

*Бранислав Милићојевић*

## **СВЕТЛОСТ НОЋНИХ ЛЕПТИРИЦА ИЛИ ТРИ ТЕЗЕ О КИНЕМАТОГРАФУ КОЈИ ЈЕ ДОСЕГАО (КРАЈЊЕ) ГРАНИЦЕ**

Кроз развој авангардног филма, све до музичког видеа, односно дигиталних, хипер-реалистичких целулоидних остварења, може се пратити и препознавати улога алтернативне стваралачке праксе/авангарде; може се конституисати појам „авангарде“, а тај појам теорија постмодерне је врло радо уклонила противно свим чињеницама-писао је још крајем 1983. године Питер Вејбел у „напоменама о индустрији будућности“, односно есеју насловљеном – „Видео техника и филмска естетика“. И сам авангардиста, односно приљежан експериментатор, најпре у медију филма (узани формати), потом видео и поп-музике, овај у нас мало познати теоретичар и практичар медија испитује пређашње и садашње моделе авангарде. (Ре)анимира разложну, сасвим прихватљиву слику утицаја класичне авангарде на развој филма, затим видеа, рок-музике и посредно наслућује будућност која је почела да се претапа у заједничку сабирну - дигиталну тачку.

1.

За Вејбела „видео техника, како гласи савремени израз визуелне музике“ нема само техничке претходнике већ и естетске. Јер, вели он – побољшање и проширење визуелне музике преко видеа довело је до тога, да се визуелна музика идентификује са видео-музиком. При томе визуелну музику не креирају само ласери, компјутерске анимације и различита видео-техничка-помагала, већ је Вејбел налази и у кинематографији, пре свега у продукцији цртаних трик-филмова. Код Дизнијеве *Фанџазије*, на пример. А заправо цео процес почео је да се одвија

почетком прошлог века код првих пионирских корака експерименталног кинематографа, и понирска алтернативна прегнућа можемо пратити у стваралаштву Леополда Сурважа (*Rythme Colore*, 1912-1914), Викинга Егелинга (*Syphonie Diagonale*, 1924), Ханса Рихтера (*Rhythmus 21, 22, 23*), Валтера Рутмана, Оскара Фишингера..., који су двадесетих година прошлог века стварали у уједињеној Немачкој (види два зборника *Авангардни филм 1895-1939*, Бранка Вучићевића). Тако се, нпр, готово напореда с апстрактним сликама, јављају и покушаји прављења сличних филмова. Футуристи Бруно Кора и Арналдо Ђина су око 1911-12. године, на траци с које су спирали емулзију, насликали неколико кратких апстрактних композиција у покрету у боји. Сурваж је за разлику од њих ишао другим путем: припремио је стотинак листова рађених воденим бојама и тушем, замисливши да буду снимљени Ц/Б и обојени приликом пројекције, по Гомоновом поступку: три пројектора с филтерима у комплементарним бојама бацају на екран исту слику и тако васпостављају првобитне боје... (први том Вучићевићевог зборника, стр. 23)

(Не)природно (!?) апстрактни филмови су убрзо проглашени за чисте и апсолутне. Међутим, производња таквих „анимираних сликарских платана“, како их је крстила Маја Дерен, дуго после Другог светског рата била је маргинална све док се нису појавили, пре свега, амерички *film makers*-и („нове очи“ како их је прозвао Џонас Мекас): МекЛејн, Ворхол, Бејли, Брир, Престон, Вендербрик, Рајс, Смит, Цимерман, Енгер, Цофен, Менкен, Вишњевски, Маркопулос, Келман, МекЛоу, Боултенхаус...(види изванредан темат посвећан „новом америчком филму“, приредио, ко би други него - Б. Вучићевић, *Филмска свеска* - 7/1969).

