

Миланка М. Тодић

Универзитет уметности,
Факултет примењених уметности
Краља Петра 4, Београд

Milanka M. Todić

University of Arts in Belgrade,
Faculty of Applied Arts
No. 4 Kralja Petra, Belgrade

КОЛАЖИ МАРКА РИСТИЋА У НАДРЕАЛИСТИЧКОМ ПАПИРНОМ ФИЛМУ АЛЕКСАНДРА ВУЧА ЉУСКАРИ НА ПРСИМА

АПСТРАКТ: Аутор рада, у извесном смислу, наставља дискусију коју су започели Марко Ристић и Миодраг Б. Протић, о надреалистичкој процедури рециклирања слика у време припрема за изложбу и каталог *Надреализам, Социјална уметности*, која је одржана 1969. године у Музеју савремене уметности у Београду, али износи нека сасвим нова сазнања. Уместо *La physique amusante*, коју је навео Протић као извор визуелног материјала за Ристићеве колаже у сценарију за филм *Љускари на њрсима* Александра Вуча, нова истраживања су показала да су илустрације Луја Појеа (Louis Poyet, 1846–1913), објављене у књизи *La Science amusante* из 1891. године, послужиле као редимејд слике. Папирни филм *Љускари на њрсима* „приказан” је у алманаху *Немогуће-L'impossible* 1930. године у Београду, као хибридна уметничка творевина на којој су, заправо, „сарађивала” три аутора: Александар Вучо, сценарио, Марко Ристић, колажи, и Луј Поје, гравире.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *надреализам, колажи, папирни филм, Александар Вучо, Марко Ристић, Луј Поје (Louis Poyet)*

THE COLLAGES OF MARKO RISTIĆ IN THE SURREALISTIC PAPER FILM *CRUSTACEANS ON THE CHEST (LJUSKARI NA PRSIMA)* BY ALEKSANDAR VUČO

ABSTRACT: The author of this paper, in a certain way, continues the discussion which was started by Marko Ristić and Miodrag B. Protić, about the surrealistic procedure of recycling paintings during the preparation of the exhibition and catalogue *Surrealism, A Social Art (Nadrealizam, Socijalna umetnost)* which was held in 1969, at the Museum of Contemporary Art in Belgrade, but brings up new insights. Instead of *La physique amusante*, which Protić stated as the source of visual material for Ristić's collages in the scenario of the film *Crustaceans on the Chest* by Aleksandar Vučo, new research pointed out that illustrations of Louis Poyet (1846–1913), which were published in the book *La Science amusante* in 1891, served as the readymade of the painting. The paper film *Crustaceans on the Chest* was „presented” in the *L'impossible* almanac in 1930, in Belgrade, as a hybrid artistic creation on which, three authors actually „participated”: Aleksandar Vučo, scenario, Marko Ristić, collages and Louis Poyet, engravings.

KEYWORDS: *surrealism, collages, paper film, Aleksandar Vučo, Marko Ristić, Louis Poyet*

Концепција алманаха *Немојуће-L'impossible*, првог и најзначајнијег колективног уметничког дела групе српских надреалиста, није укључивала сценарио за филм, јер га нема у кратком садржају алманаха, који је Марко Ристић унео у свој дневник од уторка, 3. јуна 1930. године.¹ *Љускарна на ѓрсима*, у поднаслову стоји филм, Александра Вуча и серија од дванаест колажа Марка Ристића „приказани” су први пут десетак дана касније, у алманаху *Немојуће-L'impossible*, који је у тиражу од 160 примерака изашао у петак, 13. јуна 1930. године у Београду.²

Насловом сценарија *Љускарна на ѓрсима*, Александар Вучо је довео шкорпије, стоноге, пауке, ракове, дакле разне зглавкаре у папирни надреалистички филм. У иконографији надреалистичког бестијарија, генерално, биле су радо виђене и морске звезде, корали, шкољке и многе друге животиње мистериозног света морских дубина.³ *Љускарна* су, како каже Бранко Вучићевић, део „овешталог инвентара надреалистичких слика”: „шкорпије су ‘глумиле’ у прологу Буњуеловог *Злајној годба*”, док су „жирафе, стаклено звоно, зрно бисера и тако редом, нашле своје место у иконографији надреализма”.⁴ Узбудљива филмска историја љускара траје

све до данас, што потврђује и славни холивудски Спајдермен. Љускарна припада и категорија људи о којој говори јунак Лефкадије у роману Андреа Жида *Погруми Вајикана* (1914), који је Марко Ристић превео с француског на српски језик 1938. године.

О класификацији љускара дуго се дискутовало и у круговима биолога, будући да је „посматрање зглавака на телу и удовима љускара навело све природословце да их гледају као инсекте,” али пошто они дишу искључиво на шкрге, као и шкољке, онда се одустало од једнозначне класификације и предложени су нови критеријуми, који обухватају и оно „видљиво и оно невидљиво” у ткиву и телесној грађи љускара.⁵

„Нека позадина буде сенка или црни талас. Најбоље би још одговарала мукла ноћ, тај мрки појас вечног зида који не одаје тајне...”, стоји на почетку Вучовог надреалистичког филма.⁶ Затим следи игра у четири етапе, тачније у четири секвенце које су обележене римским бројевима од I до IV и неједнаке су дужине. Сама радња изгледа, у први мах, као наставак „Предигре која се не игра” јер тече као аутоматски текст у коме се „брзо смењују пејзажи” са „жедним жирафама” које галопирају и „густим травама где су као муње пројуриле зебре” и у којима слободно „пузе пругасте змије” (сл. 1).⁷

Главни јунак у филму *Љускарна на ѓрсима* је „човек у дугачкој пелерини”, који долази „преко кровова где се пуше дињаџи.” Он је актер узбудљивих сцена

1 Marko Ristić, *Oko nadrealizma I* (Beograd: Clio, 2003), 79, 81. У даљем тексту (Ristić, *Oko nadrealizma*).

2 Branko Vučićević, *prir. , Avangardni film 1895-1939* (Beograd: Radionica SIC, 1984), 123. У даљем тексту (Vučićević, *Avangardni film 1895-1939*); Božidar Zečević, *Srpska avangarda i film 1920-1932* (Beograd: Udruženje filmskih umetnika Srbija, 2013), 205–228. У даљем тексту (Zečević, *Srpska avangarda i film 1920-1932*).

3 Mattias Forshage, *The Surrealist Bestiary* (Stocholm, 2016). https://www.academia.edu/26443584/The_Surrealist_Bestiary

4 Vučićević, *Avangardni film 1895-1939*, 128.

5 Mišel Fuko, *Riječi i stvari* (Beograd: Nolit, 1971), 277.

6 Александар Вучо, „Љускарна на прсима”, у *Немојуће-L'impossible* (Београд: Надреалистичка издања, 1930), 68.

7 Исто, 68.

ЉУСКАРИ НА ПРСИМА

Ф И Л М

ПРЕДИГРА КОЈА СЕ НЕ ИГРА

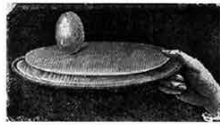
Нека позадина буде сенка или црни талас. Најбоље би још одговарала мукла ноћ, тај мрки појас вечитог зида који не одаје тајне. Мокра, тамно-мрка боја има добру особину да крије трагове злочина: она унија као сунђер пруге крвавих прстију. Нико према томе неће приметити да се на печатима олуштеног малтера, на том сифилису зидова, могу под луном открити отисци и сумњиви, проблематични трагови. Задржавамо се дакле на тој боји.

Са леве стране, где се под једном бледом руком угасила свела долази стрела. Она је путоваз и смрт, али није још ослобођена од полазне тачке, за коју је везује сребрни конач, који сумњам, да ће ма ко видети. Конач полази из срца невинне девојке, чије

се груди као скривалис појављују на свакој слици у испуњеном облику камења, у парма рибљих крадушти, у воденим борама, а још најчешће у димовима јутра, то јест у планинама које се сваког јутра на хоризонту скупљају. Зато је неопходно да се догађаји посматрају са свих страна, из сваког положаја, врло радознано и са најшном пажњом.

Девојка ће продужити да живи и после Великог Сершетка. То је врло важно. То право само њој припада. Хоћемо да објаснимо да није тачно да све престаје кад срце прекине свој рад.

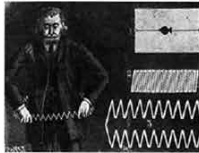
Да би се то потпуно осетило, потребно је лежати мирно и са притиснутим очима. Још је боље ако неко има љубавницу, вереницу или неку другу заљубљену жену. Те дрхтаве, нежне, узнемирене руке, у стању су, кад додирну очи, много да објасне.



I

Киша бије право у прозор, Окна се топе. Цела се соба покрива косим пругама кише. На средини собе, у којој још никогма нема, додирују се три стола једнаке величине. На сваком се столу налази по једно стаклено звоно. Под првим звоном лежи једна бела, гумена рукавица. Под другим звоном једно запечаћено писмо и две коврце плаве косе. Под трећим звоном кључ и једна мала, свилена, женска кошуља. Све су те ствари јако осветљене и необично чисте.

Истовремено, кроз јасне пропланке једне огромне шуме галопирају жедне жирафе. Пејзажи се врло брзо мењају. Река се налази иза пошумљеног брега, иза густе



траве где су као муње пројуриле зебре. Сад у висини поред лишћа као облаци плове главе жирафа. Кроз густу траву пузе пругасте змије. Све је то врло пријатно и врло утешно. Моаре.

