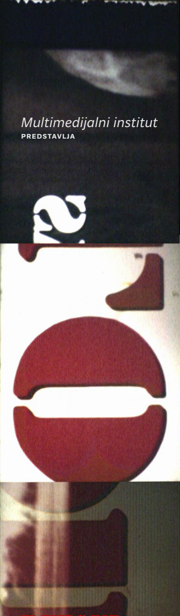


Multimedijalni institut
PREDSTAVLJA

REZOVI: PRVA KRV

PAVLE LEVI

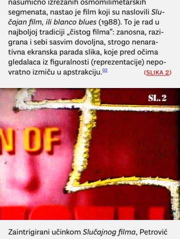
Godine 1988, nadomak kraja Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, dvojica kino-eksperimentatora, Miroslav Bata Petrović i Miloš Savić, istraživali su mogućnosti pravljenja filmova korišćenjem nesvakidašnje tehnike...

> ***Ljudi mi govore: 'Da, sve je to lepo, ali ti si to dobio izrezivanjem'. Ja im odgovaram da to nije važno, kako sam šta dobio. ... Neko mora da programira mašinu; neko mora da napravi rez.***
> — WILLIAM S. BURROUGHS

Sredinom osamdesetih, Petrović se domogao filmske opreme koja je još ranih šezdesetih napravljena po porudžbini za potrebe Kino kluba Beograd: noža za precizno sečenje i perforirke („zumba") za bušenje filmske trake.[01] Oba uređaja su posebno dizajnirali mašinski inženjer Ljuba Kondić i precizni mehaničar Zoran Levicki, radi sečenja i perforiranja 35mm filma tako da se od njega dobiju tri osmomilimetarske vrpce. Originalna namera je bila da se na taj način obezbedi sigurna zaliha filma malog formata za nepresušne projekte kino klubaša. Umesto da završe u kanti za đubre, restlovi sirove 35mm trake (komadi koje bi odbacili profesionalni snimatelji) isecani su u „svežu" 8mm traku, spremnu za šniranje u kameru.

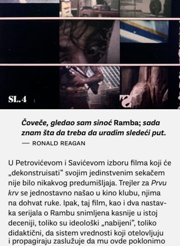
Međutim, u Petrovićevim i Savićevim rukama ovaj jedinstveni rezač i perforator postali su oruđe neobičnih filmskih eksperimenata. Preplićući nasumičnu selekciju *found footage* materijala i (samonametnuti) „tehnološki determinizam", njih dvojica su prikupljali komade već razvijenog 35mm filma — blankove, odbačene segmente, trimove — i taj celuloidni otpad/višak pretvarali u (kako bi rekao Marcel Duchamp) „asistirani" filmski *ready-made*: osmomilimetarske filmske šlajfne precizno i uniformno nasečene i (re-)kadrirane pomoću Kondić–Levicki mašine za konverziju filmskih formata. (SLIKA 1)

Kada su Petrović i Savić povezali više takvih nasumično izrezanih osmomilimetarskih segmenata, nastao je film koji su naslovili *Slučajan film, ili blanco blues* (1988). To je rad u najboljoj tradiciji „čistog filma": zanosna, razigrana i sebi sasvim dovoljna, strogo nenarativna ekranska parada slika, koje pred očima gledalaca iz figuralnosti (reprezentacije) nepovratno izmiču u apstrakciju.[02] (SLIKA 2)



Zaintrigirani učinkom *Slučajnog filma*, Petrović i Savić su odlučili da pokušaju da novootkrivenoj „analitičkoj" metodi (zasnovanoj na rasecanju filma) dodaju i sintetičku funkciju. Najpre su uzeli 35mm trejler za jedan dugometražni igrani film koji se zatekao u prostorijama kino kluba u kom su izvodili eksperimente — i isekli ga na tri osmomilimetarske trake.[03] Zatim su iseceni originalni (trejler) *rekonstituisali* simultanom projekcijom tri novonastale osmomilimetarske trake, koristeći super-8 filmske projektore pažljivo poravnate kako bi se stekao utisak jedinstvenog (neraščlanjenog) filmskog kadra. (SLIKA 3) Rezultat je bila impozantna slika širokog formata (sinemaskop), podeljena vertikalnim linijama na tri segmenta, koja je proizvodila kontinuiran ali ne i neprijatan stroboskopski efekat (uzrokovan neskladom između izvornih 35mm kadrova i njihove projekcije u „malom" 8mm formatu). Međutim, na nivou prikazanog sadržaja, ovaj kinematografski triptih brzo je počeo da *gubi sinhronizaciju sa samim sobom*. Uprkos pokušajima preciznog usklađivanja tri super-8 projektora, nikako nije bilo moguće održati savršenu koordinaciju njihovih brzina (čari staromodne analogne tehnologije!). Izrezani filmski trejler se, tako, pretvorio u trodelnu prostorno-vremensku ekstravagancu ograničene čitljivosti, uz upadljivo izobličavanje izvornih slika.

