

КИНОТЕКА

ПРОГРАМ
ЈУГОСЛОВЕНСКЕ
КИНОТЕКЕ

специјално издање

#45

СЕПТЕМБАР 2020.



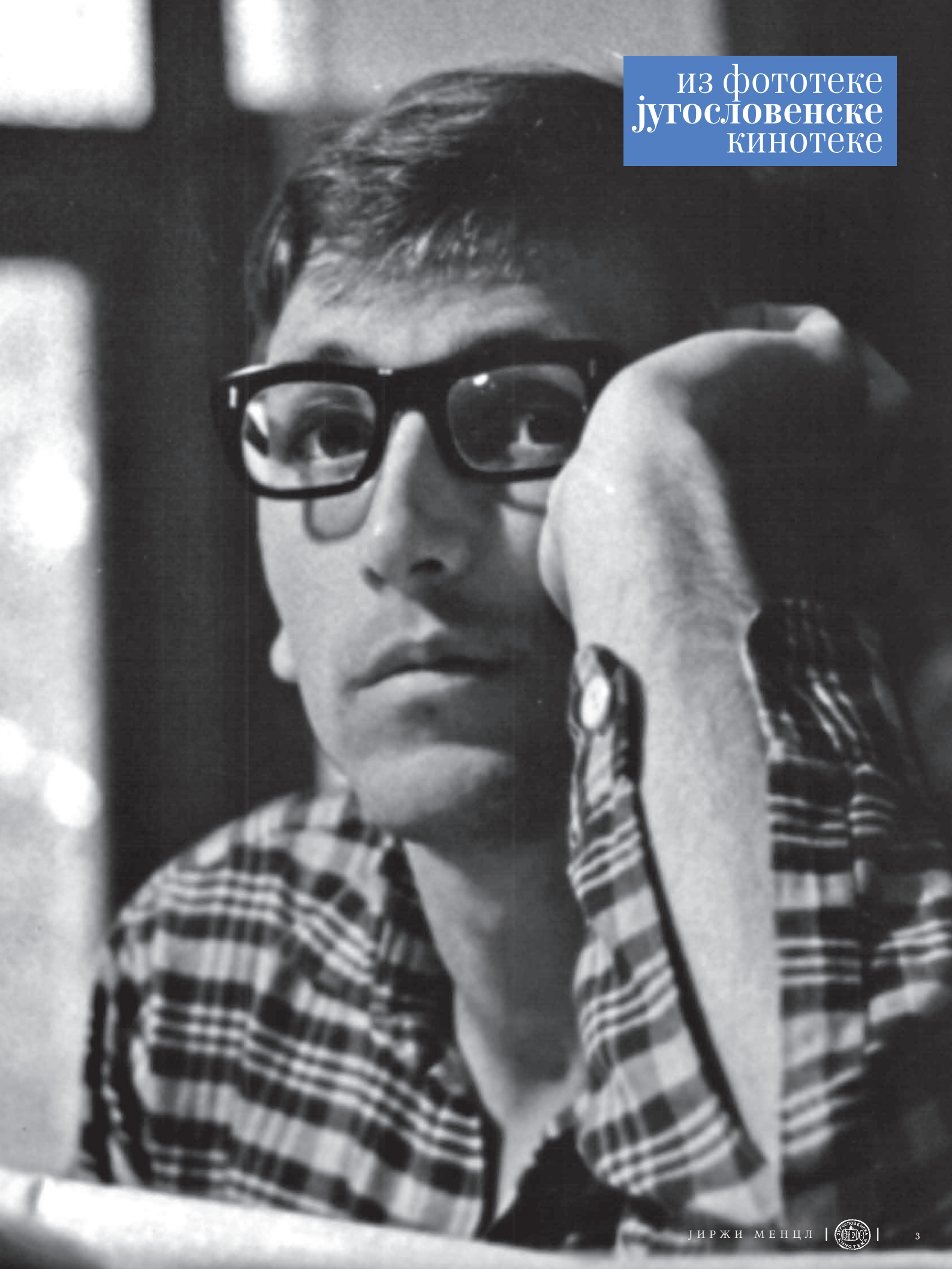
ЖАН ПОЛ
БЕЛМОНДО

kinoteka.org.rs

Пред излазак овог броја напустио нас је велики филмски уметник Јиржи Менцл, добитник Оскара и бројних других награда, међу којима је и Златни печат Југословенске кинотеке. У октобру ЈК приређује програм филмова у част истакнутог редитеља.



из фототеке
југословенске
кинотеке





За издавача:

Југослав Пантелић

Уређивачки колегијум:

Југослав Пантелић,

Марјан Вујовић,

Александар Саша Ердељановић

Сарадници на програму:

Југослав Пантелић, Марјан

Вујовић, Сандра Перовић,

Ана Марија Роси,

Зорица Димитријевић,

Радиша Цветковић, Маријана

Терзин Стојчић, Бранислав

Ердељановић, Бојан Ковачевић,

Стеван Глушац, Ксенија

Зеленовић, Ненад Беквалац,

Ђорђе Зеленовић,

Ирина Руњевац,

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, септембар 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,

Уз одговорно понашање с нескривеним узбуђењем вратили смо се биоскопским пројекцијама.

Поводом уласка филма *Ко то тамо ђева* у програмску селекцију *Кан класик*, Зорица Димитријевић разговарала је са увек инспиративним саговорником, нашим Слободаном Шијаном, о његовом непревазиђеном класику и новоочекиваном остварењу. На страницама *Киношке* сазнајте какви су утисци и искуство Душице Жегарац са снимања филма *Девећи крућ*, још једног овогодишњег *Кан класика* према избору селектора Канског филмског фестивала, насталог у оквиру југословенске кинематографије.

Ексклузивни интервју Сандра Перовић водила је с Вилемом Дефоом, а овомесечни *Мој избор* за вас је приредио редитељ и сценариста Иван Икић.

У септембарском броју *Киношке* од великана филма издвајамо Луиса Буњуела, чији је зачудни филм о снази пожуде обележио пола века трајања. Своје виђење очаравајуће *Трисћане* и Буњеловог укупног стваралаштва открива нам Ана Марија Роси. Филм *Луди Пјеро*, с јединственим Белмондом у насловној улози, осваја публику причом о љубавној, интелектуалној и свакој другој авантури већ 55 година, а о том француском филмском бисеру читајте у тексту Радише Цветковића. Критички осврт на стваралаштво Брајана де Палме својевремено је за издање Југословенске кинотеке написала Исидора Бјелица, чијих се речи присећамо у овом броју.

Рубрика *Са полица библиотеке* богатија је за приказ књиге *Пишчево пуштовање* о тајнама и радостима сценаристичког приповедања.

У септембру, наше очи, изнад неопходних заштитних маски, уперене су на добар филм и приче о његовом настајању.

Уживајте у новом издању *Киношке* и нашим филмским програмима.

И изнад свега – будите одговорни према другима и себи!

Jugo Slav Pantelić

Југослав Пантелић

директор Југословенске кинотеке

Стална музејска поставка и легати
у Узун Мирковој 1 отворени су сваког дана
осим понедељка од десет до 20 часова.

6

Кан класик интервју
СЛОБОДАН ШИЈАН
Зорица Димитријевић

12

55 година филма
ЛУДИ ПЈЕРО
Радиша Цветковић

16

Мој избор
ИВАН ИКИЋ

20

великани светског филма
ЛУИС БУЊУЕЛ
Ана Марија Роси

40

интервју
ВИЛЕМ ДЕФО
Сандра Перовић

44

великани светског филма
БРАЈАН ДЕ ПАЛМА
Исидора Бјелица

54

са полица библиотеке
„ПИШЧЕВО ПУТОВАЊЕ”
МИТОЛОШКИ ОБРАСЦИ
ВОДИЧ КРОЗ ПРИПОВЕДАЧКИ ЗАНАТ

56

Кан класик
ДЕВЕТИ КРУГ
одломак из књиге Душице Жегарац

60

фељтон
РАЗВОЈ ФИЛМСКИХ ВРСТА
одломци из књиге Владе Петрића

72

трагови на филму
ОЛИВИЈА ДЕ ХЕВИЛЕНД / АЛАН ПАРКЕР /
БОГДАН ЈАКУШ / ИЈАН ХОЛМ /
МИОДРАГ БОГИЋ / ЏОН САКСОН

ИНТЕРВЈУ СЛОБОДАН ШИЈАН



ИЛУСТРАЦИЈА:
Мирослава Вуковић

РАЗГОВОР ВОДИЛА:
Зорица Димитријевић

Редитељ Слободан Шијан, који снима филм о Бошку Токину, открива шта га је још давно везало за првог српског филмског критичара и теоретичара, колико га је привукла његова страст за филмом, али и заинтригирао контраст између Токиновог елана и оптимизма пре Другог светског рата и његове судбине после рата.

У интервјуу за *Киношеку* Шијан говори о свом новом филму *Буди бој с нама*, који неће бити биографска прича о Токину већ фантазија, а осврће се и на учешће свог првог филма *Ко што имамо ђева* у програму Кан класик, „нову реалност” онлајн фестивала, као и на пројекат дигиталне рестаурације Вип Кинотека, оцењујући га као изванредан подухват у који Југословенска кинотека улаже огроман напор



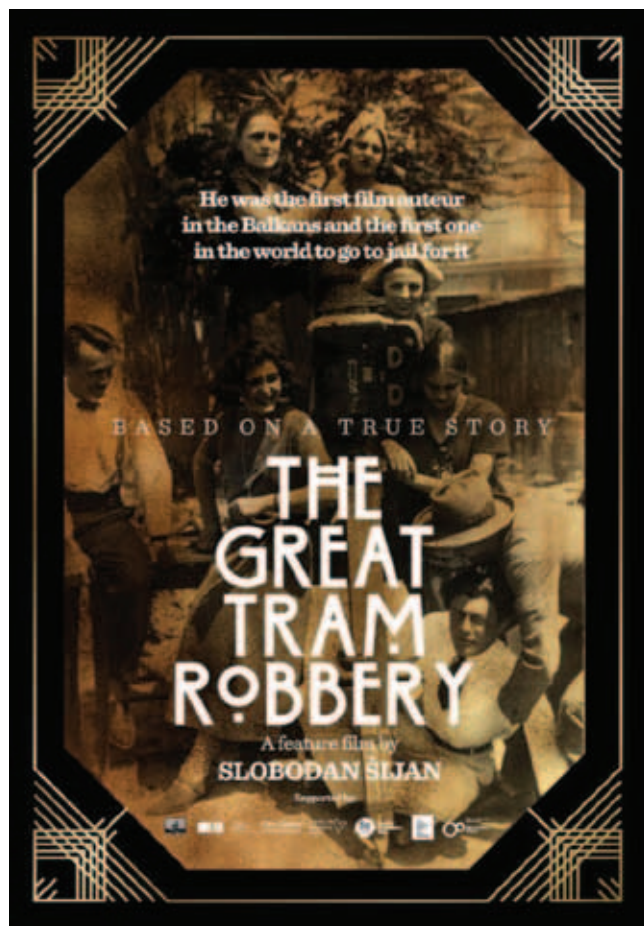
Д

анашње генерације могу доста да сазнају о првом српском естетичару, публицисти и критичару филма Бошку Токину (1894–1953) из књиге Марка Бапца „Бошко Токин: новинар и писац”, објављене

2009. године. А како сте ви открили ту импресивну, али једно време скрајнуту личност српске културе?

– Свакако је избор филмских критика и есеја који је објавио др Душан Стојановић у часопису „Филмске свеске” пре много година био најзначајнији за упознавање Токинових ставова према филму. Тај је избор у великој мери настао и захваљујући преданом раду историчарке уметности Секе Станивук, која је годинама прикупљала његове текстове. Међутим, можда је најзначајнији тренутак за моје „везивање” за Бошка Токина био сусрет с његовим „Кинематографским песмама”, објављеним у алманаху Моника де Булија „Црно на бело”. Идеја да се о филму може писати поезија била је некако ослобађајућа. Те сам песме објавио у мом самиздат фанзину „Филмски летак” још 1976. године. Касније сам покушао да му посветим свој филм *Марајонци*, али се продуцент није с тим сагласио због његове послератне казне затвором на коју га је осудио Титов режим, о чему нисам имао појма. Зато сам Токину посветио своју поетску збирку „Вртоглавица” (1998), а 2015. године објавио сам књигу прича о филму „Филмус”, коју сам назвао према псеудониму којим је потписивао неке своје текстове. Као што видите, моја везаност за личност и дело Бошка Токина сеже више од четрдесет година у прошлост и не престаје до данас. Бапчева драгоцену двојумна збирка Токинових текстова која је дошла у новије време омогућила је већу видљивост, доступност и прегледност његовог рада. Мада ту има још доста посла, јер много Токинових текстова је изгубљено.

– Мене је код Бошка Токина највише привукла та његова страст за филмом, као и његов изванредан укус. Готово сва велика имена светског филма била су у фокусу његових текстова. При томе треба имати на уму да у време када је он о њима писао похвално није баш било толико јасно чији ће филмови надживети своје доба. Ипак, он је био изванредно информисан и писао је не само о значајним филмовима и њиховим творцима већ је имао веома темељне приказе готово свих значајнијих књига о филму које су се у свету појављивале.



– Токина је нарочито привлачио амерички филм. Али не на начин на који су се тој кинематографији касније, шездесетих година двадесетог века, дивили аутори француског новог таласа који су о томе писали у часопису „Каје д’синема”, већ је то било одушевљење једног авангардног уметника који се по завршетку ужасног Првог светског рата, као и многи други авангардисти тог доба, окреће од разорене и изнурене европске културе, култури једне младе нације, како су они доживљавали Америку у то време. Америку једног Волта Витмена, песника коме се Токин највише дивио. Он је у америчком филму препознавао ту витменовску виталност и полет, и што је често наглашавао – динамизам, као најзначајнију особину филма.

– Међутим, Токин је промовисао и најпознатије европске и совјетске ауторе а не само америчке, а у једном свом тексту је пророчки написао, парафразирам, „треба кренути од система звезда ка систему аутора”, што прилично личи на идеје француског новог таласа о „политици аутора”, тридесет година касније. Читавог живота промовисао је филм као уметност, а филмске редитеље наводио је као најзначајније чиниоце у обликовању те уметности.

Шта вас је највише заинтриговало у Токиновој животној причи? Када сте помислили да је то добар материјал за играни филм?

– Највише ме је заинтриговао контраст између његовог елана и оптимизма пре Другог светског рата и његове судбине после рата. Неко ко је био активни чинилац културе, један од тројице писаца „Манифеста зенитизма”, заједно с Љубомиром Мицићем и немачким песником Иваном Голмом, неко ко је користио реч „надреализам” пре наших надреалиста, неко ко је приредио и превео избор наше поезије за француско издање (1917), а по повратку у Београд написао прву филмску критику у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, али и први теоријски текст о филму (1920), основао Клуб филмофила, покушао да сними авангардни филм *Качаци у Тојчигеру*, а затим годинама по многобројним дневним листовима и часописима, од којих је неке и сам покренуо, пропагирао уметничку природу филма, а пред Други светски рат и објавио прву домаћу историју светског филма, „Историју седме уметности” (1940), у којој је завршно поглавље посветио домаћем филму, значи такав један незаобилазан учесник културног живота Краљевине Југославије, у социјалистичкој Југославији бива ухапшен, лишен националне части и присиљен да иде на вишегодишњу робију, где му је потпуно уништено здравље. Све због тога што је објављивао прилично безазлене текстове о филму током окупације, како је он то рекао на суду, „због круха”.

– То је прича која се код нас некако судбински понавља. Сећам се проблема које је имао Бора Станковић због објављивања текстова током аустроугарске окупације Београда. Иво Андрић се поводом тога једном запитао зашто се од писца очекује да престану да раде свој посао у таквим временима, а од занатлија не.

Колико сте ви и ваши косценаристи дали себи „поетске слободе”, тј. какав је однос фактографије и фикције у филму *Буди бој с нама*?

– *Буди бој с нама* није биографски филм. То је више фантазија, импровизација на задату тему „судбина интелектуалца у променљивим временима”. Један рат изроди нову генерацију младих људи који одбацују стари свет, али их с културне сцене склања генерација нових младих људи које изроди следећи рат и који такође одбацују све претходно. Ми смо се фокусирали на 1924. годину када Бошко Токин и Драган Алексић

покушавају да сниме авангардни филм *Качаци у Тојчигеру* према сценарију Бранимира Ђосића. Све остало је фикција инспирисана животом Бошка Токина и његовом литературом, али фикција која покушава да пренесе снове и заносе послератне генерације двадесетих година прошлог века.

У којој сте сада фази рада? Да ли вам је пандемија пореметила планове?

– Снимање је прекинуто 20. јуна, прво због изненадних обилних киша (снимали смо екстеријере), а затим због сумње на корону код једног члана екипе. Затим се ситуација с короном све више погоршавала, а термине глумаца било је немогуће поново ускладити у кратком року, почеле су и друге екипе да отказују снимања и тако смо привремено зауставили пројекат. Ипак, пошто смо иначе снимали у сегментима који су везани за различита годишња доба, први сегмент снимили смо крајем децембра прошле године, а други почетком марта, надамо се да ћемо пропуштене сцене планиране за крај јуна надокнадити током септембра уколико договоримо све термине с глумцима.



Ко што штомо ђева (1980)



Док жељно очекујемо премијеру, можете ли да нам откријете који ће бити основни тон филма?

– Ја бих желео да основни тон ипак буде комедија, јер је већи део филма везан за бурлескне ситуације око покушаја да се сними тај њихов филм. Томе контрастирамо стилски различите секвенце Токиновог саслушања у послератном затвору и Токинове маштарије које ће бити у стилу наивне фантастике. Форма филма прилично је занимљива и нека врста експеримента која је и технички доста захтевна, али први резултати делују обећавајуће, тако да се надам да ћемо ускоро наставити снимање.

Овогодишњи Кански фестивал одабрао је за свој званични програм Кан класик ваш филм *Ко што штомо ђева*. Нажалост, због пандемије, није могао да буде приказан у мају у самом Кану, где га је светска публика први пут видела, и наградила, пре равно 40 година. С каквим сте осећањима примили те вести?

– Па наравно да ме је то пријатно изненадило и обрадовало. Прошло је четрдесет година од када је филм с великим успехом приказан у Кану, што му је омогућило приказивање широм света. Добио је неколико награда које су му обезбедиле успешно приказивање у Паризу и широм Француске. Филм је откупљен и за приказивање у САД, где је ушао на топ-тен листе неколико најзначајнијих дневних листова и не-

дељних часописа. Добио је изванредне критике, о чему се овде није превише знало пошто се ја нисам баш много трудио да то пласирам у јавност, а и путовао је на многе фестивале јер вам после Кана то следи и свугде је добро пролазило. Ипак, четрдесет година је за филм дуго времена и сама чињеница да се *Ко што штомо ђева* нашао у тако добром друштву, које чине филмови изабрани за програм Кан класик, сама по себи је значајан показатељ да се тај филм још увек памти на међународној сцени, што је лепо признање.

Многи фестивали покушавају да у „новој реалности“ одрже континуитет онлајн издањима. Шта мислите о томе?

– То сигурно није најидеалнија „реалност“ у којој се доживљава филм. Бар не за моју генерацију. Ја сам дете биоскопа, али „нова реалност“ јесте да и ја највећи део филмова данас конзумирам путем телевизијског екрана и интернета. Тако да то јесте све реалнија реалност. Кад је реч о програму Кан класик, мислим да је његова највећа вредност у промовисању навике да се гледају значајни филмови из претходних деценија, али да би то било могуће, неопходно је и да они буду означени од неког селектора који има ауторитет код нових генерација гледалаца. А мислим да Кан то има.

***Ко што штомо ђева* био је први дигитално рестаурисани филм у оквиру пројекта Вип Кинотека, који је до сада обухватио шеснаест остварења, а међу њима су и ваши *Марашонци шрче ђочасни круј* и *Давишељ ђрошљив давишеља*. Како оцењујете тај пројекат?**

– То је изванредан подухват који је иницирао директор Кинотеке Југослав Пантелић, без ког не би било могуће промовисати нашу кинематографију у свету. Инострано тржиште навикло је на врхунски технички квалитет филмова који се приказују и постало је готово немогуће показати неки наш стари филм. Већина наших филмова постојала је на прилично уништеним копијама које би се при сваком приказивању само још више хабале. Присуствовао сам једном неком малом фестивалу у Француској где се приказивала стара копија *Ко што штомо ђева*, толико похабана да је филмска трака пукла и пројекција није могла да се настави. Са увођењем дигиталних пројектора постало је неопходно рестаурисати репрезентативне старе филмове да би се они приказивали.

И сами сте учествовали у том сложенем послу у Одељењу за дигитализацију и дигиталну рестаурацију Архива Југословенске кинотеке. Како бисте описали тај процес, које су главне тешкоће и да ли сте задовољни резултатом?

– Као прво, треба одати признање Југословенској кинотеци и њеном директору што су укључили ауторе у рестаурацију њихових филмова. Наше институције често избегавају укључивање уметника у такве пројекте јер се плаше њихових захтева који могу повећати буџет. Често су разне продуцентске куће, правећи трансфер филмова с филмске траке на видео за приказивање на телевизији, избегавале учешће аутора, зато што је најједноставније само преснимити филм без много, како то они кажу, цинцуирања. Зато смо се нагледали неуједначених копија филмова где је лице глумцу у једном кадру потпуно „изгорело”, а у другом у потпуном мраку. То се зове преснимавање под једним светлом и то је могуће када је копија с које се преснимава потпуно нова, али код старих филмова то није могуће због прљавштине и оштећења. Зато се права рестаурација данас ради с негатива, а то захтева уједначавање сваког кадра с претходним и следећим, што је огроман посао. Да не го-

ворим о послу колористе који без присуства редитеља или директора фотографије не може да зна какву су колористичку гаму они замислили за свој филм. Све су то ствари од огромне важности и ја морам да кажем да сам захваљан Кинотеци што ме је укључила у тај процес.

– Али, такође, морам да нагласим и да је напор који је Југословенска кинотека уложила у пројекат рестаурације неких наших филмова огроман. Погледајте шпике рестаурисаних страних филмова. Видећете десетине, па и стотине имена оних који су учествовали у том процесу. Код нас све то ради неколико људи и они су често на ивици снага. Једноставно, за то је потребан већи тим, јер је реч о веома сложеном процесу који захтева велико знање, велику љубав и велику посвећеност да би се благо из наших архива презентовало онако како то заслужује.



Ко што шамо ђева (1980)

ДО ПОСЛЕДЊЕГ ДАХА ЛУДИ ПЈЕРО

ПИШЕ:
Радиша Цветковић



На корак од радикалног политичко-филмског активизма током којег је чак негирао свој пређашњи рад, тј. третман филмске уметности генерално, Жан-Лик Годар изнео је још један пројекат у ренесансном духу *nouvelle vague*-а



омало наиван у свом изразу и бескрајно смео у исто време, Годар се поиграва у *Лугом Пјеру*: политика, акција, ликовна уметност, прељуба, Станлио и Олио, страст, кријумчарење оружја итд. Инсистира да гледа-

оца поремети филмским средствима која мењају ритам гледања и разумевања филма, што је постао његов заштитни знак. Свој десети филм отвара причом о светлу, о Веласкезу као сликару сумрака, боја. Жан-Пол Белмондо једну од својих најупечатљивијих рола започиње читањем литературе из историје уметности. Он је Фердинанд, главни јунак опрхван немирима, без спремности на компромис. Његова опсесија књигама, наглашена кроз цео филм, уз одсутност и зловољност врло јасно показује дистанцирање од света и изванредан бунт. Универзум модерног живота је монотон, декадентан у свом комфору и самодовољности. Досадне забаве, људи чији су разговори сведени на рекламирање производа које користе (аутомобили, препарати за лице или косу) доводе до учмалости и бесмисла. Незадовољан браком, без посла, усамљен, романтичан и патетичан, Фердинанд налази свог идеалног пара. Он тада постаје Пјеро.

Након случајног сусрета с младом девојком с којом је имао љубавну епизоду у прошлости, започиње неизвесну авантуру, запаљиву, суицидну и, наравно, неодрживу. Или како то Пјеро у једном тренутку каже: „Било је време да напустимо овај трули свет”. Млади пар у нихилистичкој егзалтацији и побуни против досаде и малограђанштине представља образац вечан и зато увек примамљив. Годаров колаж (цитата, посвета, мајсторских неправилности у наративу) функционише као игра апсурда која уобичајени упеглани драмски синопсис о љубавницима-одметницима разиграва у сопственој интерпретацији жанровских конвенција. *Луги Пјеро* је, тако гледано, у извесном смислу израз тежње за поигравањем с гледаочевом пажњом у деконструкцији жанрова и стилова, што су провокације које је Годар патентирао и богато наплатио.

Након црно-беле СФ дистопије *Алфавил*, Годар се с *Пјером* одлучио на изразито колоритну филмску авантуру за чији се визуелни ефекат побринуо револуционар своје професије, директор фотографије Раул Кутар. Користећи тада нову технику „технископ”, добио је бољу дубину слике и тиме већу искоришћеност мизансцена, уз наглашенији контраст боја. Таква визуелна поставка изискивала је дефинисаније светло и специфичније време снимања. Годар се у таквом амбијенту борио с анксиозношћу због ригорозних планова и скица од којих је желео да се окрене ка импровизованом режирању. Опсежне припреме за филм дешавале су се у етапама скоро



две године пре почетка снимања. Адаптација америчког крими романа „Опседнутост” била је сценаристичка подлога, а наслов *Лугу Пјеро* дошао је од надимка Пјера Лотрела, свирепог гангстера из четрдесетих којег су ситуационисти у својим наступима величали.

Од љубавне приче до авантуре, од егзистенцијалне самокритике па до бекетовског апсурда на крају света крај мора. Самовољно прогнани као модерни Адам и Ева, главни јунаци, Пјеро и Маријан, бивају изнова покренути незадовољством таман кад се чинило да су се спасили од тескоба. Утопија на острву прекида се пљачком, бекством од банди, издајом. Пјеро не може без своје Маријан иако је деловао незаинтересовано. Она је *femme fatale*, убија људе, сентиментална је, тргује оружјем, паметна је и врло смела, жељна живота, забаве и спонтаних авантура. Пјеро и Маријан уз Бони и Клајд и сличне парове-одметнике тако остају уписани на првим страницама филмских лексикона. Они су преци Малорија и Микија из филма *Рођене убице* и многих других филмских парова који су спремни на све за нову прилику и слободу.

Белмондо је лежерношћу и мангупским шармом несумњиво направио једну од животних улога, док је улога Маријан посвећена чаробној Ани Карини, музи француског новог таласа, коју Кинотека врло добро памти. Не тако давне 2006. године Ана Карина добила је овације у препуној сали у Кинотеци, у Косовској 11. Била је звезда 36. Феста уз Вима Вендерса и обоје су били опчињени кинотечким благом које су затекли у Београду.

Белмондо и Карина у *Лугу Пјеру* имају можда највећу глумачку пустоловину коју на 55. годишњицу филма обележавамо уз Француску кинотеку.