Њихови радови ослобађали су велику енергију, а срећа и радост коју видимо у овим филмовима - јесте радост без икаквог разочарања, без комплекса секса-морала-ангажованости. То је радост најразиграније врсте, писао је Џонас Мекас. То је осмех који нема никакве везе са хумором. Тај осмех је Мекаса подсетио на анонимца који је стварно, пешице превалио 10.000 миља да би видео шта се налази на крају пута (сањао је о томе још за детињства) и утврдио, приспевши, да на крају пута заправо нема ничег осим гомиле зечјег гованцета. Он га гледа и смеје се!

Оно због чега је филм много значао горе апострофираним ауторима делимично је подстицај који нам пружа да слободно крочимо у царство чисте визуелности. Што се више правила наруши, делатност се више обогаћује. Шта ми тражимо од филма пита се Џек Смит и одговара:

снажан доживљај  
 машиновиости  
 емоционално изражјење  
 све то & оно што изражимо од живота –  
 додир са нечим што  
 нисмо, не знамо  
 не мислимо, не осећамо, не разумемо,  
 дакле: проширење себе.

Скоро истоветном циљу стреми и Роберт Брир:

*Поједине сличице које се једна за другом у брзом низању сипајају у крепању... то је филм. Током шездесет година свој постојања коришћен је углавном као сјава за реисирање, а ја сам као асистирајући сликар најпре ишао филму изражећи начин да реисирајем милијарду односа облика и боја на које сам сликајући наилазио!*

Визуелни ритам постаје аналоган звучном ритму музике. При анимацији уобичајена је намера представљање природног кретања и то постепеним мењањем облика које оку допушта да их слије у течан покрет. Брир је, пак, почео да експериментише са сличицама, да поступа са њима као са појединим осетима које треба да доживимо посебно, пре као контрапункт него као хармонију. Зато је многим гледаоцима (очима) сметао поступак заснован на монтажи појединих филмских сличица у Маркопулосовом филму *Двају човек*. Људи су му говорили, сведочи Мекас, како су после гледања филма Роберта Брира *Блескови* или после филмова Стена Брекица добијали главобољу. Стен Брекиц пише у *Мејафорама о виђењу* - замислите око којим не управљају човеком саздани закони перспективе, око неоптерећено предрасудама, око које не реагује на име сваке појаве, већ мора да сазна сваки нови предмет који у животу сусретне кроз пустоловину перцепције. На екрану се ствара нова спритуализована стварност покрета и светлости. Брајон Гајсин ствара визионарске слике машине за снове. Ајен Сомервил у часопису *Олимпија* износи посве интересантну (само)рефлексију. Признаје да је сам склепао једноставну трепталицу: картонски ваљак са прорезима који се окрећу на грамофону брзином од 78 обртаја и минуту, а у којем се налази сијалица. Гледате у њу затворених очију, а трептаји играју по вашим очним капцима.

И сама филмска трака досегла је своје границе. Брекиц је правио филм *Светлости ноћних лептирица* без употребе кинематографа. Једноставно, човек је уловио на десетак лептира, па затим залепио њихова крилца, са цветовима, на прозирни целулоид и такве, сирове, пропустио кроз копирку. Сторм Де Хирш није користила ни филмску

траку. Филм *Гаџање* направила је на магнетској 16-ој траци, бушећи рупе, урезајући и сликајући по њој, обрађујући је мајушним инструментима које је изнела из хирушке сале...итд.

Паралелно, у САД и Канади, Томас Вилфрид, Норман МекЛарен, Џон Витни користили су искуства својих претходника да би убрзо постали пионери компјутерске визуелне уметности. Апстракција је веома јасно „апстрактна“, удаљена од „стварности“ употребом геометријских облика (горе апострофирани Рихтер и Фишингер), или, када су „стварни“ предмети монтирани у „апстрактне“ склопове, наглашеном фантастичношћу и необичношћу њихове обраде (Мен Реј и МекЛарен).

Сви они заједно крчили су терен за „покретне и електронске слике“, за „аудиовизуелну музику“, за „компјутер који асистира филмској производњи“ и „компјутерској уметности прављеној за видео-слике на зиду“ (све саме синтагме Џона Витнија, који је стварао под слоганом: *Умјетност која треба да изгледа као музика*).

