КИНОТЕКА

ПРОГРАМ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КИНОТЕКЕ

специјално издање

#41

MAJ 2020.

20 ГОДИНА ФИЛМА

расположени за ЉУБАВ

kinoteka.org.rs

Пре четрдесет година Милена Дравић је у Кану добила награду за најбољу глумицу за улогу у филму *Посебан третман* Горана Паскаљевића. На слици са Кроазете Милена је у друштву аутора филма и легендарног Љубе Тадића.

из фототеке **југословенске** кинотеке

МИЛЕНА ДРАВИЋ НА КРОАЗЕТИ

За издавача:
Југослав Пантелић

Уређивачки колегијум:
Југослав Пантелић,
Марјан Вујовић,
Александар Саша Ердељановић

Сарадници на програму:
Југослав Пантелић, Марјан Вујовић, Александар Саша Ердељановић, Сандра Перовић, Зорица Димитријевић, Маријана Терзин Стојчић, Димитрије Војнов, Невена Даковић, Ђорђе Бајић, Јован Марковић, Мими Влаовић, Бранислав Ердељановић, Петар Михајловић, Бојан Ковачевић, Стеван Глушац, Ксенија Зеленовић, Ненад Беквалац, Ђорђе Зеленовић, Ирина Кондић Јанчић, Светлана Вистаћ

Технички сарадници:
Александра Савић, Слободан Огњановић, Јелена Ђогатовић
Лектор и коректор:
Весна Калабић

Дизајн: **Вук Попадић**
Арт директор: **Мирослава Вуковић**
Прелом: **Синергија дизајн**
Специјално онлајн издање
Београд, мај 2020.

ЈУГОСЛОВЕНСКА КИНОТЕКА ЗАДРЖАВА ПРАВО ИЗМЕНЕ ПРОГРАМА!

Телефон/факс: **2622-555**
имејл адреса:
kinoteka@kinoteka.org.rs
www.kinoteka.org.rs

CIP – Каталогизација у публикацији –
Народна библиотека Србије, Београд
ISSN 2466-5533 = Кинотека (Београд)
COBISS.SR-ID 228286220
Ова публикација је наставак: Програм
(Музеј југословенске кинотеке) = ISSN 1820-6549

реч директора

Поштовани љубитељи филма,

У мајском броју *Кинотеке*, из текстова нашег Саше Ердељановића и Ђорђа Бајића, сазнајте више о филмовима које можете да пратите на Јутјуб каналима Југословенске кинотеке и ФЦС-а.

На који нам начин седма уметност помаже да сагледамо себе, у овом броју разматра Мими Влаовић у тексту „Филм као ескапизам", док је овомесечни „Мој избор" заправо препорука глумице Бранке Катић шта да гледамо код куће у време изолације. Од великана филма издвајамо непревазиђеног Бастера Китона и аутентичног Клинта Иствуда. Ексклузивни интервју Сандре Перовић са Џонијем Депом поводом филма *Минамата* сведочанство је о искуству уживљавања у лик фотографа Јуџина Смита, али и о вери глумца и продуцента филма у могућност седме уметности да продре до појединца, као и Деповим утисцима са снимања у Србији.

Да љубав не мора увек и нужно да се искаже пољупцем, опомиње нас Ксенија Зеленовић текстом о сада већ класику редитеља Вонг Кар-Вајa *Расположени за љубав* поводом двадесетогодишњице премијере тог магичног филма у Кану. Јубилеј, 65 година од снимања, обележава и филм Велимира Стојановића *Лажни цар*, коме такође посвећујемо пажњу у овом броју.

Од историјских датума у мају увек можемо да се присетимо да све има свој крај, па и Други светски рат, а управо се навршава 75 година од тада. Невена Даковић подсећа нас на жанр ратног филма и његове клишее у свом осврту на традицију југословенског послератног филмског наслеђа. Поводом петнаест година од смрти Живорада Жике Митровића пред вама је текст Димитрија Војнова, одлично подсећање на тог великана филмске уметности.

Останите здрави и читајте *Кинотеку*!

Југослав Пантелић
директор Југословенске кинотеке

Стална музејска поставка и легати у Узун Мирковој 1 су тренутно затворени за јавност. Хвала на разумевању.

САДРЖАЈ

6 — 125 година од рођења
БАСТЕР КИТОН
Александар Саша Ердељановић

18 — 65 ГОДИНА ФИЛМА
ЛАЖНИ ЦАР
Југослав Пантелић

24 — 20 година филма
РАСПОЛОЖЕНИ ЗА ЉУБАВ
Ксенија Зеленовић

30 — интервју
ЏОНИ ДЕП
Сандра Перовић

34 — МОЈ ИЗБОР
БРАНКА КАТИЋ

38 — у самоизолацији
ФИЛМ КАО ЕСКАПИЗАМ
Мими Влаовић

40 — YouTube
КИНОТЕКА

44 — **КРАТКИ ФИЛМОВИ ВЕЛИКИХ ДОСТИГНУЋА**
Ђорђе Бајић

50 — **ЖИВОРАД ЖИКА МИТРОВИЋ**
Димитрије Војнов

54 — 75 година од завршетка II светског рата
КЛИШЕИ РАТНОГ ФИЛМА или РАТНИ ФИЛМ КАО КЛИШЕ
Невена Даковић

60 — уз 90. рођендан
КЛИНТ ИСТВУД
Јован Марковић

66 — критика из прошлости
ВРАНЕ СУ ГРАКНУЛЕ
Славко Лазаревић

68 — са полица библиотеке
МАРКО БАБАЦ О БОШКУ ТОКИНУ
Зорица Димитријевић

70 — фељтон
РАЗВОЈ ФИЛМСКИХ ВРСТА
одломци из књиге Владе Петрића

76 — трагови на филму
КШИШТОФ ПЕНДЕРЕЦКИ / ТОНИ МАРШАЛ / ФЛАВИО БУЧИ / ЛУЧИЈА БОЗЕ / АДАМ ШЛЕСИНЏЕР / ПЕТЕР МУСЕВСКИ / СУЗИ ДЕЛЕР / СТЈУАРТ ГОРДОН / ЈУРИЈ БОНДАРЕВ / ИНА МАКАРОВА / СОЊА ЦИМАН

ЧОВЕК С КАМЕНИМ ЛИЦЕМ

БАСТЕР КИТОН

125 ГОДИНА ОД РОЂЕЊА

ПИШЕ:
Александар Саша Ердељановић

ИЛУСТРАЦИЈА:
Мирослава Вуковић

Све до средине седме деценије двадесетог века, име Чарли Чаплин није било само синоним за кинематографију већ је тај велики уметник филма од врха светске критике једнодушно уздизан као највећа личност у повести седме уметности и неприкосновени комичар свих времена. Међутим, нове генерације критичара и историчара филма, пре свих француски „новоталасовци" и експоненти „новог америчког филма", тада су почеле да оповргавају то, већ уврежено мишљење. Поново „ископани" и деценијама заборављени стари филмови током те деценије доживљавају ново откривање, после чега убрзо, као прва виолина у историји светске комедије, испливава Бастер Китон, вечити, али мање успешни такмац Чарлија Чаплина из последње, златне деценије америчке неме комедије, у време непосредно пред појаву звучног филма. Али да бих објаснио како је дошло до тог својеврсног „коперниканског обрта" и због чега је деценијама заборављени и потиснути Китон, за кога је Џејмс Ејџи, жрец америчке филмске критичке мисли, једном написао да је „једини комичар који је имао храбрости да у потпуности одбаци емоције, стварајући оштру физичку комедију, у коју није уносио патос, већ неку фину сету", напокон успео да заседне на врх филмског Пантеона, кренућу од његове биографије.

Бастер Китон рођен је 4. октобра 1895. године у Пикви, у Канзасу, под именом Џозеф Френсис Китон. Био је дете познатих водвиљских уметника и с породицом је наступао већ од своје треће-четврте године. Током времена, путујући по Америци, стекао је велико знање и рутину у жанру комедије, паралелно развијајући изузетан акробатски дар. Убрзо је постао водећи члан породичне мануфактуре, коју је практично и издржавао од 1917. године, јер је његов отац због хроничног алкохолизма морао да напусти сцену. Исте године, као већ познати и популарни комичар, одбио је главну улогу у престижној позоришној ревији, ушавши на мала врата у свет филма на позив независног продуцента Џозефа Шенка, власника Комичног филмског удружења. Од 1917. до 1920. наступио је у 14 кратких комичних двочинки у којима је редитељ и водећи глумац био Роско Фети Арбакл. Изразито подгојени младић, дечјег лица, с фасцинантном физичком покретљивошћу, Фети Арбакл (који је и филмско име Фети добио по великој дебљини) пленио је филмским екраном управо том супротношћу између физичког изгледа и неочекиване спретности, који обично не иду заједно. С друге стране, он је био истински талентован редитељ и глумац, човек кога је Бастер Китон неизмерно ценио, од кога је много научио и сматрао га најбољим пријатељем до краја живота. Фетијева каријера напрасно је прекинута у септембру 1921. године након оптужбе да је дрогирао и силовао једну старлету на журки у његовој кући, где се окупљала елита холивудског друштва. Та инсценирана и никада доказана оптужба била је предмет три суђења која је магнат Рандолф Виљем Херст користио за обрачун с врхом Холивуда оптужујући га за неморал и разврат. Епилог је био ослобађајућа пресуда, али и прекид глумачке и редитељске каријере Арбакла (под притиском „морализаторске" јавности) и он је на филму могао даље да се појављује само као сарадник на сценарију и режији Китона и других комичара, под псеудонимом Вилијем Гудрич. Сарађујући с Арбаклом и Шенком, Бастер Китон, који је у тим двочинкама делио другу и трећу главну улогу са такође популарним комичаром Алом Сент Џоном, полако је градио свој будући лик флегматичног усамљеника, човека који се никада не смеје, но кога проблеми и неочекиване и стресне животне ситуације натерају на најхрабрије реакције и поступке да би се изборио с њима. У тим филмовима који слепстик и бурлеску доводе до врхунца (први је био *Месар* (*The Butcher Boy*), 1917), а последњи *Гаража* (*The Garage*, 1920) Китон је не само развијао своју персону и будући глумачки стил већ и неуморно истраживао тајне камере и филмског снимања, монтаже и режије, а та склоност према техничким достигнућима омогућиће му да се током следеће деценије искаже као један од највећих иноватора и визуалиста у америчком играном филму.

Осокољен успехом филмова с Арбаклом у којима је често био непотписани сценариста и редитељ, Бастер Китон добио је ветар у леђа када му је Џозеф Шенк, одушевљен његовим умећем, омогућио оснивање сопствене компаније Бастер Китон продукције у којој је Шенк водио финансије, а Китон имао апсолутну слободу у сценаристичком, глумачком и режисерском смислу, зарађујући хиљаду долара недељно плус 25% од оствареног профита. Тако, између 1920. и 1923. настаје 19 двочинки, од којих је Китон корежирао 16 с Едијем Клајном, а две с Маколмом Сент Клером, својим сталним сарад-

Фотографије: Архив ЈК

Sherlock Jr. (1924)

ницима. Већина тих чудесних дела данас се сматра класицима, а међу њима се посебно истичу *Недеља* (*One Week*) из 1920, *Јарац* (*The Goat*), *Позориште* (*The Play House*), *Чамац* (*The Boat*), сви из 1921, као и *Полицајци* (*Cops*), *Електрична кућа* (*The Electric House*) и *Пилот балона* (*The Balloonatic*), сви из 1922. године. Та филмска остварења су дефинитивно изградила Китонову кинематографску појаву као омаленог, жилавог и коштуњавог младића, равнодушног и безбојног израза лица који из летаргије улеће у наизглед нерешиве тешкоће, али снагом свог духа и телесним напорима успева да их превазиђе. За разлику од Чаплина, око чијег се препознатљивог лика малог скитнице Шарлоа, који се на самосвојан начин бори с разним друштвеним неправдама, врти сваки кадар филма и коме је све подређено, Китон развија различите (али у суштини блиске) ликове који кроз филмски израз и драматургију, а нарочито визуелну компоненту, геометријски нарастају до ситуација у којима ће њихов ангажман кулминирати. То потврђује десет дугометражних играних филмова које је Китон режирао сам или у сарадњи с пријатељима, као што су већ помињани Еди Клајн, али и Џон Блајстон, Клајд Брукман и други, снимљених између 1923. и 1928. године. Први од њих, *Три столећа* (*Three Ages*, 1923), у заједничкој режији с Едијем Клајном, својеврсна пародија Грифитове *Нетрпељивости* (*Intolerance*, 1916), приказује Китона као удварача у три епохе: каменом добу, старом Риму и савременој Америци. Те приче су повезане паралелном монтажом и низом све маштовитијих гегова и секвенци, од којих је најчувенија она, у савременој епизоди, у којој Китон скаче са солитера на суседну зграду коју промашује, падајући се дочекује за једну од надстрешница с које се хвата за олук, с њим улеће кроз прозор на нижем спрату, а потом се хвата за ватрогасну шипку с којом се клиза и при приземљењу скаче на ватрогасна кола у покрету по оглашеној узбуни. Невероватна домишљатост у идеји и изведби (Китон никада није користио дублере и по сопственом признању ломио је и повређивао скоро све делове тела) и бриљантни ритам и монтажа ту секвенцу сврставају међу најзначајније у америчком и светском

филму тога доба. Следеће Китоново остварење било је *Наше гостопримство* (*Our Hospitality*, 1923), у корежији са Џоном Блајстоном, о путешествију младог човека који се уплете у сукоб везан за крвну освету између две породице на америчком југу, у време почетака железнице. Маестрално режиран с перманентном акцијом која се одражава кроз кадар секвенце у свим плановима (предњи, средњи и позадински), невероватно евоцирајући епоху у сценографском и костимографском смислу, тај филм је запамћен највише по виртуозној завршној сцени спасавања Китона и његове девојке с врха водопада, којој би позавидели и највећи савремени редитељи акционог жанра. Идуће године настао је *Бастер као детектив* (*Sherlock Jr.*), филм који су веома ценили француски надреалисти због чувене сцене сна. Наиме, овде Китон игра биоскопског кино-оператера који заспи за време пројекције, а у сну се његов дух извуче у кабину, уђе у дворану и ушета се на екран, чиме постаје део филмске радње и доживљава најневероватније призоре да би се напокон пробудио у пројекционој кабини са својом девојком. Омаж том надреалистичком доживљају у коме се филм изједначава са животом, дао је шест деценија касније Вуди Ален у својој комедији *Пурпурна ружа Каира* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985). Исте, 1924. године у корежији с Доналдом Криспом, Китон је створио један од својих комерцијално најуспешнијих филмова *Навигатор* (*The Navigator*), причу о бескорисном милионеру и његовој интелектом ограниченој вереници, потпуно неспособном пару који се нађе сам на прекоокеанском броду на отвореној пучини. Изузетно узбудљив филм с мајсторски осмишљеним и изведеним сценама буре и невремена на узбурканом мору, још једном је доказао невероватно богатство Китонове маште и фантазије. Уследили су *Седам шанси* (*Seven Chances*) и *Бастер као каубој* (*Go West*), оба из 1925. године. Иако повремено духовит, *Бастер као каубој*, пародија тада врло популарног вестерн жанра, повест о бедном младићу који после потуцања Америком нађе себе на Дивљем западу, патио је од сентименталности и патетике, што је иначе било несвојствено његовим остварењима. С друге стране, *Седам шанси*, прича о младићу који треба да наследи велико богатство под условом да се ожени за 24 часа, због чега га јуре на стотине заинтересованих девојака, нема кохерентност и ритам највећих Китонових филмова, али садржи једну од најопаснијих сцена у исто-

Навигатор (1924)

Камерман (1928)

Бастер капетан брода (1928)

рији филма. У њој, у завршници филма Китон бежи низ брдо док се око њега котрља огроман број већих и мањих стена и каменова. Та сцена која и данас делује невероватно, с обзиром на време и техничке могућности у време настанка, била је инспирација Стивену Спилбергу за почетак његовог чувеног филма *Отимачи изгубљеног ковчега* (*Raiders of the Lost Ark*) из 1981. године. Потом је 1926. уследио филм *Бастер као боксерски шампион* (*Battling Butler*), у коме слично као у *Навигатору* Китон игра размаженог милионера који жели да импресионира вереницу хвалећи се као боксерски првак, али му на мегдан излази прави шампион. Слабије од дотадашњих ремек-дела, то остварење памти се по необично суровој и натуралистичкој борби у рингу, необичној за комедије тога доба. Уследио је комерцијално неуспешни али уметнички најзрелији подухват у каријери Бастера Китона, величанствена епопеја из Америчког грађанског рата, *Генерал* (*The General*) (у корежији с Клајдом Брукманом). Настао према истинитом догађају када су агенти севера отели јужњацима железничку локомотиву, ово је филм о храбрости и искупљењу. Бастер Китон је млади железнички инжењер неправедно осуђен за кукавичлук, коме су северњаци отели локомотиву и одвели вереницу. Он сам креће у дубину непријатељске територије, преотима воз и вереницу и враћа се ка југу, док га гони цела армија. На крају, пали железнички мост, изазива катастрофу јер се и мост и локомотива обрушавају у дубоку реку. Снимљен на фантастичним локацијама у Орегону, тај филм је невероватно сликовита реконструкција Америчког грађанског рата, па су га водећи критичари често поредили с чувеним фотографијама Метјуа Брејдија, хроничара тих дешавања. Био је то врхунац, „лабудова песма" целокупног Китоновог стваралаштва, у коју је уложио све своје непресушне могућности стварајући магичну авантуру, преплићући озбиљне драмске сцене и бриљантне, непоновљиве гегове. Тим чудесним делом свакако је превазишао и дотадашњу филмску библију Америчког грађанског рата, ремек-дело Дејвида Ворка Грифита *Рађање једне нације* (*The Birth of a Nation*, 1915), па је сасвим јасно што је много година касније Орсон Велс изјавио: „*Генерал* је највеће достигнуће у кинематографији и можда највећи филм икада снимљен". И тада, на највишој степеници коју један уметник може да достигне, Бастер Китон почиње да чини грешке које ће га страховито коштати у животу и каријери. Прво

Go West (1925)

Hard Luck (1921)

Free and Easy (1930)

The Goat (1921)

Бастер, узоран муж (1929)

College (1927)

прекида сарадњу с верним продуцентом Џозефом Шенком и снима два филма у сопственој продукцији, али их дистрибуира преко највећег холивудског студија Метро Голдвин Мајер (МГМ). Нешто мање успели, *Бастер као спортиста* (*College*) (у корежији са Џејмсом Хорном) помало је конвенционално дело о студенту бубалици, антиталенту за спорт, који у борби за вољену девојку покаже невероватне атлетске и борилачке способности да би је освојио. За њим је уследио *Бастер капетан брода* (*Steamboat Bill, Jr.*) (корежија са Чарлсом Рајзнером), једно од најкомплетнијих Китонових остварења, у коме игра крхког младића, повратника из колеџа у родно место на Мисисипију који одлази да ради на очевом пароброду, али заљубивши се у ћерку очевог конкурента изазива сукоб између две породице. Финале филма представља апсолутни тријумф Китона као редитеља и монтажера с митском сценом циклона који се обрушава на мали град рушећи све пред собом, да би се на крају сама предња страна куће срушила на Китона, али га није повредила јер је стајао на месту где је пао отворени прозор. Био је то последњи филм у коме је Бастер имао потпуну уметничку контролу над свим аспектима продукције. Следеће, 1928. године, Китонову компанију преузео је Метро Голдвин Мајер, а Китон је заједно са Едвардом Сецвиком кренуо у реализацију филма *Бастер као сниматељ* (*The Cameraman*). Скаска о сниматељу филмских журнала који ради за (већ поменутог) америчког магната Виљема Рандолфа Херста и заљуби се у једну од његових службеница јесте остварење које у себи меша игране филмске материјале са оригиналним архивским снимцима. Незаборавна је сцена када Китон као сниматељ „већи од живота", ризикујући да страда, неуморно снима крвави обрачун банди у Кинеској четврти. Ти кадрови, уосталом као и цео филм, обилују фантастичним визуелним решењима и невероватним ритмом монтаже са евидентним утицајем како великог претходника Грифита тако и Совјетске монтажне школе. Најзад, у време када је звучни филм увелико закорачио у америчке биоскопе, Китон је 1929. године снимио свој последњи неми филм *Бастер, узоран муж* (*Spite Marriage*) (поново у корежији са Едвардом Сецвиком). У њему глуми обичног службеника који се жени популарном глумицом изазвавши бес и љубомору супарника. То префињено дело потписао је само Сецвик (Бастеров режисерски допринос је намерно остављен ван шпице) и оно је несумњиво било у рангу ранијих Китонових класика, али је и означило почетак краја овог великана.

Шта је све условило брзи и стрмоглави пад Китонове беспрекорно успешне каријере? Ушавши у рад с великим студијем какав је Метро Голдвин Мајер, Китон као апсолутни аутор и контролор свих фаза филмског процеса морао је да се уклопи у нова правила гломазног студија и све је више губио контролу над сопственим делима. Тај систем са тачно одређеним роковима онемогућавао је перфекционистима какав је био Китон (пре њега је сличан био Ерих фон Штрохајм, а после њега Орсон Велс) да бескрајно дуго снимају и понављају кадрове тражећи онај савршени и тиме безразложно троше „скупи" студијски новац. Истовремено са пословним проблемима уследио је и породични карамбол. Бастер Китон се у тренутку највеће славе оженио Натали Тал-

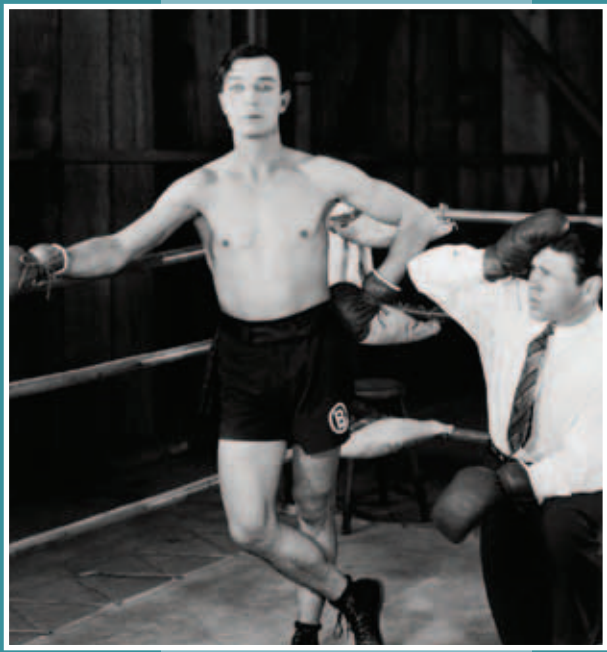
The Love Nest (1923)

Convict 13 (1920)

My Wife's Relations (1922)

мац, једном од сестара из тада врло чувене и популарне глумачке династије којој су припадале и старије и познатије сестре, Норма (иначе удата за Џозефа Шенка) и Констанс. Од самог почетка та веза није најбоље функционисала јер је Китон највећи део свог времена проводио на сету, а Натали Талмаџ волела је као и њене сестре скупе изласке, забаве и бескрајне куповине. Ипак, окидач који му је уништио живот и каријеру и изазвао додатни раздор у породици био је његов хронични алкохолизам, због кога је некада и данима изостајао са снимања. Афера око њиховог раздора трајала је годинама, а завршена је по Китона катастрофално, губитком огромне виле и скоро целокупне својине, па чак и немогућношћу да виђа два сина која је изузетно волео. Штавише, његова бивша супруга Натали, вођена мржњом, деци је избрисала чак и његово презиме. У међувремену, Бастер Китон је до 1933. снимио девет филмова као глумац за компанију Метро Голдвин Мајер, али више није могао бити редитељ. То су махом биле конфекцијске и осредње комедије у којима његов огроман потенцијал није могао доћи до изражаја, а чак је и његов промукли глас на почетку звучне ере био проблематичан за продуценте. Нека од тих дела су биле слабе верзије МГМ-ових филмова за шпанско и француско говорно подручје, а крај агоније поступног Китоновог пропадања прекинуо је велики бос компаније Луис Б. Мајер, врло лако му уручивши отказ за „почињене грехе". Тако је овај велики кловн филма, од једног од најплаћенијих аутора Холивуда спао на гегмена који за мале паре пише филмске тачке познатим комичарима као што су Џими Дуранте, Браћа Маркс и Ред Скелтон, и глуми у

Daydreams (1922)



Battling Butler (1926)

Parlor, Bedroom and Bath (1931)

The Electric House (1922)

Pajama Party (1964)

The Triumph of Lester Snapwell (1963)

нижеразредним кратким комедијама. Углед му донекле скаче за време Другог светског рата када као и остали холивудски глумци учествује у антинацистичкој кампањи и наступа у пропагандном филму *Дуже од вечности* (*Forever and a Day*, 1943), који је са Едмундом Гулдингом и Седриком Хардвиком корежирао француски избеглица и некадашњи надреалиста Рене Клер. Борећи се за голи живот једно краће време током 1947. године Китон преживљава као прави кловн у циркусу „Медрано", али се тада буди суд јавности и некадашњи пријатељи из „златног" доба америчког филма почињу да га се сећају. У *Булевару сумрака* (*Sunset Blvd.*) Билија Вајлдера из 1950. он је део сећања на стари Холивуд уз Глорију Свансон, Сесила де Мила и Ериха фон Штрохајма. Две године касније, његов вечни супарник из младости Чарли Чаплин позива га да одиграју заједничку тачку двојице остарелих музичара у *Светлостима позорнице* (*Limelight*). Тада се појављује и нови медиј – телевизија и Бастер Китон граби нову шансу и на њој остварује доста запажен успех током педесетих година. Круну његове каријере у том периоду чине посао специјалног уметничког консултанта на снимању биографског филма *Прича о Бастеру Китону* (*The Buster Keaton Story*, 1957), у режији познатог писца и сценаристе Сиднија Шелдона, у коме га је глумио Доналд О'Конор, као и гостовање у великом спектаклу *Пут око света за 80 дана* (*Around the World in 80 Days*, 1958) Мајкла Андерсона. Доживевши неку врсту ренесансе под старе дане, Китон је много наступао током шездесетих година на телевизији и филму, а из последњих година његовог живота треба истаћи епизодне улоге у филмовима: *Авантуре Хакл-*

In the Good Old Summertime (1949)

Тај луди, луди, луди свет (1963)

берија Фина (*The Adventures of Huckleberry Finn*) Мајкла Кертица из 1960, *Тај луди, луди, луди свет* (*It's a Mad Mad Mad Mad World*) Стенлија Крамера из 1963. и *Смешне ствари су се догодиле на путу за форум* (*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*) Ричарда Лестера из 1966. године. Посебну пажњу изазвало је и кратко остварење *Филм* (*Film*) из 1965. године према сценарију и режији славног писца театра апсурда Семјуела Бекета. Легенда каже да је Бекет пишући своје најпознатије дело „Чекајући Годоа" из 1952. године на уму имао Бастера Китона.

Већ истрошен и уморан, много повређиван и физички, али и емоционално, Бастер Китон је последњих година ипак нашао свој мир, путујући са другом супругом Елеонор и снимајући филмове и телевизијске серије. Умро је у Лос Анђелесу првог дана фебруара 1966. године, али је његова свеопшта рехабилитација кренула још за живота. На Венецијанском фестивалу 1962. године, приликом приказивања његове ретроспективе испратиле су га вишеминутне салве аплауза препуног гледалишта. Популаризацији његовог дела много је допринео и амерички сакупљач старих филмова и дистрибутер Рејмонд Рохауер, који је многе старе Китонове класике пребацио са запаљивих на незапаљиве копије и представио их публици.

И, на крају као и на почетку, поставља се питање: ко је био бољи и ко је највећи комичар свих времена, Чаплин или Китон? Мислим да је данас још теже наћи прави одговор. Чаплин је био мали човек, сугестивне мимике и акробатике, сентименталан и патетичан, истовремено весео и тужан, увек на страни понижених и увређених, против богатих и јаких. И Китон је био

Авантуре Хаклберија Фина (1960)

Смешне ствари су се догодиле на путу за форум (1966)

Светлости позорнице (1952)

мали, усамљени човек, наизглед флегматичан и резигниран, али увек у борби против опасних противника које побеђује својим до тада неприказаним и новооткривеним вештинама. Чаплинов свет је свет позоришта, пантомиме и филмски статичне камере, којој он, као алфа и омега свакога кадра, даје сву пуноћу и богатство. Светоназор Бастера Китона је визуелан, модеран, технички и математички испланиран, скоро до надреализма и нихилизма, дефинитивно прави филмски поглед. Ипак, чини ми се да управо у тим супротностима бесконачних квалитета лежи величина обојице перфекциониста које нема смисла одвајати јер је сваки од њих највећи на свој начин.

Сећање на овог генија филма завршићу као и на почетку речима Џејмса Ејџија, који сматра да је „Китоново лице најизражајније од свих лица на филмском платну и да стоји скоро на истој висини на којој је и Линколново".

