уметности и медија Борис Гројс (Boris Groys), пратећи логику ове форме уметности, указује на околност да савремени свет, који функционише у биополитичком контексту, дакле контексту који се не оријентише и не управља према природи или према било каквом другом референтном поретку, већ који сам на потпуно артифицијелан начин узима живот као предмет регулације и дерегулације, документацију користи као основни извор на коме гради своје упориште. Овде биополитику треба разумети као технику обликовања живота као чисте активности, која нас прати од рођења помоћу различитих форми надзора, бриге и усклађивања, кроз цели живот, па све до смрти. Дакле, на живот се више не гледа као на судбину и природни догађај већ као на време које се вештачки организује и ствара. Биополитика подразумева настанак читавог низа пракси, стратегија и техника којима се врши надзор над телом или врстом, успоставља статистичка контрола

којом се регулише раст или смер развоја. За биовласт је неопходна капиларна структура норми, које се стално усложњавају и прилагођавају новим облицима и изразима живота. Она стоји у непосредном односу са сложеним паром власт – знање. У том смислу је документација као форма података биополитичка технологија која сама по себи производи неку врсту вишка вредности где се смешта стварна политичка моћ, а сами подаци функционишу као перформативи који производе живот у различитим облицима. У тако конфигурираном окружењу може се очекивати да ће и савремена уметност, када жели да укаже на себе као на живот и чисту активност, користити медијум документовања. Од Дишанових (Marsel Duchamp) редимејдова (ready-made), односно узимања неког предмета из живота и његовог реинтерпретирања, којим му се мења смисао и значење, уметничка акција је прерасла у чин апропријације контекста самог живота.

Документација се такође може разумети и као поступак измештања, што Борис Гројс имплицира када Бенјаминово (Walter Benjamin) разликовање оригинала и копије види у обрнутом кључу, у којем не само да се од оригинала може направити копија, већ и од копије оригинал. Тачније, ако се разлика између оригинала и копија види само као тополошка, у смислу да оригинал

поседује своје специфично место кроз које је уписан у историју као јединствен предмет, и ако као такав не зависи од материјалне природе дела, онда, као што је могуће детериторијализовати оригинал кроз копију, тако је могуће ретериторијализовати копију као оригинал:

Уметничка документација, која се по дефиницији састоји од слика и текстова које је могуће репродуковати, кроз инсталацију задобија ауру оригинала, животног, историјског. У инсталацији документација задобија место – овде и сада историјског смештаја.²

ИНСТАЛАЦИЈА

ствара потпуно нови однос између посматрача и уметничког „објекта“, она гледаоцу даје могућност да уђе у уметничко дело и да га у извесном смислу, смештајући се у њега, доврши. Растућа важност пара документација — инсталација повезана је са реполитизацијом уметности, међутим она није политичка само зато што омогућава документовање политичких ставова, тактика и сл., најмање због тога. Она је то пре свега зато што је простор доношења одлука, интервентни простор. Она је презентација одлуке која се збива овде и сада, и у том смислу, она је простор где се ствара разлика између оригинала и копије, иновације и репетиције.

Треба такође имати у виду да се у случају документације као уметничке форме не ради о „стварању“ неког завршеног уметничког дела, него се пре ради о томе да документација постаје једини резултат уметности, која се поима као облик живота и постојања. То значи да се у процесу производње и потрошње уметничке документације сусрећу људи са својим специфичним искуствима и судбинама. У том смислу значења нису унапред дата од стране уметника, већ су предмет афективне размене кроз коју се стварају. Тако је процес потрошње и конзумације уметности истовремено и процес њене продукције, и обрнуто. То је амбиција која настоји да питање естетике дела претвори у естетику ставова, учинака и искустава. То на неки начин подразумева релационо и перформативно поимање уметности које реализацију уметничког чина види кроз процес саучесништва и активног учешћа. У некој историјској перспективи ово настојање се може видети као наставак давно започете конфронтације између облика и функције, концепта и морфологије.

Документација у суштини има подражавалачки карактер, али уметничка документација ипак није миметичка уметност. У њој се не огледа стварност, већ она конституише смицао реалности. Наиме, уметност се не бави

стварношћу, него њеним сликама. С обзиром на немогућност да се стварност адекватно репродукује, уметност само конструише слике унутар сопствене рефлексije. Све оне слике којих се сећамо из историје уметности, од фантастичних, надреалних, реалистичких, па до апстрактних, само су на различите начине тематизовале поделу између уметности и реалности. Чак и медији, које обично разумемо као оне који су у стању верно да репродукују, попут филма и фотографије, у истом смислу остају у подручју чисте уметности. Уметнички документ стоји уместо стварности, али је истовремено и креира. Он даје смисао и гради наше свакидашње реално. Уметничка документација тако учествује у процесу сертификавања и оспоравања стварности и, како Гројс примећује, у том смислу не треба је гледати као уметничко дело у конвенционалном смислу (јер је она у суштини резултат без резултата) — она радије документује уметност него што је представља. Стварање уметничке документације би се у том смислу могло посматрати као и живот, дакле, као чиста активност и кретање које не води никаквом циљу. Она би се на тај начин заиста могла доживети као остварење сна раних авангарди. Међутим, у актуелном свету уметности, документаристички формат је постао потпуни императив, који отвара један врло занимљив парадокс. Наиме,

он подразумева извесну естетизацију живота са којом с идентификује, а која га везује за уметнички свет, његове институције и администрацију. Другим речима, цена коју уметност плаћа за свој интервенционизам или за своје право на упад у реално је управо верификација докумената, што уметност враћа из живота у систем уметности и њених установа.