„Početni materijal" koji su Petrović i Savić upotrebili u ovom eksperimentu bio je bioskopski trejler za film Rambo (Prva krv) iz 1982. godine. Zato su svoj film nazvali, *Kako smo isekli Ramba i okrenuli ga naopako* (1988).[04] (SLIKA 4)



> ***Čoveče, gledao sam sinoć Ramba; sada znam šta da treba da uradim sledeći put.***
> — RONALD REAGAN

U Petrovićevom i Savićevom izboru filma koji će „dekonstruisati" svojim jedinstvenim sekačem nije bilo nikakvog predumišljaja. Trejler za *Prvu krv* se jednostavno našao u kino klubu, njima na dohvat ruke. Ipak, taj film, kao i dva nastavka serijala o Rambu snimljena kasnije u istoj deceniji, toliko su ideološki „nabijeni", toliko didaktični, da sistem vrednosti koji otelovljuju i propagiraju zaslužuje da mu ovde poklonimo nešto pažnje. Štaviše, taj sistem vrednosti, ta specifična ideologija, pružiće nam važnu kontekstualnu referentnu tačku u nastavku analize, kada se budemo vratili filmskoj kulturi poznih osamdesetih godina u socijalističkoj Jugoslaviji.

Prva krv (režija Ted Kotcheff) je postao jedno od inauguralnih i definišućih dela reaganovske američke kinematografije. Junak priče je John Rambo, vijetnamski veteran, neshvaćen, zlostavljan i odbačen od institucija društva u čije ime je ratovao. U ovoj akcionoj drami s mnogo nasilja igra Sylvester Stallone u danas kultnoj ulozi prenaglašeno mišićavog, dugokosog usamljenika koji vitla mitraljezima i mrmlja sebi u bradu. Rambo je „ratni heroj" mešanog, evropskog i indijanskog porekla, figura u kojoj su objedinjena dva stereotipa klasičnog Holivuda: beli zapadnjak/čovek od akcije i njegov izmašteni (rasni) drugi, „plemeniti divljak".[05]

Centralna ideološka funkcija *Prve krvi* u američkom nacionalnom imaginarijumu može se opisati kao pokušaj da se neprijatno, ali ključno političko pitanje, „Zašto i s kojim pravom smo ratovali u Vijetnamu?", zameni *depolitizovanim* etičkim problemom, „Postupamo li dobro s našim veteranima?" Kao što precizno konstatuje Robin Wood, Kotcheffov film i mnogi koji su mu slični pokrenuli su veliki reakcionarni zaokret u holivudskoj rodnoj politici:

> **U Holivudu je pokret za prava žena izazvao pobunu histerične muškosti koja iznenađuje jedino time što nije izbila mnogo ranije: za to je „ključna" 1982, godina kada su se pojavili *Konan Varvarin* i *Prva krv*, što je Schwarzeneggera gotovo preko noći proizvelo u veliku (to jest, „ključnu") filmsku zvezdu i donelo novi podsticaj Stalloneovoj karijeri posle jednog ili dva prevelika ošamućena nastavka serijala Rocky. Posle kolapsa radikalnog feminizma i kooptiranja onoga što je od njega preostalo u dominantnu mušku mejnstrim kulturu, histerija se povukla, ali je prenaglašavanje ultra-mačističke muškosti preživelo...**[06]

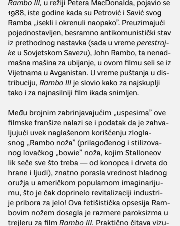
Filmom *Prva krv* lansirana je komercijalno uspešna franšiza koja će do kraja decenije otvoreno propagirati desničarski resantiman i mačo osvetništvo kao istinske oblike patriotizma i podsticati bezumno prepuštanje revizionističkim narativima o američkom imperijalizmu i intervencionizmu. Linda Dittmar i Gene Michaud sumiraju taj trenutak u američkoj (filmskoj) kulturi na sledeći način:

> **Osamdesetih godina, kada je američka ekonomska i politička hegemonija počela da opada u većem delu sveta, taj pad se manifestovao — prekomerno — u seriji filmova koji ne samo da iznova vode rat u Vijetnamu i pokušavaju da ga opravdaju antiazijatskim rasizmom i antikomunističkom demonologijom, nego i grade iluziju da su Sjedinjene Države dobile bitku, u izvesnom smislu i rat (ili su, pak, dobile bitke, a pobeda u ratu im je ukradena izdajom). Značajni filmovi tog tipa bili su *Izuzetna hrabrost* (Uncommon Valor, 1983); *Nestali u akciji* (Missing in Action, 1984); *Nestali u akciji 2: Početak* (Missing in Action 2: The Beginning, 1985); *Rambo: Prva krv II deo* (Rambo: First Blood Part II, 1985); i *Hanoi Hilton* (The Hanoi Hilton, 1987). U tim filmovima od Vijetnama je ostala samo scenografija za bajke kojima autori ideološki reprodukuju tadašnji trenutak, uz jasne implikacije u pogledu usmeravanja američke spoljne politike. To je prepoznao i predsednik Reagan koji je naciji najavio moguću vojnu intervenciju na Bliskom istoku, rečima: „Čoveče, gledao sam sinoć Ramba; sada znam šta treba da uradim sledeći put."**[07]

Rambo: Prva krv II deo, u režiji Georgea P. Cosmatosa, pojavio se 1985. godine. Brojni američki filmski kritičari ocenili su film kao promašaj, mada je postigao veliki uspeh na bioskopskim blagajnama u Americi i širom sveta, a kasnije je ovenčan i titulom vizuelno najspektakularnijeg i najupečatljivijeg nastavka franšize. Ovaj film je udžbenički primer filmske inscenacije onoga što Slavoj Žižek analizira kao „američku opsesiju mogućnošću da negde daleko, u Vijetnamu, još ima živih zarobljenih Amerikanaca. Junak filma, Rambo, oslobađa zatvorenike i vraća ih kući. ... Fantazam u pozadini ove priče je ideja da je najdragoceniji deo Amerike ukraden, ali tu je junak koji će ga vratiti tamo gde pripada. Amerika je bila slaba zato što je tokom mandata predsednika Jimmyja Cartera zaboravila na tu svoju 'dragocenost'. Ukoliko junak uspe da je povrati, Amerika će ponovo biti snažna."[08]

Rambo III, u režiji Petera MacDonalda, pojavio se 1988, iste godine kada su Petrović i Savić svog Ramba „isekli i okrenuli naopako". Preuzimajući pojednostavljen, besramno antikomunistički stav iz prethodnog nastavka (sada u vreme *perestrojke* u Sovjetskom Savezu), John Rambo, ta nenadmašna mašina za ubijanje, u ovom filmu seli se iz Vijetnama u Avganistan. U vreme puštanja u distribuciju, *Rambo III* je slovio kao za najskuplji film i za najnasilniji film ikada snimljen.

Među brojnim zabrinjavajućim „uspesima" ove filmske franšize nalazi se i podatak da je zahvaljujući uvek naglašenom korišćenju zloglasnog „Rambo noža" (prilagođenog i stilizovanog lovačkog „bowie" noža, kojim Stalloneov lik seče sve što treba — od konopca i drveta do hrane i ljudi), znatno porasla vrednost hladnog oružja u američkom popularnom imaginarijumu, što je čak doprinelo revitalizaciji industrije pribora za jelo! Ova fetišistička opsesija Rambovim nožem dosegla je razmere paroksizma u trejleru za film *Rambo III*. Praktično čitava vizuelna montaža koja u trejleru sažima sadržaj filma, odvija se *unutar kontura* sjajnog i stilizovanog lovačkog noža glavnog junaka.



> ***[U]metnički je postupak — postupak „očuđenja" stvari i postupak otežale forme, koji povećava teškoću i dužinu percepcije budući da je perceptivni proces u umjetnosti sam sebi cilj i treba da bude produljen.***
> — VIKTOR ŠKLOVSKI

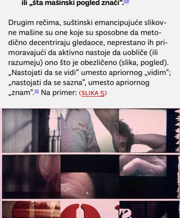
Ima nečeg sasvim primerenog, da ne kažem ispunjavajućeg, u korišćenju telesnog amblema desničarske kinematografije — svog u znaku mačizma, mišića, noževa i mitraljeza — kako bi se nahranila jedinstvena „dekonstruišuća mašina" eksperimentalne kinematografije. Možda bez otvorene političke namere, ipak, Petrović i Savić su temeljno raskomadali mitskog Ramba! Njihov sekač filmske trake omogućio je ostvarenje starog sna avangarde o nasumičnom razgradenom (Tristan Tzara i dadaisti), duboko neuravnoteženom (Isidore Isou i letristi) i potpuno automatizovanom *cut-up* filmu (William Burroughs i Anthony Balch).

