Zoran Đerić

O VORHOLOV(SK)IM FILMOVIMA

Za jedne je bio "papa pop-arta", "ikona pop-kulture", pa su ga, poput svog sveca, uzdizali na oltar umetnosti XX veka. Drugi su ga proklinjali, kao nekog ko je prostituisao umetnost, srozao je na banalno i svakodnevno. Bilo da je umetnost komercijalizovao, ili popularisao, Endi Vorhol (Andy Warhol, Andrew Warhola, 1928-1987) se u njenu istoriju upisao kao ličnost koja se, naizgled paradoksalno, proslavila umnožavanjem drugih slavnih ličnosti, pa čak i obezličavanjem onoga što ima unapred zadatu ulogu i opis.

Prva od njegovih genijalnih ideja bila je uzimanje pseudonima. Kada je mršavi, uplašeni i bolešljivi Andrej, sin siromašnih emigranata iz Slovačke, stigao iz provincije u Njujork, iz njegovog portfolija su ispadale bubašvabe, ali to mu nije smetalo da za nekoliko godina postane cenjen u svetu reklame. S novcem je stekao i mudrost, tj. odmah je shvatio kako funkcioniše svet slavnih, pa je promenivši svoje ime, istovremeno promenio i predmet reklame: odlučio je da od sebe stvori mitsku ličnost i da se posveti isključivo sopstvenoj promociji. Potom je usledilo sve drugo: od serigrafija, Cambell's supe, fascinacije filmskim zvezdama, preko Fabrike, Velvet Undergrounda, *Interview*-a, do Kapsula vremena i sopstvene smrti.

"Sve što je Vorhol radio, ličilo je na nasilje nad najvećim svetinjama umetnosti", primetio je jedan od njegovih kritičara. Drugi su istakli da je smrt bila njegova omiljena tema. Tačnije, Eros i Tanatos, isprepletani. Kada je 1962. godine, u Velikoj jabuci, došlo do velike avionske katastrofe, u kojoj je poginulo 129 osoba, Vorhol je napravio serigrafiju sa spaljenim avionom i natpisom "129 die in jet!". I narednih godina tragao je po novinama za fotografijama najrazličitijih tragedija i koristio ih u svojim radovima. Reprodukovao je saobraćajne nesreće sa smrtnim ishodima, žrtve samoubistva, lobanje leševa, umrle zvezde (Merilin Monro, koja je odmah posle smrti prešla u mit i legendu, kao i fotografiju Džeki Kenedi, načinjenu neposredno po ubistvu njenog slavnog muža, J.F.K). Posle pokušaja atentata na njega, 1968. godine, koji je, nekim čudom preživeo, pa sve do 1987. godine, ova opsesija smrću samo se povećavala, dok se nije rasprsla, kako to već obično biva, posle jedne bezazlene operacije, kao posledica nebrige njegove lične bolničarke.

Vorholova filmografija, možda čak i više nego njegova druga umetnička dela, dugo je bila nesređena, nedovoljno poznata, mistifikovana. Stotine filmova, uglavnom bez autorizacije, ponekad tek probnih snimaka, posmrtno se otkrivaju, prikazuju, pa i vrednuju.

Dok se u Evropi filmska avangarda iscrpela još 30-ih godina, u Americi se počela stidljivo pojavljivati desetak godina kasnije (1942, "Meshes Of The Afternoon", Maja Deren), da bi tokom 60-ih doživela svoj uspon. Novi američki film ("New American Cinema"), koji je nazivan i "podzemnim bioskopom" (underground cinema), najčešće je svrstavan u tri grupe: u prvoj su filmovi koji su se inspirisali likovnom umetnošću i iskustvima nemačkog ekspresionističkog filma, odnosno francuskog impresionizma iz 20-ih godina; dru-

goj grupi pripadaju "poete", koji su snimali filmove prepune metafora i simbola; dok su u trećoj "registratori", čiji su zapisi stvarnosti najbliži dokumentarnom filmu. Ono što je činio sa kamerom Endri Vorhol najbliže je ovoj poslednjoj grupi, mada je njegove filmove teško klasifikovati, odnosno svrstati pod neke jasno određene žanrove.