Гројс, који се често препознаје као један од мислилаца неоавангарде или „авангарде после авангарде“, своју позицију гради на идеји и естетици новог, коју развија на трговима Адорнове (Theodor W. Adorno) *Естетичке теорије* (*Ästhetische Theorie*). Он изричито разликује постмодерну од модерне уметности. Наиме, док је постмодерна за њега тек комбинација различитих стилова, модерна има амбицију да превлада постојеће ослањајући се на идеју новог. Она је, заправо, напор заснован на превазлажењу старог и, како се чини, иза ове амбиције стоји читава друштвена онтологија модерне за коју Гројс верује да још увек представља хоризонт просуђивања смисла и значења уметности. Међутим, у раздобљу класичне модерне ново је просуђивано на основу старих метафизичких питања о бићу и истини, док нове теорије и праксе које функционишу у условима у којима не постоје референце пре-

ма природи, богу, класи, науци, или било чему другом, ново разумеју као одлучни напредак у спознаји, који одређује место политици и уметности. Актуелна уметност се више не тумачи јер је читав херменеутички свет слика нестао. Питање о новоме тако постаје питање о вредности. Оно полази од претпоставке да је култура пројекат људске конструкције, а новост је динамичко начело самоосвешћења.

реполитизација уметности се у том смислу види као прилика за ново смештање уметности у биополитичком контексту и, коначно, као прилика за могућност мишљења о уметности у време застарелости новог. Истовремено, отварајући изнова ову расправу и користећи потпуно нова средства, Гројс нас упозорава на једну тајанствену и помало застрашујућу околност. Наиме, новост и иновација као мотив који је доминирао читавим новим веком, није ништа друго него очитовање нововековне традиције. Парадоксално, то је механизам који новоооковним друштвима запречава пад у традиционално и који обезбеђује савременост. У том смислу музеј, а посебно музеј савремене уметности, од свог појављивања заузима посебно значајно место на којем динамика његовог оспоравања, односно оспоравања његове нормативне функције, која је била толико честа током

двадестог века и покретана од стране авангарде, стоји у директној вези са формирањем музејских колекција. Ново се не догађа у времену, него пре свега у простору, између музејске збирке и спољашњег света. Производња новог је заправо производња разлике између колекционираних и неколекционираних предмета. Културе без музеја настоје да сачувају свој идентитет непрестано понављајући прошлост пре свега зато јер се плаше заборавља и губитка историјског памћења. Међутим, ако је прошлост заштићена у музејима, понављање старих форми и конвекција не само да је непотребно, него је и друштвено неприхватљиво.

Такође се може истаћи чињеница да се у околностима савременог медијског света који диктира актуелне нормативе, у околностима у којима музеји више немају нормативну функцију, напад на њих може схватити као нормативни захтев доминантне већине и, истовремено, као позив на комерцијализацију уметност у складу са естетским критеријумима које формирају масовни медији. Наравно, такав захтев би могао бити разумљив, па чак и прихватљив са становишта логике новог, тим пре јер се иновација појављује као захтев који се поставља и пред савремене медије. Међутим, за разлику од музеја који посматрачу даје

компаративни контекст, који му омогућава да разликује старо и ново, медији једино могу да реферишу на саме себе. Они нису у стању да критички преиспитују сопствену улогу креатора норми, као и саме норме. Само музеји као складишта историјске меморије могу служити као места систематичног поређења и управо зато као места на којима се производи садашњост. Парадоксално је то да су управо они место на којем се затвара круг трагања за граничним прелазом између уметности и живота, остварења сна авангарди на којем данас наступа интервентна активистичка уметност, која више не поставља питање идентитета уметничког дела, већ његове друштвене учинковитости.



Зоран ТОДОРОВИЋ

Један век старији: нешто о стратегији уметности у време њене немоћи

Сажетак:

Историја уметности двадесетог века богата је примерима који показују да велики број уметника, уметничких група и покрета инсистира на амбицији да се уметност и живот доведу у везу. Кроз читав овај период отворана су бројна питања о позицији и самоидентификацији уметности, уређењу уметничких институција и пракси, и пропитивана је улога посматрача и уметника, логика и захтев уметничког тржишта и сл. Уметност раних авангарди, свакако и надреализма, често је била спремна да напусти препознатљивост и аутономност уметности зарад превазилажења разлике између продукције и рецепције. Она је била потпуно посвећена идеји растакања уметности у живот и свакодневницу. Седамдесетих година јавља се разлика у третирању природе и положаја документа, која за последицу има нова промишљања о природи дела кроз стратегије документације. У овом тексту се у том смислу помиње улога немачког теоретичара уметности и медија Бориса Гројса (Boris Groys).