Kako smo isekli Ramba i okrenuli ga naopako sprovodi kritiku ideologije u strukturno-materijalističkom ključu: taj film se obrušava kako na iluzionizam filmske predstave uopšte, tako i na specifične ideološke vrednosti promovisane na nivou konkretnog prikazanog sadržaja. Nakon što su provučeni kroz Petrovićev i Savićev sekač, ni priča o *Rambu* (u sažetoj, trejler formi) ni Rambo kao slika-ikona, nemaju nikakvih izgleda da očuvaju svoju koherentnost. Strukturno su destabilizovani i raščlanjeni prolaskom kroz „pomahnitali" filmski aparat koji je, umesto da ih naturalizuje, suštinski doveo u pitanje njihov opstanak.

Štaviše, efekat koji Petrovićeva i Savićeva sintetička mašina za trodelnu projekciju proizvodi kod gledaoca potpuno je u duhu poziva Petera Gidala na *radikalni filmski antihumanizam*: na kritiku ideologije koja je, iznad svega, shvaćena kao dijalektički proces u kom filmska mašina i ljudski subjekt kontinuirano (pre-)ispituju uzajamni odnos, međusobno pozicioniranje, i bore se za skopičku prevlast. U knjizi iz 1989. godine, *Materijalistički film*, Gidal piše (otvoreno eksperimentišući čak i s jezičkom sintaksom):

> **Antihumanizam je potreban čak i kada ga filmski stvaraoci ne koriste svesno kao koncept. ... Mašina je kritika humanizma, filmski aparat je u trajanju trajan, mašinski proizveden, bez kraja, *takođe* u trajanju nepodnošljiv, mašinski proizveden, bez kraja. To je neizrecivi pogled, mašinski proizveden projektovanjem filma. Pogled mašinski proizveden na kontinuumu trajno/nepodnošljivo stvara antihumanistički rastelovljenu, bespolnu, projektovanu sliku koja produktivnog gledaoca distancira od nemoguće potrošnje. Odnos prema antihumanističkom pogledu, nasuprot humanističkoj metafori za čoveka, od ključnog je značaja za ovaj koncept. On se ne „odnosi" na mašinu koja prikazuje mašinski proces; on *proizvodi* taj proces u beskrajnoj koekstenzivnosti *kroz* gledaoca/šifru. To je osoba kao efekat, sposoban da uzrokuje druge efekte, ali ne i svoj (njegov/njen) sam izvorni uzrok. Takve antihumanističke formacije mašine, kamere, mogu biti u suprotnosti s vladajućim konvencijama o tome „šta mašina radi" ili „šta mašinski pogled znači".**[09]

Drugim rečima, suštinski emancipujuće slikovne mašine su one koje su sposobne da metodično decentriraju gledaoce, neprestano ih primoravajući da aktivno nastoje da uobliče (ili razumeju) ono što je obezličeno (slika, pogled). „Nastojati da se vidi" umesto apriornog „vidim"; „nastojati da se sazna", umesto apriornog „znam".[10] Na primer: (SLIKA 5)



> ***S verom u Boga!***
> — SVETLO U TAMI[11]

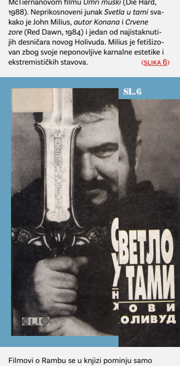
Film *Kako smo isekli Ramba i okrenuli ga naopako* nastao je u vreme kada su filmovi iz Rambo serijala bili na vrhuncu vidljivosti. Zanimljivo je da je otprilike u isto vreme (polovinom i krajem osamdesetih godina) uvek bogate jugoslovenske filmske kulture popularnost steklа i jedna specifična žanrovski i autorski fokusirana kritičarsko-teorijska tendencija.