П. С.

Са много разлога, два на глобалном нивоу најзначајнија архивистичка пројекта рестаурације старих филмова јесу Пројект Чаплин и Пројект Китон, које су истовремено започеле и још увек раде Кинотека Болоње и Лобстер филм, тако да су и на овом нивоу они највећи и једнаки с једнакима.

„Због свог јединственог талента којим је на екран донео бесмртне комедије", Бастер Китон је 1960. године добио Специјалну награду за животно дело Америчке филмске академије.

На листи „25 највећих мушких филмских легенди" које је 1999. године изабрао Амерички филмски институт, Бастер Китон је на двадесет првом месту.

РЕСТАУРИСАНУ ВЕРЗИЈУ ФИЛМА

СА ВЕРОМ У БОГА

ГЛЕДАЈТЕ САМО НА YouTube КАНАЛУ
ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КИНОТЕКЕ

65 ГОДИНА ФИЛМА ЛАЖНИ ЦАР

ПИШЕ:
Југослав Пантелић

Први дугометражни играни филм редитеља Велимира Стојановића једно је од најзначајнијих остварења која третирају историјске теме у југословенској кинематографији. Чињеница да је у филмској уметности бивше Југославије број дела која се баве даљом прошлошћу оскудан ни на који начин не баца сенку на ту тврдњу.

Након успешног почетка каријере филмског стваралаца, коју су обележили кратки филмови (*Трилогија о сужњу*, *Мртви град*, *Јован Јовановић Змај*), Стојановић 1955. године у продукцији Ловћен филма снима свој први целовечерњи филм, који ће уједно бити и први филм продукцијске куће са тадашњим седиштем у Будви, али и први црногорски играни дугометражни филм. Намеру продуцента да сними филм са историјском тематиком препознао је ауторски двојац, Стојановић и његов дугогодишњи сарадник, сценариста Ратко Ђуровић. Препуштање авантури названој *Лажни цар* умногоме су олакшале и прве филмске сарадње Стојановића и Ђуровића, *Његош* и *У славу Његоша*, које су редитељ и сценариста снимили само неку годину раније обележавајући стогодишњицу смрти славног владике, песника и филозофа. Управо је Петар Петровић Његош 1847. године написао историјску поему „Лажни цар Шћепан Мали", што је Ђуровићу послужило као основа за адаптацију, која је још једном скренула пажњу на непролазно дело великог песника.

Архивски материјали и народна предања послужили су Његошу као основа за то песничко дело које описује боравак Шћепана Малог у Црној Гори, од доласка из Млетака у априлу 1767, преко његовог успона на царски трон, па све до смрти 1774. године. Ђуровићев сценарио очекивано третира исти период представљајући Шћепана као видара (медика) што помаже људима и наилази на прихватање у народу, који га доживљава као Петра Трећег Романова верујући, супротно историјским чињеницама, да се руски цар склонио у Црну Гору. Описивање физичке сличности Шћепана Малог са у завери убијеним руским царем, у филму *Лажни цар* функционално је у смислу изградње ликова, пре свих насловног јунака у хвале вредној интерпретацији надахнутог Радета Марковића, и Попа, чији је лик у филму остварио маестрални Љуба Тадић. Шћепанова жеља да не обмане и латентна, а касније и јасна намера виђених појединаца да искористе дате околности зарад ви-

Директор фотографије Франо Водопивец
и редитељ Велимир Стојановић на снимању филма

шег циља (одбрана од непријатеља), грађене су прецизно и без очигледности која подразумева предвидивост. Пошто прихвати указано народно поверење, Шћепан Мали истрајава у условима које је поставио да би прихватио трон, а који се, пре свега, односе на успостављање примирја међу зараћеним породицама, те укидање крвне освете. Вест о инаугурацији новог владара убрзо узнемирава духове у Русији, Дубровнику, Турској и код Млетака. Слога коју заговара лажни или прави цар доводи и до припреме за одбрану од непријатеља која ће уследити. Драматуршки оправдано велику пажњу у филму Стојановић посвећује сплеткама моћника који уз помоћ ухода и уцењених спроводе прљаве игре да би осујетили слогу и заједништво као једну од тековина (али најважнију) кратке владавине Шћепана Малог. Нагађања посланика Републике Рагуза (Дубровника) код Млетака да је реч о руском шпијуну још више ће узбуркати изјава доушника који саопштава да осим тога што гради шанчеве, путеве и судове, цар захтева и да му дужд пошаље кључеве свих градова у приморју. Ухода саопштава и да се Шћепану прикључују људи са свих страна, а највише с брда и из Херцеговине, те да он све што је српско под Турском и Млечанима спрема за устанак. Шћепан ће повести Црногорце у победу над Турцима и његово признање да није онај за којег га сматрају (руски цар) неће утицати на његову позицију и статус владара. Сцене одласка у борбу и саме битке с Турцима и Млецима Стојановић, као и цео филм, води вешто, ослањајући се у доброј мери (што је похвално) на филмичност одабраних локација које дочаравају својеврсну природну изолованост, па и неосвојивост.

Храброст и неустрашивост бораца у Стојановићевом филму најбоље се осликава кроз однос насловног јунака према локалном становништву које, не потцењујући бројност непријатеља и без страха од смрти, самоуверено себе доживљава као онога ко мора да одбрани своје и такав расплет готово да не доводи у питање. Слика јунаштва коју нам нуди Стојановић знатно се разликује од оне која се у претходној, тој и наредној деценији сусретала у домаћим филмовима с темама из Другог светског рата. Редитељ у више наврата описује пред каквим је недаћама народ, те лик Попа, који као да их прижељкује са осмехом на лицу, у таквом односу према заправо неизвесној сутрашњици није усамљен. Једно од такође неуобичајених, или ба-

рем не често виђених разрешења, јесте и одлука народа да не замери владару и када он призна да се лажно представљао, што му је и обезбедило царску титулу. Трансформација насловног јунака од стидљивог видара до војсковође дозволила је Радету Марковићу да глумачки изгради лик који се јасно изразом дистанцира од тада у свести публике још присутног јунака из Нановићевог *Чудотворног мача*.

Стојановићев Шћепан је мали човек који препознаје и с племенитим циљем прихвата улогу коју му је намењио народ. Његова изнуђена обмана еволуира у самообману и на крају потпуно негира своје постојање, што редитељ најбоље приказује у сцени када он ноншалантно признаје своје право порекло пред изасланицима Катарине Друге. Убрзо након тог чина, царичин изасланик схвата да народ жели Шћепана био он онај за кога се представио или не. Стављање карата на сто главног јунака доводи до нове трансформације која овај пут практично не оправдава епитет из наслова Његошевог дела.

Млетачки покушај ликвидације Малог биће осујећен, долазак Руса потврдиће њихово уверење да је реч о човеку који се лажно представља, а турска завера иницирана уценом Шћепановог слуге на крају ће довести

до трагичног царевог краја. Везиров план да уцени Шћепановог слугу тиме што је судбина дела његове породице у турским рукама, довешће до убиства цара које су безуспешно пре Турака планирали Млеци. Свесним потенцирањем унутрашњег раздора слуге егзекутора, Стојановић практично инсистира на потпуној одлучности непријатеља да по сваку цену неутралише могућност распламсавања идеје о слободи. Филм *Лажни цар* је универзална прича о неприхватљивој реалности која суочена с подстреком из наизглед њене супротности, доводи до разрешења које је у одређеним историјским околностима тешко сачувати, али је добар показатељ за околности које доноси будућност.

Филм је сниман 1955. године у Београду (сцене ентеријера) и у Црној Гори, на аутентичним локацијама манастира Мајине код Будве и на Цетињу. Сценограф је био (једини пут у каријери) познати сликар Мило Милуновић, док је фотографију потписао Франо Водопивец, до тада познат тек по Мимичином филму *У олуји*. Композитор је Крешимир Барановић, а упечатљиву музику у филму изводи Београдска филхармонија. Барановић је сарађивао са Стојановићем и на филму *Његош*, а био је композитор музике и за филмове редитеља Вјекослава Афрића, Војислава Нановића, Радоша Новаковића и Владимира Погачића, чији је асистент на почетку каријере био сам Велимир Стојановић (*Приче о фабрици*, 1949). Осим Радета Марковића и Љубе Тадића, запажене улоге у филму *Лажни цар* остварили су и Радомир Раша Плаовић, Васо Перишић, Страхиња Петровић, Виктор Старчић, Карло Булић и други.

Рођен 1921. у Вучитрну, на Косову и Метохији, Стојановић је после завршене велике матуре 1938. уписао Поморску академију излазећи тако у сусрет породици која је желела да настави војничку традицију. Након сарадње с Погачићем, Стојановић прихвата снимање документарца о поморству за Авала филм и убрзо почиње његова сарадња са Ђуровићем и Ловћен филмом, из које ће након више кратких филмова и *Лажног цара* годину дана касније настати и филм *Зле паре*. Наредна и уједно последња два филма кратке и успешне каријере, *Четири километра на сат* и *Камо Мамула*, Стојановић је снимио 1958. односно 1959. године за Авала филм, продукцију која је обележила почетак његове каријере. Преминуо је у Београду, у 38. години, августа 1959, непуних месец дана после премијере свог последњег филма *Камо Мамула*.

Фотографије: Архив ЈК

ПИШЕ:
Ксенија Зеленовић

ВОНГ КАР-ВАЈ: РАСПОЛОЖЕНИ ЗА ЉУБАВ

„Сећа се тих несталих година. Као да гледа кроз прашњави прозор, прошлост може да види, али не и да дотакне. И све што види мутно је и неразговетно.”
(In the Mood for Love)

Да није било пандемије коронавируса, овогодишњи Филмски фестивал у Кану одржао би се од 12. до 23. маја, а све занимљивији програм Кан класик, поводом двадесетогодишњице успешне премијере коју је имао на истом фестивалу, обележила би и обновљена и рестаурисана 4К верзија филма *Расположени за љубав*, хонгконшког редитеља Вонг Кар-Ваја. Иако је само три године пре премијерног приказивања тог филма на Кроазети Вонг Кар-Вај освојио награду за најбољег редитеља за свој претходни филм *Срећни заједно*, те, 2000. године, био је ускраћен за највеће признање фестивала. Награду су однели главни глумац и екипа директора фотографије, међутим тим филмом, који је сврстан у сам врх најбољих филмова свих времена, Кар-Вај стећи ће праву славу, али и квалификацију да 2006. буде први кинески редитељ који ће председавати жирију главног такмичарског програма Канског фестивала.

Овогодишњи фестивал је одложен. Неки паралелни програми су укинути (Недеља критике, Петнаест дана редитеља), Кан маркет одржаће се у онлајн форми, а о осталим програмима још се расправља. Нови датум засада није одређен и нико не може са сигурношћу да предвиди када би и како фестивал могао да се одржи. Остаје нам непознаница и када ће нам и на који начин бити доступна рестаурисана верзија те меланхоличне приче о љубави, отуђењу и усамљености појединца у великом и пренасељеном граду, која већ двадесет година не престаје да истим интензитетом одушевљава гледаоце, који су углавном сагласни да је реч о једној од најдубљих љубавних прича на платну.

Једног спарног летњег дана 1962. у Хонгконгу, уредник новина господин Чоу и секретарица шпедитерске фирме госпођа Чан усељавају се у исту зграду, стан до стана. Обоје су очајнички усамљени – његова жена увек ради до касно, а њен муж увек је на службеном путу. Сретаће се свакодневно на ходнику и степеништу све док једнога дана не схвате да су њихови супружници у љубавној вези. Таквом причом редитељ Вонг увлачи нас у чаробан свет двеју усамљених душа у милионском граду; у љубавну причу о љубави која не може да се материјализује јер је кочи малограђанска средина; причу о репресији, али и о издаји; причу о пропуштеним приликама и губицима који су ненадокнадиви; причу о неумитном проласку времена и сећањима која на крају једне љубави једино остају. Пронашавши инспирацију у старој краткој кинеској причи, Лију Јичанга о две особе супротног пола које се стално сусрећу на степеништу али никада не комуницирају, већ своју љубавну, никад неостварену чежњу, на крају прекраћују самоубиством, редитељ, превазилазећи традиционално и прелазећи у апстрактније подручје људских емоција, заплет интелигентно надограђује причом о њиховим неверним супружницима, узајамним љубавницима.

Господин Чоу и госпођа Чан, покушавајући да сложе коцкице, кроз рекапитулацију догађаја који су их довели у ту ситуацију, започињу лично путовање у чудесну причу о пробуђеним страстима и неостваривој љубави, чиме овај филм уједно представља и студију људског понашања у околностима у којима су друштвене норме јаче од осећања. *„Ако бисмо и ми учинили исту ствар, то би значило да нисмо ништа бољи од њих”*, често изговарају господин Чоу и госпођа Чан, завршавајући констатацију сваки пут са *„Слажем се”*, иако се суштински ниједно од њих с тим не слаже. И када се на крају сложе да *„Никада нећемо бити попут њих”*, обоје изговарају *„Слажем се”*, чекајући да онај други одлучи друкчије. Тај двосмислен однос и чежња која исијава у погледима и сузним очима двоје људи који никад изричито не признају своја истинска осећања једно према другом, терају гледаоце не да се идентификују већ да саосећају с ликовима. Константно, паралелно се у њима одиграва драма. Обоје су расположени за љубав, али се налазе у погрешно време на погрешном месту. Обоје имају истоветна осећања једно према другом, док с друге стране покушавају да прихвате болну стварност. Њихове стазе се укрштају, али се намере ретко остварују, а кључне ствари изговарају на погрешан начин, у погрешно време. Услед моралних стега њихова веза није могућа без заједничке издаје, што је осуђује на пропаст. Иако је огроман утицај оних који су криви за њихове несрећне брачне животе, неверни супружници, који су на неки начин спојили њихове судбине, нису вредни појављивања, већ остају на нивоу наратива, јер њихова је прељуба досадна и уобичајена.

Осветљавајујући културу (с)трпљења у кинеском начину живота, Вонг своју причу представља као да је ликови памте из сећања, сликајући делиће сложених односа између два главна лика уместо конкретне радње. *Расположени за љубав* у том смислу представљају скуп

живописних тренутака који би се могли одиграти у сећању ликова много година касније и представљати платформу за дубока и дирљива носталгична размишљања о љубави која остају у памћењу далеко дуже него што је та љубав била могућа. Редитељев фокус усмерен је на детаље и тренутке, тј. фрагменте њихове везе, чиме се ипак ствара утисак да иза сваког кадра лебди шира слика њиховог односа који наткриљује комплетан филм. Хипнотишући гледаоце елипсама којима често прибегава, Ванг успева да појача осећања без много дијалога. Стварајући осећај муке због туговања за изгубљеном љубављу, овај облик фрагментације умањује значај сваке вербалне и физичке размене дијалога између ликова, којих зато нема много, већ су добро изнијансирани и препуни значења, чиме се повећава емоционални интензитет међу њима. За гледаоца проток времена је ирелевантан. Редитељ нам никада, сем часовником који повремено откуцава секунде, минуте, сате, свесно не дозвољава да схватимо који је дан, месец и колико је времена прошло од њиховог претходног сусрета. Пролазност времена демонстира се искључиво суптилним знацима разбацаним у дијалогу, те и на тај начин схватамо да ликови у свом сећању имају само успомене, само тренутке радости и бола.

Садржај и форма савршено су уклопљени. Сваки кадар, покрет, детаљ, поседује смисао којим се објашњава унутрашњи свет ликова и ситуације у којој су се нашли. Клаустрофобичним и ограниченим кадровима спутава се кретање главних протагониста попут њихових ограничених осећања, а њихов заједнички живот лимитиран је попут скучених стамбених простора у којима се крећу. Стилске фигуре које су организоване око структуре ритуала и понављања, чиме стално изазивају страст између два главна лика, и детаљно промишљен мизансцен, филму дају савршену дозу осећања потребних да би се развила компликована природа односа ликова.

У визуелном приступу крије се и суштина и лепота овог филма. Инспирисан платнима Едварда Хупера, који своје усамљене људе, у меланхоличним градским пејзажима, слика уз јасно светло и изражено оштре сенке, са истом намером, да нам покаже како се иза тих, само наизглед савршених декора и јарких боја крију трагичне људске судбине и отуђене, усамљене особе, Вонг уводи естетику по којој је препознатљив. Грациозно користећи одређене технике које производе неодољиву лепоту, као што су успорени и замрзнути кадрови, Вонг визуелним ефектима којима истиче неке важне сцене, а које његове колеге користе у акционим филмовима, успева да дочара емоционална и поетична стања својих ликова. Камера углавном полако, мелодично и поетично клизи, појачавајући романтичну напетост, али и вреба кроз пролазе, у огледалима, иза оквира врата, завеса, кроз ходнике, степеништа, шпијунирајући главне ликове из свих углова. Прегршт визуелно бујних слика које одишу носталгијом, прецизно кадрирање и евокативно успорено приказивање скривене страсти, а све у служби илустровања лепоте неочекиваног заљубљивања, оно је што овом филму даје још једну гламурозну димензију.

Директори фотографије, предвођени Кристофером Дојлом (с којим Вонг сарађује континуирано од свог другог филма *Days of Being Wild* до филма *2046*), експресионистичком палетом боја (црвене, црне, жуте, смеђе, зелене...), дубоким сенкама и препознатљивом естетиком и меланхоличном атмосфером, успели су да створе живописан свет отуђености, очаја и безнадежности, по узору на најбоље примере неоноар филмова. Склоност ка естетици коју карактерише атмосфера обавијена димом од цигарета, киша која често пада, мрачне улице, спарина и завесе које лелујају на ветру, огледала, кадрови на задњем седишту аутомобила, црвени руж, високе потпетице, свилена мушка одела и уске женске хаљине, чине широк распон таквих визуелних елемената који јасно указују на јак утицај ноар филма. Ноаровска је и структура ликова који се не сналазе у времену и простору. Господин Чоу и госпођа Чан, као усамљени појединци који не својом кривицом бивају увучени у вртлоге судбине, који се тешко прилагођавају ситуацији у којој су се случајно затекли, злосрећно ухваћени у замку сопственог живота, и који не успевају да се изборе са својим демонима из прошлости, јесу попут јунака којих су ноар филмови препуни. Јасно је уочљива и фетишистичка фиксација – оба лика наглашена су свим филмским средствима и визуелно изражена карактеристичном иконографијом ноар ликова: начин кадрирања, реквизита, фризура, шминка, гардероба: он, попут Чендлерових ликова, у оделима, у диму сопствене цигарете; она, попут ноаровске *femme fatale*, у уским цветним хаљинама (укупно 49 различитих хаљина) и на високим потпетицама, често кадрирана с леђа.

Повремено заглушујућу тишину, која појачава заносну трагичну природу романтике, у сце-

нама када несуђени љубавници комуницирају само погледом или покретом, прекидају звуци хипнотишуће музике која се савршено уклапа с еклектичном лепотом кадрова. Широк распон музике одлично дочарава усамљеност ликова, њихову жељу и чежњу, која дефинише тугу неостварене љубави, а која се чује у скоро сваком кадру и додатно истиче очајничко расположење главних јунака: од Нета Кинга Кола, који пева на шпанском, и меланхоличних нумера и реминисцентних деоница *Aquellos Ojos Verdes*, *Te Quiero Dijiste*, *Solamente Una Vez* и наравно *Quizas, Quizas, Quizas*, преко кинеских нумера и деоница компонованих за филм, које (пре)често бивају прекидане репетитивним коришћењима главне, лајтмотив теме, виолончелистичким рефреном *Yumeji's Theme* композитора Шигеру Умебајашија (првобитно компоноване за филм *Yumeji* Сеицуна Сузукија из 1991. године), па све до нумере *I'm in the Mood for Love* у извођењу Брајана Ферија, по којој је филм, након завршетка снимања и већ пред крај монтаже, добио крајњи назив.

Две велике звезде хонгконшког филма Тони Леунг Чиу Вај и Меги Чеунг Ман Јук у главним улогама, својим маестралним радом на лико-

вима заробљеним љубавном чежњом, заслужне су за то што ова љубав на платну делује толико стварно и очаравајуће. Велики је њихов допринос креирању ликова, али и раду на сценарију. Карактеристичан нелинеаран стил није само последица недовршеног сценарија и импровизације, којој је Ванг изразито склон и којој обилато прибегава, што представља његову основну карактеристику у раду с глумцима. Због те његове склоности, снимање филма је уместо у Пекингу, како је првобитно било планирано, морало да се пресели у Макао, јер је Кинески филмски биро претходно захтевао комплетан сценарио на увид, што у овом случају није било могуће. С краћим прекидима, филм је сниман укупно 15 месеци (чему је свакако допринело и свакодневно петочасовно шминкање и фризирање главне глумице), али и дуго монтиран, а завршен непосредно пред Кански фестивал, на инсистирање продуцената и фестивалских званичника.

Тајна о једној никада неоствареној љубави, заувек сачувана и запечаћена блатом у рупи једног оронулог зида на храмовима Ангкор Вата, на крају филма, никада неће бити заборављена и остаће у рушевинама Камбоџе, као трајни доказ једне неостварене а толико жељене љубави.

Дирљив и поетичан крај филма послужио је као инспирација Софији Кополи за филм *Изгубљени у преводу*, у коме нас та редитељка враћа на причу о неоствареној љубави, о двоје који се случајно срећу, сами у великом граду, и тајни која се шапуће на уво како би остала заувек сачувана у сећању. Софија Копола захвалила је Вонг Кар-Вају на додели награде Оскар, коју је 2004. године добила за најбољи сценарио, и често истицала велики утицај који су он и његов филм *Расположени за љубав* имали на њу.

Вонг Кар-Ваја неретко су помињале и цитирале многе његове колеге. У филму *Планина Броукбек*, чија је тема обострани прељубнички однос, Анг Ли користи песму *Quizas, Quizas, Quizas*, као мали омаж том аутору и његовом филму, док један од најцењенијих редитеља данашњице Квентин Тарантино често истиче да је Вонг Кар-Вај један од најузбудљивијих филмских стваралаца који су се појавили у његово време.

После седмогодишње паузе, најављен је почетак снимања новог филма *Blossoms*, на чијем сценарију Вонг Кар-Вај ради већ четири године и којим нас, између осталог, враћа и у шездесете године прошлог века, у свој родни град Шангај. То ће, према редитељевим речима, бити трећи део трилогије коју до сада чине филмови *Расположени за љубав* и *2046*. Због пандемије коронавируса, снимање је одложено.

Интервју

Џони Деп

ИЛУСТРАЦИЈА:
Мирослава Вуковић

РАЗГОВОР ВОДИЛА:
Сандра Перовић

Иако 70. Берлински фестивал није био концентрисан на холивудске звезде, својим сјајем и ликом који је отелотворио у *Минамати*, филму снимаином у Србији, Џони Деп привукао је највећу пажњу светских медија. У улози храброг и бескомпромисног Вилијема Јуџина Смита, америчког ратног фотографа и сведока који је у Јапану 1971. године камером забележио опасно тровање становника Минамате живом, за шта је била одговорна моћна корпорација, још једном је изненадио фантастичном глумачком трансформацијом, будући да бриљантни глумац (који је поред Кустурице у „братству" с редитељима Џимом Џармушем и Тимом Бартоном) има завидно искуство у портретисању необичних, ексцентричних и карактерних ликова. Истиниту причу, засновану на књизи харизматичног фотографа и његове супруге Ајлин Миоко Смит, коју је адаптирао Дејвид К. Кеслер, режирао је у стилу независних америчких филмова из седамдесетих Ендру Левитас, и то као трилер-драму о тихој људској патњи и опасном Минамата синдрому. Визуелно импресивна, с кадровима у којима Београд има једну од главних улога, *Минамата* је друштвено и политички ангажовано остварење. Редитељ је инсистирао на борби с унутрашњим демонима главног јунака и с пошастима чији су главни извор они који поседују моћ. Деп се потписује и као продуцент, а редитељ Левитас је холивудску звезду назвао покретачком силом која је пројекту приступила несебично, са много страсти.

Одакле је потекла идеја да се прича о случају „Минамата" кроз призму фотографа Јуџина Смита преточи у филм?

– Готово да је немогуће поверовати у оно што се догодило у Минамати не само због ужасног начина на који се све то десило него и зато што нико није био поштеђен и што се ништа против тога није могло учинити. Учење историје било је

Минамата (2020)

шокантно. Као заинтересована страна, сматрао сам да та прича мора бити испричана. И када год можеш да спуташ моћ медија, филма или било које друге уметности, када год можеш да зауздаш ту моћ и искористиш је да људима отвориш очи, натераш их да виде нешто што се догодило и што се догађа и даље, ту идеју стави на папир. Неко ће одлучити да то реализује, неко други да дâ новац зато што му је стало. Овакви филмови не снимају се сваког дана. Срећници смо што имамо част да ову причу пренесемо људима и можда изазовемо одређени степен занимања или бриге.

Осим у Јапану, филм *Минамата* сниман је и у Србији. Многи професионалци који су радили на њему су из Србије. Како вам Србија делује као локација за снимање?

– Феноменално! Невероватно. Фантастично смо се провели у Србији. А екипа је била савршена. Невероватна. Бољу екипу нисам видео. Приче свих тих људи далеко су од Минамате, од трагедије из Минамате, али Србија је свакако, као и цео регион, видела довољно ужаса, и свима из екипе било је толико стало, као да се то њима десило. Када гледаш филм, нешто једноставно мораш да осетиш зато што си, на неки начин, приморан да видиш себе у тим околностима. Ниједна особа која је радила на филму у себи није имала ништа друго осим снажне посвећености и одговорности да исприча причу Јуџина Смита и Ајлин Миоко Смит. Екипа је свакодневно била у таквом расположењу. Повремено је била у сузама. Сви су били ангажовани заједно с нама као креатори филма. Сви. Техничари, електричари. И они су били ствараоци, били су део ове приче и овога пројекта у потпуности. Начин на који су радили и страст коју су донели ушли су у ДНК филма *Минамата*. И били су дружељубиви. И храна је била фантастична. Ћевапчићи. Сећам се шопске салате. Сјајно.

Током читаве каријере били сте непредвидиви када је реч о одабиру ликова које ћете глумити. Јуџин Смит био је живописан, комплексан лик, трагична, неспокојна особа. Да ли је било комплексно пренети његове особине на екран и колико је била олакшавајућа околност да се саживите с њим будући да се бавите и сликањем?

– Све то што сте навели звучи једноставно као „ја". Управо сте мене описали. Када глумите неког ко је постојао и заиста блистао за живота, све вам делује стварно и све је било ту. Јуџин је прави уметник и имао је страст, био је страствен уметник. Али имао је и много мана. Био

је врло изолован и затворен у свом необичном схватању судбине. Много ми се допало што је био тако бодљикав, био је скоро као човек-кактус. Али то је нешто што је развио, изградио, или подсвесно изградио, ту заштитну шкољку, само зато што је био заиста изузетно осетљив. Дубоко је осећао сваку своју фотографију, било му је важно то што он и Ајлин, његова супруга, покушавају да постигну у Минамати. Велика је одговорност глумити неког као што је Јуџин Смит.

Шта је уносније, глума или продукција? У *Минамати* сте радили и један и други посао.

– Злочин који се догодио иницирао је да се највише концентришем на њега. Када кажем злочин, мислим на глобални високопрофилни злочин. Требало је да ухватим тај воз, али побегао ми је за длаку. Корпорација „Чизо" је у фокусу филма – ту је Џун, шеф корпорације, који се борио против својих емоција у вези са свим тим догађајима, такође и дилема са свом том живом коју је корпорација изливала у воду, због чега је и настао синдром Минамате. Људи су се борили против те неправде, али истовремено ту је био и велики број запослених у корпорацији који су морали да се носе са својом децом. Мучила их је та дилема како они да се боре у свим тим околностима.

Колика је друштвена и политичка одговорност глумаца и филмских стваралаца уопште?

– Мислим да смо само као људи сви повремено у животу суочени с огромним, несагледивим проблемима, било да је то нека ужасна болест као што је болест Минамата, било пожари, смак света. У Ји Ђингу постоји диван симбол који представља моћ малог човека. И када имате пред собом те несагледиво велике противнике, викањем нећете ништа постићи, покушај да сами срушите зграду неће помоћи. Моћ малог човека јесте идеја да препознамо проблем. То почиње само од једног човека – крњиш проблем мало-помало, па онда може и да се реши. Мислим да је то поента за све нас заправо. Сви смо само зрна песка, ми смо мали, па ако треба да се реши нешто тако велико, почни да крњиш ту ствар, а људи ће ти се, надајмо се, придружити.

