

ПОЕТИКА ОНИРИЗМА НАДРЕАЛИСТИЧКОГ „ФИЛМА” ЉУСКАРИ НА ПРСИМА (1930) АЛЕКСАНДРА ВУЧО

DEJAN AJDACIC

University of Gdansk

The Oneiric Poetics of the Surrealist “Film” *Ljuskari na prsima* (1930) by Aleksandar Vučo. Aleksandar Vučo’s text *Ljuskari na prsima* (*Crustaceans on the Chest*) was published in the surrealist almanac *Nemoguće* (*The Impossible*, 1930) accompanied by thirteen unsigned black-and-white drawings, whose authorship was attributed to Marko Ristić by Miodrag B. Protić. This article discusses the differing contemporary interpretations of Vučo’s work in the studies of Milanka Todić, Radovan Vučković, and Božidar Zečević. Scholars who have written about this surrealist screenplay emphasize the “absence of a logical narrative flow,” “allogical structure and discontinuity,” and the “imitation of a dream.” The study considers the nature of the dream in the screenplay, the moment at which the dream begins and ends, and the interrelationship between the dream in Vučo’s text and Ristić’s drawing-collages. Vučo’s reflections on dreams from the questionnaire “The Jaws of Dialectics” published in the *Nemoguće* almanac, as well as oneiric fragments from his novel *The Root of Vision* (1928), are cited to emphasize the importance of dreams in the author’s earlier works. The analysis closely follows the images, characters, and motifs of *Ljuskari na prsima* and their transformations, seeking interpretive grounding in psychoanalysis, the poetics of surrealist dream imitation, and the use of defamiliarization (“ostranie”) and the grotesque.

Keywords: oneirism, poetics, surrealism, collage, psychoanalysis, film, almanac *Nemoguće*, Aleksandar Vučo

DOI: <http://dx.doi.org/10.17951/zcm.2026.15.171-182>

Филм као нову уметност поборници авангарде не сматрају уметношћу коју треба оспоравати, већ је прихватају као новорођену уметност која је блиска духу смелих новина. Такав став одражавају теоретски и програмски списи и српских аутора о филму. Почетком двадесетих година 20. века појављују се текстови српских авангардних уметника о филму. Бошко Токин је у прилогу *Покушај једне кинематографске естетике* (1920) писао:

Кинематограф је нашао начин да се напишу ненаписане песме. Све што тешка и недовољно брза реч није могла да сачува сачуваће жива фотографија. Све наше нијансе, визије, снове, све наше унутрашње богатство, све што видимо, осећамо, а нисмо у стању написати, све то изражава слика. Кинематографија је, изгледа, интимно откривање нас самих. (Zecević 2013: 261)

Повезивање филма, слика и поезије потврђују и текстови из ревије за филмску културу *Кинофон* 1922. у којима се говори о поетичности слика, кинопоеми, *поетичкој кинематографији*. А реченице о филму Станислава Винавера и Ранка Маринковића написане пре појаве преднадреалистичких текстова будућих београдских надреалиста звуче као реченице зрелог надреализма. Станислав Винавер се залагао: *За филмове треба узимати ствари које су што је могуће немогућније* (Zecević 2013: 299), а Ранко Младеновић је написао: *Филмска бића захтевају често живот без ограничења, без мере, без реда* (Zecević 2013: 300). Пренебрегавање Де Булијевог доприноса надреализму, од стране Ристића као хроничара и историчара београдског надреализма, у новије време представља неспорну чињеницу, а у овој прилици може се потврдити и прећуткивањем Де Булијевих погледа на филм у Ристићевом кругу надреалиста, као и прећуткивањем његовог 'сценарија за филм' *Доктор Хипнисон или Техника Живота* како у текстовима крајем двадесетих година, тако и у каснијим мемоарским списима.¹ Чланови надреалистичке групе у Београду познавали су и признавали филмове дадаиста, а велики углед уживали су Буњуелов и Далијев неми филм *Андалузијски пас* (1929), познат и по папирном издању, и Буњуелов звучни филм *Златно доба* (1930).

