

KA DEFINICIJI AVANGARDNOG FILMA

Fenomen avangardnog filma datira još od samih početaka filmske umetnosti. Tokom njenog razvoja, avangardni film izdvojio se kao moćan paralelni tók u odnosu na istoriju filma glavnog toka, kao korpus dela i umetničkih opredeljenja koji gradi sopstvenu tradiciju. Postoje dva osnovna načina na koje možemo pokušati da definišemo avangardni film: prvi je da odredimo avangardni film u odnosu na filmsku umetnost u celini, a drugi da definišemo avangardni film u odnosu na istoriju i osobine umetničke avangarde XX veka. Dostignuća u okviru avangardnog filma više puta u istoriji filmske umetnosti tvorila su i njene vrhove, dajući neka od najautentičnijih i najuspešnijih umetničkih dela koja se u tom periodu razvoja filma uopšte mogu naći. Već sama ova činjenica dovoljno govori o tome zbog čega je važno bliže razumeti pojam i umetnost avangardnog filma.

ključne reči:

avangardni film, umetnička avangarda, istorija filma

Fenomen avangardnog filma datira još od samih početaka filmske umetnosti. Tokom njenog razvoja, avangardni film izdvojio se kao moćan paralelni tók u odnosu na istoriju filma glavnog toka, kao korpus dela i umetničkih opredeljenja koji gradi sopstvenu tradiciju. Dostignuća u okviru avangardnog filma više puta u istoriji filmske umetnosti tvorila su i njene vrhove, dajući neka od najautentičnijih i najuspešnijih umetničkih dela koja se u tom periodu razvoja filma uopšte mogu naći. Neke od najpoznatijih primera u prilog ovoj tvrdnji predstavljaju čuveni francuski nadrealistički filmovi 20-ih godina *Školjka i sveštenik* (1927), Žermen Dilak, i *Andaluzijski pas* (1928), Salvadora Dalija i Luisa Bunjuela, zatim Maja Deren i američki „trans” film 40-ih, te „andergraund” filmovi 60-ih, Keneta Engra i Endija Vorhola. Oslobođen komercijalnih diktata tržišta i uobičajenih

zahteva industrije i gledalaca, ovaj tok razvoja filmske umetnosti preispitivao je samu suštinu filmskog izraza: gradivne elemente filmskog jezika, prirodu filmske iluzije, ideološke i estetičke slojeve filma. U tom istraživanju, avangardni film dostigao je u svojim najuspelijim autorima i ostvarenjima vrhunski umetnički odgovor na pitanja koja je sebi postavljao, odgovor koji pri tome ne nastoji da bude konačan već, naprotiv, otvara prostor ka dubljem sagledavanju stvari i autentičnijem angažmanu umetnosti.

Postoje dva osnovna načina na koje možemo pokušati da definišemo avangardni film. Jedan je da odredimo avangardni film u odnosu na filmsku umetnost u celini, a drugi da definišemo avangardni film u odnosu na istoriju i osobine umetničke avangarde XX veka. Zapravo, oba načina su potrebna kako bismo ga u potpunosti definisali.

O pojmu avangarde

Jedan od velikih teoretičara avangarde, Renato Podoli (Renatto Poggioli), u svojoj knjizi „Teorija avangardne umetnosti” (1962), ističe takozvanu avangardnu umetnost kao jednu od najtipičnijih i najvažnijih pojava moderne kulture (Tešić 1997: 19).

Sama reč „avangarda” jeste vojnog porekla i u francuskom jeziku označava izvidnicu, prethodnicu, prvi bojni red (franc. *avant-garde*). Prvobitni kontekst pojma avangarde bio je politički i odnosio se na radikalizam, liberalizam i anarhizam. „Reč se prvi put pojavila kao naslov vojnih novina za vreme Francuske revolucije 1794. godine, a zatim su je u Francuskoj, oko 1830. godine, republikanski krugovi i protivnici monarhije mahom upotrebljavali u političkom smislu; popularnost je stekla, pre svega, u jezičkoj upotrebi predstavnika utopijskog socijalizma, koji su je već povezivali sa predstavama kao što su ‚socijalni napredak’, ‚socijalističko mišljenje’, ‚kolektivna akcija umetnika’. Dok je krajem 19. i početkom 20. veka u Francuskoj postepeno gubila političko značenje, ta reč se kasnije sve više primenjuje kao oznaka za određene književne i umetničke pokrete, pravce i grupacije, koji su se – kao *ekspresionizam* u Nemačkoj (oko 1910-1920), *dadaizam* (oko 1916-1922), *futurizam* u Italiji (oko 1909-1914) i Rusiji (oko 1912-1930) ili *nadrealizam* u Francuskoj (oko 1924-1940), kao i različite varijantne *konstruktivizma* – u teoriji i praksi odrekli prethodnih strujanja u umetnosti i književnosti, i u svojim manifestima obznanili novu umetničku doktrinu” (Tešić 2000: 184). Kako ističe Podoli, savez političkog i umetničkog radikalizma, paralela dveju avangardi, preživeo je do pojave prvog malog modernog književnog časopisa, *La Revue indépendante*, oko 1880. Ovaj

časopis bio je možda poslednji organ koji je bratski okupio pod istim barjakom političke pobunjenike i pobunjenike umetnosti. Od tada pa nadalje, sa pojavom drugih časopisa i ulaženjem izraza „umetnost ili književnost avangarde” u modu, skraćeni naziv „avangarda” postaje sinonim za umetničku avangardu, a politička avangarda ostaje jedino kao retorski izraz. Posle ovog rasepa odnos između umetničke i političke avangarde kasnije će biti ponovo uspostavljen, naročito kroz vezu levice u kulturi i umetnosti (Tešić 1997: 31-2).

U svojoj čuvenoj knjizi *Stilske formacije o avangardnoj književnosti*, Aleksandar Flaker razmatra pitanje da li možemo avangardu shvatiti kao „stilsku formaciju”, s obzirom na to da se ona u svojoj suštini opire strukturalizaciji i stvaranju čvrstih i celovitih sistema, ili je pak možemo odrediti samo kao „jezik kulture epohe”, koji stoji u funkciji prevrednovanja ranijih sistema? Flakerov odgovor je da ideju o postojanju stilskog zajedništva velikog dela književnosti između 1910. i 1930. možemo upotrebljavati pre svega kao radnu hipotezu, koja se kroz istraživanje potvrđuje ili obara. Čim avangardni postupci uđu u veće strukturirane celine, oni prestaju biti avangardnim (17-18). „Zračenje načela avangarde znatnije je stoga od njezinih ostvarenja, zona djelovanja na književnost 20. stoleće daleko veća od njezina jezgra, pa će biti da o avangardi kao stilskoj formaciji možemo govoriti samo uvjetno, uvijek iznova naglašavajući njezine suprotnosti unutar jedinstva u prevrednovanju sustava i opiranju izgradnji bilo kojeg novog i zatvorenog sustava. Upravo kao takav, hipotetičan i uvjetan, može nam pojam avangarde korisno poslužiti i voditi nas kroz složenu problematiku književnosti i umjetnosti 20. stoljeća” (18).

Još određenijeg stava je književnik i teoretičar književnosti i pozorišta Jovan Hristić. U antologijskom delu *Oblici moderne književnosti* (1968), Hristić veruje da je herojsko doba moderne književnosti, u kome nas je svaki tekst što bi se pojavio zadivljavao pre svega svojom novinom, uglavnom prošlo. Po ovom autoru, u istoriji književnosti nastupio je čas kada moderna književnost – kao i književnost bilo kog drugog razdoblja – mora biti prosuđivana i nešto ozbiljnijim merilima, i pitanje više nije u tome koliko se ona razlikuje od književnosti koju nazivamo tradicionalnom ili klasičnom, već u tome koliko je ona u stanju da zauzme svoje mesto u velikom nizu stilskih razdoblja koji počinje sa Antikom. Za Hristića, jedina pretpostavka sa kojom možemo otpočeti iole ozbiljniji razgovor o modernoj književnosti jeste da pokušamo da vidimo šta ona jeste, a ne šta je izgubila, šta ona ima, a ne čemu bi trebalo da se vrati (Hristić 1968: 14-15).