***Минамата* је универзална прича о људском роду. Очекујете ли да филм подстакне и неке нове покрете који би се заузимали за заштиту људи у савременом свету?**

– Сто посто. То је заправо био разлог да се овај филм и сними. То је филм који говори о стотинама локација на свету где је људима загађена животна средина. То је велико питање. *Минамата* вам само показује да би то могли да буду ваш брат, сестра, рођак, ви или ваше дете, али такве ствари дешавају се свуда на планети. Ово је глобално ванредно стање. Снимили смо филм који треба да вам да снагу, да вам укаже да, када изађете из биоскопа, устанете и знате да ви можете бити средство промене. Да можете бити снажни и моћни, јер то као појединац можете. Баш као што су били људи у тој заједници и као што су били тај један човек Јуџин Смит и једна жена Ајлин Миоко Смит када су решили да оду у Минамату и придруже им се. Довољно је да само једној особи буде довољно стало да почне да крњи чудовишну опозицију и да се тога држи. Једна особа почне, па онда дође још њих десет, па педесет, па њих двеста. А онда постанете сила. Још нешто што ме фасцинира јесте то што људи имају моћ, само то још не разумеју. Не разумеју да људи који се слажу, у великом броју, могу прићи свакој моћи, сваком новцу, свакој интересној групи. Они су далеко моћнији од свих тих... фирми, што год. Горњег ешалона. Ако нешто није у реду, треба се борити. Ако једна Јуџинова слика може све да промени, тако ће и овај филм, надам се.

Будући да сте толико надахнути ангажованим темама, размишљате ли о томе да се попут многих колега глумаца вратите режији?

– Радећи 1997. године на независној драми *Ратник*, у којој сам имао част да играм с Марлоном Брандом, готово свакодневно имао сам идентичан осећај – да ће ми глава експлодирати зато што сам и глумио у том мом филму. И сада сам сасвим сигуран да себи не бих доделио улогу ако бих био и редитељ, још бих и размислио о повратку режији када не бих морао и да се шеткам испред камере. Продуцираћу документарац *Шејн* о ирском музичару и песнику, некадашњем певачу групе „Погс" Шејну Мекговану, који режира Џулијан Темпл. Шејн и ја познајемо се скоро тридесет година и част ми је да продуцирам филм о свом пријатељу и једном од најважнијих уметника и песника у 20. веку.

■

Фотографије: ПРОМО

Фотографија: Nathalie Mourot

МОЈ ИЗБОР

БРАНКА КАТИЋ

Програм „Мој избор”, као и све остале активности Кинотеке, прилагођен је ванредном стању. Листу предлога за гледање код куће послала нам је наша славна глумица Бранка Катић, која период принудног социјалног дистанцирања проводи с породицом у Лондону.

Њен избор обухвата филмове, како је поручила, „за што дубље проживљавање тензије, али и за слатки заборав”. Сваки од предлога је и образложила – на духовит или поетичан начин, уз критичке опаске или присећања на утиске које јој је одређени филм изазвао при првом гледању.

Уз напомену да има још много филмова које воли, овом приликом определила се за дела класика као што су Луј Мал иАњес Варда, али и за остварења Луке Гвадањина и Демијена Шифрона која су пре само неколико година била хитови Феста. На атрактивној листи су љубавне приче, неке нежне, а неке страсне, луда маштарија и породична комедија, психолошки трилер, плесни документарац...

ДИВЉИ У СРЦУ (Дејвид Линч)

Ово је мој најомиљенији и свакако најзабавнији филм Дејвида Линча, жестока љубавна прича двоје бунтовних тинејџера, дивљих у срцу, који путују кабриолетом у Калифорнију, заљубљени до лудила. Уживајући једно у другом, успут срећу разне људе, чудаке и фрикове, несвесни да их прати плаћени убица. Ово је филм великих страсти, мрачних маштарија, незаборавних сцена препуних насиља и крви којима Линч успева да дода и гротескне моменте и духовит обрт. А све уз фантастичну музику коју и дан-данас волим да чујем.

БРАЗИЛ (Тери Гилијам)

Ово је најинвентивнији филм који сам до тада имала прилике да видим. Сећам се да сам била нема од силине утисака када сам те 1986. изашла из биоскопа „Балкан”. *Бразил* је као најлуђа вожња у дистопијском луна-парку, духовит, бескрајно маштовит, одлична мешавина комедије и критике друштва.

ПИНА (Вим Вендерс)

Овај филм је прелепо љубавно писмо редитеља Вима Вендерса и плесача Вупертал балета посвећено балерини и зачетници модерног балета Пини Бауш. Пина је говорила да је не интересује како се људи крећу, већ шта их покреће.

Дивљи у срцу (1990)

Бразил (1985)

Пина (2011)

Њене представе су магичне, осликавају сву лепоту и раскош људске природе. Вендерс је рекао да су оне пумпе за напајање маште.

ПИТАЊЕ ЖИВОТА И СМРТИ
(Мајкл Пауел)

Ово је једна старовременска љубавна прича у којој се појављују чувене степенице ка небу, анђели без трунке боје и време које стане. Дејвид Нивен, чувена филмска звезда и прави енглески џентлмен, игра ратног пилота чији је авион у борби погођен и који је требало да умре, али захваљујући административној грешци у Рају, још није преузет са овог света. А како је у међувремену пронашао љубав свог живота, више није ни спреман да оде.

КЛЕО ОД 5 ДО 7
(Ањес Варда)

„Држи се, лепи лептиру", каже сама себи Клео, тужна и славом опседнута певачица док се припрема да прошета градом, на два сата, чекајући једну веома значајну дијагнозу доктора. Варда има око документаристе помешано са оком сликара, филм је дирљив и префињен. На лак и осећајан начин приказује преокрете који се дешавају у животу и љубави.

MY SUMMER OF LOVE
(Павел Павликовски)

Поетична прича о љубави две тинејџерке које долазе из различитих друштвених миљеа.

РАСПРСКАВАЊЕ
(Лука Гвадањино)

Пошто нисам сигурна да ћемо овог лета отићи на море, предлажем гледање психолошког трилера *Распрскавање*, чија се прича одвија око базена виле на прелепом медитеранском острву. Сећам се да сам скоро могла да осетим мирис мора и летње врелине гледајући овај филм. Са изврсним глумцима и одличним редитељем, филм је добар пример прецизног развоја ликова, заводљива и духовита прича о људима и везама. Сцена плеса коју изводи Рејф Фајнс уз музику Ролингстонса је незаборавна.

LITTLE MISS SUNSHINE
(Џонатан Дејтон, Валери Фарис)

Бескрајно духовит филм о једној необичној америчкој породици на дирљив начин слави дух губитника у култури опседнутој успехом. Одличан филм за целу породицу.

Питање живота и смрти (1946)

My Summer of Love (2004)

BOOGIE NIGHTS
(Пол Томас Андерсон)

Направљен с фантастичним глумачким ансамблом, овај филм је прича о групи људи који раде у порно-индустрији, у Лос Анђелесу седамдесетих година, и који су током професионалне сарадње постали блиски као права породица, са свим компликацијама које породични односи носе. Духовит и дирљив, уз добру музику и одличну причу, овај филм дуго траје, што га чини савршеним за све нас у изолацији.

ДИВЉЕ ПРИЧЕ
(*Relatos Salvajes*, Демијен Шифрон)

И када тензије живота у кући дођу до тачке кључања, уместо да гњавите укућане, погледајте овај омнибус филмова о освети, који на духовит начин истражује људско понашање у изнимним ситуацијама и уживање у потпуном губитку контроле.

De battre mon coeur s'est arête (2005)

DE BATTRE MON COEUR S'EST ARÊTE
(Жак Одијар)

Жак Одијар претворио је причу о Тому, ситном париском превараранту и маестралном пијаниста, у меланхоличну студију отуђења и поновног самооткривања. Роман Дурис, фантастични француски глумац, и у овој улози бриљира.

ЛИФТ ЗА ГУБИЛИШТЕ
(Луј Мал)

Сјајни Луј Мал један је од мојих омиљених редитеља. Жана Моро и Морис Роне глуме пар који планира убиство, а заплет се даље компликује у бескрајно забаван, секси филм ноар. Велику улогу има и музика коју је Мајлс Дејвис снимио уживо, без проба, гледајући сцене из филма, и за само два дана, док је боравио у Паризу. Егзистенцијално и меланхолично расположење филма уз његову музику добија посебан шмек.

Лифт за губилиште (1958)

МОЈ ИЗБОР БРАНКА КАТИЋ

ДИВЉИ У СРЦУ
(1990) Режија: **Дејвид Линч**

БРАЗИЛ
(1985) Режија: **Тери Гилијам**

ПИНА
(2011) Режија: **Вим Вендерс**

ПИТАЊЕ ЖИВОТА И СМРТИ
(1946) Режија: **Мајкл Пауел**

КЛЕО ОД 5 ДО 7
(1962) Режија: **Ањес Варда**

MY SUMMER OF LOVE
(2004) Режија: **Павел Павликовски**

РАСПРСКАВАЊЕ
(2015) Режија: **Лука Гвадањино**

LITTLE MISS SUNSHINE
(2006) Режија: **Џонатан Дејтон, Валери Фарис**

BOOGIE NIGHTS
(1997) Режија: **Пол Томас Андерсон**

ДИВЉЕ ПРИЧЕ
(2014) Режија: **Демијен Шифрон**

DE BATTRE MON COEUR S'EST ARÊTE
(2005) Режија: **Жак Одијар**

ЛИФТ ЗА ГУБИЛИШТЕ
(1958) Режија: **Луј Мал**

Фотографије: Архив ЈКЛПОМО

ФИЛМ КАО ЕСКАПИЗАМ

ПИШЕ:
Мими Влаовић

Године и године нерашчишћених мисли, задатака, ковитлаца одговорности који воде до брда анксиозности, сада долазе до затишја које нам коначно, као у сну, даје време да са собом седнемо на миру и рашчистимо свој ентеријер и екстеријер.

Ми се ипак не дамо преварити, па чак и у самоизолацији настављамо да бежимо од себе урањајући у свет седме уметности. За ону дугачку *watch листу* на страници *imdb* просто није постојао бољи тренутак. Коначно дајемо шансу неким озбиљнијим остварењима уз која би уживала она персона каква желимо да будемо док би испијала миксовани спанаћ са ђумбиром кроз папирну сламчицу.

Примећујемо интелигенцију режисера које смо запостављали толике године, размењујемо препоруке с пријатељима и сви се претварамо у најеминентније филмске критичаре. Међутим, интуиција нас одвлачи све дубље и дубље својим наизглед насумичним изборима.

Неки од нас, помало мазохистички, почињу да гледају филмове и серије о апокалипсама, катастрофама, епидемијама. Анализирају развој ситуације и меморишу та крајње реалистична решења за преживљавање у кризним ситуацијама. Упуштају се у теорије завере и питају како је то „Нетфликс" успео да продуцира неколико емисија и серија на тему зараза и изолације пре него што су слични догађаји почели да се дешавају. То неразумевање води ка узнемирењу, те уместо бега од реалности, осећамо да смо у данашњем тренутку присутнији више него што смо то могли и да замислимо. Зарањамо још дубље у раскринкавање других теорија завера које нас воде до још једне егзистенцијалне кризе, јер управљам ли ја сопственим животом уопште? Да ли је све ово *Труманов шоу* или *Fight club*?

Борилачки клуб (1999)

Помислимо, историја се понавља, можда ми све постане јасније уколико се окренем прошлости. И после непроспаване ноћи документарних филмова и серијала о разним невољама које је свет до сада пребродио, некако се нађемо усред питања ко је заправо добио бој на Косову и да ли је Анастазија заиста успела да побегне после руске револуције. Барем смо постали богатији за неколико лекција из петог разреда.

У међувремену, на врата закуца још већи притисак околине, узнемирујућих вести, информација о томе шта још треба дезинфиковати и како себе и друге заштитити, и немамо другог избора но да укључимо аутопилот и обратимо се оним филмовима који ће нас ушушкати, довољно ретким да у њих утонемо лагано, а довољно густим да нас у свом свету задрже. То су филмови којима се враћамо кад год се осећамо рањиво, као да након што смо прегледали цели јеловник, опет бирамо исти оброк у свом омиљеном ресторану, знајући да нас неће разочарати.

Неретко је оно што нас утеши баш *хепиенд* остварење, било да је то урнебесна комедија, епска романса или бајка о акционом херојy, оно што нам загреје срце када на екрану видимо *Крај*, *The end*, *Конец*...

Несвесно бирамо да гледамо отелотворење баш оних осећања која нам недостају и добијамо их у најлепшем инстант паковању. Топлина људског додира делује нам готово немогуће, и чини нам се да сви стоје превише близу једни другима, а помало се и јежимо када не опеpу руке након што су били напољу. Ипак, покушавамо да занемаримо ове нове дисциплинске мере које су нам усађене зарад опстанка.

А ти филмови који су нас на много начина васпитали сада нас гледају из новог угла, јер прошли смо кроз много шта откад смо се видели последњи пут. Ум нам не да мира својим константним асоцирањем садашњости са успоменама. А нешто што нам је једном грејало срце и обликовало наш поглед на „добро у свету" сада нам може изазивати тескобу јер смо тај рецепт пробали и сами и није успео. Живот није следио структуру филма. Или пак нешто што нам се некада чинило тривијалним и баналним, сада може да нам заголица успомене које потврђују да није тако. Да је живот био једнако духовит и дирљив као филм, а често је чак и премашио филмску фабулу. За нас се филмски пољупци, као малом Тотоу из филма *Cinema Paradiso*, претварају из једне узбудљиве енигме у горко-слатки осећај носталгије. И затим се сетимо толико тих споредних ликова из сопственог живота које смо доживљавали успутно, а сада би обогатили нашу рутину. Момената упознавања с новим ликовима, који су скренули правац нашој причи, и понадамо се да ће их бити још бар неколико. И тих тако ретких филмских пољубаца који ће сада вероватно бити још ређи, под маскама не тако забавним као из друге приче филма *Како је пропао рокенрол*.

Биоскоп Парадизо (1988)

Фотографије: Архив ЈК

И тако нас наш драги филм милујући ставља у ћорсокак, те и поред покушаја бежања враћа самима себи много боље него што би то урадила икаква психотерапија.

Кроз приче у које смо веровали постаје нам јасно ко смо некада били, ко смо сада и чему треба да тежимо да дођемо до свог хепиенда. Схватамо да нисмо притиснули паузу, већ да време тече на неки друкчији начин, а када нам опет буде требало уточиште, можемо се увек обратити филму да нас изнова упозна са својим немиром и хармонијом.

YouTube КИНОТЕКА

ПИШЕ:
Александар Саша Ердељановић

СА ВЕРОМ У БОГА

(1932)
Производно предузеће: **МАП филм, Београд**
Сценарио, режија, директор фотографије, монтажа: **Михајло Ал. Поповић**
Снимaтељ: **Миливоје Радовић**
Улоге: **Љубиша Јунговић Космајац, Деса Јанојлић, Јелисавета Димитријевић, Мита Николић, Гојко Божовић, Бисерка Миловановић**
Трајање: **42 минута**

Садржај:

Прича филма почиње сеоском идилом, која траје све до почетка првог великог светског ратног сукоба. Даље се паралелно развијају две приче: једна прати младог ратника, његово војевање и повлачење из отаџбине, а друга судбину породице под окупацијом. Када се војник врати кући, затиче само сина, који га није ни упамтио...

***

Филм *Са вером у Бога* настао је 1932. године и сматра се најуспешнијим предратним играним филмом снимљеним у Југославији. На основу сачуваних материјала, уз помоћ аутора Михајла Ал. Поповића, филм је реконструисан 1988. Местимичне празнине у причи последице су изгубљених кадрова

Филм Михајла Ал. Поповића *Са вером у Бога* из 1932. године сматра се – по једногласном мишљењу (што је редак случај) како савременика, предратних критичара, тако и послератних историчара српске и југословенске кинематографије – најбољим играним филмом у кинематографији Краљевине Југославије. Михајло Ал. Поповић (1908–1990), рођени Београђанин, завршио је Трговачку академију и вероватно би водио миран живот књиговође да се није заразио болешћу од које су тада патили многи талентовани млади људи широм света – филмом. Као заљубљеник, био је један од оснивача Југословенског филм клуба 1930. године, а након сусрета с некадашњим колегом с Трговачке академије Миодрагом Миком Ђорђевићем, већ прилично афирмисаним снимитељем, пожелео је да научи тајне тог компликованог заната који је на почецима кинематографије у себи носио нешто мистификаторско и неразумљиво обичним људима. Још 1930. године, он му помаже у снимању документарног филма *Беље*, а недуго затим учествује у снимању нажалост изгубљеног ратног филма *Кроз буру и огањ*, у продукцији предузећа Адриа-национал филма и режији Ранка Јовановића и Милутина Игњачевића. Иако је у том филму имао епизоду аустријског војника, много више се задржавао иза камере, упијајући сваки покрет и купујући вештину од искусног снимитеља Јосипа Новака.

Човек немирног и разбарушеног духа кога није држало место, убрзо је пожелео да и сам неке од сопствених снова и идеја преточи на филмско платно. Читајући причу Бранислава Нушића *Пуста кућа*, а ваљда и под утицајем натуралистичких сцена из раних совјетских филмова, као што је *Пут у живот* (*Путёвка в жизнь*, 1931) Николаја Ека, дошао је на идеју да створи дело о српском сељаку, у рату војнику, који се после четворогодишњег ратовања као инвалид враћа на родну груду. За потребе филма основао је сопствено предузеће за израду филмова МАП филм, а затим је током лета и јесени 1932. године за само десетак дана снимио остварење које ће остати записано златним словима у аналима нашег филма – *Са вером у Бога.* Цео филм снимљен је у Кумодражу крај Београда, родном месту прослављеног војводе Степе Степановића, а осим професионалне глумице Десе Јанојлић, која је тумачила главну женску улогу, сви остали глумци били су аматери, без искуства у кинематографији. У време доминације звука, *Са вером у Бога* је због недостатка средстава био снимљен као неми филм, али је озвучен с грамофонских плоча, углавном музиком истакнутих домаћих аутора. У току 1933. године, филм је приказиван у београдским биоскопима „Колосеум" и „Метропол", а утисци како публике тако и критике били су више него повољни. Генерал Илија Петковић је тако написао у свом чланку у листу „Правда": „Врлине и патње које је наш народ показао у свим гиганским борбама, велики напори и жртве, које су борбе и тешкоће тражиле – дивно су сликама, не претстављене но песнички описане у филму *Са вером у Бога*".

Још 1950. године Мика Поповић је у тек основану Југословенску кинотеку депоновао сачуване делове негатива свог ремек-дела. Али у послератним „вуненим временима" они који су могли нису марили за филм о страшним патњама Србије и српског народа. Тек осамдесетих већ остарела, пензионисана легенда коју су сви из филмског света из милоште звали Чика Мика, добија позив од руководећих људи Југословенске кинотеке да помогне при реконструкцији свог првенца, који је требало да буде приказан

Фотографије: Архив ЈК

Са вером у Бога (1932) - Редитељ са екипом

на Данима немог филма у италијанском граду Порденонеу. На рестаурацији филма уз аутора је учествовао стручни тим који је оформила Југословенска кинотека, у саставу др Марко Бабац, Стеван Јовичић, Варткес Баронијан и Светислав Ристић. *Са вером у Бога* је у Порденонеу 1988. године доживео овације, а Михајло Ал. Поповић добио је Специјалну повељу Фестивала.

Лирски и суров истовремено, крцат патријархалним вредностима и филмским модернизмом, *Са вером у Бога* је до данас најискренија апологија страдања и спасења српског народа у Првом светском рату. Завршна сцена филма, у којој отац, повратник из рата, као инвалид без једне руке, у разореном и тек ослобођеном селу стоички објашњава сину јединцу своју обогаљеност речима „Кад порастеш, кашће ти се само", јединствени је пример трагизма без мржње и воље за вечно нови почетак, који овај народ прате кроз векове.

У жељи да новим генерацијама приближи ово ремек-дело наше кинематографије Југословенска кинотека и њен Архив урадили су дигиталну рестаурацију филма у 2к резолуцији.

На листи 100 најбољих српских филмова у двадесетом веку, коју је иницирала Југословенска кинотека, филм *Са вером у Бога* заузео је двадесет четврто место.

НЕВИНОСТ БЕЗ ЗАШТИТЕ

(1943)

Продукција: **Драгољуб Алексић, Иван Живковић**

Режија, сценарио: **Драгољуб Алексић**

Фотографија: **Стеван Мишковић**

Улоге: **Ана Милосављевић, Драгољуб Алексић, Братољуб Глигоријевић, Вера Јовановић, Петар Милосављевић, Божидар Влајић**

Трајање: **45 минута**

Садржај:

Први наш звучни играни филм говори о лепој и сиромашној девојци, заљубљеној у акробату, коју окрутна мећеха жели да раздвоји од вољеног и уда за поквареног, маторог господина. У последњем тренутку, из разврат-ничког загрљаја, девојку ослобађа Драгољуб Алексић и уз помоћ својих акробатских вештина бежи с њом кроз прозор.

СТЕВАН МИШКОВИЋ – БАЈА ЏОРА

„Чињеница остаје чињеница, да је наша кине-

Невиност без заштите (1943)

матографија рођена кроз мој пупак, и не само наша већ и бугарска кинематографија. Значи да сам био плодоносан.” Ове нимало скромне и за многе претенциозне реченице које је изговорио филмски сниматељ Стеван Мишковић у филму Душана Макавејева *Невиност без заштите* из 1968. године, заправо су проблематичне због једног јединог разлога – што су скоро истините.

Будући пионир кинематографије, Стеван Мишковић као млађани студент политехнике у Минхену, већ са двадесет година определио се за чаролију звану филм. У следећих петнаест година овај младић постаће једна од најживописнијих личности кинематографије младе Краљевине Југославије. Оно што одмах пада у очи кроз прелиставање његове богате филмографије јесте универзалност, јер је уз основни снимательски занат радио и као редитељ, монтажер, сниматељ звука, а био је и власник филмских предузећа Освит филм, Темпо филм и Мишковић филм.

Други светски рат донео нам је рушење, деструкцију, братоубилачки рат, страдање, жртве... Од давнина постоји максима „док се ратови воде, музе ћуте”, што је важило за већину предратних филмских радника, али не и за Баја Цору (надимак који је Мишковић добио у Бугарској и који га је пратио до краја каријере). Он је у Господар Јовановој улици број 20 поседовао сопствену лабораторију, а како је још почетком тридесетих први код нас конструисао тонску апаратуру и био оспособљен за снимање звука, дошао је на невероватну идеју. Одлучио је заправо да заједно с акробатом и снагатором Драгољубом Алексићем у вихору ратног хаоса направи сизифовски посао и створи први српски средњометражни звучни филм. Без обзира на то што сва слава обично иде сценаристи, редитељу и главном глумцу Драгољубу Алексићу, сасвим је јасно да без техничког умећа Стевана Мишковића, који је снимио тон и слику и монтирао звук, тог филма не би било. Иако архаична и бескрајно наивна, њихова творевина *Невиност без заштите* из 1943. године поседовала је непатворени шарм, што јој је омогућило да буде друго остварење по гледаности у Србији за време окупације.

Четврт века од снимања тог филма Душан Макавејев окупио је све његове још живе учеснике, укључујући и Мишковића и Алексића, и створио духовит и врло успешан колаж времена тадашњег и прошлог користећи многе инсерте из оригиналног филма, а назвао га је истоветно – *Невиност без заштите.*

Одељење дигиталне рестаурације Архива Југословенске кинотеке 2011. године дигитално је рестаурисало тај филм у 2к резолуцији.

На листи 100 најбољих српских филмова у двадесетом веку, који је иницирала Југословенска кинотека, филм *Невиност без заштите* из 1943. године заузео је осамдесето место.

КРАТКИ ФИЛМОВИ ВЕЛИКИХ ДОСТИГНУЋА

ПИШЕ:
Ђорђе Бајић

Није све тако црно. Ови дани ванредног стања и изолације имају и своју позитивну страну. На интернету је, на пример, постао доступан бесплатан филмски садржај који нам помаже да лакше и лепше пребродимо овај стресни период. Тако смо онлајн гледали рестаурирану верзију Шијановог класика *Давитељ против давитеља*, разноврсну понуду светских филмова у оквиру фестивала „Мој OFF", бројне краткометражне и дугометражне филмове које су аутори „откључали" и учинили доступним за бесплатно гледање... Посебну пажњу поклоника седме уметности привукло је покретање Јутјуб канала Филмског центра Србије. Од 19. марта 2020. па до данас, на том каналу сваког дана доступан је по још један филм српских аутора, а намера је да се овај ритам настави све док траје ванредно стање.

Иако се међу доступним насловима нашло и неколико дугометражних остварења, превагу односи кратки метар у широком дијапазону који обухвата игране, документарне и анимиране филмове. Тако су се у досадашњој понуди нашла остварења бројних српских аутора као што су Стефан Иванчић, Катарина Кољевић, Милица Томовић, Владимир Тагић, Младен Ковачевић, Михајло Драгаш, Огњен Главонић, Борис Митић, Дејан Петровић, Балша Ђого, Мина Ђукић, Саболч Толнаи, Жељко Мирковић, Лука Попадић, Игор М. Тохољ, Мирела Сребрић... Месец дана након покретања, Јутјуб канал Филмског центра Србије има више од осам хиљада пратилаца и њихов број је у сталном порасту. Ти статистички подаци потврђују да је идеја за покретање овог канала, потекла од директора Филмског центра Србије Гордана Матића, била исправна. Што би се рекло: прави потез у право време.

Гордан Матић објашњава: „Средином марта,

неколико дана након објаве ванредног стања, Филмски центар Србије покренуо је Јутјуб канал, са идејом да филмофилима али и широј популацији, у ситуацији пандемије која нас приморава да останемо код куће, приближи домаће филмове, пре свега краткометражна остварења која су неретко скрајнута и неправедно запостављена. Многи наши аутори уступили су радо права и копије својих кратких играних, документарних и анимираних филмова. За многе гледаоце ово је јединствена прилика да виде остварења која не налазе место у биоскопској дистрибуцији или на телевизијском програму. За наш канал влада велико интересовање и то ме посебно радује – након свега неколико недеља имамо више од осам хиљада пратилаца и скоро сто хиљада прегледа. Јасно нам је да на овај начин не можемо надокнадити фестивалске и биоскопске премијере, али смо сигурни да ће домаћа кинематографија, оваквим видом промоције на Јутјубу, стећи нову публику."

Посебну посластицу, истиче Матић, представља то што су посетиоци Јутјуб канала Филмског центра Србије од 10. априла 2020. у прилици да сваког петка потпуно бесплатно погледају по један кратки филм из опуса наших реномираних, светски познатих и признатих редитеља. У питању су кратки филмови који су настали на почетку њиховог професионалног бављења седмом уметношћу и који до сада углавном нису били лако доступни гледаоцима. Филмски центар Србије жели да те ране радове наших светски познатих стваралаца учини доступним што широј публици и на тај начин обезбеди платформу за њихово континуирано приказивање. У натавку текста представићемо вам четири остварења из те понуде петком, филмове *Без назива* Горана Марковића, *Пан Хрстка* и *Легенда о лапоту* Горана Паскаљевића и *(А)Торзија* Стефана Арсенијевића.

БЕЗ НАЗИВА ГОРАНА МАРКОВИЋА

Прво остварење у циклусу филмова петком јесте *Без назива*, полусатни дипломски рад чувеног Горана Марковића, настао почетком седамдесетих у продукцији Телевизије Београд. Након што је за редакцију Другог програма ТВ Београд снимио низ документарних телевизијских филмова, Марковић се у остварењу *Без назива* први пут окушао и у домену играног филма. Филм је снимљен према истоименој приповеци Бориса Пиљњака, а у њему су улоге одиграли Зорица Кољевић, Бранислав Цига Миленковић, Данило Бата Стојковић, Горан Султановић, као и сам редитељ. *Без назива* је приказан премијерно на Београдском фестивалу документарног и краткометражног филма (Мартовском фестивалу) и том приликом изазвао поприличну контроверзу.

Легенда о лапоту (1972)

Фотографије: Архив ЈК

Поводом постављања *Без назива* на канал ФЦС-а, замолили смо Горана Марковића да се присети како је настао тај филм и какве су га реакције пратиле у време првог приказивања. Ево шта нам је наш истакнути филмски стваралац, између осталог, рекао: „Мој дипломски рад приказан је на Мартовском фестивалу. Одмах после уводних кадрова, зачуо се прво тих, а онда све снажнији звиждук и негодовање у публици. Током филма звиждање је прерасло у општи бунт против онога што се на платну приказивало. Како је то било прво јавно приказивање нечега што сам урадио, осећао сам се не само збуњено него и апсолутно поражено. Сутрадан, на конференцији за штампу, ређали су се увређени и разгневљени критичари (колико се сећам, предњачио је Петар Волк) који су само додавали со на моју тада већ отворену рану. Одмах после тога, отишао сам у војни одсек и тражио да ме под хитно пошаљу у војску. Референт ме је посматрао помало зачуђен јер су до тада све молбе њему биле упућиване у супротном смеру – да се неко ослободи или да макар одгоди одслужење војног рока. Убрзо после тога носио сам митраљез у Петровцу на Млави."