Vorhol je počeo da snima filmove 1963. godine, koristeći 16 mm kameru, koja je bila omiljena među tadašnjim avangardistima. Duže od godinu dana pravio je isključivo neme i crno-bele filmove. Tek od 1965. koristi zvuk (mada mu se još 1964. omakao jedan zvučni "ispad" u etidi "Harlot"). Boju koristi od 1966. godine, itd.

Seks je jedna od najprisutnijih tema u Vorholovim filmovima, ali seks prisutan na neobičan način: kao da je nastao ispiranjem celokupnog erotičnog okruženja, koje normalno funkcioniše na filmu, čak i pornografskom. Tako da je Vorholove filmove teško nazvati erotskim, a ne mogu se nazvati ni pornografskim, jer u njima vrlo retko otvoreno prikazuje sam seksualni čin. Izuzetak su filmovi *Blue Muvie* (poznat i pod nazivom *Fuck*, 1968), u kom ima i hardcore scena, odnosno film *Kauč* (*Couch*, 1964), koji sadrži homoseksualni felacio. Iako se većina Vorholovih filmova bavi posmatranjem (pojedini filmski kritičari govore o filmskom voajerizmu) onoga što se dešava, pre svega pred filmskom kamerom, najčešće je ono što vidimo oslobođeno samog dešavanja, pa i otkrivanja nekog sadržaja, bilo da je intimne, ili neke druge prirode.

Glavni junak filma *Kauč* je upravo predmet iz naslova, koji se nalazio u Vorholovoj "Fabrici", na kom su defilovale različite ličnosti. Kamera je nepokretna, snima samo ono što se odvija u njenom vidnom polju. A tu se dešava puno toga. Najpre je tu jedna gola devojka, kojoj se pridružuje grupa bradatih muškaraca. Među njima su najpoznatija imena bit-književnosti: Alen Ginzberg, Džek Keruak, Gregori Korso, Piter Orlovski. Njih smenjuje par mladića koji leže na kauču i zabavljaju se jedan drugim. Scenu "pušenja" smenjuje scena u kojoj jedna devojka pali cigaretu. Potom se pojavljuju i druge devojke iz "Fabrike": Altra Vajolet (Ultra Violet), Viva itd., jedući banane. Aluzija je očigledna, pa i providna, kako u ovom, tako i u filmovima poput *Mario Banana* (1964), odnosno *Blow Job* (1964). Naslovni junak filma *Mario Banana* jede bananu na način koji podseća na felacio. Isto tako, sudeći po naslovu, *Blow Job*, polusatna ekstaza na licu protagoniste ovog filma, izazvana je felaciom, što je, za to vreme, već bilo skandalozno.

U većini vorholovskih filmova, već sama nagost je predstavljala najveću provokaciju. Tako je, recimo, film *Spavanje* (*Sleep*, 1963) šestočasovni snimak golog muškarca tokom spavanja. U filmu *Šišanje* (*Haircut*, 1963), u jednoj sekvenci vidljive su muške genitalije. Nage muškarce snima i u kasnijoj fazi, 1967. godine, u filmovima *Goli restoran* (*Nude Restaurant*) i *Usamljeni kauboji* (*Lonesome Cowboys*). Akt, seksualni objekat, estetički fetiši – to je ono što je privlačilo Vorhola, u ovim, kao i u nekim drugim filmovima. Upravo takav pristup preuzeli su i drugi koji su stvarali pod njegovim okriljem – Pol Morisi (Paul Morrisey) u filmovima *Meso* (*Flesh*, 1968), *Đubre* (*Trash*, 1970), *Vrelina* (*Heat*, 1972), *Drakula Endija Vorhola* (*Andy Warhol's Dracula*, 1974) i *Frankenštajn Endija Vorhola* (*Andy Warhol's Frankenstein*, 1974), kao i Džed Džonson (Jed Johnson) u svom filmu *Loš Endija Vorhola* (*Andy Warhol's Bad*, 1977).

