

Članak je primljen: 5. februar 2014.
Revidirana verzija: 10. februar 2014.
Prihvaćena verzija: 17. februar 2014.
UDC: 791.633-051 Godar Ž-L. ; 791.623.1 ;
78.071.1 Zorn Dž. ; 78.02

Smiljka Jovanović

studentkinja doktorskih studija

Grupa za teoriju umetnosti i medija, Interdisciplinarnе studije Univerziteta umetnosti u Beogradu

smey82@gmail.com

Jump cut tehnika filmske montaže Žan-Lika Godara i file cards kompozicioni metod Džona Zorna: analogije i implikacije

Apstrakt: *Jump cut* tehnika filmske montaže Žan-Lika Godara i *file cards* kompozicioni metod Džona Zorna mogu se razumeti kao analogni stvaralački pristupi. Ne samo što su dati pristupi slični po izvedbi (naravno, uz uvažavanje razlika u mediju i određenim tehničkim detaljima), nego oni imaju zajedničku ideološku pozadinu i otelotvoruju kritičke i subverzivne poglede – posebno na društvene uslove i *mainstream* u umetnosti – autorâ u čijim se poetikama primenjuju. Ovo je studija o sličnostima, paralelama i razlikama između Godara i Zorna, *utisnutim* u *jump cut* i *file cards* stvaralačke metode.

Ključne reči: filmski rez, Godar, muzički blokovi, *Novi talas*, poližanr, postmodernizam, Zorn;

Uvod

Potruga za paralelama između dva stvaralačka *creda*, manira, ili metoda, uvek je samo jedna moguća interpretativna konstrukcija, teorijska spekulacija. Upoređenje stvaralaštava je oposredovano znatnom količinom imaginacije, koja omogućava da se neke, često sasvim tanane, veze uoče, osmisle i pretoče u tekst, posebno ako se traže u nizu *trans*- konekcija – između raznolikih istorijskih, geografskih, kulturoloških, medijskih i drugih sfera, kao što je slučaj sa vezama između stvaralaštava Žan-Lika Godara (Jean-Luc Godard) i Džona Zorna (John Zorn). Godar i Zorn pripadaju različitim umetničkim generacijama i podnebljima¹ i, u tom smislu, izvesni Godarovi

¹ Godar (rođ. 1930), francusko-švajcarski režiser i scenarista, jedan je od najvažnijih evropskih filmskih umetnika. On se najčešće povezuje sa takozvanim *Novim talasom* (*Nouvelle vague*) – pravcem u francuskom filmskom stvaralaštvu 1960-ih godina, koji je proklamovala grupa autora (pored Godara, stvaraoci poput Bazena /André Bazin/, Trufoa /François Truffaut/, Šabrola /Claude Chabrol/ i Riveta /Jacques Rivette/), težeći ka uvođenju novina u filmsku naraciju i subvertiranju holivudom inspirisanog *mainstreama*. Cf.: Dayna Oscherwitz i MaryEllen

postupci mogu biti tumačeni kao uzori za Zornove postupke, ili, eventualno, šire posmatrano, kao elementi (zapadno)evropske umetnosti koji se apropriraju na američkoj umetničkoj sceni. U prilog takvom tumačenju ide Zornova fasciniranost Godarovom ličnošću i delima, isticana u mnogim izvorima,² te otelotvorena u omažnom delu ovog kompozitora, *Godard*.³ Ipak, analogije između poetičkih načela i konkretnih postupaka o kojima će biti reč – Godarove *jump cut* tehnike filmske montaže i Zornovog *file cards* kompozicionog metoda – čine se posledicom osobene, složene mreže ideja i, uopšte, svetozanora, koje Godar i Zorn *dele*, bez obzira na istorijsku i geografsku distancu, zbog čega dijahronost postupaka verovatno treba staviti u drugi plan, a istaći zajedničke aspekte i rezultate/implikacije spomenutih poetika.