Марковић се још пита чиме је то његов први филм изазвао толики гнев. „Мислим да је од самог почетка све кренуло низбрдо", објашњава редитељ. „Уредница на телевизији, за коју смо ми, млађи редитељи, до тада снимали веома запажене, ангажоване телевизијске емисије, решила је да нам омогући да дипломирамо с правим биоскопским филмовима, снимљеним на 35 мм филмској траци и уз професионалну обраду.

Али као да се одмах угризла за усну; почела је да сумња у то да ми можемо сами, онако голобради да направимо нешто стварно вредно. Зато је решила да се осигура и своју понуду ограничила на то да филмови морају да буду снимљени на основу литерарног предлошка и да аутори сценарија морају да буду такође млади, а већ афирмисани писци. Ја сам изабрао приповетку 'Без назива' Бориса Пиљњака, а као сценариста одређен ми је већ врло популарни млади писац Данило Киш."

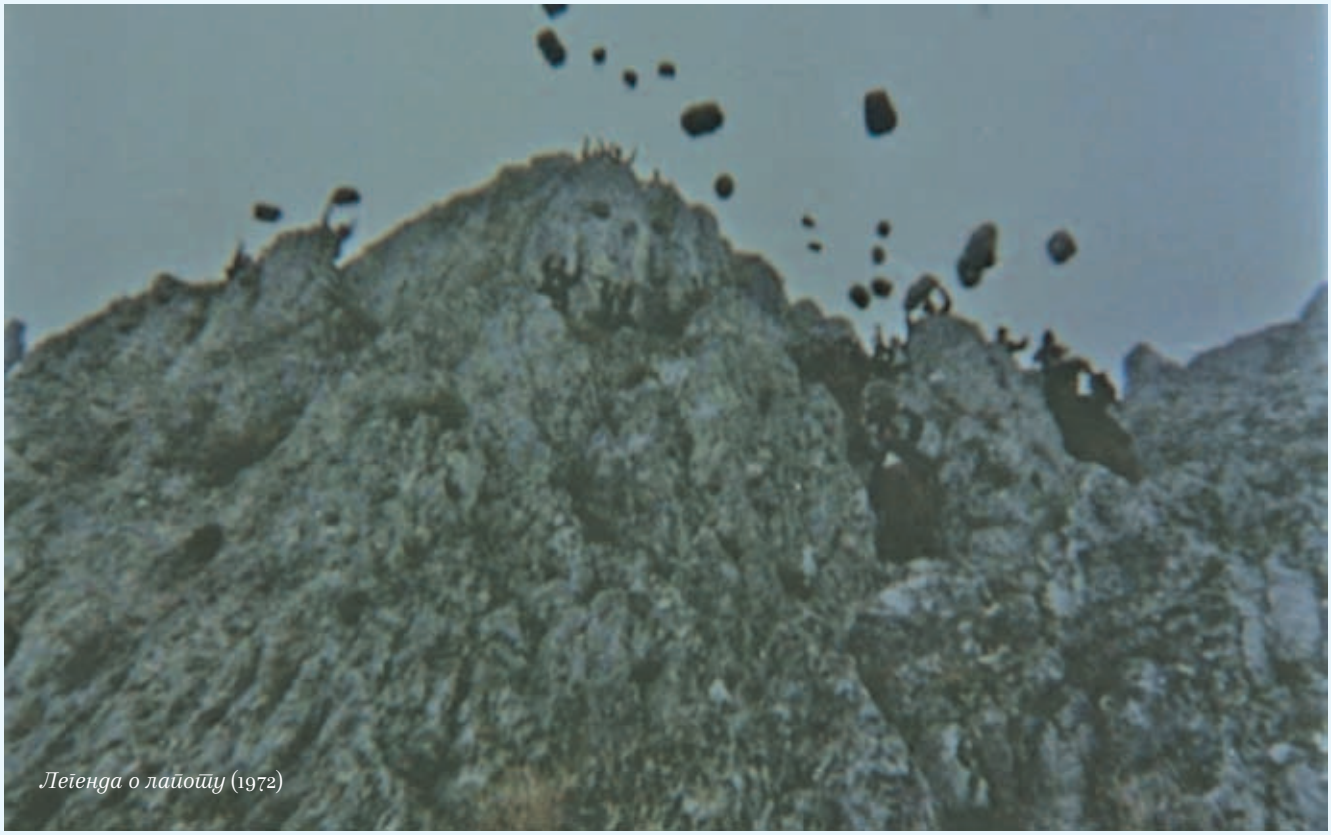
О сарадњи с Кишем, Марковић је рекао: „Он је прочитао приповетку и написао нешто врло лепо и паметно, што, међутим, није имало сценаристичку него пре есејистичку форму. Ја сам се на то пожалио, а уредница ми је рекла да умукнем и снимим оно што је човек написао. Како се снимање приближавало, донео сам паклену одлуку – снимићу свој дипломски филм по свом, а не по туђем сценарију. Сео сам и написао га за неколико сати... На крају сам направио завршну глупост – потписао сам као сценаристе себе и Данила. Киш се појавио на тој мучној конференцији за штампу и мирно саопштио да он с тим филмом, иако пише друкчије, нема никакве везе. То је убрзало моју идеју о одласку у војни одсек. Неколико година касније, Киш ми се јавно, у башти Градске каване у Дубровнику, извинио због тог геста. Нисам га стварно кривио ни за шта, све сам у суштини сам забрљао, али је то извињење било темељ нашег каснијег дугогодишњег пријатељства."

За крај свог сећања, Марковић је с нама поделио један занимљив детаљ: „Иако сам тај почетни, катастрофални неуспех успео да преболим – штавише, помогао ми је много у даљој каријери (моје гесло је постало: неуспех челичи, успех корумпира) – ипак до дана данашњег нисам смогао снаге да поново погледам *Без назива*. Можда бих, у овим данима чамотиње, могао заједно с онима који ће први пут видети тај филм да га поново одгледам и ту трауму превазиђем."

ПАН ХРСТКА И *ЛЕГЕНДА О ЛАПОТУ* ГОРАНА ПАСКАЉЕВИЋА

Пан Хрстка, кратко документарно остварење из 1969. године, једна је од првих режија прослављеног српског редитеља Горана Паскаљевића. Као што је познато, наш синеаста дипломирао је, баш као и Горан Марковић, на чувеној Прашкој филмској академији (ФАМУ), а током његовог студирања, као вежба с друге године режије, снимљен је овај кратки документарни филм. О његовом настанку Паскаљевић каже: „Изабрао сам тему усамљености, можда и зато што сам се тако осећао у Прагу, пошто за разлику од мојих колега Грлића, Зафрановића, Марковића и Карановића, нисам успео да добијем смештај у студентском дому јер нисам имао услов за то, тј. нисам имао никакву државну стипендију као моје колеге. То је значило да сам морао да се потуцам по разним приватним смештајима док су они били заједно у дому. Свако вече седели смо у биртији 'Орлик', затим су они одлазили у студентски дом, где су настављали међусобно дружење, а ја сам морао пешице с друге стране Влтаве, у изнајмљену собицу, поштујући *полицијски час* који ми је наметнула газдарица... Једне вечери када сам се враћао кући из 'Орлика', сасвим случајно сам упознао господина (пана) Хрстку. Сазнао сам да је повремено био модел студентима на Прашкој ликовној академији. Студенти су га оговарали да је вероватно изабрао да буде модел зато што је тако лакше зарађивати за живот него радити неки физички посао. Међутим, господин Хрстка је радио и у фабрици. Колеге радници оговарале су га да је лењština, а његови суседи сматрали су да је чудак и избегавали су га када су сазнали да наг позира студентима ликовне акдемије. Одлучио сам да те њихове исказе (оговарања) снимим тонски. Касније сам камером забележио један дан у животу пана Хрстке у статичним, филмским таблоима. Од тих елемената настао је мој кратки документарни филм који је касније био изабран да представља чешку кинематографију на тада најзначајнијем фестивалу кратког филма у свету, у Оберхаузену."

Нажалост, филм никада није приказан у Оберхаузену. Чешка цензура га је забранила с образложењем да се српски редитељ руга чешкој радничкој класи и социјалистичком поретку те земље. Паскаљевић се сећа: „Вим Велинг, директор фестивала, понудио ми је подршку рекавши да уколико прокријумчарим копију филма и дођем у Оберхаузен, сигурно могу да рачунам на неко од фестивалских признања, можда чак и гран при. Да сам тако поступио, вероватно би ме избацили из школе. Одлучио сам да ипак наставим школовање, а фестивалску славу евентуално сачекам у будућности. Славу сам ипак веома брзо стекао међу познатим редитељима чешког новог таласа, који су желели да виде мој кратки забрањен филм. На приватним, илегалним пројекцијама упознао сам Менцела, Фор-



Леґенда о лапоту (1972)

мана, Вјеру Хитилову... И дан-данас мислим да у то време већу награду од сусрета с тим сјајним редитељима нисам могао да добијем."

Када је почетком 2008. у Музеју модерних уметности у Њујорку одржана ретроспектива Паскаљевићевих филмова, за отварање програма одабрани су *Пан Хрстка* (1969) и његов дебитантски дугометражни филм *Чувар плаже у зимском периоду* (1976). Још један значајан Паскаљевићев кратки филм у понуди ФЦС-овог канала јесте *Леґенда о лапоту*, дипломски филм из 1972. године. Паскаљевић је још у детињству, током посета баби и деди у Нишу, слушао причу о лапоту, народном обичају на југу Србије. Предање каже да су у временима глади, пре двеста и више година, стари људи који више нису били у стању да привређују одвођени у планине и тамо остављани да умру. Касније, када је Паскаљевић био при крају студија, сазнао је да се такав обичај помиње и у неким другим земљама, Шведској, Немачкој, Јапану... Тада је одлучио да лапот изабере као тему за свој дипломски филм. Настанак *Леґенде о лапоту* није прошао без тешкоћа. „Уредница Другог програма ТВ Београд Зора Кораћ омогућила је свима нама који смо завршили филмску академију и већ радили код ње у документарном програму да направимо своје дипломске филмове", каже Паскаљевић. „Нажалост, мој сценарио је одбила, али се он веома допао новопостављеном уреднику драмског програма Филипу Давиду. Он ме је подржао упркос главној уредници, иначе супрузи моћног генерала Кораћа. Тако је настао филм *Леґенда о лапоту*, који је имао премијеру на Мартовском фестивалу. Добио сам сребрну медаљу Града Београда, моју прву филмску награду. Десет година касније јапански филм *Балада о Нарајами*, са сличном, слободно могу да кажем истоветном темом, освојио је Златну палму у Кану. Неки филмски критичари тада су се сетили мог филма, а неки други и да је у Јапану још 1958. године снимљен филм на исту тему. То само потврђује колико су вечне и инспиративне филмске приче засноване на традиционалним предањима."

Као и сваки филм трајне вредности, тако и *Леґенда о лапоту* поседује универзалну тему. Паскаљевић се осврнуо на снимање филма, али је направио и спону између свог дипломског филма и тренутка у коме се тренутно налазимо: „Радио сам филм у дугим кадровима, с натуршчицима, минималистички, скоро без икакве расвете, што је касније постала мода, на пример у чувеним иранским филмовима седамдесетих и осамдесетих година. Усуђујем се да кажем, без лажне скромности, да је *Леґенда о лапоту* по многим елементима филм испред свог времена. Понекада ми се чини да је то мој нај-

бољи филм. Поводом приказивања *Леґенде о лапоту* после скоро педесет година, ових дана размишљам о нама старијима, који смо у континуираном карантину са изговором да ће нас тако сачувати од коронавируса. Чини ми се интересантна тема за неки мој следећи филм, под условом да преживимо овај колективни лапот."

(А)ТОРЗИЈА СТЕФАНА АРСЕНИЈЕВИЋА

Петком су у понуди Јутјуб канала Филмског центра Србије углавном филмови редитеља с вишедеценијском стажом, али нису заборављени ни они млађи који су остварили значајне светске успехе. *(А)Торзија* је филм Стефана Арсенијевића из 2002. године, остварење за које је млади редитељ добио Златни медвед у Берлину за најбољи кратки филм, награду Европске филмске академије и номинацију за Оскар. О „филму који му је променио живот" Арсенијевић нам је рекао: „Све је почело једним телефонским позивом мог професора Срђана Карановића. Рекао ми је да је познати словеначки продуцент Јуриј Кошак откупио права на сценарио за кратки филм великог Абдулаха Сидрана, да сада разматра неколико младих редитеља и да је он предложио мене. Прочитао сам сценарио и потпуно се одушевио. Била је то ратна прича као ниједна друга. Неочекивана, уврнута, драматична. И за мене најважније, била је о уметницима у рату. Нешто с чим сам у потпуности могао да се поистоветим."

Након што је написао опсежну редитељску експликацију и лично се упознао с Кошаком, Арсенијевић је добио први професионални редитељски ангажман. Пројекат је подржан у Словеначком филмском фонду и припреме су могле да почну. „Неколико месеци касније отпутовао сам у Љубљану на припреме", сећа се Арсенијевић. „У то време било је тешко добити хрватску визу, а авиони нису летели, тако да сам путовао аутобусом преко Мађарске. Путовало се целу ноћ, а негде око три ујутро, на бензинској пумпи усред ничега, сви смо прелазили у други аутобус, са словеначким таблицама, како бисмо наставили пут. Односи међу новим државама насталим после распада заједничке земље били су далеко од нормалних. Иако продукционо у потпуности словеначки филм, *(А)торзија* је можда и први филм који је након рата окупио филмске раднике из целе бивше Југославије. Шалили смо се да има доста симболике у томе што смо се сви окупили око филма који се дешава у једној штали. Присуствовао сам неким доста дирљивим сусретима колега који се годинама нису видели. Ја никога нисам познавао. Имао сам 24 године и искуство базирано само на студентским филмовима. Доста успешним студентским филмовима, али ипак студентским. Радио сам у пот-

(А)Торзија (2002)

пуно новој средини, с људима које сам морао брзо да упознам како бисмо заједно били тим. Највећа подршка био ми је Вилко Филач, који је био и највећа звезда нашег филма. Као директор фотографије Вилко је снимио неке од антологијских филмова, а на наше снимање дошао је након што је завршио рад на споту Ролингстонса. Наравно да сам стрепео како ће реаговати на моје идеје. Али Вилко је од првог сусрета био отворен и приступачан. Слушао је с пажњом моје замисли и надограђивао их. Развили смо другарски однос."

Иако се радња у потпуности дешава у ратном Сарајеву, филм је снимљен у околини Љубљане. Јуре Кошак, који је по вокацији био сценограф, и његов колега Јанез Кович адаптирали су две напуштене куће за потребе снимања. Глумци у филму били су из Босне и Словеније. „Дивни Давор Јањић, који је глумио главну улогу, тада је већ неколико година живео у Љубљани", каже Арсенијевић. „Пошто је крава централна фигура филма, био нам је потребан добар дресер животиња и продукција се одлучила за најбољег, Мирка Сирковића из Београда. Назвао сам га да се договоримо где да се нађемо и испоставило се да живимо у истој згради на Новом Београду... Снимали смо седам дана. Било је ту неких од највећих изазова у овом послу: рад са животињама, децом, великим бројем статиста и пиротехником. Мислио сам, ако ово успем да снимим, моћи ћу све. Али сваки филм је изазов за себе, потпуно нова прича. Било је тешко, сећам се да је било хладно, али уживао сам."

Филм *(А)Торзија* светску премијеру имао је у главном програму Берлинског фестивала. Арсенијевић се тих берлинских дана сећа с радошћу, али и тугом: „Пројекције су биле пуне и реакције заиста сјајне. Добили смо Златни медвед и посветили награду нашем Јурету Кошаку. Он, нажалост, није доживео премијеру филма. И данас ми је тешко што човек који је све покренуо и изгурао тада није био с нама. Крајем те године добили смо награду Европске филмске академије, а у марту 2004. као номиновани за Оскар седели међу холивудским звездама на церемонији доделе. Био је то надреални епилог једног путовања које је почело у штали."

И то није све...

Поред четири филма на која смо се детаљно осврнули, у понуди Јутјуб канала ФЦС-а налазе се или ће се наћи и друга занимљива и важна остварења наших аутора, а међу њима и телевизијска емисија *Бранко Миљковић: похвала свету*, коју је Слободан Шијан снимио 1976. године филмском техником, на 16 мм траци, за драмску редакцију Телевизије Београд. Средином седамдесетих били су веома популарни такозвани „поетски рецитали" од којих су неки снимани у студију, електронским камерама у систему, а неки филмском камером. Кратко сећање Слободана Шијана на настанак *Похвале свету* преносимо у целини: „Један од првих послова које сам радио за драмски програм била је емисија *Сунце те чува* о Васку Попи. *Похвала свету* била је друга емисија тог типа коју сам радио и била је о Бранку Миљковићу. Имао сам задовољство да сарађујем с Микијем Манојловићем и Радом Ђуричин, који су рецитовали Миљковићеве стихове. Рецитали су сматрани коском, већина је сматрала да се у тој форми не може богзна шта направити. Међутим, мени су та два рецитала ипак омогућила да радим с глумцима полусатну форму и да с драмском редакцијом наставим сарадњу и касније снимим четири-пет средњометражних играних филмова."

Поред филмова Паскаљевића, Шијана, Марковића и Арсенијевића, планирано је да се петком у понуди нађу и три филма Предрага Голубовића (1935–1994): *Смрт паора Ђурића* (1971), *Тишине* (1972) и *Биографија Јозефа Шулца* (1973), као и још неки важни и занимљиви наслови наших истакнутих аутора, међу којима су Желимир Жилник, Горан Радовановић... Оно што је сигурно јесте то да ће Јутјуб канал Филмског центра Србије наставити да ради и после окончања ванредног стања, а све ради даље популаризације српског филма и скретања пажње на значај и достигнућа нашег кратког метра.

ЖИВОРАД ЖИКА МИТРОВИЋ

ПЕТНАЕСТ ГОДИНА ОД ОДЛАСКА **КРАЉА СРПСКОГ БИОСКОПА**

НАПИСАО:
Димитрије Војнов

НАПОМЕНА:
ОВАЈ АУТОРСКИ ТЕКСТ НАСТАО ЈЕ 2005. ГОДИНЕ

У суботу, 29. јануара, напустио нас је један од највећих српских филмских редитеља, Живорад Жика Митровић. Нажалост, није доживео заслужену славу за живота. Несумњиво, био је цењени вођа филмских актива и врло плодан стваралац, али није доживео да му се рад вреднује на прави начин.

О његовој биографији све ће бити објављено ових дана. Ипак, нешто друго ме доводи до суза.

Жику Митровића упознао сам пре две и по године на промоцији једне књиге. Разговарали смо о филму који је спремао тих дана. Док сам разговарао с њим, знао сам да од тог филма просто не може бити ништа. Већ тада је српски филм био скуп неких бизарних закулисних комбинација, и Митровићеве речи деловале су наивно. Данас схватам, Жика уопште није био наиван. Он је само здраво резоновао, а српски филм и његова правила већ су тада били неизлечиво болесни.

Ма шта говорили они који оспоравају Жику, он је био највећи аутор српског репертоарског филма. Филма прављеног да би публика имала шта да гледа. Како је наша кинематографија још од шездесетих окренута према фестивалима и покушају да се уметност ствара априори уместо да произлази из самих филмова, а како је, с друге стране, наша култура потпала под традиционални социјалистички утицај који подразумева да сви, од беба до академика, гледају шта је писац хтео да каже уместо да прате радњу, Жика је већ средином седамдесетих постао редитељ кога ова земља није заслуживала. За разлику од свих осталих, он је имао вештину да прича узбудљиве приче, о занимљивим јунацима, које су играле звезде светског калибра попут Александра Гаврића, али и храброст да 1964. сними *Марш на Дрину*. А вештина и храброст потребне су чак и кад се снима сумњиви, режимски историјски спектакл попут *Ужичке републике*.

Жика је имао петљу да слика на великом платну. И то је углавном одлично радио, у култури где то већ неко време смеју само одабрани.

Они који су презирали Холивуд и били део државног пројекта којим је наш филм обликован у правцу веселог сиротињског ауторског гета, с обиљем метафора, проглашавали су Жику за незналицу, прикривајући своју ситну фестивалску игру минималних улога, недостатак страсти

Ужичка република (1974)

Невесињска пушка (1963)

Ешалон доктора М. (1955)

Марш на Дрину (1964)

Мис Стон (1958)

за великим и неспремност да се упореде с највећима. Они који су фетишизовали Холивуд презирали су Жику јер је управо он био најближи Холивуду, а они су потпали под провинцијски принцип сукоба малих разлика, којим завојевачи и владају малим народима попут нашег.

Укратко, Жика Митровић био је краљ српског репертоарског филма. Код нас се, нажалост, тзв. ауторска кинематографија увек гајила више од репертоарске, а што је још горе, никада није признато ауторство редитељима репертоарских филмова.

За разлику од Алфреда Хичкока или Џона Форда, Жика није живео у средини где се сваки филм гледа с подједнаким разумевањем. А ауторског филма иначе нема без репертоарског. У то се уверавамо данас, када је после деценију гушења филма за публику, угушена свака српска продукција, укључујући и елитистичку.

Ваљда ће сада, по старом српском обичају, Жика Митровић бити рехабилитован, пошто нама хероји традиционално више ваљају кад су мртви него кад су живи. Зато ми је и жао што Жики нисмо успели да за живота покажемо колико нам је значио и колико нас је усмеравао у добром правцу.

Или, како рече Платон у другој књизи *Републике*, хајде онда, проведимо пријатан час у причању прича, а наша прича биће поучна нашим херојима.

Фотографије: Архив ЈК

КЛИШЕИ РАТНОГ ФИЛМА или РАТНИ ФИЛМ КАО КЛИШЕ

ПИШЕ:
Невена Даковић

Текст је део рада представљеног на округлом столу одржаном у оквиру Фестивала сценарија у Врњачкој бањи 2000. године и као такав задржао је све одлике усменог излагања. Други део оригиналног рада посвећен је компаративној анализи неоратних филмова, тј. филмова постјугословенских ратова снимљених до тог тренутка. Овој теми упоредне анализе враћала сам се много пута после, па је рад допуњен новим насловима и проширен, док је акценат измештен на неоратне филмове. Стога, уредници су овом приликом одлучили да се у неизмењеном облику публикује само први део излагања са свим траговима времена од пре двадесет година.

Сутјеска (1973)

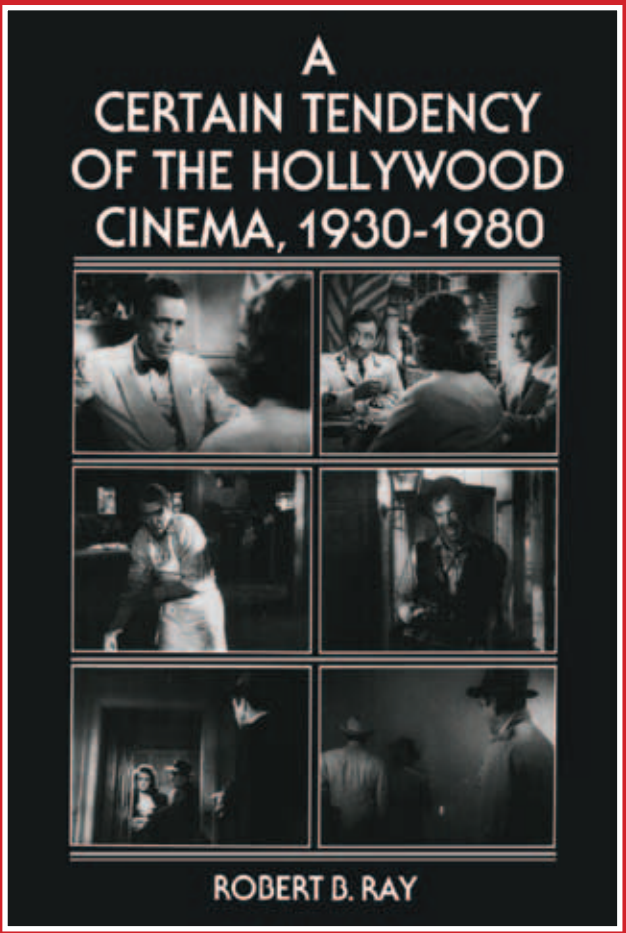
Фотографија: Архив ЈК

Сама тема, у мом случају врло „задата" од стране координатора скупа, помало ме је деморалисала редундантношћу и истрошеношћу. Клишеи ратног филма су општепознати и предвидљиви, што омогућава да о њима расправља просечни филмофил, љубитељ домаћег филма или филмски професионалац, у распону од озбиљне анализе до необавезне духовитости и лагане ироније. Истовремено, могућност дихотомне интерпретације теме је очигледна: клишеи ратног филма или ратни филм као клише. Прва подразмева јасну, на тематским премисама постављену дефиницију жанра. Широко одређена врста наратива лако води даљој подсистематизацији, према врсти, временској, географској или националној одређености рата или мотивској подели, какву наводи Анте Петерлић[1]: диверзантски филм, филм о покрету отпора или илегалцима, акциони филм, спектакл, ратна мелодрама, комедија, филм великог бекства. Све су то и препознатљиви топоси, тј. наративни клишеи филмске врсте, па је летимични преглед теме и готов. Желећи да избегнем очекивано, као и сугерисану егземплификацију теза славним парадигматским насловима, определила сам се за другу могућност, анализу ратног филма као клишеа, и то модела две најгрубље одређене групе ратног филма: а) класичног филма Другог светског рата, колоквијално познатог као „црвени вестерн" и б) неоратног филма деведесетих као хронологије апокалиптичног распада земље[2].

Укупни модел сваке групе представља чврсто дефинисан клише-громаду, који ћу анализирати на основу задатих одабраних елемената као што су жанровска одређеност, наратив, јунаци, идеологија, однос спрам светских образаца, па рад пре постаје посвећен анализи ратног филма као клишеа. Друга полазна премиса је да друштвеноисторијске промене воде радикалној измени филмских образаца односно редитељског рукописа, као последице промене идеолошког залеђа. У књизи *Извесна тенденција холивудскої филма 1930–1980* (*A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930–1980*, Robert B. Ray, 1985) аутор аналитички доказује теорију о томе како опште социјалне мене изазивају „пробој"

1 *Filmska enciklopedija II* (Zagreb, JLZ Miroslav Krleža, 1990).

2 Доследна аналогија реалне и филмски одсликане националне историје омогућава издвајање и других подгрупа: филм о Првом светском рату (*Марш на Дрину*, 1964, р. Жика Митровић), турском ропству и устанцима (*Песма са Кумбаре*, 1955, р. Радош Новаковић), балканским ратовима и слично, али како су малобројни, примери играног филма те тематике не конституишу аналитички значајну групу.



у традицији националне кинематографије, реартикулишући и „револуционаришући" тематске, стилске и формалне парадигме. У случају холивудског филма, Вијетнам, Кореја и вреле шездесете резултирали су појавом „филмова усамљености" седамдесетих, њујоршке школе, „холивудских клинаца" итд. Моја идеја је да упоредном анализом **класичног** филма Другог светског рата и **неоратног** филма илуструјем промену жанровских парадигми као последицу бурне југословенске историје.

– Ваздух трепти као да небо гори.
– Спрема се олуја.
(*Валтер брани Сарајево*, 1972,
р. Хајрудин Крвавац)

ЦРВЕНИ ВЕСТЕРН

С временске дистанце, традицију од *Славице* (1947, р. В. Афрић) до *Сутјеске* (1973, р. Стипе Делић) згодно је сагледати кроз два именитеља: спектакуларност поделе, улагања, трајања и специјалних ефеката која се увећавала пратећи спори, али извесни, макар и лажни економски бум земље; и реализацију сталног напора за поновним писањем историје уз стваралачку слободу вођену актуелним пропагандно-политичким циљевима. Тврдо језгро групе „филмоване офанзиве", од *Ужичке републике* (1974, р. Ж. Митровић)[3] до *Десанта на Дрвар* (1963, р. Фадил Хаџић), са екстатичним ратним спектаклима посвећеним Четвртој и Петој офанзиви, *Битка на Неретви* (1969, р. Вељко Булајић) и *Сутјеска* добри су аналитичко-типски примери који успостављају јасну и снажну стандардизацију. Глобална анализа маниристичких дела открива основну структуру једнообразног наратива и ликова који се разликују само по хронотопу, као произашлих из императива ретро утемељења и одржавања политичке исправности, идеолошког једноумља и националне хомогености. То, наравно, не значи да не постоје изузеци, али својом малобројношћу и изненађујућим одступањима управо потврђују правило (*Долина мира*, 1956, р. Франце Штиглиц; *Девети круг*,

Валтер брани Сарајево (1972)

1960, р. Франце Штиглиц; *Бошко Буха*, 1978, р. Бранко Бауер) као тинејџерска верзија великих партизана).

Основна **жанровска** одредница „црвеног таласа" јесте ***историјски спектакл***. Но, можемо говорити о несавршеном филму ***великог подвига*** (не задовољава услове јунака, ригидне временске прецизности и слично) – као што је преживети или сузбити непријатељску офанзиву, дићи у ваздух мост, ослободити народ из обруча или држати слободну територију – сачињеног од низа малих акција које теку паралелно и градацијски до маестралне кулминације (разуђе-

3 Уочљива је доследна инверзија да је Прва офанзива снимљена као последњи велики филм на заласку епохе, односно да је филм о Шестој офанзиви један од првих снимљених филмова црвеног таласа.