Holivudska kinematografija je oduvek bila snažno prisutna u socijalističkoj Jugoslaviji i uživala je veliku popularnost kod publike. Lokalna žanrovska kritika pojavila se krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina. Na način viđen i u drugim filmskim kulturama širom sveta, kritika ove vrste često je morala da vodi bitke protiv diskreditacije s čuvarima elitističke „visoke kulture" i „kvalitetne" kinematografije. Među jugoslovenskim sineastima koji su tokom više decenija posebno doprineli promovisanju, analiziranju i teorijskom istraživanju međunarodnog i domaćeg žanrovskog filma bili su Žika Bogdanović, Branko Vučićević, Ante Peterlić, kao i Bogdan Tirnanić, Ranko Munitić, Slobodan Šijan, Hrvoje Turković, Nebojša Pajkić, Nenad Polimac, Zdenko Vrdlovec i drugi. Krajem osamdesetih godina pojavila se grupa filmskih kritičara (u velikoj meri predstavnika mlađe generacije) opčinjenih holivudskom filmskom produkcijom iz prethodne dve decenije, čija je namera bila da kanonizuju one autore koji su podržavali i regenerisali žanrovsko nasleđe klasične američke kinematografije.

Poznati kao *žanrovci*, kritičari iz ove grupe promovisali su veoma širok spektar reditelja kao što su: Brian De Palma, Philip Kaufman, John Carpenter, Walter Hill, George A. Romero, Dick Richards, George Lucas, Russ Meyer, Joseph Ruben, Larry Cohen, Monte Hellman, Jonathan Demme, John Badham, John Flynn, James Cameron, Steve Carver, Paul Verhoeven, John McTiernan, Stan Dragoti, i mnoge druge. Njihov obiman zbornik eseja *Svetlo u tami: Holivud, 1971–1991* objavljen je 1991. U knjizi su sabrani tekstovi blizu trideset kritičara o trideset holivudskih autora. Knjigu su priredili Dragan Jelićić i Nebojša Pajkić, profesor dramaturgije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu i *spiritus movens* ove škole mišljenja.[12] Pajkićev uticaj je bio toliko snažan da su u godinama koje su sledile mnogi mlađi žanrovski usmereni kritičari, scenaristi i reditelji iz Beograda postali poznati kao „pajkićevci".

Zbornik *Svetlo u tami* funkcioniše kao neka vrsta filmsko-političkog manifesta. Osim što su pokušali da žanrovsko filmsko stvaralaštvo u Sjedinjenim Državama prikažu kao suprotstavljeno kako „trivijalnosti" savremenih visokobudžetnih projekata tako i „pretencioznosti" „tzv. umjetničkih filmova" — urednici su se založili i za snažan ideološki otklon od liberalne i posthipijevske mejnstrim kulture u Americi. I pored vrlo jasne ideološke raznovrsnosti kako odabranih filmskih autora tako i kritičara zastupljenih u knjizi, idealizacija američkog osvetništva i desničarskih reaganovskih vrednosti ističu se kao dominantni aspekti uredničke politike ovog zbornika. Pajkić i Jelićić hvale reditelje koje opisuju kao „subverzivne tradicionaliste", autore u čijim je opusima prepoznatljiv „beskrupulozan u najboljim slučajevima čak ignorantan odnos prema parametrima oficijelne kulture (ideologije)" i čiji su filmovi protivotrov za „frustriranu transformaciju holivudskih obrazaca koju je tokom šezdesetih provocirala virulentna šezdesetosmaška histerija."[13] U takođe, valjda, „subverzivnom" antikomunističkom gestu naklona kako američkoj kulturnoj ideologiji tako i domaćem rojalističkom nacionalizmu, urednici čak provokativno zaključuju svoj zbornik usklikom: „S verom u Boga!"[14]

Svetlo u tami obiluje glorifikacijom upravo onog ultra-mačizma koji je Robin Wood prepoznao kao glavni trop Holivuda osamdesetih godina: Schwarzenegger u Cameronovom *Terminatoru* (Terminator, 1984), McTiernanovom *Predatoru* (Predator, 1987) i Verhoevenovom *Totalnom opozivu* (Total Recall, 1990); Stallone u Flinnovom *Iza brave* (Lock Up, 1989); Bruce Willis u McTiernanovom filmu *Umri muški* (Die Hard, 1988). Neprikosnoveni junak *Svetla u tami* svakako je John Milius, *autor Konana* i *Crvene zore* (Red Dawn, 1984) i jedan od najistaknutijih desničara novog Holivuda. Milius je fetišizovan zbog svoje neponovljive karnalne estetike i ekstremističkih stavova. (SLIKA 6)