Estetska ambivalentnost i subverzivnost *jump-cut* montažne tehnike i *file cards* kompozicionog metoda

Jump cut je naziv za montažni rez između dva kadra koji, sukcesivno, prikazuju određeni, jedinstveni događaj, ali su snimani iz različitih uglova i naglašavaju različite aspekte tog događaja. Radnja se prikazuje na neobičan način – vremenski kontinuum je prekinut i čini se kao da između kadrova nedostaje još jedan kadar koji bi *povezao* dva postojeća. Ujedno, pomeranje ugla snimanja kod gledaoca proizvodi utisak decentralizovanog i nekoherentnog prostora koji se posmatra na platnu/ekranu. Iako je korišćenje *jump cut* tehnike bilo poznato pre polovine prošlog veka, njena upotreba se najviše vezuje za stvaralaštva Žan-Lika Godara i autora *Novog talasa*. U literaturi se kao primeri *jump cut* postupka najčešće navode scene iz Godarovog prvog dugometražnog filma, *A bout de souffle* (1960): recimo, scena vožnje u kabrioletu, u kojoj Patriša (Jean Seberg), tokom razgovora sa Mišelom (Jean-Paul Belmondo), uzima ogledalo. Sekvenca je urađena tako što jedan kadar pokazuje Patrišu u razgovoru, sledi jasan rez, pa naredni kadar u kojem se Patriša ogleda i namešta kosu, sledi ponovni rez i treći kadar u kojem se razgovor nastavlja i koji liči na prvi kadar. Uzimanje i ostavljanje ogledala nije prikazano. Čini se da nema tehnike filmskog prikazivanja koja se može bolje dočarati takozvanim *screenshot*-ovima od *jump cut* tehnike: rez između kadrova u sekvencama rađenim pomoću spomenute tehnike je oštar, jasan kao i *praznina* između fotografija; dve fotografije (*screenshot*-ovi), koje, poput ovih koje slede, prikazuju dva trenutka radnje, kao da *ilustruju* filmsku sekvencu i sâm *jump cut* postupak

Higgins, *Historical Dictionary of French Cinema*, Lanham–Toronto–Plymouth, The Scarecrow Press, Inc., 2007, 10. Spisak i kratak opis filmova, kao i Godarovu biografiju, videti u: Philippe Rége, *Encyclopedia of French Film Directors*, Volume I, Lanham–Toronto–Plymouth, The Scarecrow Press, Inc., 2010, 450–453.

Zorn (rođ. 1953), savremeni američki muzičar, aktivan je od poslednje četvrtine 20. veka kao kompozitor, saksofonista, producent, aranžer, izdavač i organizator. Tokom više od trideset godina karijere, on je izgradio reputaciju *avangardnog stvaraoca*. Cf.: Seth Rogovoy, *The Essential Klezmer: A Music Lover's Guide to Jewish Roots and Soul Music, from the Old World to the Jazz Age to the Downtown Avant Garde*, North Carolina, Chapel Hill, 2000; Jeff Siegel, "A Recursive, Revisionist History of the Jewish Avant-Garde", http://www.stylusmagazine.com/articles/weekly_article/regard-regret-a-recursive-revisionist-history-of-the-jewish-avant-garde.htm, 2006. Zorn je ostvario stotine saradnji, nastupa i snimaka veoma različitog poetičkog i stilskog usmerenja. Njegov opus je nemoguće žanrovski definisati, a odrednice koje se često upotrebljavaju kao opisi dela su: *noise*, eksperimentalna muzika, avangardni džez, improvizaciona muzika, post-bibap, filmska muzika itd.

Cf.: Thom Jurek, "John Zorn – Artist biography", <http://www.allmusic.com/artist/john-zorn-mn0000239329>. Zornovu diskografiju čini više od 400 albuma – selekcije dela videti na: www.tzadik.com.

² Cf. Scott Maykrantz, "The John Zorn Web Site", <http://www.scottmaykrantz.com/zorn01.html>, 2004.