Zoran TODOROVIC

Un siècle plus ancien : quelque chose sur la stratégie de l'art au temps de sa faiblesse

Résumé:

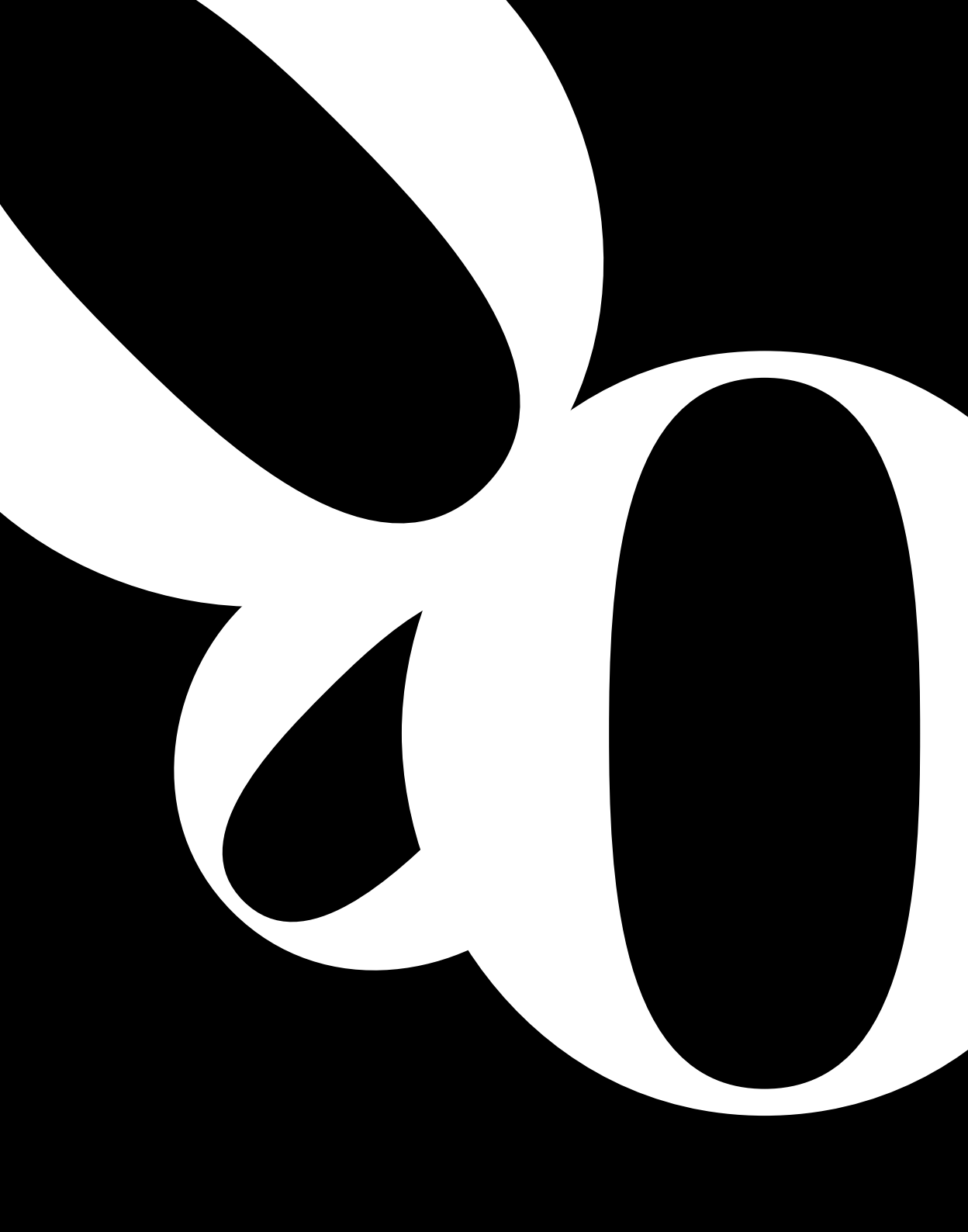
L'histoire de l'art du vingtième siècle est riche en exemples qui montrent qu'un grand nombre d'artistes, de groupes artistique et de mouvements insistent sur l'ambition que l'art et la vie sont liés. A travers cette période de nombreuses questions sont ouvertes sur la position et auto identification de l'art, sur l'organisation des institutions artistiques et la pratique, et le rôle du spectateur et de l'artiste est analysé, la logique et la demande du marché artistique est semblable. L'art des avant-gardes précoces, surtout le surréalisme, était souvent prêt à quitter la reconnaissance et l'autonomie de l'art pour dépasser les différences entre la production et la réception. Elle était complètement consacrée à l'idée de la décomposition de l'art dans la vie et le quotidien. Dans les années soixante-dix apparaît une différence dans le traitement de la nature et la position du document qui a pour conséquence de nouvelles réflexions sur la nature de l'œuvre à travers la stratégie de la documentation. Dans ce texte, dans ce sens, on mentionne le rôle du théoricien de l'art et des medias, allemand Boris Groys.