I Gojko Tešić, jedan od najistaknutijih srpskih teoretičara avangarde, daje definiciju avangarde koja podržava ideju o njenoj istorijskoj zaokruženosti: „Stilska formacija sa osnovnim predznakom radikalnog poetsko/poetičkog

prevrata, preloma, obračuna i raskida s tradicijom „pevanja i mišljenja”; ili, serija –izama unutar najšire shvaćenog stvaralačkog projekta/pokreta koji je u englesko/američkoj tradiciji imenovan pojmom *modernizam* (191).

U tekstu „Istorijske avangarde i nova umetnička praksa”, istoričar umetnosti Jerko Denegri ističe da u današnjoj literaturi pojam avangarde (ili istorijske avangarde) ima sasvim određeno značenje: da se on odnosi na evropske pokrete s kraja XIX i početkom XX veka, u kojima je svesno bio postuliran prekid sa tada dominantnom kulturom građanskog društva, ne samo na ravni samog izražajnog jezika, već i na ravni daljih socijalnih, idejnih i političkih implikacija takvog jezika. To razdoblje, po Denegriju, čini danas fond temeljnih iskustava samog koncepta i karaktera savremene umetnosti. Nasuprot istorijskim avangardama, posleratna inovatorska kretanja nazivaju se neoavangardama ili eksperimentalnim avangardama, a pojedini kritičari govore o ovom periodu kao o periodu postavangarde (Tešić: 119). Julijan Kornhauzer na ovu distinkciju gleda kao na I avangardu – međuratni period, i II avangardu – poljska poezija 30-ih godina po Stefanu Moravskom, koji period umetničke aktivnosti od početka 50-ih godina naziva neoavangardom ili antiumetnošću, postumetnošću (125). Po Kornhauzeru, „Avangarda je obuhvatala različite i mnogobrojne pravce sa jasno izdiferenciranim programima, ciljevima i zadacima, koji su se pojavljivali u prilično međusobno udaljenim periodima, iako je reč o vremenskoj perspektivi od samo 20 godina (fudurizam 1909, dadaizam 1916, nadrealizam 1924.). Neoavangarda se pojavila prilično iznenada i razvijala se na principu evolucije, a ne negacije (letrizam 1945, konkretna poezija 1953, vizuelna poezija krajem 60-ih godina)), bez jasne podele na zadatke i tipove stvaralaštva. (...) Neoavangarda se kloni politike, izbegava svako angažovanje, inspiriše se pre svega razvojem tehnike i masovnih komunikacija” (126-27).

Različit od avangarde, ali u najvećoj meri inspirisan njom, jeste *postmodernizam*, razučeni pravac u savremenoj umetnosti koji je preuzeo mnoge tehnike i teme avangarde, ali ih koristi u drugačijem moralnom i estetskom značenju i kontekstu. Vodeći srpski teoretičar postmoderne, Miško Šuvaković, ističe da se postmodernom nazivaju umetnost i kultura koje nastaju odbacivanjem, kritikom ili korekcijom moderne umetnosti i kulture. Postmodernu kao odbacivanje moderne čine reakcije na modernizam, pre svega na avangardu i visoki modernizam (Šuvaković 2001: 17). Veći deo postmodernističkog pristupa predstavlja napad na autoritet i pouzdanost – u filozofiji, narativima i vezi umetnosti i istine. Za mnoge postmoderniste, mi živimo u „svetu slike”, koji se bazira na proizvodnji i potrošnji „simulakruma”¹ (Butler 2002: 110-12).

1 Termin filozofa Žana Bodrijara, koji označava lažnu sliku, privid stvarnosti nastalu u procesu simulacije. Videti detaljnije u: Bodrijar, Žan: *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi, 1991.

Postmoderna umetnost istovremeno kritikuje ovo stanje i preduzima strategije simulacije i populizma, sa nejednakim rezultatima. Po Šuvakoviću, ona može imati odlike antimodernizma, kao i predmodernizma, kada se vraća istorijskim idealima izražavanja, prikazivanja i komuniciranja u svim prethodnim kulturno-umetničkim razdobljima (isto).

Filmska umetnost je izraziti, možda i ključni primer sinteze umetnosti u svrhe avangarde. Ona se pojavljuje kao tehnički i estetički potpuno nova umetnost, koja izražava sve osobine modernog sveta: pojavu i potom dominaciju tehnički reprodukovane slike, brzinu, komercijalni karakter masovne komunikacije, i, s druge strane, okrenutost umetničkim tradicijama i žanrovima ranijeg doba, za čiju se novu sintezu zalaže. Nastavši kao tehnička novina, dokument građanskog života (u prvim filmovima braće Limijer) i vašarska zabava, film se u prvih par decenija svog postojanja uzdigao (i) na nivo umetnosti: francuski teoretičar i kritičar, Ričoto Kanudo, prvi je film nazvao „sedmom umetnošću”². Kako ističe Dragan Krstić u svojoj knjizi *Filozofija i film*, „između filma i pomenutih klasičnih umetnosti ima mnogo toga zajedničkog: sa slikarstvom zajedničko mu je to da je vizuelna kompozicija koja se projektuje na dvodimenzionalnu površinu, sa muzikom da može da komponuje u vidu ritmova i vremenskih fraza, sa pozorištem da može da sazda dramsku intenzivnost zbivanja i sa književnošću da svojom zvučnom trakom može da obuhvati apstrakcije dostupne jedino jeziku” (Krstić 2007: 75).

„Revolucija koju izvodi avangarda tiče se svih formi umetnosti, ali su vizuelne umetnosti začetnice te transformacije”, ističe pored ostalog filozof i teoretičar avangardne umetnosti Filip Sers (Philippe Sers) u svome delu *Radikalna avangarda: obnova vrednosti u umetnosti XX veka* (Sers 2004: 16). Stoga je i avangardni film rođen prevashodno u prožimanju filma sa avangardnim eksperimentima u drugim umetnostima, u prvom redu u slikarstvu i književnosti, koja poprima i mnoge performativne oblike, javna izvođenja, pa stoga i kombinovanu verbalno-vizuelnu prezentaciju, u ruskoj avangardi i u pozorištu. U knjizi *Pokretne slike*, u poglavlju ‚Avangardni film’ (*The Avant-garde Cinema*), istoričar filma Džon Vajver (John Wyver) ističe da se ideja o filmskoj avangardi oformila kada su moderni slikari (Pikaso, Kandinski) pokazali intenzivno interesovanje za film oko 1910, kao i italijanski i ruski futuristi (Marinetti, Majakovski, i drugi) (Wyver 1989: 110-11). Dvadesetih godina, Hans Rihter (Richter) i Viking Egeling (Eggeling), dva slikara koja su živela u Berlinu, uspešno su eksperimentisala sa grafičkim potencijalima filma, dok je u Minhenu, slikar i violinista Valter Rutman (Walter Ruttmann), pravio kratke apstraktne filmove i

2 Videti detaljnije u: Stojanović, Dušan: *Leksikon filmskih teoretičara*, Naučna knjiga/Institut za film, Beograd, 1991., pod odrednicom: **CANUDO, Ricciotto** (33 – 34).

usavršavao koncept „optičke muzike”, čiji je vrhunac bio film *Berlin, simfonija velegrada*, iz 1927. Ovakvih primera ima na pretek u istoriji avangardnog filma.