Filmovi o Rambu se u knjizi pominju samo usputno. Jedno bizarno tumačenje akcionog trilera kao žanra sa urođenim („izvornim", „autentičnim") pravom na krvoproliće zamera *Rambu III* i nekim drugim filmovima (poput *Crvenog usijanja* (Red Heat, 1988) Waltera Hilla i *Ubojita igra* (Dead Pool, 1988) Clinta Eastwooda), što su nepotrebno „pokušali da nađu alibi tako što su se pozivali na etičku i istorijsku utemeljenost svoje vlastite krvi." Tako, „[u] filmu *Rambo III* krvavi tuš se pokušava 'objektivizovati' u kontekstu pravičnog rata avganistanskog naroda koji trpi pod teretom ruske čizme." Autor teksta (Marcel Štefančić ml) u ovome prepoznaje „depresivnost", čak „samo-kažnjavanje" triler koji „svoj opstanak pokušava da opravda distancom prema subjektivizovanju svojih vlastitih uzroka, svoje vlastite 'žanrovske' savesti."[15] Iz perspektive jedne šire kulturno-ideološke analize jasno je da, mada tematski fokusiran na holivudsku kinematografiju, urednički etos *Svetla u tami* (naravno, ne i stavovi svih kritičara uključenih u knjigu) ide ruku pod ruku sa atmosferom nabujalog nacionalizma krvi i tla, etnofiletističke histrionike i vulgarnog antikomunizma — drugim rečima, deo je reakcionarnog ideološkog *zeitgeista* koji je tokom druge polovine osamdesetih godina rapidno osvajao jugoslovenski prostor. Opčinjenost američkom kinematografijom i popularnom kulturom tog vremena ovde je poprimila oblik podrške reaganovskim vrednostima s pozicije koju je nemoguće apstrahovati iz konteksta istovremene najezde regresivne ideološke mešavine na našim prostorima. Ironično, po izbijanju krvavog bratoubilačkog sukoba u Jugoslaviji, ta podrška određenog kruga domaćih sineasta američkoj desničarskoj kulturnoj ideologiji proistekloj iz holivudske fabrike snova, susrela se sa svojim „obrnutom" slikom, svojevrsnim kontra-planom: na „civilizovanom" Zapadu ovdašnja provala nacionalizma i rat mahom su ocenjeni kao izraz/to ne-zapadne, antimoderne pojave: kao izraz plemenskog mentaliteta i vrednosti svojstvenih, navodno, inherentno zaostalim balkanskim varvarima — „stvarnim" Konanima s kraja dvadesetog veka!

> ***Plašim se da se nećemo osloboditi boga, jer još verujemo u gramatiku...***
> — FRIEDRICH NIETZSCHE

Svetlo u tami i *Kako smo isekli Ramba i okrenuli ga naopako* pripadaju, dakle, istom trenutku u poznoj istoriji bogate i šarolike jugoslovenske filmske kulture. Mada se njihovi putevi nisu direktno ukrstili, za pretpostaviti je da bi Petrovićev i Savićev eksperimentalni film svojim nepretencioznim, indiferentno opstrukcionističkim (automatizovanim) pristupom žanru i narativu, privukao bar neke od kritičara okupljenih oko *Svetla u tami*. Jer, u toj heterogenoj grupi bilo je i sineasta čija je strast prema Holivudu bila ravna njihovoj ljubavi za neortodoksne filmofilske radosti kakve pruža eksperimentalna kinematografija.[16] Zaista, nesvakidašnje je iskustvo gledati pomamljeni, čisti *flicker* kako se izdiže sa hrpe ideoloških froncli *Prve krvi*. Rekonstituisan kao spektakularni neusklađeni triptih, Petrovićev i Savićev Rambo je izuzetan primer onoga što Jean-Francois

Lyotard naziva *acinema*: karneval nemirnih, nekoordinisanih, polučitljivih — ukratko: nekontrolisanih — slika.[17] *Kako smo isekli Ramba i okrenuli ga naopako* je nesputani, tehnološki determinisani filmski vatromet koji gledaoce poziva da u njemu učestvuju, ali na tom učešću niti insistira niti od njega zavisi. Umesto očuvanja (Rambovog) telesnog integriteta kao nužne i neizbežne tačke slikovne i narativne identifikacije, ovaj čudesni eksperiment nudi neograničene mogućnosti „agramatičnog" uživanja u fragmentaciji, rasipanju i bezumnoj kinetici *corps morcelés* (tela-u-komadima), uz zvuke vesele muzičke pratnje vođene usnom harmonikom.