³ Ova kompozicija je prvobitno bila integrisana u album-omaž Godaru, *The Godard Fans: Godard Ca Vous Chante?* (1986, priredio Rošar /Jean Rochard/), a potom je objavljena na Zornovom kompilacijskom albumu *Godard/Spillane* (1999).

u malom – prva fotografija mogla bi biti poslednji frejm jednog kadra, *prostor* između fotografija mogao bi predstavljati montažni rez, druga fotografija mogla bi biti prvi frejm narednog kadra.



Primer 1: *A bout de soufflé*, screenshot-ovi

File cards metod muzičkog komponovanja pripisuje se Džonu Zornu i predstavlja izgradnju muzičkog dela sastavljenog od više kraćih, međusobno disparatnih odseka. Postupak uključuje kompozicionu pripremu i praktičan studijski rad i odvija se, prema opisu samog Zorna, na sledeći način: kompozitor odabere temu (Zorn je naziva „dramskim subjektom“⁴), vrši istraživanje motiva vezanih za datu temu i zapisuje na kartice zasebne muzičke asocijacije koje ima tokom razmatranja izvora. Sledi odabir, razvrstavanje i sređivanje kartica, koje postaju vrsta partiture i predloga za studijski rad.⁵ Potom, snimanje kompozicije vrši se u etapama, tako što muzičari improvizuju deonice prema zapisima na karticama i Zornovim usmenim uputstvima, a Zorn beleži improvizacije na traku. Nakon toga, on pravi selekciju snimaka koje želi da uvrsti u svoje delo – izdvaja ih i obrađuje i tako dobija niz takozvanih muzičkih blokova, međusobno veoma različitih po instrumentarijumu, karakteru, atmosferi, žanru.⁶ Finalni stadijum ostvarivanja dela je *lepljenje* blokova jedan za drugi, čime se dobija, dakle, *poližanrovska* muzička celina – veoma upečatljiva, „ludački prošivena kolekcija zvukova“⁷, „kovitlanje blokova kakofonije, slobodne

⁴ Cf. Scott Maykrantz, op. cit.

⁵ Zorn pojašnjava proces komponovanja pomoću *files cards* metoda u vezi sa stvaranjem albuma *Spillane* (1987, kompozicija *Spillane* je reizdata 1999. godine na albumu *Godard/Spillane*), posvećenog čuvenom piscu krimi-romana, Mikiju Spilejnu (Mickey Spillane). U programskoj knjižici ovog albuma, autor govori o karticama: „Svaka kartica je vezana za određeni aspekt Spilejnovog rada, njegov svet, njegove osobine, ideologije. Ponekad samo opisujem zvuke: ‘Početni vrisak. Uvod u *Route 66* započinje zvukom činele, onda nastupaju klavir, gudači i harfa. Ponekad se setim scene iz filma kao što je *Year of the Dragon* i napišem: ‘Scena zločina #1 – visoki flažoleti na harfi, podloga basova i trombona, gitare bogate zvučnosti, zvuk kapanja vode i naracija preko toga.’“ David Bither, op. cit. Kartice ponekad sadrže partituru notiranu u tradicionalnom smislu, a ponekada je na njima opisno predstavljen plan za muzičku izvedbu. Cf. William Duckworth, *Talking music. Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*, New York, Da Capo, 1999, 468. Zornove kartice se ne daju na uvid široj javnosti, te o njihovoj sadržini i svrsi saznajemo na osnovu kompozitorovih retkih intervjua i napisa.

⁶ Kompozicioni postupak *sabiranja* muzičkih žanrova i materijala, primenjen u Zornovim delima, uglavnom se u literaturi naziva *uodnošavanjem blokova* – „metodom koji je Zorn prisvojio i doveo do ekstrema, a koji seže unazad do ... ranog perioda Stravinskovog stvaralaštva.“ Stephen Pochin, “John Zorn and the Theatre of Musical Optics”, <http://www.bbk.ac.uk/readings/r1/pochin.html>, 2003.