U svojoj analizi dadaističkog filma, Sers navodi da je rođenje apstraktnog i eksperimentalnog filma direktni nastavak iskustava prvih apstraktnih slika, onih koje su naslikali Kandinski, Mondrian i Maljevič. Umetnici Dade, kao Man Rej, koristili su fotografiju kao važan medijum moderne umetnosti. Međutim, za razliku od fotografije, kaže Sers, „film fascinira, dajući totalnu umetničku realnost, povezujući čiste umetnosti u organsko jedinstvo slike, muzike i govora (diskursa). U dadaističkom filmu, posebno u radovima Hansa Rihtera, ta umetnička realnost dovedena je do svoje pune signifikacije. Film tu dobija vrednost jednog unutarnjeg otkrića. On pokreće egzistencijalno iskustvo koje neko drugo sredstvo ne bi moglo da prenese”(Sers 2004: 68). Po Sersu, u srcu dadaizma, apstraktnog i eksperimentalnog filma, koji je zatim usledio, jeste mogućnost, nasuprot diskurzivnog jezika, jednog *poretka slike* obezbeđenog njenom autonomijom i njenom jedinstvenošću u hodu prema saznanju (73). Dada i nadrealistički film, poput filmova Hansa Rihtera, po ovom autoru izražavaju autonomiju slike čija je koherencija nezavisna od diskurzivne logike. Međutim, daleko od toga da zabranjuje prisustvo reči, filmska slika je poziv na susret u kome se otvara jedna *čitava realnost* na planu čula, budući da ona spaja u organsko jedinstvo poredak slike i diskursa. Na taj način su dva glavna umetnička sredstva pozvana u nezamenljivu sintezu u svom pristupu čulima odnosno razumu (77). Periodizacija filmske avangarde uglavnom se poklapa sa osnovnom periodizacijom književne avangarde, u kojoj se o prvoj ili istorijskoj avangardi govori u periodu od 1910. do 1930. godine. Ovo je opravdano zbog toga što se prvo filmsko avangardno stvaralaštvo odvija od strane avangardnih pesnika, slikara i drugih umetnika tog perioda, u okviru tadašnjih pravaca kao što su futurizam, dadaizam, nadrealizam i ruska avangarda. Drugi talas avangardnih strujanja u filmskoj umetnosti događa se nakon Drugog svetskog rata, naročito u SAD, te se stoga on naziva i drugom ili neo-avangardom. Istoričar eksperimentalnog filma, A.L. Ris, ova dva talasa avangardnog filma naziva „kanonskom avangardom” (Rees 1999). Od 1960-ih, ona će se pretopiti u *underground* i alternativni film, delimično u video-art, i još kasnije u galerijske filmove i video-radove konceptualnih umetnika 80-ih i 90-ih godina, koji već pripadaju postmodernizmu.

Definicija avangardnog filma

Avangardni film vezan je pre svega za pojam filmske umetnosti, u okviru koje se bavi traganjem za novim izražajnim oblicima filma. Ova vrsta filma je veoma lična, autonomna i elitistična. Nastaje uglavnom izvan zvanične, komercijalne

filmske produkcije. U uskoj vezi sa pojmom avangardnog filma, nalaze se i eksperimentalni, alternativni i još neke vrste filma.

U svojoj zapaženoj studiji „Razumeti film”, Luis Đaneti navodi klasifikaciju filmova prema stilovima i tipovima. On govori o dva osnovna pravca u kojima su se razvijali filmovi od svog postanka: o **realizmu i formalizmu**. „Tri osnovna stila - realizam, klasicizam, i formalizam – mogu se posmatrati kao kontinuirani spektar mogućnosti, pre nego kao čvrste kategorije. Isto tako, tri tipa filmova – dokumentarci, igrani i avangardni filmovi – takođe su samo pogodni nazivi, jer se često prepliću” (Giannetti 1993: 2). Đaneti daje grafičku shemu odnosa vrsta filmova po stilovima i tipu:

REALIZAM-----KLASICIZAM-----FORMALIZAM
<----->

Dokumentarni film-----F I K C I J A (IGRANI FILM)-----Avangardni film
-----<----->-----

Vidimo da u ovoj podeli avangardni film stoji na suprotnom kraju od dokumentarca, kao još „stilizovanija” forma u odnosu na igrani film, dok je u stilskom smislu izjednačen sa filmskim formalizmom.

Prema Đanetiju, realistički filmovi, generalno govoreći, nastoje da reprodukuju pojavnu realnost sa minimumom iskrivljenja, promene. Realisti nastoje da sačuvaju iluziju da njihov filmski svet nije izložen bilo kakvoj manipulaciji, da je on objektivno ogledalo stvarnog sveta. Formalisti, s druge strane, nemaju ovakve pretenzije. Oni namerno stilizuju i iskrivljuju sirovi filmski materijal, tako da bi samo naivna osoba mogla da zameni ovakvu manipulisanu sliku objekta ili događaja za realnu stvar ili događaj, ističe Đaneti. U realističkim filmovima retko opažamo stil; ovakve autore više zanima ono šta je prikazano od toga kako je to učinjeno. Naglasak je na jednostavnosti, spontanosti i direktnosti. Kamera se shvata kao mehanizam za reprodukciju stvarnosti i uglavnom se konzervativno koristi; neki autori čak naglašavaju sirovu, grubu fotografiju u svojim filmovima. U pogledu sadržaja, realistički film bavi se često ljudima iz nižih socijalnih slojeva i preispituje moralna pitanja. Lepota forme manje je važna od utiska autentičnosti, kome doprinosi i snimanje prema grubom scenariju sa mnogo improvizovanih detalja.

S druge strane, autori filmova koji pripadaju formalizmu žele da izraze jedan izuzetno subjektivan doživljaj realnosti. Formalizam se često poistovećuje sa

ekspresionizmom, jer je ovim stvaraocima lična ekspresija najmanje podjednako važna koliko i sadržaj filma. Njih prevashodno zanimaju duhovne i psihološke istine, a kameru koriste kao metod komentara sadržaja, uključujući visok stepen manipulacije i pre-oblikovanja realnosti. U svom najekstremnijem vidu, realistički film teži dokumentarizmu koji akcenat stavlja na snimanje realnih događaja i ljudi. Formalizam, s druge strane, naglašava tehničke aspekte filma i ekspresivnost. Najekstremniji primer ovog stila, ističe Đaneti, može se naći u avangardnom filmu. Neki od ovih filmova po njemu su totalno apstraktni; njihov jedini sadržaj čine čiste forme – nereprezentativne boje, linije i oblici.

Većina igranih filmova, međutim, spada u kategoriju klasičnog filma, koji izbegava ekstreme realističkog i formalističkog filma. Filmski klasicizam za ideal ima funkcionalan, nevidljivi stil: filmske slike oblikovane su prema značaju koji imaju u odnosu na priču i junake, mnogo više nego prema želji za autentičnošću, ili pak, za formalnom lepotom samima po sebi. „Klasični film je orijentisan prema priči. Narativni tok retko krivuda, niti je prekidan autorskim intervencijama. Visoka važnost pridaje se zabavnom kvalitetu priče, često oblikovane po principima nekog od popularnih filmskih žanrova. Glavne junake igraju najčešće poznate zvezde (a ne nepoznati glumci), a uloge su neretko napisane tako da istaknu njihov lični šarm. U klasičnom filmu, likovi su od najveće važnosti, i oni su najčešće veoma simpatični i pomalo romantizovani. Publika je pozvana da se identifikuje sa njihovim vrednostima i ciljevima” (Giannetti: 5). Za razliku od toga, u avangardnom filmu sadržaj je često potisnut u korist apstrakcije i naglašavanja formalne lepote same za sebe. U daljem tekstu, Đaneti definiše avangardu kao pravac u okviru koga stvaraju umetnici čiji se rad izdvaja hrabrošću u kršenju konvencija i obskurnim, kontroverznim, ili izrazito ličnim idejama. Avangardni filmski stvaraoci nalaze se u manjini u odnosu na celokupnu filmsku industriju.

U svojoj obimnoj studiji „Kako čitati film: filmovi, masovni mediji, multimedija”, (2000) Džejms Monako (James Monaco) takođe razlikuje dva osnovna pravca u filmskoj estetici: **realizam** i **ekspresionizam**. On navodi filmove braće Limijer (Lumiere) koji predstavljaju isečke iz realnosti, s jedne strane, i fantastične filmove Žorža Melijesa (George Melies), s druge, kao predstavnike ove prve podele unutar filmske umetnosti. Dok su Luj (Louis) i Ogist (August) Limijer u film došli iz sveta fotografije, Žorž Melijes je u film došao iz teatra, i to iz iluzionističkog pozorišta. Braća Limijer su „u ovom novom pronalasku videla fantastičnu mogućnost da reprodukuju realnost, i njihovi najefektniji filmovi su jednostavno beležili događaje: voz kako napušta stanicu La Ciotat, radnike kako napuštaju fabriku foto-aparata Limijer. Ovo su bili jednostavni, ali izuzetno upečatljivi proto-filmovi. Oni nisu pričali priču, ali su reprodukovali mesto, vreme i atmosferu tako efektno da je publika rado plaćala da vidi ovaj fenomen. S

druge strane, Melijes, pozorišni mađioničar, odmah je uočio sposobnost filma da menja realnost - da proizvede upečatljive fantazije. Njegov *Put na mesec* (Voyage to the Moon, 1902) jeste najpoznatiji primer Melijesove potpuno sinematičke forme iluzije, i jedan od najsloženijih ranih filmova” (285).