Преко кровова где се пуше димњаци, јури један човек у дугачкој пелерини. Он крије лице. Црна пелерина се вије иза њега као злосудна застава. На месту где престају редови кровова појављује се гвоздена конструкција једног великог моста. Човек скаче на тај мост и спушта се до његовог каменог свода. Под тим сводом, над самом водом која је црна, нагло се отварају једна мала врата. Иза њих стрме степенице. На прагу непознате собе, на



месту где се обично остављају ципеле, стоје две женске ноге, отсечене до колена. Ноге су обучене у танке чарапe и сјајне, лаковане ципеле. Човек им прилази са огромним задовољством и додирује их благо. Затим свлачи своје ципеле и чарапe, које оставља на истом том прагу, узима ноге у наручја, и бос, још увек врло радостан улази у један пространи хемијски лабораторијум. Иза њега, на затвореним вратима остаје јако увеличано његово лице, окружено црном брадом и озарено дивним осмехом. У лабораторијуму човек постаје узнемирен. Нервозно баца женске ноге на један отоман, покривен белим чаршавом, и журно прилази вели-

Слика 1. Александар Вучо, *Љускарѝ на љрсѝма*, филм; Марко Рѝстић, колажи (*Немојуће-L'impossible*, 1930, 68)

Figure 1 Aleksandar Vučo, *Crustaceans on the Chest*, Film; Marko Ristić, collages

које следе алогичну искидану нарацију и надреалистички принцип случајног сусрета кишобрана и шиваће машине на столу за сецирање. Вучов јунак, тако, на „месту за ципеле” налази „две женске ноге, одсечене до колена. Ноге су обучене у танке чарапе и сјајне, лаковане ципеле.” Нижу се фантастични поетски призори, као што су „стаклено звоно са три црне птице” или младић који са дна велике мирне воде без обала вади „по једно зрно крупног бисера.”⁸ *Љускари на њрсима* Александра Вуча намерно реферирају на популарне епизоде француског *Фанџомаса* и на ране надреалистичке филмове, попут *Морске звезде* (1928) и *Перле* (1929), пре свега, али и на популарне филмске крими-јунаке.⁹

Пракса писања филмова на папир, најпре оних дадаистичких, па онда и надреалистичких, била је добро позната представницима српског надреализма, али најзначајнији подстицај за појаву папирног филма *Љускари на њрсима* Александра Вуча у алманаху *Немојће-L'impossible* ипак је дошао из париског часописа *La révolution surréaliste*, који је у свом последњем броју, од децембра 1929. године, објавио сценарио за филм *Андалузијски њас* Луиса Буњуела и Салвадора Далија.¹⁰

„Ових дана прочитао сам сценарио и видео снимке филма Луја Буњуела и Сал-

вадора Далија ‘Један андалузијски пас’, филм кроз који провирује голо лице хумора у свој својој узбудљивој и несентименталној трагичности,” написао је Марко Ристић у тексту „Хумор и поезија”, који је у наставцима излазио почетком јануара 1930. године у листу *Полиџика*.¹¹

Узор за Вучов филм *Љускари на њрсима* био је Буњуелов и Далијев сценарио. За разлику од „писаног филма” Монија де Булија, под насловом *Доктор Хипнос или њехника живоџа* из 1923. године, Вучов сценарио „није ни мало ‘поетизиран’ на разини литерарног стила, већ је функционалан и шкрт, као да се заиста обраћа потенцијалном редатељу, а управо та стилска суздржаност и појачава надреалну дојмљивост.”¹² Павле Леви је приметио да је Мони де Були замислио свој текст као сценарио за филм, „мада ниједног тренутка није имао намеру да по њему заиста и сними филм. ‘Доктор Хипнос је био и заувек остао ‘папирни филм.’”¹³

Филм, како и стоји у поднаслову Вучовог сценарија, *Љускари на њрсима* конципиран је као папирни филм, али његова реализација није пројектована за филм пошто је била укотвљена у раван надреалистичког поетског и аутоматског текста (сл. 2). Бранко Вучићевић је лепо приметио да су „хартија и филм у блиском сродству. Оптичке играчке, претходнице ки-

8 Исто, 69–72.

9 О Ристићевом одушевљењу француским филмовима *Фанџомас* (1913–1914) и *Вамџури* (*Les Vampires*) (1915–1916) в. у Зећевић, *Srpska avangarda i film 1920–1932*, 150–179.

10 Luis Bunuel i Salvador Dalí, “Un Chien Andalou”, *La révolution surréaliste* 12 (1929): 34–37. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451673.image>; Jean-Michel Bouhours, “La mécanique cinématographique de l’inconscient”, у *La Révolution surréaliste* (Paris: Centre Pompidou, 2002), 380–386.

11 Ristić, *Oko nadrealizma*, 29.

12 Vanja Obad, “Kratki prilog povijesti prve jugoslavenske filmske avangarde”, *Hrvatski filmski ljetopis* 75 (2013): 5–26. У даљем тексту (Obad, *Kratki prilog*). https://www.academia.edu/11277767/Kratki_prilog_povijesti_prve_jugoslavenske_filmske_avangarde

13 Pavle Levi, *Kino drugim sredstvima* (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2013), 71. У даљем тексту (Levi, *Kino drugim sredstvima*).



ком акваријуму који се налази на другом крају собе. Акваријум је напуњен беличастом течношћу. Кроз његову средину распета је жица, за коју је причвршћена једна птица, која потопљена у ту течност још живи, али сасвим малаксало маше крилима. Човек са брадом постаје јако уплашен. Отајно подиже руке, узима једну епрувету, из које сипа у акваријум неколико капи једног тамног раствора. Све је међутим узалудно: птица се последњи пут трза и гине. На цинканом столу до акваријума леже још две мртве птице. Човек са брадом се повлачи у сенку, згужван, немоћан, блед. Чује се његов сломијени глас: „О зашто ниси запливала птицо! Ево, већ три пуне године се мучим као марва... Испуњени су сви услови... прорачуи свих плућних дисања... Вода-Ваздух... Рахмила, мила моја кћери!“

Рахмила стоји на отвореном прозору исте оне пругасте собе, у којој се на средини додирују три стола. Под стакленим звонима међутим, уместо оних предмета налазе се три црне птице. Нон је. Отварају се цветови, затим очи зверова, затим девојачки сексови. Дижу се завесе, покривачи са дејјих кревета, поклопци са финих кутија од емајла. Она је у великој недоумици и видно узбуђена. Најзад се решава. Почиње нагло да се свлачи. Она се управо не свлачи, већ само додирује хаљину, које нестаје под њеним рукама.



После неколико тренутака потпуно је гола. У истом том часу, поред самог прозора, спушта се један падобран. Она има још само толико времена да скочи кроз прозор. Постепено, под том белом печурком она нестаје у ноћи.

II

Једна велика, мирна вода без обала. По њој гази до појаса младић у кошуљи. С времена на време он се сagne и вади са дна по једно зрно крупног бисера. Сваки



бисер погледа презриво, и са изразом: „нисам то тражио“, баца га натраг у воду. То се понавља неколико пута. Одједном, његово лице добија израз: „нашао сам“. Брзим скоком он зарони кроз воду, и после неколико секунди појављује се пресрећан, са белом рибницом у руци. Излази на обалу која се сада појављује посута сјајним металним новцем, величине дводинарски. У тренутку кад се приближује обали ме-



талне паре се претварају у алке, брзо се приближују, везују, извијају као змије, и најзад постају дугачки ланчеви, који се такође приближују, скупљају, везују, покривајући целу површину песка огромном металном мрежом, која се местимично и с времена на време покреће и уздиже као да живи. Младић се страшно љути. Окреће се и прилази води у коју са највећим гњевом плуне неколико пута. То међутим није доста. Све бешњи, он лом и откида прсте са своје леве руке и баца их такође

Слика 2. Александар Вучо, *Љускарѝ на прсима*, филм; Марко Ристић, колажи (*Немојуге-L'impossible*, 1930, 69)

Figure 2 Aleksandar Vučo, *Crustaceans on the Chest*, Film; Marko Ristić, collages

нематографије, анимирале су цртеже на хартији или од папира изрезане силуете.... Са становишта практичности: направљен приручним средствима и власторучно, увек при руци, папирни филм је прави глас свог Господара (аутора)."¹⁴ И *Љускари на њрсима* су „прави глас” песника и надреалисте Александра Вуча, који је задржао интересовање за филм и после Другог светског рата, када је био на челу Комитета за филм, уредник часописа *Филм* и сарадник многих новоформираних филмских институција у ФНР Југославији.¹⁵

О авангардној пракси производње папирних филмова неће се даље говорити, али треба додати још само да су током двадесетих и тридесетих година прошлог века, песници, књижевници, као и многи представници авангардних покрета написали велики број сценарија за филмове, који су углавном били објављени као литерарни прилози у француским часописима *Les Cahiers du mois* (1925) и *Les Cahiers jeunes* (1933), без намере да икада уђу у продукцију као играни филмови.¹⁶

У кругу српских надреалиста, много се размишљало, дискутовало и писало о

филму, а одласци у биоскоп су били део свакодневног искуства. Тако је Александар Вучо, заједно са Душаном Матићем, направио, такође 1930. године, асамблаж *Урнебесни кликер*, који Павле Леви класификује као „кино другим средствима” зато што „функционише као систем односа директно инспирисаних радом филмског апарата.”¹⁷ Познати су и примери радикално другачије употребе филмског језика у продукцији фотограма, фотографија без камере, на којима су радили Ване Бор и Марко Ристић током 1928. године.¹⁸ Наиме, идеје о илузији времена и симулацији кретања биле су камен темељац серије Борових и Ристићевих механичких слика, фотограма, у којима су они проверавали оптичке ефекте филма.¹⁹ И у другим колажним делима ове двојице аутора, мисли се на серију колажа *La vie mobile* Марка Ристића (1926) и *Мистерију људске љаве* Вана Бора (1930), јасно се манифестује структура динамичног квазикинематографског кретања и дисконтинуиране асоцијативне визуелне наративе.²⁰

14 Branko Vučićević, *Paper Movie* (Beograd: B92 1998). https://monoskop.org/images/9/9f/Vucicevic_Branko_Paper_Movies.pdf

15 Александар Вучо је био аутор значајних пропагандно интонираних текстова објављених у ревији *Филм*, коју је уређивао од 1946. до 1950. године, као и сценарија за филм *Циљанка*; Ranko Munitić, *Jugoslavenski filmski slučaji* (Split: Marijan film, 1980), 40, 51. <https://www.scribd.com/document/350050908/Jugoslavenski-Filmski-Slučaj-Ranko-Munitic>

16 Richard Abel, „Exploring the Discursive Field of the Surrealist Scenario Text”, u *Dada and Surrealist Film*, ed. R. E. Kuēnzli (New York: Willis, Locker and Owens, 1987), 58; Christian Janicot, *Anthologie du cinéma invisible en publiant, 100 scénarios pour 100 ans de cinéma* (Paris: Jean-Michel Place, 1995).