Текст Александра Вуча *Љускарџи на прсима* у алманаху *Немогуће (L' Impossible, 1930)*² прати 13 црно-белих цртежа чији аутор није био потписан. Вучо и Ристић не користе реч *сценарио* већ дело називају филмом, желећи да истакну његову природу покретних слика. Поднаслов *филм читалац* ни тада није могао да разуме у дословном смислу, већ само као сугестију аутора да се текст и слике разумеју као филм, тј. нарацију коју ваља надоградити у имагинацији филмског гледања, а не читања. Историчар уметности и сликар Миодраг Б. Протић је навео да је аутор цртежа у *Љускарџи на прсима* био Марко Ристић. Миланка Тодић пише да су *Љускарџи филмски сценарио и књига снимања надреалистичког филма*:

¹ Ајдачић, Дејан. "Мони де Були искоса." *Serbian Studies Research*, vol. 12 (2021): 93–111.

² Текст *Љускарџи на прсима* преведен је на пољски језик: Vucso 2018: 73–82. Превод су извршили Малгожата Паких и Адријан Дзвонковски, који су били студенти на мастер студијама славистике на Филолошком факултету у Лођу.

Тиме се може и објаснити изразита кинематографска атмосфера тих колажа у којима се нижу неочекивани и чудни догађаји као у филму. Љускарима на прсима су, у суштини, књига снимања надреалистичког филма. (Тодић 2002: 42)

Радован Вучковић је у књизи о авангардној прози о *Љускарима* написао:

У питању је једна врста немог надреалистичког филма-бајке, са чудноватим лицима у још необичнијем сценарију, у коме је, усаглашена са природом хаотичних основних слика, ипак успостављена логична радња фантастичног типа [...] Завршетак тог филма, који је преплављен као имитација сна, поентира фантастичну алогичну, надреалистичку, грозоморну бајку: човек са брадом има на леђима прикачена огромна црна крила, ту је дрво начичкано белим рибама, па младић прекривен малим морским раковима, па редови војника, белих коња и црних попова у парадном маршу. (Вуковић 2011: 214)

Вучковићеви називи *филм-бајка*, *грозоморна бајка* не одговарају поетици *Љускара на прсима*. Он понавља реч *филм* из поднаслова, док одређење *имитација сна* оцртава и неке одлике поетике текста као подражавања сна. Божидар Зечевић у књизи *Српска авангарда и филм* (Зечевић 2013: 212–214) у одељку *Монтажа надстварности Љускаре* назива *филмски сценарио*, *савремени storyboard*, *филм на хартији*, *филмско штиво* (213).

Дакле, проучаваоци *Љускара на прсима* понављају поднаслов аутора *филм*, али чешће уводе своја жанровска одређења, што потврђује да је за њих одредба *филм* фигуративна и непрецизна. Да би тачније одредили особености овог дела, они су навели више жанровских назива. То потврђује да ниједан од предложених назива није у потпуности прихваћен, али сведочи и о неухватљивости жанровских својстава *Љускара* између књижевних и филмских одредби. У називима *сценарио*, *књига снимања* подразумева се схватање текста као предлошка за снимање филма, док се Зечевићеви називи више приближавају филму: *филм на хартији*, *филмско штиво*. С обзиром на то да нема доказа о замислима Вуча и Ристића да праве надреалистички филм, остајемо и даље у искушењу потраге за тачним називом.

Иако су надмено одбацивали своје претходнике и инсистирали на непоновљивости надреализма, двојица надреалиста, који су 1930. у алманаху *Немогуће* објавили свој *филм*, могли би да се сложе са ставовима о унутрашњем богатству слике, у десетак година раније објављеним чланцима Бошка Токина, Станислава Винавера и Ранка Младеновића о филму.

КАКВО НЕСВЕСНО ПРЕДСТАВЉА ФИЛМ *ЉУСКАРИ НА ПРСИМА*?