Monako ističe da je dihotomija koju pokazuju različita usmerenja Melijesa i braće Limijer od ključnog značaja za film, te da je prisutna u njemu i danas. Govoreći o razvitku nemog filma u Evropi i SAD, on navodi da se nemi film razvijao u pomenuta dva osnovna pravca: primera radi, dok je pored komičke tradicije važna orijentacija američkog filma 20-ih godina XX veka bila istraživanje mogućnosti filmskog realizma, u Nemačkoj toga vremena, razvila se jedna vrhunska umetnička filmska forma, koja će mnogo uticati na budući razvoj filmske umetnosti: Nemački ekspresionizam. Kasnije se, prema Monaku, ova prvobitna podela transponuje u dijalektiku odnosa između žanrovskog i autorskog filma u Holivudu, od ranih tridesetih godina nadalje, u podelu na holivudski filmski stil i sazrele nacionalne kinematografije, počev od italijanskog neorealizma, u Evropi i svetu posle Drugog svetskog rata, i konačno, u dihotomiju između filma kao zabave i filma kao sredstva društvenog i političkog angažmana i međuljudske komunikacije, koja nastupa sa pojavom francuskog novog talasa i filmova trećeg sveta (288). Sve ove dihotomije značajne su i kada govorimo o avangardnom filmu i njegovom odnosu prema kinematografiji glavnog toka.

Među istoričarima filma i filmskim umetnicima ima dosta neslaganja oko toga šta se podrazumeva pod pojmom „avangarda” u odnosu na film, ističe Majkl O’Prej, britanski istoričar i teoretičar avangardnog filma u svojoj knjizi *Avangardni film: forme, teme i strasti* (O’Pray 2003: 1). Ovaj pojam stalno je otvoren za rasprave i re-definicije. O’Prej se odlučuje da umesto striktno definicije vidi avangardni film kao tradiciju koju podrazumeva najveći broj autora koji pišu o ovom predmetu, što podrazumeva i otvorene ivice i, u nekim slučajevima, određena uključivanja i isključivanja - iz ovog pojma se često isključuju, na primer, Sergej Ejzenštejn (Sergei Eisenstein), Žan-Lik Godar (Jean Luc-Godard), nadrealizam itd., što su samo neki od kontroverznih slučajeva, navodi O’Prej. Ovo treba da nas podseti na činjenicu da se filmovi veoma retko prave tako da mogu da se uklope u rigidne definicije ili čak socijalne, političke i kulturne projekte (*isto*).

O’Prej se pita, zašto pojam „avangarde” preživljava u okviru filma, ali ne i u okviru drugih vizuelnih umetnosti? Odgovor verovatno leži u tome što filmska avangarda ostaje marginalna i u odnosu na komercijalni film i u odnosu na svet umetnosti. Jer za razliku od slikarstva, u kome se avangarda brzo transformiše u mejnstrim i gde nove forme i pristupi postaju institucionalno prihvaćene, film ostaje komercijalna popularna umetnost sa masovnom publikom (*isto*).

U produkcijom smislu, avangardni filmovi nemaju budžet, i koriste sasvim drugačije tehnike distribucije i prikazivanja od komercijalnog filma. „Avangarda je jedan ‚zanatlijski‘, ‚personalni‘ način pravljenja filmova. Avangardne filmove stvaraju individue ili veoma male grupe saradnika, a finansiraju ih ili sami autori u celosti, ili nastaju uz pomoć privatnog mecenatstva ili donacija od umetničkih institucija. Ova vrsta filma obično se distribuira preko filmskih kooperativa, i prikazuje u filmskim društvima, muzejima i na univerzitetima.” (Smith 1998: 395, citirano u: O’Pray: 2). Iz ovih svojstava avangardnog i eksperimentalnog filma proizilazi još jedna njihova važna karakteristika, a to je nestandardna dužina trajanja, koja može iznositi od nekoliko minuta do više sati trajanja filma. Nestandardna dužina trajanja avangardnih i eksperimentalnih filmova proizilazi iz njihove oslobođenosti od konvencija komercijalne filmske proizvodnje, kao i iz njihove težnje za eksperimentom, koji, sasvim prirodno, može biti i eksperiment u dužini filmskog trajanja.

„Avangardni filmovi često su eksplicitno stajali u opoziciji prema komercijalnim strukturama proizvodnje, distribucije i prikazivanja filmova, odbacujući forme, konvencije i i narativne principe komercijalnog filma. Štaviše, avangardni film se često smatra kreativnim doprinosom određenih *individua*, koje se postavljaju izvan sistema filmskih studija i sebe vide kao umetnike/ce. U mnogima od ovih filmova postoji i bliska veza sa drugim umetnostima, posebno sa slikarstvom, muzikom i igrom.” (Wyver: 110).

Odlika je avangardnog filma da on, koji se postavio protiv tradicije, formira svoju sopstvenu, zasebnu tradiciju, koja se proteže gotovo čitav vek unazad (O’Pray:127). Mnogi autori ističu ovu suprotstavljenost filmske avangarde kinematografiji glavnog toka, podjednako u produkcijom i estetskom, dakle i u moralnom, smislu. Istoričar filma Džon Vajver takođe navodi da je kroz istoriju kinematografije komercijalni filmski mejnstrim dopunjavao od njega odvojen, često ignorisan, ali veoma značajan razvoj filmske „avangarde” (isto). Međutim, i Vajver i O’Prej se slažu u tome da je odnos između avangarde i mejnstrima na filmu znatno kompleksniji, te da se između njih često javlja veza koja podrazumeva uzajamne saradnje i preplitanja.

Vajver navodi da su tokom dvadesetih godina XX veka mnoge centralne figure evropske avangarde, na primer Dziga Vertov i Sergej Ejzenštejn u Rusiji i Žan Epštajn (Jean Epstein) i Marsel Lerbije (Marcel L’Herbier) u Francuskoj, takođe uspešno radile u oblasti komercijalnog filma. Sličan primer je i današnji američki reditelj Džordan Belson (Jordan Belson) koji, pored svog individualnog filmskog stvaralaštva, u isto vreme radi u Holivudu na kreiranju specijalnih efekata (isto).

O'Prej takođe napominje da, istorijski gledano, antagonizam između avangardnog i komercijalnog filma nije tako oštro zastupljen. Mnogi avangardni filmski umetnici su se, štaviše, oslanjali na komercijalnu industriju, što iz finansijskih razloga što zbog kreativnih mogućnosti koje je ona nudila. On navodi dva primera za ovu tvrdnju. Rani autor apstraktne animacije, Oskar Fišinger (Oskar Fischinger), radio je na reklamnim filmovima 20-ih godina XX veka, i bio čak uključen, doduše kratko, u Diznijevo (Walt Disney) kič-remek-delo *Fantazija*, iz 1941. Osim toga, kao druga vrsta primera, stoji da su mnogi avangardni umetnici, kao Džek Smit (Jack Smith) i Kenet Engr u Americi i Džef Kin (Jeff Keen) u Engleskoj bili inspirisani holivudskim mejnstrim filmom, prigrlivši elemente glamura i „kič” završetka u svojim radovima (2).

Kao što je već ranije rečeno, avangardni film pre svega je vezan za filmsku umetnost. U ovome leži i jedan od razloga odbacivanja komercijalne industrije od strane avangardnih umetnika, koji su smatrali da ona nema umetničku vrednost, već pripada sferi kiča - kao stereotipna, melodramatična i banalna. Autori avangardnog filma želeli su da izbegnu poziciju filmskog stvaraoča u mejnstrimu, pošto on nije mogao da ima umetničku kontrolu nad produkcijom i morao je da služi ideološkim konvencijama i banalnostima koje traži masovna publika (O'Pray: 2). I avangardni, i mejnstrim, i tzv. art (ili umetnički) film polažu pravo na umetnost, odnosno pretenduju da stvore filmska umetnička dela. „Ali ove vrste filma prevashodno jesu kategorije prakse, i ne predstavljaju nužno različite kategorije kada je u pitanju ono što smatramo umetnošću”(3).