17 Levi, *Kino drugim sredstvima*, 47.

18 Milanka Todić, „Cut and paste picture in surrealism”, *Musicology* 6 (2006): 281–302. У даљем тексту (Todić, „Cut and paste”).

19 Миланка Тодић, *Немојуће, уметности надреализма* (Београд: Музеј примењене уметности, 2002), 62. У даљем тексту (Тодић, *Немојуће, уметности надреализма*). https://www.academia.edu/1562934/L_impossible_umetnost_nadrealizma

20 Milanka Todić, „Krustentiere auf der Brust, Kino auf Papier im serbischen Surrealismus”, u *Bewusste Halluzinationen: Der filmische Surrealismus* (Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 2014), 134–139. <http://kunstundfilm.de/2014/10/bewusste-halluzinationen>

КОЛАЖИ МАРКА РИСТИЋА У ФИЛМУ ЉУСКАРИ НА ПРСИМА

Александар Вучо је у писму Марку Ристићу 1930. године детаљно описао свој пројекат „апарата” под називом *Оїледало*, једног надреалистичког објекта који је, можда, остао само на папиру.²¹ Међутим, нацрт *Оїледала* је занимљив за нашу тему, поред осталог и зато што успешно рекреира воајерска искуства филма и конструише надстварност.²² Илузију неке друге стварности успешно граде и колажи Марка Ристића за Вучов папирни филм *Љускари на њрсима* (сл. 3). Серија од дванаест колажа „прати оригинални текст, али они само делимично могу стајати као својеврсна ‘књига снимања’, мада се, намерно, не подударају сасвим с писаним текстом,” приметила је Вања Обад.²³ Заиста, колажи Марка Ристића не „препричавају” сценарио, они не понављају и не преводе дословно у визуелни језик нити једну епизоду Вучовог текста. Ритам појављивања колажа, као визуелних секвенци у тексту, не жели да следи структуру сценарија, па се тако у првом сегменту појављује највише, чак четири колажа, док су у преостала три текстуална одељка неравномерно распоређена по два и три колажа.

Колажи Марка Ристића граде аутономну визуелну структуру, која квазикинематографски тече парално с папирним фил-

мом *Љускари на њрсима* Александра Вуча. Серија Ристићевих колажа инсистира на свом особеном фрагментарном и дисконтинуираним наративу, који не показује склоност да се преклопи или прилагоди испрекиданим токовима надреалистичког текста. Филмска радња се визуализује у колажима независно од текста сценарија *Љускари на њрсима*, али се мора рећи да им је заједнички именитељ шокантан и алогичан наратив. Тако Вучов сценарио предлаже да се пође од „мукле ноћи” и „тамномрке боје”, која успешно крије „трагове злочина,” док Ристићева серија колажа почиње с јајетом на елипсастој плочи коју држи тек делимично видљива рука. Нижу се, затим, чудесни лабораторијски експерименти, да би, на крају, визуелни наратив „ударио у зид.” Наиме, визуелна нарација се завршава удвојеном сликом човека који се судара са онеспокојавајућом властитом сенком, ударајући главом о зид (сл. 4).

Љускаре на њрсима треба посматрати као хибридну уметничку творевину, изузетно захтевну и значењски вишеслојну. О *Љускарима на њрсима* су писали многи познаваоци надреализма, али је фокусирана пажња на слике, тек у најновијим истраживањима, открила да старомодне црнобеле илустрације носе потпис РОУЕТ. То је латинички потпис на гравирама од којих је Марко Ристић изградио серију колажа за папирни филм Александра Вуча. Готово сви колажи, десет илустрација од дванаест, када се ставе под лупу, садрже тај ауторски потпис. Током даљег истраживања је утврђено да су и та два колажа без потписа РОУЕТ изграђена рециклирањем већ

21 Milanka Todić, „La bille explosive, l’objet et la photographie dans le surréalisme serbe”, *Mélusine XXX. Surréalistes serbes* (2010): 101–110.

22 Тодић, *Немојуће, уметности надреализма*, 51. *Оїледало* Александра Вуча је реконструисао Милош Јуришић за изложбу *Немојуће, уметности надреализма* Миланке Тодић, одржане у Музеју примењене уметности у Београду 2002. године.

23 Obad, *Kratki prilog*, 21.

које су у почетку сасвим мале, па све веће, тако да је одједном цело небо покривено огромним црним крилима. На ушци расту сунђери и потковице.

Из једне округле, црне рупе уличног канала пењу се успорено узне мердевине. Оне се крећу косо, у правцу прозора друге собе, али се пред прозорским окнима не задржавају, већ ломећи стакло продиру у собу. У том се тренутку појављује из канала рука у гуменој рукавици. Она се пење тим мердевинама, скоче са једне попречне летве на другу, отсечним, брзим скоковима скакавица. Рахмила и њена пријатељица сада стоје на средини собе, поред столова, још једнако чврсто припијене. Милују се врло зналачким интимним додирима тела, дрским, бестидним рукама. Девојка је клекала и припија своју главу на Рахмилин трбух. Рука у рукавици скаче право са прозора на кревет, где истог тренутка нестаје. Мердевине се повлаче, сломијена се стакла састављају у цело



прозорско окно. У истом том часу на кревету лежи и спава младић који није више сед. Девојка која још клечи примећује га изненада. Нагло одгурне од себе Рахмилу и седа на столицу која се налази до кревета. Рахмила плаче у једном углу собе, савијена као змија. Младић се буди, пријатно се протеже и љубавним, зачуђеним очима гледа право у девојку, која је такође изненађена и задивљена. То траје доста дуго. Одједном се девојка растуђује, диже се са столице и полази ка вратима. Младић је забринут. Да би је задржао показује јој младеж на врату, кап сузе на длану, један мали, отворени перорез. Девојку то ни најмање не интересује. Она хоће да пође и већ притискује књаку на вратима. Младић се изненада нечега сети. Прилази прозору и кроз стакло које се не ломе провлачи руку, коју одмах затим враћа натраг са једним крупним зрном бисера на длану. Девојка је сад озарена, прилази му љубазно, узима зрно бисера и прогута га. Младић поново про-

влачи руку кроз прозор, пружа јој ново зрно бисера, које она такође прогута. То се понавља неколико пута. Најзад та игра престаје. Девојка је лула од радости и



окреће се у круг на врховима прстију као у балетској гачци. Застаје затим у финалној пози, покривена по целом телу, по лицу, по очима, по коси крупним зрнима бисера. Младић је згранут, разочаран. Очајно шири руке, хвата се за главу и бежи у угао собе где још плаче Рахмила. Девојка се више ни мало не интересује за њега. Она поново почиње да игра, још бешње, још брже. Рахмила и младић се први пут виде. Она се упија у њега очима пуним суза, устаје полако и љуби га врло нежно и дуго право у уста. Младић је подиже на рукама, са намером да је однесе, али она изненада ишчезава. На његовом левом лакту, у црној борни од капута лежи сада једна мртва бела рибица. Младић се благо смеши на њу и одлази кроз врата са уздигнутим рукама као да



још носи девојку и са погледом који се не одваја од те беле рибице. Девојка покривена бисерима непрестано игра. На столовима, под стакленим звонима појављују се две мале шкорпије. Оне расту, и растећи прождиру птице, прождиру затим

Слика 3. Александар Вучо, *Љускарѝ на ѝрсима*, филм; Марко Ристић, колажи (*Немоуће-L'impossible*, 1930, 71)

Figure 3 Aleksandar Vučo, *Crustaceans on the Chest*, Film; Marko Ristić, collages

стаклена звона, прождиру столове и најзад падају на земљу где се спајају и постају једна велика, гнусна шкорпија, која, са уживањем сите животиње, лењо мрда. Око ње једним пакленим темпом игра девојка у бисерном панциру.

IV

Пуста улица крај голог дрвореда. Тамна река. Средином по колском путу иде човек у бради, сасвим мокар, са огромним, рапапетим црним крилима, која су му прикљачена за кичму. Крила с времена на време успорено машу. На самој средини једно дрво начичкано белим рибама. Под

дрветом спава младић, покривен до појаса малим морским раковима који се језиво покрећу. Лице му је чисто, ведро, озарено бескрајном љубављу.

Један ред ђака, преко пута ред мило-срдних сестара. Један ред војника, преко пута ред белих коња. Један ред робијаша, преко пута ред црних попова. Сви ти редови корачају парадним маршем, прилазе као у кадрили једни другима, клањају се достојанствено, повлаче се и затим нестају као однешени ветром са суве земље једне огромне, празне пољане.

