КИНОТЕКА

специјално издање

#52

АПРИЛ 2021.

ПРОГРАМ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КИНОТЕКЕ

МИЛЕНА ДРАВИЋ И РЕЉА БАШИЋ

РОНДО

55 ГОДИНА КАСНИЈЕ

kinoteka.org.rs

Ове године навршава се 50 година филма Лазара Стојановића *Пластични Исус*, јединог званично забрањиваног филма у СФРЈ, који је уједно и прво послератно целовечерње играно остварење које је Југословенска кинотека рестаурисала 2016. године, и то за потребе приказивања у Музеју модерне уметности у Њујорку.

Из фототеке југословенске кинотеке

из фототеке **југословенске** кинотеке

На насловној страни:
МИЛЕНА ДРАВИЋ
И РЕЉА БАШИЋ
У ФИЛМУ „РОНДО"

За издавача:
Југослав Пантелић

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

Сарадници на програму:
Југослав Пантелић, Марјан Вујовић, Александар Саша Ердељановић, Зорица Димитријевић, Маријана Терзин Стојчић, Ана Марија Роси, Сандра Перовић, Радиша Цветковић, Ненад Беквалац, Горан Радовановић, Ксенија Зеленовић, Бранислав Ердељановић, Бојан Ковачевић, Стеван Глушац, 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, април 2021.

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 182-6549

реч директора

Поштовани љубитељи филма,

У припреми овог броја затекла нас је вест о одласку Жике Богдановића, некадашњег директора Југословенске кинотеке и последњих година драгог и драгоценог сарадника на нашем часопису. Он је дубинским познавањем историје филма и визуелних медија обогаћивао странице *Кинотеке* филигранским ткањем паралела између филма, стрипа, књижевности и других лепих уметности за које је гајио необичну љубав.

У доба о којем је Жика умео тако лепо да говори и пише, враћа нас и текст Радише Цветковића о Херману Манкевицу, овомесечном великану светског филма, причајући нам ону причу коју нам доноси и оскаровски фаворит *Манк* Дејвида Финчера, остварење о судбини сценариста у предратном Холивуду.

Ана Марија Роси позабавила се анализом феномена Берковићевог филма *Рондо*, који и након више од пола века својим неоспорним квалитетом потврђује суверени статус једног од ремек-дела југословенске кинематографије.

У ексклузивном интервјуу Сандре Перовић са Фолкером Шлендорфом, који објављујемо поводом најављеног приказивања његовог класика *Лимени добош* у оквиру селекције *Фест класик* (*Фестових педесет*), сазнајемо како тај ветеран немачке кинематографије приступа изазовима снимања филмова у дигиталној ери и какво му је искуство донео рад у холивудском систему.

Ове године навршило се и тридесет година од *Вирџине* Срђана Карановића, а редитељ нам у разговору са Зорицом Димитријевић приближава специфичност судбине тог филма који је захваљујући околностима у којима је настао постао нека врста колатералне жртве сукоба у бившој СФРЈ.

Филмски циклус *Мој избор* доноси нам предлоге Олега Новковића, рубрика *Са полица библиотеке* приближава књигу Иване Крање *Естетика авангардног филма: тело, род и идентитет*, а у текстовима Маријане Терзин Стојчић опраштамо се од Даре Чаленић, Андрије Зафрановића и Војкана Борисављевића. Тај тужни низ се, нажалост, ту не завршава јер су нас протеклог месеца напустили и Борис Комненић и Александар Сања Илић, о којима пише Бранислав Ердељановић, а Ксенија Зеленовић написала је последњи поздрав великом Власти Велисављевићу.

У нади да ће нам април донети боље дане, читајте и овомесечну *Кинотеку*.

Југослав Пантелић
директор Југословенске кинотеке

Стална музејска поставка и легати у Узун Мирковој 1 отворени су сваког дана осим понедељка од десет до 15 часова.

САДРЖАЈ

6 — **великани светског филма**
ХЕРМАН МАНКЕВИЦ
Радиша Цветковић

12 — МОЈ ИЗБОР
ОЛЕГ НОВКОВИЋ

16 — **интервју поводом 30 година филма**
СРЂАН КАРАНОВИЋ О „ВИРЏИНИ"
Зорица Димитријевић

24 — 55 година филма
РОНДО
Ана Марија Роси

42 — интервју
ФОЛКЕР ШЛЕНДОРФ
Сандра Перовић

46 — **критика из прошлости**
ЛИМЕНИ ДОБОШ
Милутин Чолић

48 — in memoriam
ЖИКА БОГДАНОВИЋ / БОРИС КОМНЕНИЋ / ДАРА ЧАЛЕНИЋ / ВЛАСТА ВЕЛИСАВЉЕВИЋ / АНДРИЈА ЗАФРАНОВИЋ / ВОЈКАН БОРИСАВЉЕВИЋ / АЛЕКСАНДАР САЊА ИЛИЋ

74 — са полица библиотеке
ЕСТЕТИКА АВАНГАРДНОГ ФИЛМА: ТЕЛО, РОД И ИДЕНТИТЕТ

76 — фељтон
РАЗВОЈ ФИЛМСКИХ ВРСТА
одломци из књиге Владе Петрића

86 — шок коридор
ХЕСУС ФРАНКО НЕСХВАЋЕНИ ГЕНИЈЕ
Ненад Беквалац

90 — трагови на филму
ВАСИЛИЈ ЛАНОВОЈ / ФРАНСОА ЛЕТЕРИЈЕ / ХАЛ ХОЛБРУК / ЖАН КЛОД КАРИЈЕР / ГУНЕЛ ЛИНДБЛОМ / ЈОНАС ГРИЦИЈУС

ГРАЂАНИН МАНК

ПИШЕ:
Радиша Цветковић

ИЛУСТРАЦИЈА:
Вук Попадић

Херман Манкевиц био је важан члан групе непослушних из редова сценариста Холивуда, и то у време када је систем студија стасавао и добијао своје главне обрисе. Манкевиц је започео каријеру у магазину „Њујоркер", а затим се као писац отиснуо путем звезда у Холивуд. Често је радио на исправљању туђих критика, драма, сценарија и тада најчешће остајао непотписан. Био је харизматичан, талентован, изразито духовит, али је често давао незгодне коментаре на рачун оних које је требало заобићи... То га је, на крају, скупо коштало.

Ипак, његова каријера почела је обећавајуће. После Источне обале и новинарства, постао је главно перо студија „Парамаунт". Како је прелазак с немих на звучне филмове управо тада био актуелан, глад за дијалозима и новим сценаристичким визијама била је велика. Моћници индустрије трагали су за новом формулом успеха, што је на мала врата на сцену довело виспреног и речитог Манкевица. После неколико филмова као што је *Вечера у осам* (1933) или *Светски човек* (1931), у којима његов шарм и вештина креирања драма-комедије непогрешиво пулсирају, Херман отвара себи пут ка све већим пројектима. Ако узмемо у обзир да је управо та фаза доказивања током „precode movies-а" била посебна, онда је то довољан сигнал да се такви филмови потраже, тј. сачекају на репертоару у Кинотеци.

Време „преткодовског Холивуда" подразумева период пре радикалне примене закона о „морално прихватљивом" на филму, која је заправо почела 1934. године. Пре тога многи филмски аутори тадашњег Холивуда користили су прилику да дају одушка „непристојним садржајима" и неподобним темама јер је време Велике депресије и прохибиције чинило људе несрећним, те су се слободе у уметничком изразу поприлично испробале. Манкевиц је, наравно, један од најпозитивнијих примера тог доба јер је користио све бенефите тренутка избегавајући цензуру, те треба посебно обратити пажњу на његове наслове пре поменуте 1934.

Уз списатељски рад, био је део неколико продукција, укључујући и браћу Маркс, међутим репутација „лошег момка" сузила му је поље деловања. Управо у тренутку када је његов презир према Холивуду добио замах и деловао тако да га еснаф одбаци, дошао је млади двадесетчетворогодишњи Велс и затражио помоћ старог мајстора. То је био само један у низу генијалних потеза Велса, који је за потребе свог дебитантског филма окупио изузетну екипу људи која ће пројекат изнети на маестралан начин.

Управо је Манкевицев рад на *Грађанину Кејну* тема филма *Манк* Дејвида Финчера. Реч је о делу које попут остварења *The Artist* Мишела Азанависијуса или *La la land* Демијана Шазела одаје почаст златном добу Холивуда.

Финчер је желео да ухвати ритам догађаја који су формирали сцену тридесетих година, шарм лиге филмаџија који су по карактеристичној моди са шеширима на главама, уз дим цигарете, а некад и превише алкохола, обликовали историју седме уметности какву знамо. Манкевицев огољени сјај изузетно је пренео Гари Олдман, без трикова и калкулација, отворено и снажно. Подсећа у извесној мери на оно што смо могли видети код Бандераса у сјајној интерпретацији из филма *Бол и слава*.

Занимљиво да у Финчеровом филму *Манк* дизајн звука са шушкањима у позадини имитира грешке, тј. оне несавршености које даје филмска трака. Није ли то лудо? Као што многим музичарима грамофонске плоче управо због „пуцкетања" звуче драже, тако и несавршеност звучне слике укомбиноване с црно-белом и имитацијом крацера даје носталгичну драж и посвету епохи. Парадокс је што је овакав омаж изнела продукција највеће стриминг платформе „Нетфликс", тако да гледаоци, због природе филмске куће, као и због пандемије, остају ускраћени за прави доживљај у мраку биоскопске дворане.

Скоро сваки fadeout овде је вештачки урађен онако како се раније аналогном техником тај ефекат добијао. Слика генерички не нестаје у целости већ се парцијално губи, како је хемијска филмска лабораторија у минулом добу једино практично и могла. У аналогном добу филма ефекат затамњења или претапања зависио је од количине светлости којој је изложена трака, а у дигиталном добу тај ефекат слике се калибрише и добија на потпуно друкчији начин. То је једно од питања која данас за рестаураторе филмских дела представљају изазов и дилему, али ето, овде се и томе посветила пажња. Финчеру је то заиста лепо пошло за руком.