Avangardni i srodne vrste filma

S obzirom na naglašenu umetničku orijentaciju, kao bliske pojmu avangardnog filma javljaju se još neke filmske vrste, kao što su eksperimentalni, nezavisni, andergraund, alternativni i art-film, dok u nekim slučajevima između eksperimentalnog i avangardnog, ili pak svih ovih podgrupa, stoji i znak jednakosti. Stoga je korisno napraviti izvesna terminološka razgraničenja.

Određenje *alternativan* ima nešto šire značenje u odnosu na avangardni film, budući da se ono odnosi i na takve oblike narativnog filma koji se razlikuju od konvencionalne i komercijalne mejnstrim produkcije po svojim stavovima, pristupu i esteticima, ali joj ipak i pripadaju po načinu proizvodnje (postoji profesionalna filmska ekipa), eksploatacije (bioskopsko prikazivanje), i po tome što u dovoljnoj meri poštuju uobičajenu narativnu strukturu dugometražnog filma. Jedan film, dakle, može biti *alternativan* po nekim svojim karakteristikama, a da istovremeno pripada i komercijalnoj produkciji. Treba napomenuti da je i

takozvana „nezavisna” filmska produkcija, dakle ona u kojoj producent filma nije neka velika, pre svega holivudska, producerska kuća već je to mali, nezavisni producent, često i sam reditelj filma, takođe komercijalna, u tom smislu što predviđa nekakvu komercijalnu eksploataciju filma, pa samim tim i zaradu, za razliku od potpuno neprofitnih avangardnih filmskih (i video) eksperimenata. Tako, na primer, filmovi francuskog novotalasnog reditelja Žan-Lik Godara, koji pristupaju kriminalističkom žanru i političkom filmu na izuzetno originalan način, kao i filmovi kultnog američkog reditelja Džona Votera (John Waters), koji su po izboru tema i moralnoj poziciji za američko društvo dosta radikalni, pripadaju istovremeno alternativnom i komercijalnom filmu, u tom smislu što idu u redovnu bioskopsku distribuciju i zadovoljavaju neke standardne narativne konvencije dugometražnog filma (iako ih, razume se, i neprestano provociraju). Ovakav alternativni film može biti i *eksperimentalni* u širem smislu, kao što i svaki dugometražni igrani film može sadržati i neke eksperimentalne momente. Ipak, oni nisu u potpunosti eksperimentalni, dakle u užem smislu, sve dok se pre svega uklapaju u konvencionalnu dramsku strukturu, opšte usvojenu formu i dužinu trajanja filma.

Mnogi *nezavisni* i *alternativni* filmovi mogu se na razne načine „preklapati” sa filmskom avangardom. U Americi se od kasnih pedesetih godina XX veka razvija *nezavisni* umetnički film, na bazi višestruko učvršćenih avangardnih umetničkih tradicija, i to, kako ističe P. Adams Sitni, u dva pravca: kao tzv. „novi američki film” (“New American Cinema”), po ugledu na francuski „novi talas”, i kao „andergraund” (“underground”) film, kao odgovor na rastuću svest o socijalnim problemima kod izvesnih novih filmskih stvaralaca. I, ono što je posebno važno, velika većina filmskih autora nije bila zadovoljna ovim oznakama (Sitney 1979: viii). Po mnogim istoričarima, veći deo filmova unutar ovih pokreta pripada i američkoj filmskoj avangardi. U Evropi se od 60-ih godina, uporedo sa novotalasnim igranim filmom, javljaju i druge alternativne filmske forme, među njima i strukturalni film, koji pripada avangardnoj tradiciji. Sedamdesetih godina dešavaju se značajni pomaci u avangardnom filmu, u vidu mnogo veće raznovrsnosti u orijentacijama autora/ki, koja prevazilazi uske okvire avangarde. Ovome doprinosi i nova Super-8 i video-tehnologija, mobilnija i jeftinija od filma. Feministički film je vodeća snaga u ovom periodu. Osamdesetih godina, međutim, mnogi autori/ke ranije identifikovani kao avangardni umetnici, kao Belgijanka Šantal Akerman (Chantal Akerman), kreću u drugim pravcima, pozicionirajući se često između političke avangarde i umetničkog filma (*art cinema*), ističe Džon Vajver (121). „Britanski filmski autori Derek Džarman (Derek Jarman) i Piter Grinavej (Peter Greenaway) i američki reditelji poput Lizija Bordena (Lizzie Borden) i Džima Džarmuša (Jim Jarmush), napravili su slične prelaze iz avangarde u art-film, pa čak i u komercijalni mejnstrim” (121-122).

Posebna vrsta filma koja može, ali i ne mora imati i istorijsko određenje, a po svom opredeljenju je u svakom pogledu alternativna u odnosu na mejnstrim produkciju, jeste *andergraund (underground) film*. U istorijskom smislu, procvat *andergraund* filma vezuje se za Ameriku 60-ih godina, kada je avangardno-eksperimentalni-art film nastao u umetničkim krugovima njujorške *andergraund* subkulturne scene dobio širu pažnju i priznanje javnosti naporedo sa mejnstrim filmom. Kao najveće „zvezde” *andergraund* filma Fil Hol navodi Džona Kasavetesa, čiji je prvi improvizovani igrani film, *Senke* (Shadows) iz 1961. ostvario veliki komercijalni uspeh zahvaljujući autorovom naporu u samo-distribuciji, i najslavnijeg američkog umetnika Endija Vorhola (Hall 2004: xiv-xv). Njihovi uspesi skrenuli su pažnju javnosti na *andergraund film*, čiji su drugi istaknuti predstavnici bili Kenet Engr, Džek Smit, Sten Brekidž, Džonas Mekas, Širli Klark (Shirley Clarke) i drugi. Sirova vitalnost ovakvih filmova, koji su potisnuli holivudski mejnstrim sopstvenim napadom na dobar ukus i konformizam kao životni stil, vizuelno eksperimentisanje, i rešenost da se bave tabu-temama kao što su homoseksualnost i rasizam, učinili su ih daleko više hrabrim i provokativnim od holivudske ponude. Do kraja 60-ih, mnogo vizuelnih i konceptualnih eksperimenata koje su stvorili ovi *andergraund* umetnici pronašlo je put do mejnstrim produkcije Holivuda (iako ne i sami autori) (isto). Sam pojam „*andergraunda*” ima šire značenje i odnosi se na sve one umetničke pokrete, alternativne medije³ i životne stilove koji prkose građanskom društvu i njegovim kako socijalno-političkim, tako i estetičkim normama. On se često poklapa sa omladinskim i muzičkim potkulturama, umetničkim grupama i slično, a može negirati i neke uobičajene pravne i zakonske norme⁴. Ovakvo stvaralaštvo i načini života ima stoga zasebnu, često marginalnu, ali nezavisnu proizvodnju, distribuciju i ekonomiju.

U širem smislu, van istorijske odrednice američkog *andergraund* filma 60-ih, *andergraund film* podrazumeva produkcione uslove izvan velikih filmskih studija, niskobudžetne projekte koji najčešće pripadaju tzv. „B” produkciji ili pak „treš” filmu, kao i određene estetičke parametre. Ipak, *andergraund* filmovi ne moraju nužno imati „kameru koja se trese i očajnu glumu” (2), daleko od toga. Materijalna ograničenja ne moraju nužno voditi u lošiji umetnički kvalitet, o čemu svedoči i nedavno izašla knjiga pomenutog Fila Hola, *Enciklopedija Andergraund filma: filmovi sa iverice kinematografije* (2004), koja obrađuje niz dela koja su po autoru pomerila granice standardnog filma kako u pogledu

3 Videti na primer izvanrednu knjigu Najdžela Fauntejna *Andergraund: Londonska alternativna štampa, 1966-74* (Fountain, Nigel, *Underground: The London Alternative Press, 1966-74*, London and NY: Routledge, 1988), o novoj vrsti novinarstva koja se javlja sredinom 60-ih godina u Londonu i širom zapadnog sveta u tekstovima i ilustracijama za „*andergraund*” štampu, vezana za kontrakulturne političke i društvene struje šezdesetih.