Александар ВУЧО



ИЗЛОГ

Никада ја нећу разумети задовољство прахом обојеног лептира који грли својим летом пролетњим пољски цвет, задовољство поштанских марака у луксузном албуму, задовољство лутака са очима које могу спавати, задовољство јутарњих петлова на кориту Пепељуге са десном папучом од кристала (друга ће јој донети срећу); никада ја нећу разумети задовољство, тај монотони пејзаж без ровова и бодљикавих жица чији се бескрајни видик естопира у сетно руменило вечерњих умирања, никада ја нећу разумети задовољство, ту митологију раја нокаутираних боксера. Никада ја нећу схватити незадовољство племените и нежне душе божанственог песника чија танана осећања врећа горка и свирепа стварност, незадовољство покислих врабаца под стрејама кућа себичних сељака, незадовољство устајалих пикаваца у охлађеним димовима салона, незадовољство часовника и критичара који стално иду напред као кружни процеси водених молекула на земаљској кугли а стално задошљавају и немерљиво више од осмоминутног путовања светлости са сунца; никада ја нећу схватити незадовољ-

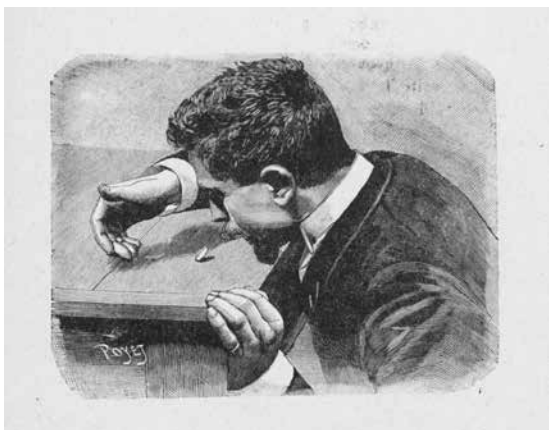
ство, ту физику релативитета, производ критицизма и метафизике; никада ја нећу схватити незадовољство, ту предострожност богова и њихових свештеника у мантијама и без мантија. Људи играју мице ради тракалице срећа — несрећа. Знам само да су ми зенице, да, зенице и све што кроз тај просторни извор куља, знам само да су ми зенице уперене у усхићену незаситљивост чигре. Бити задовољан, бити незадовољан, та *одустајања* себи нећу никада допустити.*)

Не волим људе који се жаале, који ми говоре о својим осећањима.
ДУШАН МАТИЋ

Повераване својих лутања и неизвесности, повераване својих жеља и истраживања, све те исповести дуго су ми личиле на продаје лицитацијом, на прости туђију. То потпуно непотребно понижавање добија ослобођењем моје мисли сасвим другу потребу, не задовољство.

*) После извесних јутарњих успеха као што је то учинио Ђорђе Јовановић, мени се неће десити да се прогласим за срећног човека.

Слика 4. Александар Вучо, *Љускарѝ на прсима*, филм; Марко Ристић, колажи (*Немојуће-L'impossible*, 1930, 72)
Figure 4 Aleksandar Vučo, *Crustaceans on the Chest*, Film; Marko Ristić, collages



Слика 5. Луј Поје, *Ауџиојорџреџ*, гравира, *La Science amusante* (Забавна наука), Т. I, 1891.
Figure 5 Louis Poyet, *Self-portrait*, engraving, *La Science amusante*, Т. I, 1891

одабраних илустрација истог илустратора (*Немојуће-L'impossible*, стр. 68 и 69).

Иза потписа РОУЕТ, утврдили смо, стоји аутор Луј Поје (Louis Poyet, 1846–1913), илустратор и дугогодишњи сарадник славног француског часописа *La Nature*, који је основан 1873. године у Паризу (сл. 5). Илустрације Луја Појеа су биле посебно цењене у том тренутку јер су умеле да преформулишу дискурс науке и преведу га на језик лаика, како би што више читалаца могло да прати текстове из најразличитијих научних области. *La Nature* (*Природа*), француска научно-популарна ревија, била је крајем XIX века најуспешнија у промоцији великих научних открића. Захваљујући многобројним илустраторима, међу којима је био и Луј Поје, на њеним страницама су компликовани научни процеси постали визуелно

упечатљиви и узбудљиви за око радозналост читаоца.²⁴

И сада долазимо до најзначајнијег открића: илустрације Луја Појеа, као визуелни цитати, умонтиране су у колажне структуре Марка Ристића и објављене у папирном филму *Љускари на њрсима* Александра Вуча. Али, илустрације Луја Појеа не потичу из часописа *La Nature*, одакле их је преузимао и Макс Ернст, на пример, нити из књиге Тома Тита за аматере мађионичаре, *La physique amusante* (*Забавна физика*), како се мислило све до сада, већ из књиге *La Science amusante* (*Забавна наука*), коју је, као тротомно издање, објавио Том Тит (Arthur Good) 1891–1893. године у Паризу (сл. 6).

Наиме, Миодраг Б. Протић је указао на то да је Марко Ристић илустровао *Љускаре на њрсима* Александра Вуча „исечцима из Том Тита, тј. из *La physique amusante*, приручника за аматере мађионичаре.”²⁵ Протић је до ове информације дошао у разговору са Ристићем, припремајући текст о српском надреализму за велики каталог и изложбу *Надреализам, Социјална уметност*, која је одржана 1969. године у Музеју савремене уметности у Београду. До ома-

24 Оснивач *La Nature* био је Гастон Тисандије (1843–1899), француски хемичар, метеоролог, аутор популарних научних књига и авантуриста, који је у предговору првог броја написао да ће ревија користити језик свакодневног говора како би се наука представила широкој публици, Manuel Chemineau, *Fortunes de „La Nature“: 1873-1914* (Wien, Berlin: Lit Verlag, 2012), 91. У даљем тексту (Chemineau, *Fortunes de „La Nature“: 1873-1914*).

25 Miodrag B. Protić, „Srpski nadrealizam (1929-1932)”, u *Nadrealizam; Postnadrealizam; Socijalna umetnost; Umetnost NOR-a; Socijalistički realizam, 1929-1950*, ur. Miodrag B. Protić (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969), 15.

Слика 6. *La Science amusante* (Забавна наука), Т. I–III, 1891–1893.Figure 6 *La Science amusante*, Т. I–III, 1891–1893

шке је дошло сасвим случајно јер је Марко Ристић, говорећи о надреалистичким колажима после готово четрдесет година, уместо Том Титове *La Science amusante* навео књигу *La physique amusante* као оригинални извор „исечака”. У електронском каталогу Националне библиотеке у Паризу нема Том Титове књиге *La physique amusante*, али се у предговору прве књиге *La Science amusante* каже да се експерименти односе, пре свега, на законе физике, „чудесне науке, захваљујући којој смо открили парну машину, телеграф, фонограф и која нам доноси, можда већ сутра, нова изненађења”²⁶

У извесном смислу, овај есеј наставља дискусију коју су започели Марко Ристић и Миодраг Б. Протић 60-их година про-

шлог века, о надреалистичкој процедури рециклирања слика, али доноси и нека нова сазнања. Уместо *La physique amusante*, коју је навео Протић, у фокусу ове расправе су илустрације Луја Појеа објављене у књизи *La Science amusante* из 1891. године, јер је баш те илустрације присвојио Марко Ристић за колаже у папирном филму *Љускари на њрсима* Александра Вуча.

ЛУЈ ПОЈЕ, ФРАНЦУСКИ ИЛУСТРАТОР, У ФИЛМУ ЉУСКАРИ НА ПРСИМА

Један од најугледнијих аутора и свакако један од најпродуктивнијих мајстора илустрације, Луј Поје потиче из угледне занатске породице из Сен Етјена.²⁷ Он је стигао у Париз 1877. године и одмах је почео да ради софистициране новинске илустрације

26 Tom Tit (Arthur Good), „Mon cher petit Jean”, *La Science amusante*, Paris 1891. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58538519/f10.item.textelimage>

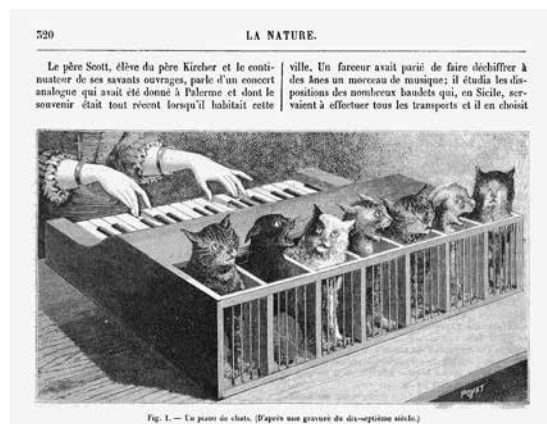
27 Chemineau, *Fortunes de „La Nature”: 1873-1914*, 122; више о раду Луја Појеа и његових синова <http://www.fondsphotographiquepoyet.fr/louis.poyetgraveur.html>

о занимљивим и новим знацима прогреса у XIX веку. Први пут се име Луја Појеа појавило на првој страни дугачког списка илустратора угледне и популарне ревије *La Nature* 1882. године, и ту је остало до краја његовог живота. Може се чак рећи да се „славне године *La Nature* поклапају са деловањем успешног мајстора гравире, Луја Појеа.”²⁸ Специјалност су му биле гравире машина, од метеорографа до првих електричних телеграфа и телефонских централа. Умео је, понекад, и да изненади читаоце врло екстравагантним представама на којима је био приказан тек откривени праксиноскоп или маџи пијано (сл. 7).²⁹

Славна *Bibliothèque de merveilles*, која је излазила од 1865. до 1956. године у Паризу, садржи такође бројне илустрације Луја Појеа. Као један од највећих илустратора свога времена, урадио је, са сарадницима, више од 300 гавира за тротомно издање књиге *La Science amusante* (*Задавна наука*), коју је објављивао Том Тит од 1891. до 1893. године у Паризу. Том Тит, псеудоним Артура Гуда (Arthur Good, 1853–1928), био је инжењер који је сакупио своје текстове из листа *L'Illustration* и одлучио да их поново објави у три књиге под заједничким насловом *La Science amusante*. У предговору, који је наменио сину, поред осталог се каже: „У књизи су експерименти који ће забавити родитеље и децу када се увече окупе око породичног стола... Сви експерименти, били они једноставни или компликовани, не захтевају специјалну опрему нити посебне трошкове, јер наша импровизирана лабораторија, као

28 Chemineau, *Fortunes de „La Nature“: 1873-1914*, 122.

29 *Un piano de chats*, *La Nature*, n. 522–527, 1883, 320. <http://cnum.cnam.fr/CGI/gpage.cgi?p1=320&p3=4KY28.21%2F100%2F432%2F8%2F420>