Битка на Неретви (1969)

на прича прати судбине појединачних одреда, појединачних битака: Прозор, Савин гроб (*Неретва*), Зеленгора (*Сутјеска*), Кадињача (*Ужичка република*)). Друга жанровска квалификација из наслова указује на важност идеолошке утемељености и на спрегу с класичним ***вестерном***: акцијом, одлучношћу, ефикасношћу, борбом за кодификацију правне државе, моралом и митологијом појединца који се бори и жртвује за опште циљеве. Извесни иронични отклон настаје успостављањем историјске аналогије јер је вестерн, као аутентично амерички жанр, најексплицитнија митологизација америчке историје, тј. капиталистичко-демократско-грађанског друштва. „Црвени вестерн" је онда митологизација, стварање ауре легенде око рађања комунистичког друштва кроз процес револуције испреплетан с борбом за ослобођење[4].

Коначно, бројне су и референце на лакше и женске жанрове. Док класична драматургија следи правило о постојању популарног комичног лика, шерета партизанских догодовштина с хумором зачињеним стереотипним фолклорним псовкама, малобројне су чисто ратне ***комедије*** попут *Бомбаша* (1973, р. Предраг Голубовић). Вероватно се сама тематика чини толико узвишеном да тешко допушта омаловажавајући комични тон, па је и поменути филм снимљен на издисају периода.

Филм Другог светског рата мелодрамски функционише на неколико нивоа. Једна од главних одлика ***мелодраме*** јесте симплификована морална поларизација (црно/бело, лоше/добро), те неизбежни тријумф правде (уз питање које се не поставља: „По коју цену?"), па сваки исход праведничке партизанске победе испуњава етичке императиве жанровског универзума. Док рафинирана холивудска мелодрама педесетих година ексцесом и мизансценом преводи апстрактне моралне појмове у конкретне материјалне репрезентације, релативизујући тиме њихову вредност, наши филмови играју на традиционално сужену једнозначност. Лоши момци су апсолутно и живописно лоши (Немци који пуштају псе на рањенике (*Сутјеска*)); широк спектар домаћих издајника одсеца главе тестерама недужном народу и партизанима (*Ужичка република*); Орсон Велс је злокобни четнички војвода (*Неретва*), а моралне катарзе су ретке. Појављују се тек седамдесетих година (*Нерет-*

4 Филмско-историјска премиса занемарује сложени троструки карактер Другог светског рата на овдашњем тлу – као рата за ослобођење, грађанског рата и социјалистичке револуције – па интерпретативни мотив грађанског рата провејава тек спорадично у филмовима Пурише Ђорђевића и Живојина Павловића.

Козара (1962)

ва), као дозвољени уступак страним копродуцентима и жељи за пласманом филма на светско тржиште[5], нпр. Франко Неро је млади италијански официр антифашиста који прелази на страну партизана; или Харди Кригер је само професионалац без идеолошке заслепљености који одустаје од акције када схвати да сопствене војнике шаље у сигурну смрт.

Стубови патријархалног, мелодрамски чистог родољубља јесу отац, породица, домовина и војска. У том смислу апсолутно чист исказ високоморалног патриотизма јесте породица која сву децу – најчешће мушку – губи у борбама. У филму *Сутјеска* Берт Сотлар је Далматинац коме гину сва три сина, а један син саопштава о погибији другог реченицом „Ђаће, погинуа Шиме"; на трагичном оплакивању погинулог сина-јунака саздано је величанствено финале *Козаре* (1962, р. Вељко Булајић). Варијација је породична мелодрама на граници трагедије и идиличног стварања ефемерне сурогатне породице – борац доброг срца усваја сироче које му постаје помоћник и „син", а прву везу успостављају репликом „Чико, је л' сав овај 'лебац твој?" (Петре Прличко и Жарко Јокановић у *Ужичкој републици*).

Класична романса скоро никад није централна тема филма ратне акције, али је обавезни споредни елемент ратишта појмљеног као обичан живот у необичним условима. Традиционални љубавни пар су докторка/болничарка и командант/комесар или митраљезац упамћени по бескрајно патетичним дијалозима и репликама псеудосуспрегнуте емоционалности: „Одсекла сам косу јер се вијорила у борби" (Божидарка Фрајт у *Ужичкој републици*); „Донеси ми јагоде са Савиног гроба" (Милена Дравић у *Неретви*) и слично. У ретким филмовима о „животу из позадине" (*Девети круг*) или илегалцима (*Абецеда страха*, 1961, р. Фадил Хаџић, *Бесмртна младост*, 1948, р. Војислав Нановић) фигурира као

5 *Битка на Неретви* је најуспешнији филм бивше Југославије у светским оквирима, кандидат за Оскар и филм за који је музику за интернационалну – нешто краћу и прочишћенију верзију – потписао Бернард Херман. Филм се изврсно уклопио у тренд суперспектакла о Другом светском рату, где не доминирају само партизани и југословенска прича већ и шире европска референтност филма.

важнија наративна линија, да би у расиновском расплету љубав спрам отаџбине надвладала љубав спрам жене. Мелодрамска кулминација са пре свега идеолошкопропагандном, а не емоционалном функцијом, традиционално се, у англосаксонским кинематографијама, а модел је преузет и код нас, везује за *moral raising speech*. Говор упечатљивих фраза, сонорних сентенција и идеја треба да објасни потребе и циљеве жртава, те да обичног човека мотивише за исто будећи у њему свест о сопственој изузетности.[6] У нашим филмовима често је цитирање Титових речи, поруке-наредбе („Прозор мора пасти", „Боримо се као да смо у пуном саставу") или покоја дидактичка реченица, док *moral raising* дух обухвата цео филм.

На нивоу претрпаног епског наратива, ***јунак*** тежи Ејзенштејновом колективном јунаку попут народа, породице, збега, представљених као скуп друштвено репрезентативних појединаца. Разноликост поштује националну, интелектуалну, класну, професионалну, старосну и полну одредницу. Идејом накнадног саображавања слогану братства и јединства, плејада глумаца специјализовала се за популарне и популистичке националне типове мултинационалне II Југославије: Љубиша Самарџић, Бата Живојиновић, Борис Дворник, Петре Прличко, Берт Сотлар као Шумадинац, Црногорац, Хрват, Далматинац, Словенац. Сви они творе врховног, колективног незаобилазног јунака – народну војску, сачињену од народа да штити и ослободи народ.

Вероватно су још само највеће светске кинематографије имале толико такта као југословенска да исту целулоидну оду посвете свим родовима војске: морнарици (*Славица*), авијацији (*Партизанска ескадрила*), пешадији, а мали јунаци – курири и велики – бомбаши и артиљерија јесу јунаци победници сваке епопеје (шапат који се проноси „Кренули су бомбаши" храбри збег и рањенике да издрже). Индивидуални јунак појављује се при врху наративне пирамиде, а његова улога расте сразмерно степену идеолошке освешћености и важности у рату. Логично, најупечатљивији појединачни хероји јесу болничарке, политички комесари, команданти, као и ређе историјски утемељене фигуре.

6 Интересантна је трансформација ове врсте говора од класичног ратног филма када је говорник представник типичне средње класе (архетипски примери *Госпође Минивер* (*Mrs. Miniver*), 1942, р. Вилијам Вајлер; *Боримо се на мору* (*In Which we Serve*, 1941, р. Дејвид Лин)) до савремених филмова, у којима опстаје, али у знатно измењеној форми.

Харизма и мит личности Јосипа Броза Тита условљавају његово касно и ретко појављивање као фигуре од крви и меса. Ни Марко Тодоровић ни Ричард Бартон као два најпознатија Тита великог платна нису оставили нарочитог трага, док је ***фантомско присуство*** снажно и упечатљиво. Попут других фигура лидера Другог светског рата и Титово присуство је индиректно, као наметљива, уједињујућа материјализација дела и духа кроз поруке, говоре, приче, летке. Тако се у *Десанту на Дрвар* као причи о покушају заробљавања врховног команданта, исти практично и не појављује, док се цео наратив плете око њега.

И поред несумњиве клишетираности, рутине, неинвентивности, већ пуке сеобе истих ситуација и јунака с једног на други крај II Југославије, уз нови локални и национални колорит, „црвени вестерни" остају филмови детињства и организованих посета биоскопима моје генерације. Остали су толико упамћени да нека општа места и клишеи које сам навела то можда и нису већ су то накнадно постала варљивом игром памћења. Захваљујући тим филмовима југословенска кинематографија направила је и прве детиње кораке на међународној сцени. Створене су велике филмске звезде, а неке као Бата Живојиновић пронеле су славу жанра по свету. Велимир Живојиновић, као Валтер који је четрдесетих година бранио и одбранио Сарајево, не само што је у Кини постао синоним југословенског ратног хероја већ је и у време када се код нас није ни наслућивао постмодернизам омогућио настанак постмодернистичког клишеа – реплике на ироничне инверзије цитата популарног обрасца. Најлепше аутоомаже Бата ће одглумити у неоратним филмовима *Лепа села* (1996, р. Срђан Драгојевић) и *Ране* (1999, р. Срђан Драгојевић). Макар два права бисера плејаде – *Битка на Неретви* и *Сутјеска* – мерљива су са светским филмовима о Другом светском рату. Издржавају поређење по спектакуларности ратних призора, јасном пропагандноидеолошком и етичком призвуку, добром кастингу, уопште промовишу идеју о корисном плагијаторству у односу на проверене светске обрасце, тј. довођењу света код нас уз додатак локалне аутентичности као путу за добар филм.

КЛИНТ ИСТВУД

УЗ ДЕВЕДЕСЕТИ РОЂЕНДАН

ПИШЕ:
Јован Марковић

ИЛУСТРАЦИЈА:
Вук Попадић

Када бисмо само набрајали шта је све остварио и чиме се бавио Клинт Иствуд, овај текст би, без сумње, био недовољан да заокружи једну тако импресивну каријеру. Поред својих бројних секундарних преокупација, као што је бављење политиком, Иствуд је у кинематографији оставио такав траг да се слободно може рећи да историја седме уметности не би изгледала исто без њега. Његова креативна енергија може се мерити како по богатом опусу тако и по широком пољу деловања на филму. Редитељ, глумац, па чак и композитор музике за поједине своје филмове, он се сврстава у ред оних филмских великана попут Чарлија Чаплина, Вудија Алена или Џона Касаветеса, уметника који се нису задовољили искључиво једном улогом у ланцу стварања филма

Та вишеструка позиција омогућила је Иствуду да од своје каријере створи филм за себе, па тако његов развој као глумца и улоге које је играо добијају друкчију, додатну вредност у контексту филмова које је режирао. Његов опус можда је некохерентан у смислу одређене редитељске поетике, али је у исто време и подстицајан за „читање" у оном смислу у коме одређени његови филмови остварују међусобни дијалог. Клинт Иствуд је очигледно био изразито свестан те могућности уланчавања својих дела, па тако одређене улоге с почетка његове каријере постају предмет преиспитивања у његовим каснијим филмовима које потписује као редитељ. Поред уметничке вредности његових дела, и та чињеница доприноси уверењу да Иствуда не доживљавамо само као редитеља већ и као истинског аутора у оном смислу у коме вредност целокупног опуса превазилази вредност збира појединачних дела.

За долар више (1965)

Клинт Иствуд се као глумац пробија улогом у вестерн серији *Rowhide* (1959), али се истиче у пуном смислу и осваја светску славу тек у трилогији Серђа Леонеа (*Dollars Trilogy*), од које је широј публици данас најпознатији филм *Добар, лош, зао* (1966). Та чињеница је веома значајна, јер Иствуд своју каријеру започиње у тренутку дезинтеграције и реинтерпретације вестерна, жанра који ће у великој мери одредити и његов будући опус. Главни јунак те трилогије, кога тумачи Иствуд, Човек без имена (иако у сваком делу он има различито име или надимак), хладнокрвни револвераш-убица, померио је окоштале границе вестерна тако што је довео у питање саму окосницу жанра – морални кодекс. Серђо Леоне, а с друге стране и Сем Пекинпо, срушили су стари свет вестерна укидајући упрошћену поделу на добре и лоше и изградили нови свет у коме нема невиних.

Настављајући се на донекле сличну линију, Иствудова следећа велика улога је инспектор Хари Калахан или Прљави Хари у истоименом филму Дона Сигела. И у овом случају реч је о филму у наставцима, чиме се сам лик инспектора, као и Леонеов безимени човек, издиже над појединачним филмовима као онај фактор који их обједињује и тако постаје симбол за себе. Та два лика нису негативни јунаци или антихероји који се понашају супротно владајућем моралу, већ ликови који разумеју како функционише свет и да морал, барем у оном виду у којем га је представио класични вестерн, заправо и не постоји. Њихова позиција усамљеника једино је што је остало од етике, нешто налик на имиџ, знак резигнираности према свету.

Такви ликови, поред тога што дезинтегришу стари свет вестерна, стварају и једну нову врсту иконе маскулинитета. Како то обично бива, рушењем једног стереотипа гради се други и управо се на тај други надовезује Иствуд као редитељ. Режирајући велики број филмова различитих жанрова и тема, он се повремено обрачунавао са заоставштином коју је као глумац сам стварао. У том смислу истиче се његов први велики филм *Unforgiven* (1992), који ће покупити чак четири Оскара, у категоријама за најбољи

Прљави Хари (1971)

На снимању *Мистичне реке* (2003)

филм, најбољу режију, споредну улогу и монтажу. То је и један од последњих вестерна који се нешто чвршће ослања на класичне узоре, пре навале постмодерне реинвенције жанра попут филмова Квентина Тарантина или браће Коен, па и Џима Џармуша. У том филму Клинт Иствуд игра Вила Манија, „пензионисаног" револвераша, човека који је за новац немилосрдно убијао све одреда. Љубав покојне жене га је, међутим, коренито променила, па тако на почетку филма затичемо Вила на једној изолованој фарми где са двоје своје деце гаји свиње. Када га посети Кид и понуди му да се још једном врати старом послу и да за награду од 1.000 долара убије два младића, Вил, после колебања, прихвата понуду како би обезбедио новац породици. Он, међутим, више није онај човек који је некад био, па се тако и сам филм одваја од класичне вестерн матрице и поприма контемплативну црту проблематизујући питање убиства.

Unforgiven је значајан филм на више нивоа, јер се ослања на целокупну традицију једног жанра, како класичног тако и вестерна шездесетих и седамдесетих. На плану стила ближи је одмеренијем и суздржанијем рукопису класичног вестерна, док се на плану приче обрачунава с каснијим узорима. У том смислу, може се рећи да је лик Вила Манија логичан наставак Човека без имена. Иствуд користи свој лик да би приказао наличје јунака шпагети-вестерна, чиме руши икону коју је сам створио. *Unforgiven* из те перспективе заиста делује као тачка на крају једне ере у развоју жанра, док у Иствудовој редитељској каријери представља успон.

Он ће после тога снимити још велики број филмова различитих жанрова. Међутим, оно што се може издвојити као константна тенденција јесте преиспитивање сопствене каријере и одређених стереотипа америчког филма, али и друштва. Иствуд ће се још једном појавити у улози сличној Вилу Манију, у филму *Гран Торино* (2008), овај пут као ратни ветеран, типичан пример америчког десничара који, међутим, током филма постепено доживљава трансформацију. Највећи успех после тог филма Иствуд ће постићи с *Девојком од милион долара* (2004), која ће такође добити четири Оскара (најбољи филм, режија, главна женска улога (Хилари Свонк) и најбоља споредна улога (Морган Фримен)). И у том филму може се приметити одређено рушење устаљених образаца, овај пут тако што је улога боксера додељена жени.

Поред овог главног тока Иствудовог опуса, треба истаћи и филмове као што су *Мистична река* (2003), својеврсни искорак у жанр мистерије и психолошког трилера, и *Hereafter* (2010), веома

Девојка од милион долара (2004)

Hereafter (2010)

Гран Торино (2008)

необичан, мада од критике донекле потцењен филм о вечном питању живота после смрти.

Сам редитељски стил Клинта Иствуда одликује се одмереношћу и прецизношћу, чињеницом да не оптерећује саму причу никаквим вишком виртуозности, али и да не допушта, с друге стране, визуелно упрошћавање. Његов рукопис се у том сегменту ослања на класичне холивудске узоре, док се нешто модернији утицај осећа у избору тема и третману приче.

Веома је тешко сумирати један тако богат и разноврстан опус као што је Иствудов. Ако бисмо морали да изаберемо најбитнији његов квалитет, то би онда свакако била способност преиспитивања стереотипа. Додуше, треба рећи да ту није реч о некој дубокој субверзији политичког типа (као код, на пример, Оливера Стоуна). Иствуд се више бави унутрашњим питањем америчког друштва, традиције и културе. У сваком случају, његова позиција вредна је поштовања јер није себи дозвољавао да се укалупи у конформизму и да непрестано репродукује оно што се од њега очекује.

Главна личност је ислужени боксер који се налази пред нерешивом дилемом — како да настави живот кад ни за шта није способан. Удружиће се, за то, са истима какав је и сам — једним пропалим балетским играчем и две пропале балерине. Покушаће да варају и краду — али нису ни за то. Продаваће месо цркнутих оваца, покушаће да оробе лукавијег од себе, убиће неког, неко од њих биће убијен, и нестаће потом некуд без трага, без повода као што су и дошли пратећи своју злехуду звезду.

Свет стваран, јер свуда, на свим меридијанима, има промашених људи који нису нашли место у свету: и довољно нестваран — јер га најчешће не примећујемо — што је аутори ма дало повода да свој

на канској Недељи критике примљене доста хладно. То није никакво чудо, јер је елитна канска публика

вај филм прихватити Југословени, односно, да ли ће у нашој земљи „Вране“ — које су многи видели

— Ово је страшно неуко направљено. Режирано је просто ногама. Па ипак, као да се једино тако и могло!

— Верујем — каже Гордан Михић — да ће се наш филм допасти гледаоцима. И поред свих недостатака којима смо платили своју неукост: после десетак филмских сценарија, ово је наша прва режија. Радили смо са одушевљењем, страшћу, у безглавој слаткој конфузији кад се ствара прво дело. То је равно једном случају из моје вишегодишње новинарске каријере кад је један млади колега, почетник, на свом првом новинарском задатку сазнао да је неки човек заклао своју жену. Одјурио је на лице места и, фасциниран призором, узвикнуо убици који је као паралисан зурио у своју крваву жртву: „Не мрдај одавде, идем по фото-репортера!“

Такве ствари чине се само једном, први пут. Већ други наш филм биће сасвим другачији. Можда бољи, али никад више тако искрен, тако понесен . . .

Славко Лазаревић

Протагонисти филма: Ана Матић, Милан Јелић, Слободан Перовић и Сека Саблић.

ИЛУСТРОВАНА ПОЛИТИКА
БЕОГРАД, 12. МАЈ 1970.

»ВРАНЕ« СУ ГРАКНУЛЕ

НАПИСАО:
Славко Лазаревић

Филм Михића и Козомаре добио похвалне критике у Западној Немачкој, Чехословачкој, САД, Шпанији и Јапану, али не и у Кану. Његови аутори ипак највише стрепе од домаће публике.

У рубрици „Писма уредништву”, после прошлогодишњег Берлинског фестивала на којем је приказан југословенски филм „Вране”, наша редакција објавила је допис једног читаоца из Немачке који је писао да се застидео због тога што овај филм нашу земљу и њене људе представља на црн, недостојан начин. И други неки наши радници запослени у Немачкој и Швајцарској, где је филм приказан на телевизији, писали су нам да су се нашли на великој муци како да својим зачуђеним домаћинима објасне да то што је приказано у „Вранама” ипак није слика Југославије.

Мада у нашој земљи за публику још није приказан, филм „Вране” добио је, тако, више посредним путем, етикету да је црн, пун песимизма, и грађен на наличју живота и судбинама људи из друштвеног брлога. У томе, руку на срце, има истине. Прича коју су исткали сценаристи и режисери филма Гордан Михић и Љубиша Козомара, догађа се међу промашеним људима, чији је животни кредо живети данас а сутра баш ме брига – људима без егзистенције, сумњиве прошлости, никакве будућности.

Главна личност је ислужени боксер који се налази пред нерешивом дилемом – како да настави живот кад ни за шта није способан. Удружиће се, зато, са истима какав је и сам – једним пропалим балетским играчем и две пропале балерине. Покушаће да варају и краду – али нису ни за то. Продаваће месо цркнутих оваца, покушаће да оробе лукавијег од себе, убиће неког, неко од њих биће убијен, и нестаће потом некуд без трага, без повода као што су и дошли пратећи своју злехуду звезду.

Свет стваран, јер свуда, на свим меридијанима, има промашених људи који нису нашли место у свету: и довољно – нестваран – јер га најчешће не примећујемо – што је ауторима дало повода да свој филм првобитно назову *Бајка*.

Колико је, међутим, тај свет и наш?

Један од аутора, Љубиша Козомара, отишао је са филмом у Кан. Други, Гордан Михић, остао је овде, због чега смо то питање могли да упутимо само њему. Био је врло категоричан:

– Чини ми се да је сасвим бесмислено идентификовати један филм, било који, са Југославијом. Нико ко гледа филм о париским проституткама неће помислити да је то слика Париза. Париз је и Лувр, и проститутке, и Сартр и висока мода, Француска револуција. И ми, исто тако, чинимо један комплекс живота, са видљивим и сјајним, опште познатим пунктовима и сенкама које чуче на неком сметлишту. Наши филмови – *Буђење пацова*, *Кад будем мртав и бео*, *Вране* и осталих десетак који су реализовани по нашим сценаријима – део су искуства, успомена, сензибилитета Љубише Козомаре и мене. Наш део, и можда ничији више. Захваљујући апсолутној слободи стварања у нашој кинематографији ми смо то показали људима, користећи се правом које имамо као писци и филмски аутори.

– Питате, где смо открили тај свет, те вране међу људима, прокажене и слободне? Могу да кажем за обојицу да никада ни с каквом намером нисмо уносили црне тонове у своје филмске приче. Потуцали смо се као младићи обојица и сретали неке чудне људе који су у нашим знатижељним дечјим очима остављали заувек свој траг. Знао сам на Карабурми човека који је био боксер, па мађионичар, па и студент Више управне школе, па опет ништа, сећам се тужних ликова промашених интелектуалаца, лутајућих уметника, изгубљених руских емиграната – читаве једне галерије одбачених људи, чистих и наивних у суштини, али вечно угрожених смрћу, немаштином, несрећом која пада на њих као киша.

Судећи по новинским извештајима, „Вране" су на канској недељи критике примљене доста хладно. То није никакво чудо, јер је елитна канска публика веома избирљив и својеврстан аудиторијум. Дакле, то није неки забрињавајући неуспех, узимајући у обзир да су „Вране" добиле веома ласкаве оцене у Западној Немачкој, Шпанији, Чехословачкој, Сједињеним Америчким Државама, Јапану – земљама које воле и цене филм. Један од најпознатијих филмских критичара на свету, Американац Џон Московиц, назвао је овај филм „чаробном бајком о баксузу" и прорекао му, поред уметничког, и изванредан комерцијалан успех.

Засада његова се предвиђања још нису испунила, делимично из једног баналног разлога – што је „Југославија-филм" располагала само једном комерцијалном копијом. Западни Немци откупили су филм за 11.500 долара (око четрнаест милиона старих динара), продат је Чехословачкој, а преговори са Американцима и Французима су управо у току.

За нас пак одлучујуће питање остаје да ли ће овај филм прихватити Југословени, односно да ли ће у нашој земљи „Вране", које су многи видели на разним филмским приредбама у свету, уопште бити приказане.

Снимање „Врана" завршено је у зиму 1969. године, пре отприлике годину и по дана. Филм је приказан на фестивалу у Пули, али не у Арени, већ у биоскопској дворани где га је видео само мали број званица. Месец дана касније, приликом „Филмских сусрета 69" приказан је у Нишкој тврђави и био топло поздрављен. То је био једини прави сусрет „Врана" са домаћом публиком.

Постоји нешто топло, истинито, искрено, сентиментално у тој чудној причи о изгубљеним људима што ће, можда, привући гледаоце. Поготову што је глумачка екипа изванредна: Слободан Перовић, Ана Матић, Јелисавета Саблић, Милан Јелић и 70-годишњи дебитант Јованка Котлајић.

У разговору наш познати режисер Александар Петровић рекао је својим млађим колегама Михићу и Козомари:

– Ово је страшно неуко направљено. Режирано је просто ногама. Па ипак, као да се једино тако и могло!

– Верујем – каже Гордан Михић – да ће се наш филм допасти гледаоцима. И поред свих недостатака којима смо платили своју неукост: после десетак филмских сценарија, ово је наша прва режија. Радили смо са одушевљењем, страшћу, у безглавој слаткој конфузији кад се ствара прво дело. То је равно једном случају из моје вишегодишње новинарске каријере кад је један млади колега, почетник, на свом првом новинарском задатку сазнао да је неки човек заклао своју жену. Одјурио је на лице места и, фасциниран призором, узвикнуо убици који је као парализан зурио у своју крваву жртву: „Не мрдај одавде, идем по фото-репортера!"

– Такве ствари чине се само једном, први пут. Већ други наш филм биће сасвим другачији. Можда бољи, али никад више тако искрен, тако понесен...

Фотографије: Архив ЈК

МОНОГРАФИЈА МАРКА БАПЦА О БОШКУ ТОКИНУ

ПИШЕ:
Зорица Димитријевић

Дело првог српског филмског критичара Бошка Токина (1894–1953), које је деценијама било занемарено у новом режиму након Другог светског рата, коначно је свестрано осветљено 2009. године у књизи „Бошко Токин: новинар и писац" аутора Марка Бапца.

Издање Матице српске с поднасловом „Први српски естетичар, публициста и критичар филма" у два тома великог формата, на више од 800 страница, доноси Токинову стваралачку и делом приватну биографију, уз избор његових текстова објављиваних у многобројним новинама и часописима, есеја, стихова, писама, програмских манифеста...

Професор Марко Бабац (1935–2014) обавио је врло обиман посао испољивши, како је оценио рецензент др Зоран Т. Јовановић, „истраживачку страст и довитљивост да би се домогао веродостојних података и докумената у којима је нашао неопходну грађу за обраду тако сложене стваралачке личности какву је представљао Бошко Токин, књижевник (песник, романописац), преводилац, новинар, уредник више листова и часописа, филмски критичар и теоретичар, пропагатор седме уметности, али и филмски практичар (режисер)".

Монографија јасно предочава судбину Токина и његовог дела, неправедно заборављеног, истиче вредност његових радова и враћа их у корпус српске културе. Истовремено, Бабац живо осликава атмосферу Београда у бучним и веселим двадесетим годинама прошлог века, слабљење заноса Токинове генерације током наредне деценије, суморно доба окупације, послератне промене, што ову књигу чини занимљивом и

широј читалачкој публици.

Токин је за Бапца „неспорни визионар који сагледава суштину проблема филмске уметности и њену историјску перспективу".

Још 1920. године у есеју „Покушај једне кинематографске естетике" Токин у листу „Прогрес", који окупља младе модернисте, цитира Адолфа Брисона да је „проналазак кинематографије од исте важности као проналазак штампарије", указује да је нова уметност интернационална, због одсуства говора који не представља границе, али да су њена „главна битност – покрет, светлост, симултанитет, који су ипак још само делови и материја за грађење мисли и емоције помоћу којих се изражава права интернационалност". Био је то први теоријски текст о филму на српском језику.

Токин такође врло рано критикује комерцијализацију новог медија, те горљиво заступа будућност уметничког филма. „Доказало се да се помоћу филма могу изразити такви осећаји, такве емоције и идеје на које осталих шест уметности нису ни могле помислити... Филм је створио синтезу акције, брзине, светлости и спојио временске уметности са просторним. Неизмерно богатство елемената за нове конструкције", пише он 1923. у чаосопису „Comedia". Као врло успела дела која су „компонована резултатима и елементима нових уметничких праваца, кубистичко-експресионистичких" наводи филмове *Кабинет доктора Калигарија* (Вине), *Уморна*

смрт (Ланг), *Улица снова* (Грифит), *Точак* (Ганс)...

Изузетно је ценио Чарлија Чаплина, чије је филмове први пут видео у Француској, где је доспео 1916. године, након преласка Албаније са српском војском, у коју се младић рођен у Чакову (Банат, Румунија) и школован у Вршцу, Земуну и Темишвару, пријавио као добровољац. У Паризу студира на Сорбони историју уметности, упознаје француску културу и модерне идеје, али сусрет с Чаплиновим филмовима, како оцењује Бабац, био је пресудан – „то ће га определити за филм као уметност, који је истовремено уметност и за елиту и за масе".

Токин је рано увидео и истицао значај филмског редитеља, али и утицај фотогеничности глумаца –„photogenie лица које је и психолошки и фотографски лепо", наводећи као најбоље примере Грету Гарбо и Рудолфа Валентина.