Овим филмом Годар се опраштао од своје „романтичне фазе”¹ – то је последњи филм који је радио са својом музом Аном Марином и један од последњих биоскопских хитова великог класика француског новог таласа. Врата биоскопа су отворена. Велико платно чека прилику да засветли – синемаскоп и доминација плаве, црвене и беле. Тројство слободе, братства и једнакости. Уживаћете.

Видимо се у Кинотеци, најфилмичнијем месту у граду.



¹ Управо је почетак каријере Годара, тзв. романтична фаза, био тема великог програма у Југословенској кинотеци 2017. године под називом „Експлозија слободе”. Било је видео-радова, одржана су предавања, изложба, перформанс, пројекције филмова, промоција књиге итд.





МОЈ ИЗБОР

ИВАН ИКИЋ

ПРИРЕДИЛА:
Зорица Димитријевић

У оквиру сталног програма Кинотеке „Мој избор” филмове овог месеца препоручује редитељ и сценариста Иван Икић, чије ће ново остварење *Оаза*, о љубавном троуглу у дому за децу и младе са посебним потребама, имати светску премијеру на фестивалу у Венецији. Икић је пажњу привукао већ дебитантским филмом *Варвари* (2014), а за ову прилику одабрао је ангажоване филмове истакнутих европских и азијских аутора, међу којима су Робер Бресон, Миклош Јанчо, Коста Гаврас, Абас Кијаростами. Њихове теме су, како наводи Икић, револуција, новац као зло, насиље ауторитарних система, дезинтеграција породице у свету конзумеризма и отуђења, а ту су и две врло актуелне приче – о смрти биоскопа и о епидемији мистериозне болести.



Бијка за Алжир (1966)

1. БИТКА ЗА АЛЖИР

(*La battaglia di Algeri*, 1966), Ђило Понтекорво

Највише што ће се икада један филм приближити револуционарној борби. Реконструкција кључних догађаја у борби урбане гериле за ослобођење Алжира од француске колонијалне управе. Инспирисан формом филмских журнала, Понтекорво истражује историјску нужност и етичке консеквенце чина политичког насиља у немилосрдној борби за ослобођење од окрутног окупатора. Филм који експлодира попут подметнуте темпиране бомбе!

2. НОВАЦ

(*L'argent*, 1983), Робер Бресон

Бресонов последњи филм о новцу као омнипо-



Новац (1983)

тентном злу које дехуманизује и разара свакога ко га се дотакне у ланцу робноновчаних размена. Тестаментарни филм једног од највећих аутора у историји кинематографије у коме се целокупни капиталистички систем деконструише кроз кретање једне кривотворене новчанице од 500 франака.

3. ЉУДИ БЕЗ НАДЕ

(*Szegénylegények*, 1966), Миклош Јанчо

Дуги, виртуозно компоновани мизан-кадрови у којима се систематски спроводи репресија над затвореницима концентрационог логора смештеног у мађарској пустари половином 19. века, граде трансисторијско филмско искуство о дубоким коренима насиља ауторитарног система над сваким покушајем отпора. Мик-



Људи без наде (1966)



Пућујући глумци (1976)



Седми континент (1989)



Истрага над беспрекорним грађанином (1970)



Опасно стање (1972)

лош Јанчо, некада звезда мађарског и европског филма, данас је потпуно неправедно заборављен. Његов опус заслужује праведније место у историји филма.

4. ПУТУЈУЋИ ГЛУМЦИ

(*O Thiasos*, 1976), Тео Ангелопулос

Антички мит транспонован у сукоб револуционарних и реакционарних снага у критичним годинама које кулминирају грађанским ратом у Грчкој. Дијалектичко кретање дугог трајања кроз лавиринте грчке историје у кадар-секвенцама у којима се сукобљавају различите политичке идеје и епохе. Филм од 230 минута у само 80 кадрава.

5. СЕДМИ КОНТИНЕНТ

(*Der siebente Kontinent*, 1989), Михаел Ханеке

Портрет дезинтеграције породице, основне ћелија друштва, кроз дневне репетитивне рутине буржоаског живота које воде до потпуне аутодеструкције и краха западноевропског конзумеристичког сна. Егзистенцијалистички хорор у коме највише узнемирава сцена бескрајног цепања и бацања новчаница у WC шољу, комплетне уштеђевине коју је породица сакупила у свом радном веку. У савременом друштву отуђења, идеја уништавања папирних новчаница много је снажнији табу од родитеља који убијају своје дете и на крају сами себе.

6. ИСТРАГА НАД БЕСПРЕКОРНИМ ГРАЂАНИНОМ

(*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970), Елио Петри

Кафкијански трилер на ивици апсурда о методама полицијског рада и узурпацији моћи у коме репресија постаје најсофистицираније оруђе цивилизације. Филмска вивисекција контролисаног хаоса који спроводи државни апарат насиља. Елио Петри нема илузија о томе ко производи и контролише нашу стварност и ту бруталну истину цинично нам износи право у лице.

7. ОПАСНО СТАЊЕ

(*État de siege*, 1972), Коста Гаврас

„Права бол, на правом месту, у право време” – рационализација је којом се води агент империјализма, кога у филму игра Ив Монтан, спроводећи тортуру над тупамаросима у време ескалације политичке кризе у Уругвају. Међутим, судбина радикално мења њихове улоге и нека-

дашња сива еминенција постаје заточеник оних које је прогонио. Коста Гаврас минуциозно влада свим елементима конспирације откривајући нам читаву мрежу комплексних односа у функционисању једне револуционарне тајне организације. Филм који ни у једном тренутку не престаје да буде напет иако нам је расплет догађаја познат још од прве сцене.

8. УКУС ТРЕШАЊА

(*Ta'm-e gīlās*, 1997), Абас Кијаростами

Бескрајна возња по брдима око Техерана у потрази за саучесником. Трансцендентално путовање кроз меандре егзистенције у коме се гледалац вози заједно с главним јунаком, склапајући успут загонетни мозаик његове скривене намере. Гледалац постаје сапутник који током филма и сам тражи одговор на питање има ли живот смисла и да ли постоји дрво дивљих трешања чији би укус разуверио и највећег скептика у нама.

9. ЗБОГОМ, ДРАГОН ИН

(*Goodbye, Dragon Inn*, 2003), Цај Минг Љанг

Филм за који сам аутор верује да је један од десет најбољих у историји кинематографије. Реквијем за биоскопску салу у реалном времену трајања последње пројекције која се у њему приказује. Смрт биоскопа као последњег уточишта усамљеника који верују у колективни гледалачки чин. Смрт биоскопа као смрт филма.

10. КИЧМА

(1975), Влатко Гилић

Дистопијски филм о Београду који је захватила епидемија необјашњивих самоубиства. Непријатни мирис шири се градом, мирис који долази из крематоријума. Појављује се мистериозна болест. Људи су затворени у својим домовима и плаше се за своју егзистенцију. Клаустрофобија и параноја у затвореном простору разарају сваки људски однос. Заборављено ремек-дело југословенског филма које данас делује као сурова реалност света у коме тренутно живимо.



Укус трешања (1997)



Збогом, Драгон Ин (2003)



Кичма (1975)

ЛУИС БУЊУЕЛ

СВЕТ СНОВА И НАГОНА

ПИШЕ:
Ана Марија Роси



Ове године навршило се 120 година од рођења највећег шпанског редитеља Луиса Буњuela и 50 година од приказивања његовог филма *Трисџана*, који је сврстан међу десет најбољих филмова Шпаније. А све је почело када је 1929. године у Паризу приказан *Андалузијски ѓас*, Буњuelов најгласнији кинематографски врисак, сажет у најзначајнијих шеснаест минута филмске историје. У следећих тридесетак филмова узбуђивали су га снови, нагон, смрт, вера и секс. У свом опусу захватио је надреалистички филмски експеримент, мелодраму, социјално ангажоване комедије и постмодернистички уметнички филм. За именовање његових животних и уметничких хтења незаобилазна је једна реч – *жудња*!

Да би се докучила било која лейошја, неопходно је да се испуне три услова: да је прижељкујеш, да се бориш за њу и да је освојиш!

Колико год ова реченица Луиса Буњuela сублимирала тек једно од његових животних искустава, с великом сигурношћу она се може прогласити уметничким кредом једног од нај-

већих магова у историји филма! Генија који је за собом оставио 32 играна филма која је режирао, три филма у којима је био помоћник режије и шест које је произвео у властитој продукцији.

Требало је родити се у Каланди, селу које је имало мање од пет хиљада становника, у провинцији Арагонији у Шпанији, да би се знало шта су патријархална средина и конзервативна породица као што је била његова. А само тридесет година касније, тај бивши ђак језуитске школе у којој је провео осам година, потресао је свет својим филмовима које су забрањивали и републиканци и фашисти, а тумачили психолози и психијатри. И притом је говорио: *Ја сам ајшеисџа, хвала боју.*

Ипак, задржао је поштовање према цркви, презирао је њене јефтине критичаре. Занимали су га велики, основни проблеми религије, и религиозна култура уопште. Није постојала књига која се озбиљно бавила западним религијама и Римском католичком црквом посебно а да је он није прочитао. За њега се говорило да је оштар антиклерикалац, али ма колико да је критиковао клерикализам, он га није игнорисао, нити омаловажавао.





Луис Буњуел био је веома једноставан и невероватно комплексан у исто време. Посебан у својој величини, зачуђујуће образован у сваком друштву, с дубоким познавањем времена у коме је живео. Показивао је фину и ненаметљиву меру у опхођењу с пријатељима, без екстремног застрањивања. Из њега је проваљивао ванредан хумор, за који је имао посебан дар. Умео је лудо да се проводи с пријатељима, без обзира на то каква су времена била. А у оним најгорим, кад је био баш без новца, били су му довољни чаша вина и комад сира, уз пријатеље који су увек били поред њега, и заједно би проживели дан или ноћ за памћење.

Сви који су на основу његових филмова закључивали да је био ексцентричан, тежак и не-

друштвен циник, силно су грешили. Био је све супротно од тога. Хумор је био његово најдраже и најбоље оружје којим је освајао живот. Шпанац до краја, познавао је француско друштво до његових најфинијих детаља и био дубоко импресиониран француском културом. То је често наглашавао и не треба да чуди што су га у Француској умногоме сматрали својим. Исто би се могло рећи и за Мексико. Био је неуморни посматрач и истраживач свега и у томе веома дисциплинован и методичан. Читао је много, шпанску литературу, француску књижевност, одлично је познавао енглеску новелу и амерички роман. Волео је класичну музику, али је био и врстан познавалац и љубитељ џеза.

Читавог живота радио је јутарњу гимнастику, вежбао је бокс и у младости побеђивао на бројним такмичењима. Одлично је познавао психоанализу Фројда и Јунга, блиско се дружио с Лаконом. Буњуел је био човек високог стила, својом личношћу заводио је све око себе, и жене и мушкарце, али то никако нису била онаква пријатељства, вулгарна и празна, каквим су их приказивали они који га нису познавали. Неки његови филмови допринели су слици у јавности која је подразумевала Буњуела сексуалног перверзњака, а њега су сексуалне перверзије привлачиле само теоријски, само као посматрача. Оне су га занимале и забављале, али „у мом сексуалном понашању нема ничег перверзног“, написао је у својој аутобиографији *Мој последњи уздах*. И објаснио: „Било би чудно да није тако. Перверзни људи не воле да се њихове тајне јавно показују. То је њихова тајна.”

Нема сумње да је Луис Буњуел истраживао свет снова и нагона, да су га узбуђивали смрт, вера и секс. Ако би била потребна једна реч за именовање његових животних и уметничких хтења, онда је то *жудња*. Најбоље што је оставио на филмској траци снимајући у Шпанији, Француској и Мексику, саткано је од жеље да покаже људима како живот који живе није најбољи од свих светова. У свом богатом опусу захватио је надреалистички филмски експеримент, мелодраму, социјално ангажоване комедије и постмодернистички уметнички филм.

Иако је и сам припадао добростојећем сталежу, трулеж буржоазије била је честа тема његових филмова. Чинио је то с хумором и приметним гађењем, а једном приликом свој однос према том слоју друштва објаснио је речима: „У свету овако лоше сазданом као што је овај, побуна је једини пут којим се може ићи.”

Буњуелов пријатељ и лични лекар Луис Барос сведочио је за НИН приликом обележавања сто-годишњице Буњуеловог рођења:

„Последњи пут сам га видео неколико дана пред његову смрт. Био је физички врло слаб, али му је глава радила као и пре. Читавог живота потпуно јасних идеја и ставова, свестан свега што га окружује и што се у свету дешава, од најситнијих дневних детаља до књижевних или филозофских кретања, у тачном односу према свему, тако је и отишао са овога света. По сведочењу његове најуже фамилије која је била уз њега до последњег часа, лежао је изнуреног и слабог тела, али мирне и чисте свести. Чак је сам себи повремено и контролисао пулс. И у једном тренутку је рекао: 'Ево, сад је ово готово...'”

НАДРЕАЛИЗАМ И АНДАЛУЗИЈСКИ ПАС

Буњуел је имао 25 година, завршио је студије филозофије и није га занимало да остане у Шпанији и ради докторат. Отац му је умро две године раније (због њега је најпре уписао агрономију и убрзо је напустио) и Луис је искористио једну официјелну прилику да напусти Шпанију и оде у Париз. А то је значило у нови живот. Француска престоница била је идеално место за њега тако радозналост и жељног свега што је покретало његов истраживачки дух. У Шпанији је имао блиске пријатеље, од којих је један био две године старији, песник Федерико Гарсија Лорка (1898–1936), а други четири године млађи, сликар Салвадор Дали (1904–1989), и у Паризу се првих година дружио углавном са Шпанцима који су већ понешто радили. Али оно што га је обележило тих година био је сусрет с надреалистима, за који ће рећи да је био пресудан за њега и његов живот. С њима се срео у кафани *Syrano* на Тргу Бланш, где су се редовно окупљали. Они су били Макс Ернст, Андре Бретон, Пол Елијар, Тристан Цара, Ив Танги, Рене Шар, Пјер Иник, Жан Арп, Магрит... Надреализам у Паризу, којем је тако природно приступио и Буњуел, био је „заправо позив коме су се прикључили слободни духови из Америке, Немачке, Шпаније и Југославије”. А филм *Андалузијски пас* био је заправо Буњуелово право приступање надреализму а да тога није ни био свестан. Али је објаснио:

„Нашавши се пред уморним светом, надреалисти су покушали да га оживе. Надреализам је с правом називан новим романтизмом. По свом

духу романтичари су скоро сви аутори које надреалисти славе као своје претече...”

У суштини, њега је надреалистима привукла њихова револуционарност. Буњуел ће остати револуционар у уметности и када се неколико година касније буде разишао са својом духовном сабраћом, о чему је у аутобиографији написао: „Осим политичких наклапања, од надреалиста ме је удаљило и то што су почели да испољавају снобовску склоност ка луксузу”.

Андалузијски пас, један од првих надреалистичких филмова, траје само шеснаест минута, а о његовом настанку остало је Буњуелово сведочанство. Дали га је позвао на неколико дана у свој родни Фигерас. Чим је стигао, Буњуел му је испричао свој сан у коме оштар облак сече месец, и бритву која сече људско око. А Дали је рекао како је претходне ноћи сањао људску руку пуну мрава. И предложио му да од та два сна направе филм. Буњуел није одмах прихватио, али када су се договорили, требало им је само недељу дана рада у савршеном сагласју да напишу сценарио. Знао је да им нико неће дати новац за такву измишљотину од филма, па је замолио бележника да убеди његову мајку, која му је дала новац. Вратио се у Париз с новцем у џепу, кренуо да га троши по бистроима, и пола већ био спискао на пиће и луде ноћне проводе када се сетио да треба да сними филм.

Те две сцене њихових снова постају најпрепознатљивије у *Андалузијском њу*, који је у целости снимљен по логици снова, тако да правог заплета и фабуле нема. Битне су експресивне сцене и оно што их повезује, кадрови истих објеката у различитим ситуацијама, и ликови који се не мењају иако радња скаче кроз време, од „било једном давно” преко „осам година касније” до „око три ујутро”. Тај филм је извор многих легенди тог доба, а многе сцене алудирају на омиљене или пак омражене писце и уметнике тога времена. Буњуел и Дали мрзели су роман Хуана Рамона Хименеза *Плаћеро*, о малом невином магарету, те су се тим поводом огласили поетичном сценом магарца како трули. Дали је поштовао Вермера, па је један кадар посвећен њему, а алузије на песнике надреализма тешко је побројати. Убедљиво је највише симбола Лоркине поезије. И он се највише наљутио. Рекао је да је Буњуел направио „оволицни” (мајушни размак између палца и кажипрста) филм под називом *Андалузијски пас*. „Тај пас сам ја!”

Промоција филма је за Буњуела била велика непознаница, али му је помогао Мен Реј, умет-



нички фотограф, сликар и редитељ, дадаиста и надреалиста који га је упознао с Лујем Арагоном, историчарем, писцем и песником, и једним од оснивача надреализма. Сусрет у кафеу *La Coupole* резултирао је пројекцијом филма за Реја и Арагона следећег дана. Филм им се силно допао и одмах је организовано његово прво јавно приказивање у студију *Ursulines*. У сали је био крем Париза: нешто аристократије, нешто сликара и писаца (Пикасо, Ла Корбизје, Кокто...) и, наравно, сви надреалисти колико их је тог тренутка 1929. године било у Паризу! А своје сећање на тај дан Буњуел је описао следећим речима:

„Нервозан као пас, што се може претпоставити, стајао сам иза платна с грамофоном и током пројекције наизменично пуштао аргентински танго и *Трисћана и Изолду*. У џеповима сам

имао камење. У случају да филм доживи неуспех, гађао бих публику. Надреалисти су само нешто мало пре ове моје пројекције извиждали филм *Шкољка и свештеник* Жермене Дилак (по сценарију Антонена Артоа), који се мени лично допао. Очекивао сам најгоре.

Камење нисам употребио. Када је пројекција завршена, још сам стајао иза екрана када сам чуо дуг аплауз, тако да сам, да нико не види, спустио на под своју муницију.”

Тако је настало најважнијих шеснаест минута филмске траке, ремек-дело француске авангарде и филмског надреализма! Од тада, тај филм постао је обавезан за све љубитеље надреализма, али и за Дејвида Боувија, који је током једне турнеје првим кадровима тог остварења зграђавао публику.

Ако је тај филм био тријумф једног пријатељства, десетак година касније то пријатељство ће нестати, заувек. Салвадор Дали животно је повредио свог земљака, пријатеља из младости који га је довео међу надреалисте.

ЛОРКА И ДАЛИ

С надреалистима се Буњуел разишао 1932. али најтежи растањак имао је четири године касније када је 1936. на самом почетку Шпанског грађанског рата, примио вест о смрти Федерика Лорке. Њихово пријатељство почело је за време студија у Мадриду, а Луис је оставио најлепши запис о славном песнику:

„Када смо се упознали у дому студената, ја сам био неотесани грмаљ и провинцијалац. Захваљујући нашем пријатељству постао сам нешто друго. Помогao ми је да упознам један другачији свет. Дугујем му више него што умем да кажем.

Од свих људи које сам у животу срео, Федерико је био највећи. Не говорим о његовом позоришту, ни о његовој поезији, говорим о њему као човеку. Он је био ремек-дело. Не могу ни замислити неког сличног њему. Умео је да седне за клавир и свира као Шопен, да изведе неку пантомиму или кратак позоришни комад и у свему томе био је савршен. Било шта да нам прочита, из његових уста шикне лепота. Имао је страст, радост и младост. Био је наш светионик.

Лоркини посмртни остаци никада нису пронађени. О његовој смрти кружиле су легенде. Дали је причао како је то био злочин из хомосексуалних побуда, што је гнусно и потпуно апсурдно. Федерико је умро зато што је био песник. Умро је у време када смо оне са супротне стране слушали како се деру: *Интелијенцију шреба љобити!*”

Док је о Лорки говорио и писао с болом, растањак са Салвадором Далијем није га толико погодио. Прежалио га је за живота. Најпре, Буњуел је презирао Далијеву музу и супругу Галу, и много детаља из њихових заједничких сусрета сведочи о њеном карактеру који је многе пријатеље и сроднике одбијао од ње и њеног мужа. Али то је био мањи проблем од Далијевог ега и његовог понашања у време Шпанског грађанског рата. Док је Буњуел током рата из Париза радио за републиканце и помагао њихову борбу против фаланге на све начине, Дали је отворено флертовао с фашистима и нудио се Франку.

Почетком Другог светског рата, Луис је био у Америци, у Њујорку, без посла. У исто време,

у истом граду, живео је и већ славни Дали, али се њих двојица нису видела од 1935. године. Захваљујући случају и доброј вези, Луис је успео да добије посао у Музеју модерне уметности. Имао је задатак да прави избор антинационалистичких пропагандних филмова, а затим да их дистрибуира на енглеском, шпанском и португалском језику. Филмови су били намењени тржишту Северне и Јужне Америке. У Њујорку је сретао занимљиве људе: Сен Егзиперија, кога је познавао одраније и који је забављао друштво својим илузионистичким триковима; Клода Левија Штроса, који је био његов знанац из времена надреализма. Живот је био мање-више добар док се није појавила књига *Тајни животи Салвадора Далија* и тако се надвила претња да би због Далијевог описа Луиса Буњуела овај могао остати без посла. Јер, поред разних ружних детаља, Дали је говорио о Буњуелу као атеисти, што је у том времену било опасније него да је рекао да је комуниста! Атмосфера око Луиса била је све напетија, и он је, притиснут свакодневним сумњичењима, био приморан да напусти Музеј. Нашао се опет на улици, био је болестан, имао је 43 године и заказао је састанак Далију са идејом да му каже у лице све што је заслужијао, да га удари. Овако је описао тај сусрет у бару *Sherry Netherland*, уз шампањац који је Дали већ био наручио:

„Рекао сам му да је ђубре и да сам због њега сада на улици. На то је он изговорио реченицу коју никада нећу заборавити: *Слушај, најписао сам ти књију да бих себи љодигао сјоменик, а не теби!*”

Рука спремна да му опали шамар остала је у мом џепу. Шампањац, успомене и стара осећања учинили су да се растанемо готово као пријатељи. Наш разлаз ипак је био дубок. После тога сам га видео само једанпут.”

Ни Буњуел није остао дужан Далију следећих година. Тако је у својој аутобиографији, у поглављу „Дали”, стигао и до сексуалног живота свог пријатеља сликара. Тврдио је да је Дали изгубио невиност с Галом и да је она била једина жена с којом је спавао, а да су све друге приче његове лажи. Када је 1966. године Буњуел с Каријером у Мадриду радио сценарио за филм *Лейошица дана*, стигао му је дуг и необичан телеграм у којем га Дали позива да одмах дође у Кадакеш и да заједно пишу наставак *Андалузијског љаца*. И поручио му да има сјајне идеје, „плакаћеш од радости”. Још је рекао да је спреман да дође у Мадрид ако он не може у Када-

кеш. За пријатеље који су их добро познавали, био је то јасан сигнал да је Дали хтео да спречи снимање тог филма, јер се превише распитивао шта то раде ова двојица и мирисало му је на успех у којем он неће учествовати. Уз то је Дали, син бележника из Фигераса, тај телеграм написао на француском! За Луиса је то било



Los Olvidados (1950)



То се зове зора (1956)



Дневник једне собарице (1964)

„крајње перверзно, као презрења достојан снобизам”. А Буњуел му је одговорио на шпанском, цитирајући шпанску пословицу: *Agua pasada no rueda molino* – Вода која је већ протекла млин не окреће!

Када је за тај филм Буњуел награђен Златним лавом у Венецији, Дали му је послао честитку и понудио да пише за часопис *Носорои*, који је покретао. Буњуел му није одговорио.

Још једном се нису срели, а требало је. У париском Бобуру 1979. приређена је велика Далијева изложба и он је молио Буњуела да уступи свој портрет који му је овај радио док су још били студенти у Мадриду. Када је Буњуел чуо да је Дали осмислио да се с њим сретне на пријему после отварања, пред бројним фото-репортерима и новинарима, редитељ се није појавио. У свом последњем обраћању некадашњем пријатељу, Буњуел записује:

„Када данас размишљам о њему, без обзира на све успомене из наше младости које ме за њега везују, без обзира што се још дивим неким његовим делима, не могу да му опростим егзибиционизам, безочну егоцентричност, његову циничну подршку Франку, а поготову не могу да му опростим непоштовање пријатељства.”

ЗЛАТНО ДОБА И ЗЕМЉА БЕЗ ХЛЕБА

После успеха *Андалузијског љаса*, коме су највише кумовали надреалисти, Буњуел је хтео још један филм који би га задржао у њиховом покрету, није желео да снима ништа комерцијално. За такав подухват више није могао да рачуна на мајку. Имао је среће, упознао је Шарла де Ноајеа и његову супругу Мари Лор, богаташе који су припадали француској елити. Они су видели филм *Андалузијски љас* и обожавали су га, па је договор за нови био лак и успешан. Додуше, Шарл је предложио да филм траје двадесетак минута, да Буњуел снима шта год жели, само је хтео да музику пише Стравински, јер је имао неке обавезе према њему. Шпанац је био кратак и јасан:

„Много ми је жао, али не знам како вам је пало на памет да бих ја могао да сарађујем с господином који клечи на коленима и шиба се по грудима!” У то доба причало се да славни композитор Игор Стравински то ради. Финансијер будућег филма прихватио је Буњуелово одбијање и дозволио му да ради шта хоће. За редитеља и сценаристу Буњуела (пробао је да пише сценарио с Далијем, али није ишло, а Салвадор је

ипак потписан због неких идеја и предлога) то је био филм о лудој љубави, о неодољивој привлачности између два људска бића, филм о мушкарцу и жени који никада неће моћи да буду заједно. Прва пројекција за најближе пријатеље била је у дому Ноајевих, домаћини су били одушевљени, а касније је за пробрану публику филм приказан у биоскопу *Partheon*. По завршетку пројекције – филм траје 63 минута – „крем Париза” је без речи напуштао салу. Сви су били хладни, љути. Буњуел није био ту, а сав гнев прелио се на Шарла де Ноајеа. Сутрадан је избачен из докеј-клуба, а његова мајка била је принуђена да иде у Ватикан да преговара с папом, јер је њеном сину претило изопштење из Цркве. Филм се приказивао шест дана у пуној сали *Сџудија 28*, а затим је кренула харанга. Десничарска штампа обрушила се на филм, извршен је напад на биоскоп, па је у име очувања реда и мира шеф полиције забранио даље приказивање филма. И тако наредних педесет година! Филм је за то време могао да се види само на приватним пројекцијама и у кинотекама, све до 1980. када је поново враћен у биоскопске дворане. Најпре у Њујорку, потом у Паризу.

Злајно доба упамћено је као скандал, али финансијер није узео за зло Буњуелу што је филм забрањен. Било му је драго што је био тако добро примљен међу надреалистима, а с Буњуелом је задржао леп однос.