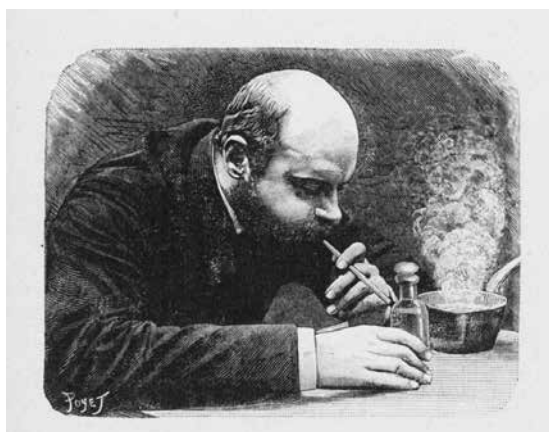


Слика 7. Луј Поје, *Маџи клавир*, гавира, *La Nature* (*Природа*), 1883.
Figure 7 Louis Poyet, *Cats piano*, engraving, *La Nature*, 1883

што ти знаш, састоји се из кухињског прибора [...] Посвећујући ти ову књигу, желим да те подсетим на наше срећне тренутке које смо провели изводећи експерименте описане у њој (сл. 8).”³⁰ *La Science amusante* је одмах по објављивању доживела велику популарност, преведена је на многе језике, а Том Титова књига под насловом *Трисѝа враѝолија и мајѝиорија: за мале мађионичаре* изашла је и у Београду 1925. године. „Лекције” из XIX века прилагођене су касније америчким телевизијским серијама намењеним деци, *Mr. Wizard*, а интерпретације „дечака научника”, осавремењене и допуњене, биле су популарне донедавно, у формату телевизијског Нетфликсовог шоу-програма за децу.³¹

30 Tom Tit (Arthur Good), „Mon cher petit Jean”, *La Science amusante*, Paris 1891. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58538519/f10.item.textelimage>

31 Cory A. Buxton, *Teaching Science in Elementary and Middle School: A Cognitive and Cultural Approach* (London: Sage Publications, Inc, 2007), 44.



Слика 8. Луј Поје, *Портрет Том Тита* (Arthur Good), гравира, *La Science amusante* (Забавна наука), Т. I, 1891.
Figure 8 Louis Poyet, *A Portrait of the Tom Tit* (Arthur Good), engraving, *La Science amusante*, T. I, 1891

Гравире Луја Појеа из прве књиге *La Science amusante*, из 1891. године, Марко Ристић је присвојио као редимејд (*ready made*) слике и укључио их у визуелни наратив папирног филма Александра Вуча *Љускари на њрсима*, објављен у алманahu *Немојуге-L'impossible* 1930. године. Ристић је издвојио следеће илустрације из књиге *La Science amusante*, а нумерисаћемо их само за потребе ове анализе:

1. *L'Œuf valseur* (Јаје које њлеше)
2. *Passer à travers une cart à jouer* (Пролаз кроз иџру)
3. *La Pièce pompée* (Исџумџани новчић)
4. *Ascension d'un verre de lampe* (Подизање сџаклене ламџе)
5. *La Poisson savant* (Памеџна риба)
6. *Le Scorpion de camphre* (Камфорна шкорџија)
7. *La Cuiller-Réflexeur* (Кашика-рефлекџор)



La Pièce pompée.

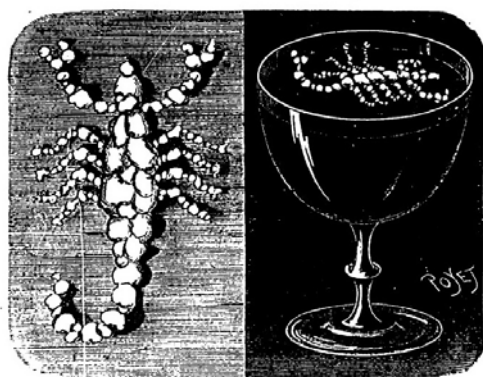
LORSQUE nous regardons un objet plongé dans l'eau, nous savons que, par suite du phénomène de la réfraction, il apparaît au-dessus de la position qu'il occupe réellement. C'est pour cela qu'un bâton à moitié plongé dans l'eau semble brisé.

Слика 9. Луј Поје, *Исџумџани новчић*, гравира, *La Science amusante* (Забавна наука), 1891.
Figure 9 Louis Poyet, *Deflate coin*, engraving, *La Science amusante*, 1891

8. *La Loterie de famille* (Породична лџџрија)
9. *La Tête au mur* (Глава на зиџу) – ова илустрација је објављена два пута на крају текста.

Преостала три колажа у *Љускарима на њрсима* су конструисана на следећи начин:

10. Колаж је компилација илустрација под бројем 1, 2, 3, уз два нова фрагмента која потичу из следећих Појеових илустрација: мушка шака је пре-



Le Scorpion de camphre.

Слика 10. Луј Поје, Камфорна шкорпија, гравира,
La Science amusante (Забавна наука), 1891.
 Figure 10 Louis Poyet, *Camphor scorpion*, engraving,
La Science amusante, 1891

узета из *Enlever un verre avec la main ouverte (Подигнути чашу држећи је отвореном шаком)*, а женска рука постављена у горњи десни угао колажа из *Plonger sa main dans l'eau sans la mouiller (Подигнути своју руку у воду да је не њоквасише)* (сл. 9).

11. Колаж с човеколиком рибом је монтиран тако што су спојени фрагменти са две гравире: уместо јајета с нацртаним оком, са илустрације број 5, умонтирана је глава младића са илустрације број 3.
12. Колаж је компилација илустрација број 6 и 7, шкорпион од камфора монтиран је у слику која представља кашику-рефлектор (сл. 10).



Le Poisson savant.

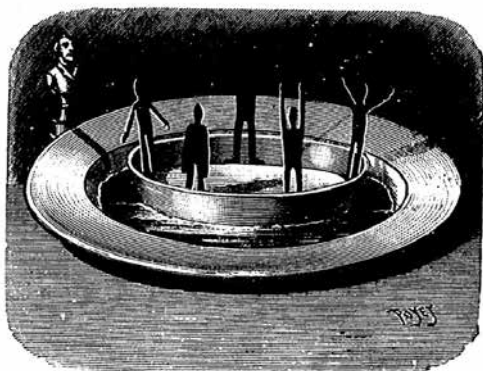
Слика 11. Луј Поје, Паметна риба, гравира,
La Science amusante (Забавна наука), 1891.
 Figure 11 Louis Poyet, *Smart fish*, engraving,
La Science amusante, 1891

Укратко, илустрације Луја Појеа које је „исекао” Марко Ристић за потребе филма Александра Вуча односе се на различите забавне кућне експерименте у којима се проверавају: равнотежа, трикови с картама, новчић који се губи из видног поља, однос стаклене лампе и чаше, илузија кретања рибе направљене од јајета и мале црвене торбе (сл. 11), плутање камфорне шкорпије на води, прављење рефлектора од кашике и свеће, рулет с фигурама чланова породице (сл. 12) и баланс човека који хоће да додирне главом зид, држећи столицу испед себе.

Дислокација, удвајање и смеле интервенције црним мастилом на припремљеној позорници „кухињске науке”, где се појављују, осим тегли и чудних шкорпиона од воска, и фрагментарни делови људског

LA SCIENCE AMUSANTE.

177

**La Loterie de famille.**

Слика 12. Луј Поје, *Породична лутрија*, гравира, *La Science amusante* (Забавна наука), 1891.

Figure 12 Louis Poyet, *Family lottery*, engraving, *La Science amusante*, 1891

тела, само су део колажно-монтажног поступка Марка Ристића. Неки истраживачи сматрају да је у надреалистичкој перспективи тело перципирано као нецеловито, фрагментарно и механизовано, између осталог и зато што је идеологију надреализма формирала генерација уметника која је прошла искуство посттрауматских стања након Првог светског рата.³² И Ристићеви колажи су понудили слику деформисаног, обезглављеног и фрагментарног тела, без сентименталности и без намере да ублаже визуелне ефекте шокантних приказа. Ристић је редуковано интервенисао на Појеовим илустрацијама, тако што је јед-

32 Amy Lyford, *Surrealist Masculinities, Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I* (Berkeley: University of California Press, 2007), 31.

LA SCIENCE AMUSANTE.

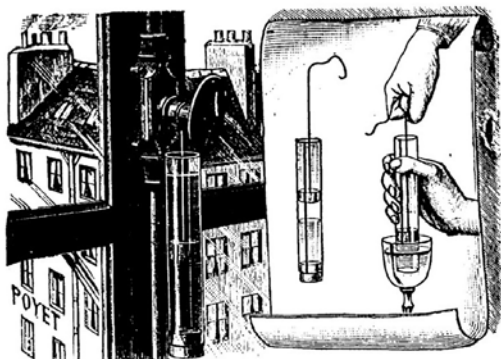
**La Tête au mur.**

Слика 13. Луј Поје, *Глава на зиду*, гравира, *La Science amusante* (Забавна наука), 1891.

Figure 13 Louis Poyet, *Head on the wall*, engraving, *La Science amusante*, 1891

ном црним мастилом обезглавио тело актера у експерименту, а други пут је људску главу фрагментовао или ју је умонтирао на тело рибе. Његове софистициране и онеспокојавајуће интервенције указују на смишљено одустајање од кохерентног и линеарног опажања и представљања целовите и стварне анатомије тела.

Заправо, Ристић монтира своје слике-колаже у Вучов сценарио, инсистирајући на кинематографским ефектима изненађења и шока. Он конструише неочекивана хибридна тела, рибу са људском главом или око на јајету, на пример, и смело успоставља вртоглаве везе између нагог женског тела у слободном паду и панораме града или дуплира халуцинантне представе човека који жели да прође „главом кроз зид” (сл. 13). Његови



Ascension d'un verre de lampe.

Слика 14. Луј Поје, Подизање стаклене лампе, гравира, *La Science amusante* (Забавна наука), 1891.