Велику пажњу константно је посвећивао домаћој сцени. У више прилика критиковао је репертоарску политику београдских биоскопа, чији „директори немају ни система ни разумевања", то су трговци или ресторатери, главно им је да се ма шта пројецира на платно, да се сала напуни. „Ово несносно стање без добрих биоскопа и честитих филмова, трајаће још дуго, како изгледа. Све дотле док штампа и власти (које? јер и то треба одредити) не буду водили озбиљно рачуна о биоскопима", пророчки пише Токин 1923. у часопису „Мисао".

Бабац напомиње да је Токин много читао – „поред цигарете, књига је била његов највернији животни пратилац", и много писао – „о свему и свачему", о ликовној, драмској и филмској уметности, али и о разводу брака филмских звезда и значају пољупца у филму, књижевне приказе и текстове о спорту, посебно фудбалу. Писао је разноврсно и брзо, радећи из дана у дан као новинар, хроничар и сведок културних догађаја.

Као круну његовог стваралаштва Бабац истиче први југословенски „Филмски лексикон", који је Токин написао с Владетом Лукићем (издање „Братство-јединство", Нови Сад, 1953), капитално дело с преко 1.400 јединица. Излазак из штампе Токин, нажалост, није дочекао.

Због публицистичког рада током окупације осуђен је на годину дана затвора. Након одслужене казне добио је место пословође у Народној књижари у Вршцу, али се убрзо појавио проблем мањка у каси, због чега је поново доспео на робију, од 1947. до 1950. године. Бабац је успео да набави пресуду, коју у целости објављује у књизи, али уз опаску о могућем монтираном процесу јер је за нови режим Токин био народни непријатељ.

После издржане робије, напуштен од свих, па и породице, Токин ипак налази снагу да настави писање у „Републици" и „Филму". Уз помоћ Александра Вуча и Душана Дуде Тимотијевића почетком 1951. добија место хонорарног сарадника као историчар филма у Централној кинотеци, где ће остати до изненадне смрти, од срца, 1953. године.

Токин је био ватрени присталица експресионизма, али и један од аутора Манифеста зенитизма у Загребу 1921, покретач часописа „Филм", стални сарадник Летописа Матице српске (Нови Сад) и листа „Време", у којем је објавио фељтон „Историја седме уметности", дописник агенције „Авала" из Бугарске и других суседних земаља, оснивач првог Клуба филмофила у Београду, сценариста и коредитељ (с Драганом Алексићем) недовршеног играног филма *Буди бог с нама или качаци у Топчидеру* у жанру гротеске...

Као што је познато, тај филм, Токин и златно доба авангарде у Београду двадесетих теме су дуго очекиваног играног филма Слободана Шијана *Буди бог с нама*.

Разноврсност Токинових ангажмана задивљује, али за његов животни пут не може се рећи да је био добар пример другима, закључује Бабац, додајући да је био боем и животни хазардер. Женио се три пута. Често је кубурио због малих хонорара, док су елегантна спољашњост и манири били сложени одраз његове унутрашње отмености и стваралачког господства, пише Бабац, који је у раној младости, 1952. године, имао прилику да лично слуша Токиново предавање о филму у Кино-клубу Београд.

О Токиновој личности и ставовима доста се може сазнати из његовог јединог романа „Теразије" (издање Геце Кона, 1932). Бабац сматра да је то његова „аутобиографија, написана на оригиналан, мозаички вишеслојан и духовит начин у облику необичног прозног дела у којем су главни јунак београдске Теразије у настајању и променама, а главни лик, Ђорђе Ђукић, новинар, интелектуалац, вук самотњак, највероватније сам Бошко Токин".

Осим фотографијама и илустрацијама из некадашње штампе, Бабац је монографију обогатио и додатком енциклопедијског типа „Теоретичари, филозофи, уметници филма и уметнички правци, савременици Бошка Токина". Приредио је и селективну библиографију Токина и литературе о њему, као и именски регистар.

ОДЛОМЦИ ИЗ КЊИГЕ **ВЛАДИМИРА ПЕТРИЋА**

РАЗВОЈ ФИЛМСКИХ ВРСТА

5. ДЕО

За импресионизам природа и предмети су елементи који допуњавају акцију. Једна сенка, трачак светлости, један цвет били су најпре израз душе, да би, затим, постали саставни део ситуације, елемент од битне важности.

ЖЕРМЕН ДИЛАК

ИМПРЕСИОНИЗАМ

Термин импресионизам – који је из списа Луја Делика преузео Анри Ланглоа – односи се на оне француске филмове двадесетих година који не представљају илустрацију надреалистичких схватања уметности (у стилу Далија, Буњуела, Клера, Реја), већ разоткривање тренутног стања психе или унутарњег напона атмосфере коју бележи објектив камере. Настао под утицајем филмова Грифита (кога је Делик обожавао), затим шведске школе (Шестрем, Стилер) и немачког камершпил-филма, импресионистички поступак налазимо у филмовима Луја Делика, Жермен Дилак, Марсела Лербијеа, Димитрија Кирсанова, Жана Епстена и, делимично, Абела Ганса, Ренеа Клера, Жака Фејдера, Жана Реноара, као и руских емиграната Александра Волкова и Ивана Можухина, који су стварали у Француској.

Ако бисмо покушали да доведемо у везу појаву импресионизма у сликарству са делима наведених редитеља, онда је то могућно учинити само по неким општим сличностима у схватањима једних и других. Највеће бујање француског импресионистичког сликарства јавља се у првим деценијама овог века – значи, истовремено када се стварају теорије и дела филмских аутора које смо навели. Ако знамо да су специфична обележја импресионистичког сликања „визуелност", „чулност", „тренутност", онда ћемо лако закључити не само да се ове карактеристике налазе у делима француске филмске авангарде двадесетих и тридесетих година него и да их кинематографски медијум може изванредно да оваплоти, па се на њима заснивају и неке од најмодернијих филмских теорија.

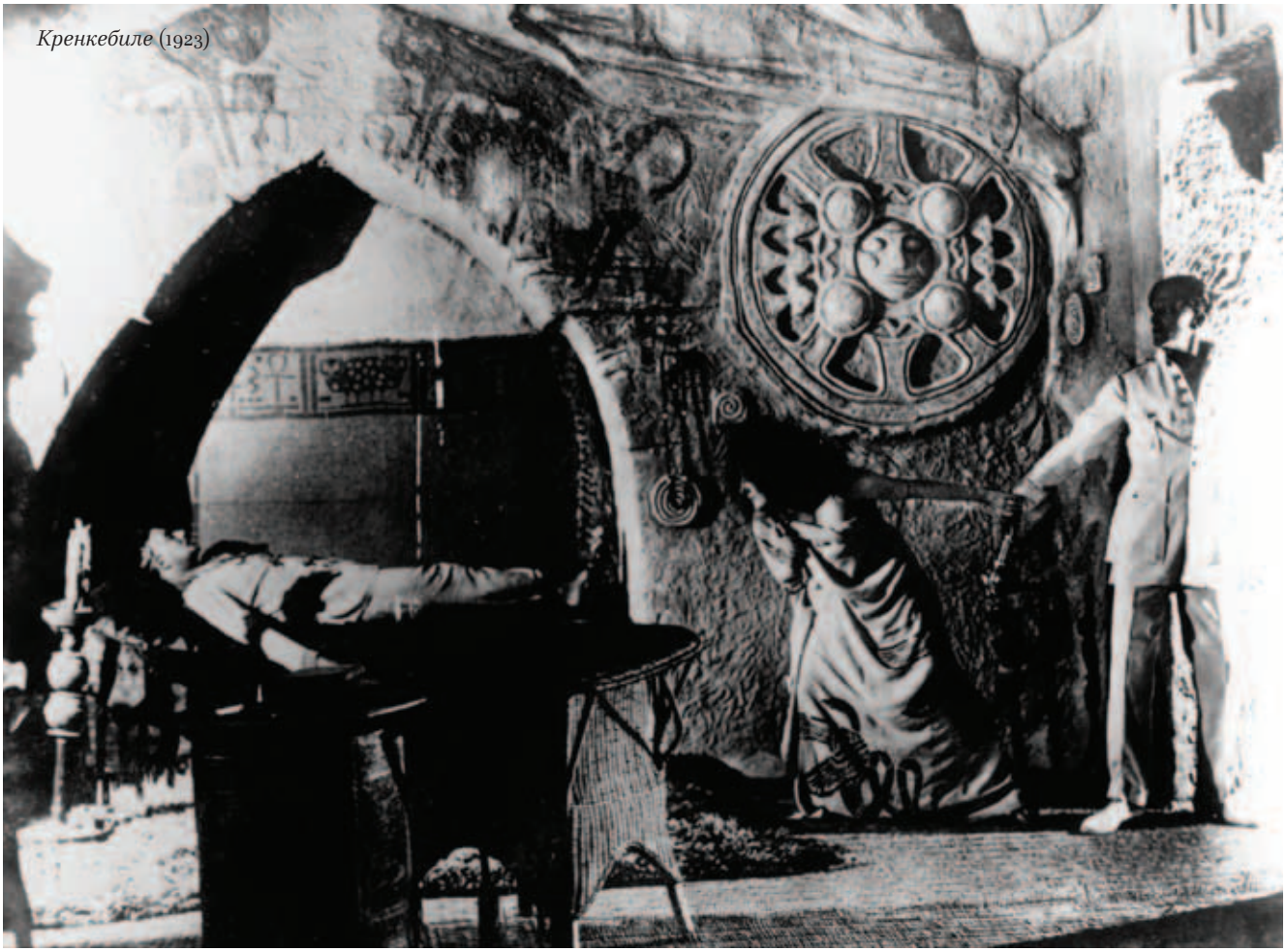
Разрађујући Канудову тезу да филм може изразити унутарње „стање душе", Делик је у својим филмовима *Тишина* (1920), *Грозница* (1921) и *Жена ниоткуда* (1922) покушао визуелно да разоткрије психологију карактера, преко унутарњих монолога, сећања и визија. У ту сврху он је користио ритмичку монтажу, мекоцртаче, магловиту фотографију и дубинску оштрину кадра.*[1] На основу његовог сценарија Жермен Дилак снимила је *Шпанску свечаност* (1919), филм у коме је дата импресивна атмосфера амбијента и психологија нарави, али не као сврха самој себи, већ као спољашњи вид унутарњих стања личности.*[2] Поред „чистих" и „надреалистичких" филмова, Дилакова је у импресионистичком маниру снимила филмове *Смрт сунца* (1921), *Незахвална лепотица* (1921) и *Насмејана госпођа Беде* (1922). Овај последњи, рађен према драми Андреа Обеја, сматра се типичним примером импресионистичког коришћења камере, филм који открива психу једне неурастеничне жене што проводи монотоне дане свирајући Дебисија и сневајући како да се ослободи свог без-

Жена ниоткуда (1922)

осећајног вулгарног супруга (чији су простачки поступци приказани убрзано и фотографски декомпоновано), гајећи истовремено илузије о фиктивном младићу који успева да задовољи њене пожуде (ти призори снимљени су са мекоцртачем и одигравају се на платну успорено). Цео филм је, у ствари, визуелизиран уну-

1 Супротно поступку експресионизма (који је *преобличавао* сам објективни свет пред камером), импресионистички настројени француски синеасти користили су филмску технику као средство *мењања* изгледа ствари и призора на самом екрану.

2 О *Шпанској свечаности* (1919) писао је са одушевљењем Леон Мусинак: „Никада код нас (у Француској) није написан фотогеничнији сценарио но што је ова прича о крви, страствености и смрти. Међутим, редитељ Жермен Дилак није успела да овај Беликов импресионистички доживљај Шпаније пренесе у слике са истом снагом и визијом која избија из оригиналног манускрипта. То ће она успети тек у *Смрти сунца* (1922), филму у коме има изванредних одломака испуњених правим импресионистичким виђењем света."


Кренкебиле (1923)

тарњи монолог јунакиње, приказ тока њене свести, илузија, жеља, психичких стања. На шпици филма пише да је то „ adaptation cinégraphique d' André Obey".*[3]

У филмовима Марсела Лербијеа *Човек с пушине* (1920) и *Елдорадо* (1921), пејзаж и природа, као код шведских мајстора, имају драматуршку функцију, доприносећи стварању штимунга који одговара емоционалном стању личности. У филму *Нечовечна* (1923) Лербије покушава да импресионистички поступак потпуно подреди графичким елементима слике, који ће послужити као симболи за одређене идеје наметнуте свим компонентама филма; као и у филму *Новац* (1927), Лербије је визуелне симболе искористио за пласирање одређене, понекад одвећ видне тенденције. Смисао за поетско истицање атмосфере показао је и Димитрије Кирсанов, музичар по позиву, који је у филмовима *Менилмонтан* (1924–1925) и *Јесење маиле* (1929) дао импресивну, понекад сентименталну атмосферу париског предграђа и сеоског амбијента. Париз је импресионистички доживео и Жак Фејдер у *Кренкебију* (1923), за који је Грифит писао да симболизује читав Париз! Сличан приказ Париза на екрану дао је и Рене Клер у филмовима *Париз који спава* (1923) и *Под крововима Париза* (1930); но, овај последњи је већ далеки одраз импресионистичког уобличавања филмске слике, поступак који налазимо и у једном од првих Реноарових филмова *Мала продавачица шибица* (1928), као и много познијем, недовршеном Реноаровом ремек-делу *Излет* (1936). И у Гансовој *Десетој симфонији* (1918), као и у предугом и од мноштва елемената сатканом *Точку* (1921), срећемо елементе импресионистичког манира.*[4] Ипак, најсензибилнији у том смислу био је Жан Епстен.

Већ у *Црвеној крчми* (1922) Епстен меша класичан начин испредања фабуле са филмским

3 Особеност импресионистичког екранизовања литерарних дела огледала се мање у буквалном илустровању прозе, а више у дочаравању основних психолошких вредности оригинала, атмосфере у кадру и емотивног интензитета призора посредством монтаже.

4 У историјама филма често се спомиње као антологијска секвенца из Гансовог *Точка* у којој је динамичком монтажом детаља локомотиве и трачница дочарана узбудљива импресија вожње пред катастрофу; и у многим другим импресионистичким филмовима тога времена постизани су слични ефекти монтажним поступком.

ефектима које је издашно користила авангарда (успорено кретање, двоструке експозиције, субјективна камера, симболичка композиција). О *Верном срцу* (1923) сам Епстен каже да је резултат његовог покушаја да постигне оно што се назива „фотогенијом покрета" и интензивним дејством тамне позадине у кадру. Пошто је платио дуг експресионистичком декору у *Плакату* (1924), он у филму *Шест и по са једанаест* (1926–1927) покушава да илуструје ток свести јунака који настоји да докучи узроке убиства свога брата. У *Трокрилном огледалу* (1927) приказана су три профила једне особе о којој причају различите личности. У *Паду куће Ашер* (1928) Епстенов импресионистички доживљај тајанствености израста у чисти визуелни симболизам, који је изграђен на способности камере да урони у амбијент, предмет, личност, и открије мистерију и поетичност у „магичној вибрацији пејзажа". Импресионистички доживљај природе осећа се и у Епстеновим изванредним документарним филмовима о мору и рибарима (*Мор-Вран*, 1929), као и у играним филмовима чија се радња дешава на обали мора. То су филмови: *Finis Terrae* (1928–1929), у коме је пејзаж један од главних актера драме међу рибарима и острвљанима Атлантског океана и *Злато мора* (1932), у коме море дише као и људи, има своје ћуди, расположења и променљива стања која се преко слике интензивно емотивно доживљавају.*[5]

Ту способност да покретном сликом одрази унутарње било амбијента имао је и млади Жан Виго, чија *Аталанта* (1934) и данашњег гледаоца снажно емотивно обузима атмосфером којом је набијен сваки кадар и спорим темпом збивања лишеног спољне динамике, али пуног поетског интензитета. У „Увођењу у филм" навели смо доста цитата француских авангардиста, који се могу узети као илустрација схватања редитеља филмског импресионизма. Највећма се ту говори о визуелности, динамици и фотогеничности, као важним компонентама кинематографског изражавања. Жермен Дилак писала је да само из „ритма усклађивања визуелних покрета може да блесне емоција истоветна са емоцијом коју изражава музика". Епстен је давао више важности унутарњем значењу кадра као основној визуелној јединици када каже: „Најдраматичнији и најпоетичнији кадрови су увек они који су тако уобличени да значе нешто друго и много више од материјалног вида који представљају. Филм је најснажније средство иреалног."*[6] На основу оваквих схватања постаје јасно због чега Епстен

Нечовечна (1923)

у монтажи није видео једино средство за постизање визуелног ритма, већ је сматрао да повезивање кадрова мора да буде функција садржаја који се изражава: „Треба нарочито подвући да монтажни ритам слика представља само екстеријерну динамику филма, а да је поред ње далеко важнији психолошки ритам који се експонира кроз динамику живота драмских личности, или кроз ритмички развој самог сценарија."

Пролазећи кроз историју кинематографије, могли бисмо наћи много филмова у којима постоје елементи импресионистичког доживљаја стварности. Такви су, рецимо, поетски документарни филмови Роберта Флаертија, пре свега они о животу људи у дивљим пределима (*Моана*, *Табу*, *Прича о Луизијани*), у којима је дата поетска, импресионистичка слика природе.*[7]

5 Треба нарочито истаћи да је у Епстеновим филмовима поетско и емотивно садржано у самој фактури слике и начину уобличења кадра; због тога ћемо често наводити Епстенова схватања кинематографског медијума, јер су она, по многим компонентама, блиска модерној теорији филма.

6 Овај цитат најбоље показује шта Епстен подразумева под иреалним: тако уобличен животни призор који представља „материјални вид света", али истовремено значи и „нешто друго", који делује значајније и „узвишеније од стварности коју представља"; због тога фантастично у Епстеновим филмовима увек делује убедљиво и реално, као разоткривена мистерија самог живота.

7 Флаерти је нарочито подвлачио да поетичност фил-

Уопште, за импресионистички манир карактеристичне су поетичност и емотивност, које се у филму често спуштају на јевтину сентименталност. Лепота природе лако заведе камеру да фиксира њену спољашњу привлачност, уместо да урони у њу саму, нарочито када се у документарни жанр унесу елементи играног филма. Утолико је већи успех Албера Ламориса у *Белој трави* (1952) и у *Црвеном балону* (1956), филмовима који су испуњени емотивношћу и истинском поетичношћу. Префињено визуелно осећање

Црвени балон (1956)

природе показао је и Жан Реноар у својим познијим филмовима, надахњујући се импресионистичким сликарством, нарочито у *Ручку на трави* (1959), као што се Александар Астрик надахнуо Мопасановом књижевношћу и створио филм *Један живот* (1959), у коме је колор-фотографија (Клода Реноара) имала заиста нешто од поступка импресионистичких сликара. Рекло би се да импресионистички стил више одговара редитељима који на поетски начин обрађују интимне људске судбине, пре свега љубавне односе, уздижући их на тај начин изнад ласцивног и баналног. Но, имамо примера где је импресионистичка нота уткана у хронику која приказује историјске догађаје. Сергеј Јуткевич је створио у правом смислу импресионистички филм *Лењин у Пољској* (1965), где је један фрагмент живота великог револуционара приказан са финим лиризмом и сетном поетичношћу.*[8]

У модерном филму немогућно је говорити о импресионизму као посебном правцу, али се тај манир или стил осећа у делима многих редитеља лирског и песничког надахнућа. Тако се може говорити о импресионистичкој ноти у Фордовом филму *Како је зелена била моја долина* (1941), у Бекеровом филму *Антоан и Антоанета* (1947), Висконтијевом *Сенсу* (1954), у Бергмановом *Осмеху летње ноћи* (1955), у *Ивановом детињству* (1962) Андреја Тарковског, у филму *Ждралови лете* (1958) Михаила Калатозова, у *Срећи* (1965)Ањес Варде или Лелушевом филму *Један човек и једна жена* (1966). Други би, можда, навели још неке филмове или би тврдили да ови не могу да послуже као најбоља илустрација импресионистичког поступка. Све то говори о сложености савременог филма, у коме се мешају разнолики елементи, те их је тешко прецизно класификовати, исто као што је све теже јасно разликовати такозвани „играни" филм од „документарног".*[9]

За експресионизам смо утврдили да је могућности кинематографског медијума подређивао артифицијелности строге стилизације. Филм то није могао да поднесе, па се због тога свео на фотографску регистрацију једног уметнички већ преобликованог света, који је (позоришно и сликарски) био аранжиран пред камером. Импресионизам је поступао сасвим друкчије: он је кинематографски медијум користио као инструмент за фиксацију импресивних стања, призора, атмосфере у непосредном животу, или у спонтаном глумчевом доживља-

ма мора да произлази из аутентичности призора у коме „објектив камере треба да нађе поезију природе" (о Флаертијевим идејама и његовом стваралаштву говорићемо у поглављу о документарном филму).

8 Импресионизам у филму јавља се више као субјективни ауторов прилаз материји коју обрађује, препознаје се као јака емотивно-поетска нота која избија из дела, а мање као посебан стил режије и начин снимања; још у време снимања *Девојке из воде* (1924) Жан Реноар је писао: „Филм није теза, уметник треба да посматра свет, да га истражује и да о њему прича оно што осећа, а не да ставља пред очи гледалаца шарено стакло које ће све улепшати."

9 Импресионистички елементи у савременим филмовима најчешће избијају из атмосфере амбијента и емотивног дејства призора; то више и није „стил", већ особеност сложеног стваралачког поступка редитеља; уз то, импресионистички поступак никако не треба мешати с романтичним и сентименталним „монтажним секвенцама" које срећемо у многим холивудским филмовима између два рата, а у којима се на квазиимпресионистички начин дочарава, рецимо, лепота природе, љубавни занос, пролажење времена и слично.

Како је зелена била моја долина (1941)

вању.*[10] Супротно експресионистичком маниру, импресионистички поступак није сматрао сврсисходним да стилизује призор пред камером, већ је стилизацију – уколико је хтео да је оствари – постизао у самој филмској слици (осветљењем, композицијом, претапањима, двоструким експозицијама, специјалним објективима, покретима камере). Историјски, то је био пут који је водио ономе што се данас сматра као модеран филмски израз. У том смислу импресионизам – бар као стремљење и подстицај за одређена теоријска схватања – у развитку кинематографије значи више од експресионизма, иако је овај други дао значајнија остварења у свом домену и био далеко популарнији у своје време. Међутим, када данас гледамо експресионистичке и импресионистичке филмове двадесетих година, онда нам ови други изгледају много природнији, поетичнији, животнији и, премда мање интелектуални, емотивно далеко интензивнији.*[11]

Уношење импресионистичког поступка у филмску уметност означава тренутак побуне и ослобађања овог медијума од стилизације театарско-сликарског типа. Тиме се не тврди да у овим филмовима уопште није било позоришних или сликарских елемената, али су они (мање или више успешно) претакани у филмске вредности. Већ само то настојање у толикој мери постаје значајно за целисходан развитак кинематографског медијума да овом правцу обезбеђује изузетно место како у историји филма тако и у усмеравању теорије филма ка оном циљу коме (те чињенице увек морамо бити свесни) још увек стреми филм као уметничко изражајно средство.

10 Ако бисмо хтели да трагамо за пореклом утицаја у најмодернијој кинематографији, онда корене импресионизма можемо наћи у појединим делима редитеља новог таласа, а елементе експресионизма у остварењима савремених филмских конструктивиста типа Јежија Сколимовског и Вере Хитилове.

11 Основни разлог таквог утиска произлази из чињенице што је експресионизам преузимао изражајна средства од других уметности и њиховим поступком обликовао материјал са намером да прикаже „метафизички изглед" ствари, док је импресионизам извлачио „унутарњи интензитет" и „скривени смисао збивања" из самог живота и стварности, што се показало далеко ближим природи филма.

КШИШТОФ ПЕНДЕРЕЦКИ

ПИШЕ:
Ненад Беквалац

Пендерецки (1933–2020) није био композитор који је увек правио сличну музику. Наиме, сматрао је да је то досадно. Често је наводио сликаре као пример. Није хтео да буде Шагал, увек га је више интересовао Пикасо зато што је стално тежио да буде друкчији. Чак и када се враћао у прошлост по инспирацију, увек је био препознатљив. Пендерецки се такође враћао у прошлост и на њега су утицали многи класични аутори попут Баха и Бетовена, али говорио је да то не значи да их је имитирао већ да је увек правио своју музику. Током каријере која је трајала више од пола века стално се мењао и сваке сезоне био мало друкчији. Добио је многе награде, имао почасни докторат и био члан бројних академија. Његова дела окарактерисана су као ведра, директна, експресивна и иновативна, а стил компоновања као инвентиван и неконвенционалан.

Рођен је у Дембици, на југоистоку Пољске, као најмлађи од троје деце. Његов отац, јерменског и немачког порекла, био је адвокат и свирао је виолину и клавир. Као дете Кшиштофа су водили на службе у јерменску цркву у Кракову и тај део одрастања он ће искористити 2015. године, када је компоновао *Псалам бр. 3* поводом обележавања стоте годишњице геноцида над Јерменима у Карнеги холу у Њујорку.

Од 1954. до 1958. студирао је на Музичкој академији у Кракову, на којој остаје да предаје после дипломирања. Иако је у то време већ било прошло пет година од Стаљинове смрти и две од оснивања Варшавског јесењег фестивала савремене музике, комунистичка власт у Пољској још је обесхрабривала модерне тенденције. До 1959. Пендерецки се бавио неокласичним компоновањем, које му је обезбеђивало сигурну каријеру, али према његовом мишљењу досадну, а желео је да буде више од локалног аутора. Те године предаје три композиције на такмичење које је организовала Унија пољских композитора. Осваја награде за све три: *Strophes*, *Emanations* и *Psalms of David*. Годину дана касније компонује *Threnody for the Victims of Hiroshima* за 52 жичана инструмента и за то дело добија Унескову награду на такмичењу у Паризу. Брзо га прихватају у авангардним круговима и постаје један од водећих композитора. Међународно признање стиче композицијом *Fluorescences* (1962), у којој осим класичних симфонијских инструмената користи и велику и експерименталну секцију с перкусијама – металну плочу да би добио звук грома, парчиће стакла и метала, звечку, електрично звонце, тестеру, писаћу машину и сирену. Чак су и традиционални инструменти звучали необично зато што су свирани на неконвенционалан начин. *Fluorescences* је било декадентно дело којим је хтео да деконструише класични оркестар. Потом мења стил и начин на који пише музику. Тада настаје *Stabat Mater*, којим се враћа на полифонију из шеснаестог века и комбинује је са искуством рада у студију и с људским гласом. Његови рани експериментални радови били су кратки, од по седам-осам минута, па је пожелео да напише велики ораторијум. Прекретницу прави 1966. када је у Минстеру (Немачка) извео *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam*, у коме прави баланс између радикализма авангарде и конвенционалне хармоније и сумира све што је радио касних педесетих и раних шездесетих. После композиције *Utrenja*, експериментише традицијом и поново открива постромантизам, а посебну пажњу посвећује Брукнеру, под чијим

Фотографије: Архив ЈК

утицајем ствара неколико дела. Најпознатија су *Paradise Lost*, који пише за Chicago Lyric Opera и *Symphony no. 2*, његова прва симфонија, коју је компоновао почетком осамдесетих. Због сталне промене стила често су му постављана питања зашто се променио и зашто није наставио да компонује музику какву је стварао педесетих и шездесетих. Његов одговор увек је био: „Зато што не желим да будем сам свој подражавалац."

Шездесетих компонује и филмску музику, у почетку за кратке анимиране филмове Јежија Зицмана *General i mucha* (1961) и *Икар* (1966) и Казимјежа Урбанског *Slodkie rytmy* (1965) и *Czar kolek* (1966). Са Кшиштофом Дебовским ради на кратком анимираном филму *Wycieczka w kosmos* (1961) и кратком играном *Bezludna planeta* (1962), оба екранизација Станислава Лема. Први дугометражни филм за који је писао музику био је *Сабласти из Сараїоса* (*Rękopis znaleziony w Saragossie*, 1965) Војћеха Хаса, екранизација романа Јана Потоцког. То су ране музичке мелодије испреплетане са узнемирујућим звуцима синтисајзера и машина из експерименталног студија Polish Radio's Experimental, у којем је снимао. С Хасом ради и на његовом следећем филму *Шифре* (*Szyfry*, 1966). Компонује за још два француска дугометражна филма крајем шездесетих, *Волим ше, волим ше* (*Je t'aime, je t'aime*, 1968) Алена Ренеа и *Les gauloises bleues* (1968) Мишела Курноа. За телевизијски филм *Die Teufel von Loudun* (1969) редитељ Ролф Либерман узима либрето истоимене опере Пендерецког инспирисане романом Олдуса Хакслија. Пендерецки ће писати музику и за кратки филм Лордана Зафрановића *Сан* (1974), а ради и с прослављеним пољским редитељима Јежијем Сколимовским и Анџејом Вајдом, на филму *Rece do góry* (1981), односно *Katyn* (2007). Компоновао је и за неколико совјетских аутора, а највећи успех постигао је са *Усамљеним ілас*ом човека* (*Odinokiy golos cheloveka*, 1987) Александра Сокурова.