Заснован на роману *120 дана Согоме* Маркиза де Сада, тај филм је за велики број критичара био веома значајан јер је редитељ померио границе доброг укуса, али и нарације. Други су тврдили да је тим остварењем показао апсолутно непознавање филмске технике. Једно је било извесно: због критике друштва, а нарочито Цркве, забрана филма била је неминовна. Две године касније Буњуел снима и документарни филм *Земља без хлеба*, због кога ће добити полицијски досије и бити обележен као издајник своје нације. Збир прва три филма могао би да се сажме у рачуници коју је извео редитељ Боро Драшковић у свом поговору књизи Луиса Буњуела:

„Пројекције *Андалузијској ња* изазивају скандал и два спонтана побачаја, на екран су бацани шешири и штапови; због открића у *Земљи без хлеба*, у картону Цивилне гарде редитељ је назван творцем 'одвратног, истински злочиначког филма против отаџбине'. А филм 'луде љубави', *Злајно доба*, пола века је био забрањен за јавно приказивање – на екран на коме је приказан

бачено је пурпурно мастило из смрадне бомбе.”

МЕКСИКО – СИЛОМ ПРИЛИКА

Када је завршен грађански рат у Шпанији, генерал Франко преузео је власт и диктатура је трајала све до његове смрти 1975. године. Када је завршен и Други светски рат, сви Шпанци који су били противници Франковог режима и који су подржавали републиканце, опростили су се милом или силом од своје земље и велики број њих нашао је уточиште у Мексику. Буњуел је већ годинама био у Америци и пред добијањем америчког држављанства када је добио позив да сними филм у Мексику. Имао је жену и два сина, били су без папира, а понуђено му је да за целу породицу одмах добије држављанство. Пристао је и преселио се у Мексико.

Од 1946. до 1961. године у тој земљи снимио је двадесет филмова, од *Великој казина* до *Симона џусџињака*. Неки од њих важни су за његову редитељску каријеру, пре свих *Los Olvidados*, у преводу *Заборављени*. Радња филма смештена је у сиротињску четврт Мексико Ситија, где дечак Педро покушава да се извуче поштеним радом из беде у којој живи. Али Ел Хаибо, вођа малолетничке банде, стално га враћа на пут криминала. Буњуел је тај филм снимио 1950. године за само 21 дан, а за режију и сценарио добио је 2.000 долара! И ниједан проценат од зараде! У Мексику је трпео неугодности што је снимио филм о тако гадној страни живота у тој земљи, као да нема и оне лепше. Све се променило када је 1951. године на фестивалу у Кану добио славопојне критике и Велику награду за режију. Ипак, од свега што је речено и написано о том филму, Буњуелу је био најдражи текст Октавија Паза, за кога је још у Паризу чуо од Бретона и кога је веома уважавао. Славни мексички песник који ће 1990. добити Нобелову награду за књижевност, на улазу у салу посетиоцима је лично делио одштампан свој веома похвалан текст о филму *Заборављени*. То остварење приказано је и у Паризу, у истом *Сџудију 28* одакле је двадесет година раније избачено његово *Злајно доба*.

За филм *Ел*, снимљен 1952. године, Буњуел је написао да спада у његове омиљене и да је најмање мексички. Међутим, тај портрет једног параноика критичари су углавном лишили хвале и разумевања. После специјалне пројекције на Канском фестивалу, писац Жан Кокто, којег је одавно познавао, рекао му је да је тим филмом извршио самоубиство. Касније је проме-

нио мишљење. Ако је неко утешио Буњуела због општег неприхватања његовог дела, онда је то био Жан Лакан, најконтроверзнији психоаналитичар после Фројда, каквим су га представљали јавности. Он је био одушевљен филмом пошто га је видео у Кинотеци у Паризу на пројекцији уприличеној за 52 психијатра. Више пута је објашњавао Буњуелу колико у том филму има истине, и због тога га је приказивао својим студентима. Тај долазак у Француску и претходна награда у Кану много су значили за Буњелово поновно повезивање с Европом, и он је 1955. и 1956. године snимио два филма на француском језику. У другом, *Смрт у вришћу*, играли су Симон Сињоре и Мишел Пиколи. Драматургијом акционог филма приказивао је сукоб пролетаријата и капиталиста. Упамтио је да је имао нерешивих проблема са сценаријем, и решивих са Симон Сињоре. Будући да је за време снимања стално вриштала, наредио је да се измери сто метара раздаљине од камере и да она она ту седи док је не позову. Мишел Пиколи је после тог филма постао Буњелов омиљени глумац и један од најбољих пријатеља, код којег је ценио хумор, неупадљиву широкогрудост, зрнце лудила и поштовање које је гајио према редитељу а никада га није показивао.

И *Назарен* је Буњуелу био један од најдражих филмова које је snимио у Мексику, према истоименом роману шпанског писца Бенита Переза Галдоса. Задржао је суштину личности Назарена, а идеје настале сто година раније прилагодио тадашњем времену. Ту парафразу Христовог живота објашњавао је следећим речима:

„Знам да *Назарен* може да се посматра као веома хришћанско дело, па чак и католичко. Али он није ни католички, нити антикатолички. Назарен не жели да проповеда, он не жели никога да преобрати. Покрећу га само његова уверења, његова идеологија. А мене покреће питање шта се дешава када идеологија доживи неуспех, јер кад год се Назарен умеша, чак и у најбољој намери, једино што успева да постигне јесу сукоби и недаће.”

Тај филм је 1959. године у Кану освојио Grand Prix International, награду која је била уведена специјално за ту прилику. Три члана жирија била су за то да добије и Награду Католичке цркве, али су остала у мањини. Песнику Жаку Преверу, заклетом антиклерикалцу, та прича у којој је свештеник главни јунак није се допала јер је он тврдио да су сви свештеници за осуду и да се не треба бавити њиховим проблемима. Било је и



Девојка (1960)



Млечни мед (1969)



Виридијана (1961)

других који су сматрали да се Буњуел тим филмом искупљивао за све своје дотадашње грехе спрам Цркве. Врхунац је био када је изабран папа Јован XXIII, а одмах потом у Мексико је, редитељу на ноге, дошао изасланик Католичке цркве и позвао га да дође у Њујорк. Нови кардинал желео је да му уручи почасну диплому за *Назарена*. Буњуел је одбио, али је у Њујорк отишао продуцент филма.

UN FILM DE LUIS BUÑUEL

TRISTANA

UNA PASION MORBOSA

ТРИСТАНА – ПОЛА ВЕКА ЖУДЊЕ

Од Буњуелових играних филмова, историчари ове уметности свега два признају као шпанске, сврставајући их истовремено међу десет најуспелијих остварења те кинематографије. То су *Виридијана* и *Тристиана*. У тим филмовима Буњуел приказује лицемерје, празнину и аморалност света. Као Шпанац, он не запоставља ни веру. У земљи у којој свештенство има веома важну улогу, по Буњуеловом мишљењу негативну, неизбежно је показати свој став према томе. Све му је то било отежано с *Виридијаном* јер су га пријатељи надреалисти дочекали на нож питајући зашто уопште снима у Шпанији под Франком, у коју је дошао после 24 године изгнанства. Заслуге за то што је могао да снима у родној земљи себи су приписивали тадашњи млади редитељи и филмски радници који су се потрудили да Франко сазна како је његов филм *Назарен*, снимљен пре тога у Мексику, заправо прокатолички, и да је Буњуел управо због тога добродошао.

Када је смишљао сценарио за филм *Виридијана*, одлучио је да то буде прича о Виридијани, мало познатој светици о којој је учио у колеџу у Сарагоси. Пријатељ Хулио Алехандро, позоришни човек и одличан писац дијалога, помогао му је да развије један свој давни еротски сан у коме је водио љубав са шпанском краљицом након што ју је успавао наркотицима! Продуцент Гиставо Алатристе дао му је одрешене руке, имао је седам-осам недеља да сними филм, пристојан буџет, добру атмосферу и глумца Франсиска Рабала, који је био главни јунак и у *Назарену*. Први пут радио је са касније омиљеним глумцем и пријатељем Фернандом Рејом, као и са Силвијом Пинал, која је глумила насловну улогу и која ће поново играти код њега и бити му веома драга пријатељица. Но, како је говорио његов старији син Жан Луј, сценарио је једно, а филм који је снимио био је нешто сасвим друго. То друго је у Кану 1961. године добило Златну палму, али треба знати да је Буњуел у Кан послао интегралну верзију *Виридијане*, а у Шпанији је службеним цензорима приказао скраћену. Свеједно, скандал је у Шпанији имао велике размере. Генерални директор шпанске кинема-

тографије превремено је пензионисан јер је у Кану примио Златну палму, а филм је у Шпанији био забрањен до 1977. године. Занимљиво је, писао је о томе Буњуел, што је генералис-мус Франко чак два пута гледао филм и, наводно, није видео ништа страшно у њему, али му је, ето, било непријатно да оповргне забрану свог министра за туризам и информисање! Буњуел је пак био миран пред својом сабраћом републиканцима избеглим у Мексико, јер су они највише сумњали да ће се он својим филмом додворити власти у Шпанији.

Филм је забрањен за приказивање и у Милану, а главни тужилац тог града против Буњуела је поднео тужбу суду. У случају да је само ступио ногом на тло Италије, провео би у затвору годину дана. Врховни суд касније је укинуо ту пресуду. Најзабавнија прича о *Виридијани* односи се на редитеља Виторија де Сику, који је филм гледао у Мексику с Буњуеловом супругом Жаном. Био је ужаснут и згранут, и док су се њих двоје возили таксијем, питао је Жану да ли је Буњуел заиста тако монструозан и да ли је понекад туче да нико не види. Она му је одговорила: „Кад треба убити паука, он зове мене!”

Трисшана (1970)





Трисџана, епистоларни роман Бенита Переза Галдоса из 1892. године, значао је после *Назарена* и *Виридијане* Буњуелов поновни сусрет с тим писцем. Редитељ има седамдесет година и дуго га је привлачио лик Дон Лопеа, којег је маестрално одиграо Фернандо Реј. У почетку је хтео да главне улоге играју Силвија Пинал и Ернесто Алонсо, али ипак бира Катрин Денев за насловну улогу Тристане, јер му је до тада више пута писала како би опет желела да игра у његовом филму. Три године пре тога радили су заједно *Лейошину дана* и француска глумица била је уверена да има довољно кредита за још једно дружење. Јасно, њени продуценти подупрли су ту *сјонџану кандидатуру*, а Буњуелу се допало да га мало моле. Чињеница да ни Франко Неро ни Катрин Денев нису говорили шпански, била је извор фрустрације за редитеља. Томе треба додати и одмакли губитак слуха који га је

доста спутавао. У Француској је, одлуком продуцента, приказана само француска верзија филма, а Буњуел се томе залудно опирао.

Филм *Трисџана* сниман је у Шпанији, али његова радња премештена је из Мадрида у Толеду да би се редитељ одужио свом вољеном граду за који су га везивале лепе успомене из ране младости. Његов косценариста Хулио Алехандро помогао му је да у тај филм убаци неке детаље из своје младости на које је био веома осетљив: звоник у Толеду и посмртни кип кардинала Тавера над којим се Тристана нагиње. Треба знати да је 1920. године Буњуел био студент у Толеду спреман на шале којима се подсмевао свештенству. Сва своја сећања на тај град ставио је у овај филм, па је тако од сценографа тражио да у једном студију у Мадриду до детаља реконструише њему важан кафе *Zocodover*.

Психолошка драма *Трисџана* неугодна је



и горка прича о сложенем односу остарелог мушкарца, Дон Лопеа (Фернандо Реј) и жртве Тристане (Катрин Денев), коју лукавством учини својом љубавницом. Он је сексуални грабежљивац с префињеним естетским осећајем који изразито држи до своје части. Познат је као заговорник помоћи несрећницима, а има и врло чврсте ставове према религији и политици. Она је на прагу двадесетих, скромна пијанисткиња која је остала без мајке, немоћна да му се супротстави. С временом Тристана сазрева и хоће слободу. Заљубљује се у младог уметника Хорација (Франко Неро), с којим одлази. Дон Лопе наслеђује иметак своје сестре и живи са служавком. Након што се тешко разболи, Тристана се с љубавником враћа Дон Лопеу. Ампутирају јој ногу, она се служи штакама, а Хорацио је напушта. Један свештеник саветује Дон Лопеу да се венча с Тристаном. Једне ноћи Дон Лопеу позли, Тристана креће према телефону да зове лекара, али одустаје. Дон Лопе умире, она отвара врата балкона. Слободна је.

Радња филма одиграва се 1929. године у зору Шпанског грађанског рата, улице Толеда не-

мају младом човеку ништа да понуде и мисе су једина разонода девојака. У том веома суморном и баналном декору, јунаци изражавају унутрашњи живот фасцинантне дубине. *Тристана* је посебан случај на крају Буњелове каријере, провала имажинације, чија нас унутрашњост чини осетљивим. Тај филм вешто се поиграва с тугом увенулих места, с медиокритетством људи у тим местима. Иза реализма, који је само фасада, гледалац открива сјајну поезију, интимну и неочекивану. То је филм о жртви и целату, о индивидуалној слободи и ружноћи конвенција, о жељи никад недостигнутој, о сну. Уједно, то је и један од најекономичније режираних Буњелових филмова, лишен дигресија, у причи која показује јунакињин развој од престрашене, наивне девојке до перверзне осветнице према заводнику, представнику паразитског staleжа шпанске буржоазије – лажних напредњака.

Када је тај филм сниман 1969. године, говорило се да није имао ни феноменалан кастинг, ни фантазију ремек-дела. Па ипак, испао је то драгуљ у филмском опусу франкофонског сања-

ра који се родио у Шпанији, а духом прогледао у Француској. Утолико сјајнији јер је дискретан, да употребим један од Буњуелових придева. Критичари са обе стране Пиринеја били су одушевљени *Трисћаном*, а према мишљењу већине њих, она представља ремек-дело књижевне адаптације на филму. Наравно, Буњуел се није задовољио романом који га је инспирисао, и превазишао је све фетише које је носио стари Буњуел од своје славне младости. За друге је то тестаментарни филм седамдесетогодишњака, авангардисте, који је то остао до краја.

Филм је био приказан у вантакмичарском програму на фестивалу у Кану и био номинован за Оскар за најбољи страни филм 1970. године.

Занимљив је и један бизаран податак (*Centre national du cinema et de l'image animee*, 28. април 2020) о том филму шпанско-француско-италијанске копродукције. Буњуелов филм *Дневник једне собарице* у Француској је видело 1.400.000 гледалаца, *Лейошницу дана* 2.100.000, а *Трисћану* 552.228 гледалаца! Редитељ је био непријатно изненађен, и касније је годинама избегавао да говори о том филму. Утеха му је могла бити чињеница да је Алфред Хичкок ставио *Трисћану* на сам врх Партенона својих омиљених филмова.

Када је крајем 1972. године Буњуел дошао у Лос Анђелес, био је позван на ручак код Џорџа Кјукора, кога до тада није познавао. Било је ту велико друштво које је окупио славни редитељ: Вилијам Вајлер, Били Вајлдер, Џон Форд... Овај последњи у то време снимао је неки вестерн, имао је повез преко ока, био врло мршав и мишићави црнац једва га је унео. Умро је неколико месеци касније. А онда се појавио Хичкок, ружичаст и округлао, како га описује Буњуел у својој аутобиографији.

„Раширених руку упутио се право према мени. Ни њега никада раније нисам упознао, али ми је било познато да се неколико пута јавно, изузетно похвално изразио о мени. Тражио је да за време ручка буде с моје леве стране. Пребацио ми је руку око врата, готово је легао на мене и причао ми о својим венама и својој дијети (врло мало је јео), а највише о одсеченој нози у *Трисћани*: 'Ах, та нога!...'”

Хич је, свакако, мислио на фамозни кадар који га је одушевљавао, Тристанину ампутирану ногу испод клавира. Сам Буњуел, уметник који је био јединствен спој обичности и изузетности, поводом *Трисћане* је у својој аутобиографији записао:

„Будући да никада касније нисам поново видео тај филм, тешко ми је да данас говорим о

њему, али се сећам да сам волео његов други део, од тренутка када се млада жена враћа с одсеченом ногом. Још увек чујем одјеке њених корака у ходнику, звук њених штака и разговор зимогрођљивих жупника уз шољу вруће чоколаде.”

А доказ да се за време снимања филма лепо забављао, налази се и у причи коју је са задовољством исписао у истој књизи. Знао је да његов глумац Фернандо Реј, као и већина других, воли да га препознају и окрећу се за њим, па се договорио с директором продукције: када он буде с Рејом, из оближње гимназије ђаци ће, један по један, прилазити Луису Буњуелу и тражити му аутограм. Само њему, никако Реју. Тако су Фернандо и Луис седели у башти кафеа када је наишао младић и тражио аутограм од Буњуела. После неког времена дошао је други са истим захтевом, а када је наишао трећи, Фернандо Реј, који је до тада ћутао, праснуо је у смех. Схватио је да је у питању нека шала, јер немогуће је да неко прилази Буњуелу а не и њему! Као добар пријатељ, разумео је Буњуелову потребу да се поигра на његов рачун.

И још једна занимљивост поводом тог филма. На првом Фесту 1971. године, од 8. до 16. јануара, под слоганом „Храбри нови свет”, приказани су филмови *Меш* Роберта Алтмана, *Одисеја у свемиру* Стенлија Кубрика, *Голи у седлу* Дениса Хопера, *Коње убијају, зар не?* Сиднија Полака, *Сатирикон* Федерика Фелинија, *Сумрак бојева* Лукина Висконтија, *Сјраси* Ингмара Бергмана, *Трисћана* Луиса Буњуела... Београд је те године



Трисћана (1970)

Трисїана (1970)

ИЛУСТРАЦИЈА: Мирослава Вуковић



снажно заволео јунаке који ће обележити историју кинематографије.

ЛЕПОТИЦА ДАНА... ДИСКРЕТНИ ШАРМ БУРЖОАЗИЈЕ

Од свих Буњелових филмова највећи комерцијални успех имала је *Лейотица дана* (1967), снимљена по истоименом роману Џозефа Кесела, који је у својој књизи духовито објаснио: „Ја тај успех више приписујем курвама него свом раду.” Реално, био је то његов успех и успех једне полукурве, Северин Серизи (Катрин Денев), која је преко дана проститутка високе класе, а ноћу супруга угледног запосленог човека (Жан Сорел). У троуглу је и Мишел Пиколи. Лепа, како је само била у 24. години и у костимима Ива Сен Лорана, Катрин Денев прецизно је осликала портрет младе буржујке мазохисткиње чија се дневна сањарења претачу у слике. Редитељ је признао да му је тај филм омогућио да прилично верно опише неке сексуалне перверзије које су га занимале само теоријски, као посматрача. У књизи *Belle de jour* из 1971. године, о том филму је сведочио:

„Ја уопште не волим Кеселов роман, али ми је било занимљиво да нешто што не волим претворим у нешто што волим. Има неких сцена којима сам веома задовољан, има оних којима уопште нисам задовољан. Овај филм имао је распоред снимања за десет недеља, ја сам га урадио за осам. Доста ми је било кадрирања разних углова и причања глупости глумцима. Потрошио сам само 18.000 метара филма, што је мало када знате да се углавном утроши 25.000 метара за веома јефтин филм. Филм сам измонтажирао за дванаест сати, а после су недељу дана монтажер детаљисали и пеглали га.”

На фестивалу у Венецији 1967. године, *Лейотица дана* награђена је Златним лавом као најбољи филм.

Млечни џуџ, филм о јересима у хришћанству који је snимио 1969. године, Буњел је осмислио када је у Мексику прочитао књигу *Los Heterodoxos espagnoles* Менендеса Пелаја. Занимало га је то утилитарно веровање јеретика у своју истину, јаче од оног које имају хришћани за своју веру. Посебно је занимљиво Буњелово цитирање Бретона, који је рекао да надреализам „има додирних тачака” с јересима. Све што се види и чује у овом филму има доказа у аутентичним документима. Пол Франкер и Лоран Терзијеф играју двојицу савремених хо-



Лейошница дана (1967)



дочасника који пешаче друмом до Сен Жак де Компостела. Успут срећу разне ликове који проповедају главне хришћанске јереси, али се сценаристи (косценариста Жан Клод Каријер) нису држали ни времена ни простора у којима се те јереси јављају. Ту је и Исус Христос, којег Буњуел приказује као нормалног човека који се смеје и трчи, који погрешно пут и спрема се да се брије. Као и *Назарен*, и тај филм изазвао је противречне реакције. Мексички писац Карлос Фуентес *Млечни џуџи* видео је као филм који се бори против религије, а аргентински књижевник Хулио Кортасар рекао је како му се чини да је сам Ватикан финансирао тај филм! А за самог Буњуела, то је био „пут кроз фанатизам на којем се свако снажно и непоколебљиво закачи за своје парче истине, спреман да убије или умре за њу. Исто тако чини ми се да пут којим пролазе два ходочасника може да буде пут сваке политичке,

па и уметничке идеологије.”

Дискрејни шарм буржоазије је црна комедија из 1972. која је награђена Оскаром за најбољи страни филм у тој години. Забаван и провокативан, ироничан и опор, Буњуел плете причу о свету високих буржуја које доводи у апсурдне ситуације. Пријатељи су дошли на договорену вечеру, али схватају да их домаћини очекују дан касније. И ту настаје прича о немогућности остварења неке жеље, тако драга тема овог аутора, прича о нераскидивој повезаности реалног и симболичног, у којој се визуелизују страхови Буњелових јунака.

За самога Буњуела (косценариста Жан Клод Каријер), тај филм био је значајан и због тога што је добио прилику да обелодани свој рецепт за мартини драј! Његови мартини коктели на које је био тако поносан били су добро познати пријатељима који су их звали *буњуелони*.

Фантом слободе је самим насловом требало да сугерише дискретно указивање почасту Карлу Марксу, у чијем се *Манифесту* на почетку каже како *фантом слободе кружи Европом*. Тај филм из 1974. године нема чврст заплет, већ се састоји од низа епизода које повезују ликове који пролазе из епохе у епоху. Снимање је веома исцрпilo 74-годишњег Буњуела, али то му је био један од најдражих филмова:

„Када данас размишљам о својим филмовима, чини ми се да *Млечни џуџ*, *Дискрејни шарм буржоазије* и *Фантом слободе* образују трилогију, тачније триптих, као у средњем веку. Исте теме, каткада и исте реченице, налазе се у сва три филма. Ти филмови говоре о трагању за истином од које треба побећи чим поверујемо да смо је нашли, што је друштвени ритуал који се стално понавља кроз историју. Говоре о неминовности таквог трагања, о случајности, личном моралу и тајни – о свему што треба поштовати.

Да вам кажем и ово: четворица Шпанаца које Французи стрељају на почетку филма јесу: Хосе Луис Барос (онај највећи), Серж Силберман (с



траком преко чела), Хосе Бергамен, обучен у свештеника, и ја, сакривен испод браде и монашке хаљине!”

Важно је рећи да је Силберман, Пољак јеврејског порекла, преживео логор, дошао у Француску, оженио се ћерком једног продуцента и



тако одабрао свој будући позив. Продуцирао је последњих пет Буњелових филмова, а Луис га је веома волео и поштовао јер му је омогућавао пуну слободу у раду. Иначе, Буњуел је, попут Хичкока, волео да украде неку секвенцу у свом филму за себе, а да га углавном нико не препозна.

Тај мрачни предмет жеље последњи је филм Луиса Буњуела, снимљен 1977. године. Дуго су га наговарали да сними још један, и он је коначно одлучио да оствари своју давнашњу жељу и сними филм по роману Пјера Луиса *Жена и њена ишрачка*. То је, 47 година после *Злајној доба*, био још један Буњелов покушај да докаже немогућност поседовања женског тела. Ту је опет његов омиљени глумац Фернандо Реј као главни јунак Матео, и две глумице у улози собарице Кончите (Анђела Морина и Карол Буке). Он је богати средовечни Француз, а она његова бивша деветнаестогодишња собарица која га привлачи и која се с њим игра мачке и миша. Историју њиховог односа препричава Матео за време вожње возом, као жртва свог поимања света, који не може никако да схвати жену из нижих слојева у коју је заљубљен. Буњуел је у том филму имао још једну намеру: да у сваком тренутку одржава атмосферу атентата и несигурности, коју сви добро познајемо ма у ком делу света живели.



Девојка (1960)



Виридијана (1961)

У дну уске, следе улице у центру области у Мексико Ситију где живи средња класа, лежи троспратна кућа од цигле с белим прозорима у којој је, питомо и мирно, живео Луис Буњуел дуже од тридесет година након доласка у Мексико, где је побегао из грађанским ратом разорене Шпаније. Ту је и умро.

Шпанска влада је пре десетак година купила ту кућу од Буњелове породице и о њој брине Министарство културе Шпаније.

У својој књизи Буњуел је јасно рекао да се осећао добро једино у својој кући, где је лојалан свакодневной рутины. Свештеник који је познавао Буњела каже да је редитељ волео да прекине рутину спаљивањем романа Агате Кристи и других писаца у свом камину, на пример!

„У кући је увек било маште и хумора и добре хране”, рекао је његов син Хуан Луис, који је такође редитељ.

Изграђена почетком педесетих година прошлог века према плану архитекте Артура Сенца, зграда је рађена по угледу на Студентску резиденцију, културни центар Мадрида у коме су расли Салвадор Дали, Федерико Гарсија Лорка и Луис Буњуел. Силвија Пинал, глумица коју је Буњуел лансирао, сведочила је да је, и поред строгог изгледа, атмосфера у кући била карневалска. Пријатељи су долазили на паељу и мартини коктеле.

„На неки начин, био је носталгичан према Шпанији”, тврдио је Хавијер Еспада, директор Центра „Буњуел” у Каланди, у Шпанији. „Кућа подсећа на шпански стил и личи на архитектуру егзила.”

А славни редитељ, интелектуалац каквих је било мало у филмској уметности, посматрачки геније и шаљивџија, на крају своје књиге записао је:

„На измаку живота, док чекам свој ропак, често размишљам о томе како да се последњи пут нашалим. Позваћу своје старе пријатеље, убеђене атеисте као што сам и сам. Уцвелећи, заузеће своја места око мог ковчега. Стићи ће свештеник кога сам ја позвао. На велико згражавање пријатеља, ја ћу се исповедати, молити за опроштај свих својих грехова и примити последњу причест. Окренућу се на бок и умрети.”

Умро је 29. јула 1983. године у Мексико Ситију.



ИЗ СТАЛНЕ ПОСТАВКЕ

Пехар Волпи (Coppa Volpi)
за најбољег глумца, *Љуиро*,
Венецијански фестивал,
1967.



На отварању Легата
у просторијама ЈК



У друштву Алберта
Моравије, Марка
Белокија, Ширли Најт,
и Луиса Буњуела на
Лиду 1967.

Ноћ славе у Венецији

Најстарији филмски фестивал основан је 1932. године, као део Венецијанског бијенала. Пехар Волпи, који се додељује на Венецијанском филмском фестивалу, уручује се од 1935. године за најбољу глумицу и глумца. Награда носи име по оснивачу Венецијанског филмског фестивала, грофу Ђузепе Волпију. Пехар су између осталих освојили Џејмс Стјуарт, Берт Ланкастер, Жан Габен, Тоширо Мифуне, Марчело Мастојани, Шон Пен, Хавијер Бардем...