Бретоново истицање важности слике у манифестима надреализма прихваћено је као поетички канон и у кругу надреалиста београдског круга, па је јасно да су Вучо, у фрагментаризованом препричавању сна, као и Ристић у визуелно-графичком *приповедању*, укључивали у своје слике садржај несвесног. Одређење филма, наравно, ваља схватити у контексту очараности филмом и његовим могућностима да представи несвесно у различитим видовима.

Познато је да су надреалисти користили и више техника како би открили садржаје несвесног: записивали су снове, изводили симулације ненормалних психичких стања (*паранојичког делиријума*), писали су аутоматске текстове са уверењем да то чине без учешћа свести, писали су о психички поремећеним стањима, испитивали потиснуту енергију сексуалног, испробавали дејства опијата, интересовали су се за поремећена стања у езотеријским сеансама итд. Ако осмотримо текст и слике *филма*, не могу се наћи потврде тешких психичких поремећаја, па би се манифестације несвесног могле сузити на приказивања сна, дејство опијата или промењена стања свести при спиритистичким сеансама. Откриће Миланке Тодић и Бојана Јовића да фотографија младе жене око чијих уста лебди нека копрена, из поеме Милана Дединца *Јавна птица*, представља фотографију из књиге *Феномени материјализације* лекара Алберта фон Шренк-Ноцинга са спиритистичке сеансе Еве К. у Паризу, наводи на помисао да не треба одбацити ни могуће спиритистичко-езотеријске преокупације Дединца (Todić & Jović 2016: 85–87), које су даље могле да утичу на Вучу и Ристића.

У тексту Миланке Тодић о *Љускарима на прсима* указује се на одсуство логичног тока радње (Todić 2002: 42), а Божидар Зечевић пише *алогичност и дисконтинуитет примарне су одлике овог надреалистичког филмског штива* (Zecević 2013: 213–214). Вучковић је у књизи о српској авангардној прози написао да завршетак тог филма представља *имитацију сна* (Vucković 2011: 214). Будући да Вучковић изричито помиње човека са крилима, он алудира на Вучов текст, али његов суд би могао да се односи и на Ристићеве цртеже. Али сан није присутан само у завршном делу. У самом тексту сан се недвосмислено појављује у мотиву буђења у трећем делу, који почиње реченицом *Пругаста соба*. Развијена сцена са девојком Рахмилом и њеном пријатељицом део је сна, што накнадно увиђамо када се помене буђење: *Младић се буди, пријатно се протеже и љубавним, зачуђеним очима гледа право у девојку*. То нас наводи да прихватимо претпоставку да је претходни текст опис сна, али се отвара питање када започиње тај сан. Да ли цео текст

– наравно без *предигре која се не игра* – може да буде сан? Мотив пругасто ишараног зида у соби јавља се већ на почетку првог дела и може да се повеже са Вучовом реченицом *Цела се соба покрива косим пругама кише*. После кратког преношења у афричку савану у којој *пузе пругасте змије* и експеримента са птицама приказује се иста соба: *Рахмила стоји на отвореном прозору исте оне пругасте собе, у којој се на средини додирују три стола*. То потврђује да је реч о истој просторији, која се јавља и на почетку сна, па се текст од почетка може сматрати сном. Тим закључком још нисмо добили одговор на питање о природи тог сна, и несвесног у њему. На трећој Ристићевој слици зид собе је пругаст. У тој слици пругасте собе, цртеж и текст се додирују, али само као исти амбијент, јер се у цртежу и у тексту описују различите радње. Ако говоримо о Вучовом тексту, основано је приписати му особености сна, од почетка до буђења, али и након буђења, оно што је испричано, има логику сна. Питања су – да ли је Вучов текст запис сна или имитација сна, да ли је ониризам Вучовог текста повезан са ониризмом Ристићевих цртежа-колажа или цртежи и текст садрже још неке представе надреалиста о несвесном. Држећи се текста, свакако треба рећи неколико речи о Вучовом односу према сну. У самом алманahu *Немогуће* објављен је у анкети *Челуст дијалектике* и Вучов одговор на (14.) питање: *Ако САЊАТЕ, да ли то има утицаја на Ваш живот? Ако има, налазите ли у томе једно средство против судбине? Или су снови за нас најчистија некористољубивост која нам још остаје?* Александар Вучо је навео да постоји више типова снова:

Сну, у најчистијем смислу, сну спавања, као и сну-идеји, сну-забораву, сну-машти, сну-заблуди, припадам много више него јави, као најдубљој стварности *мене*. [...] Јава, са својим будним, искиданим мислима, које су првенствено променљиве, и са својом опрезношћу која долази из чврстине неповратног, јер се из ње не може очекивати буђење, нема ону континуелност *мене* коју носе својом непомућеном тишином, на својим невидљивим рукама снови, збир снова.

Не питам се, према томе, да ли снови имају утицаја на мој живот. Ја много више припадам збиру снова него моментима буђења који чак ни у тренутцима местимичног раскидања те моје Судбине нису ослобођени онога што се из сна продужује. *Мене* много значајнијег из снова који као неумитна сенка пада на мене из јаве. (Impossible 1930: 14)

Иако Вучо не говори само о ноћним сновима већ о маштањима, идејама, заблудама, неспорна је важност снова у његовом доживљају света. У Вучовим текстовима из преднадреалистичког периода постоји запис сна из 1925. у часопису *Сведочанства*, као и снови у роману *Корен вида*, који су сучељени са јавом: *прикован да спавам у постељи, или расејан*

слободом осећам да то није оно велико, оно огромно, оно право, што сам предуго сањао на несносној јави; разапет је тако између двеју жеља мој сан (Vico 1928: 32); *Кад бих још могао прозрети одакле долази сан [...] одакле то симболично тумачење жеља* (Vico 1928: 115). Ониризам као оквирно начело повезивања мотива, дакле, припада поетичким начелима књижевних текстова различитих жанрова Александра Вуча и пре настанка филма *Љускарѝ на прсима*. Док у роману *Корен вида* постоји приповедач у првом лицу, у филму је приповедање изведено у трећем лицу. Ако се у приповедању у првом лицу могу схватити и као прикази у другим стањима, то објективно приповедање у извесном смислу отежава разумевање скокова у приказивању.

Прва слика са приказом пругасте собе са три стола повезује се са сликом саване речју *Истовремено* која би у логичком поимању текста указивала не само на напоредност радњи већ и на неку могућу даљу повезаност. Међутим, слика столова са стакленим звонима под којима се налазе бела гумена рукавица, запечаћено писмо и две коврце плаве косе и свилена женска кошуља ни на који начин није повезана са сликом саване: *Истовремено, кроз јасне пропланке једне огромне шуме галопирају жедне жирафе. У афрички егзотичном кадру са жирафама појављују се ускоро и зебре и пругасте змије. Следећи скок чини збуњујућа реченица: Све је то врло пријатно и врло утешно. Моаре.*, којом се отвара питање чији се то доживљај описује. Следећи скок у сцену човека у пелерини који јури по крововима није посебно уведен. После скока човека на мост појављује се мотив чудесног уласка у други свет: у подножју моста *нагло се отварају једна мала врата*, али тај други свет није чудесан – то је непозната, али обична соба.

У даљем тексту *филмског штива* садржано је неколико фантазмагоричних детаља који се могу повезати са кошмарним сном – слика кидања људског меса са руке и бутине, а потом, појава ракова на месту искиданог меса, што упућује и на назив целог текста *Љускарѝ на прсима*. *Љускарѝ* се могу схватити и као сан у сну, у коме долази до прекида једног сна и почетка другог.