⁷ Jamie Graves, “Who is this John Zorn guy, anyway?”, <http://members.tripod.com/~JFGraves/General/whoisjz.html>, 2005.

improvizacije, japanskih folk melodija, bibap džez, metal-gitara.⁸ Po brzini izmena odseka i naglašenosti *šavova* između njih, Zornova poližanrovska ostvarenja verovatno su najekstremniji primeri poližanra u istoriji muzike.

Jump cut i *file cards* stvaralački postupci podrazumevaju ambivalentnost u odnosu prema materijalu i rezultiraju takođe ambivalentnim fenomenološkim aspektom dobijene umetničke celine: filmski, odnosno muzički tokovi uvek su *i kontinuirani i ispresecani*. Iako termin *jump cut* (engl. preskok i rez) eksplicira prekid između kadrova i u sred radnje, rez, praktično, predstavlja trenutak spajanja (po uglu, često i odstojanju kamere, a ponekad i narativnoj sadržini) već disparatnih snimaka. Slično, muzičko delo ostvareno *file cards* metodom nastaje spajanjem već razdvojenih, *isečenih* i obrađenih snimaka zvučnih blokova. Rez ne preseca prvobitno kontinualan vizuelni ili audio snimak, nego je sredstvo za povezivanje snimaka; njime se ističe prostorni i vremenski diskontinuitet filmskog ili muzičkog toka i, u trenutku reza, gledalac ili slušalac postaje svestan da je film ili muzička kompozicija uvek konstruisana tvorevina.

Zbog toga što *otkriva* konstruktivističku prirodu filmskog prikazivanja, *jump cut* montaža se smatra uzurpacijom *mainstream* montaže, koja teži da prikaže kontinualnu radnju bez naglašavanja montažnog postupka.⁹ Korišćenje *jump cut* tehnike ruši sliku filma kao audio-vizuelnog narativa koji nudi zabavu i emocionalnu *uljulkanost*. Gledalac je *pozvan* da razmišlja o filmu kao o polju (ideološke) manipulacije – tendenciozno odabranih i upriličenih poruka.¹⁰ Kritičko razmišljanje treba da obuhvati ne jedino sama filmska ostvarenja, nego i institucionalne instance filmske industrije, pa i kulture i društva, koje *propisuju mainstream* stanovišta. Stoga, filmska kritika i teorija filma prepoznaju *jump cut* tehniku kao jedno od čestih izražajnih sredstava u subverzivno orijentisanim poetičkim strategijama, među koje se svakako svrstavaju i one autorâ francuskog *Novog talasa*, zbog njihovog podrivajućeg stava prema tradicionalnom filmu,¹¹ zahtevima komercijalne umetničke produkcije i državnoj kontroli (npr. cenzuri) u domenu umetnosti.¹²

Zornov *file cards* kompozicioni metod predstavlja analogiju kritiku uobičajenih shvatanja muzičkog stvaranja, prema kojima komponovanje podrazumeva tradicionalnu notaciju i rezultira nekom vrstom već familijarizovane zvučne, formalne, uz to stilski i žanrovski relativno lako odredive, celine. Intezivna izmena muzičkih žanrova u Zornovim delima promoviše, čini se isprva paradoksalno, kritiku samog žanra kao *etikete* koja se dodeljuje umetničkim ostvarenjima u svrhu lakšeg targetiranja kupaca tih ostvarenja. Za samog Zorna, a trebalo bi da je tako i za poštovaoce njegovih dela, žanrovi nisu ni validna ni značajna kategorija¹³ – nije važna sadržina dela (posebno je nevažno njeno žanrovsko određenje), već je važan *način* na koji se delo gradi, dakle kako se ostvaruje celina i, potom, kakva značenja ona produkuje. Metod je upravo *file cards*, celinu određuje kompozitorova *početna inspiracija*, a poruke su subverzivne i političke.