Далеке 1967. године Љубиша Самарџић осваја ову престижну награду за улогу у филму *Љуиро*, у којем тумачи лик Малог. Сећајући се те легендарне ноћи у својој каријери богатој наградама, за дневни лист *Политика* пре пет година записао је: „У колони победника. ходајући до фестивалске палате, били смо раме уз раме са Луисом Буњуелом, добитником *Злајној лава*, моја колегиница Ширли Најт, која је добила награду за најбољу глумицу и ја. У колони иза нас, добитници осталих награда – браћа Тавијани, Белокио... Била је то светла ноћ наше младе породице.”

РАЗГОВОР ВОДИЛА:
Сандра Перовић



ако се због маркантних и необичних црта лица Вилем Дефо највише памти по улогама ексцентричних ликова и негативаца (од рокерског вође банде, преко класичног криминалца, до ексцентричног плачкаша), каријера тог америчког филмског и позоришног глумца који константно тежи изазовима веома је разнолика. Био је и Исус и Пазолини и Ван Гог и Ејбел Ферара лично. Глумачки распон и таленат већ четири деценије демонстрира у акционим високобуџетним и у малим независним филмовима. Улоге у остварењима снимљеним током осамдесетих година 20. века *Вод смрти*, *Вайрне улице*, *Живети и умрети у Лос Анђелесу*, *Последње Христово искушење* донеле су му афирмацију. У наредној деценији доживео је успех захваљујући улогама у филмовима *Брзина 2* и *Енлески њацијент*. Комерцијално успешан као глумац био је и на почетку овог века, и то са улогама у прва три *Сјајгермена*, а у протеклој деценији епитет једног од најтраженијих глумца донели су му ангажмани у филмовима *Дон Вик* и *Аквамен*. Миљеник је најпознатијих независних редитеља који су далеко од холивудске индустрије забаве, Ларса фон Трира (*Мандерлеј*, *Анџихрист*, *Нимфоманка*) и Ејбела Фераре (*Пазолини*, *Последњи дан на земљи*, *Томазо*, *Сибир*). Након две номинације за Оскар, у *Воду* и *Сенци вампира*, улоге у филмовима *На враћима вечности*, где је играо Винсента ван Гога, и *Пројекаџ Флорида*, током последње четири године донеле су му још две номинације за награду Америчке филмске академије. Што му је каријера дужа и успешнија, Дефо је све приступачнији широком спектру аутора. Упркос великом холивудском искуству и даље није опчињен фабриком снова и великим акционим спектаклима. Као глумац, више гравитира ка малим, дубоко промишљеним филмовима. У 2020. гледали смо га у најновијем остварењу Ејбела Фераре *Сибир*, који је светску премијеру имао на Берлинском фестивалу. Глумац неприкосновене харизме наста-

ВИЛЕМ ДЕФО



вио је у овој години и сарадњу с дугогодишњом пријатељицом, уметницом перформанса Марином Абрамовић, наступивши као њен партнер у њеној првој опери *Сегам смрти Марије Калас*, премијерно изведеној у Баварској државној опери у Минхену.

Да ли је последњи пројекат који сте радили с Ејбелом Фераром *Сибир* као путовање у свет судбине једног човека логичан правац у вашој каријери? Очигледна је та природна пустиловност у различитим улогама у



вашој каријери. У којој је мери лик савременог мушкарца са спектром његових искустава, успомена, снова, друкчији од осталих које сте глумили?

– Ретко размишљам о лику, размишљам о целом филму. Као што сте наговорили, ово је природни наставак свега што сам урадио с Фераром. Има своју логику без обзира на то колико филм повремено делује поетично и апстрактно. Да, ово је наставак. Знате, ликови се разоткривају кроз њихова дела. Кад глумим, не мислим много о томе ко је лик, већ о квалитету његове ангажованости у акцији. Ја сам последња особа која може да говори о односу мог лика с другим ликовима, или која га може негде сместити у свему што сам урадио.

Сви ти елементи које је Ферара уткао у *Сибир* – много различитог филмског материјала, жанрова, елемената мистерије, хорора, трилера, љубави, породичних односа, свега – бриљантна су мешавина мешавина. Шта је била замисао?

– Пошто прича није линеарна, могли смо да скачемо с једног на друго, да храбро, па шта нам бог да, прелазимо на оне ствари за које мислимо да су за филм и које нас привлаче. Кад је тек почео да ми прича о том филму, Ејбел је имао јасне замисли о неким местима, догађајима, стварима које су се догодиле и то се у развоју сценарија и филма, па ни на снимању, није много променило. И све то било је или оно с чим има лични однос или оно што је само желео да

види јер је мислио да је врло евокативно. Основна идеја за мене као извођача јесте да се доживи искуство, да се заиста створи једна одисеја, те да будем довољно транспарентан и отворен да публика може да буде тамо са мном. Не показујем им нешто нити тумачим, јер ја не знам шта је то. Заправо, само идем с овог на оно место. Крајње су екстремна, захтевна и елементарна, тако да сви могу да се повежу с тим различитим фазама путовања. То ми је деловало као потпуно изводљива амбиција, с пуном свешћу о томе да нисмо имали линеарну причу и да ће филм бити тежак. Али оно што губиш с таквом јасноћом или лакоћом повезивања, добијаш у мистерији, поезији и притиску да упорно примораваш себе да спознаш шта осећаш, а не да те неко води кроз твоја осећања. Мислим да то публику враћа самој себи, што и јесте срж овог филма. Човек покушава да открије зашто је ту, покушава да нађе мир и да схвати поенту света.

Радили сте с многим реномираним ауторима. С многима од њих и више филмова заредом, попут Ејбела Фераре, који вам је чак седам пута понудио главну улогу. Шта је типично за његов начин рада и шта вас међусобно привлачи?

– Он је луд. Он ради на врло лабав, страствен начин, али одлично разуме филм. Његов филм је врло личан филм. Кад радимо заједно, увек ме позове да режирам с њим, да будем сарадник, колега, а мени се то допада, јер ми посао није да будем само глумац, већ и да му помогнем да



схвати шта ћемо урадити.

– Он почиње из почетка сваки дан. Четрдесет година водим дневник, а најспектакуларнији записи увек су кад радим филм Ејбела Фераре. Никад није досадно. Можда зато што волим авантуру или уживам да ме неко избаци из равнотеже, уживам у учењу нових начина размишљања, нових начина живота... Мени то Ејбел често приушти. Никад није досадно, и ја то ценим.

Глумите филмску икону у Ферарином *Пазолинију*. Какав је осећај био бити у кожи контроверзне филмске легенде?

– Он јесте редитељ, али је и те како остварен и на многим другим пољима. Био је човек пун контрадикција, био је врло оригиналан мислилац, и нико није био као он.

Често глумите ексцентрике. Претпостављам да сте много истраживали. Каква је особа Пазолини био и како сте проникли у његову личност?

– Материјала има напретек. Био је врло продуктиван – као песник, као редитељ, ту су и критике, много биографског материјала. Суочио сам се с обиљем информација. Пазолини је неко ко ме је годинама занимао, па је истраживање било право задовољство и лако ми је ишло. Очито је да је то било важно јер смо тим филмом покушали да прикажемо какав је тај човек био на основу последњег дана његовог живота. Мој посао као глумца био је да отелотворим његове мисли и његова дела у завршници живота.

Да ли волите Пазолинијеве филмове?

– Да. Неки ми се допадају више, неки мање, али сви су интересантни. Највише ме привлачи његова естетика.

Шта је за вас био највећи изазов у искуству оживљавања Пазолинија и које су вам сцене биле најтеже?

– Мислим да је највећи изазов био одолети одређеним замкама које иду уз глумљење историјског лика. Знали смо да не желимо да снимимо традиционални биографски филм, па смо стварно морали наћи нову форму којом бисмо одали почаст ономе што је био, али и били довољно слободни да то не испадне интерпретација или имитација њега.

Да ли начин на који се Пазолинијев живот завршио наликује једном од његових филмова?

– Занимљиво питање. Важна ствар у вези с филмом *Пазолини* јесте то што нисмо хтели да будемо опседнути његовом смрћу. Хтели смо да то буде портрет који осликава његова дела и његове идеје. Нисмо хтели да буде потпуно обојен његовом смрћу, јер околности његовог убиства за неке готово помрачују дивно дело које нам је дао.

Осим *Пазолинија*, било је још биографских филмова у којима сте глумили.

– Онај који ми први пада на памет јесте *Том и Вив*, у коме сам глумио Т. С. Елиота, пре много година. Мислим да има још један. Глумио сам и

боксера Пољака у филму *Тријумф духа*, заснованом на истинитој причи. Има и других, али приступ се увек разликује, то зависи од филма који правиш.

Близак сте пријатељ Марине Абрамовић. Како сте постали део експерименталне опере *Животи и смрти Марине Абрамовић* Боба Вилсона, посвећене српској уметници, и када сте се с њом упознали?

– Пришао сам пројекту јер ме је Боб Вилсон, којег дуго познајем, позвао да учествујем. Кад сам чуо да је материјал о Марини и да ће Марина учествовати, био сам врло узбуђен, јер сам Марину упознао пре десет година. Била је добра пријатељица моје жене, познавао сам њено дело, била ми је комшиница. Знао сам много о Марини. Била ми је готово као члан породице. И тако, кад сам сазнао да она учествује, као и Ентони Хегеди, схватио сам да је то пројекат у коме и ја морам да учествујем.

Ваша улога у тој представи посвећеној Марини Абрамовић и истоименом документарцу који је премијеру имао на Венецијанској мостри, где славна уметница решава сопствене конфликте из детињства и адолесценције, веома је комплексна. Ви сте наратор, стално сте на екрану, певате у исто време, никада вас на такав начин нисам видела на екрану?

– Мислим да је највећи изазов био схватити на који начин треба изаћи на крај с тим материјалом. Било је много различитих врста текста, морали смо наћи начин да га представимо тако да се не понавља и да допре до људи. То је уобичајени стваралачки процес – нисмо знали шта је то што имамо, није то конвенционалан комад. Марина је веома храбра, стално измишља себе и прихвата изазове. Мислим да верује да само кроз изазов може да се ослободи. То је био највећи изазов.

Осим за Ферару, ваше име често се везује за још једног контроверзног аутора Ларса фон Трира. Класична хорор прича о пару који тражи утеху након губитка сина јединца *Антихрист* изазивала је уздахе због шокантних сцена насиља и смех иако ништа није смешно, појединачне аплаузе и гласно негодовање публике и критике. Какво је искуство било радити с тим ексцентричним синеастом?

– Мислим да тај филм много говори о његовој великој депресији и о томе да је за њега било неопходно да се врати послу. *Антихрист* је био врло личан филм. Кад сам с њим раније радио, био сам део ансамбла, посао ми је био много друкчији, а он је био много – што физички, што психички – стабилнији. Кад сам га на том пројекту први пут видео, готово да га нисам препознао, толико се променио. Али тешко је поредити искуства јер ми је у том филму посао био много друкчији, био сам сарадник. Један од само двоје глумаца у врло личном, тешком сценарију, а раније сам био само глумац у екипи.

Како сте се осећали током снимања експлицитних и веома бруталних сцена?

– Само сам био радознао како ћемо их урадити. Мислим да су важне за причу. Мислим да су шокантне. Али приступао сам им на практичан начин – како да их снимимо. Неке су биле толико екстремне да су нам највеће брига биле техничке, а не емотивне.

Какву сте импресију стекли након премијерног гледања филма *Антихрист*?

– Не могу да га се отресем. Неке слике просто ме не напуштају. Она проклета песма коју пуштамо у прологу и у епилогу – филм је толико повезан с том песмом да кад чујем само три такта будем дирнут. Филм је врло снажан.

Да ли се ваша сарадња с Ларсом на *Мангерлеју* разликовала од искуства које сте имали током реализације *Антихриста*?

– Већ рекох да се веома разликовала. У *Мангерлеју* је он снимао, глумило се на један начин. А овај филм занимљив је и зато што, иако има само два глумца, има различитих филмских и глумачких стилова. Користи шири распон филмског језика на друкчији начин него у *Мангерлеју*, који је био једноличнији у том смислу.

Мислите ли да је Ларс помало зао према женама у својим филмовима?

– На ово питање могу да одговорим само у контексту *Антихриста*. Не знам, мислим да је прича таква. Таква је фантазија, с тим се играва. Сада када то рекох, не могу да замислим Ларса као злог јер се он више идентификује са женским него са мушким ликовима. И, на одређеном нивоу, не могу ни да раздвојим та два лика. Они су два дела једне целине.

БРАЈАН ДЕ ПАЛМА

НАПИСАЛА:
Исидора Бјелица

Један од најконтроверзнијих режисера новохоливудске генерације, син ортопедског хирурга, рођен је 1940. у Филаделфији. Глобално разматрана, његова каријера могла би се подијелити на три фазе. Једна од могућих варијаната те подјеле изгледала би овако: први период је онај у којем је желио да буде амерички Годар (*Godard*); други у ком је био Хичкок (*Hitchcock*) осамдесетих („*poor man Hitchcock*“) и трећи који почиње филмом *Проклејници раја* (*Casualties of War*), о којем и не знамо много, осим да је Де Палма једноставно и само Де Палма

ИЛУСТРАЦИЈА:
Вук Попадић



Крајем осамдесетих Исидора Бјелица је
писала о филму за часопис Ритам.
Овог пута присећамо се њеног
текста о Брајану де Палми
објављеном у зборнику
Светло у шами
Драгана Јеличића
и Небојше Пајкића
у издању
Југословенске кинотеке



ваква подјела и није најбоља због своје временске и естетске непрецизности. Добра илустрација је филм *Murder A la Mod*, који временски спада у прву фазу, а примјећује се и те какав уплив и утицај Хичкока. Та сличност с Хичком (у случају овог филма) јесте тачна ако се погледа жанровски инструментариј, но, међутим, Хичкок у глобалном поредбеном односу није ту само због монопола на саспенс, страву и воајеризам; он је овдје као ознака Де Палмине стилске, идеолошке и, касније, филозофске супериорности.

У тражењу неке друге, релевантније подјеле (која и подразумева подјелу Годар – Хичкок) можда би најзанимљивије било примијенити естетску шему Пола Валерија (*Paul Valery*). Он каже:

Сваки класицизам претпоставља претходни романтизам. Све предности које приписујемо, све замерке које чинимо некој „класичној” умјетности везане су за овај аксиом. Суштина класицизма је у томе што долази после. Ред претпоставља извесан неред који долази да смири. Композиција, која је вештачка творевина, долази после неког претходног хаоса интуиција и природних развоја. Чистоћа је резултат бескрајних операција у језику, а брија за форму није ништа друго до промишљена реорганизација средстава изражавања. Класично, дакле, подразумева намерна и промишљена дела која модификују неку „природну” продукцију у складу с једном јасном и рационалном концепцијом човека и умјетности.

Ову Валеријеву идеју да се цијела историја естетике и њених праваца може свести на непрестано смењивање романтизма и класицизма, могуће је досљедно примјенити на Де Палмин опус.

По чему је годаровски период „романтичан”? (*If I could be the American Godard, that would be great.*) То је период у ком је пресудна идеологија, експеримент и „ослобађање” као примарна енергија. Де Палма је своје хтијење да постане амерички Годар подгријевао и чињеницом да је вјеровао да постоји много више релевантних политичких и социјалних појава у Америци него у Француској.

Примарна особина романтизма је „ослобађање” од свих стега прошлог „класичног” периода („класично” – у овом контексту референтно је на опште грађанско „класично” којему се шездесете у идеолошком и естетском смислу супротстављају и желе да га промијене).

Овај Де Палмин период, по тој валериовској шеми, заиста је „романтичан” и томе у прилог иду многи филмови (*Wotan's Wake*, 62, *Wedding part*, *Responsive Eye*, *Greetings* 1968). Није битно да ли му је у основи претенциозност (660124, *The Story Of An IBM Card*), 1961. експеримент с позориштем и преиспитивање функционисања *cinema verite* – шаблона, као у филму *Dyonysius* из 1969, суштина је, чини се, иста. Између та два Де Палма је снимио шест филмова. Од тога један кратки који му је донио и Розенталову награду.

Један од најзанимљивијих филмова тог периода јесте *Hi, Mom*, који неки критичари виде као Де Палмин естетски манифест. Можда је, ипак, најзанимљивија теорија Мајкла Менрија, који филм види као рану верзију *Taxi Driver*. Он, наиме, прави досљедну и занимљиву паралелу између Скорсезеовог (*Scorsese*) јунака и Де Палминог Рубина.

Андерграунд у свом одређењу и у овом смислу заиста се показује као „романтичан”, ма како се то нелогичним на први поглед чинило.

Упознај свој зеца (*Get to Know Your Rabbit*) Де Палма снима 1970. и он као да на неки чудан начин представља тражење форме која би обиљежила сасвим нову фазу, адекватну новом „погледу на свијет”. Неуспјех овога филма је, можда, потпомогао Де Палми да пронађе оно што је тражио. То очигледно и сасвим прецизно показују *Sesipe* (*Sisters*), које представљају прави радикални помак.

Континуитет између Де Палминих филмова формално се не укида; он постоји и чак ће његови каснији филмови имати отворене алузије на оне пређашње, али није ли та „естетска непрецизност” у смењивању једног периода другим карактеристика било ког смењивања романтизма класицизмом? Естетски шавови су увијек нечисти.

Sesipe су филм који још нема све особине савршеног склада „класичног” периода, као што то има *Kepi* (*Carrie*) или неки други каснији филм, али има многе друге особине које ће бити сигуран путоказ и одређење у његовој даљој каријери. Овај филм има много од метода преко којег ће Де Палма и постати препознатљив. Он је, наравно, у функцији тема и опсесија које ће овдје бити удружене на једном мјесту: воајеризам, секс, насиље, бизарност и иронија – сви главни елементи његовог „класичног” периода.

Воајеризам није тек настрана опсесија овога режисера. Можда је значајно поменути и изјаву Стивена Нила: „Трилер је жанр који нарацију

Сесџре (1972)



Кери (1976)



Пуцањ није брисан (1981)



обрађује у знаку трију потреба (ВОАЈЕРИЗМА, ЕГЗИБИЦИОНИЗМА И ФЕТИШИЗМА), а оне су дио – и то главни дио – услова који омогућавају постојање жанра”. Занимљив је и Карпентеров однос према воајеризму. За поредбене анализе са Де Палмом егземпларан је примјер филм *Неко ме посматра* (*Someone's Watching Me!*, 1978).

Де Палмин третман, функција и особине воајеризма мијењају се од филма до филма. У *Сесџрама*, на примјер, он је основни покретач радње. Да млада новинарка није вољела да гледа у туђе прозоре, она не би видјела убиство. Код Де Палме воајеризам никада није једносмјеран – он и сам лик новинарке уводи тако што будућа жртва пиљи у њен прозор. Скоро сви су воајери и то наглашава и поспјешује саспенс и даје гене

ралну линију приступа стварима. Непосредно у функцији воајеризма (посредно у функцији саспенса) чести су *субјективни* кадрови као, уосталом, и сплит скрин. Субјективни кадар Де Палма користи често. Једна од најзанимљивијих примјена је, можда, она када Енџи Дикинсон (*Augie Dickinson*) тражи и прати непознатог мушкарца кроз музеј. Чест режијски приступ је да онога тренутка када кроз субјективни кадар идентификација постане потпуна, Де Палма мијења „власника” субјективног кадра. Он, рецимо, постаје поглед гониоца – и тако се страх и напетост увећавају. Ова једноставна игра најчешће је укомпонована тако да је непримјетна.

Сплит скрин Де Палма користи из више разлога. Колико служи да задовољи сам гледаочев воајеризам, толико служи и као једно од средстава за појачавање напетости.

Једноставност, али и генијалност, примјену воајеризма као метода за саму режију, можда најбоље сугерише једна наизглед потпуно неважна сцена из филма *Пуцањ није брисан* (*Blow Out*). Џон Траволта (*John Travolta*) због опрезности сакрива оригинални снимак несреће, коју је ради свог „професионалног воајеризма” (он је тонски сниматељ на филму) снимио. Де Палма је једноставно Траволту могао снимити из било којег ракурса и дијела његовога стана. Али не, он је ту сцену снимио кроз прозор. Илузија да то неко посматра ствара од једне троме сцене, без реалне напетости, сцену пуну језе и стрепње за главног јунака.

Не постоји готово ниједан филм а да воајеризам у њему нема своју сврху. Инструментариј је увијек различит; било да је то аматерска камера као у филму *Обучена да убије* (*Dressed to Kill*), када син Енџи Дикинсон снима докторове пацијенте, било онај низ телевизора преко којих

Ал Паћино (*Al Pacino*) контролише сопствену безбједност. Камера, прозор, фото-апарат, полуодшкринута врата, микрофон или магнетофон – циљ је увијек исти.

Често коришћење конструкција *Еџ Абуџе* – филма у филму – вишеструко је функционално. Врхунац у овом поступку, као и у примјени воајеризма, свакако представља филм *Сћрипћиз смрћи* (*Body Double*). Овдје, као и у филму *Пуцањ није брисан*, снимање нискобуџетног хорор филма представља окосницу радње. У *Сћрипћизу смрћи* воајеризам је у потпуности основ драматургије. Главни лик постаје жртва завјере зато што је воајер. Тај исти воајеризам помаже му да изађе из готово безизлазне ситуације и да сам разријеша случај. Само радикалан и потпун воајер, кога ни окрутна смрт његовог вољеног сексуалног објекта није могла одвратити од посматрања порно-касета, могао је примијетити да убијена дјевојка није она која је изводила стриптиз, већ порно-звјезда с касете. Пораженом, депресивном и усамљеном, умјесто да му се смучи, сопствени воајеризам опет му се враћа. Као да Де Палма поручује да само половичан и недоследан воајеризам може бити опасан. У супротном он је моћ. *Сћрипћиз смрћи* је утолико могуће у потпуности тумачити као есеј о воајеризму.

Џон Ларднер (*John Lardner*) у својој дефиницији воајеризма напомиње да се он најчешће манифестује као гледање у туђе станове. Де Палмини воајери су увијек и нужно комплексне личности. Због способности да виде и чују оно што други не виде и не чују његови ликови западају у невоље, али она им истовремено даје готово магичну моћ. Нису референце овог филма на Хичкоков *Прозор у дворишту* (*Rear Window*) тако једноставне и наивне као што се чине.

Алфред Хичкок каже: *У ираном филму региџељ је бој; он шреба да сћвара животи.*

Ова Хичкокова реченица, наизглед очигледна, заправо је једна од најзначајнијих изречених о редитељском позиву. Њена величина је и у привидној једноставности поредбеног односа. Управо су у тој адонајској функцији Хичкок и Де Палма изједначени.

Ту, у том одабиру *materia prima*, њихово опредељење и креација сличе. Све оне друге, тако често призиване паралеле у режији и методологији, само су посљедица. Без ове основне адонајске аналогије та каснија сличност не би ни била тако важна, нити уосталом успјешна.

И Хичкок и Де Палма стварају „живот из кога су искључени сви досадни елементи”. Да би нам показали разлику између реалног и њиховог



свијета, они увијек наизглед крећу из овог реалног. На први поглед чини се да је *materia prima* сама стварност. Готово сви ликови на почетку као да су извађени из фрагмента досадне им стварности. Онда, одједанпут, понекад уз помоћ горе поменутог воајеризма, открије се да све и није онако како се на први поглед чини, или, напосто, лик постане дио нечег потпуно невјероватног и неочекиваног. Тек на том ступњу видимо да је опонашање стварности и њених законитости на самом почетку филма чист и обмањујући поступак „Бога” који жели да што више повјерујемо у његов свијет. Функција ове ствараачеве игре је да оне који учествују у његовом свијету (или оне који га посматрају) учини блиским истом. Подражавање реалности код

ових целулоидних богова има исту улогу као (условно говорећи) уобличавање душе у материју преко које ће она имати потпуну илузију да је саставни дио створенога материјалнога свијета.

По том првом „алхемијском” поступку, у тој, некада једноставној, а каткад компликованој формули, дијеле се и разликују сви ови „богови” – режисери. Чудесан примјер супротног, а ништа мање успјешног „стварања”, пружа опус Џона Милијуса (*John Milius*). Највеличанственији примјер је, свакако, *Дилинџер* (*Dillinger*). Овдје се не игра на ову преобразбу свијета реалности у свијет маште. Милијус наизглед никада не излази из стварности и у том увјерењу од почетка до краја остаје гле-

далац. Чињеница да је та „стварност“ бескрајно привлачна, чудесна и опчињавајућа лежи у његовом „одабиру и квалитету материје“. Омјери су (по критерију људске угодности) савршенији него код правог Створитеља. (У том смислу је овај филм целулоидна реплика на Лајбницову (*Leibnitz*) теорију о „најбољем и најсавршенијем од свих могућих свијетова“. Истовремено, он је, ма како то парадоксално звучало, и потврда исте, јер су Милијус и његов свијет производ истог Творца и дате слободе. Игра целулоидних „богова“ тако подсећа на поједине могуће формуле свјетова које је „Лајбницов бог“ морао имати у свом „бескрајном разуму“, те се тако филм успоставља као највиши могући људски ступањ савремене алхемије или понекад адонајске игре.)

Свијет Брајана де Палме и Алфреда Хичкока, у коме „су искључени сви досадни елементи“, стоји тако у опозицији према свим оним „боговима“ који свој свијет граде инсистирајући на свим досадним елементима из стварности. (То је можда и једна од примарних подјела које се могу извршити.)

Инсистирајући на досади колико је и истински Творац „одбио“ да инсистира, неки режисери је даље (сасвим досљедно) спроводе да би је коначно произвели у умјетничко дјело. Не ради се о дискредитовању једног поступка, али „свијет без свих досадних елемената“ много је теже достижан. Хичкокова дефиниција драме је основни постулат, опредјељење „бога“ да буде „весео“ и усрећује.