Zoran TODOROVIC

One Century Older: Few Words About Art's Strategies in the Age of Its Weakness

Summary:

The history of the twentieth century art is rich in examples which evidence that a great number of artists, artistic groups and movements insisted on making a connection between art and life. Numerous questions about the position and the self-identification of the art, so as about the organization of artistic institutions and praxis, were raised during this period; the roles of a spectator and that of an artist, the logic of arts market and its demands, and so on, were, also, the matter of probing. The first avant-garde movements, and certainly surrealism among them, were very often ready to dismiss the recognized characteristic and the autonomy of art for the sake of superseding the differences of production and reception. The art of avant-garde movements was totally devoted to the idea of art's infusion in the daily life. In the seventieths, a new mode of treating the nature and the document occurred, the consequence of which has been a variety of new thinking over the nature of the work through the strategies of documentation. This paper deals with the role of the German art and media theorist Boris Groys in the above sketched context.



Дејан
ГРБА

Стварности / Свести / Наративи

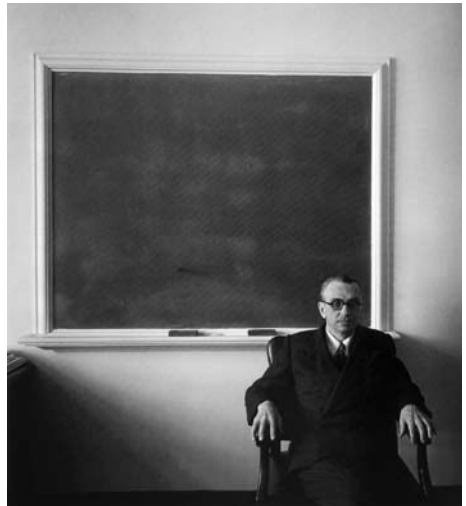
вај текст разматра различите аспекте односа ликовних уметности према концептима стварности и свести као кључним чиниоцима надреализма, чији је Ване Живадиновић Бор био један од најзанимљивијих српских представника.

СТВАРНОСТИ

СТВАРНОСТ је у основи виртуална због тога што постоје знатне разлике између физиолошких активности људског организма и доживљаја стварности, као и због ограничења језика и комуникације. Доживљај стварности, искуство и комуникација су увек релативни и контекстуални, тако да је свака стварност виртуално неке друге стварности.

Двема теоремама о некомплетности, аустријски математичар Курт Гедел (Kurt Gödel) је 1931. године доказао да ниједан формални систем није у стању да у потпуности опише појаве на које се односи. Геделове теореме и данас имају велики утицај на разматрање свести и различитих концепата стварности, као и на статус математике, логике и природних наука које су на њима за-

сноване. Интерпретације Геделових теорема се крећу од песимистичних и непријатељских до наивних хвалоспева ирационализму. Оно што за потребе овог текста треба приметити је то да је Гедел, користећи се средствима математичке логике, указао на ограничења природнонаучног дискурса и подсетио на значај интуитивног увида као кључног стваралачког чиниоца који се не може у потпуности формализовати.



И мада се конвенције и односи у свакодневном животу заснивају на уопштавању идеје стварности, а идеологије на концептима прецизно одређене и неупитне стварности, виртуална природа стварности чини људску позицију нестабилном. Религија, празноверје и теорије завере, без обзира на област политичког или патолошког спектра из које настају, по правилу нуде „ултимативне“ и „недвосмислене“ платформе чиме указују на регресивну људску потребу за постојањем супериорног и сигурног поља управљања и контроле. Ту потребу је добро имати на уму приликом разматрања односа уметности и стварности.

СВЕСТИ

Бројне разлике између психофизиолошких активности људског организма и свесног доживљаја стварности манифестују се у појавама као што су несразмера пропусних опсега чулног и свесног опажања, сублиминална перцепција, кашњење свесног одлучивања и кашњење свесног опажања.

Несразмера пропусних опсега чулног и свесног опажања манифестује се у томе да чула достављају мозгу велику количину података,

у просеку око 10 000 000 бита у секунди, док свест региструје око 50 бита у секунди, а ефективно оперише са свега 16 бита у секунди. Несвесно или предсвесно, људски ум врши изузетно ефикасну селекцију чулних садржаја које ће упутити у свест, одбацивање непотребног и неважног, и омогућава фокусирање на битно. То је једна од најзначајнијих менталних функција која се рефлектује у свим областима креативног деловања.

Један од ефеката несразмере чулног и свесног пропусног опсега је сублиминална перцепција. Заснива се на чињеници да одређени стимулуси, чак и ако нису довољно интензивни или довољно дуги да би били свесно опажени, ипак бивају регистровани, учествују у укупном доживљају стварности и у свесном одлучивању. То омогућава да се на појединца утиче без његовог или њеног свесног опажања. Сублиминална перцепција је експериментално потврђивана неколико пута у различитим срединама од краја 19. века, а од 1957. године, када је предузеће Precon Process and Equipment Corporation из Њу Орлеанса (САД) понудило јавности своје услуге, као што је уметање пропагандних порука у трајању до 4 слике у биоскопске пројекције и касније у телевизијски програм, у адвертајзингу се развија велики број техника за потпражну манипулацију, без обзира на критике и повремене побуне потрошача.