Онирички Вучов текст треба читаоцу да сугерише алогичност несвесних слика. Не знамо које су биле личне асоцијације Александра Вуча у сну, што би интересовало аналитичаре фројдовског типа, па извесна значења можемо тражити у повезивању доступних чињеница у Вучовим текстовима, поетичким ставовима и мемоарским документима савременика надреалистичког круга. Проблем се увећава тиме што аутор у авангардном тексту намерно избегава психологију малограђана, логичке везе и реалистичку нарацију. Извесно олакшање у разумевању надреалистичке имитације сна произлази

из особености надреалистичке поетике да мотиве укључује мимо начела уметничких родова и књижевних жанрова јер се исти мотиви јављају у прози и поезији. Рибе и птице се тако јављају и у филму *Љускарџи на прсима*, и у аутоматским текстовима, сновима, стиховима и представљају симболе надреалиста. Птице које не лете и мртве птице, птице у акваријуму саздане су на начелу дисфункционалности, тако што амбијент у коме пребивају престаје да буде ваздух и постаје вода. Рибе испод површине и подводни свет од Аполинера представљају симболе несвесног који се појављују и у текстовима надреалиста. Мучење птица под водом, са заменом ваздушног и воденог окружења, потврђује преобртање воде као амбијента риба и ваздуха као амбијента птица, па се птице јављају у води, а рибе на грани. Гротескна идеја човека са крилима такође потврђује логику имитирања сна. Утолико се може говорити о подражавању ониричке поетике.

Приморавање птица да дишу под водом у експерименту који се описује у првом делу јесте против логике и психологије обичног човека, али може бити део сна у његовом авангардно помереном виђењу или у извођењу неког тајног ритуала. На Ристићевим цртежима такав експеримент са птицама се не појављује.

Надреалистички ониризам чине неочекивани скокови, филмски речено – резови и неочекивано измонтирани продужеци нарације. Елемент фантастике чине онеобичавање кретања (човек јури по крову), умртвљивање живог и одељивање од тела (ноге које брадати човек уноси у хемијски лабораторијум, у каснијој сцени младић их полаже пред воз). Преображаји такође чине елемент надреалистичке фантастике – беле алке на рибицама претварају се у змије.

Вучов текст ваља осмотри и са становишта односа представљених ликова, будући да упркос алогичности и резовима у низању слика које се претварају у кратке сцене, постоје неке везе између ликова. Најчешће се јавља човек са брадом, човек у бради, а једанпут се указује на боју његове браде (*лице, окружено црном брадом*). Човек са брадом уноси *две женске ноге, исечене до колена* у лабораторију, тамо изводи поменути неуспели експеримент са плућним дисањем птица под водом. Када види да птице не могу да дишу под водом, човек је уплашен, *згужван, немоћан* јер већ три године његови покушаји немају успеха. Француски писац Жан де ла Ир аутор је авантуристичко-фантастичког романа *Човек који може да живи у води (L'Homme qui peut vivre dans l'eau, 1909)*, који је могао да наведе Вучу на помисао о дисању у води. Човек са брадом уздише ... *Вода-Ваздух... Рахмила, мила моја кћери!* На крају се поново појављује мушкарац са брадом и он маше крилима. Човек са брадом је повезан са птицама – најпре он држи црне птице у акваријуму, а на

крају – посредством мотива махања крила испод дрвета, док младог човека гризу рибе и шкорпије. Старији и млађи мушкарац могу се повезати јер се изричито каже да је младић у пелерини човек са брадом. Посредством пелерине која је најпре била пелерина човека са брадом, а потом младићева, јавља се двојна алузија, али и недоумица је ли то исти човек, или је младић заузео место човека са пелерином.