Визуелно филм *Манк* се у црно-белој техници опробао у неким специфичним детаљима који се тичу датог периода, тј. филмова на које реферира. На пример, дубина поља била је наметнута не само због посвете Велсу и његовим кадрирањима него и због природе мизансцена који је

Фотографије: Архив ЈК

Манк (2020)

конструисан тако да се добије утисак друкчије стварности какву смо усвајали гледајући класике Холивуда.

У филму који обилује дијалозима и мноштвом ликова појављују се и Ирвинг Талберг, Џон Стерберг, Луј Б. Мејер, Мерион Дејвис, Орсон Велс, Вилијам Херст... Укратко, *Манк* се гледа са озбиљним кинотечким предзнањем. Постоје сегменти филма испуњени информацијама које су права провера историје предратног Холивуда. То несумњиво није један од оних филмова које можете гледати тако што ћете упасти у биоскопску салу са закашњењем и лагано се прикључити радњи. Разбијена наративна структура са обиљем флешбекова, мноштвом ликова и дијалога, води нас на путовање у историју седме уметности, тамо где је настајала у гламуру, са звезданим сновима и прљавим сплеткама.

Филм о томе како је настао „савршен филм", уврштен на све топ-листе најбољих филмова свих времена, легендарни *Грађанин Кејн*, постаје хит сезоне. Ове године, када се навршава осам деценија филмске тајне „ружиног пупољка" (rosebud), продукција „Нетфликс" темпирала је пројекат који претендује на највише признање, а са десет номинација за награду америчке Академије филмских уметности представља и најбоље рангиран филм у трци која је заказана за 26. април. Финчер је данас најближи Оскару, који га је до сада заобилазио, но неизвесност ће потрајати још неко време. Посттрамповска Америка донела је ове године мноштво филмова који врло очито (или индиректно, попут *Манка*) кореспондирају с политичким збивањима у минулих годину дана, али све то без биоскопских дистрибуција ограничава гледаоце широм света да се упознају с понудом. То нас поново враћа у Кинотеку да се подсетимо од којих су нити направљени драгуљи из најновије продукције које ишчекујемо.

Манкевиц је стварао у време када је углед сценаристе, писца, критичара могао да буде велики и да утиче на извесне догађаје, друштвено-политичке пре свега. Он у својој филмографији има више од 90 филмских јединица, на којима махом није био потписан ни као сарадник на сценарију, ни као писац дијалога ни као нешто слично. Његово перо оставило је трага на класику *Чаробњак из Оза* (1939), чувеном филму *Сан Франциско* (1936) са Кларком Гејблом и Спенсером Трејсијем, Ван Дајковом филму са Џејмсом Стјуартом *То је диван свет* (*It's a wonderful world*, 1939) и многим другим. Не треба изоставити ни чињеницу да је Манкевиц упозоравао своје америчке суграђане на Хитлера, али пошто су га они најпре прилично ноншалантно схватали, латио се онога што најбоље зна и написао сценарио „Луди пас Европе" (Mad Dog of Europe), који, нажалост, никад није снимљен.

После *Кејна*, који је награђен Оскаром, уследио је *Понос Јенкија* (1942) с Гаријем Купером, за који је Манк написао такође врло релевантан сценарио и добио нову номинацију, па је дело-

Гари Олдмен у *Манку* (2020)

Грађанин Кејн (1941)

вало да ће каријеру коначно стабилизовати, али то се, нажалост, није десило. Манкови демони дошли су по своје. (Спонтану препоруку дајем за књигу „Mank – The Wit World and Life of Herman Mankiewicz", Richard Meryman, коју можете пронаћи у Библиотеци Кинотеке. Одлична је за листање уз размишљање о филму *Манк* и периоду раних „talkie movies".)

Манкевицева каријера у том смислу подсећа на сценаристу који је такође био љубимац, а касније бачен на маргину, додуше због чисто политичких разлога. У питању је Далтон Трамбо, који је био стигматизован комунистички симпатизер четрдесетих и педесетих година. То га је приморало да сценарије пише под псеудонимима, непрестано у борби за доказивање. Тако је чак и освојио Оскара за сјајни *Празник у Риму* – под другим именом.

Филмско тржиште је сурово и не трпи превише неконтролисане духове. У историји су постојале многе црне листе, па се тако и Херман Манкевиц најпре нашао на једној сасвим особеној. Ипак, Џозеф Манкевиц имао је сасвим друкчију репутацију и успео је у индустрији, па чак и освојио неколико Оскара и многе номинације, чиме је надмашио свог брата Хермана.

На крају, права истина о томе ко је написао *Грађанина Кејна* остаје у пресеку Велсовог меголоманског егоизма и Манкевицевог осветничког цинизма. Додуше, Питеру Богдановичу једном приликом Велс је у интервјуу рекао да су биле две верзије сценарија за *Кејна*: Манкевицева и његова. Велс је тврдио тада да је спајањем тих верзија настао темељ сценарија о медијском магнату Џону Фостеру Кејну, што делује као довољан компромис за историју о два великана која су изнедрила вечити филм *Грађанин Кејн*. Финчерова интерпретација прошлости не наступа с мисијом да је прекраја, већ портретише једно доба посве инспиративно за индустрију филмске забаве када су се стварали класици седме уметности који су похрањени у архивама кинотека широм света и нашем колективном несвесном.

Светски човек (1931)

Вечера у осам (1933)

Чаробњак из Оза (1939)

Понос Јенкија (1942)

МОЈ ИЗБОР

ОЛЕГ НОВКОВИЋ

РАЗГОВОР ВОДИЛА:
Зорица Димитријевић

ФИЛМОВИ СНАЖНОГ РЕДИТЕЉСКОГ РУКОПИСА

За априлски програм „Мој избор” редитељ Олег Новковић одабрао је филмове које одликује снажан редитељски рукопис, модеран филмски језик, велики емотивни и интелектуални набој који та дела изазивају у њему. У интервјуу за „Кинотеку” образложио је зашто цени редитеље одабраних остварења, а говорио је и о свом новом филму *Жив човек*. У њему има много хумора, али то је егзистенцијалистичка драма, рекао је Новковић о том остварењу које ће домаћу премијеру имати на предстојећем Фесту.

Седми печат (1957)

Предложили сте листу несумњиво значајних филмова. Претпостављам да су вам и лично омиљени. Који је био ваш главни критеријум?

– Ово је избор филмова из 20. века пошто Кинотека није била у могућности да прикаже неке из скоријег периода који су били на мојој листи. Основни критеријум био је снажан редитељски рукопис, модеран филмски језик, велики емотивни и интелектуални набој који ти филмови изазивају у мени. Ово је, пре свега, личан избор.

Одабрали сте филмове који су и тематски и стилски веома различити, али им је заједничко то што су их радили редитељи са изразитим ауторским печатом. Шта ви као редитељ посебно цените код тих великана светске кинематографије?

– Код Бергмана и Тарковског дубока егзистенцијалистичка питања која се намећу из сваког кадра, из појединачног и из целине. Код Михалкова нешто веома руско, чеховљевско, ширину, хумор и трагику тог великог народа. *Таксиста* је био мој омиљени филм док сам одрастао, Буњуел мој омиљени редитељ док сам сањао да ћу и ја једном бити филмски стваралац. Кен Расел је у тој фази свог стваралаштва имао невероватно снажне експресионистичке сцене, снажан спој јаког драмског садржаја и визуелне интерпретације. *Скупљачи перја* су један од најмодернијих југословенских и српских филмова свих времена. И сада, после више од педесет година, одузимају дах својом поезијом и специфичним редитељским рукописом. Бертолучијев *Последњи танго у Паризу* обележио је многе генерације, моју можда и највише. Ерос и Танатос и дух једног времена, Стораро и Марлон Брандо, режија често на ивици ножа, али увек бриљантна. Ханеке, невероватна прецизност у редитељском рукопису, све је савршено. На то додајем Елфриду Јелинек и фантастичну Изабел Ипер. Према мом мишљењу, он је највећи живи редитељ. Фон Трир је с *Доигмом 95* и с филмом *Кроз таласе* (који није био у потпуности *Доигма 95*) заправо обележио редитељски израз у првих десет-петнаест година 21. века. Веома снажно дело.

Ко је пресудно утицао на формирање вашег филмског укуса и да ли се то мењало током времена?

– Мој филмски укус развија се и мења како године пролазе, а ја постајем зрелији и, надам се, мудрији. Многи утицаји били су веома важни током мог стасавања. Тешко је издвојити један науштрб неког другог. Мој живот и моја судбина, као и судбина људи блиских мени, али и уметнички и животни садржаји, формирали су мој филмски и уопште уметнички укус.

Шта за вас значи добар филм?

– То је филм који у гледаоцу изазове емотивно узбуђење и натера га да размишља. Филм који изазива катарзу.

Кинотека нуди јединствену прилику да се ти класици виде на великом платну. Како бисте цео циклус препоручили млађој публици?

Фотографије: Архив ЈК

Заљубљене жене (1969)

– Одлични филмови великих мајстора режије. Фантастична глума, визуелно приповедање које чини есенцију филмске уметности. И нешто, према мом мишљењу, врло важно, а то је независан и посебан поглед на свет и људску природу.

Ускоро ћемо, надамо се на Фесту, видети ваш нови филм *Жив човек*. Како сте се, после низа драма, ви и сценаристкиња Милена Марковић одлучили за једну комедију?

– Има врло много хумора у том филму, али то је егзистенцијалистичка драма. У стилу је олакшан и зато за гледаоце забавнији и питкији. Питања којима се бави врло су озбиљна.

Филм сте снимали у нормалним условима, пре пандемије. Каква је била атмосфера и које сте сугестије дали главном глумцу Николи Ђуричку?

– Никола и ја смо слична генерација, рођени у истом граду и делимо слична искуства. Главни лик тог филма је нешто што обојица дубоко разумемо. Уживали смо у сваком кадру. То се у филму и види.