КАШЊЕЊЕ свесног од-

лучивања

је време од око пола секунде које протекне од регистроване електричне активности мозга до освешћивања сваке одлуке, мисли, покрета, итд. Слично кашњење од око пола секунде постоји и између регистроване електричне активности мозга на одређени стимулус и потпуног освешћивања тог стимулуса тако да изгледа као да свест „касни“ за стварношћу. Субјективни повраћај свесног опажања, међутим, омогућава да свест захвати одређени стимулус и знатно пре (око 0.02 секунде по стимулацији) него што ће се он појавити у свести на нивоу и у форми која се може вербализовати и укључити у процес свесног одлучивања.

Са аспекта оваквих појава, свест може да се посматра као биолошка симулација стварности, што не би требало да се доживљава као ограничење или као фрустрација, које би могла да сугерише некаква наивно идеализована или инфантилна представа о људској свести као платформи свемоћи и свезнања. Свест која уређује, организује и своди опажајни тоталитет је неопходна за опстанак и подешена је људским потребама.



НАРАТИВИ

У наставку текста биће приказани различити приступи и третмани стварности у области ликовних уметности и популарне културе. Занимљиво је приметити да се релативно мали број радова у ликовним уметностима непосредно бави концептима стварности и њиховим односима са свешћу и перцепцијом. Ликовне уметности се углавном користе овим релацијама посредно, ради постизања одређених ефеката или скривања техника којима се реализују.

На пример, чувена Кертесова (André Kertész) фотографија париског предграђа Медон (Meudon) из 1928. године приказује стварност



управо онако како је не доживљавамо, односно како је не бисмо доживели да смо се нашли у ситуацији у којој је снимљена. Фотографски медијум омогућава извесан степен оптичке апроксимације људског виђења на нивоу временски фиксиране слике и ништа више од тога, док се искуство стварности одвија континуираном артикулацијом свих перципираних садржаја, свесних и несвесних процеса. Уметност располаже ограниченим средствима за имитирање стварности. Она се у суштини и не заснива на њима, већ на стварању догађаја и њиховом пројектовању у стварност публице апстрактним дејством ограничених средстава.

МИМЕТИЧКА игракодирања или сакривања одређених садржаја је, међутим, честа у ликовним уметностима, на пример коришћењем анаморфозе у слици *Амбасадори* Ханса Холбајна (Hans Holbein, *Jean de Dinteville and Georges de Selve* („*The Ambassadors*“)) из 1533. године, или, око 430 година касније, у раду Јана Дибетса (Jan Dibbets), где је та традиција разрађена концептуализовањем оптике, централне перспективе и тачке гледишта, да би у другачијем контексту током деведесетих година 20. века она била естетизована и укључена у ликовне анализе архитектуре у радовима београдског уметника Милорада Младеновића.

Тачка гледишта може бити мишљена и третирана као физички чинилац, али и као одлика личности. На таквом приступу, уз употребу свођења и елиминације као основних процеса ликовног мишљења, заснива се рад, првенствено у цртежу, београдског уметника Добрице Бисенића. Лична тачка гледишта може бити и полазиште за уметност параноидне конгломерације и хипернатива, на пример у раду београдског уметника Драгана Папића. **Inner Museum**



Видео рад Вима Делвоја *Сибилла* (Wim Delvoye, *Sybillie II*) из 2000. године добар је пример измењене стварности, односно доживљаја стварности, захваљујући неуобичајеној перспективи, начину или углу посматрања. То је постигнуто употребом макро објектива који приказује карактер објеката недоступан уобичајеном ликовном искуству. Површина женске коже тако постаје драматична пејзажна панорама, а банално цеђење бубуљица серија геолошких катаклизми.



У сложенијим композицијама Мајстора из Флемалеа (Robert Campin, Master of Flémalle), личности и објекти су приказани комбиновањем различитих тачака гледишта. Без обзира на контроверзне теорије о разлозима и позадини оваквог приступа, чињеница је да





је он ближи нашој ликовној перцепцији која се заснива на лутајућем погледу и покретљивости него што је то централна перспектива, која захтева мировање и фокусирање на једну тачку или на релативно мали део простора.



У ИЗВЕСНОМ смислу сличан приступ, али са битно другачијим ефектом, постоји у радовима америчког уметника Бена Геста (Ben Gest). Његове великоформатне фотографије настале су минуциозним спајањем високорезолутивних снимака из минимално различитих углова којима је мапирана приказана сцена, нудећи обиље детаља истовремено у скоро свим сегментима слике, што је немогуће у уобичајеној ликовној перцепцији.