U konačnoj analizi, uživanje je, kako kažu, uvek političko pitanje.[18] Dobro došli u mašinu? //

01 Ovde sažeta „predistorija i istorija" Petrovićevog i Savićevog filma zasnovana je na neobjavljenom tekstu Miroslava Bate Petrovića, „Kako je napravljen film KAKO SMO ISEKLI RAMBA — *i okrenuli ga naopako*."

02 Petrovićevo interesovanje za praksu i teoriju „čistog filma" ima dugu istoriju. Njegovi brojni doprinosi ovom „žanru" uključuju filmove kao što su *Skica za dugometražni film* i *Čist film: uspomena na GEFF* (oba iz 1984. godine), i knjigu *Čist film: umetnost ili zabluda o nenarativnom filmu* (2015). Počeci bogate istorije „čistog filma" u socijalističkoj Jugoslaviji povezani su s uticajnom „antifilmskom" tendencijom s početka šezdesetih godina prošlog veka (na čijem čelu je bio filmski stvaralac i teoretičar Mihovil Pansini) i festivalom eksperimentalnog filma GEFF, koji se održavao svake druge godine u Zagrebu od 1963. do 1970. Za diskusiju o GEFF-u i antifilmu, kao i o kinematografskim aktivnostima Bate Petrovića, vidi: Pavle Levi, *Kino drugim sredstvima* (Beograd: Muzej savremene umetnosti i Filmski centar Srbije, 2013), 147–161; i, Pavle Levi, *Cimanje slike* (Zagreb, Beograd: Multimedijalni institut i FMK, 2019), 54–59.

03 Reč je o beogradskom foto-kino klubu „Miloš Matijević – Mrša".

04 „Naopako" u naslovu filma odnosi se na činjenicu da su posle seče trejlera autori perforirali novonastale 8mm filmske trake s pogrešne strane. Zbog toga su pri projekciji slike na platnu uvek okrenute naopako.

05 O ovome vidi Gregory A. Waller, „*Rambo*: Getting to Win This Time", *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, ur. Linda Dittmar i Gene Michaud (New Brunswick: Rutgers University Press, 1990), 118–119.

06 Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond* (New York: Columbia University Press, 2003), xxxvi.

07 Linda Dittmar i Gene Michaud, *From Hanoi to Hollywood*, 23.

08 Slavoj Žižek u intervjuu sa Josefinom Ayerza, *Lusitania* (jesen 1994). Vidi: https://www.lacan.com/perfume/Zizekinter.htm.

09 Peter Gidal, *Materialist Film* (London: Routledge, 1989), 150.

10 Gidal, *ibid*. Srodni argumenti mogu se pronaći i u spisima Gidalovih savremenika Marcelina Pleyneta, Jean-Louisa Baudryja i drugih autora povezanih sa „teorijama aparata" iz sedamdesetih godina. Ranije, dvadesetih godina prošlog veka, sovjetski revolucionarni avangardisti (koji su delovali u drugačijem istorijsko-političkom kontekstu, ali su njihove ideje značajno uticale na zapadnu teoriju filma šezdesetih i sedamdesetih godina) takođe su zagovarali ono što je Viktor Šklovski nazivao obnovom gledanja putem „deautomatizacije" gledaočeve „prozaične" i „rutinske" uobičajene percepcije. Vidi Viktor Šklovski, „Umjetnost kao postupak" (prev. Aleksandar Flaker) *Sovjetska književnost 1917–1932*, ur. Aleksandar Flaker, (Zagreb, Naprijed, 1967), 275.

11 Dragan Jelićić i Nebojša Pajkić, „Pogovor", *Svetlo u tami: Holivud, 1971–1991* (Beograd: Muzej jugoslovenske kinoteke), 319.