Да ли филм даје одговор на питања када је човек жив и шта је то слобода? Да ли се на том плану нешто суштински променило у протеклих годину дана?

– Одговор на први део вашег питања је предмет размишљања одвајкада. Ми смо у *Живом човеку* покушали да дамо своје скромно, непретенциозно, не много мудро, али искрено и лично виђење човекове судбине. Људска историја бележи велике катастрофе, заразе су се дешавале и раније, с много већим последицама. Да ли се ваше питање односило на комфор и сигурност или на слободу? Ако се односи на дневни друштвенополитички контекст, не занима ме да одговорим на њега, а уколико ме питате шта је то човекова слобода, волео бих да знам одговор.

Како је филм у време нове реалности примила премијерна публика, у јесен 2020. на фестивалу у Котбусу? С каквим очекивањима излазите пред домаће гледаоце?

– Искрено, не знам одговор на то питање, фестивал је био онлајн, што значи да су га људи гледали на телевизији или преко интернета. Онлајн фестивал је, у ствари, симулација, невешта имитација правог догађаја, те ме самим тим није много ни интересовало шта је било на фестивалима на којима је филм приказан.

– Мислим да ће један део домаће публике препознати себе и питања која нас муче, емоцију и заједничку судбину, праве животне ликове, хумор и сочан језик Милене Марковић и заиста одличну глуму.

Професорка клавира (2001)

Андреј Рубљов (1966)

Скупљачи перја (1967)

СЕДМИ ПЕЧАТ
(ШВЕ, 1957)
Режија: **Ингмар Бергман**

ТАКСИСТА
(САД, 1976)
Режија: **Мартин Скорсезе**

ЗАЉУБЉЕНЕ ЖЕНЕ
(ВБ, 1969)
Режија: **Кен Расел**

ПОСЛЕДЊИ ТАНГО У ПАРИЗУ
(ИТА, 1972)
Режија: **Бернардо Бертолучи**

ПРОФЕСОРКА КЛАВИРА
(ФРА, 2001)
Режија: **Михаел Ханеке**

АНДРЕЈ РУБЉОВ
(СССР, 1966)
Режија: **Андреј Тарковски**

ВАРЉИВО СУНЦЕ
(РУС/ФРА, 1994)
Режија: **Никита Михалков**

КРОЗ ТАЛАСЕ
(ДАН, 1996)
Режија: **Ларс фон Трир**

ВИРИДИЈАНА
(ШПА/МЕК, 1993)
Режија: **Луис Буњуел**

СКУПЉАЧИ ПЕРЈА
(ЈУГ, 1967)
Режија: **Саша Петровић**

Циклус филмова *Мој избор* на програму је од 7-11. априла у Косовској 11.

30 ГОДИНА ФИЛМА ВИРЏИНА

„Привукла ме је идеја да људско биће жели да буде само оно што јесте, у овом случају девојчица, а не на силу нешто друго, односно дечак, што жели њен отац.”
Срђан Карановић

Фотографије: Архив ЈК

РАЗГОВАРАЛА:
Зорица Димитријевић

Филм *Вирџина* редитеља и сценаристе Срђана Карановића бележи, могло би се рећи, два јубилеја – 30 година од завршетка и 40 година од прве верзије сценарија о једном феномену патријархалног друштва на Балкану. У интервјуу за „Кинотеку" чувени аутор говори о тешкоћама снимања те српско-хрватско-француске копродукције пред сам распад Југославије и истиче да је и поред неких изнуђених компромиса поносан на то дело, али и тужан што „филм *Вирџина* практично више не постоји", јер се једина копија вртела док се није распала, а негатив и даље „спава" негде у Паризу.

Прошло је 30 година откако сте завршили *Вирџину*, а чак 40 од прве идеје за причу о девојци која мора да живи као мушкарац зато што њени родитељи немају сина наследника. Током те деценије (1981–1991) снимили сте три друга филма (*Нешто између*, *Јагоде у грлу*, *За сада без доброг наслова*), али од овог нисте одустајали. Шта вас је толико интригирало у феномену вирџине?

– У тужној и прилично суровој традицији многих народа на Балкану открио сам сјајан повод за аутентичан, наш филм који би, с неопходним фолклорним елементима, могао да буде и врло занимљив за иностране гледаоце. Привукла ме је идеја да људско биће жели да буде само оно што јесте, у овом случају девојчица, а не на силу нешто друго, тј. дечак, што жели њен отац. У тој наизглед једноставној идеји видео сам прилику, увек добродошлу, за разна метафоричка тумачења и надградње код гледалаца и ван Југославије. *Вирџина* је и филм о борби да се буде оно што желимо, а не што други хоће.

О силним препрекама на путу реализације *Вирџине* писали сте у књизи „Дневник једног филма", коју је 1998. објавио Факултет драмских уметности. Колико борба за одређени филм изискује компромиса? Када и где аутор поставља границу?

– На моју жалост, нисам никад ништа снимао без бар минимума компромиса. Редитељ је, свуда у свету, принуђен на скоро безброј ситних и крупних компромиса који зависе од најразличитијих ствари: буџета, морално-политичке подобности, (не)знања продуцената и копродуцената и њиховог особља, техничких могућности, способности уметничких и других сарадника, друштвене климе, временских прилика, дистрибутерских жеља... Од свих могућих компромиса највећи и најтежи можда су ипак они који се тичу „добијања" филма или чекања да се склопе коцкице и филм крене у производњу. О сваком снимљеном филму може се написати књига о томе како

су настали и кроз које су порођајне муке пролазили њихови ствараоци. Зато сам пажљиво бележио догађаје у вези с припремом, реализацијом и несрећном судбином *Вирџине* и на крају успео да саставим и књигу „Дневник једног филма".

– Како сам издржао да се десет година бавим једним јединим филмом? Не знам, веровао сам у тему и своју идеју и ваљда из некогината. Кад су ми се за евентуалне будуће филмове указали нови компромиси, у једном тренутку решио сам да престанем да се бавим филмом, после *Бесе* (2009). Нисам имао више живаца, снаге иината.

Сценарио који је коначно снимљен веома се разликује од првобитне замисли. Како бисте дефинисали језгро које је остало непромењено?

– У првој верзији сценарија, коју сам писао с Милосавом Мариновићем, прича је почињала на Пештерској висоравни, где се Стеван, већ одрастао, придружује партизанима и с њима учествује у ослобођењу Трста. У партизанима се заљубљује у ратног друга и открива да је жена. Успешно избегава оца, који је кренуо за њим у потеру. Филм се завршава са Стеваном као првом женом која управља локомотивом у ФНР Југославији. Пројекат смо прво нудили „Косова филму" из Приштине. Нису хтели ни да чују, говорили су да је то сувише стара тема. Иначе, вирџина је албанско име за девојке које живе као мушкарци. Срби и Црногорци називали су их мушкобањама. „Центар филму" се допао сценарио, али им је био скуп (Пештер, Босна, Истра, рат). А можда су се плашили и секса у партизанима? Не знам, чак смо ишли на извиђање терена око Сјенице и одредили Ријеку да глуми Трст. Мислио сам да поново позовем Мирјану Карановић за улогу Стевана, али јој то никад нисам рекао.

– Тај први сценарио штампан је у књизи „Дневник једног филма". Током мог првог дужег боравка у Америци смислио сам и написао „Другу Вирџину", знатно лакшу за производњу, и по њој је на крају и снимљен филм, мада ми је и данас жао што нисам снимио „Прву Вирџину". Обе варијанте имају исту идеју, о којој сам говорио на почетку разговора.

Тема родног идентитета данас је актуел-

нија него у доба снимања *Вирџине*, када је за многе гледаоце то деловало као етнолошки куриозитет. Да ли се у том смислу осећате као неко ко је предвидео тренд или можда предосетио дух времена?

– Можда ће звучати нескромно, али ми за неколико мојих филмова људи говоре да су ишли пре времена и то сматрам комплиментом, мада то можда нису баш волели дистрибутери. Увек сам жене сматрао једнаким с мушкарцима и снимио сам два „женска" филма, *Петријин венац* и *Вирџину*, али их не сматрам значајнијим од мојих „мушких" филмова. Драго би ми било ако би се сви сматрали „људским". И поред свих биолошких разлика, мислим да ми делимо сличне, ако не и исте судбине. Да, можда би данас било лакше схватити *Вирџину* у њеној жељеној вишеслојности, али би још теже било наћи средства за један етнолошки филм из епохе.

За *Вирџину* се често наводи да је последњи југословенски филм. Снимали сте у Книнској Крајини пред сам распад земље. Колико је то утицало на атмосферу током снимања?

– Рајко Грлић и Младен Коцеић основали су у Загребу „Маестро филм" да би снимили *Чаруїу*. Рајко се сетио да ја годинама безуспешно чекам да снимим *Вирџину*, која се њему јако допадала као идеја. Тражио ми је сценарио и пријавио га на конкурс њиховог фонда. На његово и моје запрепашћење тадашња комисија одлучила је да је *Вирџина* најбољи сценарио и доделила му средства. У хрватском Друштву филмских радника настала је мала буна коју је предводио Антун Врдољак, чији сценарио ваљда није прошао: „Откуд српски редитељ да снима хрватски филм?" Међутим, нису нам могли ништа, били смо још увек једна држава која се звала Југославија, а ни у каквом правилнику није писало да Србин не може да режира хрватски филм.