Koncept notacije kod Zorna ne samo da je preispitan opisnim zapisivanjem zvukova na kartice, nego je potpuno transfigurisan stadijumom studijskog rada – kada se improvizovani muzički

⁸ Alburger, Mark, "It's Electric", http://www.sfcv.org/arts_revs/zorn_11_14_06.php, 2006.

⁹ Cf. David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, New York, McGraw Hill, 2006, 254.

¹⁰ Cf. Ibid. Autori ovde skreću pažnju na subverzivnu političku poruku segmenata Ejzenštajnovog (Sergei Eisenstein) filma *Bronenosac Potemkin (Podmornica Potemkin)*, u kojima je, inače, izražen *jump cut* montažni postupak.

¹¹ Autorke Ošervic i Higinis nabrajaju neke od najznačajnijih stvaralaca „tradicionalnog francuskog filma“, među njima su: Otan-Lara (Claude Autant-Lara) i Klemen (René Clément); nazivaju ih „script-driven režiserima“. Dayna Oscherwitz, MaryEllen Higgins, *Historical Dictionary of French Cinema*, Lanham–Toronto–Plymouth, The Scarecrow Press, Inc, 2007, 10.

¹² Cf. Ibid.

¹³ Ovo estetsko i poetičko načelo najverovatnije je najbolje eksplicirano čuvenom Zornovom izjavom (citat u originalu): „There's good music and great music and phoney music in every genre, and all the genres are the fucking same!“ Cf.: Marcel Cobussen, *Deconstruction in Music*, <http://www.cobussen.com>, 2001.

materijal beleži direktno na traku. „Dok tradicionalno komponovanje rezultira brižljivo i detaljno zapisanom partituroom, koja će imati promjenljive pojavnosti u zvuku usled različitih interpretacija, Zornovo 'notiranje na traku' rezultira *fiksiranom zvučnom pojavnošću dela – snimkom* koji 'pamti' onu interpretaciju koju kompozitor smatra najboljom.“¹⁴ Snimak, a ne papir sa notnim materijalom, predstavlja partituru – zapis kompozicije; snimak se komponuje, sastavlja od zvučnih blokova; uz to, snimak je konačan produkt koji izlazi pred publiku i koji se može *konzumirati* i analizirati.

Ekstremni poližanr brzo je postao zaštitni znak Zornovog stvaralaštva¹⁵ i javnost upoznata sa radom ovog autora očekivala je da njegova dela budu poližanrovska, ne dovodeći u pitanje koherentnost ostvarenja, odnosno prihvatajući *a priori* poližanrovsku tvorevinu kao celinu. I sâm Zorn je govorio o tome da delo mora biti jedinstveno¹⁶ i da u slučaju njegovih kompozicija jedinstvo *obezbeđuje* dramski subjekt: „Spajam različite delove prema dramskom subjektu, i to ne tako da jedan tonaliteta modulira na drugi, nego da grupe slika, ideja, potiču iz istog izvora.“¹⁷ Dramski subjekt je početna vizija, a kompozicija je njeno otelotvorenje i svaki od muzičkih odseka je „tu sa opravdanjem i, ako bi bio izostavljen, učinio bi da se celo delo raspadne.“¹⁸ Na nivou kompozicionih postupaka, Zorn često ostvaruje jedinstvo dela tako što zadržava neki od elemenata prethodnog u narednom odseku, usled čega se stvara utisak „odjeka jednog odseka u drugom“, te izrastanja „novog iz prethodnog, čime je omogućeno organsko jedinstvo i lakše slušanje dela.“¹⁹ Ostvarivanje celine dela putem ove vrste *lajtmotivskog rada*, takođe uz ujednačenu studijsku obradu snimaka, analogno je Godarovom objedinjavanju filmske sekvence prikazivanjem jedinstvene radnje i filmskom postprodukcijom.