Ако се рад Бена Геста може препознати као хиперреалистички, скулптуре америчке уметнице литванског порекла Вије Целминс (Vija Celmins) припадају традицији парадоксалног хиперреализма у духу чувене слике *Непоузданост* (или *Перфидија*) Ренеа Магрита (René Magritte, *La Trahison des Images*) из 1928/29. године. Настале су израдом прецизних одливака камења, њиховим детаљним исликавањем по моделу и заједничким приказивањем модела и рада, при чему је тешко идентификовати шта је модел, а шта његова ликовна интерпретација.

За разлику од оптичког реализма, серија фотографија *Хитлер иде на исток* (*Hitler Moves East*) америчког уметника Дејвида Левинтала (David Levinthal) експлоатише привид заснован на културноисторијској перспективи која је неопходна за свако препознавање и показује како и језик и култура у суштини служе за манипулисање стварношћу, односно за манипулисање свестима других. Те фотографије приказују сцене из операције „Барбароса“ и њихова уверљивост заснива се на комбинацији несавршености сепија тонираних снимака, композиције приказаних ратних ситуација и, првенствено, на спремности гледаоца да их прихвати као аутентичне, иако су заправо добијене снимањем дечијих играчака и диорама.⁰¹⁰

На сличан начин неочекивану комбинацију привида и размере приказаног, засновану на принципима филмских специјалних ефеката, налазимо код британског уметника аустралијског порекла Рона Мјуика (Ron Mueck), чије су хиперреалистичке скулптуре увек веће или мање од модела према којем су направљене.

Неуобичајен ниво ликовног реализма добијен спајањем обиља детаља и увећања може да доведе и до инверзије ликовне стварности. Користећи се оптиком фотографске опреме, осветљењем и ситним мануелним интервенцијама,





француска уметница Валери Белен (Valérie Belin) постиже амбивалентну игру идентификације и односа вештачко–стварно у серијама великоформатних фотографских портрета црнкиња, модних лутака и имитатора Мајкла Џексона (Michael Jackson).⁰¹¹

ВИРТУОЗНОСТ

у контроли ликовног реализма може да доведе до замене идентитета не само онога што је приказано, него и онога ко приказује, што илуструје случај Хана ван Мегерена (Han van Meegeren). Ван Мегерен, не претерано успешни холандски сликар, али нешто успешнији трговац уметницама, „прославио“ се својим технолошки супериорним фалсификатима Вермера ван Делфта (Vermeer van Delft), Франса Халса (Frans Hals) и других холандских мајстора. Он је по ослобођењу Холандије у Другом светском рату био ухапшен и оптужен за тежак облик колаборације, пошто је продао део холандског националног блага рајхсмаршалу окупационих немачких трупа Херману Герингу (Hermann Wilhelm G ring). Ван Мегерен је у своју одбрану навео да су те слике фалсификати чији оригинали нису ни постојали. Будући да су у тадашњим студијама и монографијама неке од тих слика биле истицане као најрепрезентативнији примери Вермеровог стваралаштва, Мегеренова тврдња је, разуме се, деловала неуверљиво,



тако да је био приморан да демонстрира своје технике и процес фалсификовања. Одбрана је била успешна, а неки од Мегеренових „Вермера“ су данас у сталним поставкама музеја Бојманс у Ротердаму (Museum Boijmans Van Beuningen) и Рајксмузеума (Rijksmuseum) у Амстердаму.

фалсификовањем идентитета и његовим бизарним пренаглашавањем, њујоршка активистичка уметничка група „The Yes Men“ постиже духовиту критику глобалног капитала, корпоративне културе и економских контролних институција, али и прилично проблематичног менталитета и моралних критеријума савременог друштва.

Наше уобичајено искуство, идентитет и позиција могу да се проблематизују посматрањем из недоступне или тешко доступне тачке гледишта, чак и без интервенција. У раду *Safe Distance* новосадске уметничке и активистичке организације Kuda.org то је постигнуто приказивањем оригиналног садржаја апарата за снимање параметара лета (тзв. „црне кутије“) из ноћног ловца F-117 обореног током NATO кампање над СР Југославијом 1999. године. Критички позиционирани прикази и студије недоступне или тешко доступне стварности, међутим, релативно су ретки у новијим ликовним уметностима, а нарочито у популарној култури. Визуализације



зла, баналности и бесмисла неких од најутицајнијих историјских догађаја и ситуација које нуде филмови као што су *Молох* Александра Сокурова (Алекса'ндр Никола'евич Соку'ров) из 1999. године или *Хитлеров пад* Оливера Хиршбигела (Oliver Hirschbiegel, *Der Untergang*) из 2004. године, представљају изузетке. Примери приказани у овом тексту илуструју различите начине на које уметници филтрирају своје односе са стварношћу кроз своје радове, са идејом да то филтрирање или његова интерпретација могу да буду занимљиви другима. Закључимо подсећањем да мислити „својом главом“ али и својим телом (свесно и несвесно), стварати аутентичан систем вредности и радити на њему фино усаглашавајући сложене и често неконтролабилне чиниоце (на пример идиосинкрастичке) који успостављају доживљај стварности и животно искуство, представља основни захтев креативности. ●