– Новац који је „Маестро филм" добио, наравно, није био довољан, али су се сад брзо удружили „Центар филм" из Београда и, преко мог старог друга Чедомира Колара, коме се такође допао сценарио, „Constelation films" из Париза. Тако је последњи југословенски филм кренуо као хрватско-српско-француска копродукција. Ја сам желео да се филм снима у Црној Гори, али је „Маестро" инсистирао да се снима у Хрватској, због правилника њиховог фонда. Монтажа би била у Београду, а звучна и лабораторијска обрада у Паризу. Све је прецизно договорено и почеле су припреме. Никола Пајић, сценограф из Загреба, одвео ме је у Книнску Крајину, у којој раније нисам био. Одмах сам се одушевио Динаром и његовим предлогом да све објекте изградимо уз асфалтни пут Книн–Сињ да би се техника лакше допремала до места снимања. Цео филм *Вирџина* снимљен је у изграђеним објектима, осим црквице коју нам је љубазно позајмио Горан Паскаљевић, који ју је градио за свој филм *Време чуда*. Свештенство неколико прелепих православних манастира у Книнској Крајини није нам дозволило снимање, никад нећу сазнати зашто. Већина филмске екипе била је из Загреба. Кад су неки од њих побегли у страху од барикада, продукција је довела замене из Сарајева (из Београда није било „згодно"). Сви смо се изузетно добро слагали и својски се трудили

да заједно, и поред свих недаћа, снимимо што бољи филм.

Млада Марта Келер у насловној улози први пут је стала пред камере и одмах освојила награду Европске филмске академије. То се зове имати око за избор глумца. Како сте је нашли и како сте је водили кроз снимање?

– Паралелно с припремама, мој изврстан помоћник Слободан Дедеић по Босни, Лици и Книнској Крајини снимао је све девојчице које би могле да играју Стевана. Повремено сам гледао видео-снимке и дуго нисам био задовољан. У време телевизије заиста је било тешко наћи мушкобањасту девојчицу на прагу пубертета. Коначно смо је нашли баш у Книну и сви смо одахнули јер се редитељ одлучио! Током лета спојио сам одмор, наравно на Јадрану, с писањем прецизне књиге снимања, када сам у вестима на ТВ-у видео да се наоружани цивили крећу око нашег главног објекта у изградњи! Чуо сам спикера и вести о побуни и напетој ситуацији. Одмах после тога јавили су ми из филмске екипе да девојчица која је требало да глуми Стевана више није у Книну јер су је родитељи, Хрвати, одвели у сигурнији део Хрватске. Нисам сањао да то може да буде проблем, а још мање сам икада икога питао да ли је Србин или Хрват. У екипи је избила паника. Договорили смо се да се нађемо у Макарској и да погледамо да ли цео филм може да се сними на Биокову. Не, закључили смо да је Биоково неподесно, али сам ја, седећи с очајном екипом, приметио једну девојчицу која врло спретно барата лоптом и као игра фудбал, ваљда с оцем. Одмах сам замолио помоћника да оду да је сниме... Та девојчица била је Марта Келер из Кикинде.

– Лепо смо радили, с доста стрпљења, нарочито у почетку кад се упознавала с технологијом снимања, екипом и професионалним глумцима. Бобан, помоћник, био је, по нашем тајном договору, „добра мама", а ја „строги тата". И то је доста добро функционисало. Сећам се да сам много времена с њом, ван снимања, проводио убеђујући је да она није никаква глумица и да је све ово само игра. И њен отац је био с нама, али му она није дозвољавала да иде на локацију, тако да је испијао пива у мотелу и решавао укрштене речи. А онда су дошли Феликс и Берлин...

Након свега, може ли се рећи да су се муке исплатиле? *Вирџина* је номинована за европску награду Феликс, на домаћим и страним фестивалима награђени сте и ви и глумци Миодраг Кривокапић, Ина Гогалова, директор фотографије Слободан Трнинић.

– Усуђујем се да тим ласкавим успесима придодам још неке о којима се овде мало зна: *Вирџина* је победила на фестивалу у Валенсији кад је рат већ почео, имала је две пројекције у Музеју модерне уметности у Њујорку, где сам оба пута присуствовао стајаћим овацијама пуних дворана, била је у редовној биоскопској дистрибуцији у Бразилу, проглашена је за један од најбољих десет филмова године, била је приказивана на неколико европских телевизија. Приказивао сам је приликом мастер-класова на разним америчким универзитетима, на једном од њих чак у три наврата.

Филм је у домаћим биоскопима гледало око 45.000 људи, што је велики број за тешко време почетком деведесетих. Критика, међутим, није била благонаклона. Како то тумачите?

– Право да вам кажем, нешто се не сећам тих лоших критика у случају *Вирџине*. Можда и зато што су моји филмови скоро увек боље пролазили у иностранству. Филм је имао врло ограниче-

ну дитрибуцију јер је овде постојала само једна копија док се није скроз изгребала.

Када данас размишљате о *Вирџини*, да ли то чините са осмехом или горчином, сетом?

– Да, размишљам о њој са извесном сетом и горчином, пре свега зато што ни ту „Другу Вирџину" нисам успео до краја да реализујем како сам замислио. Желео сам да је урадим у темпу примереном времену збивања (крај деветнаестог века) и у мизанкадровима средње дужине који би могли да подсећају на скулптуре Ивана Мештровића и да буду истовремено масивни и нежни. У свему томе сам успео само до половине снимања. Барикаде, надолазећи рат, почетак зиме и чести прекиди снимања учинили су да филм нагло поскупљује и да се сви заједно трудимо да га што пре смандрљамо да бисмо га уопште завршили. Рат у Книнској Крајини званично је почео отприлике седам дана пошто смо једва, уз бројне компромисе, успели да завршимо снимање. И данас понекад размишљам о томе како би тај филм изгледао да је цео снимљен као што је замишљен и као што је у миру, у још постојећој Југославији, планиран. Драго ми је што смо ипак успели да га снимимо и што је ипак успео да остави неки траг. Чак сам и поносан на њега.

– Највише сам тужан што филм *Вирџина* практично више не постоји. Звучна и лабораторијска обрада (тада специјалним поступком смиривања боја) обављена је у Паризу врло професионално, чак је мој покојни пријатељ и колега Јован Аћин направио и наховану (дабовану) копију на француском језику, неопходну за тамошњу дистрибуцију. После израде последње копије француска продуценткиња Клоди Осар није се ни срела са мном. Дала ми је копију са српском шпицом да је лично однесем у Београд и поручила да више ништа од ње нико неће добити у Србији и Хрватској, које су тада већ подуже биле у рату. Премијером *Вирџине* отворен је Фест, а онда је ту једину копију „Центар филм" вртео до изнемоглости, док се није распала. „Маестро филм", који је започео целу продукцију и успео да некако изведе филм до краја, није добио ништа. Можете замислити шта су Рајко и Младен доживљавали због тога. Госпођа Осар остала је неумољива и ниједној од тада већ зараћених страна није хтела да дâ негатив. Тај негатив стоји ваљда на неким полицама у Паризу и „спава". С њега су можда извучене копије за француску продају филма Бразилу, Холандији, разним телевизијама, што сам дознао приватним каналима. Продуценти редитеља никад не обавештавају тачно о дефинитивној цени производње, продајама и сличном. Француска страна је од тих макар малих продаја убрала све приходе, Срби и Хрвати – ништа. Зашто се француска страна толико љутила на моје овдашње продуценте, а и они на њу, никад нисам тачно сазнао. У питању је новац који је неко неком узео а није смео. Ко коме, и где, такође не знам.

– Знам само да сам се у неколико наврата у Србији, после много година, обраћао разним институцијама молећи их да ступе у контакт с француским Министарством културе или њиховом Кинотеком с молбом да откупе негатив тог филма од кога би се овде направила нова копија. Узалуд. „Constelation" и „Маестро" одавно више не постоје. Остао је „жив" још једино „Центар филм", који има друге бриге. То је, плашим се, крај *Вирџине*. Може се једино гледати на ДВД носачима и телевизији. Колико дуго?...

Јубилеји су прилика да се скрене пажња на нека битна остварења домаће кинематографије. Шта би требало предузети да та пажња буде стална, да се повећа видљивост наше филмске баштине као значајног сегмента српске културе?

– Разлози су разни и за ту ситуацију сви смо помало криви. Већ дуго, бар од појаве телевизије, филм, прво краткометражни, а после и играни, полако се потискује на маргину, озбиљни биоскопи затварају и претварају у позоришта или дворане једноставно труну. Телевизијски канали неконтролисано емитују све могуће филмове да би их прекидали све дужим и чешћим рекламама. Јавност се стимулише да гледа америчке блокбастере, а домаћи филмови спомињу се спорадично, најчешће кад је у продукцију укључена компанија којој припада и дотични канал. Државу филм све мање интересује и озбиљно га схвата једино кад јој затреба за потребе дневне политике.

– Филмски радници су све стидљивији и срећни кад повремено добију неку црквицу на конкурсима. Углавном су тихи, недовољно присутни у јавности, недовољно агилни за очување своје професије. Около се буне угоститељи, фризери, власници теретана и не знам ко још – а филмски стваралаци ћуте!

Пандемија коронавируса нас је, уз све друге негативне аспекте, одвојила и од биоскопа. Како се ви борите с овом ситуацијом? Видите ли и нешто позитивно у експанзији дигиталног на рачун аналогног света?

– Појавом нове, дигиталне технологије филмско стваралаштво се демократизовало. С мало знања о „дугмићима" и љубави према биоскопу данас свако мисли да може да сними филм. Филмска производња постаје технолошки једноставнија и јефтинија. Због тога имамо врло пристојан број филмова, о серијама да не говоримо. Једва чекам када ће тај квантитет прећи у квалитет, односно када ће се снимати и радити озбиљни, прави филмови. За то је, пре свега, потребна боља друштвена клима која ће стимулисати креацију, прецизнију домишљеност сценарија, радост стварања и жељу да се буде што бољи, да се стално учи... Шта ја причам, ја сам стварао у ипак бољим друштвеним климама, само на филмској траци, коју сам бесомучно штедео и врло дуго смишљао своје филмове. Млађи данас морају да траже своје место без превише поверења у дигиталне играчке и површно дигитално мишљење.