До шире светске, поготову западне публике, долази раним радовима, јер су их за своје филмове искористили аутори попут Вилијама Фридкина, Стенлија Кјубрика, Филипа Куфмана, Дејвида Линча, Веса Крејвена, Алфонса Куарона и Мартина Скорсезеа. У свим тим филмовима композиције Пендерецког, дивље, застрашујуће и имагинативне, неке од најрадикалнијих у двадесетом веку, коришћене су као музичка манифестација подсвесног. Оне представљају звучну реализацију застрашујућих и узнемирујућих делова маште какве су редитељи попут Кјубрика и Линча стварали на филму. Заједно са Ђерђом Лигетијем Пендерецки је био популаран међу радикалним филмским ауторима који су тражили музику којом би појачали визуелни шок и терор у својим филмовима. Став који је Пендерецки имао шездесетих као самосвесни авангардиста, да треба да „ослободи звук изван сваке традиције", прихватили су поједини редитељи, а један од њих био је и Дејвид Линч, кога је његова музика инспирисала да ствара.

Polymorphia, коју је Пендерецки компоновао 1961. године, може се чути у *Истеривачу ђавола* (*The Exorcist*, 1973), *Исијавању* (*The Shining*, 1980), *Неустрашивом* (*Fearless*, 1993) Питера Вира, *Унутрашњем царству* (*Inland Empire*, 2006) и *Играчу број 1* (*Ready Player One*, 2018) Стивена Спилберга. И композиција *Threnody for the Victims of Hiroshima* често је коришћена, у филмовима *Људи испод степеништа* (*The People Under the Stairs*, 1991), *Потомци* (*Children of Men*, 2006) и ТВ серијама *Твин Пикс* (2017) и *Црно огледало* (*Black Mirror*).

Последњи филм за који је Пендерецки компоновао музику био је *Демон* (2015) Марћина Вроне.

ТОНИ МАРШАЛ

ПИШЕ:
Бојан Ковачевић

Филмску позорницу напустила је још једна важна карика у корпусу оних филмских стваралаца који су се борили против дуго укорењеног и вазда присутног сексизма како у француској тако и у великом делу светске филмске сцене.

Родила се и одрасла у Француској, али будући да јој је мајка била позната француска глумица Мишлин Прел, а отац амерички глумац и режисер Вилијам Маршал, Тони Маршал сматра се француско-америчком режисерком и глумицом. Још као дете боравила је на филмским сетовима и посматрала своју мајку, те већ тада осетила дубоко дивљење према филмском позиву. Живот и гламур глумице који се одвијао пред њеним очима дубоко ју је импресионирао и несумњиво допринео њеној одлуци да и сама почетком седамдесетих закорачи у филмски шоу-бизнис. Углавном су то биле мале улоге у нискобуџетним серијама, телевизијским остварењима и дугометражним филмовима сумњивог квалитета. За њену даљу каријеру, али и опстанак на тешком путу који је за себе изабрала, била је пресудна улога у филму иконе француског филма Жака Демија *L'événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la Lune* (1973). Иако је била епизодиста, за њу је то представљало велику част, јер поред њене мајке у филму су играли и Катрин Денев и Марчело Мастројани. Касније је признала да је Деми снажно утицао на њен редитељски рад. Међутим, током наредних неколико деценија, ипак се није добро снашла у глумачком позиву, пошто никад није добила праву прилику, коју сви глумци ишчекују, да се нађе у главној улози иако је наступила у више од двадесет играних и исто толико телевизијских филмова и серија.

Ипак, њена филмска бајка добија потпуно други ток, јер 1999. године и званично постаје једина жена режисер која је освојила престижну награду Цезар, француски еквивалент америчком Оскару. То признање добила је за свој филм *Венерин салон лепоте* (*Vénus beauté*), романтичну комедију о потрази за личним испуњењем три жене које су запослене у париском салону лепоте, а у чијим су улогама бриљирале Натали Баје, Одри Тату и Матилда Сење. Иначе, треба нагласити да се до тада готово непозната Одри Тату такође окитила наградом Цезар у категорији најперспективнија млада глумачка нада и тако се успешно на прави начин представила светском филму. После тог остварења Тони Маршал постаје доминантна фигура у борби против сексизма који је владао у француској филмској индустрији. И у свом последњем редитељском подухвату, *Numero Uno* (2017), обрађује благонаклону, готово очинску мизогинију и отпор идеји да жена води велику компанију која је под непосредним утицајем француске владе.

Упркос признањима која је добијала, углед Тони Маршал у светској кинематографији остао је ограничен, а истински квалитет њеног рада никад није био на прави начин вреднован.

ФЛАВИО БУЧИ

ПИШЕ:
Петар Михајловић

Од последица инфаркта у градићу Фјумичину, надомак Рима, у 72. години преминуо је Флавио Бучи (1947–2020), филмски и позоришни глумац и продуцент који је свој препознатљиви глас током каријере, наховањем, а за потребе италијанске публике, позајмљивао, између осталог, и Џону Траволти, Силвестеру Сталонеу, Микију Манојловићу (*Underground*, 1995), али и јунацима популарних ТВ серијала *Срећни дани* (*Happy Days*, 1974–1984) и *Џјукови од Хазарда* (*The Dukes of Hazard*, 1979–1985).

У родном граду похађао је глуму у Scuola del Teatro Stabile di Torino, одакле га је на филм повео непоновљиви Елио Петри доделивши му споредну улогу у ремек-делу *Радничка класа иде у раај* (*La classe operaia va in paradiso*, 1971), а онда и главну у филму *Имовина више није крађа* (*La proprietà non è più un furto*, 1973). Не желећи да своје име веже за одређену врсту филма, за одређени жанр, следећих неколико година Бучи је таленат потврђивао у потпуно различитим пројектима и улогама различитог обима. Ипак, његова спремност да много пружи у тренутку, у „налету лудила", како је сам волео да каже, и препознатљив физички изглед, условили су да управо „померене" роле буду оне које ће оставити највећи траг на филму. Било да је играо споредне улоге попут оне „редитељске" у омнибусу *Згодне прилике* (*Quelle strane occasioni*, 1976) или Оберона у мјузиклу *Sogno di una notte d'estate* (1983), било обимније бравуре као када је, рецимо, удахнуо живот агресивном Блекију у *L'ultimo treno della notte* (1975) или слепом пијанисти Данијелу у Арђентовој *Суспирији* (1977), Бучи је успевао да их изнесе на подједнако упечатљив, њему својствен начин. Уз бројне биоскопске пројекте, много је истовремено дао и телевизијском играном програму, који га је, након

неколико мање успешних пројеката, насловном улогом сликара Антонија Лигабуеа у мини-серији *Ligabue* (1977) уврстио у ред популарнијих италијанских глумаца тог доба. Када се говори о његовом раду за ТВ, свакако се не сме прескочити ни улога Дон Манфреда у првој, оригиналној сезони култне *Хоботнице* (*Ла Пиовра*, 1984), коју је редитељски реализовао Дамијано Дамијани. Почев од 1971. па све до 2019. године, када је потписао своје последње остварење, Бучи је заслужио да се његово име нађе на одјавним шпицама 93 кинематографска пројекта.

Флавио Бучи никада није одустао од своје прве љубави, од позоришта, у коме је најбоље улоге остварио у комадима *Ко се боји Вирџиније Вулф*, Гогољевом *Дневнику једног лудака*, *Ричарду III*, драматизацији Беловог *Мишљења једног кловна*... Током деведесетих активно се бавио и политиком, али се његов покушај да се кандидовањем на изборима 1996. избори за место у скупштини неславно завршио.

ЛУЧИЈА БОЗЕ

ПИШЕ:
Бранислав Ердељановић

Лучија Бозе (1931–2020), глумица неуобичајене појаве, сензуална и лепа, наизглед суздржана, а у ствари рањива и несигурна, била је муза редитеља италијанског неореализма почетком педесетих година двадесетог века. Иако је, вођена срцем, прерано напустила свет филма, њен допринос италијанској и светској кинематографији остао је упамћен међу свим љубитељима филмске уметности.

Рођена је у срцу Ломбардије, у Милану, у сиромашној породици. Крчећи себи пут, истовремено је студирала и радила да би себе издржавала, све док 1947. године није добила позив за учешће на избору за Мис Италије. У оштрој конкуренцији, једна од учесница била је и славна Ђина Лолобриђида, али Лучија је придобила срца чланова жирија. Тај тренутак инстант славе био је тачка преокрета у њеној каријери. Врло брзо се зближава с Лукином Висконтијем и он је препоручује Ђузепу де Сантису, који је тестира за своје ремек-дело *Горки пиринач*, но улогу добија Силвана Мангано. Ипак, Лучија ће заиграти у његовом следећем остварењу *Нема мира међу маслинама* (*Non c'è pace tra gli ulivi*, 1949), у коме успешно дебитује у главној женској роли. Већ следеће године добија улогу у остварењу Микеланђела Антониониja *Хроника једне љубави* (*Cronaca di un amore*, 1950), где посебно до изражаја долази њена хладна лепота и суздржаност. Следе улоге у остварењима *Париз је Париз* (*Parigi è sempre Parigi*, 1951) Лучана Емера и *Рим, једанаест сати* (*Roma ore 11*, 1952) Ђузепа де Сантиса, који је базиран на несрећи што се збила у Риму 1951. године. Њена слава кулминирала је још једном бриљантном улогом, у филму Микеланђела Антониониja *Дама без камелија* (*La signora senza camelie*, 1953). Иако се тај филм не убраја у најбоља Антонионијева остварења, улога Клаpe, жене продуцента која жели да се опроба на филму, једна је од најбољих минијатура које је Лучија Бозе остварила на филмском платну. Током неколико следећих година играла је у остварењима *Издана* (*Tradita*, 1953) Марија Бонара и *Празник љубави* (*Le village magique*, 1954), који је режирао Жан-Пол ле Шаноа, а 1955. године у сјајном филму шпанског редитеља Хуана Антонија Бардема *Смрт бициклисте* (*Muerte de un ciclist*), на чијем се снимању заљубила у најславнијег тореадора на свету Луиса Мигела Домингина. Након удаје успорава своју каријеру, али ипак остварује значајне улоге у филмовима *То је зора* (*Cela s'appelle l'aurore*, 1956) Луиса Буњуела и *Орфејев тестамент* (*Le testament d'Orphée ou ne me demandez pas pourquoi*, 1960) Жана Коктоа, у коме се појављује заједно са својим супругом и Паблом Пикасом, блиским породичним пријатељем и кумом њене ћерке. Након десетак година бурног брака, који је окончан споразумним разводом, Лучија Бозе враћа се филму, но без младалачке еуфорије остварује само неколико значајних улога попут оне у Фелинијевом *Сатирикону* (*Fellini – Satyricon*, 1969) и дебитантском остварењу Жане Моро *Светлост* (*Lumière*, 1976).

Иако је њена филмска каријера била кратка и прекидана паузама, Лучија Бозе несумњиво је једна од дива италијанске кинематографије чије име никада неће бити заборављено.

ОДЛАЗАК РОК ЗВЕЗДЕ ИЗ СЕНКЕ
АДАМ ШЛЕСИНЏЕР

ПИШЕ:
Димитрије Војнов

Адам Шлесинџер водио је неколико бендова, био номинован за Оскар, Златни глобус и Тони, освојио и Греми и Еми, али никада није био нашироко познато име, чак ни међу свим љубитељима музике, а што је још важније, његове песме биле су омиљене, а њихови слушаоци можда нису ни наслућивали да неке од најразличитијих хитова повезује исти човек.

Почео је у групи Fountains of Wayne, коју је основао с колегом са студија Крисом Колингвудом. Дотле су и он и Колингвуд већ имали неколико бендова, с тим што је Шлесинџер упоредо с радом у тој групи озбиљно стварао и с групом Ivy, која се бавила нешто друкчијом музиком.

Fountains of Wayne свирао је динамичан гитарски пауер поп, комбинујући питке и једноставне мелодије, правећи и брзе енергичне хитове и меланхоличне, спорије љубавне песме, те када се послушају његова прва два албума, изгледа готово невероватно што данас не важи за високотиражни бенд. Упркос томе што јој за прва два албума нису измакле ни похвале критике, ни издање за велику дискографску кућу ни турнеје с тада изузетно популарним саставима као што су Smashing Pumpkins или Lemonheads, чини се да је тој групи нешто недостајало. Према мом мишљењу, можда је то била сценска харизма или упечатљивији фронтмен.

Рокенрол је ипак одувек био дисциплина у којој добре песме нису једини предуслов за успех. Шлесинџер је то најбоље савладао.

Отуд, његови паралелни пројекти, пре свих Ivy, почињу све више да узимају маха и да се истичу. Суптилнији поп израз те групе, обојен француским акцентом певачице Доминик Дурон, такође је стекао симпатије критике, а чини се да је имао и много бољу сценску харизму, па крајем деведесетих бенд почиње да бележи и веће успехе, а почетком двехиљадитих и признања.

Коначно, већ на самом почетку рада с тим бендовима, Шлесинџер пише песме за друге извођаче, од којих је највећи успех постигла нумера *That Thing You Do*, снимљена за потребе истоименог филма Тома Хенкса о једној измаштаној групи из шездесетих која је имала само један хит у периоду експанзије рокенрола.

Парадоксално, средином двехиљадитих, Fountains of Wayne прави свој највећи хит, песму *Stacy's Mom*, која је захваљујући атрактивном споту постала феномен на MTV-у, а тада, иако ветерани, у новом нападу ироније бивају препознати као најбољи нови бенд на Гремијима. Ипак, чини се да је та врста успеха стигла прекасно за овај бенд, и да њих тада више није ни занимало да буду рок звезде у класичном смислу. Па ипак, све до разлаза бенда 2011. го-

Fountains of Wayne

Фотографије: Архив ЈК

дине у рокенрол штампи били су третирани као уважени ветерани чија свака нова плоча заслужује пуну пажњу.

Већ крајем деведесетих Шлесинџер почиње да ради на томе да своје песме пласира међу друге извођаче, и да управо тиме надокнади мањак сценске харизме од којег је патила његова матична група. Међутим, ниједан од тих пројеката није нарочито успео – састава Swirl 360 сећају се само Шлесинџерови фанови иако је он вероватно желео да буде обрнуто, а и својеврсна супергрупа Tinted Windows, коју је основао са Џејмсом Ихом, гитаристом бенда Smashing Pumpkins, и идејом да лице бенда буде клинац из групе Hanson, такође је остала само фуснота.

На сву срећу, остао је један пут започет деведесетих којим је Шлесинџер ишао без препрека – после филма *То што радиш* Тома Хенкса, почео је све више да се бави примењеном музиком и да пише песме за разне драмске форме. У томе је пронашао себе, а Холивуд је добио композитора и текстописца старог кова који је у програмску музику унео свежину и енергију виталног стваралаца.

Заплет сличан филму *То што радиш* имала је изузетна романтична комедија *Песма за тебе*, у којој Хју Грант игра остарелог и мање успешног члана мегапопуларне поп групе из осамдесетих. На неки начин, Грантов лик моделован је према Ендруу Рицлију, саиграчу Џорџа Мајкла из групе Wham, за ког је важило да је „онај талентованији". Шлесинџер у тој причи проналази изузетну инспирацију и потписује неколико нумера, од којих је кључна хит песма Грантовог бенда из осамдесетих *Pop Goes My Heart*. *Песма за тебе* је тако остала запамћена не само по већ препознатљивом високом нивоу романтичне комедије коју доносе Хју Грант и Дру Баримор већ и по музици.

На Бродвеју, Шлесинџер је радио адаптацију филма Џона Вотерса *Плачљивко*, а потом и мјузикл с познатом комичарком Саром Силверман *The Bedwetter*.

Упркос томе што је Шлесинџерова музика играла интегралну улогу у многим филмовима и представама, његовим животним делом на екрану ипак се сматра серија *Моја луда бивша девојка*. Та серија спада међу ретка телевизијска остварења у жанру мјузикла, а песме у њој дају увид у ум насловне главне јунакиње, коју игра талентована певачица и глумица Рејчел Блум. Шлесинџер је на тој серији сарађивао с више музичара, али је он био задужен за крајњи облик музичког израза и његов допринос је препознат и награђен.

Ако је у свету рокенрола направио више добре музике од многих који су данас општепознате мегазвезде, али то није капитализовао у погледу славе, онда је на екрану његова музика постигла све оно што је могла. Шлесинџер је био јединствени поп стваралац који је на крају пронашао начин да докаже како ће добра поп песма увек наћи свој пут.

Преминуо је 1. априла у 52. години од компликација насталих услед ковида 19.

УЗОРАН МАЛИ ЧОВЕК
ПЕТЕР МУСЕВСКИ

ПИШЕ:
Маријана Терзин Стојчић

Петер Мусевски био је више од глумца. Био је архетип словеначког филма и његове сложене националне суштине – сагласни су уметници кинематографије коју је представљао. Његова филмографија чита се као историја словеначког филма последњих двадесет година, будући да скоро ниједна истакнута продукција није прошла без његове појаве. Глумца који је представљао типичне Словенце, с македонским коренима, звали су Пера Босанац. Желео је да буде геодет, похађао два факултета и на крају уписао глуму када су његови вршњаци већ излазили са студија. Дакле, глума га је чекала и та његова скромна амбиција у којој је остао „узоран мали човек" награђена је бројним струковним признањима, али и доказом да популарност и квалитет могу ићи руку подруку. За Мусевског, док су се његове колеге отимале за посао, посла је увек било.

Рођен у Љубљани, где је и завршио студије глуме, први посао добио је у Приморском драмском позоришту у Новој Горици, да би од 2003. био члан ансамбла Прешерновог театра у Крању. Био је уверен да се у мањим срединама и малим позориштима најбоље тумачи истинитост друштвеног и социјалног тренутка. Прошао је кроз широк спектар сложених драмских ликова у делима Софокла, Шекспира, Стриндберга, Ибзена. У међувремену, након првог ангажмана у филму *Кад затворим очи* (*Кад запрем очи*, режија Ф. Слак, 1993) пре завршетка студија, отворио се његов пут до великог екрана. Уметност често потврђује мото да креативци који су успели да усаврше стил, естетику или израз, у ствари, целог живота играју један лик. Харизматични Љубљанчанин развио је једну те исту улогу, која је са сваким филмом расла, сазревала и достигла неочекиване дубине и нијансе. Мусевски је до савршенства исклесао лик добродушног, али истовремено дубоко сложеног човека, у чијој су позадини зависност, недостатак самопоштовања, осећај друштвене безвредности. То је човек на чијим је плећима сва бременитост транзиције, ненаметљив али вечно присутан један из масе. Тај низ започет је тријумфом и првом главном филмском улогом 2001. у црно-белом дебитантском остварењу Јана Цвитковича *Хлеб и млеко*, добро познатом и нашој публици. Филм је овенчан са десет награда, међу којима је и „Лав будућности" на Венецијанском фестивалу, а сам Петер награђен у Братислави и на Словенском фестивалу. Лик Ивана, који се због штрајка лекара враћа раније кући с лечења од алкохолизма и суочава с новом истином о својој жени (Соња Савић) и породици, не вративши се никад више из куповине хлеба и млека, био је почетак духовног путовања глумца. Наставило се филмовима у којима је, између оста-

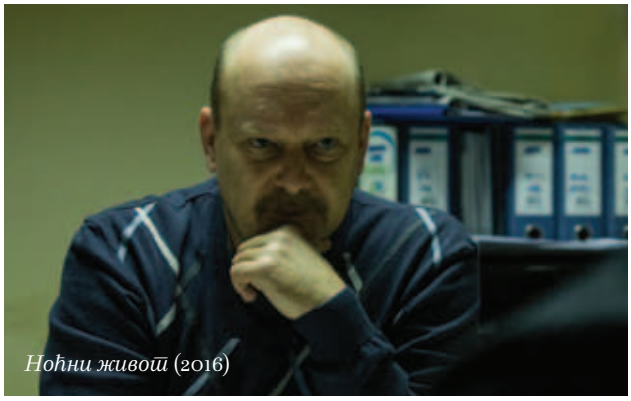
Vsi proti vsem (2019)

Фотографије: Архив ЈК

лог, остварио младалачке снове – да буде возач кроз судбину посвећеног кријумчара избеглица у Европу у филму *Резервни делови* (2003), да буде немоћни сусед у *Предграђу* (2004), лутајући супружник у *Тунингу* (2005), васкрсли радник у филму *Рад ослобађа* (2004) и певач, рокер али и беспомоћни отац у *Словенки* (2009). Слике његових ликова створиле су неке од најупечатљивијих тренутака словеначког филма уопште. Разлог због којег су режисери Мусевског толико често ангажовали, а појављивао се у готово сваком другом словеначком филму, приписује се његовој аутентичности, истинитости израза.

С редитељем Дамјаном Козолетом први пут радио је филм *Стереотип* (1997), да би снимили још седам филмова за 24 године, што је вероватно једна од најдужих и најпродуктивнијих сарадњи редитеља и глумца у Словенији. Уследили су већ споменути *Резервни делови*, који су били део такмичарског програма Берлинала, и последњи филм те сарадње *Полусестра* (2019), који је домаћа публика имала прилику да види на недавно завршеном Фесту. Био је то један од три филма Мусевског у прошлогодишњој продукцији. Последњи, филм *Застој* из ове године, снимао је с Винком Модерндорфером, уз којег је такође остварио изванредне улоге у филмовима *Предграђа* (2004), *Пејзаж бр. 2* (2008), *Инферно* (2014).

Мусевски је био један од словеначких филмских глумаца највише награђиваних на међународним фестивалима, у Венецији, Берлину, Братислави, Валенсији, Сарајеву. Код куће је вишеструко награђен признањем Весна на фестивалу словеначког филма, као и наградом Прешерновог фонда за изванредна уметничка остварења.


Ноћни живот (2016)

Није га мимоишла ни Борштникова награда.

У њему је, кажу, било пуно срца, а много туге остало иза њега. Ветар који га је носио кроз живот могао је да дува дуже од 54 године... или баш они који мистериозне светове носе у погледу морају отићи тако брзо?

СУЗИ ДЕЛЕР

ПИШЕ:
Бојан Ковачевић

Још једна од сјајних глумачких звезда које су сијале на француском филмском небу, заувек се угасила после 103 године. Име Сузи Делер трајно ће остати уписано као неизоставни део тог сазвежђа, а њен пад у вечни сан оставља француски филм без велике глумице, певачице и плесачице бројних варијетеа и кабареа, али и звезде ревијских спектакла и оперета.

На великом платну почиње да статира још 1931. године. Први прави ангажман добија 1934. у филму Куртиса Бернхарта *Злато на улици* (*L'Or dans la Rue*), а славу стиче улогом у кримићу *Последњи од шесторице* (*Le Dernier des Six*, 1941). Крупне фигуре, округлог лица оивиченог црном косом, увек живахна, помало фриволна, самоуверена и каткада ауторитарна, најбоље се сналазила у улогама самосталних, помало сумњивих девојака хладне сензуалности које крче свој пут у свету мушкараца. Такве су, на пример, роле у криминалистичким филмовима њеног дугогодишњег интимног пријатеља и сарадника, режисера Анрија Жоржа Клузоа, *Убица станује на броју 21* (*L'Assassin Habite… au 21*, 1942) и *Кеј Орфевр* (*Quai des Orfevres*, 1947). Одлично се сналазила и у комичним улогама гласних и посесивних, а заправо женствених и осећајних жена, као у филму *Кројач за даме* (*Le couturier de ces dames*, 1956), у коме јој је партнер био велики Фернандел. До свог последњег наступа у играном филму *Oublie-moi, Mandoline* (1976), одиграла је више од тридесет улога на великом платну, у телевизијским филмовима и серијама.

Рођена је у Паризу, у новогодишњој ноћи 1917. под именом Сизет Пјерет Делер. С навршених четрнаест година, због певачких способности, била је ангажована у „Мулен ружу", где је наступала уз велику звезду тог доба Мистенгет, прву особу која је своје ноге осигурала на тада астрономску суму од 500.000 франака. Током тих наступа певала је музички хит „Валенсија". Њено надахнуто извођење није остало неопажено, приметио га је и Клузо, који ју је једно вече позвао на пиће. Безазлени флерт развио се у интиман, али и професионалан однос, који је трајао пуних дванаест година.

Поред поменутих улога, треба издвојити и оне у филмовима *Pattes Blanches* (1949) Жана Гремијона, адаптацији Золиног дела *Жервеза* (*Gervaise*, 1956) Ренеа Клемана и симпатичној крими комедији Жерара Урија *Les Aventures de Rabbi Jacob* (1973), у којој је глумила гротескно обучену зубарку која се даје у потрагу за одбеглим мужем. У тренутку када је било очигледно да јој слава полако бледи, бива јој понуђена улога у последњем филму фамозних америчких комичара Стена Лорела и Оливера Хардија. Била је то француско-италијанска копродукција *Атол К*

Quai des Orfèvres (1947)

Gervaise (1956)

(*Atoll K*, 1950). Филм је снимљен у Марсељу и неким другим местима Азурне обале. Цео подухват је од почетка био осуђен на пропаст како због сиромашног сценарија тако и због болести глумаца и продукцијских марифетлука. Сузи Делер је од почетка сумњала у успех филма и улогу је прихватила под условом да има личног шминкера и да уз њу буде познати стилиста и дизајнер Жак Фат. Филм је америчку премијеру имао тек 1954. године, али под насловом *Utopia*.

Генерације наших баба и деда Сузи Делер можда не памте по филмским улогама, али се свакако сећају њеног сјајног извођења непролазног хита „C'est si bon" Луја Армстронга, који ју је и сам давне 1948. слушао у познатом хотелу „Негреско" у Ници.

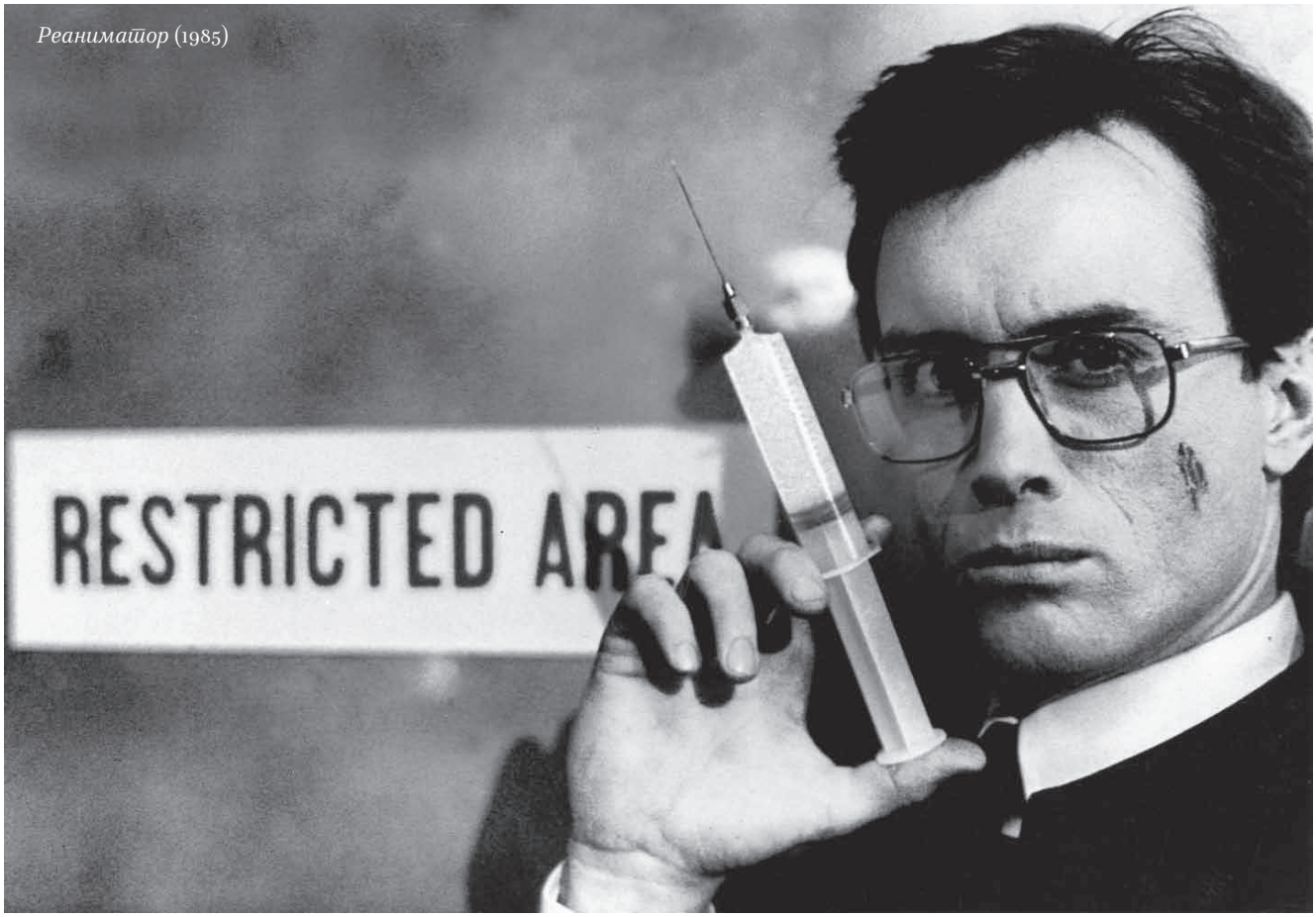
СТЈУАРТ ГОРДОН

ПИШЕ:
Ненад Беквалац

„Реаниматор и *Драга, смањио сам децу* јесу филмови о сновима и томе колико они невероватни могу бити. А са ужасом у сновима морате да будете опрезни зато што понекад могу да се претворе у ноћне море. Они у основи следе ону стару изреку да увек морате бити опрезни када нешто пожелите.”