Женски ликови (Рахмила и њена пријатељица) у тексту нису повезани ни са животињама, ни са инсектима, нити се налазе у неком чудесном амбијенту. Дакле, њихово тело је природно, неоштећено људско тело. Телесно испољавање љубави кроз загрљаје и пољупце јавља се само између жена. Девојка је у недоумици, а онда почиње да се скида, тј. да додирује одећу која нестаје. Однос мушкараца и жена одређен је необичним односом према женским ногама: старији мушкарац, онај са брадом, уноси их у собу, а млађи поставаља на пругу. Две женске ноге су овако описане:

На прагу непознате собе, на месту где се обично остављају ципеле, стоје две женске ноге, отсечене до колена. Ноге су обучене у танке чарапе и сјајне, лаковане ципеле. Човек им прилази са огромним задовољством и додирује их благо. Затим свлачи своје ципеле и чарапе, које оставља на истом том прагу, узима ноге у наручје, и бос, још увек врло радостан улази у један пространи хемијски лабораторијум.

Мотив исечених женских ногу са психоаналитичког становишта могао би да се сагледа као фетишизам, али би у кључу авангардне фантастике могао бити тумачен као поигравање живог и неживог, целог и непотпуног, мушког и женског.³ Женске ноге се појављују на плакату за женске чарапе (Anitta) који проносе улицом у Буњуеловом филму *Златно доба*, као и на колажу објављеном у издању београдских надреалиста.

Још две сцене приказују женске ноге, најпре у лабораторији: *На дивану леже отсечене женске ноге које младић одмах не примећује*, а потом и у разјашњењу какав дугачак предмет младић у возу носи под пелерином. *На средини воза он нагло застаје. Погледа пажљиво око себе и онда врло пажљиво скоро побожно извлачи испод пелерине две женске ноге, које полако полаже преко шина.*

³ Ајдачић, Дејан. „Органопоетика чулног тела у делима београдских надреалиста (до 1932).” У: Јовић, Бојан; Новаковић, Јелена; Тодоровић, Предраг (ур.). *Авангарда: од даде до надреализма: 159–171*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2015, с. 165.

ТЕКСТУАЛНИ И ВИЗУЕЛНИ САДРЖАЈИ

Миодраг Б. Протић указао је на приручник за аматере мађионичаре *La psychique amusante*, као извор Ристићевих цртежа, који је коришћен на два начина: у првом слике су остале недирнуте, како су преузете из књиге, а у другом додавани су им поједини нови елементи да повећају њихову гротескност и ирационалност (Protic 1969: 15 према Todić 2002: 42). Миланка Тодић указује да су илустрације Марка Ристића по поступку прављења и визуелном изгледу блиски Ернстовом циклусу из 1929. године *La femme 100 tête* (Todić 2002: 42). Цртежи не представљају илустрацију текста, а у тексту има ликова и мотива који нису нацртани, што наводи на поређење њиховог садржаја и међусобних односа.

Предигра која се не игра није директно повезана са текстуалним током филма, али садржи занимљиве визуелне елементе. Описује се некаква позадина као сенка или црни талас уз двосмисленост која дозвољава двоструку визуелизацију. Заједничка црта је тама која не представља чврсти предмет, већ нешто неухватљиво или покретно. Али, аутор шири своју слику која посредством мрака буди нове асоцијације: *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 упија као сунђер пруге крвавих прстију. У тој предигри је важно присуство девојке и њеног срца, конца који излази из њеног срца. Позадина црне боје налази се на два цртежа са јајетом и два колажно допуњена цртежа са риболиким јајетом, али се они не могу ближе повезати са предигром која се не игра.*

Ако поредимо садржај текста и цртежа, визуелни елементи пругасте собе јављају се на зиду собе на трећем цртежу у којој се налазе учитељ који стоји и ученик који седи испред овалног тањира. У Вучовом тексту се мотив пруга више пута понавља.

Први Ристићеви цртежи су реалистичке илустрације неког трика са јајетом – ни јаје на тањиру, ни учитељ који обучава свог ученика неком трику испред овала са јајетом не могу се повезати са реалијама у Вучовом тексту, јер у Вучовом тексту нема ни помена од јајета ни мађионичара. На следећим сликама Ристић доцртава јајету око и уста, чинећи га налик риби. Сликама риболиких јаја уметник додаје и друге надстварне елементе – на првој то је искошена лебдећа риба без главе, а на другом цртежу је тој искошеној риби прилепљена мушка глава. У Вучовом тексту нема ни риболиког јајета, ни рибе са људском главом. Алогичност у визуелној нарацији Ристићевих цртежа се појачава.