Ова аналогија у „стварању свијета“ код Де Палме и Хичкока баца сасвим ново свјетло и

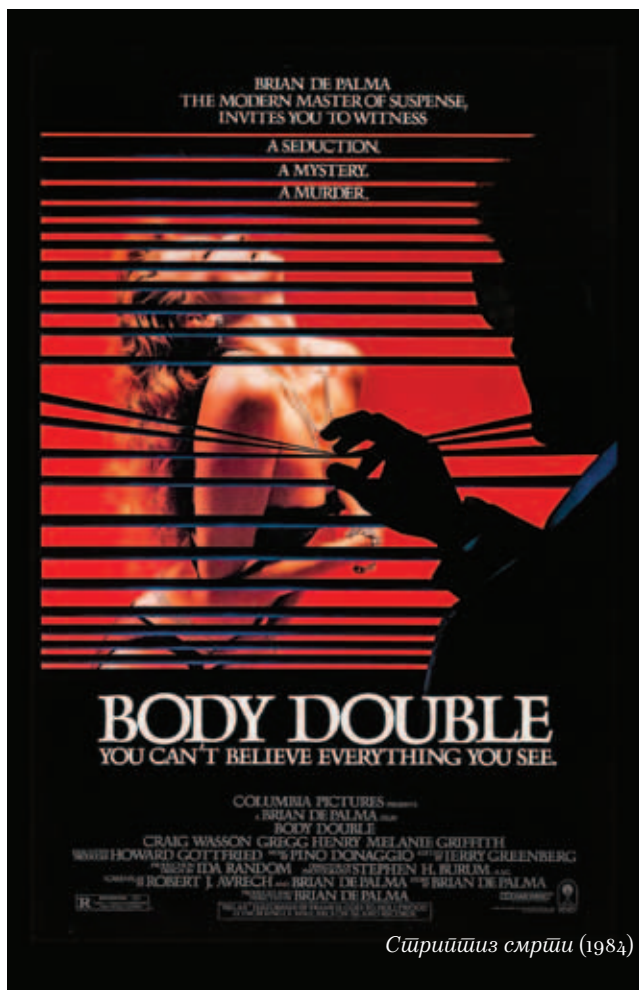
на неке друге кључне, а заједничке им особине у режијском поступку. Неке од најзанимљивијих јесу третирање добра и зла, насиља, секса и ироније. Инсистирање на јасној дистинкцији између добра и зла, с наглашеним иронијским односом, симптоматично је и за једног и за другог аутора. Постојање те супротности је како основа филма и драме тако и предуслов за било који „свијет без досаде“.

Супериорност једног (филмског) „бога“ види се у његовом односу како према злу тако и према његовим главним представницима. Хичкок каже: *Уколико је нејатаивац усјјешнији, уколико ће бити усјјелији и филм.*

Де Палма „зло“ увијек представља као свишедимензионално; често варљиво. Његови паранормални „монструми“ неријетко су социолошке или психолошке жртве. У том смислу Кери је најрадикалнији, али и најсуптилнији (ма како то чудно звучало) филм о одрастању који је икада снимљен. Тинејџерке су омиљени ликови већине хорор мајстора осамдесетих. Оне су стјечиште сила помоћу којих ефекат страве сигурно дејствује; готово да су дио иконографије, нужност жанра. Но, нигдје оне немају тако деликатну и истински сложену функцију као у овом Де Палмином филму. Код Веса Крејвена (*Wes Craven*) или Дарија Арђента (*Dario Argento*) оне су прилагођене жанру. Оне су увијек „средство“ за успешније функционисање приче. Код Де Палме цијела ствар је изврнута: жанр је само „начин“ да се исприча прича о Кери. Телекинетичке способности Кери (*Сиси Спејсек – Sisi Spacek*), као и њена страшна освета када на ма-



Лице са ожиљком (1983)



Стирилизација смрти (1984)

турској прослави све руши и убија, средство су приповиједања за један од најинтелигентнијих и најироничнијих приступа америчком (и не само америчком) сну о овоме добу живота. Разрушити (па и буквално) амерички сан о матурској вечери може само Брајан де Палма. Све је драстично и наш шок је толики да је, заправо, рушење једног сна изведено посве идеолошки непретенциозно.

Анализа односа између Кери и њених другарица, мајке, као, уосталом, и проблем љубавног нереализовања у адолесцентном добу, приказани су у свој својој „тежини“. Де Палма је то постигао уз помоћ претјеривања. Емоционално драстично постаје интелектуално суптилно и то најбоље показује сцена у којој Кери добија менструацију наочиглед својих другарица. Занимљива је друга манифестација једног облика „зла“ – Ал Паџино у *Лицу са ожиљком* (*Scarface*) исто је толико социјална жртва колико и Кери. Но овај лик је и жртва сопственог сна. „зли“ дио у њему ублажен је и контролисан фатализмом који прати тај сан о успјеху. Он ништа мање није жртва од очигледних „жртва“ из *Фантома раја* (*Phantom of Paradise*) или *Ојсесије* (*Obsession*). Његова свијест о томе да је бед гај (*bad-guy*)

чини га узвишеним, трагичним, али и „неуспјелим бед гајем“ у исто вријеме.

Шта је, уосталом, психијатар (Мајкл Кејн – *Michael Caine*) из *Обучене да убије* него жртва свога ума.

Де Палмин ироничан однос према паранормалном иронијски је као и Хичкоков према фројдовским опсесијама. Он на суптилан начин исмијава помодни, колективни кредо. Због тога је ту и сав онај забавни арсенал књига и „научних“ доказа којим Де Палма ограђује своје паранормалне ликове.

Људску фасцинацију туђим патњама и насиљем покушали су многи објаснити. Узалуд су тражена хуманистичка и уљудна објашњења. Још је Фридрих Шилер (*Friedrich Schiller*) писао:

... Не желимо да кажемо да нејпријатни афекти сам по себи пружа уживање. Ваљда никоме не би љало на љамеи да тврди љако нешто, довољно је ако ља сљана само пружају услове, љод којим су за нас мољућне одређене врсте забављања.

Од „непријатног афекта“ до филма *Texas Chainsaw Massacre* Т. Хупера (Т. Ноопер) само је један корак, као и од забављања до уживања. Де Палмини прикази насиља мајсторски естетизовани никада нису произвољни. Увијек су у функцији нечега другог и никада нису самодовољни.

У дефинисању Де Палмине „стилизације“ најбитније је разлучити једну ствар – њену функцију. М. Хенри (*M. Henry*) каже:

За разлику од Марџина Скорсезеа, Де Палма пријада оној врсти умјетника који не сљварају да би се изразили, већ се изражавају да би сљварали.

У свом „класичном“ периоду Де Палма је потпуно овладао димензијом „зла“; он га контролише и у стању је да га користи у најразличитије сврхе. Стилизација зла једино постоји као функција, а никако као толико му често приписивани егзибиционизам или касни облик ларпурлартизма.

Понекада Де Палма се у својим божанским омјерима свијета који ствара игра са својим гледаоцима. Он је хировит, непредвидљив, циничан и бескрајно забаван у својој функцији „бога“. У прилог томе иду завршници његових филмова. Немогуће је издвојити било који: *Фантом раја*, *Ојсесија*, *Кери*, *Фурија*, *Обучена да убије*. Свака завршница садржи коментар, самоиронију или је, најпросто, кључ за читање филма, као што је случај у *Сестрама*. При првом гледању *Сестара* гледалац и не примјети да гледа један бескрајно хуморан филм. Приватни детектив који се у потрази за



Проклећници раџа (1989)

изгубљеним лешом изгубио на половини филма са једног телефонског стуба посматра двогледом краву и кревет у којем је леш. Има ли ироничније и забавније завршне сцене за један хорор филм?!

Пуцањ није брисан није ништа лошији примјер. Неиспуњење очекиваног разрешења је до те мјере изненађујуће да је потресно. Џон Траволта није спасао Ненси Ален (*Nancy Allen*). Све је указивало на то да ће успјети. На крају њен крик ће се савршено уклопити у Б хорор филм на којем Траволта ради. Режиер ће бити одушевљен, јер је, најзад, добио крик који звучи „истинито”. Тек тада је јасно зашто је крај такав какав јесте; крик не би имао то значење да је преживјела. Оваква завршница још је један доказ да је Де Палма прави мајстор ироније.

Музичкој димензији филма Де Палма увијек поклања велику пажњу. За то су пресудно заслужна два композитора: Бернард Херман (Хичкоков омиљени композитор) и Пино Донађио. Непрескочива је и Де Палмина повезаност с рокенролом и рок културом – како је то Небојша Пајкић још раније запазио: *Брајан де Палма и Николас Роуџ, заједно с Вендерсом, ђредсђављају редиђеље у чијим је филмовима најђређознајђивије изражен и на најбољи начин ексђониран уђђјецађ онођа шђђо би се сада веђ мођло назвађи ђрадициђом рок кулђуре.*

Утицај рок културе, не само као иконографије већ и као систем мишљења и опредјељење, присутан је у већини његових филмова, иако је у култном *Фанђому рађа* он најочигледнији. Кроз ту призму Де Палма успијева непретенциозно проблематизовати и симболички јаке архетипове, као што је, на примјер, фаустицизам у помечутом *Фанђому рађа*.

За све те мотиве неизбјежно се веже Де Палмин третман морала. Де Палма, као примарно недидактичан, често игра најзанимљивије игре кроз своју неконвенционалност. Пресјек тог поигравања могуће је сагледати на најразличитије начине – од хронолошког праћења ликова које је остварила његова супруга Ненси Ален, преко иронијске игре с монструмима – жртвама, па све до уске повезаности етоса и сексуалности. (Некада је ту директни допринос и сценаристе, као у случају *Кери*, гдје је Лари Коен дао свој непрескочив печат.)

Често постављајући антиномијске обрасце, Де Палма се понекад (али само и искључиво у иронијском контексту) опредјељује за „поетску правду”. Добра илустрација је смрт Енци Дикинсон, која се, незадовољна и фрустрирана сексуалним односом с мужем, одлучује на сексуалну авантуру с незнанцем, да би прво сазнала да је незнанац заражен полном болешћу, потом заборавила прстен уз сву његову симболику и, на крају, изгубила и живот. Иронијски контекст овог „моралитета” биће разјашњен тек кроз наставак филма, јер ће једна проститутка (Ненси Ален) постати главни лик и на крају и „средити” убицу и завршити у кући малољетног сина Енци Дикинсон. Ове моралне „играрије” понекад функционишу унутар и између неколико филмова. Тријумф проститутке – Н. Ален из *Обучене да убије* – као да је у директној вези с поразом проститутке – Н. Ален из филма *Пуцањ није брисан*. Референтност се каткад шири и ван његовог опуса – како, уосталом, доживјети смрт Енци Дикинсон него као отворену алузију и реплику на познату Хичкокову „игру с гледаоцима” око смрти Џенет Ли (*Janet Leigh*) у *Психу* (*Psycho*).

Секс је уско везан с проблематиком морала и Де Палма се на овој релацији поиграва с грађанским предрасудама и помодношћу управо као и са свом опсесивношћу телекинезом, парамнезом, парапсихологијом итд. Занимљиве, на извјестан начин „чедне” проститутке његови су омиљени ликови. Сексуалност без икаквог идеолошког предзнака једна је од фасцинантних сила – спутана, она доводи до алијенације и катастрофе (Кери и њена мајка). Ослобођена, она често значи моћ (као главни лик у *Сџирџиизу смрџи*). Али у свијету Брајана де Палме, управо као код Џозефа Рубена (*Joseph Ruben*), никада ништа није сигурно и његове законитости се увијек мијењају. Једино је једна константа ове филмске алхемије – форма је истовјетна са идејом – а то је главни предуслов успјешне алхемије.

У односу секс – насиље – морал увијек је неизбјежно присутан и хумор. Сваки филм Де Палминог „класичног” периода користи све те елементе у савршеној хармоничности са својим визуелним елементима. Како би другачије било могуће снимити *Wise Guys*, који невјероватно подсјећа на филм Блејка Едвардса (*Blake Edwards*) *Каква фрпа* (*A Fine Mess*) од хорора, онда кад је Де Палма почео да држи монопол над њим?

То што се Де Палма одлучио да се позабави *Негодирљивим* (*Untouchables*) подсјећа на ону „дирљиву” спремност и зрелост позоришног редитеља или глумца да се бави класиком.

Па, ипак, као да свој врхунац Де Палма доживљава филмом *Проклејници раџа*.

Овај филм имао је занимљиву судбину: Де Палма је желио дуго да га сними, што му је најзад успјело. Истовремено, он добија компјутер помоћу којег „може да оперише кадровима као нотама”. То му је, и иначе познатом по дугом и прецизном раду на књигама снимања, створило све претпоставке да заиста сними чудесан филм. Вијетнам је овдје само медиј, начин да се исприча једна потпуно универзална прича о рату и моралу.

Проклејници раџа су тако почетак треће фазе, у којој је Де Палма – Де Палма.

Сцене у којима амерички војници отимају, силују и, на крају, убијају младу вијетнамску дјевојку дјелују као најблиставија манифестација моћи једног „Творца”, и једна од најзанимљивијих визуелних полемика са „стварношћу” која је икада приказана. Де Палмина креативна „моћ” је толика да је у стању произвести нашем добу тако стране – страх и сажаљење.

Одредити овај филм као „постмодеран” није

можда најсрећније (због злоупотребе и нејасности самог термина); с друге стране, не постоји ниједан адекватан појам који би одредио зрелост и супериорност овог дјела у односу на она која су због неких спољних манифестација постмодерног (које су једине и усвојене као опште) проглашена постмодерним (несрећни *Бейтмен* Тима Бартона, на примјер).

Ово умјетничко ремек-дјело показује се функционалним и по Адорновој „чистој естетици истине” и Лиотаровој „ригорозној естетици дејства”. У својој зрелој фази постмодерно има однос према модерном управо као према „класичном” и у томе је његова моћ. Ова фаза зауставља смјењивање романтичног и класичног. *Проклејници раџа*, уз помоћ различитих естетских материјала, спојивши андерграунд и трагично, успијевају својим енергетским дејством надићи било које дејство модерног које по дефиницији своју моћ црпи из моћи деструктивног. Конструктивно у енергетском смислу надилази моћ деструктивног и то је једна од тајни овог филма. То је иста она генијална моћ супериорног „Творца” која се веже за горе поменуто опредјељење за свијет без досаде. А то је, можда, посљедњи ступањ познате алхемије, или тек назнака неког новог процеса.

Албрехт Велмер (*Albrecht Welmer*) („Прилог дијалектици модерне и постмодерне”), иза „скривалице постмодернизма” издваја кључну црту – импулс за „самопрекорачењем” ума које би било историјски пројекат људи, а не месијанизам помирења или пак културна и политичка регресија. У том смислу *Проклејници раџа* су постмодеран филм по својој суштини, интенцији, и по резултату. Он је један од првих корака овог естетског и естетичког „самопрекорачења”.

МИТОЛОШКИ ОБРАСЦИ

ВОДИЧ КРОЗ ПРИПОВЕДАЧКИ ЗАНАТ

ПИШЕ:
Зорица Димитријевић



а полице Библиотеке Кинотеке стигла је књига за коју познаваоци тврде да би требало да се нађе на полици сваког сценаристе – „Пишчево путовање: митска структура за писце” Кристофера Воглера. Холивудски консултант за приче, сценариста, писац и педагог Воглер у тој обимној студији бави се класичном митологијом и њеном применом у креирању прича у филмској индустрији.

„Пишчево путовање” у свету већ четврт века важи за „сценаристичку библију”, али и корисно оруђе за писце како белетристике тако и публицистике. Воглер нуди путоказе за стварање изузетних прича, као у својеврсном водичу кроз приповедачки занат. Његов рад заснива се на теорији да се већина прича може разложити на низ наративних структура и архетипова, описаних кроз митолошку алегорију.

Ово капитално дело коначно се појавило и на српском језику, у преводу Јелене Косановић Дороги. Објавио га је Филмски центар Србије, и то на основу најновијег, четвртог издања „Пишчевог путовања”.

Књига на 450 страна садржи предговор дра-

матуршкиње и професорке Ане Ласић, Воглеров предговор за друго издање и његове уводе за друго и треће издање. Дизајн потписује Андреј Долинка, а уредник је филмски критичар и публициста Мирољуб Стојановић.

Воглер је своје дело засновао на обимном раду Џозефа Кембела, посебно на његовој чувеној студији „Херој са хиљаду лица” из 1949. године, која је, између осталог, инспирисала и Џорџа Лукаса за серијал *Star Wars*.

Средином осамдесетих година прошлог века, док је радио за студио „Дизни” као консултант за приче, Воглер је осмислио „Практични водич по Хероју са хиљаду лица”. Био је то меморандум на седам страна који је касније постао основа за „Пишчево путовање”. Циљ му је био да Кембелове идеје организује у чисту и једноставну форму или, како је сам рекао: „Хтео сам једном заувек да их ставим на папир као креативне принципе, систем грађевинских блокова у које можете да се поуздате док градите приче, сет оруђа којим можете да отклањате проблеме са којима се као писац срећете”.

Полазна тачка тог концепта је да Херојево путовање није нешто што је измишљено, већ нешто што је уочено, није догма нити ригидна



формула. „То је само препознавање једног предивног склопа, скупа принципа који управљају одвијањем живота и светом приповедања на начин на који физика и хемија управљају физичким светом... Образац који, између осталог, даје тачан опис процеса одвијања путовања, неопходних функционалних делова приче, радосних и тужних тренутака који прате писца, те пут којим душа пролази кроз живот“, записао је аутор у предговору за друго издање.

Воглер је своју студију поделио на Прву књигу: Мапирање путовања и Другу књигу: Етапе путовања, затим Епilog и Додатке.

У првом делу даје Практичан водич и Архетипове, а то су Херој, Ментор: Мудри старац или Мудра старица, Чувар прага, Гласник, Метаморф, Сенка, Савезник и Лукава варалица. За сваки од архетипова прецизира психолошку и драмску функцију, те описује њихове разнолике врсте као што су, на пример, вољни и невољни хероји, антихероји, хероји окренути групи, хероји самотњаци, хероји катализатори.

О садржају другог дела говоре наслови поглавља – етапа: Обичан свет, Позив на пустоловину, Одбијање позива, Сусрет с Ментором, Прелазак првог прага, Искушења, Савезници, Непријатељи, Прилажење најдубљој пећини, Судбоносно искушење, Награда, Пут повратка, Ускрснуће и Повратак с Еликсиром. Након детаљног описа сваке од етапа следи Пропитивање

путовања, у којем Воглер позива писца сценарија да одговори на питања налик онима када се у школи анализира лектира.

„Етапе Херојевог путовања су добар водич који, корак по корак, указује на оно што је потребно да би се створила реалистична развојна путања лика“, објашњава аутор свој метод.

У Епilogу испитује како тај модел функционише у неким репрезентативним филмским причама. Одабрао је *Тишаник*, *Петипарачке приче*, *Краља лавова* и *До јоле коже* „као филмове који су на креативан и забаван начин употребили архетипове и структуре Херојевог путовања“, а осврнуо се и на сагу *Рајнови звезда*, „која је имала значајан удео у развијању идеје Херојевог путовања“.

Део Епiloga је и поглавље Пишчево путовање, у којем аутор истиче: „Лепота модела Херојевог путовања састоји се у томе што он не описује само обрасце у митовима и бајкама, него представља и важећу мапу за територију којом мора да пропутује онај ко жели да постане писац или, у истом смислу, људско биће“.

Последњи део књиге – Додаци – настао је, како у уводу за треће издање пише Воглер, тако што су идеје из првог издања наставиле да се развијају, да се испитују кроз праксу „у великом броју лабораторија за стварање прича широм света“. Тако су у тај део ушла „нова поглавља посвећена причама које покреће снага живота, механизму поларизовања који влада приповедањем, мудрости тела, катарзи и другим концептима које сам кроз предавања и практичан рад у Холивуду и Европи развио током последњих година“.

Књига садржи и библиографију, индекс филмова, индекс имена и белешку о аутору, као и изводе из рецензија.

„Воглер је прикупио древна оруђа и учи читаоце како њима да се служе – и то да би дошли до кључних решења за сваки проблем у причи“, оценио је славни редитељ Дарен Аронофски. За продуцента Ричарда Д. Занука ова књига је „класик своје врсте, богат опажањима, надахнуће за сваког писца, како аматера тако и професионалца“.

„Пишчево путовање: митска структура за писце“ налази се на списку обавезне литературе на бројним универзитетима широм САД и света.





кан
КЛАСИК

НАПИСАЛА:
 Душица Жегарац

ДЕВЕТИ КРУГ



Поводом уласка филма *Девети круг* (р: Франце Штиглић) у овогодишњу селекцију Кан класик присећамо се утисака Душице Жегарац, која је дебитовала у овом остварењу, забележених у њеној аутобиографији *Као на филму*.



робно снимање је било готово. Завршила се авантура уласка у филмски студио и првог сусрета са камером. Шетње по Загребу такође. Отац и ја смо последњи дан провели у Старом граду и у посети „Јадран филму”. Сутрадан смо се поздравили са Загребом и кренули за Београд. Време је пролазило и мој живот ученице основне школе се наставио као да се ништа није десило. А онда је уследио телефонски позив из Загреба и вест да сам одабрана за улогу Рут. На реду су били конкретни разговори око термина, уговора и свега што је требало решити, јер је на снимању у Загребу требало да проведем три дуга месеца.

После разговора мојих родитеља и директора гимназије, добила сам благослов професора и почела да се спремам за тај нестварни пут у непознато. Коначно је дошао и тај дан. Поздравила сам се са свима и једног се јутра са мајком и сестром упутила на железничку станицу. Укрцала сам се у воз и као у бунилу кренула пут Загреба у коме ћу провести три месеца са новостеченом породицом која се звала филмска екипа. Три месеца сам била свакодневно на послу уместо у школи, усамљена, збуњена и уплашена, али и сретна. Сретна јер сам открила један потпуно нови свет. Између осталог, открила сам укус слободе и игре. Игре у којој су, дивног ли чуда, учествовали и „играли се све сами одрасли”.

Било је у свему томе и неких озбиљнијих и мени, с обзиром на године (15), непознатих и недокучивих „игара одраслих” које су играле братске републике и народи. Сценаристкиња Зора Дирнбах је била Јеврејка, редитељ Франце Штиглић Словенац, Борис Дворник Хрват (Далматинац), продуцент је био загребачки „Јадран филм”, а ја сам долазила из Београда. Не тако давно завршен Други светски рат и холокауст обележили су све европске народе, па и нашу домовину Југославију, такође оптерећену тешком прошлошћу. Било је то време преиспитивања и суочавања са злочинима почињеним у том рату и на овим просторима (логор у Јасеновцу). Потребно је за заузимањем става налагала је бављење овом темом не само на политичком плану. У *Деветом кругу* испричана је прича која је требало да ублажи тешко наслеђе с којим је Хрватска изашла из Другог светског рата. Било је потребно, макар и привидно, измирити прошлост са садашњошћу, ако је тако нешто уопште могуће када су злочини таквих размера у питању. То што нису сви учествовали у злочину не по-

ништава његово постојање и не амнестира оне који су га починили.

Али да се вратим *Девејшом крују*. На снимању ми се догодило нешто што тада нисам умела да објасним и рационализујем. Нешто узбудљиво и за мене ново, нешто што сам разумела тек много касније. У току снимања и рада на том филму догодила ми се још једна „љубав”. Прва се догодила на релацији редитељ–гумац. Друга на релацији сниматељ–гумац. Камеру, дакле машину, сасвим спонтано сам доживела као топло, пријатељско присуство. Објектив, то концентрисано, проницљиво, радознало око које све види и бележи, било је пажљиво и заинтересовано за оно што сам имала да му испричам и дам. Од почетка сам га доживљавала као блиског, неутралног повереника. Неког ко оно што види и чује неће искривити и погрешно протумачити, напротив, верно ће све забележити и пренети даље, прво на траку, а онда са екрана онима којима је и упућено.

Постоји чувена енигма око тог ока. Објектив гледа и бележи непогрешиво тачно, могло би се рећи да скенира сваку мисао, осећање и промену која се догађа у вашој глави, вашем срцу и души. И још нико није успео да то механичко око превари и да му подвали неискреност и лаж. Можете да радите шта хоћете, да глумите колико хоћете, са екрана ће вриштати празнина или глупост, у вас ће гледати нашминкана беживотна маска и тупост. И обрнуто, нечије лице напуниће не само кадар него и ваше очи и срце, приредиће вам незаборавне тренутке истинског доживљаја и узбуђења, и ви ћете му све веровати. И треба да му верујете, јер је неко за вас, вама, и само вама, отворио своју најинтимнију нутрину, а имао је шта да отвори и да вам да. Много је примера таквих личности и глумаца и код нас и у свету.

Дакле, то живо струјање, размена енергије, то струјно коло, електромагнетно поље психофизичких сила, чине два само наизглед супротстављена пола. На једном крају су очи гледалаца, тачније једно, конкретно око, око сниматеља, које гледа кроз зухер чкиљећи на друго. На другом крају је лице глумца, његово раме, око, мисао, покрет. Ако сваки делић вашег тела не осећа то око и не ради за њега не само у првом него и у другом и трећем плану и у тоталу, онда ту недостаје нешто битно. Покушајте да замислите сликара који је далтониста, или певача без слуха који се упиње да отпева неку тешку арију. Моје постојање у кадру, дисање и кретање, има-

ло је смисла само уколико је комуницирало с тим пажљивим, усредсређеним бићем (оком, објективом, камером) које је гледало, упијало, зујало и бележило, коме ништа није могло да промакне.

У једном интервјуу Николе Мајдака, врсног сниматеља и мајстора камере, прочитала сам нешто што је потврдило моја размишљања на ту тему. Рекао је да је „сниматељ увек заљубљен у своју глумицу (глумца)”. И то је тачно. То је посебна врста узајамне љубави – креативна љубав. Постоји још нешто о чему се ретко говори а што је такође тачно: права „интима” на филму се не догађа између редитеља и глумца, већ између глумца и сниматеља. То је врло, врло танана веза и однос у коме нема лажи и преваре, нема неразумевања и неспоразума, само поверење и суптилно усаглашавање и предавање. То је оно што ми се десило већ при првом сусрету са камером.

У *Девејшом крују* мој принц је јахао на вранцу по имену *ARIFLEX* и звао се Иван Маринчек. Пепељугине куме су живеље у шминкерници и гардероби у лику Берте и Милице. Ципелицу је испробавала маркантна асистентница Вања Пинтер, којој је то такође био први филм. Борис Дворник, шармантни принц, у читаву причу уносио је ведрину и шмек широког медитеранског плавог. Ту су били Беба (Десанка Лончар), Пљака (Михајло Костић), господин гумац Бранко Татић, госпођа Елвира Драгман, млади негативац Драган Миливојевић – и бал је могао да почне. Шта је ко касније урадио са својом бундевом, остало је да се види. Сретали смо се разним поводима и на многим снимањима диљем наше тадашње домовине. Идила је пукла деведесетих. Тако је то са бајкама.

Године 2008. боравила сам у Загребу поводом Фестивала јеврејског филма. Сада већ после читавог живота проведеног на филму нашла сам се у улози селектора и госта овог фестивала. Била сам узбуђена и радовала сам се што ћу поново, после толико година, видети Зору Дирнбах. Био је то врло емотиван сусрет са особом која је била најодговорнија што сам постала филмска глумица, а не диригент, писац или истраживач. У Загребу сам срела још неке старе знанце из филмског света. Зора Дирнбах ми је тада рекла да је њен глас био пресудан што су ме одабрали за улогу Рут.

– У том стидљивом девојчету видела сам нешто што није било видљиво на први поглед – рекла је. – То нешто у твојим очима. Била сам



сигурна да ћеш моћи да дочараш трагедију и патњу јеврејске девојчице која је у само неколико месеци изгубила све: породицу, прву љубав, и на крају живот.

Зора Дирнбах је као дете са породицом прошла кроз пакао избеглиштва и страдања када су 1941. немачке трупе ушле у Загреб. Морам признати да сам се интимно увек осећала као неко ко је случајно пронађен и усвојен. Као да сам пролазећи кроз чистилиште, проживљавајући и поистовећујући се са судбином Рут, постала члан велике породице народа који је толико пропатио. Та улога није обележила само моју каријеру, она је променила и обележила мој живот.