Godarova i Zornova ideološka i politička konfrontacija

Godar i Zorn dele poetička usmerenja: ka eklekticismu postmodernizma, avangardnom izrazu i *underground* umetničkom okruženju. Pomoću miš-maša naracionih i stilskih kodova tradicionalnog i modernog, elitnog i populističkog, estetskog i funkcionalnog, ovi autori koketiraju sa idiomima *mainstream*-a i popularne umetnosti. Godar pravi aluzije na holivudski film,²⁰ a Zorn na poznate melodije raznih stvaralaca.²¹ Međutim, pop elementi retko su *aranžirani* i kontekstualizovani tako da svojim konačnim poretkom stvaraju prepoznatljiv i *prijatan* proizvod; oni su tehnikama poput *jump cut* i *file cards* tehnika distorzirani i smešteni u okruženje u kojem se percipiraju kao elementi koji nisu ono što obično, u drugačijem kontekstu, jesu. Prožimanjem sfera

¹⁴ Smiljka Milosavljević, *Identitetska pozicioniranja Džona Zorna*, Beograd, Fakultet Muzičke Umetnosti, Katedra za muzikologiju, 2011, 66.

¹⁵ Nekoliko Zornovih bendova ostaje zapamćeno po izvođenju *agresivnih* poližanrovskih kompozicija. Među njima najpoznatiji su *Naked City* i *Painkiller*.

¹⁶ „Naravno, kompozicijama treba i neka vrsta obeležja, osećaj jedinstva. Tome su me učili profesori *pitch set* teorije u školi (...) – da svaka nota treba da ima svoju funkciju i da sve one idu ka nekom cilju koji otelotvoruje personalnu viziju.“ Cf. David Bither, op. cit.

¹⁷ Ibid. „Korišćenje dramskog subjekta (...) kao ujedinjujućeg elementa bilo je otkrovenje. Ono omogućava da svi muzički momenti, nevezano za formu ili sadržinu, opstaju kao elementi celine, tako što se na neki način odnose prema životu ili delu odabranog subjekta.“ Cf.: Scott Maykrantz, op. cit.

¹⁸ Cf. William Duckworth, op. cit. 465.

¹⁹ Cf. David Bither, op. cit.

²⁰ Sterit iscrpno piše o elementima Godarovih filmova koji referišu na američka/holivudska ostvarenja – videti: David Sterritt, *The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 44–48.

²¹ *Pop* elementi (teme, ritmovi i drugi elementi koje Zorn preuzima iz popularne muzike, ili koje komponuje po uzoru na popularnu muziku) mogu biti *prekriveni* bukom, ili mogu biti zasebni segmenti poližanrovskih kompozicija, gde im drugi segmenti izrazito kontrastiraju, ili mogu biti osnova kompletnih kompozicija, pa i celih albuma.

visoke i popularne kulture „promoviše se srdačan odnos između publike i dela“²² u cilju uspešnog plasmana umetničkog proizvoda na tržište, ali i, istovremeno, prenošenja idejne poruke dela od njegovog autora do publike – najčešće kritike klasičnih stvaralačkih načela, ali i savremenih kulturno-društvenih pojava.

Kritički, subverzivni potencijal Godarovog i Zornovog stvaralaštva, usmeren kako na prošlost, tako i na sadašnjost, eksponiran je upravo kroz tehnički posredovanu ideju o konstruktivnoj i ideološkoj prirodi umetnosti i medija filma i muzike. Godarova i Zornova ostvarenja šokiraju i defamilijarizuju gledaoca/slušaoa i politizuju proces ‘konzumacije’ umetničkog dela tako što *zahtevaju* angažman publike i osvešćenje činjenice da konzumenti ne smeju biti pasivni, već aktivni primaoci poruka koje dela nose.