12 Eseji sadržani u zborniku neujednačenog su kvaliteta. Pajkićevi tekstovi o Philipu Kaufmanu i Jacku Sholderu svakako su među najozbiljnijim. Na primer, u tekstu o Sholderu (*Strava u ulici brestova 2: Fredijeva osveta*, A Nightmare on Elm Street 2: Freddie's Revenge, 1985; *Skriveni*, The Hidden, 1987), Pajkić zanimljivo tvrdi — iz gotovo etnografske, romantizovane tradicionalističke perspektive — da se istorija jednog tako fundamentalnog holivudskog žanra kao što je vestern može tumačiti kao primer dugotrajne arhetipske potrage i rekonstrukcije arhetipskih slika i vrednosti vezanih za autentičnu, nepovratno izgubljenu američku kulturu s kraja devetnaestog veka: „arhetipskih slika jednog specifičnog prostorno-vremenskog sklopa u kojem su se kroz akciju stapali duhovni potencijali raskošne indijanske 'civilizacije' sa vitalističkom energijom bijelih pionira. Nažalost, ta Amerika čiju nesputanu, divlju, primitivnu, naivnu, polivalentnost nije mogla iskazivati ni jedna tradicionalna umjetnost... odavno ne postoji, ona je prošlost! Ono što je od nje ostalo to je film, umjetnost svjetlosti i sjenki... koja je i jedina mogla da ovjekovječi drugačiju civilizaciju, da 'snimi' arhetipske slike u trenutku njihovog nastajanja i nestajanja." Vidi Nebojša Pajkić, „Paralelni svjetovi Džeka Šoldera", *Svetlo u tami*, 310–311.

13 *Svetlo u tami*, 9–10.

14 „In God We Trust!" je poznati (od 1956. godine i zvanični) moto Sjedinjenih Američkih Država. U kontekstu jugoslovenske krize u drugoj polovini osamdesetih godina, slogan je presocijalističke ere, „S verom u Boga!", ponovo je postao aktuelan kao deo oživljavanja srpskog nacionalizma, pogotovo rojalističkog četničkog pokreta.

15 Marcel Štefančić ml, „Džon Mektirnen i njegov svet", *Svetlo u tami*, 284–293. Ovaj tekst obiluje sličnim terminima za filmsko krvoproliće, kakvi su „grafički-menstruacijski sprej", „krvava kada", „žanrovska krv" i slično.

16 Neki od autora zastupljenih u zborniku *Svetlo u tami* (poput Hrvoja Turkovića (esej o Georgeu Lucasu) i Miloja Radakovića (esej o Johnu Watersu), bili su aktivni i značajni akteri na jugoslovenskoj eksperimentalnoj filmskoj sceni u to vreme — prvi kao teoretičar i istoričar (profesor filmskih studija iz Zagreba), a drugi kao filmski stvaralac i kritičar.

17 Jean-François Lyotard, „Acinema", *Narrative, Apparatus, Ideology*, ur. Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986), 349–359.

18 Vidi, na primer, Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16.3 (jesen 1975), 6–18; bell hooks, „Oppositional Gaze: Black Female Spectators", *Black Looks: Race and Representation* (Boston: South End Press, 1992), 115–131; i Fredric Jameson, „Pleasure: A Political Issue", *The Ideologies of Theory: Essays, 1971–1986*, vol. 2 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), 61–74.

Slika 1
Miroslav Bata Petrović i Miloš Savić,
Slučajan film, ili blanco blues (1988)

Slika 2
Sekač za rezanje filmske trake od 35 mm
na tri trake od 8 mm

Slika 3
Tri Super-8 projektora za simultanu projekciju

Slika 4
Miroslav Bata Petrović i Miloš Savić,
Kako smo isekli Ramba i okrenuli ga naopako (1988)

Slika 5
Miroslav Bata Petrović i Miloš Savić,
Kako smo isekli Ramba i okrenuli ga naopako (1988)

Slika 6
Korice drugog izdanja knjige *Svetlo u tami*
(1994), sa slikom reditelja Johna Miliusa
s mačem Konana Varvarina

Ovaj esej je izvorno objavljen na engleskom jeziku u antologiji: Kim Knowles i Jonathan Walley (ur.), *The Palgrave Handbook of Experimental Cinema* (Palgrave, 2024). Zahvalan sam Miroslavu Bati Petroviću, Andreju Dolinki, Petru Milatu, Đorđu Tomiću i Radiši Cvetkoviću na svesrdnoj pomoći tokom različitih faza nastanka domaće verzije eseja.

REZOVI: PRVA KRV
PAVLE LEVI

IZDAVAČ:
Multimedijalni institut
Preradovićeva 18
HR-10 000 Zagreb
telefon: +385[0]14856400
e-mail: mi2@mi2.hr
url: www.mi2.hr

PRIJEVOD: Đorđe Tomić
REDAKTURA: Pavle Levi • Andrej Dolinka • Petar Milat
DIZAJN: Andrej Dolinka
PISMA: Plan Grotesque • Stencil

Elektronska publikacija Vizualnog kolegija

Zagreb • svibanj 2026.

RAD VIZUALNOG KOLEGIJA PODRŽAVAJU:
Grad Zagreb
Hrvatski audiovizualni centar (HAVC)