ИЗАБРАНА БИБЛИОГРАФИЈА:

- Libet, B., Gleason, C.A., Wright, E.W., and Pearl, D.K., „Time of Conscious Intention to Act in Relation to Onset of Cerebral Activity (Readiness-potential). The Unconscious Initiation of a Freely Voluntary Act“, in: *Brain: a Journal of Neurology*, 106 (1983), pp. 623–642.
- Tor Nørretranders, *The User Illusion: Cutting Consciousness Down to Size*, Penguin Science, New York, 1999.
- Piero Scaruffi, *The Nature of Consciousness*, Omniware, 2006.
- Ned Block, Owen J. Flanagan & Güven Güzeldere (Eds.), *The Nature of Consciousness: Philosophical Debates*, MIT Press, Boston, 1997.

ИЗАБРАНА ФИЛМОГРАФИЈА:

- Robert Wiene, *Das Kabinet des Dr Caligari*, 1920.
- Teinosuke Kinugasa, *A Page of Madness (Kurutta Ippeiji)*, 1926.
- Billy Wilder, *Sunset Boulevard*, 1950.
- George Seaton, *36 Hours*, 1965.
- Michelangelo Antonioni, *Blow Up*, 1966.
- Orson Welles, *F for Fake (Vérités et mensonges)*, 1973.
- Werner Herzog, *Herz aus Glas*, 1976.
- Brian De Palma, *Dressed To Kill*, 1980.
- Brian De Palma, *Blow Out*, 1981.
- Godfrey Reggio, *Koyaanisqatsi*, 1983.
- David Lynch, *Blue Velvet*, 1986.
- Ethan & Joel Cohen, *Fargo*, 1996.
- Curtis Hanson, *L. A. Confidential*, 1997.
- David Lynch, *Lost Highway*, 1997.
- Stephen Gaghan, *Syriana*, 2005.

Дејан ГРБА

Стварности / свести / наративи

Сажетак:

Текст „Стварности / свести / наративи“ разматра однос савремених ликовних уметности према идејама стварности и свести као битним елементима надреализма, чији је један од најзанимљивијих српских представника био Ване Живадиновић Бор. Различити уметнички радови, стратегије и културни феномени приказани су и коментарисани полазећи од новијих сазнања природних наука о људској перцепцији, свести и концептима стварности.

Dejan GRBA

Réalités / Conscience / Narration

Résumé:

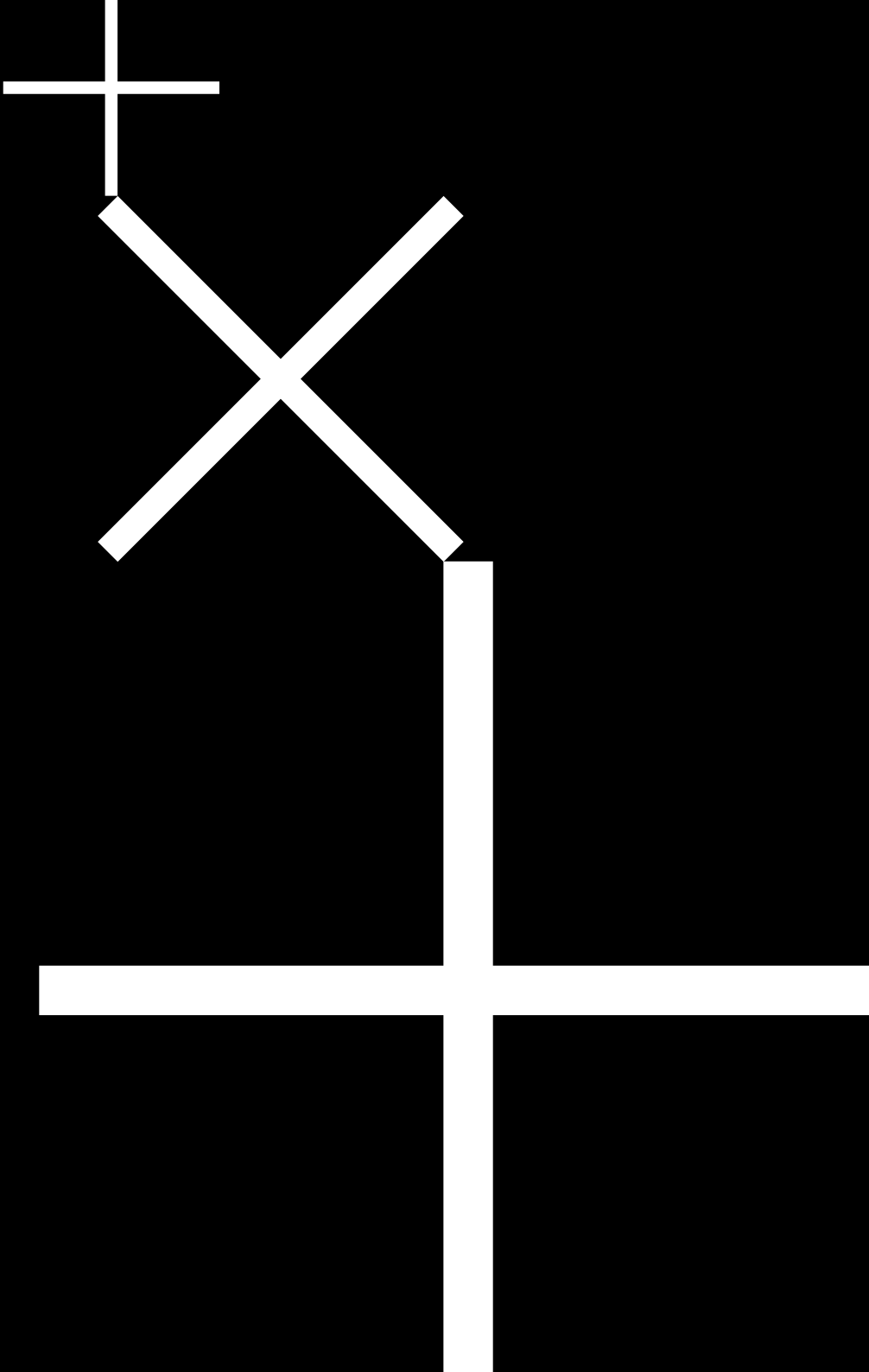
Le texte *Réalités / Conscience / Narration* considère les relations des arts plastiques contemporains envers les idées de la réalité et de la conscience, comme des éléments importants du surréalisme, dont Vane Zivadinovic Bor était l'un des plus intéressants représentant serbe. Des différentes œuvres artistiques, des stratégies et des phénomènes culturels sont représentés et sont commentés partant de nouvelles connaissances des sciences naturelles sur perception humaine, sur la conscience et sur les concepts de la réalité.