СУБОТОМ НА ДРУГОМ,
НЕДЕЉОМ НА ПРВОМ

ЗВОНИМИР БЕРКОВИЋ

ПРВО ПА КЛАСИК

ПИШЕ:
Ана Марија Роси

РОНДО (1966)

Постоје нека важна мерила и добри подаци који говоре да је филм *Рондо* остао јединствена одредница у југословенској, односно хрватској кинематографији. Најпре, био је то дугометражни играни првенац дебитанта Звонимира Берковића (1928–2009). Од првог приказивања дочекиван је с неподељеним хвалама које нису престајале до данас. Никакве промене политика и естетика, укуса и неукуса, никаква превредновања нису му одузела статус класика. Величали су га модернисти, али и сви чувари традиције, домаћи и инострани филмски критичари.

Остао је вреднован као један од двадесет најзначајнијих филмова југословенске и један од три најбоља филма хрватске кинематографије. Звонимир Берковић је тим филмом стекао статус који се више није могао померити навише, и то га је одредило у даљој филмској каријери. С тим бременом успеха почео је на неки начин да мрзи тај свој феноменални дебитантски филм као меру свега што је касније радио. Био је свестан да је то споменик по коме ће га памтити, да је то његово најсавршеније дело. И после тог „ремек-дела сензибилности, прецизности и љубави" (Gerard Langlois, *Les Lettres Francaises*, 1967, *Филмске свеске*, 1968), снимио је још само три дугометражна играна филма. Тако је, захваљујући пре свега *Ронду*, током последњих деценија живота примао бројне награде, махом за животно дело. Приликом уручења једне од њих, редитељ Рајко Грлић честитао му је речима:

„Берк, добили сте више награда за животно дјело него што сте снимили филмова!"

На то му је Берковић узвратио:

„Немој ми стајати на жуљ, то је моја велика бол. Снимио сам четири филма, и остат ћу уписан као редитељ четири филма, у једнини. Да сам снимио и пети, остао бих записан у множини, био бих режисер пет филмова!"

Још прецизнији био је када је у документарном филму *Великани хрватске кинематографије* аутора Жељка Сенечића рекао:

„Ја сам после тог филма хтио отићи из кинематографије јер нисам имао ништа више рећи. У кинематографију сам ушао са некаквом идејом о музичкој форми која може заиграти. То сам направио и то је било све што сам ја имао рећи. Ни ријечи више. Све друго је пиздарија. Ја сам за филм неталентиран човјек, као и за литературу. Ја сам талентиран за есеј, за развијање једне тезе. Ја сам талентиран за трагедију која је

сва детерминирана, која је сва у некаквим симетричним односима. Ја сам неталентиран за гледање живота." (Све ово, и још понешто што ћу користити у овом тексту, говорио је у том филму Звонимир Берковић, у даљем тексту Берк, у фебруару 2009, а умро је 9. јуна исте године.)

Да би се схватила истинитост ових десетак цитираних реченица, неопходно је знати ко је заправо био редитељ који је пре тачно 55 година снимио тај фамозни *Рондо*.

ЧЕТИРИ БЕРКОВЕ ЉУБАВИ

Сви који су се дружили с њим, сви који су се бавили његовим делом, лако су доказивали да је Берк био свестрани уметник, човек с више занимања, који је оставио трага на пољу музике, позоришта, филма, али и у политици. Руку на срце, политика му баш није била јача страна, ту је имао највише муке и најтеже му је било да објасни шта ће он у том вртлогу хрватских превирања с почетка седамдесетих година прошлог века. Али његово опште образовање и његови афинитети могу одговорити и на то питање. По властитом признању, прве књиге које је читао и литература коју је волео биле су типичне за католичког интелектуалца. Знао је све што знају његови родитељи, а брзо их је као дечак превазишао.

Рођен у Београду, веома кратко живео је у југословенској престоници. Отац Фрањо био је нека врста гастарбајтера у Краљевини Југославији између Првог и Другог светског рата, будући да је из родног Бола на Брачу завршио у Зајечару. Тамо је био књиговођа. Берк је имао шест година када је пошао у школу и добро се сећа када је једног дана дошао у разред, а учитељица је рекла да нема наставе јер су убили краља Александра. Када ју је питао ко је убио краља, одговорила му је: „Онај твој Мачек." А Мачек је у то време био у затвору у Сремској Митровици. Ипак, у својој великој исповести Ненаду Полимцу (монографија *Берковић*, Хрватски филмски савез, Загреб, 2016) рећи ће да није имао проблема због тога што је Хрват, јер је био једини Хрват у разреду и око тога се није стварао антагонизам.

Била је 1943. година, Берк је имао петнаест година и с родитељима се преселио у Загреб. Одмах се уписао у Средњу музичку школу, у којој су му професори били Ели Башић (мајка глумца Реље Башића) и виолиниста, потоњи хрватски академик Стјепан Шулек. Свирао је виолину и виолончело, учио је о музици све оно што ће му

целог живота бити важно и потребно и чиме ће поентирати у филму *Рондо* користећи Моцартов *Рондо у а-молу*, писаће и музичке критике. Завршио је ту школу, матурирао у гимназији, а потом уписао права, затим и филозофију, али због своје пргаве нарави у коју је спадало и нокаутирање виолинисте Јосипа Климе, био је на годину дана избачен са свих факултета у Хрватској. Тако је био приморан да студира теологију и тамо је провео годину дана док није истекла забрана. И онда је уписао Академију за казалишну умјетност, с идејом да се бави оперском режијом. Професори које је највише волео и слушао били су редитељ и театролог Бранко Гавела, и књижевник и драмски писац Ранко Маринковић. Овај други назвао га је Берк и тако су га од тада сви ословљавали.

Ту је почела његова друга љубав, *казалиште*. Када је основано Загребачко драмско казалиште (1953), Гавела је упослио Берка као првог драматурга. После само годину дана, Анте Бабаја саветовао му је да се јави на конкурс за драматурга Јадран филма и ту је провео наредне две године док није дошло време за одлазак у војску. Допало му се Тетово, градић на обронцима Шар-планине, на северозападу данашње Северне Македоније. Ту се упознао с војником који је био војни писар у јединици, Францом Крамбергером. Тај *ћата* из војске завршиће каријеру као надбискуп Мариборске надбискупије.

Опробајући се у различитим креативним делатностима, Берк се никада није определио само за једну већ их је све паралелно водио кроз живот. Филм га је можда највише прославио. Први сценарио написао је за играни филм Бранка Марјановића *Опсада* 1956. године, а за други, за

Фотографије: Архив ЈК

филм Николе Танхофера *X-8* који је писао с Томиславом Буторцем, добио је 1958. *Златну арену* у Пули. Аутор је десетак сценарија за документарне филмове, а први документарни филм који је самостално урадио био је *Мој стан* из 1962. године, за који је добио посебну награду жирија на фестивалу у Кану. Према властитим сценаријима режирао је пет кратких документарних филмова, а поред *Ронда*, снимио је и дугометражне игране филмове *Путовање на мјесто злочина* (1971), *Љубавна писма с предумишљајем* (1985) и *Контеса Дора* (1993) као играни филм и ТВ серију. Укратко, као сценариста и редитељ потписао је укупно 29 дела.

Последњих двадесетак година живота писао је коментаре и колумне у којима је сагледавао друштвену збиљу, хватао тренутак као поузданог сведока за будућност. Писао је и о савременицима с којима је био на заједничком путу освајања уметничких слобода, о људима с политичке сцене. За живота, сабрао је те есеје у неколико књига – *Звонар катедрале духа*, *Двојни портрети* и *Писма из Дилетантије*. Непосредно пре смрти објављено му је драмско дело *Владко Мачек: три разговора*.

У младости је почео да пише музичке и позоришне критике по којима је био препознат и упамћен. Постхумно, објављена је збирка његових музичких критика и есеја *О глазби*.

ВРДОЉАК ЈЕ ГОВОРИО ДА БЕРК РАДИ ЗА УДБУ

Пола озбиљно, пола у шали, Берк је својевремено рекао да би сваки хрватски интелектуалац једном у животу морао написати „особну верзију националне повијести, или барем њезиних најконтроверзнијих аспеката". Свако ко га је ближе познавао, сведочио је да је овај редитељ готово опсесивно, неуморно пратио политичка збивања у бившој Југославији.

Када се читају његови текстови и интервјуи, није тешко сагледати како се политички ангажман Звонимира Берковића кретао занимљивом, али не баш увек разумљивом кривуљом. Највише је сам о томе сведочио у поменутом разговору с Ненадом Полимцем полазећи од тврдње да су шездесете на прелазу у седамдесете године прошлог века биле „најузбудљивије године нашег живота". Ту је, свакако, мислио на политички потрес којим је Тито у Карађорђеву зауставио *масовни покрет* у Хрватској. У том таласу био је, на известан начин, почишћен и Берковић као уредник културне рубрике, односно заменик главног уредника *Хрватског тједника*, гласила Матице хрватске. Није ухапшен, али јесте

био изопштен из сваког јавног деловања. На Полимчево питање да ли су га „ислеђивали", одговорио је:

„Како би? Па ја сам особа коју на граници никада није зауставио цариник и питао имам ли што пријавити, јер дјелујем тако смотано и безопасно. Кретен на кога нико не би обратио пажњу. То није сметало Антуну Врдољаку да почне причати како ја радим за Удбу... и рекао је мојој жени: *Знате ли да је ваш муж радио за Удбу!* С кулоарима се нисам могао борити нити сам хтио..."