Figure 14 Louis Poyet, A Glass lamp raising, engraving, *La Science amusante*, 1891

колажи теку као неповезане филмске сцене у *Љускарима на њрсима*, за које је приковано око посматрача јер му се нуди иновативна оптика подсвесног или, још боље, чудесног сна. „Не прихватити ниједну идеју, ниједну слику која би могла дати места рационалном... Отворити сва врата ирационалном. Прихватити само оне слике које нас запрепашћују, не тражећи да сазнамо зашто”, било је једино правило кога су се придржавали Буњуел и Дали у писању сценарија за филм *Андалузијски њас*.³³

ЛУЈ ПОЈЕ У ДИЈАЛОГУ С МАРКОМ РИСТИЋЕМ

Тешко је данас, у време телевизије и интернета, тачно разумети колико је био велики утицај илустрованих издања, ча-

33 Luis Bunjuel, *Moj poslednji uzdah* (Beograd: Institut za film, 1983), 85.

сописа и популарних књига, на модерну културу с почетка XX века. У часописима *La Nature* и књигама каква је *La Science amusante*, велика научна открића су била представљена најширој публици, која је и сама дубоко веровала у идеологију прогреса и била фасцинирана брзином којом су се мењали савремени животни стил и читав видљиви свет крајем дугог XIX века. Чуда из света науке могла су придобити интересовање масовне читалачке публике само ако су била преформулисана и преведена на свакодневни језик и додатно објашњена сликом. Експерименти с магнетизмом или електрицитетом, на пример, били су, ради популаризације, пресељени у кућне услове, што је изазивало отпор у академској средини, у којој је сматрано да се тиме вулгаризују врхунска научна достигнућа (сл. 14).

У „кухињској науци”, кључну дидактичку функцију имале су илустрације, којима је обиловао графички дизајн високотиражних популарних публикација у XIX веку.³⁴ Свака слика је ту била уместо „професорске табле”, и на њој је додатно било објашњено све оно о чему се говори у тексту. Симултана конструкција значења успешно тече на страницама *La Science amusante*, а сви експерименти су представљени не само текстом већ и прецизним гравирама Луја Појеа. „Слике говоре очима оно што текст говори духу”, позната је парола коју су већ просветитељи истичали, пре свих Дидро, који је и сам укључио огроман број илустрација у своју *En-*

34 *La Nature* је достигла тираж од 25.000 примерака 1885. године, а *Bibliothèque de merveilles* је са 125 наслова штампана у 1.750.000 примерака, Chemineau, *Fortunes de „La Nature”: 1873-1914*, 110.

циклопедију (*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*) из 1751–1766. године.³⁵

Према постојећим сазнањима до којих су дошли многи истраживачи надреализма, а посебно обимног и хетерогеног дела Макса Ернста, треба подвући да се овај уметник, још у раним колажима из 20-их година прошлог века, ослањао на илустрације из немачких педагошких, каталошких и енциклопедијских публикација, а по доласку у Париз, присвојио је, поред осталог, и гравире Луја Појеа.³⁶

Нећемо овде наводити многе примере Ернстових дела у којима он цитира и реконструира Појеове новинске гравире; идентификовао их је Вернер Шпис, али за ову прилику је неопходно да се присетимо табле 36 из књиге *Femmes 100 têtes* (*Жена без стојиниу глава*) (1929), с натписом: „Магично светло, без и једне изговорене речи и у свим временским приликама”.³⁷ На Појеовој илустрацији представљен је фантастичан „апарат” за пројекцију слика, али Ернст трансцендира оригиналну илустративну раван и, пројектујући светлосни зрак из же-

35 Chemineau, *Fortunes de „La Nature”: 1873-1914*, 93. Дидроова *Енциклопедија* била је део богате породичне библиотеке Марка Ристића, а данас се чува, заједно с његовом архивом, у Српској академији наука и уметности у Београду.

36 Werner Spies, *Max Ernst - The Invention of the Surrealist Universe* (New York, London: Harry N Abrams Inc., 1990); Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corps* (Cambridge: University Press 1998), 2–10. http://assets.cambridge.org/97805216/19875/excerpt/9780521619875_excerpt.pdf

37 Levi, *Kino drugim sredstvima*, 97; Max Ernst, *Femmes 100 têtes* (New York: George Braziller, 1985). <https://www.scribd.com/doc/244767179/La-Femme-100-Tetes-The-Hundred-Headless-Woman-1929-Max-Ernst-pdf>

LA SCIENCE AMUSANTE.



La Guiller-Réflexeur.

Слика 15. Луј Поје, *Кашика-рефлектор*, гравира, *La Science amusante* (Забавна наука), 1891.

Figure 15 Louis Poyet, *Bucket reflector*, engraving, *La Science amusante*, 1891

нине вагине, конструише нов значењски и симболички ниво, као и у другим колажно-монтажним структурама.³⁸ Зрак светлости који излази из уста жене је, у први мах, био једина интервенција Марка Ристића на илустрацији Луја Појеа *La Cuiller-Réflexeur* (*Кашика-рефлектор*), која је субверзивна у

38 Rosalind E. Krauss, *Optical Unconscious* (Massachusetts: The MIT Press, 1994), 33–93. https://monoskop.org/images/2/2b/Krauss_Rosalind_E_Optical_Unconscious.pdf

односу на изворни текст. Потом је оригинална визуелна порука Појеове гравуре доживела још низ трансформација, удвајање исте слике и „лепљење” камфорне шкорпије, што је водило ка новим слојевима значења и конструкцији новог аутономног уметничког дела Марка Ристића (сл. 3 и 15).

Наравно, важно је знати изворе од којих су полазили Макс Ернст и Марко Ристић у свом колажно-монтажном раду, али само „то нам неће помоћи да их разумемо, јер су у њима избрисана и замагљена значења оригиналних слика са циљем да се изгради властито дело. У ствари, познавање извора нас може учинити слепим за поезију финалног рада.”³⁹

Познато је да су Марко Ристић и српски надреалисти били инспирисани француским публикацијама. Сви су их добро познавали јер су на њихове београдске кућне адресе редовно стизале париске новине и журнале већ по завршетку Првог светског рата.⁴⁰ Ревизија *La Natura* је постала нека врста модела за графички дизајн како француских надреалистичких издања тако и алманаха *Немојуће-L'impossible*, који је понудио читаоцу-гледаоцу нова искуства, уводећи на своје странице до тада непознате визуелне садржаје, фотограм и фотографију, на пример, уместо конвенционалних репродукција и линеарних илустрација.⁴¹ О значају и угледу умет-

ности Макса Ернста у контексту српског надреализма доста је писано, али овде је потребно још једном скренути пажњу на „дијалог” Марка Ристића и Макса Ернста.

Пишући о колажу, Ристић је посебно истакао Ернстова дела, јер „ернстовски колаж” користи ову технику тако што „прича свој сан, помоћу материјалних елемената туђе јаве”.⁴² У свом антироману *Без мере*, Ристић отвара једно од поглавља цитатом из песме *Макс Ернст* од Пола Елијара.⁴³ Занимљиво је још додати и да је на летку који најављује излазак алманаха *Немојуће*, „прве манифестационе публикације надреализма”, објављен и један непотписан „ернстовски колаж”, како би га Ристић назвао, који гради јукстапозицију између фигуре жене, примитивне маске и чудне анималне форме.⁴⁴

Серија колажа Марка Ристића у филму Александра Вуча *Љускари на њрсима* ослања се, ексклузивно, само на илустрације Луја Појеа, кога цени и користи и Макс Ернст, и то баш на оне објављене у првој књизи тротомног приручника *La Science amusante* из 1891. године.⁴⁵ Узбудљив је и радикалан заокрет у методологији и концепцији колажа Марка Ристића, до кога је дошло с *Љускарима на њрсима*. Наиме, Ристић је ту, можда у духу црно-беле

39 Pepe Karmel, „Terrors of the Encyclopedia: Max Ernst and Contemporary Art”, у *Max Ernst: a retrospective*, eds. Werner Spies and Sabine Rewald (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2005), 81–100. https://as.nyu.edu/content/dam/nyu-as/faculty/documents/Karmel_Terrors_of_Encyclopedia.pdf.

40 Миланка Тодић, „Умрежена авангарда: српски, француски и шпански надреалисти”, *Култура* 138 (2013): 165–178.

41 Тодић, *Немојуће, уметност надреализма*, 30.

42 Marko Ristić, *Bez mere* (Beograd: Nolit, 1986), 250.

43 Biljana Andonovska, *Poetika nadrealističkog (anti) romana u srpskoj književnosti i evropskom kontekstu* (doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, 2017), 637–638. О односу између М. Ристића и М. Ернста у овој дисертацији се детаљно говори, 554–559. <http://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/8622>

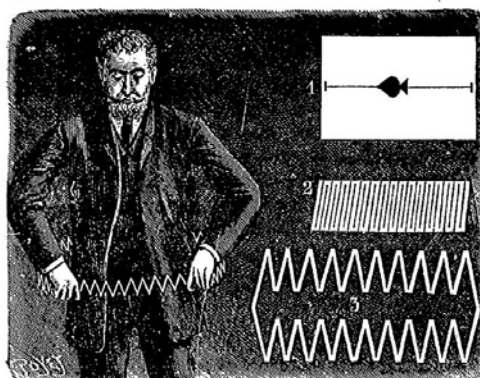
44 Исто, Прилог 4, 1101.

45 Werner Spies, *Max Ernst - The Invention of the Surrealist Universe* (New York, London: Harry N Abrams Inc., 1990).

филмске слике, напустио бојену раскош и хетерогеност у избору визуелних цитата, карактеристичну за колажне структуре из серије *La vie mobile* (1926), и окренуо се само једном извору: црно-белим гравирама Луја Појеа и само једној књизи, *La Science amusante* из 1891. године. Ристић присваја Појеове гравире, не скривајући ни потпис илустратора из XIX века, баш како је то радио и Ернст у својим делима (сл. 2 и 16).