Некако је све већ тада било зацртано и стављено на своје место, иако тога нисам била свесна. А чега сам тада уопште била свесна? Чаролије, да, чаролије. Било ми је дозвољено, чак је било пожељно да се до краја препустим игри. Да зароним у вртлоге и вирове унутар себе и истражујем свет у себи и око себе. Да кренем у животну авантуру мукотрпним путем спознаје и от-

кривања чуда званог постојање у животу и уметности. Касније сам на релацији спољни–унутрашњи свет потпуно освестила све те паралелне светове који равноправно егзистирају, не насупрот један другом, него допуњујући се и чинећи једно са такозваним стварним, реалним светом у коме живимо. Када човек свест о себи преломи кроз ту вишедимензионалну призму, у којој су сабрана и похрањена искуства стечена на нимало лаком путу успостављања сопствене индивидуалности и освешћене, аутономне личности, онда живот постаје истински интригантан и узбудљив. С временом ћу изградити његов двојнички одраз као у огледалу, који ће бити мој професионални живот. То ће бити једини капитал којим ћу слободно располагати током многих година, једино истинско богатство које сам стекла.

Те 1960. године отворио се, и отворила сам, мој лични девети круг.





ФЕЛТОН

ОДЛОМЦИ ИЗ КЊИГЕ ВЛАДИМИРА ПЕТРИЋА

РАЗВОЈ ФИЛМСКИХ ВРСТА

7.
ДЕО

На Запад (1940)



Комедија може да буде истио толико велико уметничко дело као њрчка њтраџедија. Обе делују на људске емоције, свака има свој сисџем лојике којим нас доводи до одређеној закључка или до кулминације, ради изазивања осећања од којих дрхџимо или се смејемо.

ЧАРЛИ ЧАПЛИН

КОМЕДИЈА

За разлику од неме бурлеске, која је, највећма, била заснована на пантомими, звучна комедија у великој мери користи комичан дијалог, али се, природно, не одриче ни пантомимских смешних ефеката. Будући да је дијалог у звучној комедији задржао, у основи, стил и манир позоришне комедије, извесни теоретичари сматрају да звучна комедија претерано изневерава специфичности филмске комике и да се враћа, боље речено подређује позоришту.

У пракси, већина модерних комичара, поред дијалога, користи ефекте неме бурлеске, нарочито у физичким геговима, потерама, тучама, падањима и апсурдним поступцима. Неки амерички комичари, међу којима су браћа Маркс (Граучо, Чико и Харпо), изградили су прави стил апсурдне комедије, засноване на догађајима и поступцима јунака који су потпуно супротни логици и здравом разуму, али изазивају смех код гледалаца, и у крајњој линији, имају неко психолошко, подсвесно, симболичко или чисто „шокантно” значење, те гледаоци не маре што

ти поступци у животу не би били могућни. Наравно, „апсурдни гегови” често су нагомилани у толикој мери да филмови постају презасићени и отужни. Ако би требало навести пример апсурдне комедије, онда би то, можда, био филм *На Запад* (1940), у коме су браћа Маркс успела да постигну неку врсту пародије на вестерн. Док једни историчари сматрају управо браћу Маркс за творце апсурдне бурлеске у модерном филму, Шарл Форд наводи филм *Хелзајојин* (1941), редитеља Хенрија Потера, као „образац бурлескног, апсурдног и сулудог филма” у коме се нижу „безбројни апсурдни гегови којима је једини циљ да омогуће бриљантне комичне ситуације и мјузикхолске нумере” (Садул). У оваквој врсти филмова врло важну улогу игра техника, нарочито коришћење трикова и могућности монтаже. У *Хелзајојину* све је то изобилно употребљено (да би се дочарале што фантастичније ситуације, са сличним намерама као што је то чинио још стари Мелијес!), те поједини теоретичари овакву технику грађења сулуде бурлеске називају именом које носи Потеров филм (рађен на основу истоименог позоришног водвиља Олсена и Џонсона).^{*1}

Комедије немог филма, изван бурлеске, нису биле толико значајне. У Америци је Сесил де Мил неговао стил грађанске породичне комедије: *Мушко и женско* (1919), према комедији Џејмса Берија, *Зашићо мењајши своју жену* (1920)

¹ *Хелзајојин* је типичан пример америчке „меланж бурлеске” сачињене од мноштва сцена (оперетских арија, балетских нумера, гегова, мјузикхолских атракција, трикова, скечева), повезаних лабавом фабулом о снимању једног филма (у чему поједини критичари виде и пародију на холивудски начин производње).

и слични филмови чак и по насловима, освојили су публику, Де Милу донели новац, а јунакињи Глорији Свансон велику популарност. Сасвим је друкчије породицу и брак приказивао Ерих фон Штрохајм: у *Слейим мужевима* (1919), филму у коме је дата „непријатна пародија” на брачни троугао вишег друштва, или у *Луцкасијим женама* (1922), које су као цинична мелодрама о савременом Дон Жуану (који на крају заводи и жену америчког амбасадора), окарактерисане као „неморалан атак на идеале америчке нације”, па су од цензуре скраћене са 6.300 на 4.200 метара.^{*2} Развијајући се на искуству једне велике позоришне традиције, под утицајем новог схватања функције уметности, совјетска нема комедија носила је карактеристике смешног у ликовима, као и елементе критике „негативних” појава у друштву.

У самом почетку своје каријере Довженко је направио две типичне бурлеске сенетовског типа, *Васја реформатор* (1926) и *Плодови љубави* (1926). Протазанов је дао „реалистичку” комедију из народног живота *Дон Дијејо и Пелајја* (1928) и натегнуту пародију религије *Празник светјој*

² У свим Штрохајмовим „салонским” комедијама осећа се нота театралности, нарочито у мизансцени, коју је редитељ врло вешто подредио филмском објективу тако да кретање личности делује као пародија на један извештачен и притворан свет испод чије се углађености крију нетрпељивост и окрутност.

Јорјена (1930). Елементе комичног налазимо и у призорима из живота комсомолаца у филму Фридриха Ермлера *Париски обућар* (1927) и у комедији Абрама Рома *Трећа Мешчанска* или *Љубав ушкроје* (1927), на тему „социјалистичког брачног троугла”.^{*3} Свакако је најуспелија комедија совјетског немог филма Барнетова *Девојка са кућијом* (1927), крцата заиста смешним ситуацијама, грађена на принципима бурлескне мизансцене и на финој разради комичних типова. Никада после тога совјетска кинематографија, укључујући и звучни филм, није дала тако целовиту, неусиљену и убедљиву комедију.

Између два рата била је врло популарна тзв. сентиментална филмска комедија, развијена по угледу на јевтине булеварске комаде срачунате да забаве широки аудиторијум. У разним земљама та врста филмова добија локална обележја; у Италији – као сентиментална комедија из живота „малих људи”, у Бечу – као љубавна комедија с пуно музике и плеса, у Мађарској – као драстична народна бурлеска, у Немачкој – као грађанска породична комедија, у Русији – као псеудосатира или лакрдијашка шаљива игра, у Америци – као комедија белих телефона или комедија

³ Совјетска нема комедија, у највећем броју случајева, или је оптерећена претераним карикирањем нарочито „негативних” карактера, или је подређена позоришном маниру, нарочито у мимици, гесту, шминки и мизансцени.



Девојка са кућијом (1927)



с музиком и песмом.⁴ Од наведених врста најкарактеристичније су биле бечке мелодрамске комедије и америчке артифицијелне лакрдије. Настојећи да у филм пренесе дух Штраусових оперета, Вили Форст изградио је посебан стил музичке филмске комедије, у којој оперетска лепршавост није успела – као у позоришту – спонтано да се роди из музичко-драмског садржаја, већ је остала као спољна карактеристика коју у филм уносе музичка пратња и, донекле, бечки амбијент. Дијалошки комедиографски пасажии готово у свим Форстовим филмским комедијама крајње су инфериорни, поготово када данас гледамо његове филмове *Бел-Ами* (1939) или

4 Грађанске филмске комедије између два рата, готово у свим земљама, највећма су биле лишене било каквих уметничких вредности, а о кинематографским специфичностима да и не говоримо; рађене искључиво „да забаве масу“, такве комедије најбоље су одражавале крајње низак ниво филмске културе и укуса просечног гледаоца, према коме су се једино управљали продуценти.

Жене нису анђели (1943), који се пре могу уврстити у оперетске музичке филмове. Већ сам назив „комедија белих телефона“ говори да се радња таквих филмова одиграва у амбијентима америчког високог стандарда, по канцеларијама трговачких концернала, у апартманима хотела, у богаташким вилама, у фантастичним купатилима, у модерним кухињама и по уређеним градским улицама (које су, обавезно, подигнуте у атељеу или недалеко од њега). На тај начин се обезбеђује стилско јединство места, збивања, заплета и карактера постављених у потпуно артифицијелне условности једног света који симболише „American way of living“.⁵ Као пример такве врсте комедија можемо да наведемо Лубиче-

5 Овакве музичке комедије, најуспелије произвођене у Америци, Немачкој и Аустрији, допринеле су стварању оправдане одбојности естетичара и стваралаца према „озвученом филму“, који је безобзирно злоупотребљавао звук подређујући му слику као оптичку илустрацију музичке партитуре.

ве филмове рађене у стилу водвиља, *Један саи са шобом* (1932) или *Невоље у рају* (1932).

У ствари, то су екранизације музичких комедија које су доживеле велики успех на Бродвеју, а разликују се од класичног мјузикла по томе што имају више „драмских” и дијалошких сцена. Користећи могућност филма, Лубич је створио извештачену музичку филмску комедију (*sophisticated comedy*), засновану на крајњој условности заплета, испуњену ефектном визуелно-музичком динамиком која се исто толико слуша колико и гледа.^{*6} Лубичева нехајна једноставност, неодговорна лепршавост и површна духовитост имале су великог успеха код публике, али никада нису успеле да стекну ноту сетне поетичности и љупке пародије какву је успевао да удахне Рене Клер у своје комедије *Последњи милијардер* (1934), *Дух иде на Запад* (1936), *Лейошица из Њу Орлеанса* (1941) и, нарочито, у филм *Ожених се вештицом* (1942). У тим комедијама, које извесни критичари такође сврставају у „*sophisticated comedy*”, исконструисан заплет и извештаченост у поступцима личности имају своје унутарње оправдање и функцију којом редитељ успева да наметне одређену идеју гледаоцима, али на такав шармантан начин да се све условности драмског збивања прихватају као уметничка фантазија испуњена финим хумором и лепршавом поетичношћу.^{*7}

Када говоримо о комедији између два рата, онда треба нешто рећи и о посебном облику америчке комедије која је обрађивала догађаје из савременог америчког живота, узимајући за јунаке типичне грађане. То су тзв. лежерне комедије, које је са изузетним мајсторством стварао Френк Капра. Као једна од најбољих Каприних комедија сматра се *Дојодило се једне ноћи* (1934); ту се на убедљив начин развија прича о доживљајима Клодет Колберт и Клерка Гејбла у аутобусу који путује од Њујорка до Мајамија. Пуна духовитости и непосредности, без великих драмских сукоба и насилних комедиографских

6 Као најбољу Лубичеву комедију Жорж Садул сматра *Невоље у рају* (1932) тврдећи да је то „ремек-дело лежерне комедије, пуно динамике и финих водвиљских ситуација” и да у жанру „белих телефона” ништа боље није направљено (ову оцену Лубичевог филма Садул је дао 1965. године, пред крај свога живота); на аутора ове књиге *Невоље у рају* нису оставиле такав утисак највише због тога што је дух позоришне конверзације задржан и на екрану (филм је прављен према драми Ласла Аладара).

7 Иако је био велики противник звука у филму, Клер је у својим звучним комедијама брзо открио у чему је дејство звучног призора, па је звук користио као могућност за постизање комичних ефеката, за пародирање одређене ситуације, исмевање понашања личности и карикирање неприродне атмосфере амбијента у коме се креће високо друштво.

ефеката, ова филмска комедија нарави освојила је публику, а и данас делује природно и неизвештачено. Доцније, Капра уноси у своје лежерне комедије и социјалне елементе, узимајући за јунаке популарне глумце који су већ својим изгледом представљали типичног америчког поштеног грађанина, какви су били Гери Купер у филму *Господин Дигс иде у праг* (1936), а Џејмс Стјуарт у *Не можеш ѿ ѿнећи са собом* (1938) и у комедији Френка Капре *Господин Смић иде у Вашингтон* (1939).^{*8}

Ричард Грифит и Артур Мејер у опсежној илустрованој историји америчког филма проналазе социјалне узроке због којих је настала поплава комедија из приватног живота тридесетих година у Холивуду: „То је била нова врста љубавног удварања и брачних незгода у којима муж и жена више не очекују екстатички божји благослов, већ проводе дане доживљавајући сулуде авантуре које су представљале свет за себе. Кад је све оно што се дешавало у породичном кругу постало бесмислено, какав се смисао могао наћи у спољашњем свету, где су економска криза и страх од неизбежног рата затворили све устаљене путеве за постизање супружанске среће! Данас није тешко објаснити шта су ти филмови значили за једну потиштену генерацију, и није изненађујуће да су се те „*screwball comedies*” (луцкасте комедије) обично завршавале слепстиком или насилним хепиендом. Оне су биле одраз једног узнемиреног и поремећеног света.”

Поред Каприног филма *Не можеш ѿ ѿнећи са собом* (1938), Грифит и Мејер, као најкарактеристичније примере „*screwball*” комедије наводе *Мршава човек* (1934) редитеља Вен Дајка, *Ништа није свећо* (1937) Вилијема Велмена, *Радост живљења* (1938) Теја Гарнета и *Изнајмљена сујуја* (1940) Вилијема Ситера, подвлачећи да је комично дејство тих филмова строго ограничено оквирима одређеног времена и климом која је тада владала у америчком друштву, те због тога они данас делују смешно по томе како сликају средину и приказују људске нарави.^{*9} Артур Најт, у својој историји филма, сматра да је

8 Каприне „друштвене комедије” представљају духовито транспоновану слику живота америчког грађанског staleжа: комична нота коју тим филмовима дају протагонисти донекле ублажава сатиричну оштрицу, али зато обезбеђује шарм који читаво збивање чини веома животним и људским.

9 Сведена било на физичку акцију (лишену механичких покрета слепстика и ситуација немог филма), било на вербалну комiku (саздану од лакх шала и вицева), америчка савремена филмска комедија, у естетичком смислу, стоји испод модерне европске, нарочито енглеске, италијанске и француске комедије.



дино браћа Маркс и В. К. Филдс представљају вредност америчке звучне комедије. Истичући филмове *Жабице* (1930), *Чорба од ђајке* (1933) и *Ноћ у ојери* (1935), Најт каже да су браћа Маркс „успела да остваре савршену равнотежу звука и слике” и да као трио чине одличну комбинацију – Граучо је брбљивац, Харпо је неми пантомимичар, а Чико трои неспретњаковић!¹⁰

За В. К. Филдса Најт налази да је визуелну пантомиму из немих слепстик комедија изванредно успео да прилагоди звучном филму. Истичући да су плаховитост, уображеност и хвалисавост биле основне црте његовог карактера на биоскопском платну, Најт наводи Филдсове филмове *Ноће за милион долара* (1932), *То је љоклон* (1934) и *Мисисии* (1935), који, по њему, потврђују једног од најспонтанијих америчких комичара који је у свом физички веома уочљивом лику сједињавао наивност циркуског клоуна, психологију карактерног комичара, уносећи

10 Занимљиво је да данас бурлеске браће Маркс прихватљивије делују када се гледају преко телевизијског екрана него у биоскопској дворани; условност збивања доведена до апсурда у тим филмовима као и потпуно инфантилни поступци протагониста лакше се прихватају на малом екрану, где толико не смета њихова стилизација.

драж пантомиме у непосредност вербалне импровизације (која је била основна карактеристика његове комике).

Комично у филму најлакше и најфункционалније се постиже визуелним средствима, те није чудно што је Чаплин још увек најбољи када се врати маниру који је усавршио у доба немог филма. На њега се – сваки на свој начин – угледају два значајна комичара савременог филма, Жак Тати и Пјер Етекс. Тати је, у суштини, пантомимичар, али не мексенетовског типа, већ тананих реакција које су по облику блиске Китоновој шкртости изражавања, а по унутарњем значењу Чаплиновој љубави према обичним људима и њиховим свакодневним бригама. Тати је у филмовима *Огмор јосјодина Илоа* (1953), *Мој ујак* (1957) и *Време ијре* (1967) створио симболичне ликове трагикомичног модерног човека који живи у свету апсурда, механизације и све већег самоотуђења.¹¹

11 *Play Time* (1967) најбоље показује колико Жак Тати полаже на комично дејство читавог призора, а не само његовог лика, што значи да се у кадровима (снимљеним махом у тоталу) симултано одиграва по неколико његова или се преплиће мноштво комичних ситуација истовремено.



То је први случај после Чаплина да један комичар у филму уздигне свој лик до филозофског значења. Пјер Етекс у *Чезњивом љубавнику* (1962), као и у својим кратким филмовима *Срећна годишњица* (1962) и *Несаница* (1963), још више покушава у комичном виду да разоткрије психологију модерног човека, не служећи се механичким геговима, већ суптилним реакцијама које, нагомилане, дају његовом лику ноту поетског инфантилизма, какав су имали Бастер Китон и Хери Ленгдон^{*12}

У фрагментарном филму *Јојо* (1964) Етекс је дао неколико изванредних „интимних гегова”

¹² Жорж Садул налази да између Етекса и Китона постоји „једино физичка сличност”, а не и у комичарском поступку ове двојице комичара, те је за њега Етекс „много ближи” Максу Линдеру; ипак, чини се да Етекс не само што својим залеђеним лицем личи на Китона, него на сличан начин избегава реаговање у најкритичнијим тренуцима, остајући увек по страни од света у који никако не може да се уклопи.

за које извесни теоретичари кажу да више одговарају кабареу и мјузикхолу. Ми бисмо рекли да су то типичне телевизијске мимичке параде, какве налазимо и код Татија, који овако објашњава у чему је разлика између њега и Чаплина: „Ило наилази случајно на гробље где се обавља погреб. Да би покренуо аутомобил, отвара преграду за пртљаг и узима курблу, а при томе му испада аутомобилска гума. Јесен је и влажно лишће лепи се за гуму, те она личи на венац, за који погребник мисли да га је Ило донео, па га ставља на мртвачки сандук. Гег није направио Ило, већ га је наместио стицај околности. Ило је укључен у ситуацију иако је није проузроковао, нити му је био циљ да је таквом начини. Слично би се могло догодити сваком занесеном човеку. Комика почиње од сценарија. Да се Чаплин нашао у таквој ситуацији, он би залепио лишће на гуму и сам би је положио на ковчег!” Ово Татије-

во поређење је тачно. Чаплин сам ствара погодне ситуације за ефектан гег, он се активно супротставља свету, те због тога постаје смешан. Тати мирно пролази кроз живот, као да не примећује комичне и апсурдне ситуације света у коме живи.^{*13}

Комедија захтева да њени интерпретатори створе карактеристичан лик који ће већ својом спољашношћу деловати смешно и неће се мењати из филма у филм. Тако су поступали велики комичари немог филма о којима смо већ говорили, а тако чине и данашњи комичари типа Фернандела, Склелтона, Тотоа, Римана. Већ су у доба немог филма често заједно наступала два комичара који су, вероватно по угледу на варијете и циркус, сачињавали комичан дует и лакше постигали смешне ефекте. Веома популарни били су Пат и Паташон (то јест, дански филмски комичари Карл Сенстрем и Херелд Медсен), затим Стенлио и Олио (Стен Лорел и Оливер Харди), Ебот и Костело, Ханс Мозер и Тео Линген, поменути браћа Маркс и, ако хоћете, наш комични дуо Мија Алексић и Миодраг Петровић Чкаља. Обично иду из филма у филм као из једне епизоде у другу, те се драматургија њихових филмова, махом, своди на мање или више успело пронађене смешне ситуације које се убацују у радњу филма. Та радња најчешће је безначајна и састоји се од низа љубавних пустиловина које игра други глумачки пар, те комичне секвенце остају издвојене тачке. Ту се обично укључују и музичке секвенце, те се добија чудна меша комично-љубавно-музичких елемената којима је једини циљ да задовоље укус најшире публике. Телевизија нарочито негује сличне комичне серије с актуелном тематиком, у којима наступају популарни комичари.^{*14}

Поједини савремени комичари успевају да изграде у филму целовите комичне карактере који су у правом смислу јунаци драмског збивања. Такви су, пре свега, изванредни Чарлс Лотон, Алек Гинис, Бурвил, Ренато Рашел, Маргарет Рутерфорд, Роман Биков, затим млађи комичари типа Денија Кеја, Џека Лемона, Албер-

13 За разлику од савремених америчких комичара, који, најчешће, механички oponaшају бурлеску немог филма, Тати и Етекс су једини модерни ствараоци који су успели да принципе слепстика прилагоде модерном филму и да у структуру гега укључе звук; они се разликују и од савремених енглеских карактерних комичара, који су васпитани на добрим позоришним традицијама.

14 Одомаћен је чак и назив за такве емисије – „шоу“ неког популарног комичара, који се обично јавља у улози водитеља емисије, повезујући извођење својих „нумера“ са наступањем осталих учесника емисије.

та Сордија, Пјетра Дермија, као и неке од филмских звезда које се не либе да на екрану интерпретирају комичне типове, као што су то успело чиниле Софија Лорен, Ширли Мек Лејн, Ђулијета Масина. Наравно, да би овакви глумци могли показати свој пуни смисао за комично вајање карактера, неопходно је да им сценарио пружа могућности за то, нарочито у погледу сложености ликова. Очито је енглеска послератна филмска комедија прва почела да развија „осмишљену комику“, која је глумцима пружала могућности за стварање комичних карактера. За то су постојале традиције не само у енглеском позоришту већ и у филму. На почетку звучног периода Чарлс Лотон је остварио изванредан комичан лик у Кордином филму *Приватни живот Хенрија VIII* (1933). Непосредно после рата млади глумац Алек Гинис показао је смисао за стварање комичног типа у филмовима рађеним према Дикенсовим романима, да би у Хемеровом *Нежном срцу и круницама* (1949) приказао читаву галерију разноликих комичних карактера.^{*15}

Убрзо се створио особити стил енглеске филмске комедије, чија кулминација почиње да опада почетком ове деценије. Сада смо опет сведоци покушаја поновног оживљавања енглеске комедије, али на друкчији начин. Јер, док је, рецимо, *Банда са Левенгер Хила* (1951) Чарлса Крајтона сатирички деловала првенствено кроз хумористичне карактере, Лестеров *Шарм и како ња сћећи* (1965) изазива смех геговима, мизансценом, апсурдним редитељским решењима, монтажом, и то на један веома динамичан визуелан начин. У Америци савремена филмска комедија црпи животне сокове из позоришних комада: ако је драмско дело у већој мери визуелно, ствара се спектакуларан и визуелно богат филм какав је *Тајни живот Волтера Миџија* (1947), а ако је у питању конверзациона комедија, све зависи од глумаца и њихове способности обликовања карактера, глумаца какви су Џек Лемон и Ширли Мек Лејн у Вајлдеровом *Ајаршману* (1960). Јављају се и покушаји враћања духу класичне бурлеске, наравно на један нов али прилично неадекватан начин који механички oponaша слепстик, као у филмовима *Тај луди, луди, луди, луди свети* (1963) Стенлија Крејмера и *Величан-*

15 Сигурно је да су и редитељи били ти који су допринели успону енглеске комедије после рата; због тога је, поред Роберта Хемера, неопходно споменути и Александра Мекендрика, који је у филмовима *Изобиље вискија* (1948), *Човек у сивом оделу* (1951) и *Меи* (1954) постигао праву сатиричну ноту у сликању средине и нарави; за Мекендрика је критичар Гевин Лемберт рекао да је он један од ретких редитеља који су умели дух традиционалне енглеске сатиричне комедије да пренесу у филм.

стивени лудаци у летњем машинама (1965) Кена Енекина, оба без већег уметничког успеха.^{*16}

У Италији царује лака комедија, која се све више враћа у оквиру предратних колпортерских мелодрама, од којих је Де Сика својевремено побегао, али без којих, како сам признаје, не може финансијски да опстане. Ипак, у савременој италијанској кинематографији срећемо покушаје трагања за комедијом која ће поседовати и неки дубљи смисао. Када се задржи на опсервацијама аутентичног живота, она се развија у праву лирску комедију каква је Кастеланијев филм *За две ђаре наде* (1951); када се поигра сопственим наравима, изроди се у сетну на-политанску травестију каква је Де Сикина *Чочара* (1960); када безобзирно завири у људске психологије, уздигне се до оштре пародије какву је дао Сорди у *Пушовању у Шведску* (1961). Угледајући се на америчку бурлеску, италијански комичари почели су да негују апсурдну комику и да стварају устаљене типове који ће, попут Тотоа, освојити широку публику и непромењена лика ићи из једне епизоде у другу. Слично је поступао у Француској Фернандел, који се може сматрати за најпопуларнијег европског комичара после Другог светског рата (он је учествовао и у неколико „озбиљних“ комедија), мада су од њега значајнији Етекс и Тати.^{*17}

Жак Тати је духовито рекао да је публику у биоскопу лакше навести да плаче него да се смеје, а да је најтеже постићи да се осмехује и да тај осмех добије дубље значење! То је тачно: једино ако комика поседује „дубљи“ смисао, има наде да се оваплоти у истинску сатиру какву смо на-зрели у Шеналовом *Клошмерлу* (1947), Моничелијевом *Великом рају* (1947), Корнелијусовом *Пасошу за Пимлико* (1949), Хемеровом *Нежном срцу и круницама* (1949) и Мекендриковом *Човеку у белом оделу* (1951). Сатиру у филму веома је тешко остварити због тога што се она највећма заснива на стилизацији и условним типовима, што је, у основи, страно кинематографском медијуму.^{*18}

16 Уопште говорећи, америчка звучна комедија никада није успела да се домогне значаја који је имала у доба неме епохе; видели смо, исто тако, како неми комичари (изузев Чаплина и В. К. Филдса) нису успели да се одрже после појаве звука.

17 Фернанделови филмови могу да потврде чињеницу како талент једног врсног комичара може да се искористи за најбаналније засмејавање публике, рецимо у једном од бројних филмова те врсте, *Фризер за даме* (1952) Жана Боајеа, али и као изванредан глумачки материјал за стварање карактерних комичних ликова у Отан-Лариној *Црвеној крми* (1951), у Дививјеовом *Повраћку Дон Камича* (1953) и у Вернејевом *Овну са њеј ноћу* (1954), сигурно једном од најбољих у огромном броју Фернанделових филмова.