Речено је да се у Вучовом тексту појављују љускар на телу младића. Љускар у визуелном току Ристићевих цртежа је конкретизован као бела шкорпија која се појављује најпре на првој слици трећег дела – у левом делу слике је бела шкорпија, а у десном

шкорпија плута на површини пуне винске чаше, те на следећој слици трећег дела, коју такође чини пар слика – лево је профил девојке отворених уста која дува пламен упаљене свеће иза које је кашика, а на десној бела шкорпија покрива лице и као да га једе. Буњуелов филм *Златно доба* (1930) почиње низом филмских сцена у крупном плану о животу шкорпија и њиховим борбама, па је врло вероватан утицај изразито брзо прослављеног надреалистичког филма и на Ристића као творца цртежа-колажа. Сусрет слике и текста у представи љускара ближи је Вучовом приказу у тексту, али се назив шкорпије не јавља у тексту. На сликама нема кровова ни егзотичне природе са жирафама.

Филм *Љускари на прсима* настао је у златно време немог филма, и у време појаве првих звучних филмова. У немом филму текстуалне поруке показиване су као натписи на кадру без покрета. У Вучовом тексту јунаци нису потпуно неми – наводе се речи *сломљеним гласом* брадатог мушкарца упућене птицама и Рахмили. Чује се његов сломљени глас: *О зашто ниси запливала птицо!*, а потом брадати човек говори и младићу: *Ја ћу те излечити... Чујеш излечити!... Ја, ја...* Некада метафоре као средство онеобичавања имају смирао само у језичкој реализацији, оне садрже изражајну вредност и неку врсту опипљивости, али попут генитивне метафоре *сифилис зидова* врло условно и језиком посредовано имају визуелност.

Последњи пасус описује како редови (ђака и милосрдних сестара, војника и белих коња, робијаша и црних попова: бело-црно као динамизатор опозиције) парадним маршем прилазе један другом, клањају се достојанствено и нестају. Појава реда и увежбаних покрета губи смисао јер се наговештена и очекивана радња прекида. Парови макар и тешко спојивих реалија наводе читаоца да очекује неки продужетак после клањања, али произвољно све нестаје на пољани.

Љускари на прсима са текстом Александра Вуча и цртежима Марка Ристића представљају занимљив прозни текст са текстуалном и визуелном нарацијом које су самосталне уз неколико детаља који их повезују – човек са брадом, пругаста соба, љускари и елементи који се појављују само у цртежима (јаје) или само у тексту (птице, жирафе). Логика и текстуалног и визуелног тока ослања се на елементе подражавања сна, па се може говорити о ониричким елементима текста и у цртежима уз други део *Љускара*. Елементе ониризма чине неочекивани резони, слике које алудирају на несвесно, фантастичко преобртање

амбијената и особености ликова. Једино име које се јавља у тексту јесте Рахмила. У визуелном току нема мушко-женских опозиција, док се неке алузије на привлачност појављују само у тексту – ликови су лишени обичне психологије и немају задршке у својим поступцима – што зажеле, они и раде.

Вучов текст *Љускарѝ на прсима* и Ристићева серија цртежа-колажа дају могућност испитивања како београдски надреалисти представљају сан. Показано је да су директне везе текста и цртежа малобројне, али би се могло рећи да им је логика изобличавања стварности слична. Вучо у тексту користећи оквире сна гради свет гротеске систематски замењујући животни простор воде и ваздуха, додељујући птицама воду, а рибама ваздух, он замењује уобичајена места бића које једе и његовог јела, претварајући човека у храну љускара. Надреалистичка деструкција рационалног у овом тексту пре представља деконструкцију здраворазумског, па конструкцију ирационалног, али конструкцију у којој је тешко разабрати корене рационалних сазнања о ирационалном и чисто ирационално. Не може се рећи да је свака алогичност израз несвесног, што се може применити и на анализу било којег текста, укључујући и *Љускарѝ на прсима*.