Изобиље материјала из *La vie mobile* чине разни „сувенири пасионирано сакупљани у амбијенту омиљеног града. Све те делове већ готових слика и натписа који су бомбардовали његов очни живац” присвојио је Ристић да би у новој, мозаичкој структури колажа артикулисао властите игре асоцијација и синтетизовао своја искуства боравка у граду светлости.⁴⁶ Алогична и дисконтинуирана реторика истргнутих фрагмената у серији колажа *La vie mobile* делимично се ослања и на искуства дадаизма и истражује личне митологије.⁴⁷

Међутим, када се после неколико година, а током рада на обликовању алманаха *Nemoïŷhe-L'impossible*, Ристић окренуо артикулисању вишезначних колажних структура, видљиво је његово одустајање од немилосрдног декомпоновања хетерогеног материјала. Поред осталог и зато што је у свом париском пртљагу донео не само искуство непосредног сусрета с Бретоном и француским надреалистима и нацрт за свој антироман *Без мере* већ и нај-



Passer à travers une carte à jouer.

Слика 16. Луј Поје, *Пролаз кроз њу*, гравира, *La Science amusante* (Забавна наука), 1891.

Figure 16 Louis Poyet, *Going through the game*, engraving, *La Science amusante*, 1891

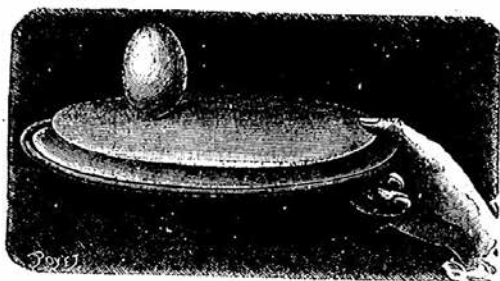
новију слику Макса Ернста, *Сова*, купљену на Ернстој изложби 1927. године.⁴⁸

Ристићеви колажи за филм *Љускари на њрсима* задржали су дислокацију визуелних фрагмената и, наравно, потребу да изненаде и шокирају посматрача неочекиваним сударима разнородних појава, што открива креативну слободу освојену изван конвенционалних медијских и жанровских норми, али главна новост је била у артикулисању мултимедијалног дијалога на линији текст–слика. Изградња лингвистичких структура постигнута у серији *La vie mobile*, заборављена је, да би у *Љускарима на њрсима* била изграђена нова, која поштује логику покретних цр-

46 Тодић, *Немоïŷhe, уметности надреализма*, 40.

47 Todić, "Cut and paste": 281–287.

48 Бранко Алексић, „Хронологија”, у *Ване Бор*, ур. Зоран Гаврић (Београд: Музеј савремене уметности, 1990), 142.



L'Œuf valseur.

Слика 17. Луј Поје, *Јаје које плеше*, гравира,
La Science amusante (Забавна наука), 1891.

Figure 17 Louis Poyet, *An egg that dances*, engraving,
La Science amusante, 1891

но-белих слика. Ако су париски колажи бомбардовали око посматрача инсертима хаотичне реалности, београдска серија колажа гради алогичан визуелни наратив, у коме се нижу драматичне и театарне сцене чудесних научних експеримената, као на филмском платну.

На екрану сна и подсвесног теку слике Марка Ристића, у независној визуелној линији наратије коју гради филмски сценарио *Љускари на њрсима* Александра Вуча. Од „Предигре која се не игра” и слике јајета на равној плочи, нижу се призори које одликује незаинтересованост за линеарност и логичност наратије, како оне текстуалне тако и оне визуелне (сл. 1 и 17). Александар Вучо и Марко Ристић су, радећи на филму *Љускари на њрсима*, инсистирали на принципу интервала, односно на ритму неочекиване смене текста и слике, што донекле подсећа на структуру немог филма.

Хибридне форме, фрагменти људског тела који се успешно синтетизују с фрагментираним животињским облицима, део су методологије изградње колажа у Ристићевој серији *Љускари на њрсима*. Људска глава уместо рибље је неосетно и безшавно монтирана у изворну илустрацију Луја Појеа *La Poisson savant* (*Памети-на риба*), при чему се процес метаморфозе манифестује неочекиваним дуплирањем слике. Поступак удвајања и понављања захтева од читаоца-гледаоца додатно ангажовање, као када се нађе пред ребусом који га позива на игру или пред сликом и њеним рефлексом у огледалу (сл 2 и 11).

„Лепак не чини колаж” (*ce n'est pas la colle qui fait le collage*), нагласио је Ернст већ у свом раном тексту „Иза сликарства”, а он се односи и на богату колажну продукцију српског надреализма.⁴⁹ Мисли се ту, пре свега, на дела Александра Вуча, Душана Матића, Вана Бора, Марка Ристића и других. Концепција слике, тачније аутоматизам изградње шокантне поетске слике од већ постојећих слика, свима њима је била много значајнија од поступка сечи-лепи. Редимејд слике, готови визуелни цитати обликовали су аутономне наративне структуре у којима су свет сна и искуство асоцијативног низања поетских слика освојили нове просторе имагинације. Стратегија монтирања је значила, поред осталог, и трансформацију једног фрагментарног тела у неко друго, не обавезно људско, како то показују листови Ернстове књиге *Femmes 100 têtes* (1929) и Ристићеви *Љускари на њрсима* (1930).

49 Werner Spies, “Nightmare and Deliverance”, u *Max Ernst: a retrospective*, ed. Werner Spies and Sabine Rewald (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2005), 9.

Трансформације тела су биле шокантне, али и веома убедљиве, делимично и зато што је прецизна линеарност новинских гравира, као и њихова црно-бела штампа, нудила униформност механичке репродукције и синтезу хетерогених визуелних цитата.⁵⁰ Популарне илустрације из XIX века су претрпеле бројне интервенције, деконструкције и конструкције, док нису изнова, у XX веку, концептуално урамљене у надреалистичке колаже. А они се „генерално губе у вечности јер немају временске координате... не можемо се упитати ни где него шта се догодило, али, ипак, они се тако дубоко урезају у наше памћење”, написала је Доротеа Танинг поводом колажа Макса Ернста.⁵¹

Комбиновањем разнородног материјала, Ристић није хтео ни да сакрије ни да ретушира, а тиме и ублажи оштре спојеве и разлике између редимејд слика и редимејд текстова у колажима *La vie mobile*. Оставио је да се рез и судар различитих реалности, свом јачином сруче у око посматрача. Насупрот тој отвореној агресивности у рушењу кохерентне визуелне структуре, Ристић је у циклусу *Љускари на њрсима* субверзивно конструисао илузију паралелног света, у коме је све, наизглед, функционално и усклађено. Делимично, тој оптичкој илузији доприноси и „ернстовска” методологија колажирања, која прикрива резове између фрагментарних

редимејд слика. Наиме, Ернст је своје колаже преснимавао, а тај међучин, у коме су колажи били фотографисани или бојени, маскирао је и уједначавао постојеће разлике у илустрацијама од којих су били конструисани његови колажи. Нису сачувани оригинални колажи Марка Ристића за филм *Љускари на њрсима*, али процес репродуковања на страницама алманаха је прикрио трагове директног сучељавања различитих „исечака” у његовим делима.

Конечно, ако би се упоређивала два различита концепта конструкције Ристићевих колажа, онај из *La vie mobile* и онај из *Љускара на њрсима*, онда се најпре може рећи да су „оба једнако револуционарна у односу на конвенционалне представљачке моделе уметности: у једном се руши читав систем односа по коме функционишу ствари и појаве у представљању реалности, а у другом се уместо видљиве стварности монтира надстварност за коју важе неки други закони гравитације.”⁵²

Љускаре на њрсима не повезује логична нарација, колажно-мозаичка структура текста и редимејд слика намерно се одриче кохерентног линеарног наратива у корист трансгресивне асоцијативне логике. Али, читав текст сценарија, у дијалогу с визуелним интервалима, гради компактну структуру филма, тачније папирног филма, у коме се сегменти реалног света сукобљавају са халуцинантним сликама подвести. Могло би се, у том смислу, поводом *Љускара на њрсима* Александра Вуча и Марка Ристића, говорити и о конструкцији новог процеса репрезентације, или „екранске парадигме”, како је

50 О илустрацијама Луја Појеа и њиховом важном месту у делима других аутора, какви су, на пример, Јозеф Корнел (Joseph Cornell, 1903–1972) и Лоренс Јордан (Lawrence Jordan, 1934–), више у Jason Edwards, ed., *Joseph Cornell, Opening the Box* (Bern: Stephanie L. Taylor, 2007).

51 Dorothea Tanning, *Max Ernst, A Little Girl Dreams of Taking the Veil* (New York: Dover Publications, 1982), 8.

52 Todić, „Cut and paste”: 289–291.

дефинише Хаим Финкелштајн.⁵³ Наиме, филмско размишљање је понудило уметницима надреализма концептуални оквир за изградњу екранске парадигме, парадоксалног простора у коме се води дијалог између реалног и фиктивног. Из надреалистичке перспективе, филм је оруђе или медијум новог доба, који открива „пејзаже менталног простора” и „отвара сва врата у скривеним слојевима ирационалног.”⁵⁴

Бретонова *Нађа* (1928) и Ристићева књига *Без мере* (1928) манифестују постлитерарно интересовање за филм, пре свега за његову способност да инспирише и мотивише публику. За надреалисте, филм није био моћан медиј зато што приказује стварне сцене нити реални свет, већ зато што је понудио екран где се пројектују, али и на који се „пресађују” властите фантазије и поетске слике.

53 Haim Finkelstein, *The Screen in Surrealist Art and Thought* (London: Routledge, 2007), 24.

54 Alexander Waters, *Discerning a Surrealist Cinema* (Birmingham: University of Birmingham, 2011), 45. <http://etheses.bham.ac.uk/3092/1/Waters11MPhil.pdf>

БИБЛИОГРАФИЈА

Abel, Richard

„Exploring the Discursive Field of the Surrealist Scenario Text”. U *Dada and Surrealist Film*, ed. Kuënzli, R. E. New York: Willis, Locker and Owens, 1987.

Adamowicz, Elza

Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corps. Cambridge: University Press, 1998. http://assets.cambridge.org/97805216/19875/excerpt/9780521619875_excerpt.pdf (приступљено 20.2.2019).