Dejan GRBA

Realities / Consciences / Narratives

Summary:

This paper deals with the relationship of the contemporary visual arts to the concepts of reality and conscience as important elements of the Surrealism, of which Vane Zivadinovic Bor was one of the most interesting Serbian representatives. Various works of art, different strategies and cultural phenomena are described and commented on, with the recent scientific insights in the nature of the human perception, consciousness and conceptions of reality as the starting point.



Стеван Живадиновић – Ване Бор

Биографска белешка

Рођен је 20. новембра 1908. године у Бору као треће, најмлађе дете у породици путујућег лекара. Бор постаје део његовог уметничког имена, као што он постаје непорециви део искуства и историје малог рударског места.

Отац Драгутин, лекар, мајка Десанка (имала епистоларну љубавну везу са српским песником Миланом Ракићем), старији брат Вук (будући банкар у Београду и Дубровнику), сестра Јелица, познатија као Шева Ристић (будућа супруга надреалисте Марка Ристића). Као кћи Марка и Шеве Ристић родиће се 1928. године Мара Ристић (умрла 1996. године).

Ване Бор сведочи (у тексту „Сведочанство шесте“) да се 1914. године, после повлачења, нашао у Скопљу, где његов отац лечи рањенике.

Од 1914. до 1918. у групи српских ђака који школовање настављају у Француској (са Растком Петровићем, Александром Вучом, Марком Ристићем...) Ване Бор је у Ници, са Николом Вучом и браћом Дединац. Бранко Алексић ће, у „Хронологији“ живота и рада Вана Бора, подсетити да Душан Матић у својим *Песмама непозваним* римује „Ница“

са болница“. „То су историјски и културни контексти будућих југословенских надреалиста.“, такође ће додати.

По свршетку рата наставља школовање у Загребу (од 2. до 6. разреда, Реална гимназија, 1919–1924) и Београду (7. разред, Трећа мушка гимназија, 1925).

Студије права, на Сорбони, започиње 1927, завршава 1931. године. Од 1933. године започиње његово дугогодишње службовање на Правном факултету у Суботици.

Године 1928. и 1929. је на релацији Париз — Врњачка бања (у Врњачкој бањи му родитељи држе санаторијум).

Учествоје ангажовано у уметничком и интелектуалном животу, посебно присутан током готово читавог свог уметничког века у формалним и неформалним оквирима надреализма, како српског, тако и европског.

Као доктор наука именован за доцента на Правном факултету у Суботици (1938–1941). Године 1944. илегално одлази у Лондон. У

томе му помаже породица Банац, рођаци његове мајке. Никада се није вратио у земљу.

Крајем 1973. године сели се из Лондона у Оксфорд. Ванетов архив, четири сандука књига, фотографија, списа и других радова, наводно је преполовљен, изгубљен непажњом чистача у једном складишту у Лондону 1986. године.

Умире у Оксфорду 6. маја 1993. године,

У туђини (али можда се он не би сложио са овим исказом), Ване Бор је и сахрањен. Сведочећи о једном случајном сусрету са остарелим надреалистом пар година пред његову смрт, Милета Продановић ће написати следеће: „Није то рекао, али видело се сасвим јасно да му је драго да у земљи из које је отишао веома давно, постоји неко кога озбиљно занима његов рад.“