4 Npr. u slučaju konzumiranja i prodaje droge, bavljenja prostitucijom ili kriminalom, što može činiti nužni iako nepopularni deo marginalnog načina života.

stila tako i u pogledu sadržaja na izuzetno vredan i originalan način⁵. Upravo u estetičkom pogledu, međutim, savremeni „andergraund” film se najviše odvaja i razlikuje od klasičnog avangardnog filma, jer iako sa njim deli nepripadanje filmskoj industriji i skromne tehničke i materijalne uslove u odnosu na mejnstrim, njihovi krajnji estetički i umetnički ciljevi i ishodi su bitno različiti. Tipičan andergraund film za svoj osnovni cilj ima nastanak filma po sebi, provokaciju, sirovi humor i ironični osvrt na karaktere u priči, primenu žanrovskih obrazaca na grublji i očigledniji način nego u holivudskom i drugim mejnstrim filmovima i poigravanje sa žanrom. U tematskom pogledu, ovi filmovi su često surovi i mizogini, to su ekstremni horori, crne komedije, oštre drame i slično, dok im u tehničkom pogledu nije primarno da prikriju mehanizme filmskog snimanja i tehnologije u cilju veće prirodnosti, već da ispričaju priču do kraja. Za razliku od toga, avangardni film teži postizanju što savršenije umetničke forme u ma koliko skućenim materijalnim uslovima, u svome izrazu prilazi elitnim umetničkim strujanjima, a kada komunicira sa popularnim formama (kao na primer u slučaju ranog avangardnog filma 20-ih i američkog „andergraund” filma 60-ih, koji pripada korpusu avangardnog filma), to čini na visoko estetizovan način i sa vrhunskim umetničkim ciljem.

U produkcijom smislu, a pre svega po načinu finansiranja i količini utrošenih sredstava, filmovi se mogu podeliti i na komercijalne i nezavisne. *Eksperimentalni i avangardni film*, koji su takođe alternativni, mnogo više odstupaju od konvencionalnog narativnog filma. Radi se, dakle, o stepenu alternativnosti. Dok alternativni film, kao što smo videli, može biti i jedno i drugo, pravi eksperimentalni i avangardni film je uvek nezavisan, što proizilazi iz njegove prirode i nekomercijalnog usmerenja. Ova vrsta filma predstavlja potpuno nezavisni deo svake nacionalne kinematografije i svetske kinematografije u celini, i za razliku od dominantne, mejnstrim produkcije, koja se na prvom mestu bavi pričanjem priče koja će privući i održati pažnju publike, ovakav film preokupiran je pre svega artistskim pitanjima.

Zaključak je, dakle, da se *eksperimentalni i avangardni* mogu razlikovati od ostalih filmova uz pomoć dva kriterijuma: jedan od njih su uslovi proizvodnje, a drugi tema i forma filma. I ove filmove neki strani autori označavaju pojmom „alternativni” (engl. *alternative*), ali u smislu *umetničke alternative*, a ne u širem smislu (produkcijom) o kome sam govorila.

5 Među njima su i moderne ekranizacije Šekspirovih komada *Ričard II* (Richard the Second) od strane reditelja iz Bostona Džona Farela (John Farrell) i *Tit Andronik* (Titus Andronicus) Ričarda Grifina (Richard Griffin), *Vezani anđeo* (Wired Angel) Sema Velsa (Sam Wells), film o Jovanki Orleanki urađen u avangardnom duhu, drama u dogma-stilu *Bekstvo sa Roud-Ajlenda* (Getting Out of Rhode Island) Kristijana de Rezendeza (Christian de Rezendes), i druga „andergraund” ostvarenja koje Hol bezrezervno preporučuje svim filmofilima (Hall 2004).

Ali kakav je odnos između eksperimentalnog i avangardnog filma? I ova dva pojma se međusobno snažno prožimaju. Njihovo određenje ima različite kvalitativne kriterijume. Pojam *eksperimentalni* upućuje na sve vrste eksperimenta u odnosu na kanone konvencionalnog filma: u izboru teme, priči, upotrebi filmskog jezika, likovnosti, dakle u formi filma, u eksperimentalnoj upotrebi novih tehnologija. *Avangardni film* je poseban oblik eksperimentalnog filma, koji ima i neke svoje specifičnosti, kao istorijski i umetnički pojam. On je i nezavisan, i alternativan, i *uvek i nužno eksperimentalan*.

Govoreći o osobinama avangarde, istovremeno govorimo i o osobinama eksperimentalnog filma. Ona na neki način predstavlja samu suštinu filmskog eksperimenta, dovedenu na nivo vrhunske umetnosti, koja je na umetničko-istorijskom, kritičkom i teorijskom planu prepoznata i priznata kao avangarda, kao umetnost koja „ide ispred svog vremena” (franc. *avant-garde* – izvidnica, prethodnica). Ovo ne znači da između pojma eksperimentalnog i avangardnog filma želimo da uspostavimo nekakvu vrednosnu hijerarhiju. Jednostavno, prvi pojam je opštiji, i govori o načinu upotrebe filmskih izražajnih sredstava koji je *drugačiji*, u pravcu *eksperimenta*, a drugi je pojam koji je preuzet iz istorije umetnosti, i označava specifičnu ličnu, intelektualnu i emocionalnu angažovanost koja *filmski eksperiment* koristi u svrhe intimnog, posvećenog, čvrsto koncipiranog i elitističnog *umetničkog i intelektualnog angažmana, izraza i stava*. Umetničko delovanje u okviru avangarde je zapravo tek u retkim slučajevima za rezultat imalo celovita umetnička dela. Svrha radova avangardnih umetnika bila je pre svega da objasni i prenese ciljeve mnogih avangardnih pokreta i da ilustruje njihove intelektualne ideje, da isproba i pokuša da dokaže u praksi idejne koncepte poput „čistog filma”, „obojene muzike”, „strukturalnog filma” i mnogih drugih. Zbog toga su dela avangardista, od likovne umetnosti do filma, pravi eksperimenti, vizuelni fragmenti i inserti iz jednog specifičnog načina promišljanja sebe i sveta. Status avangarde potvrđuje na navedeni način orijentisanom eksperimentalnom filmu njegovu vrednost, jer je avangarda eksperiment koji je s tačke gledišta kritičke analize, teorije filma, istorije filma, ali i istorije umetnosti, potvrđen kao vredan i značajan eksperiment, koji je uticao i može da utiče na razvoj filmske umetnosti i umetnosti u celini.

Mnogi autori prave distinkciju između avangardno-eksperimentalnog i ostalih filmskih pristupa pre svega na osnovu njihovog odnosa prema naraciji. Kako ističe Luis Đaneti, autor izvanredne knjige *Razumeti film*, avangardni filmovi su toliko raznoliki da je teško generalno govoriti o njihovoj narativnoj strukturi. Ipak, „većina ovih filmova čak ni ne pokušava da ispriča priču. Autobiografski elementi u njima su veoma česti. Mnogi avangardni umetnici prvenstveno su zainteresovani za praćenje sopstvenih ‚unutarnjih impulsa’, za svoje lične

i subjektivne odnose prema ljudima, idejama, i iskustvima. Iz tog razloga, avangardni filmovi su ponekad obskurni – tamni, mračni, nejasni – pa čak i nerazumljivi” (328). Drugi važan momenat jeste da *avangarda* podrazumeva filmski eksperiment, ali onaj koji dolazi iz ličnih i unutrašnjih potreba samog umetnika.

Istoričari i teoretičari filma filmsku avangardu tumače pre svega u odnosu prema dominantnoj, zvaničnoj filmskoj produkciji toga vremena, kao i u kontekstu umetničkih kretanja u prvoj polovini XX veka, kada se javljaju dva istorijska talasa filmske avangarde. Autor Džil Nelms (Jill Nelmes) u zapaženoj knjizi *Uvod u filmske studije*, ovu vrstu filma označava terminom „alternative cinema”. On kaže da avangarda „pruža alternativu u odnosu na kodove i koncepcije narativnog filma glavnog toka, i to najčešće čini i tematski i vizuelno. Filmska ‚alternativa’ definisana je u odnosu na dominantnu filmsku formu svoga vremena. Svaka studija koja se njome bavi morala bi da je ispituje ne samo samu za sebe, već i da je poredi sa njom savremenom dominantnom holivudskom produkcijom. Na primer, Sovjetski film dvadesetih godina bio je ‚alternativa’ holivudskom filmu toga vremena” (429).