Алексић, Бранко

„Хронологија”. У *Ване Бор*, ур. Гаврић, Зоран. Београд: Музеј савремене уметности, 1990, 140–142.

Andonovska, Biljana

Poetika nadrealističkog (anti)romana u srpskoj književnosti i evropskom kontekstu. Doktorska disertacija. Beogradski univerzitet, Filološki fakultet, 2017. <http://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/8622> (приступљено 20.2.2019).

Bouhours, Jean-Michel

„La mécanique cinématographique de l'inconscient”. U *La Révolution surréaliste*. Paris: Centre Pompidou, 2002, 300–385.

Bunuel, Luis i Salvador Dali

„Un Chien Andalou”. *La révolution surréaliste* 12 (1929): 34–37. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451673.image> (приступљено 20.2.2019).

Bunjuel, Luis

Moj poslednji uzdah. Beograd: Institut za film, 1983.

Buxton, Cory A.

Teaching Science in Elementary and Middle School: A Cognitive and Cultural Approach. London: Sage Publications Inc, 2007.

https://www.academia.edu/5867275/Limpossible-Nemogu%C4%87e_almanah_Belgrade_1930 (приступљено 21.2.2019).

Vučičević, Branko, prir.

Avangardni film 1895-1939. Beograd: Radionica SIC, 1984.

Vučičević, Branko, prir.

Avangardni film 1895-1939. Deo 2. Beograd: Dom kulture Studentski grad, 1990.

Vučičević, Branko

Paper Movie. Beograd: B92, 1998. https://monoskop.org/images/9/9f/Vucicevic_Branko_Paper_Movies.pdf (приступљено 21.2.2019).

Вучо, Александар

„Љускари на прсима”. У *Немогуће-L'impossible*. Београд: Надреалистичка издања, 1930, 68–71.

Edwards, Jason, ed.

Joseph Cornell, Opening the Box. Bern: Stephanie L.Taylor, 2007.

Ernst, Max

Femmes 100 têtes. New York: George Braziller, 1985. <https://www.scribd.com/doc/244767179/La-Femme-100-Tetes-The-Hundred-Headless-Woman-1929-Max-Ernst-pdf> (приступљено 21.2.2019).

Живадиновић, Стеван (Ване Бор)

„Увод у критику филма”. У *Ване Бор*, ур. Гаврић, Зоран. Београд: Музеј савремене уметности, 1990, 150–153.

Zečević, Božidar

Srpska avangarda i film 1920-1932. Beograd: Udruženje filmskih umetnika Srbije, 2013.

Janicot, Christian

Anthologie du cinéma invisible en publiant, 100 scénarios pour 100 ans de cinema. Paris: Jean-Michel Place, 1995.

Karmel, Pepe

„Terrors of the Encyclopedia: Max Ernst and Contemporary Art”. У *Max Ernst: a retrospective*, eds. Spies, Werner and Rewald, Sabine. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2005, 81–100. https://as.nyu.edu/content/dam/nyu-as/faculty/documents/Karmel_Terrors_of_Encyclopedia.pdf (приступљено 20.2.2019).

Krauss, Rosalind E.

Optical Unconscious. Massachusetts: The MIT Press, 1994. https://monoskop.org/images/2/2b/Krauss_Rosalind_E_Optical_Unconscious.pdf (приступљено 21.2.2019).

Levi, Pavle

Kino drugim sredstvima. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2013.

Lyford, Amy

Surrealist Masculinities, Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-World War I. Berkeley: University of California Press, 2007.

Munitić, Ranko

Jugoslovenski filmski slučaj. Split: Marijan film, 1980. <https://www.scribd.com/document/350050908/Jugoslovenski-Filmski-Slucaj-Ranko-Munitic> (приступљено 21.2.2019).

Obad, Vanja

„Kratki prilog povijesti prve jugoslovenske filmske avangarde”. *Hrvatski filmski ljetopis* 75 (2013): 5–26. https://www.academia.edu/11277767/Kratki_prilog_povijesti_prve_jugoslovenske_filmske_avangarde (приступљено 20.2.2019).

Protić, Miodrag B.

„Srpski nadrealizam (1929-1932)”. U *Nadrealizam; Postnadrealizam; Socijalna umetnost; Umetnost NOR-a; Socijalistički realizam, 1929-1950*, ur. Protić, Miodrag B. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969, 15–17.

Ristić, Marko

Bez mere. Beograd: Nolit, 1986.

Ristić, Marko

Oko nadrealizma I. Beograd: Clio, 2003.

Spies, Werner

Max Ernst - The Invention of the Surrealist Universe. New York, London: Harry N. Abrams Inc., 1990.

Spies, Werner

”Nightmare and Deliverance”. In *Max Ernst: a retrospective*, eds. Spies, Werner and Sabine Rewald. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2005, 3–20.

Tanning, Dorothea

Max Ernst, A Little Girl Dreams of Taking the Veil. New York: Dover Publications, 1982.

Tit, Tom (Arthur Good)

„Mon cher petit Jean”. U *La Science amusante*. Paris: Librairie Larousse, 1891. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58538519/f10.item.texteImage> (приступљено 21.2.2019).

Tit, Tom (Arthur Good)

La Science amusante. Paris: Librairie Larousse, 1891. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58538519.texteImage> (приступљено 21.2.2019).

Тодић, Миланка

Немојуће, умејносци надреализма. Београд: Музеј примењене уметности, 2002. https://www.academia.edu/1562934/L_impossible_umetnost_nadrealizma (приступљено 21.2.2019).

Todić, Milanka

„Cut and paste picture in surrealism”. *Musicology* 6 (2006): 281–302.

Todić, Milanka

„La bille explosive, l’objet et la photographie dans le surréalisme serbe”. *Mélusine XXX. Surréalistes serbes* (2010): 101–110.

Тодић, Миланка

„Умрежена авангарда: српски, француски и шпански надреалисти”, *Култура* 138 (2013): 165–178.

Todić, Milanka

„Krustentiere auf der Brust, Kino auf Papier im serbischen Surrealismus”. U *Bewusste Halluzinationen: Der filmische Surrealismus*. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 2014, 134–139. <http://kunstundfilm.de/2014/10/bewusste-halluzinationen/> (приступљено 21.2.2019).

Finkelstein, Haim

The Screen in Surrealist Art and Thought. London: Routledge, 2007.

Forshage, Mattias

The Surrealist Bestiary. Stockholm, 2016. https://www.academia.edu/26443584/The_Surrealist_Bestiary (приступљено 21.2.2019).

Fuko, Mišel

Riječi i stvari. Beograd: Nolit, 1971.

Chemineau, Manuel

Fortunes de „La Nature“: 1873-1914. Wien, Berlin: Lit Verlag, 2012.

Waters, Alexander

Discerning a Surrealist Cinema. Birmingham: University of Birmingham, 2011. <http://etheses.bham.ac.uk/3092/1/Waters11MPhil.pdf> (приступљено 20.2.2019).

Online извори

<http://www.fondsphotographiquepoyet.fr/louis.poyet.graveur.html>

https://www.academia.edu/5867275/Limpossible-Nemogu%C4%87e_almanah_Belgrade_1930

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58538519/f10.item.texteImage>

<http://cnum.cnam.fr/CGI/gpage.cgi?p1=320&p3=4KY28.21%2F100%2F432%2F8%2F420>

Оригиналан научни рад

Предат: 12. 3. 2019.

Прихваћен: 15. 11. 2019.

**THE COLLAGES OF MARKO RISTIĆ IN THE SURREALISTIC PAPER FILM
CRUSTACEANS ON THE CHEST (LJUSKARI NA PRSIMA) BY ALEKSANDAR VUČO**

SUMMARY

The practice of writing films on paper, firstly the dadaistic ones and then the surrealistic ones, was well known to the representatives of Serbian surrealism, but the most significant incentive for the appearance of the paper film *Crustaceans on the Chest* by Aleksandar Vučo in the *Limpossible almanac* (Belgrade, 1930) however, came from the Paris magazine *La révolution surréaliste*, which in December 1929, in its final issue, published the scenario for the film *An Andalusian Dog (Un Chien Andalou)* by Luis Buñuel and Salvador Dalí. The scenario for the film *Crustaceans on the Chest* by Aleksandar Vučo intentionally refers to, both the popular episodes of the French *Fantômas* and the early surrealistic films, such as *Starfish* (1928) (*L'étoile de mer*) and *The Pearl* (1929) (*La Perle*) before all, but also to, at the time, popular film crime-heroes.

The collages of Marko Ristić build an autonomous visual structure which quasi cinematographically flows parallel with the paper film *Crustaceans on the Chest* by Aleksandar Vučo. A series of twelve collages insist on their personal fragmented and discontinuous narrative which does not show affection of overlapping or adjusting to the intermittent flows of the surrealistic screenplay. Therefore, the film's action is visualized in collages independent to the text, but it must be stated that their common denominator is a shocking and alogical narrative.

In a certain way, this piece continues the discussion which was started by Marko Ristić and Miodrag B. Protić in a surrealistic procedure of recycling images in the time of preparation for the exhibition and catalogue *Surrealism, A Social Art (Nadrealizam, Socijalna umetnost)*, which was held at the Museum of Contemporary Art in Belgrade in 1969, but also brings up new insights. In the discussion's focus are the illustrations by Louis Poyet (1846-1913), published in the book *La Science amusante* from 1891, because Marko Ristić acquired exactly those illustrations for the collages of the paper film *Crustaceans on the Chest* by Aleksandar Vučo which was "presented" in the *Limpossible almanac* in 1930. Louis Poyet was one of the best illustrators of the prominent and popular magazine *La Nature* for whom he worked for from 1882, until 1913.

The film *Crustaceans on the Chest* by Aleksandar Vučo should be observed as a hybrid artistic creation, extremely demanding and with a multilayered significance, on which three authors "cooperated": Aleksandar Vučo, scenario, Marko Ristić, collages and Louis Poyet, engravings.