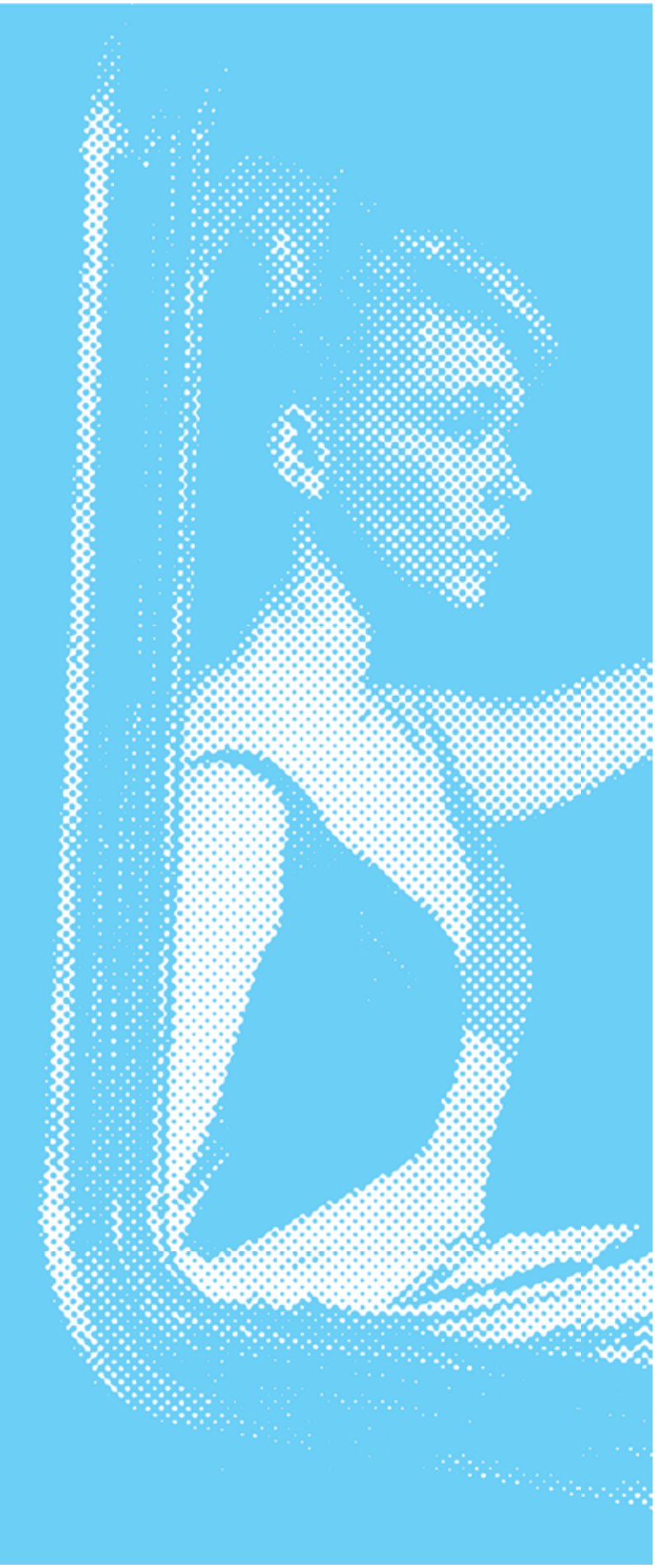
Та прича да је радио за Удбу пратила га је до краја живота, а повод свему била је чињеница да је у политичким чисткама после обрачуна с маспоком био ухапшен уредник *Хрватског тједника* Владо Готовац и као један од актера *хрватског пролећа* осуђен на четири године затвора. Зашто Готовац, а не и он, питала је Готовчева супруга, али и филмски сарадник Ернест Грегл када га је срео на улици.

Била су то *оловна времена* која је Берк преживео тако што је отишао на место професора драматургије филмског сценарија на Академији за драмску умјетност. То га није нимало радовало јер је дошао у установу из које је својевремено с гађењем побегао. Хтео је да његов предмет не буде онакав каквим га је њему предавао Ранко Маринковић, али то није било могуће у устројству какво је имала Академија. Занимљиво је да га је тада на Академију довео колега Анте Бабаја, баш као што га је много година раније довео и у Јадран филм. Међутим, говорећи о Бабаји, Берк је Полимцу објаснио:

„Он је увијек мало потцјењивао моје филмове, а ни мени његови нису били јако блиски: никад ми није рекао да је *Рондо* одличан филм, нити сам ја то њему рекао за *Брезу*. Као да смо припадали различитим свјетовима... У Бабају сам се поново заљубио тек недавно када сам видио његов филм *Добро јутро*. То је нешто чудесно, неописиво лијепо. Он који се у свим филмовима бавио смрћу, плашио се ње, а сада јој је без страха погледао у очи... Штета је што га јако пуно људи неће гледати, јер је снимљен на тако необичан начин, малом видео-камером."

Хрватски есејиста, преводилац, песник и један од оснивача *Глобуса* Марко Грчић, био је Берков вишедеценијски пријатељ и он га је довео за колумнисту у тај политичко-информативни недељник. Пишући о Звонимиру Берковићу у тексту *Рондо једнога живота*, у монографији *Берковић*, он је забележио:

„Ја особно једном од највећих вриједности његова јавног есејистичког дискурса сматрам ријетку особину да одржи размак према двије, можда судбоносне сфере нашега живота, то јест према националном питању како се оно по-



ставља у сељачко-десетерачкој традицији, и према оним аспектима грађанског живота које он, увијек, успијева схватити у њиховој аутентичности, јер му од рођења припада, премда не побуђује његову главну позорност."

Описујући властиту *позорност*, у интервјуу за *Глобус* 13. маја 1994. године, Берковић каже:

„Тај мудријашки свјетоназор, који ме ни данас не напушта, стекао сам још у дјетињству, у Србији. Мој је отац био фанатични аустроугарски чиновник, а за старе Југославије службовао је у Београду, гдје сам се ја родио. Мојем брату дао је име Крешимир, а мени Звонимир, и ми смо, као некакви потомци хрватских краљева, касније живјели у Зајечару. Моја обитељ никад није крила ни истицала своје хрватство, и ја сам тамо научио живјети изолирано, чувати свој идентитет. И касније сам увијек био неко страно тијело; научен чувати дистанцу, зазирао сам од предоџби колектива. Цијели сам живот проживио у разним тоталитаризмима, а ниједан ме никад није захватио ни на пет минута."

РОНДО У А-МОЛУ

Колико год хетерогено било ткиво које је током живота преплетао овај уметник, једна је тачка која га је трајно обележила као мера свега – филм *Рондо* из 1966. године, с којим је имао огромну почетничку срећу, а који му је у извесном смислу донео и трајну несрећу. Јер све што је касније радио поредило се с *Рондом*, и ништа више није било као *Рондо*!

Занимљив је историјат тог филма. Берковић је на сценарију радио седам година. Док је 1958. путовао из Пуле бродом у Далмацију, у кабини је интензивно размишљао и дошла му је идеја о *Ронду*. Крешо Голик као помоћник режије много му је помогао, али он је већ сам све решио у сценарију. Никад више није нашао тако идеалан концепт:

„Испуцао сам своју најјачу карту, а нисам био свјестан да сам је испуцао. У мени је био набој који је тражио набој, величину, грчку трагедију, снажну судбину. Морао сам то имати ријешено и прије филма."

Пре него што је почело снимање, Берков сценарио лежао је у Јадран филму више од четири године. Могло би се из тога закључити да у Јадран филму нису схватили шта имају у рукама, а истина је да је *Рондо* током година доживљавао знатне, па и суштинске измене, што показује како је Берковић био темељан и критичан, а Јадран филм умео да сачека свако ново

побољшање текста. И све тако до пролећа 1966. када је филм снимљен. И то у верзији која, у сувом препричаном облику, изгледа овако:

Темпераментни уметник Фађа и његова млада супруга Неда живе у срећном браку без деце у једном загребачком поткровљу. Фађа је страствени шахиста који је једном приликом у парку упознао Младена, старијег самца, судију, док су гледали партију шаха двојице пензионера. Лако су се препознали и договорили да сваке недеље по подне код Фађе играју шах. Ту ће се за пријатну атмосферу побринути Фађина супруга, млада домаћица, студенткиња с неоствареним музичким амбицијама.

Тако Младенови недељни доласци уносе промену у живот младог пара: Фађа се радује интелигентној разоноди, а Неду привлачи ћутљиви и озбиљни незнанац који обраћа на њу пажњу и слуша је. А све је у њиховом браку наизглед савршено: живе комотно, немају егзистенцијалних проблема, имају исти укус, купују и путују заједно, у свему су сагласни... само што једва чекају нешто друго! И тада почиње игра у којој мало-помало сви учествују и у којој се откривају све пукотине у Фађином и Недином браку, и у којој Младен открива Недину еротску привлачност. Неда ће на крају те игре завршити у кревету с Младеном, њих двојица ће престати да се виђају неко време, и када се после неколико месеци поново сретну у парку, Фађа прилази Младену с леђа, каже му да је свиња, *али свиња која добро игра шах*. Позива га поново на недељну партију, и када Младен дође, види да је Неда – трудна!

Много је мастила проливено, како се још говорило у оно време, да би се нахвалило све оно што заправо чини овај филм у коме играју Реља Башић (Фађа), Стево Жигон (Младен) и Милена Дравић (Неда). За *Рондо* су сви актери филма знали до које је мере био стриктно и педантно испланиран, па су се сви одреда дивили Берку. А он је сам признао да је то радио само зато да се не би видело колики је дилетант!

Ипак, неизоставна и необично важна била је прича о ронду као музичкој форми која је пресудила и у наслову Берковићевог првенца. Тај се рондо у филму слуша, свира, тематизује при расправама о недељном ручку, присутан је у свим порама филма. Рондо је музичка форма којој се Берк толико диви да је претвара у структуралну окосницу филмског садржаја базираног на љубавном троуглу.

На клавиру су отворене ноте Моцартовог *Рондо у а-молу*, али Неда не жели да га свира још од свог првог и последњег концерта на коме је упознала Фађу. Али зато јој Младен купује плочу с тим рондом, а то је плоча на којој Моцартов *Рондо у а-молу* изводи Јурица Мурај, о којем следи занимљива прича.