Istorija filma i avangardni film

Sve istorije filma uglavnom izdvajaju avangardu kao posebnu odrednicu u okviru razvoja nemog, a potom i zvučnog filma. Istorija filmske umetnosti Ulriha Gregora i Ena Patalasa⁶ iz 1973., jedna od najpopularnijih u našoj sredini, koja se sastoji iz tri dela, obrađuje avangardu u okviru nemog filma u poglavljima: „Francuska: impresionisti i avangardisti” i „Sovjetski revolucionarni film”, kao i delimično u poglavlju „Njujorška škola”, koje pored drugih strujanja obrađuje i američki eksperimentalni film pedesetih godina. Istorija filmske umetnosti poznatog francuskog istoričara Žorža Sadula iz 1955, sadrži dva poglavlja posvećena avangardnom filmu: „Avangarda u Francuskoj i drugim zemljama”, koje obrađuje period do Drugog svetskog rata, i „Nagli razvoj sovjetskog filma”, o sovjetskom filmu dvadesetih godina, u kome se ističe da je „budućnost sovjetskog filma bila u rukama avangardističkih grupa koje su osnivali mladi ljudi uz pomoć vlade” (Sadoul 1962: 172). Istorija filma američkog istoričara Dejvida Kuka, nedavno prevedena na naš jezik, u okviru istorije nemog filma posvećuje pažnju avangardnom impresionizmu i „drugoj” avangardi u Francuskoj, kao i

6 Istorije filma koje slede navodimo jer su uglavnom prevedene u našoj sredini, a veoma su poznate i priznate kao relevantne. Osim toga, reprezentativne su jer njihovi autori dolaze iz različitih zemalja: Gregor i Patalas iz Nemačke, Sadul iz Francuske, Kuk iz SAD a priređivač *Oksfordske istorije svetskog filma* Džefri Novel-Smit iz Britanije. Naravno, ovo su samo neke od kvalitetnih i priznatih istorija filma; njihov broj daleko premašuje mogućnosti, ali i potrebe ovog teksta da ih sve navede i prouči.

sovjetskom nemom filmu, dok u drugom tomu iscrpnije govori o francuskom, nemačkom i jugoslovenskom „novom talasu”, i to kao o nezavisnom, pre nego avangardnom filmu (Kuk 2005; 2007). *Oksfordska istorija svetskog filma* (prvo izdanje 1996), koju je uredio Džefri Novel-Smit, razmatra istoriju filmske avangarde u dva odeljka. Jedan govori o avangardi 20-ih i 30-ih godina, dakle do Drugog svetskog rata, a drugi o drugom talasu avangardnog filma, koji će uslediti nakon Drugog svetskog rata. Autor oba odeljka je A. L. Ris⁷.

Vidimo da se, u svim navedenim delima, istorija avangardnog filma deli na dva perioda ili u dva „talasa”: na period razvoja pre i posle Drugog svetskog rata. Drugi svetski rat, kao izuzetno važan istorijski događaj, ovde se pojavljuje kao prekretnica, odnosno kao ključna odrednica njegovog razvoja. Ovo nije toliko čudno. U knjizi *Poetika filmske režije*, teoretičar Nono Dragović, govoreći o fenomenu vremenoprostora filma, o tome kako se on konstruiše i opaža, analizira i pojam vremena. Dragović podseća na to da tzv. primitivni narodi, npr. Bantu, poimanje vremena povezuju sa pojavom nekog događaja. Trag ovakvog rasuđivanja sačuvao se sve do danas. „Vreme teče dok traje događaj i njegov uticaj na svakodnevicu. Ipak, i savremeni civilizovani svet takođe prima velike događaje za meru vremetemporalni prostor. Dužina događaja uslovljava dužinu vremena, označava ga svojim osobinama i trajanjem (kataklizme, ratovi, praznici, doba godine, vremena - kao tačke odnosa koje razgraničavaju njegov tok. Uzmimo na primer dva svetska rata. Opšte su prihvaćene odrednice ‚pre prvog svetskog rata’, ‚u međuratnom periodu’, ‚posle Drugog svetskog rata’, itd.” (Dragović 2006: 62). Stoga ćemo i mi prihvatiti istoriju filmske avangarde podeljenu u dva talasa, pre i posle Drugog svetskog rata. Neki autori, naročito kada je reč o američkoj avangardi, ovu podelu poistovećuju sa podelom na avangardni i neoavangardni film.

Specijalizovane istorije eksperimentalnog, avangardnog ili apstraktnog filma prate njegov razvoj od početaka filmske umetnosti do negde šezdesetih ili sedamdesetih godina XX veka, nakon kojih se avangardni film, iz današnje perspektive, transformiše i „razvodnjava”, opstajući uglavnom kao deo video-arta, „galerijskih filmova” likovnih umetnika ili kratkog eksperimentalnog umetničkog filma koji živi na filmskim festivalima. Moguće je da će se u budućnosti ovaj način gledanja promeniti, te da će deo današnjeg stvaralaštva jednom biti shvaćen kao deo konzistentne avangardne filmske tradicije.

Posebne istorije različitih etapa, različitih pokreta ili pak nacionalnih struja u okviru istorije avangardnog filma nisu mnogo brojne, a najviše je onih koje

7 A. L. Ris je autor i najskorije, veoma relevantne specijalizovane istorije eksperimentalnog filma i videa iz 1999. godine (vidi spisak literature).

obrađuju istoriju američkog, sovjetskog i britanskog avangardnog filma, koje ostvaruju i najveću koncentraciju i istorijski kontinuitet (osim u slučaju sovjetskog filma) u pogledu produkcije avangardnih filmova. Francuska avangarda, kao prva velika avangardna struja u Evropi, obrađuje se u mnogo knjiga, što je sasvim prirodno, u kojima se jedan deo istraživanja posvećuje i filmu. Najviše radova u ovoj oblasti na francuskom, engleskom, španskom (zbog Bunjuela, ključnog pokretača nadrealizma na filmu) i drugim jezicima posvećeno je do danas najkontroverznijem, i kako se čini, za publiku i kritiku najatraktivnijem pokretu unutar avangarde: nadrealizmu.

Ne treba, međutim, zaboraviti da je avangardna strujanja u Evropi i Americi uopšte, pa i u domenu filma, odlikovao izraziti internacionalizam. Ovo potiče kako od karaktera moderne umetnosti, koja je po svom opredeljenju bila ikonoklastička i internacionalna, tako i od činjenice da su avangardna umetnost i film cvetali u velikim svetskim kulturnim i ekonomskim centrima, kao što su Pariz, Minhén, London, Njujork, da pomenemo samo neke, gde su živeli i stvarali umetnici iz celog sveta. Ova činjenica dala je avangardnom filmu i umetnosti uopšte poseban kvalitet.

Istorija avangardnog filma, kao izrazito nezavisne i umetnički orijentisane filmske forme, jeste i istorija njegovih umetničkih i širih traganja, strategija i opredeljenja. Ona je takođe i istorija okupljanja i udruživanja umetnika različitih nacionalnosti i prvobitnih vokacija, od muzičara i slikara do pesnika i filozofa. To je i istorija teorijskih razmišljanja o filmu uopšte i o avangardnom filmu specifično i naglašeno, kao i teorijsko-estetičkih postignuća u njegovim okvirima. I konačno, to je istorija promišljanja sopstvenog mesta u dotadašnjem razvoju avangardnog filma, sopstvenog doprinosa i odnosa prema prethodnoj avangardnoj tradiciji ugrađenoj na ovaj ili onaj način u sopstveno delo. Svi ovi aspekti filmske avangarde, koja, kao što je već rečeno, gradi svoju posebnu tradiciju, uzajamno su veoma isprepleteni.

Celokupna kultura Evrope 20-ih i 30-ih godina XX veka bila je avangardna. Avangardu 20-ih godina karakterisao je kako pomenuti internacionalizam, tako i uzajamno ukrštanje umetničkih formi: baleta, slikarstva, poezije, muzike, mode, književnosti. Pored svojih izvora u „visokoj” umetnosti, avangarda je izražavala fascinaciju i ljubav prema popularnim oblicima „niske” kulture, kao što su bili cirkus, vodvilj, lutkarsko pozorište i, naravno, holivudske neme komedije - Mek Senetovi *Kiston policajci* (Keystone Cops) i Čaplinovi filmovi, koji su izražavali karakteristike modernog doba kao što su kretanje i brzina. Rana filmska avangarda dvadesetih godina zahvatila je mnoge evropske zemlje, ali je bila najviše koncentrisana u Nemačkoj, Francuskoj i Sovjetskom Savezu, sa

manjim pojavama u Engleskoj, Belgiji, Poljskoj, Čehoslovačkoj i SAD. U ovom periodu utvrđene su skoro sve najvažnije forme i žanrovi koji će oblikovati i kasnije filmske avangardne pokrete, kao što su apstrakcija, kolaž/montaža, anti-narativnost, prisustvo poezije, teksta i slike, ističe O'Prej (9).