Literatura:

- Alburger, Mark, “It’s Electric”, http://www.sfcv.org/arts_revs/zorn_11_14_06.php, 2006, pristupljeno 5.1.2014.
- Bither, David (ur.), “From Composer’s Notebooks and Conversation with Jonathan Cott”, programska knjižica za album *Spillane*, Tokyo, 1987.
- Bordwell, David, Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, New York, McGraw Hill, 2006.
- Cobussen, Marcel, *Deconstruction in Music*, disertacija odbranjena u Roterdamu, data u integralnoj verziji na <http://www.cobussen.com>, 2001, pristupljeno 5.1.2014.
- Duckworth, William, *Talking music. Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*, New York, Da Capo, 1999.
- Graves, Jamie, “Who is this John Zorn guy, anyway?”, <http://members.tripod.com/~JFGraves/General/whoisjz.html>, 2005, pristupljeno 24.12.2013.
- Jurek, Thom, “John Zorn – Artist biography”, <http://www.allmusic.com/artist/john-zorn-mn000239329>, 2013, pristupljeno 23.12.2013.
- Maykrantz, Scott, “The John Zorn Web Site”, <http://www.scottmaykrantz.com/zorn01.html>, 2004, pristupljeno 10.8.2008.
- McNeilly, Kevin, *Ugly Beauty: John Zorn and the Politics of Postmodern Music*, University of British Columbia, 1995.
- Milosavljević, Smiljka, *Identitetska pozicioniranja Džona Zorna*, Beograd, Fakultet Muzičke Umetnosti, Katedra za Muzikologiju, 2011.
- Oliva, Akile Bonito i Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost. 1770–1970–2000*, III, Beograd, Clio, 2006.
- Oscherwitz, Dayna i MaryEllen Higgins, *Historical Dictionary of French Cinema*, Lanham–Toronto–Plymouth, The Scarecrow Press, Inc., 2007.
- Pochin, Stephen, “John Zorn and the Theatre of Musical Optics”, <http://www.bbk.ac.uk/readings/r1/pochin.html>, 2003, pristupljeno 9.11.2009.
- Rége, Philippe, *Encyclopedia of French Film Directors*, Volume I, Lanham–Toronto–Plymouth, The Scarecrow Press, Inc., 2010.
- Rogovoy, Seth, *The Essential Klezmer: A Music Lover’s Guide to Jewish Roots and Soul Music, from the Old World to the Jazz Age to the Downtown Avant Garde*, North Carolina, Chapel Hill, 2000.

²² Akile Bonito Oliva i Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost. 1770–1970–2000*, III, Beograd, Clio, 2006, 32.

- Siegel, Jeff, “A Recursive, Revisionist History of the Jewish Avant-Garde”, http://www.stylusmagazine.com/articles/weekly_article/regard-regret-a-recursive-revisionist-history-of-the-jewish-avant-garde.htm, 2006, pristupljeno 2.8.2013.
- Sterritt, David, *The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006.
- “Tzadik”, www.tzadik.com, 2013, pristupljeno 23.12.2013.
- Van Dorston, A. S., “Postmodernist Music: The Culture of ‘Cool’ Vs. Commodity”, <http://fastnbulbous.com/postmodernist-music-the-culture-of-cool-vs-commodity-shop-as-usual-and-avoid-panic-buying/>, 1990, pristupljeno 28.12.2013.
- Zorn, John (ur.), *Arcana. Musicians on Music*, New York, Granary Books–Hips Road, 2000.

Jean-Luc Godard’s *Jump Cut* and John Zorn’s *File Cards* Methods: Analogies and Implications

Summary: It seems not only possible, but even comfortable to compare the following models of artistic creation: Jean-Luc Godard’s *Jump cut* film cut and editing and John Zorn’s *File cards* montage of musical *blocks*. These methods aren’t just similar in execution (differences in media and certain technicalities aside) – they come from the same ideological place and embody artists’ social subversions and revolts towards the mainstream in arts. This is a study on similarities, analogies and divergences between Godard and Zorn, incised in the *Jump cut* and *File cards* methods.

Keywords: Film cut, Godard, *La Nouvelle Vague*, musical blocks, poly-genre, postmodernism, Zorn;