Могло би се закључити да сценарио *Љускарѝ на прсима* представља једно коренито испитивање сна и његових механизма, у чему се Александар Вучо ослања на представе психоанализе о сну, начине приказивања сна у надреалистичким филмовима и конструкцију ониричких слика у духу надреалистичког маниризма који се заснива на спојевима алогичног или просторно неспојивог. Особеност овог списка чини и низ колажа Марка Ристића, који упркос чињеници да је уткан у текст и садржи неке додирне тачке са Вучовим текстом, представља посебну целину.

REFERENCES

- Impossible 1930:** *L'Impossible*. Almanac. Belgrade: Editions Surrealistes, 1930. [In Serbian: *Немогуће*. Београд: Надреалистичка издања, 1930.]
- Protic 1969:** Protic, Miodrag B. *Serbian Surrealism, 1929–1932*. Belgrade: Museum of Contemporary Art, 1969. [In Serbian: Protić, Miodrag B. *Srpski nadrealizam 1929–1932*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969.]
- Todic & Jovic 2016:** Todić, Milanka & Jović, Bojan. “The Female Gaze (from) the Medium in *The Public Bird* by Milan Dedinaс.” *Literary History*, no 159 (2016): 79–97. [In Serbian: Тодић, Миланка; Јовић, Бојан. „Поглед жене (из) медијума у *Јавној птици* Милана Дединца.” *Књижевна историја*, год. 48, бр. 159 (2016): 79–97.]

- Todic 2002:** Todic, Milanka. *The Impossible: The Art of Surrealism*. Belgrade: Museum of Applied Arts, 2002. [In Serbian: Todić, Milanka. *Nemoguće: umetnost nadrealizma*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2002.]
- Vuckovic 2011:** Vuckovic, Radovan. *Prose of the Serbian Avant-Garde*. Belgrade: Sluzbeni glasnik, 2011. [In Serbian: Вучковић, Радован. *Проза српске авангарде*. Београд: Службени гласник, 2011.]
- Vuco 1928:** Vuco, Aleksandar. *Root of View*. Novel. Belgrade: S. B. Cvijanovic, 1928. [In Serbian: Вучо, Александар. *Корен вида*. Роман. Београд: С. Б. Цвијановић, 1928.]
- Vuco 2018:** Vuco, Aleksandar. *Crustaceans on the Chest. A Film*. Transl. by M. Pabich & A. Dzwonkowski. *Tygiel Kultury*, no 232 (2018): 73–82. [In Polish: Vučo, Aleksandar. „Łuskowce na piersiach. Film.” Przekład Małgorzata Pabich, Adrian Dzwonkowski. *Tygiel Kultury*, nr 232 (2018): 73–82.]
- Zecevic 2013:** Zecevic, Bozidar. *Serbian Avant-Garde and Film, 1920–1932*. Belgrade: Association of Film Artists of Serbia, 2013. [In Serbian: Зећевић, Боџидар. *Српска авангарда и филм 1920–1932*. Београд: Удруženje filmskih umetnika Srbije, 2013.]

DEJAN AJDACIC (DEJAN AJDAČIĆ, ДЕЈАН АЈДАЧИЋ), PROF. DSC

University of Gdansk

 <https://orcid.org/0000-0002-4098-4660>

“The Oneiric Poetics of the Surrealist ‘Film’ *Ljuskari na prsima* (1930) by Aleksandar Vučo.” [Original title in Serbian: „Поетика ониризма надреалистичког ‘филма’ *Љускари на прсима* (1930) Александра Вуча.”] *Cyrillo-Methodian Papers*, no 15 (2026): 171–182.

DOI: <http://dx.doi.org/10.17951/zcm.2026.15.171-182>