Prvu filmsku avangardu činili su umetnici koji su 'dopunili' svoj rad u domenu slikarstva, skulpture i fotografije kroz mali broj eksperimentalnih avangardnih filmova koji danas predstavljaju avangardni kanon, ističe A. L. Ris u svojoj *Istoriji eksperimentalnog filma i videa* (Rees 1999: 8). „Ovi umetnici su nakon kasnih dvadesetih godina veoma malo bili uključeni u filmske aktivnosti, iako su nastavili da distribuiraju i prikazuju svoje rane filmove tokom čitavih svojih dugih i produktivnih života – Leže je umro 1955, a Men Rej 1976. godine. Ali nakon Drugog svetskog rata, nova generacija stvaralaca, od Maje Deren do Stena Brekidža, dokazala je da film može biti umetnički medijum za sebe, nezavisan od drugih umetnosti. Oni su stvorili lične umetničke opuse sastavljene prvenstveno ili čak u potpunosti od filmova, izvrćući tradicionalni prioritet koji su uživale starije umetnosti, ma kako radikalizovane i modernizovane, kao što su bile slikarstvo i skulptura” (isto). Ris smatra da je ovo bio istorijski obrt koji je značajan i za današnje stvaraoce i publiku.

U svakom slučaju, u periodu rane avangarde nastali su njeni najznačajniji i najpoznatiji, danas kanonski filmovi (O'Prej, 9; A.L. Ris, 8, itd.), koji čine bazu svakog promišljanja avangardnog filma. Ris naglašava da njegove najpoznatije epohe predstavljaju apstraktni i nadrealistički film 1920-ih, andergraund film 60-ih i (u UK) škola Dereka Džarmana (Derek Jarman) 1980-ih. Iako je u ovim periodima filmska avangarda izašla iz samo-izabrane marginalnosti kako bi postala deo šire kulturne slike, dok su neki njeni autori, poput Oskara Fišingera, Žana Koktoa (Jean Cocteau) i Keneta Engra postali kulturni, pa i popularni klasici, ona je kao pokret mnogo više težila da dopre do alternativne, nego do najšire publike (1).

LITERATURA:

- Bodrijar, Žan: Simulakrumi i simulacija. Novi Sad: Svetovi, 1991.
- Butler, Christopher: EARLY MODERNISM: Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Butler, Christopher: POSTMODERNISM: A Very Short Introduction. Oxford: OUP, 2002.
- Dragović, Nono: Poetika filmske režije. Pančevo: Mali Nemo, 2006.
- Fountain, Nigel: UNDERGROUND: London Alternative Press, 1966-74. London: Routledge, 1988.
- Giannetti, Louis: Understanding Movies (Sixth Edition). New Jersey: Prentice Hall, 1993.
- Gregor, Ulrih, Patalas, Eno: Istorija filmske umetnosti 1, 2, 3. Beograd: Institut za film, 1977. (orig.izdanje 1973).
- Hristić, Jovan: Oblici moderne književnosti. Beograd: Nolit, 1968.
- Hall, Phil: THE ENCYCLOPEDIA OF UNDERGROUND MOVIES: Films from the fringes of cinema. Studio City, Ca: MWP, 2004.
- Krstić, Dragan: Filozofija i film. Subotica: autorsko izdanje, 2007.
- Kuk, Dejvid A.: Istorija filma I. Beograd: Clio, 2005. (orig. izdanje 1996., 1990., 1981.).
- Kuk, Dejvid A.: Istorija filma II. Beograd: Clio, 2007. (orig. izdanje 1996., 1990., 1981.).
- Monaco, James: HOW TO READ A FILM: Movies, Media, Multimedia (3rd Edition). NY-Oxford: Oxford UP, 2000.
- Nelmes, Jill (Ed.): AN INTRODUCTION TO FILM STUDIES. London and NY: Routledge, 1996.
- Nowell-Smith, Geoffrey (Ed.): The Oxford History of World Cinema. Oxford: Oxford UP, 1996.
- O'Pray, Michael: AVANT-GARDE FILM: Forms, Themes and Passions. London and NY: Wallflower, 2003.
- Rees, A.L.: A History of Experimental Film and Video. London: BFI Publishing, 1999.
- Rees, A. L.: *Cinema and the Avant-Garde* (95 - 105). U: Nowell-Smith, Geoffrey: The Oxford History of World Cinema. Oxford: Oxford UP, 1996.
- Rees, A. L.: *Avant-Garde Film: The Second Wave* (537 - 550). U: Nowell-Smith, Geoffrey: The Oxford History of World Cinema. Oxford: Oxford UP, 1996.
- Sadoul, Georges: Povijest filmske umjetnosti. Zagreb: Naprijed, 1962. (orig. Izdanje 1955).
- Sers, Philippe: L'Avant-Garde Radicale: le renouvellement des valeurs dans l'art du XXe siecle. Paris: Les Belles Lettres, 2004.

- Sitney, P. Adams: VISIONARY FILM: The American Avant-garde, 1943-1978 (Second Edition). Oxford-NY: Oxford UP, 1979.
- Stojanović, Dušan: „Leksikon filmskih teoretičara, Naučna knjiga/Institut za film, Beograd, 1991.
- Šuvaković, Miško: „Paragrami tela/figure, Beograd: Centar za novo pozorište i igru, 2001.
- Tešić, Gojko (prir.): AVANGARDA: Teorija i istorija pojma 1. Beograd: Narodna knjiga, 1997.
- Tešić, Gojko (prir.): AVANGARDA: Teorija i istorija pojma 2. Beograd: Narodna knjiga-Alfa, 2000.
- Wyver, John: THE MOVING IMAGE: An International History of Film, Television & Video. Oxford-NY: Basil Blackwell, BFI, 1989.

TOWARDS THE DEFINITION OF THE AVANT-GARDE CINEMA

Summary

*The phenomenon of avant-garde cinema dates from the very beginning of cinematography. This specific, non-commercial but highly artistic segment of the motion picture industry, developed into a powerful parallel stream within mainstream cinema history, creating a tradition of its own. There are two procedures we can undertake in order to define the „Avant-garde cinema”: one of them is to observe it in regard of the entire film history, and the other is to try to define it while looking upon the history and concept of the Avant-garde art throughout XX century. Such an attempt becomes even more important if we bear in mind that the achievements of the avant-garde cinema unrarely represent some of the most outstanding works that can be generally found in a specific period of film history, such as the case with famous French avant-guardists of the 1920s and their now canonical films, including, among others, surrealist *La Coquille et Le Clergyman* by Germaine Dulac and Andalusian *Dog* by Salvador Dali and Louis Bunuel, or with American trance-films of the 1940s by Maya Deren and underground films of 1960s by Kenneth Anger and Andy Warhol.*

Regarding film history, theorists and critics usually see avant-garde film as the most developed stream within the branch of "formalism", as opposed to "realism", another most dominant approach among film authors since the birth of cinema as an art form. According to Louis Giannetti, for instance, to formalist authors, also often referred to as "expressionists", self-expression is at least as important as the subject matter itself, and there is a high degree of manipulation, of re-forming of reality, in formalist movies. Avant-garde films represent the highest stage within these tendencies, unrarely suppressing the subject-matter in favor of abstraction or of formal beauty for its own sake (4-7). The paper further examines relations between the "avant-garde cinema" as a historically and theoretically mainly framed body of work and similar types of cinema closely related to it, such as "alternative", "underground", "independent", "art", and "experimental" cinema. Although there is often even an equalization found in the understanding of similarities and differences between the avant-garde film and some or all of these categories of non-Hollywood and non-mainstream filmmaking, the paper attempts to distinguish between all of these forms and explain the subtle nyances that divide them among each other. This analysis then brings about much more clearly the very definition of the avant-garde cinema itself.