18 Видели смо да је комедиографска стилизација била пријемљива

У то нас уверава и домаће искуство: Нушићеве комедије и сатире – толико ефектне и популарне на позорници – у филму су, бар до сада, редовно деловале усиљено, неуверљиво, чак и недовољно смешно, иако су их интерпретирали глумци који су у позоришту играли исте ликове и били познати као изванредни тумачи популарних Нушићевих типова. Оно што је на сцени деловало уверљиво и животно, на екрану је постало извештачено и лажно; то указује на потребу да се у филму задрже само основне карактеризације Нушићевих личности, а уобличи на начин који ће са екрана деловати уверљиво и животно поред свих апсурдних поступака и ситуација у којима се те личности налазе.^{*19}

Сатиру као врсту тешко је остварити у филму, највише због тога што тај жанр захтева бар извесну дозу стилизације која, ако пређе меру, делује неуверљиво на екрану. У немој кинематографији комедиографска стилизација лакше се подносила (и постизала) захваљујући многим условностима (ограничењима) неме филмске слике, док је данас неопходно водити рачуна о уверљивости збивања које се одиграва на платну. Неки млађи редитељи, због тога, покушавају коришћењем монтажних поступака и визуелних гегова из времена немог филма да поврате савременој комедији њену некадашњу свежину.^{*20} Филип де Брока направио је серију авантуристичких комедија типа *Човек из Рија* (1963) у којима је све у непрекидном покрету, јурњави, тучама, дешавањима испуњеним невероватним атракцијама срачунатим једино да опсене гледаоце. И Ричард Лестер је, поред заошијаног *Шарма* (1965), показао изузетан смисао за монтажно динамизовање призора у два филма о Битлсима, *Тешки дан у ноћи* (1964) и *Ујомоћ* (1965). Душан Макавејев је у *Невинојсти без заштитне* (1968) извео *монитажно ђародирање* једног домаћег аматерског филма (из 1943), пре-

за неми филм у коме су комичари – типови могли да се користе глумачким условностима нарочито у пантомими, што се изванредно уклапа у исто толико услован свет и амбијент који их окружује.

19 Основни проблем у екранизацији позоришне комедије садржан је у томе да се пронађе равнотежа између стилизације драмског материјала и његове уверљивости на филмском екрану, да се измире театарске условности са захтевима кинематографског медијума; уколико се то не постигне, потпуно се уништава сама суштина комедије или се механички фотографски региструје театарски призор.

20 Покушај Чаплија Чаплина да створи савремену филмску комедију оживљавањем комичних мизансценских гегова у кадру (*Профица из Хоникониа*, 1967) није изишао из оквира површине холивудске мелодрамске лакрдије, што говори о неопходности налажења нових начина за постизање комичног ефекта на звучном екрану (као што то успело чине Тати и Етекс).



плићући сцене из филма (не ретко премонтиране у складу са потребама редитеља) са друштвеним и политичким догађајима из времена окупације (архивски документи) као и са данашњим интервјуима оних који су учествовали у прављењу старог филма. Дејство тога филма највише произлази из чињенице да некадашњи (озбиљан!) начин играња, нарочито решења мизансцена у кадру, данас делују крајње смешно.*²¹

У историји филма, уопште, комедија је тешко крчила пут у области правог уметничког стваралаштва. Она се најчешће срозавала на ниво јевтине циркуске забаве и засмејавање најниже врсте, што се готово и не може сматрати за филм, јер камера у таквим случајевима најчешће само механички бележи гегове које изводе клонови, или их стварају талентовани глумци у грубим лакрдијашким ситуацијама преузетим из

21 Валеријан Боровчик је, у свом првом играном филму *Гошо, осирво љубави* (1968), искористио алегоријску симболику (толико блиску поступку анимираног филма) да би створио оштру сатиру на милитаризам и диктатуру; испуњен горком иронијом, овај Боровчиков филм је мање комедија, а више потресан крик против нехуманости која се упражњава у име политичких идеала и потреба.

безвредних булеварских комедија. У недостатку комичних сценарија прешло се на снимање класичних, махом салонских комедија, чиме се обезбеђивала бар књижевно-драматуршка вредност дијалога и заплета.*²²

О смешном у позоришту написане су многе књиге; о смешном у филму ауторитативно је писао сам Чаплин. Познати су његови чланци „Моја тајна”, „Како навести публику на смех” и „Будућност филма”, у којима, између осталог, каже: „Сви моји филмови заснивају се на томе што долазим у најтеже ситуације, али у тим тренуцима остајем потпуно озбиљан и нормалан. Читава моја тајна је у томе што држим отворене очи и не пропуштам ништа што се може искористити. Проучио сам људску природу, јер се без тога моја уметност не може замислити. Највише се бојим да не одем у претеривање или да сувише не потенцирам било коју појединост. Претеривањем се најлакше убија смех... Ја само настојим да осетим у људима праву истину, коју

22 Модерна филмска комедија уопште може се поделити на бурлеску рађену у стилу немих шала, на друштвену комедију и сатиру, на психолошку комедију карактера и, најзад, на музичку комедију, звану „мјузикал”, о чему ћемо посебно говорити.



*Величанствени лудаци
у лејтећим машинама (1965)*

затим искоришћујем у своме раду... Пантоми-ма мора остати суштина и говорног филма, због тога што драмски садржај који се предаје дијалогом, а не може да се ухвати оком, представља сиромашну храну за машту.”²³

О естетици смешног у филму написао је занимљиву књигу Ростислав Јурењев („Смешно на екрану”), у којој, попут Чаплина, сматра да комедија мора бити „животно истинита у својој суштини”. Разликујући „смешно” (психолошка категорија) од „комичног” (естетичка категорија), Јурењев каже: „Проблем реалистичности комедије нераскидиво је везан за идејност, због тога што је врло важно због чега и у име чега се ствара комедија. Језик комедије увек је алегоричан, услован, али испод те условности, апсурдности, конструктивизма и реално неостварљивих комичних ситуација гледалац мора да види

суштину живота.” Историјски преглед развитка филмске комедије од „слепстика” до савремених комичара дао је Џон Монтгомери у књизи „Филмска комедија”.²⁴

Често се чује мишљење да се савремена филмска комедија налази у кризи. Можда је боље приметити да је комедија увек била најтежа уметничка врста и да се у тој области најређе постигао висок уметнички дomet. Она може бити остварена превасходно глумачким средствима (комичан лик, пантомима), или превасходно режијским поступком (мизансцена, смешне ситуације). Најбоље је, разумљиво, када се добар комичар нађе у адекватно постављеној (смешној) мизансцени и добро вођеној (комичној) ситуацији: тада ће се сигурно родити добра филмска комедија карактера и ситуације! Видели смо

23 Жак Тати и Пјер Етекс, потврдили су, боље од самог Чаплина, ово његово предвиђање; ипак, њихови успели филмови само су доказ колико је звучна комедија остала неразвијена, колико је зависна од позоришта или од немог слепстика.

24 У књизи „Comedy Films” Енглеz Џон Монтгомери нарочиту пажњу обраћа на различите методе којима су се служили не само амерички него и европски филмски комичари, почевши од првих кловнова чије су кратке „нумере” приказиване у кинетоскопима и фантаскопима.

како се поједини савремени комичари, нарочито Тати и Етекс, успешно враћају типичним ге-говима неме епохе. У филму *Док си здрав* (1966) Етекс је дао идеалне примере духовитог примењивања технике гега на звучне ефекте који се нису могли користити у немом филму. Други, опет, као Боб Хоуп или Ред Скелтон, постављају се у апсурдне ситуације и пролазе кроз веома сложен драмски заплет који је, обично, крајње артифицијелан (што не смета ако је комедиографски функционалан).^{*25}

И једни и други, готово увек, постижу успех када у гегу, ситуацији, мимичкој реакцији доминира спонтаност лишена глумачке извештачности и режијске усиљености. Што је глумачка реакција једноставнија, она ће, супротстављена ма колико несвакидашњем догађају, деловати смешније; и, обрнуто, што је догађај обичнији, он ће, супротстављен неочекиваној реакцији глумца, деловати комичније. Као у позоришту, филмска комедија не може да опстане без глумца; то је врста у којој кинематографски медијум мора да се одрекне многих специфичности и да се удружи са једном другом уметношћу. Да ли је резултат „компромисан“, „синтетичан“, „близак позоришту“, или „стран природи“ филмског медијума, постаје безначајно ако изазива истински смех код гледалаца.^{*26}

Историјски посматрано, комедија је увек доживљавала успон када би се појавила маркантна индивидуалност неког комичара. Чак и Мек Сенетова школа слепстика (заснована искључиво на спољној акцији) увек је имала у средишту смешног јунака кога је публика прихватала радо, иако је Мек Сенет чинио све да пажњу гледалаца скрене са протагонисте на ситуације. Појава Чаплина коначно је потврдила потребу филмске комедије за великим комичарима. Звучни филм је још више подвукао ту неопходност, само што је захтевао да они сада уједињују способност пантомиме са вербалном комиком. Премда је савремена комедија преживљавала кризу, нарочито у садржајном погледу, чињени-

ца је да сви модерни комичари представљају изразите глумачке индивидуалности, што, с једне стране, обезбеђује филмовима драмско-карактерне вредности, али их, са друге, често одвлачи од кинематографских специфичности у театралност или у пантомиму из времена немог филма.

Можда ће се читалац запитати због чега смо у овом историјском прегледу филмских жанрова раздвојили комедију од бурлеске када је ова друга само један вид комедије. То смо учинили да бисмо истакли колико је бурлеска у немој кинематографији била значајна као врста, и колико је, с гледишта филмске естетике, била много визуелнија и динамичнија од лирских и љубавних комедија чак и самог Грифита! Права звучна филмска комедија почиње да се развија тек са појавом карактерних филмских комичара. Већином, она је била оптерећена позориштем и књижевношћу, лишена визуелне динамике, коју су изнад свега поштовали неми пантомимичари.^{*27}

У савременој кинематографији постоји неколико стремљења ка постизању специфично филмског осећања смешног на екрану: враћање немој слепстик бурлески (браћа Маркс, Џери Луис), стварање нове „звучне пантомиме“ (Тати, Етекс), неговање режијске мизансценско-монтажне комедије (Лестер, Џуисон), стварање карактерних комичних креација (Лотон, Гинис), екранизовање позоришних комедија (Есквит, Вајдлер), покушај прављења филмске сатире (Моничели, Полидоро). Нажалост, сва наведена стремљења губе се у поплави јевтиних и безвредних лакрдија које се производе у великим количинама са јединим циљем да донесу новац продуценту.

25 Савремена америчка „апсурдна комика“ губи шарм који је имала у доба немог и, донекле, у првим данима звучног филма (браћа Маркс); та комика се све више своди на поједине сцене у оквиру ревијалних филмова (Ред Скелтон, на пример, у Сиднијевом *Балу на води*, 1944), или на издвојене гегове уткане у фабулу „драмске комедије“ (Боб Хоуп у Вајлдеровом филму *Неки њо воле вруће*, 1959).

26 Насупрот „глумачким“ комедијама, у модерном филму негује се и „редитељска“ комедија, у којој аутори (користећи могућности монтаже, трикова и камере) постижу смешне ефекте изненадним визуелним обртима, монтажним интервенцијама које имају улогу шока и апсурдног мизансценом која треба да садржи неко „преносно“ значење.

27 То што данас још увек најфилмскије дејство имају комедије рађене у стилу неме бурлеске и пантомиме, најбоље потврђује да савремени филм не успева да створи целовиту звучну комедију чије се дејство не би заснивало само на интерпретацијама глумаца него, исто тако, и на визуелно-кинестетичкој вредности кадрова, без обзира на смешне ситуације које приказују.

ОЛИВИЈА ДЕ ХЕВИЛЕНД

МЕЛАНИ ВИШЕ НИЈЕ С НАМА

ПИШЕ:
Бојан Ковачевић



Последња звезда златног доба Холивуда својом смрћу заувек је затворила врата највеће епохе коју је седма уметност икада створила. Оливија де Хевиленд (1916–2020) преминула је у Паризу, где је живела од 1955. када се удала за Пјера Галантеа, уредника престижног магазина „Пари мач”



а би се добро разумело и схватило колико је Оливија велика глумица била, заправо једна од највећих које су се икада појавиле у сазвежђу под именом Холивуд, потребно је њен живот описати из угла односа са сестром Џоан, такође филмском иконом.

Оливија де Хевиленд рођена је у Токију 1916. године, али се врло брзо с мајком Лилијан и млађом сестром Џоан Фонтејн преселила у Сан Франциско. Ривалство између сестара још од њиховог детињства охрабривале су и мајка и дадиље. Лилијан, фрустрирана, пропала глумица, имала је у глави зацртан само један циљ – да кћерке остваре све амбиције које она сама није успела да испуни. Оставивши првог супруга и оца својих ћерки Валтера де Хевиленда, професора права на Универзитету Васеда, врло брзо упознаје Џорџа Фонтејна, финансијског саветника, за кога се удаје 1925. године. Након мајчиног венчања, сестре завршавају у школи самостана Нотр Дам у Калифорнији, далеко од тоpline свога дома. Након што је чуо да Оливија

по завршетку школовања жели да се бави глумом, очух је избацује из куће. Управо такво његово грубо и безосећајно понашање дало јој је слободу да сама доноси одлуке. Оливија одлази да живи код пријатељице и убрзо, са седамнаест година, почиње да глуми за „Ворнер бродерс”. Када је њена старија ћерка закорачила у свет филма, Лилијан је била толико одушевљена да ју је прогласила мезимицом и забранила млађој Џоан да користи породично презиме Де Хевиленд, те ова бива приморана да узме очухово Фонтејн. Јаз између сестара постајао је све дубљи пошто је Џоан, вечито у сенци старије сестре, користила сваку прилику да је надмаши и скине с пиједестала. То јој на крају и полази за руком: прва се удаје, прва осваја Оскар и прва стиче богатство. Но, кренимо редом.

Да би ушла у свет шоу-бизниса, Џоан прво постаје Оливијина лична секретарица која води рачуна о свим њеним дневним плановима и обавезама, па јој чак и доноси сендвиче за ужину у студио. Како је Оливија у то време снимала серију/низ од укупно седам костимираних филмова – *Каптејан Благ* (*Captain Blood*, 1935), *Јуриш лаке коњице* (*The Charge of the Light Brigade*, 1936), *Робин Худ* (*The Adventures of Robin Hood*, 1938), *Шериф из Доџ Ситија* (*Dodge City*, 1939), *Приватни живот Елизабете и Есекса* (*Private Lives of Elizabeth and Essex*, 1939), *Пути за Санта Фе* (*Santa Fe Trail*, 1940) и *Умрли су у чизмама* (*They Died With Their Boots On*, 1941) – с највећим заводником Холивуда Еролом Флином, који је у својој биографији открио да никада није успео да освоји Оливију де Хевиленд, тако је и Џоан почела да добија мање улоге у Б-филмовима. Преломни тренутак догодио се 1940. го-





Прохијало са вихором (1963)

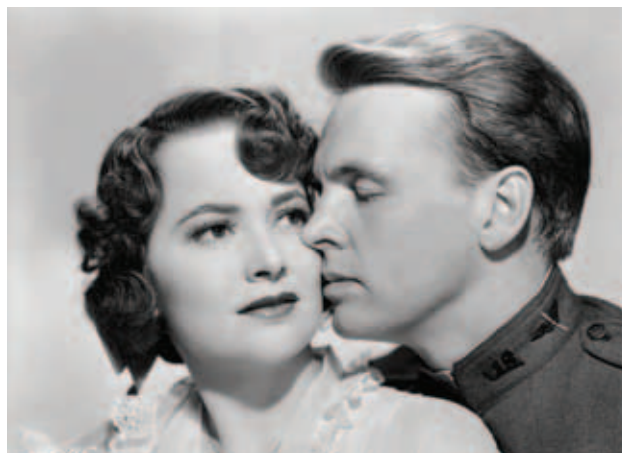
дине, када је на журки коју је приредио Чарли Чаплин упознала Дејвида О. Селзника, познатог холивудског продуцента и могула, који јој даје улогу у Хичкоковом хиту *Ребека* (1940). За улогу госпође Де Винтер, Џоан бива номинована за Оскар за најбољу женску улогу. Иако је Оливија с правом очекивала да ће она добити ту улогу, Селзник се одлучио за Џоан, која је за ту његову одлуку сазнала док је била на меденом месецу са својим мужем, такође глумцем Брајаном Ахерном. Годину дана раније Оливија је била номинована за Оскар за споредну женску улогу у великом хиту из 1939. *Прохијало са вихором* (*Gone with the Wind*), али испоставиће се да ће баш Џоан бити та која ће се окитити славом. Већ 1941. године судбина се поново горко поиграла с тада већ славним сестрама. Наиме, обе су биле номиноване у категорији главна женска улога, Оливија за филм *Да зора не сване* (*Hold Back the Dawn*), а Џоан за *Сумњу* (*Suspicion*). Побеђује Џоан и тако пре сестре осваја Оскар, једини у каријери, иако ће касније још два пута бити номинована за најбољу женску улогу. За разлику од ње, Оливија ће два пута бити награђена Оскаром: за улогу Жозефин Норрис у филму *To Each his Own* (1946) и за улогу Кетрин Слопер у *Наследници* (*The Heiress*, 1949).

За то признање била је номинована три пута: за најбољу женску споредну улогу, као Мелани Хамилтон у бестселеру *Прохијало са вихором*, за најбољу главну женску улогу, као Еми Браун у већ поменутом филму *Да зора не сване*, и у истој категорији за улогу Вирџиније Канингем у *Змијском лејлу* (*The Snake Pit*, 1948). Привлачне, крхке фигуре, благих смеђих очију и пријатног понашања, она се током тог раздобља своје глумачке каријере не удаљава посебно од улога типа добре пријатељице која својом сталоженошћу, разумевањем и достојанственошћу пружа моралну подршку мушким протагонистима. Док је глумила за друге филмске студије имала је бољу прилику за афирмацију него у већини комедија, мелодрама и вестерна матичног „Ворнера“. Судски процес с тим студиом, започет 1943. због покушаја „Ворнера“ да је задржи и након истека уговора, завршен је после трогодишњег парничења тадашњим преседаном – суд је пресудио у њену корист. Филму се славodobитно враћа 1946. у већ поменутој, Оскаром награђеној улози неудате мајке у мелодрами Мичела Лејзена *Сваком своје*. До краја четрдесетих година потврђује се као једна од водећих америчких карактерних филмских глумица, између осталог суздржљивим интерпретацијама

душевне болеснице у *Змијском лејлу* Анатолија Литвака, те невољене уседелице у поменутом филму Вилијама Вајлера *Уседелица*. Почетком педесетих година окушава се на Бродвеју, а након неуспеха враћа се филму запаженом улогом загонетне жене у *Рођаци Рахели* (*My Cousin Rachel*) Хенрија Костера. Откако се удала, ретко је наступала, углавном у европским копродукцијама, уз тек кратке излете на Бродвеју и америчкој телевизији. До краја осамдесетих, када и дефинитивно престаје њена филмска каријера, наступила је у укупно 47 играних филмова и 12 телевизијских серија и филмова. Последњу улогу остварила је 1988. у телевизијском филму *The Woman He Loved* Чарлса Џерота.

Као и каријера, и приватни живот Оливије де Хевиленд био је много успешнији и смиренији од Џоаниног. Оливија први брак склапа 1946. с писцем Маркусом Гудричем, с којим добија сина Бенцамина. Касније, на Канском фестивалу, упознаје већ поменутог Пјера Галантеа. У браку с њим добија ћерку Жизел и до краја живота с њим и својом децом живи у Паризу. Боравак у Граду светлости описала је 1962. у књизи „Сваки Француз има једну” (*Every Frenchman Has One*).

И на крају, ова предивна биографска прича била би непотпуна ако се не исприча докле је ишла љубомора између две сестре. Када је Џоан тек почела да ствара име у свету филма, пуна себе, упутила се ка Џорџу Кјукору (првобитном избору за режисера филма *Прохијало са вихором*), затраживши да игра улогу Скарлет. Но, Кјукор ју је без двоумљења одбио речима: „Скарлет! Немогуће! Можда би још и могла Мелани, и то само можда!” Бесна, Џоан му је одбрусила: „Ако хоћеш Мелани, зови Оливију. Она је мирна, повучена и тиха!” Остало је, као што се зна, историја. Затим, када се Оливија удала први пут, а Џоан већ иза себе имала један пропао брак и била неколико месеци у другом, новинари је упиташе да ли зна нешто о сестрином супругу. Џоан цинично на то одговори: „Оно што знам о Маркусу јесте то да је имао четири жене и једну књигу.” Даље, када су обе истовремено биле номиноване за Оскар, на свечаности су их поставили да седе на два различита краја сале да се не би потукле уколико би једна од њих добила награду. И коначно, Џоан је једном приликом изјавила: „Прва сам се удала, прва сам добила Оскар и уколико прва умрем, она ће несумњиво ликовати јер је успела да бар у нечему буде успешнија.”



To Each His Own (1946)



The Snake Pit (1948)



The Heiress (1949) (1949)



Hold Back the Dawn (1941)

АЛАН ПАРКЕР

РЕДИТЕЉ НА ИВИЦИ

ПИШЕ:
Бранислав Ердељановић



Домови културе, установе за образовање, спорт и културу... Мој је био ДК „Шумице“. Бескрајно дуги летњи и кратки зимски распуст били су испуњени бројним садржајима, спортским, образовним, културним, но један је увек био омиљен, летњи и зимски биоскоп. Весело шћућурени у малим салама, гледали смо забавна остварења попут *Планеће мајмуна*, *Смокија бандиша* и других, прекрајајући постојеће игре с маштом украденом из тих филмова. И управо у таквом окружењу једног лета одлучили смо да погледамо филм под насловом *Баџи Малон*, претпостављајући да је то још само један у низу гангстерских филмова какве нам, наравно, нису дозвољавали да гледамо код куће. Од почетних сцена остали смо слеђени, јер читаву глумачку екипу сачињавала су деца која су се истински трудила да успеју у имагинарном свету чикашких мафијаша, прохибиције и шверца, борећи се да освоје срца лепих девојчица и испадну храбри у очима својих вршњака, баш као и ми тада. Слезове машинке, сјајне играчко-вокалне тачке, бритки дијалози и прелепа Талула (коју игра млада Џоди Фостер, у најбољем маниру Рите Хејворт) остали су заувек уписани у машту, креирајући неке од најсветлијих мемо-рабилија. Ех, времена су тада била једноставна...

Неколико година касније, слезове пушке и дечачке игре заменили су кошаркашки терен и нека друга доказивања. Играли смо са старијим екипама упијајући финте у баскету и форе у понашању. „Хеј, брате, јеси ли гледао *Поноћни експрес*?“, било је једно од честих питања. „Шта је *Поноћни експрес*?“, умешах се наивно. „Није за тебе, малац“, уследио је брз одговор. Чуј, није за мене, помислио сам. Неколико месеци касније другар се учланио у видео-клуб „Звинко“. Скупа смо отишли да изнајмимо филмове за ајкула ви-

кенд. „Хтео бих да узмем *Ајкулу 1* и *Ајкулу 2* и...“ „Шта, опет ајкула викенд?“, упита газда Звонко. „Па да, и ако може *Поноћни експрес*“, набацих на брзину. „Да нисте премлади за то, немој да ми после дођу мама и тата“, промумлао је. „Неће, не брините.“ Након четири сата гледања морских немани због којих цело лето нисам смео да пливам до половине базена, убацили смо ВХС касету *Поноћног експреса*. Узнемирени и презнојени тип по имену Били Хејс покушава да прокријумчари дрогу из Турске. Наивно завршава у затвору у нади да ће брзо изаћи, али сазнаје да је добио пресуду на тридесет година строгог затвора. Од тог тренутка приковани смо за сцене терора у турским казаматима, о којима смо до тада само слушали, гледајући екран испуњен насиљем, дрогом и затворским сексом. Мало-помало, свако од нас развио је симпатије према Билију и искрено се надао да ће успети да побегне, проналазећи оправдања за све његове поступке, па чак и за сцену у парном купатилу (знаће они који су гледали филм), која је за наше, тада конзервативно-патријархалне ставов-





ве, деловала... па, рецимо, непријатно. У завршној сцени када Били брутално убија садистичког управника, навијали смо као на утакмици: „То, брате, бежи!”

Коначно смо следећег дана на терену и ми причали: „Јеси ли гледао *Поноћни експрес*? Филм је страва добар, мада можда није за тебе.” Тада сам запамтио једно име – Алан Паркер. Гледаћу све његове филмове, рекох себи тада.

Тинејџерски дани, откривање ноћних излазака, прва забављања с девојкама, панк бунт и пратећи адолесцентски синдроми били су довољан разлог да се филмови оставе по страни. Па ипак, за све то била је потребна нека додатна лова и сви смо се трудили да током распуста нађемо послитхе. Игром случаја, као и због личних афинитета, током распуста сам радио у видео-клубовима, а сваки радник у видео-клубу увек има времена да гледа филмове. Тако сам и ја хронолошки испуњавао обећање дато самом себи. Прва је била *Слава*, наизглед ла-

гана прича о уметничком колеџу и тинејџерима који се боре за своје место, а у ствари права драма која погађа срж проблема младих. Био је то мој Њујорк, испуњен богатим и размаженим клинцима и децом из гета, младим људима с правим талентом и њиховим трудом да докажу да су вредни нечије пажње, борба са сопственим самопоуздањем. Уследио је *Зиг: Пинк Флојд*, о како сам био одушевљен, гледао сам га неколико пута узастопно... Вотерсова визија уоквирена Паркеровим визуелним идентитетом, која је за мене представљала спој *Томија*, *Квадрофеније* и *Паклене њоморанце*... сцена која прати „Another Brick in the Wall”, процес у коме лица ученика бледе под строгим контролом учитеља, наставни процес као индустријска производња марионета, антологија, човече. У предаху од те усхићености гледао сам *Пийичицу*, сјајне перформансе Модина и Кејџа. Мислим, гледао сам боље филмове о Вијетнамском рату, али никада филмове те тематике са вешто инкорпорираним лико-



вима с таквим посттрауматским синдромима и причом која је разбацана по десетинама флешбекова набијених емоцијама које те константно пуцају. Одгледао сам и *Пуцањ у месец*, праву „драметину” о разводу и дисфункционалној породици. Размишљао сам, ако сам у *Крамеру проџив Крамера* видео једну страну медаље, ово је свакако била она друга, тамнија, тескобна и реалнија, браво за Паркера, Финлија и Китонову! А онда ми је у руке пао прави џекпот – *Анђеоско срце*. Приватног детектива по имену Harry Angel ангажује тип по имену Louis Cyphre како би пронашао несталу особу. Анђео наспрам Луцифера, једноставно, зар не? Али ако питате господина Паркера, не... Мики Рорк као насилни и несређени детектив, што му заиста највише и приличи, и Де Ниро као Луцифер, са изгледом напола позајмљеним из Џофијеве *Мисије* и Де Палминих *Несаломивих*, у мистичним деловима Њујорка и Њу Орлеанса, све зачињено вудуом, блузом и нестварном врелином попут оне у

Каздановој *Телесној сџирасџи*. Крај филма је почетак, а почетак филма је крај и Лиза Боне као шлаг на торти... дупли џекпот! „Да ли сте можда гледали *Анђеоско срце* с Рорком и Де Ниром? Нисте? Узмите га и будите сигурни да се нећете покајати.” И нико није. Тик пред војску, у једно кишно летње поподне уз кафу сам гледао *Мисиџи у џламену*, правећи поређење са Џуисоновим *У врелини ноћи*... Хекман и Дафо или Стајгер и Поатје... Битан филм, у право време, сада можда још актуелнији.