Његове аудио-визуелне експерименте следили су многи мање-више успешни ствараоци. Тада (али и дан-данас), међу утемељиваче „унапређене визуелне музике“ у медију филма спадају: Џордон Белсон, Лен Лај и Скот Бартлет, у медију чистог видеа: Нам Џун Пајк и Ед Емшвилер. И то није све. Историјско место авангарде заслужили су и Тери Рили, знани нам минималиста („музичар минималне музике“) који је у тандему са авангардним редитељем Тонијем Конрадом реализовао неколико пројеката. Наравно, велика креативно-практична улога припада и Питеру Вејблу. Да подсетимо да се он чак од средине седамдесетих година прошлог века „бавио извођењем видео музике“, а од негде 1980. пропутовао је Европу са својим „видео рок бендом“ *Hotel Morphila Orchestar*.

## 2.

Авангарда је умногоме уловила техничке промене у свету кинематографа. Технику Slitscan усавршио је Џон Витни а потом је двадесет петогодишњи Даглас Трамбал примењује у Кјубриковој *Одисеји*, односно у тзв. *stragate corridor* секвенци. Витнијев изум-заметак му је омогућио да створи „машину“ која бесконачно симулира коридор различитих светлости, боја и облика; Велики Лет кроз свемир који симболише свршетак ахабовске пустоловине човека (космонаут Боумен) који се отиснуо и истраживање спољних пространстава. Витнијева и Трамблова „визуелна машина“ изванредно дочарава сав психоделични пакао који бучи у свемиру, у синерами: шиштећи млазеви заслепљујућих боја, блештави пејзажи, обојени кругови и вијци и вишеслојни сликовне пројекције... Вејбел такође испитује

утицај стила нарације и слике стрипова и рекламног филма (ефекти - осамостаљено светло, осамостаљена архитектура) на биоскоп. У том новом биоскопу, да подсетимо, почетком девете деценије прошлог века исту важност као редитељ добија архитекта, дизајнер сета, човек за специјалне ефекте и директор фотографије (види књигу Б. Милтојевић *У њауковој мрежи*, Народна књига Београд, 2006).

Нови, „визуелно напреднији“ кино слави и чувенио Робер Бресон у Венецији 1980. године речима: *Данашњи филмски сивараоци њраве њре кинематѡграфију неѡ филм!* Бресон очигледно алудира на то што се камерман на изворном енглеском спелује - „the cinematographer“ и као такав је одговоран да замисао редитеља претвори у слику, посредством контроле светла и камере. Авангардни филмација мора да обједини посао директора/редитеља и камермана/the cinematographer-a.

На филму нису били прихваћени људи у магли што отварају новине, пише Вејбел, које почињу да горе или силуете лица, које се уздижу из рефлектирајуће воде, итд. Поетика филма почива на строго литерарно-линеарно-наративном дискурсу, на драматуршким условљеностима супротним поетици музичког видеа, који преферира, пре свега, апстракцију музике. Поред тога, видео производио ефект сличан оном који на трик-столу ослобађају анимиране сличице. Зато Брајан Грант и Расел Мелкахи наглашавају како је погрешно илустровати садржај неког сонга пуким сликама и приликама, јер је то чиста сликовница, већ је важно стремити метафоричкој надградњи. Дакле релевантна је метанимичка симболика а не пука визуелизација пренапрегнутог текстуалног предлошка. Све то показују на примеру функционисања „фантастичне суреалистичке логике“ спота *Ashes to Ashes* Дејвида Буовија и Дејвида Мулета. У то време, поред Расела Мелкахија (*The Tubes*) или Дејвида Мулета (*Slip Stream* групе Џетро Тал), арт-клипове раде и други афирмисани композитори и видео-ствараоци. Санборн и Фиццералд, у пратњи Нам Џун Пајка, интензивно сарађују са авангардним композитором Робертом Ешлијем реалазијући *The Lesson-a*, тада, можда, најбогатију „видео имагинацију“ икада понуђену широј јавности на гледалачки увид. Виртуелни пејзажни призори, сумнабулни портрети вишеканално се миксују у амалгам сачињен од урнабесних звукова/шумова, музичких подлога и различитих дијалога.