Осамдесете представљају златно доба хорора у Америци. Како се ера „голих у седлу, разјарених бикова” (фраза која се користи за тај период – „Easy Riders, Raging Bulls”) приближавала крају, појављивали су се нови аутори који су реаговали на Реганову епоху на исти начин на који су деца Бони и Клајда одреаговала на Никсоново доба. Редитељи попут Веса Крејвена, Џона Карпентера и Џоа Дантеа супротставили су се преовлађујућој носталгији и самозадовољству времена с духовитим, често дивљим коментарима о раси, породичним вредностима и Регановој економији. Међу њима је и Стјуарт Гордон (1947–2020), који је прогурао хорор жанр напред тако што се вратио на почетак и нашао инспирацију у делима Хауарда Филипса Лавкрафта и Едгара Алана Поа и придржавао их се онолико колико му је требало да створи нову врсту савременог хорора, који је утицао на младе редитеље као што су Илај Рот и Едгар Рајт.

Пре него што је упловио у филмске воде, Гордон се бавио позориштем и сваком својом представом желео је да шокира стално померајући границе. Када су свет потресале студентске демонстрације 1968. године, у Америци је настајало експериментално позориште и појавили су се неки аутори, као што је Ричард Шекнер, који су класике тумачили на потпуно друкчији начин. Један од њих био је и Стјуарт Гордон, који је на универзитету направио представу *Петар Пан* и сместио је у савремено доба. Пан и изгубљени дечаци постају хипици, Венди и њена браћа су становници предграђа, Капетана Куку и пирате заменили су градоначелник и полиција. Звончица и звездана прашина су, у ствари, ЛСД. Све је то могло да прође док не оду у Недођију, где их дочекују голе виле. Гордона и његову жену, глумицу Керолин Пруди Гордон, једну од голих вила, хапсе због вређања јавног морала. Имали су среће, јер једини човек који се бунио био је осуђиван за малтретирање деце. Оптужница је одбачена и њих двоје се селе у Чикаго, где оснивају Органик театар 1970. године. Већ с првом поставком контроверзног тумачења *Ричарда III* имали су проблема јер је полиција прекинула представу због гласина да садржи голотињу. То их није спречило да у адапта-



Реанимашор (1985)

Фотографије: Архив ЈК

цијама *Животињске фарме* и *Авантурама Хаклберија Фина* на позорници симулирају силовања, приказују убиства и сакаћења. С њим од почетка ради и Дејвид Мемет. Гордон комбинује његова два кратка комада од којих настаје представа *Сексуалне перверзије у Чикагу*. Многи познати глумци започели су своје каријере у Органик театру – Џо Мантења, Денис Франц, Мешах Тејлор.

Први излет ван театра Гордон је направио када је снимао камерама позоришни хит *Bleacher Bums* по причи Џоа Мантење и направио филмску верзију за коју је добио награду за најбољу режију. Органик театар шири се на телевизију и Гордон режира серију *Ургентни центар* (истоимена популарна серија из деведесетих нема везе с њом) с Елиотом Гулдом. Следећа је требало да буде серија базирана на причи Хауарда Филипса Лавкрафта *Херберт Вест – Реанимашор*, али није могао да нађе продуцента. Колега и продуцент Брајан Јузна наговара га да уместо серије направи филм. Стјуарт је хтео да користи глумце из трупе, међутим управни одбор му је то забранио јер нису хтели да се повезују с таквим пројектом. Након више од деценију напушта Органик театар да би се бавио филмом.

Гордонова хистерично забавна, визуелно експлицитна и повремено узнемирујућа адаптација Лавкрафта *Реанимашор* (1985) дочекана је као право освежење. Опсесивни студент медицине Херберт Вест открије серум који оживљава мртве и покушава да га усаврши с колегом Деном Кејном. У то време као да је Гордон једини водећи аутор у хорор жанру који су седамдесетих оживели Карпентер, Вес Крејвен и Тоб Хупер. *Реанимашор* је био преко потребна трансфузија свеже крви. Гордон је показао необично поштовање према дијалогу, ликовима и причи, а сцене које је режирао нису биле ни налик слешерима који су доминирали у жанру. Његови ликови су нешто више од лутака које чекају да их искасапи исто тако безлични лудак. Гордонови негативци су живописне и комплексне фигуре. Прича је пажљиво конструисана да сцене ужаса и шока функционишу у прогресивном кључу и свака следећа ефективнија је него претходна. Оно што се примећује јесте редитељев урођени осећај за позориште, што се најбоље види у секвенци у којој Хеберт Вест (Џефри Комбс) и Ден Кејн (Брус Абот) покушавају да ухвате оживљену мачку, жељну убијања по подруму само са штапом за крикет и палицом за

бејзбол. Гордон одлично показује основе филма у тој сцени, али су ефекти које користи да би то постигао позоришни – начин на који употребљава осветљење и звук да би дочарао напету атмосферу. Такав приступ *Реаниматору* даје шарм и осећај непосредности. Гордон то не би успео без феноменалног Џефрија Комбса, Барбаре Кремптон и Керолин Пруди Гордон. Њих троје ће се провлачити из филма у филм у различитим улогама.

У следећем остварењу, *Из друге димензије* (*From Beyond*, 1986), задржава се на Лавкрафту. Крафорда Тилингаста (Џефри Комбс) затворе у лудницу због убиства ментора др Едварда Преторијуса, творца машине коју је назвао резонатор. Резонатор стимулише епифизу и тиме нам омогућава да видимо чудовишта из друге димензије. Само на први поглед стиче се утисак да је Гордон напустио корене које вуче из театра, али то је само илузија коју је постигао специјалним ефектима које користи када приказује летећа створења из друге димензије. Упркос коришћењу широког спектра механичких чудовишта, највећи утицај на гледаоца опет постиже преко позоришта – светлом, звуком и глумом. Гордон прави комплексне ликове чија мотивација, ставови и средина из које потичу играју важну улогу. У *Реаниматору* Ден Хасли неодољиво подсећа на Роналда Регана као последњи пуританац и ауторитативна фигура која не крије презир према доктору Хилу јер сматра да је он испод прихватљивих норми. Исто тако, у филму *Из друге димензије* једина мотивација доктора Преторијуса јесте како да преусмери своју сексуалну импотентност у још гору изопаченост. С друге стране, строга управница лудница др Блох, коју с неодољивом злобом тумачи Керолин Пруди Гордон, више је усредсређена на закључавање менталних болесника него на њихово лечење. Главна тема филма постаје сексуална и интелектуална репресија, а силе које долазе из друге димензије служе само као начин приступа том аспекту људске природе. Након што је Гордон филм *Реаниматор* пустио у дистрибуцију нецензурисан, сцена са оживљеном одсеченом главом која хита ка женском међуножју многима је представљала проблем. Овај пут комисија је била немилосрдна и натерала га је да среже филм да би му дала дозволу за приказивање, и то највише због сцене у којој Џефри Комбс исисава око директно из главе Керолин Пруди Гордон. *Из друге димензије* добија ознаку R и ограничену дистрибуцију.

Да би се приближио широј публици, Гордон снима *Лутке* (*Dolls*, 1987), бајку за одрасле која је била сувише јака за њих, а култним гледаоцима који су његов рад пратили од првог филма сувише слаба. Уз то, и дистрибуција је била лоша, тако да је тај филм постао још један неуспех. Гордон и сценариста Ед Наха праве омаж Џејмсу Вејлу и његовом филму *The Old Dark House* (1932). За *Лутке* се не може рећи да су пука копија Вејловог ремек-дела, већ више одавање почасти с малим изменама. И следећим филмом, *Кћи таме* (*Daughter of Darkness*, 1989), покушава да дође до шире публике, само овај пут преко телевизије. У Америци је имао премијеру на мрежи Си-Би-Ес, док су пуну верзију могли да гледају они који су успели да га ухвате у биоскопској дистрибуцији у Европи.

Одмах након *Лутака* 1987. снима филм *Робот Џокс* (*Robot Jox*), који због финансија и проблема око дистрибуције излази тек 1991. године. У будућности сукоб између Западног и Источног блока преместио се у арене са џиновским роботима који бију битке завађених страна. Пошто се у то време Хладни рат управо званично завршио, тема више није била интересантна. Иако је продаја на видео-траци ишла добро, то није био Гордон на кога смо навикли – ефекти нису били довољно добри и филм се разликовао од свега што је он до тада радио. Док је чекао да *Робот Џокс* уђе у дистрибуцију, са својим сталним сарадницима Брајаном Јузном и Едом Нахом писао је сценарио о научнику који случајно смањује своју децу. Пројекат касније преузима „Дизни" и мења наслов у *Драга, смањио сам децу* (*Honey, I Shrunk the Kids*, 1989). Пошто није желела да Гордон режира, та кућа ангажовала је Џоа Џонстона. Следи екранизација дела Едгара Алана Поа *Јама и клатно* (*The Pit and the Pendulum*, 1991) и Гордон се враћа у сам врх. С малим буџетом успео је верно да прикаже период у коме се радња филма одиграва. Продуцент Чарлс Бранд пустио је екипу да снима у његовом италијанском замку. Када одгледате филм, схватите да све изгледа толико добро да имате утисак као да су глумци живели у својим костимима на сету. Гордон користи суђења вештицама шпанске инквизиције да коментарише сличне злоупотребе власти у данашње време. У сличне сврхе је и Кен Расел искористио драму Џона Витинга у *Демонима* (*The Devils*, 1971). Гордон и сценариста Денис Паоли иду корак даље у алегорији стварајући главне ликове. Марија и Антонио индиректно су криви због потпомагања

Робот Џокс (1990)

лудила око прогона вештица. Они се не обазиру на зверства која се дешавају око њих, већ имају користи од тога. Њих двоје не подржавају веровања и политику инквизиције, они су само отупели и довољно прагматични да зараде на томе и тек када се нађу у непосредној опасности, примете шта се дешава око њих. Марија и Антонио нису одлучни борци за слободу и идеале, него само обични људи који због ситуације постају хероји. Гордон у *Јами и клатну* прави омаж Раселовим *Демонима* – од тога што узима Оливера Рида да игра кардинала кога папа шаље да заустави инквизицију до референце на Бројгелову слику „Тријумф смрти". У сцени у којој се главни инквизитор Торкемада (Ларс Херниксен) моли испред статуе Девице Марије да би из главе избио пожуду за хероином Маријом, статуа се одједном претвара у предмет његове пожуде. Гордон инспирацију вуче директно из Раселовог филма у коме се Христос с распећа претвара у објекат љубави и романтичне опсесије часне сестре Џени (Ванеса Редгрејв).

У паузи до следећег пројекта пише сценарио за *Крадљивце тела* (*Body Snatchers*, 1993) нову верзију Зигеловог класика из педесетих, који режира Ејбел Ферара. Следи предах од хорор жанра, филм *Тврђава* (*Fortress*, 1992), у коме Кристофер Ламбер игра човека кога ухапсе и заједно са женом спроведу у футуристички затвор зато што су направили више од једног детета и тиме

прекршили закон. Оно што се дешава у затвору је сулудо и невероватно крваво, у све затворенике уграђене су направе и када су непослушни, довољан је један клик да им стомак експлодира. Филм је прилично будаласт, али довољно насилан да задовољи публику.

Castle Freak (1995) Гордон прави за видео-дистрибуцију. У тој адаптацији Лавкрафта поново ангажује Џефрија Комбса и Барбару Кремптон, за улогу брачног пара који наслеђује замак. То је прича о откривању грехова прошлости једне породице које ће довести до пропасти свих. Филм обилује типичном Гордоновом склоношћу ка сексу и насиљу, која се нарочито види у сцени када деформисано чудовиште убије проститутку и поједе њену дојку. До краја деведесетих режира два филма која су вредна само помена, *Свемирске камионџије* (*Space Truckers*) и екранизацију дела Реја Бредберија *The Wonderful Ice Cream Suit* (1998). Једине светле тачке у том периоду јесу сценарији које је написао за филмове *Зубар* (*The Dentist*) и *Progeny* (1998), оба у режији Брајана Јузне.

После тога опет се удружује с Јузном и Денисом Паолијем, сценаристом филмова *Реаниматор*, *Из друге димензије* и *Лутке* и враћа се на почетак каријере с *Дагоном* (2001), адаптацијом Лавкрафтове приче „Сенка над Инсмутом". Два пара на одмору се насукају бродићем након олује код Имбока, града из кога допире чудно певање и чије су улице углавном пусте и натопљене водом од кише која као да не престаје. Локални становници имају сиву боју коже, скоро да се не виде од тешких кабаница које носе и већина их храмље. Убрзо се све претвара у јурњаву када наши протагонисти сазнају да ће их мештани жртвовати древном богу Дагону, који вреба из морских дубина. Тај филм требало је да сними још средином осамдесетих, али се продуценту Чарлсу Бенду није допала идеја да се људи претварају у рибе. Гордон је одустао када је добио четири од шест милиона, колико је тражио. Деценију и по касније снимиће тај филм у Шпанији за свега три милиона.

С *Краљем мрава* (*King of the Ants*, 2003) удаљава се од хорор жанра и окреће крими драмама и трилерима. Тај филм је мрачна и узнемирујућа драма карактера. Прича прати младића који једва преживљава радећи као молер. Једног дана упознаје човека који има везе с мафијом и понуди му тринаест хиљада долара да убије једног мушкарца. Одатле филм постаје интересантан јер сума није велика и натера вас да се питате која је његова права мотивација. На крају га преваре и он креће путем освете. Оно што *Краља мрава* издваја из мора сличних филмова јесте Гордонова режија и суморан и нихилистички тон.

У *Едмонду* (2005) поново ради с Дејвидом Меметом, који сам адаптира своју драму за филм. Главну улогу тумачи Вилијам Мејси. Он је изнурени средовечни извршни директор на ивици нервног слома. Пошто напусти жену, упознаје видовњака и човека који му даје новац и креће на кошмарну урбану одисеју. Камера прати главног јунака кроз улице осветљене само неонским светлом и његово тумарање од бара до стриптиз клуба и бордела, које ескалира у убилачки бес и он заврши у затворској ћелији. Мемет је бруталан у свом писању, филм је мизогинистички, хомофобичан и пре свега жестоко расистички.

Последњи биоскопски филм који је Гордон режирао јесте *Заглављен* (*Stuck*, 2007), базиран на стварном догађају. Мена Сувари игра медицинску сестру која после вечери опијања аутомобилом удари човека (Стивен Ри) који се заглави у шофершајбни. Не знајући шта да ради, сакрије кола у гаражи и остави га тамо неколико дана. Гордон прави сатиру наше патетичне цивилизације. Стивен Ри, пре него што заврши главом кроз стакло, упада у низ несрећних ситуација које су продукт лошег система државе, а једина особа која стварно може да му спасе живот сувише је егоцентрична и не жели да примени оно за шта су је обучавали.

На позив Мика Гариса да учествује у телевизијском пројекту *Masters of Horror* Гордон режира два кратка филма, *Снове у вештичјој кући* (*Dreams in the Witch-House*, 2005) по Лавкрафту и *Црну мачку* (*The Black Cat*, 2007) по Поу. Неколико година касније Гарис га поново ангажује за серијал *Fear Itself* и епизоду *Eater* (2008). Гордон се више није бавио ни филмом ни телевизијом већ је решио да се врати коренима и позоришту. Направио је успешан шоу *Nevermore*, у коме Џефри Комбс портретише Едгара Алана Поа.

ЈУРИЈ БОНДАРЕВ

ПИШЕ:
Бранислав Ердељановић

Познати руски књижевник и сценариста Јуриј Бондарев преминуо је у марту 2020. године. Иза себе је оставио мноштво књижевних дела, за која је награђиван највишим совјетским признањима и орденима, а по којима је снимљено више веома запажених филмских остварења.

Јуриј Васиљевич Бондарев рођен је 15. марта 1924. године у Орску, у Русији. Још у школским годинама, заједно с друговима приређивао је рукописни књижевни часопис у коме су биле њихове приче и песме. На почетку Другог светског рата пријављује се као добровољац и активно учествује у борбама за ослобођење Стаљинграда и Житомира, где је два пута рањаван, а с руским трупама стиже и до граница Чехословачке. По завршетку рата враћа се у Москву и уписује у Књижевни институт „Максим Горки", где дипломира 1951. године. Већ 1953. издаје прву збирку кратких прича „На великој реци", а 1956. и роман-првенац „Млади командири" (1956). Надалеко је био познат по својим делима на тему рата и послератног живота, међу којима су и романи „Батаљони траже ватру" (1957), „Тишина" (1962) и „Двоје" (1964). Године 1970. објавио је роман „Врућ снег" о догађајима у вези са Стаљинградском битком, а потом и романе „Обала" (1975), „Избор" (1981) и „Игра" (1985), који одражавају моралне и филозофске аспекте живота совјетске интелигенције.

На основу сценарија и књижевних дела Јурија Бондарева снимљено је мноштво играних филмова, од којих су најзначајнији *Тишина* (*Тишина*, 1963) Владимира Басова и истоимени римејк из 1992. године Ољгерда Воронцова, *Ослобођење* (*Освобождение*, 1968–1971) Јурија Озерова, *Врућ снег* (*Горячий снег*, 1972) Гаврила Егијазарова, *Обала* (*Берег*, 1983) Александра Алова и Владимира Наумова, *Батаљони траже ватру* (*Батальоны просят огня*, 1985) Владимира Чеботарева и Александра Богољубова, *Избор* (*Выбор*, 1987) Владимира Наумова и *Трагедија века* (*Трагедия века*, 1993) Јурија Озерова.

Јуриј Бондарев био је великан послератне совјетске и руске литературе у чијим се делима није огледао само револуционарни карактер већ и сазревање једне нације и морална преиспитивања онога што је револуција донела са собом. Филмови снимљени по његовим књижевним предлошцима – у многима од њих учествовао је и као сценариста – допринели су ширењу његове књижевне мисли и утицаја на комплетно совјетско друштво.

ИНА МАКАРОВА

ПИШЕ:
Маријана Терзин Стојчић

Две главне боје руске уметности јесу плава и златна. Када би се правио уметнички портрет чувене руске глумице Ине Макарове, били би то пуни наноси боје, слојевити безмало као њен уметнички сложен и више од девет деценија дуг живот. Горда и грациозна у седмој уметности баш као небеско плаветнило, вишеструко награђена баш као што су у совјетској уметности златом оковане Стаљинова награда и Награда народне уметнице Руске Републике и СССР-а, које је стекла 1971. и 1985. године. У совјетском ауторитаризму све слободе биле су садржане у природној лепоти, посебности руских жена, духовности и поетици филмских прича. Зато су премисе недовољне, али нужне слободе биле садржане управо у појави Ине Макарове. Рођена у лето 1926. у удаљеној сибирској тајги, у радничкој породици, Ина је детињство провела у Новосибирску, да би успешно дипломирала у Институту за кинематографију Герасимов у Москви и запослила се као глумица у Државном позоришту. На филму је дебитовала 1945. као млада партизанка у остварењу Леонида Лукова *Догодило се у Донбасу* (*Это было в Донбассе*), да би после три године у првом следећем остварењу постала хероина руског филма једнако као што је хероина совјетског антинацистичког и партизанског покрета била свега коју годину пре пострадала Љубов Шевцова, чији је лик тумачила у филму Сергеја Герасимова *Млада гарда* (*Молодая гвардия*). Била је то филмска икона ратних страдања, а млада и прелепа Макарова, уз то миљеница Герасимова још са студија, постала национална јунакиња овенчана на почетку филмске каријере, уз остале чланове уметничке екипе, државним признањем Совјетског Савеза – Стаљиновом наградом.

Филм је адаптација истоименог романа Александра Фадејева, заснованог на истинитим догађајима у украјинском граду Краснодону. Протагонисти су локални гимназијалци, чланови покрета Млада гарда који изводе бројне диверзије против окупатора, све док не буду издани, похватани и ликвидирани. *Млада гарда* снимљена је одмах после рата, а Герасимов је, у настојању да постигне што већу аутентичност, снимао филм у самом Краснодону и послао глумце да неко време живе заједно с породицама ликова које су тумачили. О успеху филма говори то што га је само у првој години видело чак педесет милиона гледалаца у СССР-у, те је постао најгледанији филм године. Представљао је и важан корак у каријери младих совјетских глумаца који ће касније постати велике звезде, попут Вјачеслава Тихонова и Сергеја Бондарчука.

После појављивања у још једном филму Герасимова, *Сеоски лекар* (*Сельский врач*, 1952), уследиле су најплодније године Инине каријере, а

њене улоге, по природи усмерења совјетске кинематографије, биле уоквирене сценографијом Другог светског рата, победама и жртвама црвеноармејаца. Била је извор наде у *Повратку Василија Бортникова* из рата и почетку живота после њега, учесник изградње Димитровграда, првог социјалистичког града у Бугарској, *Димитровградцы* (1956). Исте године опробала се у крими мистерији *Дело Румянцева*, захваљујући такође чувеном редитељу Јосифу Хејфицу, који јој је заправо доделио и прву главну улогу у романси *Дорогой мой человек* (1958). Обе улоге су заправо писане за њу и Алексеја Баталова. Хронолошки гледано, рекло би се да је то прво учинио Хејфицов предратни филмски колега Александар Жарки у такође поратној романси *Висина* (*Высота*, 1957). Ипак, прави искорак и сва лепота далеке а блиске нам руске душе стигла је и публици и уметницима с комичним и тужним младалачким причама подведеним под наслов *Девојке* (*Девчата*, 1962). Једна од тих културних руских лепотица била је и Ина Макарова у улози Нађе, која се због одређених незадовољстава у третману лика једина није појавила на премијери филма. И по томе такође остала упамћена.

Партизанка, жена, мајка, борац, поклоник, Ина је све то била у скоро педесет филмских остварења од којих већина представља историју руске кинематографије будући да је обухватила читаву драмску лепезу ликова и жанрова. А треба споменути и филмове *Злочин и казна* (*Преступление и наказание*) и *Безответная любовь* (1979).

У Русији је филм спектакл иза којег никада није стајао Холивуда раван економски живот. Уметност глуме или режије била је ствар статуса и као таква се готово титуларно преносила на поколења. Ина Макарова је прва славна од три генерације уметника, и када се говори о Ини, незаобилазно се говори о брачном и уметничком спајању с можда најпознатијим совјетским уметником Сергејом Бондарчуком, глумцем и редитељем. Ина је, после Евгеније Белоусове, а пре прелепе Ирине Скопцеве, заузела место Бондарчукове друге супруге пошто су се упознали на почетку каријере, на студијама, а заволели у *Младој гарди*, која је Сергеју била филмски деби (нашој публици добро је знан по улози у филму *Битка на Неретви*). У браку који је трајао седам година Ина и Сергеј постали су родитељи Наталије Бондарчук, чији је син једнако цењени глумац Иван Бурљајев. За руску кинематографију, према мишљењу неких, Наталија је довољно учинила носећи главну улогу у филму *Соларис* (1970) Андреја Тарковског. Ипак, тај породични уметнички кредо уздигао ју је више, на редитељски трон. Тако је њена редитељска палица била капија за један посве нови низ улога које је поверила мајци Ини. Први пут то се догодило 1977. у филму *Пошехонска старина* (*Пошехонская старина*), да би се њихова сарадња наставила породичним остварењима о Бамбијевом детињству и младости осамдесетих година, а завршила, после деценијског Ининог одсуствовања с филма, али и из јавног живота, 2015. Ина Макарова последњи пут се појавила пре пет година у филму своје ћерке као бајковита Оза, која утиче на откривање тајне Снежне краљице и леденог краљевства, *Тайна Снежной Королевы*.

Руско поље (1972)

Ина Владимировна Макарова, једна од највољенијих дама руске кинематографије, била је, што и значење њеног имена казује, попут „олујне реке" или, тачније, „брзе речне струје". Ако се зна да се у Русији име Ина сматрало мушким и тек у прошлом веку почело да користи за именовање девојчица, онда га је она носила баш снажно, мушки, надасве препознатљивим ставом. Макарова је остала за кинематографију, иако су поред ње тако снажно стајали Оскаром награђени Бондарчук и један од познатијих руских лекара Михаил Перелман, с којим је делила последње деценије живота, до такозване краљевске смрти, у сну, крајем овог марта.

СОЊА ЦИМАН

ПИШЕ:
Петар Михајловић

Током каријере дуже од пола века, немачка глумица Соња Алис Селма Тони Циман учествовала је у више од деведесет филмских и ТВ остварења. Сем као филмска глумица, у родној земљи доказала се и у позоришту, а нису јој били страни ни музички пројекти, тј. певање, а ни плесни подијуми, одакле је и кренула у уметничке воде када је као тинејџерка уписала балетску школу.

На филму се први пут појавила већ почетком четрдесетих и снимила чак шест наслова током Другог светског рата. Настављајући да снима несмањеном жестином, највећи успех доживела је током педесетих, и то сарађујући с колегом Рудолфом Праком, с којим је снимила своја два најпопуларнија филма, *Девојку из Црне шуме* (*Schwarzwaldmadel*, 1950) и *Die Heide ist Grun* (1951), који је у биоскопе привукао више од петнаест милиона људи. После та два, снимила је још неколико остварења тог филмског, стриктно немачког поджанра који је носио назив „хајматфилм" (завичајни филм) и који је врхунац достигао у првим послератним деценијама. Као комбинација комедије, мјузикла и љубавног филма, смештена у забачена, сеоска места (углавном планинска), та „конзервативно конципирана" остварења, са обавезним хепиендом, имала су несумњиву моћ да привуку публику која је желела да се што више удаљи, макар само на неколико сати, од још свежих сећања на ратне страхоте.

Сем популарности, шеста деценија 20. века донела је Сањи Циман и низ награда, али и уговоре са страним продукцијама, те је она постала прва послератна немачка филмска звезда која се окушала и у иностранству. Врхунац тог периода њене каријере било је остварење *The Secret Ways* (1961), у којем јој је партнер био Ричард Видмарк. Ипак, после улоге у *Мосту код Рамаґена* (1969) Соња Циман одустаје од филмског платна и до краја радног века посвећује се театру и телевизији, и то искључиво у својој домовини, у којој је и даље, додуше знатно мање, уживала раније стечену популарност.

Пролеће у Берлину (1957)

Пролеће у Берлину (1957)

#И КАРЛ МАЛДЕН НОСИ МАСКУ

Статуа славног америчког глумца српског порекла Карла Малдена (Младена Секуловића) испред зграде Југословенске кинотеке од данас има заштитну маску. Тако се та установа културе придружила акцији у којој су споменици великанима уметности широм света добили маске с циљем да се афирмише њихово ношење као превентива у сузбијању коронавируса.

Фигура Карла Малдена с маском већ је привукла велику пажњу грађана. Многи се сликају поред ње и деле фотографије на друштвеним мрежама, а тиме се шири и свест о значају поштовања мера предострожности у време пандемије.

Споменик Карлу Малдену (1912–2009) постављен је уз фасаду Југословенске кинотеке и свечано откривен 20. новембра 2018. године. Статуа је рад вајара Здравка Јоксимовића.

Младен Секуловић рођен је у Чикагу. Играо је под уметничким именом Карл Малден, али је увек истицао своје српско порекло. Освојио је Оскар 1951. за улогу у филму *Трамвај звани жеља*, а 1954. био номинован за исту награду за улогу у филму *На доковима Њујорка* Елије Казана. Изузетну ролу остварио је и у филму *Сутон* (1982) Горана Паскаљевића.

Иницијативу за споменик у Београду покренуо је његов пријатељ, продуцент Ден Тана, чијим је ангажовањем, као и захваљујући породици Карла Малдена, Југословенска кинотека у јуну 2016. године постала богатија за легат тог великог човека и уметника.

СУБОТОМ НА ДРУГОМ,
НЕДЕЉОМ НА ПРВОМ

РЕСТАУРИСАНУ ВЕРЗИЈУ ФИЛМА

НЕВИНОСТ БЕЗ ЗАШТИТЕ

ГЛЕДАЈТЕ САМО НА YouTube КАНАЛУ
ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КИНОТЕКЕ