Iako su Vorholovi filmovi bili izvan holivudske filmske industrije, neki od njegovih "glumaca" (pojedini kritičari govore čak i o "filmskoj školi"), vremenom su asimilovani u

nju. Još 1969. godine, u filmu *Ponoćni kauboj* (*Midight Cowboy*), reditelja Džona Šlezingera (John Schlesinger), pojavljuju se Morisi i Viva, odnosno dajdžestiran vorholovski svet. Niko (Nico) igra u Felinijevom (Fellini) *Slatkom životu* (*La dolce vita*, 1960), Viva u *Lavovskoj ljubavi* (*Lions Love*, 1969), Anges Varde, itd.

Dok je saradnja sa Morisijem bila otvorena, pa tako i plodonosna, tj. stekla puno pravo na *copyright*, kod drugih sledbenika, estetičkih i avangardnih umetnika, bila je prikrivana, pa je postala i ostala epigonska, plagijatorska. Tako se Dvoskinov film (Stephen Dwoskin), *Momenat* (*Moment*, 1979), opisuje kao mešavina Vorholovih – *Blow Job* i *Henri Geldzahler* (Henry Geldzahler, 1964): kamera je fiksirana na lice junakinje koja puši cigaretu i masturbira. Joko Ono (Yoko Ono) je snimila film *Muva* (*The Fly*, 1971), koji je, u stvari, 90-minutna ženska verzija *Spavanja*. Film *Krevet* (*The Bed*, 1968), Džemsa Brotona (James Broughton) je odgovor na *Kauč*.

Vorhol se, s druge strane, inspirisao filmskom klasikom i avangardom, podjednako: Limijer (Lumiere), Leže (Léger), Ejzenštejn, Čaplin (Chaplin), Bunjuel (Buñuel), itd. ostajući, kako je primećeno, samo na nivou "asimilacije pionirske i avangardne filmske tradicije". U svemu drugom je bio incidentan, namerno obrnut, parodičan.

1973. je snimio poslednji film kao reditelj, *Ljubav* (*L'Amour*). Iako ne napušta film (tri, već pomenuta, *Drakulu*, *Frankenštajna* i *Lošeg*, producira), više se ne pojavljuje iza, nego samo ispred kamere, kao umetnik u filmovima *Neudata žena* (*An Unmarried Woman*, 1978), sa Džil Klejburg (Jill Clayburgh) i *Vamp* (*Vamp*, 1986), sa Grejs Džons (Grace Jones); odnosno učesnik, performer, u filmovima: *Podzemlje i imigranti* (*Underground and Immigrants*, 1976), *Kokain kauboji* (*Cocaine Cawboys*, 1979), sa Džekom Palansom (Jack Palance), *Scene iz života Endija Vorhola* (*Scenes from The Life of Andy Warhol*, 1982) i *Portfolio* (1983), kao i u onima koji su montirani posle njegove smrti, poput filma *Superstar: Život i vremena Endija Vorhola* (*Superstar: The Life and Times of Andy Warhol*, 1991), odnosno filma *Džonas u pustinji* (*Jonas in The Desert*, 1994), u kom se, pored Jonasa Mekasa, pojavljuju Vorhol, Ginzberg i Morisi. U filmu *Niko ikona* (*Nico Icon*, 1996), pojavljuje se, uz Niko, Džona Kalea (John Cale), Pola Morisija i Džeksona Brauna (Jackson Browne), kao svedok, saučesnik, akter jednog vremena koje još uvek ima svoje sledbenike i poklonike, ne samo u pop-kulturi, nego u onom što je izmaklo potrošačkom mentalitetu i ostalo sačuvano u istoriji umetnosti i istoriji filma.