За разлику од Европљана, Американци више стреме ка сторији, па Вејбел то поткрепљује најпре видео-радом *Siberiom* Дона Санборна, Питера Гордона и Кита Фиццералда у којем се у „електронску чаробну земљу“ мешају боје, контуре, белине, прозирни пејзажи. Иста екипа реализује и музички видео за Хендриксонову верзију *Wild Thing-a*, као и за неколико нумера Кинга Кримсона. Полазе од реалних филмских

призора, а потом их апстракују, монтажно супротстављају, а уз помоћ кућне-портабал-видео-технологије претварају у минималистичке призоре. Видео улази у уметност као средство нових тежњи, новог постмодернистичког духа и то баш у тренутку када се преиспитује и критички разматра сам значај уметности те и сам постаје део тих разматрања. Тако уметници, међу првима, подвргавају релативно нови медиј критичкој и теоретској анализи, истражују и предлажу путеве којима би видео постао средство аутентичне уметничке креације и комуникације.

На примеру Скотовог редитељског опуса, Питер Вејбел сагледава (међу)однос видеа и филма које конвергирају као – video interface и попут близанаца спајају два облика уметности и технике. Зато нови image technicians и музички арт-ствароци, као Расел Мелкахи, Тод Рандгерн, Тони Базил, Кит Фиццералд, Вуди Вилсон, Џон Санборн и др, почетком девете деценије прошлог века почели да стварају нови аудио-визуелни језик састављен од *биџафора* уместо *меџафора*!

### 3.

Видео бум је крајем осме и почетком девете деценије прошлог века извукао индустрију рока, тј. грамофонских плоча из стваралачке депресије и економске кризе и отворио нову рок-видео еру која условно, тренутно дигитализована, траје и дан-данас. Паралелно и телевизија је постајала (нај)важни промотер рок-музике. Приморала је индустрију плоча да се с њом удружи на заједничком задатку „пљачке радњи поливинилских плоча“. Први врхунци рок-видеа су песме групе Блонди - *Eat to the Eat*, затим нумера Пола Макартнија - *Back to the Egg*, као и већ апострофирани хит Дејвида Боувија - *Ashes to Ashes*, те песма Дејвида Барнса - *Ones in a Lifetime*, потом нумера Мајкла Џексона - *Beat It* и *Billie Jean*, Лу Ридов - *My Name is Mok*, као и поједине promotions tapes група: Аба, Рокси Мјузик, Калчр Клаб... и коначно су се обистиниле пророчке речи Њујорчанке Мејџи Клинкмен да ће видео-индустрија заменити индустрију грамофонских плоча као медиј кућне забаве. Музички видео, признаћете није само заменио поменути индустрију, већ је представљао и нову, пост фазу „развоја“ поп-арта!

Иницирана је дакле рок видео-револуција, the vid blitz: Сваки поп-певач ради 1-4 видеа за нови LP-албум, који у просеку кошта 35.000 долара, али и много више као на пример: 150.000 (тадашњих) долара за *Beat It* Мајкла Џексона или видео-клип *Pressure* Била Џоела од 200.000 долара. Сада се преко видеа може обратити посебна пажња на садржину и форму песама додаје Аугуст Дарнел, члан *Kid Creole and the Coconut*-а. Најважније при томе, да музички видео постаје центар света, сабирна тачке једне релативно нове естетске форме и у том

трени, историјски посматрано, истраживачка лабораторија за нове уметничке аудио-визуелне стратегије/продоре који се односе како на технику, визуелни стил тако и на саму нарацију, која је данас највећи проблем развоја дигиталних форми изражавања, пре свега поетике компјутерских игара. Пошто се за три до четири минуте мора испричати цела сонг-сторија, наспрам нпр. двочасовног холивудског филма, комерцијални поп-видео мора бити кратак, јасан и експресиван. Мора да сублимира тзв. *splitting*, затим - симултаност, мора да има фрагментарну нарацију, да буде суреалан, виртуелан, да има готово „извештачену“ композицију слике, асоцијативну, брзу монтажу...итд.