На Полимчево питање да ли је идеју за *Рондо* добио преко Моцарта, Берк је одговорио:

„Не, преко Равела. *Болеро* је понављање једне те исте музичке фразе, али с варијацијама... Рондо је у основи ведра композиција, а то је мени био највећи проблем. Сваки је рондо у дуру, а готово ниједан у молу. Било ми је неизводиво преко једне ведре композиције пренијети нешто што има усудни карактер. Срећом, разговарао сам с Јурицом Мурајем (хрватски академик, један од највећих пијаниста и музичких педагога Хрватске, 1927–1999, прим. А. М. Р.), срели смо се на углу Гундулићеве и тада сам му се пожалио да не знам ниједан рондо у молу. Он ми је рекао да има један, онај Моцартов, који ја прије тога никада нисам чуо. Он га је чак и свирао: у неком антикваријату је нашао ноте. Зграбио сам га за руку, рекао да одемо до њега трамвајем, он је становао код Кватерниковог трга, и натерао га да ми одмах одсвира тај рондо. То ми је био један од најузбуљивијих доживљаја у животу, јер тај рондо не само што је био у молу већ је имао и такт *сицилијана*. Јако је подсећао на глазбу у оној сцени у *Куму* када Марлон Брандо плеше са ћерком на њезиној свадби. Један тужни рондо, у духу онакве глазбе по којој су Сицилијанци познати. Управо идеална глазбена форма за оно што сам хтио радити. Не заносим се тиме да сам некакав филозоф, да иза тога стоји посебна теорија, него сам то напросто тако направио..."

МИЛЕНА, РЕЉА И СТЕВО

Српкиња, Хрват и Словенац у љубавном троуглу, тако су се шалили на снимању Милена, Реља и Стево. Реља Башић је у документарцу о Берковићу то овако сажео: „Само снимање филма протекло је у перфектном сугласју између Словенца, првака Југословенског драмског позоришта из Београда Стеве Жигона, Београђанке Милене Дравић и мене, Загрепчанина Реље Башића."

Лик Младена, који је играо Стево Жигон, Берковић је писао према лику Владе Приморца, особе коју је највише ценио у животу. Занимљиво је рећи ко је био тај правник. Владо Приморац (1935–2000) био је 1972. године судија Окружног суда у Загребу када му је додељено пет истра-

га и један процес против ухапшених актера *хрватског пролећа* оптужених за *контрареволуционарну делатност*. Власт је организовала политичку хајку и захтевала оштре судске казне против „бијесних националиста", „трулих либерала", „анархоидних непријатеља социјализма". Приморац се стриктно држао закона и обавестио председника Суда да није нашао основе за оптужницу против Владе Готовца и четворице „пролећара", а за Анту Марина и Еугена Мусића донео је ослобађајуће пресуде. „У том времену, то је био јединствен догађај који је изазвао силну буру у институцијама и у јавности", написао је Приморчев пријатељ Славко Голдштајн у *Јутарњем листу*. Силна бура резултирала је тиме што је Приморац избачен из суда, па је отишао у адвокате. О таквом Приморцу Берковић је говорио:

„То је особа коју сам највише цијенио у животу. Катон, човјек права, човјек правде. Њему су у Југославији требали направити споменик због велике части и честитости. Кад сам се заљубио у Владу, онда сам, ваљда, подсвијесно направио такав лик који је играо Жигон. Судац који жели бити поштен у таквом поретку, а шеф државе му каже: *Нека се суци не држе закона као пијан плота!*"

Берк је Стеву Жигона одмах изабрао за лик Младена јер га је гледао у Београду у позоришту и савршено му је одговарао. За улогу Феђе био му је потребан млађи глумац и направио је велику аудицију на којој је био и врло млади Мустафа Надаревић. Ипак, био је готово одлучан да улогу додели младом Јосифу Татићу, али:

„Схватио сам да бих у једном загребачком филму имао три београдска глумца, од којих се један још зове Јосиф. Схватио сам да сам се дао

у толику потрагу јер сам стално избјегавао Рељу Башића, који ми је био ту некако превише покрај и мислио сам да је линија мањег отпора ако му дам ту улогу. И онда сам напосљетку попустио." Разумљива је Беркова дилема ако се зна да су Реља и он били као фамилија, да је Рељина мајка њему држала часове у музичкој школи, коју је похађао и Реља, две године млађи од њега. На крају прве године, Реља и он су извели музичку тачку. У некрологу Ели Башић (1908–1998), професорки која му је предавала солфеђо, Берковић је записао и ово: „Ваша тумачења хармоније тако сам дубоко проживио, а све лекције тако добро савладао да их одонда понављам у свим медијима. Сви моји есеји и сви моји филмови посвећени су заправо истој теми: хармонија? Како она настаје? Како нестаје?"

Није се покајао што је ангажовао Рељу, као ни Милену, мада је имао пуно скепсе:

„Нисам био сретан што сам се одлучио за њу. Плашио сам се да нема казалишног дрила и да неће знати изговарати моје реченице које су ипак мало у дослуху с театром. Она је створена за то да изговара реченице које као да је сама написала, а у *Ронду* нема ничег што би се могло приватизирати, претворити у своје. Обожавао сам је у сценама где није требала говорити...

Била је то Миленина прва улога изван калупа у који су је дотад гурали. И баш ју је запало да игра Загрепчанку која воли Моцарта! Кад ми нетко каже како је она у филму одлична, ја сам пресретан, јер тај страх да ће ту нешто поћи криво, у мени и данас тиња. Ипак, очито је да је имала такву изражајност, такву снажну персоналност, да су се моје дилеме показале као непотребне."

Поменути Жерар Ланглоа је у својој критици филма под називом *Ремек-дело Звонимира Берковића* (*Les Lettres Francais*) поводом Милене Дравић написао:

„Говорио сам о жени чија је улога толико битна и због тога морам да подвучем велико остварење глумице, нежне и плавокосе Милене Дравић, звезде број један југословенског филма, коју смо недавно могли да видимо у филму *Човек није тица*. Она је потпуно прожета својом улогом, сваки њен покрет удвостручује природна сензуалност, сваки њен поглед гори као усијано гвожђе. Она не мора да говори да би нешто рекла, за то је довољан и једва приметан покрет њених усана."

Милутин Чолић, тада водећи филмски критичар у Србији, писао је у дневном листу *Поли-*

тика критику о том филму коју је завршио освртом на глумачку игру:

„Врсна одлика игре глумаца је у томе што су, изражавајући судбину својих јунака, схватили извесну њихову условљеност. То је стил који хармонизује редитељевом, односно пишчевом. Да то није само Берковићева заслуга, показује случај Милене Дравић, која се, буквалним реалистичким осећањем, искључује местимично из тог стила. Она има непосредних тренутака, али нема прави доживљај места, амбијента, природе приче. Реља Башић и Стево Жигон су аутентично то што треба да буду. Особито Башић, док Жигон више но игде досад, избегава манир пренаглашеног тона и геста. Њихова уметност је такође један мали доживљај, те је то разлог више да упознамо деби једне изразито стваралачке личности какав је Берковић."

Трајна првакиња филмске уметности, како је о њој најлепше записао Ранко Мунитић, Милена Дравић је филм *Рондо* упамтила као посебно важан у својој каријери јер је с њим први пут отишла у Кан, где је упознала велике светске филмске звезде, а није се осећала инфериорно пошто је то био веома добар филм. А кад је у монографији *Берковић* видела да је на корицама њен лик из филма, када је прочитала како се и колико писало о *Ронду*, Милена је била задивљена и веома срећна што је и она део те славне југословенске филмске историје.

КРИЗА БРАКА – КРИЗА ЉУБАВИ

Прича о љубавном троуглу у Берковићевој причи није била само ванредан *уметнички дојам* већ и тема за широ јавност. Једна јавна расправа која је окупила људе из разних професија, сачувана је у монографији *Берковић* и убедљиво сведочи како је све тај филм доживљаван и тумачен.

Александар Костић, професор, доктор медицинских наука, хистолог, широј јавности познат и као отац композитора Војислава Вокија Костића, био је тих година једини сексолог који је арбитрирао о темама љубави и секса у југословенској јавности, и због тога се радо одазивао на молбе бројних редакција. Трудила сам се да сажмем његов став према филму *Рондо* у поменутој расправи која је објављена у монографији *Берковић*:

„За мене овај филм третира кризу савременог брака, што се као тема најчешће провлачи кроз наше филмове. Питање прељубе и генитални односа долази у први план. У овом филму од првог тренутка вреба прељуба. Истина, код Луја Мала у филму *Љубавници* то иде брже: за цигло једну ноћ!

За мене је велико питање зашто наши режисери и сценаристи не обрађују из савременог брака његову стабилност, душевну усавршеност, него лабилност, чулно задовољавање и доживљавање, као да у браку нема ничег до чулности. Питао сам једног младог режисера зашто се не сними филм о једном нормалном, стабилном и уравнотеженом браку. Знате шта ми је он рекао? То није довољно привлачно! То је као тематика *анемично*, монотоно, сиромашно. Зар здраво није довољно динамично? То су парадокси који нас забрињавају..."

У својој реплици, психијатар др Владислав Клајн, један од првих српских психотерапеута, објаснио је због чега мисли да др Костић греши када говори о кризи брака, а заправо, реч је о кризи љубави. Јер, сваки појединац као да не добија љубави колико му је потребно:

„Мени се чини да су ови људи у овом филму били истргнути из једног социјалног контекста. Можда је била намера да се усредсреди пажња на нешто друго. *Рондо* је слика једне *зонтаине-урозе*, то је типичан пример неуротичног човека, јер један пун човек нема ту неурозу. Он једва чека да дође недеља и да ништа не ради. На пример, ја сам у Копенхаген дошао у пет сати ујутру и видео једног човека који је у недељу у то време уређивао излог своје радње. Њега није натерала нужда на то, него празнина коју осећа."

Очигледно без размишљања о тзв. *недељној* неурози, Берк је овакву врсту коментара и тумачења умео да оцени само на један начин. Говорио је да је дијалог између науке и аутора унапред осуђен на неспоразум, јер они говоре различитим језицима:

„Гледајући у исти предмет, ми виђамо различите ствари. Аутор у овоме филму види три лица (која имају своја имена, своје биографије, своје навике, своје радости и тегобе), а сексолози, психолози, социолози и филозофи, у истом филму виде – проблем брака. Аутор, када гледа стварност, увијек је збуњен, све што види надмашује га и он вјерно уписује живот јер нема наде да ће га икада објаснити; он своје мисли и свој доживљај свијета кристализира у индивидуалне јунаке и живе људске судбине и све је код њега посебно и непоновљиво. Научни радник, с друге стране, сваку посебност уопћава и смијешта у поредак надиндивидуалних закона, у чврст оквир система."