Уследила је војска, санкције, криза и све што смо до тада радили и о чему смо сањали претворило се у пуко преживљавање и борбу за голи живот. Шверц, тезге на булевару, цигаре на комад, подсећали су на мрачнију верзију *Баџија Малона*, фикција која је постала наша стварност. Како каже наш народ, после кише дође дуга, па сам и ја тако наишао на *The Commitments*. Надреална стварност у којој сам живео сусрела се с нестварном причом о малом

соул бенду усред Даблина, у врхунцу панк, рок и поп продукције која је заплускивала обале Гордог Албиона. Бритко перо Денија Бојла преточено у филмско остварење одисало је ирским хумором и предивним звуцима Мотоун соула... Отис Рединг, Смоки Робинсон, Вилсон Пикет...

Mustang Sally, think you better
slow your mustang down
Mustang Sally, think you better
slow your mustang down
You been running all over the town now
Oh! I guess I'll have to put your
flat feet on the ground...

Чини ми се да вас брак и деца некако највише удаље од ствари којима сте се до тог времена окупирали. Бар у мом случају. На један дужи период направио сам неку врсту одстојања према свом тадашњем хобију. Филмови нису више били приоритет, гледани су у кратким предајима, на досадним премијерама, без усхићења од кога вам засијају очи и душа заигра. На велоче сам гледао *Добродошли у рај* и *Пут у Велвил*, а у пролазу сам одгледао *Евиџу*, познату причу о најомиљенијем пару Аргентине. Филм је добар, а усуђујем се да кажем да је и Мадона добра у њему (могао бих поново да га погледам). С временом ипак добијате више слободе, а филм никада не ишчили из вас, и увек му се враћате. Дошла су времена интернета, стотина канала с неколико кабловских оператера и све вам је постало доступно. Тако сам и ја, с малим закашњењем, одгледао *Анђелин њејео* и *Животи Дејвида Гејла*. И опет доживео исти занос и емоције с којима се прате остварења овог заиста врхунског редитеља. Безмало тридесет година смо се пратили, и желим да вам кажем, господине Паркер, ја сам своје обећање испунио, а вама само једно бескрајно хвала!

П. С. Пре неколико година разговарао сам са ћерком о тада популарној серији *Бексџиво из зајбора*, рекавши јој да је добра, можда мало претерана и допадљива, али добра, и још је упитах: „Јеси ли гледала *Поноћни експрес*? Мада, можда још не, није за тебе...” Није ме послушала. Крв није вода.



Bugsy Malone (1976)



Зиг: Пинк Флојд (1982)



Мисисии у пламену (1988)



Слава (1980)

БОГДАН ЈАКУШ

ПИШЕ:
Маријана Терзин Стојчић



Прошло је скоро двадесет година откако се Богдан Јакуш поздравио с филмским сетом, а ове године с њим се у тишини поздравила малобројна публика. Последње су му биле улоге Живограда у серији *Породично блајо* (2000) и филму *Бело одело* (1999) Лазара Ристовског. Можда су га многи и заборавили, можда га нису довољно знали, али Јакушево име доводи се у везу са више од сто остварења домаће филмографије.

Каријеру је започео још средином шездесетих година прошлог века у Немачкој, а одиграо је више од сто улога за тридесет година. Дебитовао је у филмској саги о Нибелунзима Авала филма, снимљеној у Западној Немачкој 1966. да би две године касније заиграо и у домаћем остварењу Радоша Новаковића *Бексџива*. Много шта је утицало на то да Јакуш остане само изузетан епизодиста. Глумачку школу, тачније Академију, јесте учио, али је занат више пекао самостално. Томе је претходио богат животни пут који га је најпре учинио високопозиционираним чланом југословенске амбасаде у Александрији. Место амбасадора није преузео иако му је било намењено. Био је високи морнарички војни официр који је своју успешну каријеру жртвовао због љубави. Због женидбе се вратио кући и посао заменио уметничким позивом. Одлуке су га чиниле особеним, својим, статус слободног уметника неусловљеним, а то се у оно време баш није много праштало. Ипак, радио је без много предаха, углавном телевизијске серије и ТВ филмове међу којима су *Музиканти*, *Љубав на сеоски начин*, *Бољи животи*, *Салаш у Малом рићу*, *Бавоље мердевине*, *Балкан експрес*, *Бољи животи*, *Крај ди-*

настије Обреновић, Бањица. Управо је Сава Мрмак био редитељ с којим је Јакуш често сарађивао. Попут Столета Аранђеловића имао је поглед који зауставља човека. Наочит и упечатљив, тумачио је сељаке, раднике, месаре, настојнике, конобаре, људе из народа и женскароше као у *Специјалном васпитању* (1977). Што се филмова тиче, у њима се периодично појављивао и свакако се с њиховим значајем и сам уписао у славне дане екс-ју кинематографије. Мики Стаменковић ангажовао га је у филмовима *СБ заштира круи* (1974) и *Девојачки мост* (1976), а Бранко Бауер за *Салаш у малом рићу* (1976) и *Бошка Буху* (1978). Био је, као конобар, део екипе филма *Жуџа* (1973) и *Дервиш и смрт* (1974). Живео је и трајао као глумац једну униформу и светски успех заменивши костимима. Није имао позоришна искуства, нити је икада био члан неког позоришног ансамбла.

Богдан Јакуш, који је 1938. године рођен у Вршцу, сахрањен је у свом родном граду. Остаје запамћено да је био део београдског глумачког естаблишмента, другујући са изузетним уметницима и још већим шмекерима, какви су били Јован Јанићијевић Бурдуш и Ђорђе Јовановић, с којима га је од *Музиканти* везивало темељно пријатељство.

ИЈАН ХОЛМ

ДРУГА ВИОЛИНА – КОНСТАНТА

ПИШЕ:
Бранислав Ердељановић

Дефиниција каже да се под оркестром подразумева мања или већа група инструменталиста који заједнички изводе музичко дело, а сама реч оркестар грчког је порекла и симболизује простор између сцене и гледалишта. Е сад, да би један оркестар функционисао, осим диригента неопходан је и низ других фактора, а то су обично солисти, по којима су препознатљиви и оркестри и дела која изводе. Ипак, постоји и друга страна медаље, сви они „инструменти“ који постојано прате солисте, такозване друге виолине. А друга виолина увек прати ону прву, упозорава и најављује, константно одржава темпо и ритам дајући подршку без претензија према бескрајној виртуозности, достојанствено се и скромно уклапајући у савршенство мелодије. Па ако су за Ленона и Макартнија то били Харисон и Стар, за Пејца и Планта Бонам и Џоунс, за свет филма то су вешти скулптори људских карактера, велики уметници какав је био и сер Ијан Холм (1931–2020).

Попут многих глумаца из Велике Британије и Холм своју каријеру традиционално започиње у позоришту и од средине педесетих наступа у бројним малим улогама у Шекспировом меморијалном театру. Срећа му се осмехнула када почетком шездесетих на чело ансамбла долази Питер Кук, који трансформише колектив у Краљевску Шекспирову трупу, с којом доживљава интернационални успех. Његова перфектна техника, бритка и истанчана интерпретација Шекспирових дела, доноси му мноштво водећих улога од Хенрија V и поља

Осми џуџишник (1979)



Аженкура, преко пакосног војводе од Глостера, до претећег Ричарда III, којима успева да удахне дух времена, претварајући писану реч у живописну игру на позорници. Упоредо с позоришним успехом ређају се улоге на телевизији и понека епизода на филму попут оне у адаптацији Шекспировог дела *Сан летњег ноћи*, у којој игра плејада британских глумаца, мале бравуре у остварењу Ричарда Атенбороа *Ох, како диван рай*, у коме глуми француског председника Ремона Поенкареа или пак улоге Грубешова у филму *Одбрана ојџукује* Џона Френкенхајмера. Средином шездесетих, Холм у позоришту све више наступа у комадима савремених аутора, међу којима се истиче Харлод Пинтер, у чијем је *Повраћку кући* играо улогу Ленија, која се и даље сматра једном од најбољих које је икада пружио. Средином седамдесетих током премијере О'Ниловог комада *Долази легација* Холм доживљава креативни слом, због чега безмало двадесет година није крочио на позоришне даске. Па ипак, његов искричави дух и тежња за глумом отварају нека

Henry V (1965)





Хобиџи (2012)

нова врата и он се окреће филму и телевизији. Након епизоде у филму *Робин Худ и Маријан* Ричарда Лестера, у улози краља Џона, Холм добија ангажман у култном остварењу Ридлија Скота *Туђин*. Екипа глумаца предвођена Сигорни Вивер и Томом Скеритом, уз изузетан пратећи ансамбл (Дин Стентон, Харт, Холм и Кото), маестрално доприноси застрашујућој атмосфери једне од најуспешнијих франшиза свих времена, а Ијан Холм, као хуманоидни андроид Еш, остварује једну од најпрепознатљивијих рола у својој каријери. Уследила је још једна изузетна епизода, у награђиваном остварењу Хјуа Хадсона *Вајрене кочије*, у коме Холм, на себи својствен начин, веома верно приказује лик легендарног тренера Сема Мусабинија, и за ту улогу бива номинован за награду Оскар. Током осамдесетих година прошлог века остварује незаборавне улоге Наполеона и г. Курцмана у фантазијама Терија Гилијама *Временски бандиџи* и *Бразил*, али и сјајне драмске роле у филмовима *Плес са сиранцем* Мајка Њуела и *Друја жена* Вудија Алена. Његова свестраност доноси му мноштво различитих улога од класика као што су *Хенри V* Кенета Бране, *Хамлеџ* Франка Зефирелија или *Лудило краља Џорџа* Николаса Хитнера, преко кафкијанских драма Стивена Содерберга и Дејвида Кроненберга, *Кафка* и *Голи ручак*, или научнофантастичних сапуница попут *Петтој елементи* Лика Бесона, до хорора као што је *Из њакла* браће Хјуз. Улоге Полонијуса, Др Мурнауа,

свештеника Корнелијуса и многе друге показале су врхунски таленат и преданост с којом је овај велики глумац приступао сваком пројекту. Почетком новог века Холм игра улогу по којој ће остати упамћен, Билба Багинса, у екранизацији једног од најчитанијих дела светске књижевности *Господар њрсејенова*. Одличан кастинг и још боља режија Питера Џексона оживели су ликове из пера Толкина, а интерпретације Ијана Холма и Ијана Макелена у улогама Билба и Гандалфа постале су стандард за који сумњам да ће бити достигнут у годинама које долазе.

Ијан Холм наизглед је деловао као константа, хладан, рационалан и интелигентан. На екрану, попут свеца с периодичним темпераментом експрес лонца, увек је био одмерен. По сведеној глуми, готово економичној (мање је боље), могао би се поредити с великанима попут Оливијеа, што му је уосталом донело подједнаку популарност на филму и у позоришту. Био је човек велике посвећености, она врста карактерног глумца која има све одлике истинске звезде.

„Мислим да сам коначно спреман за неку следећу авантуру.”

Ијан Холм као Билбо Багинс,
Повраћајак краља (2003)

МИОДРАГ БОГИЋ

ПИШЕ:
Маријана Терзин Стојчић

Чим је човек старији и мудрији, све мање има жељу да расправља о небитним стварима. Једноставно, има жељу да устане, пожели све најбоље и оде – речи су Ал Паћина на које се редитељ Миодраг Мића Богвић позвао једном приликом пре неколико година јер је иначе волео да подсећа и себе и друге на мисли великих уметника. Волео је светску уметност, прослављене Грејс Кели, Мерилин Монро, Никол Кидман. Можда се у томе крила жеља безмало сваког редитеља – да ствара са тако великим звездама. Није остварио тај сан, али јесте онај по којем га памтимо – био је велики господин, џентлмен, широког осмеха, темељан у послу, расположен за савет.

Рођен је у Пожаревцу 1940. године. После основне школе завршене у Београду и гимназије у Великој Плани, студент Академије за позориште, филм, радио и телевизију у Београду постао је 1961. У свет филма закорачио је најпре као глумац, у остварењу Џорџа Брејкстона *Војник* из 1966, уз већ афирмисане Радета Марковића, Петра Банићевића и Оливеру Катарину, и две године касније у филму Миће Поповића *Делије*, уз Љерку Драженовић, Бату Стојковића и Бурдуша. Тих година делио је професионални пут и екран с Миланом Јелићем. Играо је и у филму Часлава Дамјановића *Бомба у 10.10* и остварењу Динка Туцаковића *Др Реј и ђаволи*. Ипак, најшира публика памти га баш по улози филмског редитеља коју му је доделио Горан Паскаљевић у *Чувару љаже у зимском ђериоду*, где на самом почетку са ТВ екипом и водитељком Данком Нововић долази у добитничку породицу Пашановић. Свему томе претходио је рад у расаднику тако типичном за оно време, академском аматеризму друштва „Бранко Крсмановић”, где је чланство и програме Богвић помагао и као члан Управног одбора и као члан Председништва. Већ 1969. као писац и редитељ потписује своје прво ауторско докумен-

тарно остварење *Ја у школу идем и...* Као да ће га првенац одредити да остане на трагу документарног и образовног стваралаштва, што ће потврдити сви каснији ангажмани у „Филмским новостима” и програмима Телевизије Београд. Оснажио их је и специјализацијом у Експерименталном студију Дунав филма од 1965. до 1969, а потом у Паризу и Локарну. Међу више од две стотине његових телевизијских и радио програма, документарних филмова и ТВ серија, неки од најзначајнијих су сценаристичко-редитељске епизоде серијала *ТВ саветовалиште*: *Пубертети и адолесценција* (1972), кратки, у продукцији „Филмских новости”, *Историја генерација* (1976), *Омладина Југославије* (1978), *Враћеници језеру живој* (1977). Тај филм, осим што је награђен, јесте и својеврсна прекретница после неколико епизода *Приче о људима* (1974), када Богвић необично лепо интересовање показује за природу и бригу о њој. Тако ће у ТВ сарадњи са Иванком Илић режирати *Мале биолозије* (1983), са Милошем Стефановићем *Звижди, ветре* (1984), а са Сребренком Илић серијал репортажа *Хиџино пошашање лекара* (1986), исте године када и *Календар природе*. Занимање за историјске теме показао је у циклусу о ослободилачким ратовима Србије: *Како бити заједно* (1989) и *Пробоју Солунској фронти*, као и *Херојској одбрани Београда 1915*. Редитељски рукопис Драмског програма задужио је ауторством емисија *Све било је ђозориште* и *Песничке ведрине*, које је радио с Милованом Витезовићем. Овековечио је наступе Јадранке Стојаковић, „Генерације 5”, ансамбла „Бердан”; документарно портретисао архитекту Михајла Митровића, глумицу и писца Див-





Са доделе Повеље „Соја Јовановић” (2017)

ну и Милана Ђоковића, глумца Симу Јанићијевића, примабалерину Јованку Бјегојевић, сликара Пеђу Милосављевића. Био је свестрани посвећеник. Уз редитељско-сценаристички рад, успешно се окушао и у продукцији када је 1990. основао Магма филм препознајући савремене захтеве у третману ТВ и музичких спотова, информативно-пропагандних филмова и креирању рекламних кампања. Из продуцентског опуса издвајају се филмови *Сремски Карловци: јуче, данас, сутра*, *Енергопроекти*, *Долазите ли у Београд*, *Рађање светлости*, *Првих 40 година Музеја афричке уметности*. Био је истакнути члан Секције документарног филма при Удружењу филмских уметника Србије, члан Надзорног одбора Удружења филмских уметника, члан Удружења драмских писаца, члан Европског друштва за културу са седиштем у Венецији, а у једном периоду и председник Друштва за књижевност и културу Србије и Канаде. Добитник је бројних признања за документарни филм: Плакете Дан младости за ТВ серију *Уметни волећи* 1975. године, Златне медаље „Еко фест 77” за филм *Враћући језеру живоћ*, Златне значке КПЗ за целокупно ТВ стваралаштво (1993), Плакете „Мата Милошевић” (2015) и Повеље „Соја Јовановић” (2017).

Богић је био редовни посетилац Кинотеке, наших садржаја и програма, поклоник историје филма из које је црпео инспирације за своја редитељска решења. У неку руку, био је наш сарадник. План да један свој документарца посвети Фестивалу нитратног филма, нажалост, није остварио. Али ми ћемо га се, у овогодишњем одложеном децембарском издању Фестивала, сигурно сетити.

ЏОН САКСОН

ПИШЕ:
Ненад Беквалац



„Имао сам сан: ноћ, на паркингу је само мој ауто, светло допире с оближње лампе и покушавам да откључам ауто. У том тренутку прилази ми човек с пиштољем и каже ми: Дај ми кључеве или ћу те... или ћу те... Човече, па ти си Џон Саксон. Како је било радити с Брусом Лијем?”



ва ноћна мора Џона Саксона била је проузрокована честим питањима о његовом раду с Брусом Лијем. Иако је до тада глумио у више од тридесет филмова и исто толико телевизијских

пројеката, већ био награђен Златним глобусом и једном номинацијом, улога по којој га сви памте јесте она у филму *У змајевом инезгу* (*Enter the Dragon*, 1973). Касније је снимио мноштво филмова и изградио каријеру која је трајала шест деценија, али за већину је заувек остао Ропер. Без обзира на сан који је испричао, на питања о Брусу Лију увек је одговарао са осмехом.



Џон Саксон и Брус Ли на снимању
филма *У змајевом гнезду* (1973)

Рођен је 1936. у Њујорку као Кармине Орико, најстарији од троје деце италијанске емигрантске фамилије. У средњој школи бежао је с часова да би гледао филмове у локалном биоскопу. Једног дана док је излазио с представе запазио га је агент за мушке моделе и понудио му посао. Ускоро је почео да се појављује на насловницама разних часописа. На једној за детективски магазин био је Порториканац који, пошто га упуцају, пада преко канте за ђубре док његова девојка све то гледа. Агенту Хенрију Вилсону, који је помогао лансирању Рока Хадсона, Саксон се допао и понудио му је каријеру на филму. Са седамнаест година мења име инспирисан хокејашким тимом из Бруклина „Саксонс“. Шест месеци похађа школу глуме Бети Адлер у Њујорку, а потом одлази у Холивуд, где потписује уговор са „Универзалом“. Наредних осамнаест месеци провео је на радионицама које је организовао тај студио. У почетку

добија низ мањих улога за које није ни потписан, а шанса да исказе таленат стиже с филмом *Running Wild* (1955) Абнера Бибермана, у коме глуми поред Мејми ван Дорен. Већ у следећем филму, *The Unguarded Moment* (1956) Харија Келера, добија већу улогу поремећене средњошколске фудбалске звезде која прогања Естер Вилијамс, а на шпици је потписан као „узбудљива нова личност Џон Саксон“. Следе филмови у којима заводи или угрожава неке од водећих глумица тог периода: *Rock, Pretty Baby* (1956) и наставак *Summer Love* (1958), где као млади рок музичар глуми с Фреј Вреј, и *Огбојна дебијан-џикиња* (*The Reluctant Debutante*, 1958) Винсета Минелија, у коме му је партнерка била Сандра Ди. За улогу у филму *Тај срећни осећај* (*This Happy Feeling*, 1958) Блејка Едвардса, у коме спасава Деби Рејнолдс од шефа који јој се стално намеће, добија Златни глобус као „најперспективнија нова звезда“. Док је на платну ломио

срца, у стварном животу, на биоскопским благајнама, није имао успеха. „Универзал” није обновио уговор с њим и шездесетих у Б-филовима углавном глуми полицајце, криминалце и убице. Неки од наслова из тог периода су: *Пошера из ђакла* (*Posse from Hell*, 1961) Херберта Колемана, *Blood Beast from Outer Space* (1965) Џона Гилинга, *The Ravagers* (1965) Едија Ромера и *Queen of Blood* (1966) Куртиса Харингтона. Улогу психотичног војника игра у филму *War Hunt* (1962) Дениса Сандерса, у коме се појављују Реберт Редфорд и Сидни Полак, с којима ће поново радити заједно на *Електричном коњанику* (*The Electric Horseman*, 1979). Саксон се редовно појављивао и у ТВ серијама: као Марко Поло у једној епизоди *The Time Tunnel*; као несмотрена млада звезда у *Dr. Kildare*; као унајмљени револвераш у *Cimarron Strip*. Саксон је свакој улози приступао као професионалац и увек је стремио нечем бољем. Једном је изјавио: „Бруклин је било тешко место за одрастање, али те научи како да преживиш, и ако си довољно амбициозан, научи те да желиш нешто боље.”

Током каријере Саксон је више пута глумио припаднике других националности. У *Cry Tough* (1959) Пола Стенлија био је Порториканац из Њујорка, а у вестерну *Јуџоајдагн од Соноре* (*The Appaloosa*, 1966) Сиднија Џ. Фјурија играо је мексичког бандита који победи Марлона Бранда у обарању руку. За ту улогу био је номинован за Златни глобус за најбољу споредну улогу. У једној од најпопуларнијих серија које су се емитовале осамдесетих у бившој Југославији, *Династији*, играо је тајкуна с Блиског истока Рашида Ахмеда, који заводи Џоан Колинс као Алексис Колби.

Осим глумом Саксон се бавио и борилачким вештинама. Почео је са џудом педесетих, касније прешао на штокан карате, а онда на таи чи чуан. На једној демонстрацији борилачких вештина крајем шездесетих на Калифорнијском универзитету у Лос Анђелесу спаринговао је с десет година млађим Јапанцем, од којег је изгубио на поене. У публици је био и Брус Ли, коме се та борба допала и одлучио је да му понуди улогу Ропера у филму *У змајевом њезду*. Саксон тада није био свестан колико је то важно, јер је све ишло преко агента који га је наговорио тако што му је рекао: „Ово је филм који треба да промовише неког надобудног Кинеза. Шта те брига, идеш да снимаш у Хонгконгу, можеш да поведеш фамилију. Тај филм ионако неће нико да види.” Нико се није надао да ће филм *У змаје-*



War Hunt (1962)



The Appaloosa (1966)



Улице Сан Франциска (1972)



Tenebrae (1982)



Сћрава у Улици бресћова 3: Рајници снова (1987)

вом *Њезду* бити толико гледан и постати култни класик, а Саксон напoкон после две деценије каријере, у 38. години постаје интернационално познат. Лик Ропера, Американца коцкара који се пријављује на борилачки турнир само да би платио своје дугове, остаје Саксонова најпознатија улога у каријери. Имао је на десетине бољих, али ниједан филм није толико зарадио и постао популаран колико *У змајевом Њезду*. У стварном животу у борилачким вештинама није био ни приближан Брусу Лију и карате шампиону Џиму Келију, који такође игра у филму. После њега није имао неку нарочиту жељу да игра у филмовима тог жанра, али је током живота увек промовисао борилачке вештине, а 1990. у документарном филму *The Best of the Martial Arts Films* (1990) представио нам је најбоља остварења и сцене из жанра. Више од три деценије након рада с Лијем издао је књигу о том искуству: *Twelve Weeks in Hong Kong: A Photographic Diary* (2005).

Наставио је да глуми темпом на који је навикао од почетка каријере. Био је стално заузет и успео је да прошета кроз све жанрове. Специфичан корак којим је одавао утисак као да чини одскок, мањаве груди које су се уклапале с густим обрвама и несташни, помало увијени осмех обезбедили су му више од двеста улога. Јурећи посао током шездесетих, појавио се у неколико италијанских филмова: *Agostino* (1962) Маура Болоњинија, *Девојка која је сувише знала* (*La ragazza che sapeva troppo*, 1963) Марија Баве и *Sette contro la morte* (1964) Едгара Џ. Улмера. Сарадњу с италијанским редитељима наставио је током седамдесетих и осамдесетих играјући главне и споредне улоге у хорор, полицијском и ђало жанру. Тих десетак филмова које је снимио били су изузетно насилни и крвави, тако да је публика ван Италије могла да их гледа само у цензурисаним верзијама. Најекстремнији су

били *Насиље у Најџу* (*Napoli violenta*, 1976) Умберта Ленција, *Апокалипса суџра* (*Apocalypse domani*, 1980) Антонија Маргеритија и *Безумље* (*Tenebre*, 1982) Дарија Арђента. И даље су га звали да глуми у ТВ серијама. У *Мирису баруша* (*Gunsmoke*) играо је пет различитих ликова: Динга, Гристија, Педра, Вирцила и Кала; две улоге у више епизода *Човека од шест милиона долара* (*The Six Million Dollar Man*) и сестринској серији *Бионичка жена* (*The Bionic Woman*). Саксон је био одличан негативац, али технички никада успешан у свом послу, јер његови покушаји да напаости углавном су се несрећно завршавали. Умео је да понекад засени у појединим сценама много веће и популарније звезде као што је то урадио у *Електричном коњанику* с Робертом Редфордом и Џејн Фондом или у филму *Shalimar* (1978) Кришна Шаха с Рексом Харисоном и Дармендром, чувеним боливудским глумцем.

Жанр којем се увек враћао током каријере био је хорор. Имао је прилику да ради с Мариом Бавом и у неколико филмова које је продуцирао Роџер Корман. Љубитељи жанра увек ће памтити његову улогу фрустрираног полицајца који покушава да заштити Маргот Кидер од поремећеног убице у *Црном Божићу* (*Black Christmas*, 1974) Боба Кларка. Ухватио се у коштац с пчелама које убијају у филму *The Bees* (1978) Алфреда Закаријаса (Alfredo Zacañas). У *Крвавој њлажи* (*Blood Beach*, 1980) Џефрија Блума сусрео се с плажом која прождире људе. Други филм односно франшиза по којој ће га памтити мало шира жанровска публика јесте *Сћрава у Улици бресћова* (*Nightmare on Elm Street*, 1984) Веса Крејвена. У првом делу игра полицајца Доналда Томпсона, оца главне јунакиње, који је узео закон у своје руке и учествовао у спаљивању серијског убице деце Фредија Кругера. У трећем делу *Сћрава у Улици бресћова: Рајници снова* (*A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors*, 1987) доћи ће му главе Фредијев костур, а у *Новој сћрави у Улици бресћова* (*Wes Craven's New Nightmare*, 1994) играће верзију самог себе.

Понуде за филмове стално је добијао, никада није био без посла, али је остао у оквирима Б-филма и независне продукције. Глуму је званично напустио 2015, а годину дана касније преселио се у дом за старе у Брентвуду, где је њему у част приређен филмски фестивал који је трајао пет дана. Умро је од последица упале плућа у 83. години.

ВЕЛИКА ИЛУЗИЈА

СУБОТОМ НА ДРУГОМ,
НЕДЕЉОМ НА ПРВОМ

ЈУГОСЛОВЕНСКА
КИНОТЕКА
ПРЕДСТАВЉА

СТАЛНУ
ПОСТАВКУ

Наш МУЗЕЈ ФИЛМА



ЈУГОСЛОВЕНСКА
КИНОТЕКА

70 ГОДИНА
КИНОТЕКЕ

ПОДРЖАО:
POWERED BY:



Република Србија
Министарство културе
и информисања