Вејбел, потом, прати развојни пут неких нових холивудских редитеља, пре свега Пола Шредера који је синеастички сазрео везујући технику кинематограф и поетику музичког видеа. За сценаристу *Таксисџе* и редитеља *Људи мачке*, технички, видео представља најновији хепенинг у филмској индустрији. То је узвикује он на једном месту: дивно место за редитеље – да изоштре свој визуелни осећај! Иако су многи музички видео само проширени и временски продужени рекламни снимци, као и да велики број поп-видео редитеља потиче из индустрије рекламног филма, они су стварали новију индустрију Холивуда (феномен *новој холивуда*). Данас многи клинци, који су некада визуелно расли на МТВ-у и видеу, реализују најинтересантније дигиталне филмове, с једне стране рађене на поетици видео-рок-спота, а с друге на естетици стрипа - DC и Марвел екранизације! (овом феномену посвећено скоро цело треће поглавље *Небески калејдоскопи у свету суипрашњице* - студија *У науковој мрежи*, Народна књига, 2006) .

Видео технологија и видео-арт, затим телевизија умногоме условиће и развој традиционалног биоскопа. Овде се на истом радном/експерименталном задатку срећу авангардни уметници и телевизијски редитељи. А телевизијски редитељи први су почели јавно да примењују аванградну визуелну традицију, на мали екран да претачу потиснуту алтернативну праксу. И не само то. Промовишући свет видео-клипова, визуелно атрактивних музичких емисија, тренирали су редитељску строгаћу за будуће кино блокбастере, ослобођене класичне холивудске естетике и затвореног, патерналистичког студијског система.

Поп-музика, филм и телевизија су, због заједничке „повезаности стања“, идеални медијски партнери, јер су медији младих, а то су најбоље прихватили/схватили голобради, полетни редитељи Холивуда.

Јер, крајем прошлог века појавом Новог Холивуда коначно је сахрањен класични студијски систем продукције, на великом екрану дебитује млада и посве полетна (рок) генерација синеаста. У првом таласу, поред Џорџа Лукаса и Стивена Спилберга, предводе је: Лоренс Касдан, Џон Милијус, Роберт Земекис, Волтер Хил, Џон Карпентнер, Брајан Де Палма, Питер Богданович, Џон Вотерс, Стив Карвер, Џорџ Ромеро, Дејвид Кроненберг... У другом, поред осталих, генерацију представљају и: Квентин Тарантино, посебно, затим Роберт Родригез, Џон Мактирнан, Анг Ли, Џон Ву, Вејн Ванг... Већина предочава суноврат ауторства у америчкој кинематографији, али промовише време маркетиншког тоталитаризма и тоталитарне доминације вештих занатлија, од главе до пете преданих захтевима технолошке револуције, преласка технологије фиксирања покретних слика са осетљивог (хемијског) целулоида на (електронски) дигитални запис/амалгам. Ново доба тражи нове људе, али и нове мултимедија-филмове. За прелаз из аналогне и дугиталну еру велику заслугу имају радови реализовани у форми видео експеримената.

Ново време, проистекло из сада већ старе-видео-ТВ традиције оваплоћује део опуса Џорџа Лукаса и Стивена Спилберга, на пример. Лукасово прикључење митотворачком забрану није урађено директном инвазијом на свет филма, већ је радикални преврат, што многи пренебрегавају, трасиран споредним путем, уз помоћ света видеа, телевизије и стрипа. Суптилним третирањем односа човека и технологије, Лукас обнавља пољуљано поверење у милитантни жанровски ауторизам, а затим је, преко света comics-а и видеа, редуковао постмодернистичку метафилмичност класика покретних слика. У том контексту Лукасов *Рајн светиова* је привео крају процес премештања контракултуре под окриље официјелне културе/“фабрике снова“, тако да је ублажио жанровске, тектонске поремећаје настале у тренутку када се друштво заглибило и распало у себичној ускомешаности шездесетих.