Постоји још један, рекло би се скривени мотив овог филма о којем је Берк први пут проговорио у разговору с Полимцем. На питање да ли је био задовољан филмом, рекао је:

„Слабо сам ја то знао искористити. Мени је било важније што сам се доказао пред Танијем (Никола Танхофер, 1926–1998, сниматељ, сценариста, редитељ филма *X-8*, прим. А. М. Р.). Мислио сам хајде Тани, хајде Буторац (Томислав Буторац, 1929–2008, хрватски новинар, био косценариста с Берковићем на филму *X-8*, за који су добили *Златну арену*, прим. А. М. Р.), направите ви нешто овакво. Ипак, *Рондо* је заслужан за један други филм, а то је *Бреза*. Када је Бабаја (Анте Бабаја, филмски редитељ који је филм *Бреза* снимио 1967. године, прим. А. М. Р.) видио *Рондо* – а ваљда је и схватио да сам у сцени у којој неком неписаном рутином Жигон и Борис Фестини (хрватски глумац, 1930–2013, прим. А. М. Р.) шутке подносе један другога у Казалишној кавани, портретирао њега и себе – он се свим својим снагама бацио на *Брезу*. Мислим да он не би преживио да сам ја успио, а он не."

Колико год је те године на Филмском фестивалу у Пули *Рондо* био фаворит, колико год Ненад Полимац писао да је то био најбољи филм фестивала, *Златну арену* добио је Ватрослав Мимица за свој *Понедјељак или уторак*. Берк се трудио да сакрије повређеност због такве одлуке жирија:

„Моји глумци и ја добили смо доста награда. *Златну арену* за сценариј подијелио сам с неким Македонцем (Симон Дракул, писац, историчар, преводилац, сценарио за филм *До победе и даље*, једини сценарио који је написао, прим. А. М. Р.) за кога нисам никада чуо нити сам знао какво му је мјесто у југославенској кинематографији. Сећам се да је Бранко Белан био у жирију, па је ваљда и он форсирао Мимичин филм, који је мени био потпуно смушен. То се онда сматрало прототипом модерног. Ја нисам отишао у Пулу, но кад је Реља Башић наслутио да би могао добити награду, он се одмах тамо нацртао. Милена је такође награђена, а Жигон је добио некакву диплому."

Тачније, *Рондо* је, односно Звонимир Берковић, те 1966. године на Филмском фестивалу у Пули добио *Велику сребрну арену* за филм, *Златну арену* за сценарио, *Златну арену* за најбољу мушку улогу, која је припала Рељи Башићу, *Златну арену* за фотографију Томислава Пинтера (у образложењу је речено да је Пинтер награду добио и за филм *Понедјељак или уторак*) и *Сребрну арену* за женску улогу, коју је освојила Милена Дравић. Кад је о камери Томислава Пинтера реч, он је настојао да сви извори светла буду као на сликама Миљенка Станчића (хрватски сликар и графичар, 1926–1977), што му је као домаћи задатак, на његово задовољство, задао редитељ. И Пинтер је у том црно-белом филму показао сву снагу боје.

НОВИ ФИЛМ, НОВО РУХО

После бројних критика које су здушно поздравиле Берковићев првенац, *Рондо* је у пролеће 1967. године приказан на фестивалу у Кану, где је Југославија те године имала три филма! У такмичарском програму био је службени југословенски кандидат *Скупљачи перја* Александра Саше Петровића. А у *Недељи критике* изабрано је осам филмова нових аутора чији су то били први или други филмови. Од тих осам, два су била из Југославије – *Рондо* и *Љубавни случај или трагедија службенице ПТТ* Душана Макавејева. После Кана, *Рондо* је приказан и на *Недељи југословенског филма* у Паризу, а затим је почео да се приказује у Француској и Великој Британији. Једнако је добијао ласкаве критике као и у Југославији. За Самуел Лашиз (*L'Humanite*) Рондо је „врло модеран, одважно меланхоличан филм", а Жерар Ланглоа у *Les lettres francaises* пише да је то „ремек-дело осећајне истанчаности", „један од најбољих југословенских филмова". Писало је и да је „необично суптилан" (*Sunday Times*, Dilys Powell), „узбудљив због своје нежности у *clairobscur-у*" (*Elle*, Renee Bernard), „ремек-дело чеховљевске слатке горкости" (*Les nouvelles litteraires*, потписано Р. Aj.), „филм који нас наводи да причамо о југословенском чуду" (*L'Express*, потписано C. G.).

Назван је првом „од три ластавице које чине југословенско пролеће" (*The Times*, John Russell Taylor), описан је као „необично елегантан и привлачан филм" (*The Observer*, Tom Milne), док је *Sight and Sound* филму дао три од четири звездице, једнако колико и *Строго контролисаним возовима* Јиржија Менцла, снимљеним такође 1966. године. Рекло би се, била је то добра берба пре 55 година!

У неким од тих текстова *Рондо* се пореди или повезује с француским филмом *Жил и Џим* Франсоа Трифоа, са Сколимовским, Бергманом, Чеховом и Артуром Милером.

Као што је покренуо дебате попут оне у којој су учествовали психијатар, сексолог, филозоф, социолог... *Рондо* је био и разлог сучељавања

појединих критичара. Било је занимљиво што се у једној од већих полемика нашла теза да је тај филм заправо парадигма загребачког, односно хрватског филма. У есеју „Рондо новијег хрватског филма", објављеном у часопису *Филмска култура*, хрватски документариста и филмски критичар Петар Креља каже како се „у загребачкој филмској продукцији појавише дјела с драматургијом кружнога понављања", која реагују на животни процес који су забележили филмски аутори. Тако је *Рондо* за њега први и најочигледнији пример „кружне форме као поглед на вријеме које живимо."

Две године касније, 1968. писао је о тој теми у часопису *Филмска култура* и критичар Слободан Новаковић обележивши *Рондо* као парадигму хрватског филма с посебном поетиком загребачке продукције:

„Филмови снимљени у Загребу одликују се рафинираном ликовном и драматуршком структуром, у којој се (у форми ронда!) виртуозно варирају одређени константни мотиви и лајтмотиви. Призор у кадру је углавном стилизован: загребачки аутори као да полазе од идеје према животу, за разлику од београдских који као да иду од живота према идеји! Њихови се филмови такође одликују глобалном метафоричношћу, која је оплемењена рафинираним ликовним вредностима, али су рационалнији и структура им је затворенија – но, баш одатле зраче и аутентичне поетичке вредности."

За хрватског драмског писца, песника, есејисту и преводиоца Чеду Прицу (1931–2009) *Рондо* није био репрезент *новог таласа*, већ демонстрација „класичне истине да је свака драма, па и филмска... само онда драма ако се оствари у најједноставнијем". У свом есеју у коме хвали *Рондо*, он се заправо супротставља основној тези већине критичара да је у том филму најбоље оно што је иманентно филмско, а не филмска адаптација и величање култа сценарија.

Филмски критичар Јурица Павичић, тим поводом ће, у монографији *Берковић*, под насловом „Геометрија интиме: класично и модернистичко у *Ронду* Звонимира Берковића", записати:

„Прицин есеј, а насупрот томе Крељини и Новаковићеви текстови, отварају стога неизбежно тему суодноса између Берковићева филма и тада надолазеће модернистичке стилске парадигме у југославенском филму, односно онога што ће критика колоквијално називати *нови филм*. Како ови есеји показују, тај однос очигледно није једноставан.

С једне стране, *Рондо* недвојбено јест ауторски модернистички филм. С друге стране, то је филм који затвореношћу, класичношћу, структуром, литерарном, драмском и сценаристичком усидреношћу привлачи и коментаторе попут Прице, који очигледно нису могли вољети *nouvelle vague* и добар дио новог филма. Чини се као да је *Рондо* филм који је у раздобљу свог настанка имао моћ поетичког *crossover-a* те се успијевао свидјети критици с обију страна поетичког грудобрана.

Појава *новоī филма* – односно југославенског филмског модернизма – у играном се филму обично везује уз 1961. и два филма која симултано носе титулу првога југославенског модернистичког дугометражаног филма: први је од њих *Плес на киши* (*Ples v deaju*, 1961) Словенца Боштјана Хладника, а други *Двоје* (1961) Србина Александра Петровића... Новофилмаши и њихови критички присташе – на што очито алудира и Чедо Прица – инсистирају на иманентно филмском вредновању, аутономији, аутономији филмског, које се одмиче од култа драмски фиксираног сценарија. 'У новом филму', како је тврдио Миховил Пансини 1963. године на округлом столу GEFF, 'говори се на другачији начин него што се говорило до сада... морали бисмо тражити нове садржаје и одредити нови начин живота, нов начин мишљења, који су довели до промјене форме' (Пансини, ур. 1967: 18–19).

У том озрачју, Берковићев *Рондо* појављује се као филм који наизглед савршено репрезентира промјену доминанте и велико стилско превредовање које југославенски филм пролази средином шездесетих.

Ријеч је о филму који – попут кључних наслова београдског *новоī филма* ради аматер – глазбеник и новинар. То је филм који доиста почива на култу града, а његова иконографија (тргови, кавана, терасе, унутрашња дворишта, стубишта...) апсолутно је градска.

Берковићеви тематски интереси у потпуности су усмјерени на психологистичко, интимно и еротско, а његов филм и у иноземној је рецепцији успоређиван с Бергманом, Трифоом и сличним ауторима модернстичкога канона. Но између *Ронда* и дјела надолазећих талената новог филма постоје и големе разлике, које чине кључни елемент разликовања и посебности *Ронда* у контексту југославенских модернизама шездесетих."

ЈОШ ТРИ ФИЛМА

Берк је за себе знао говорити да је лењ, да је перфекциониста којем је тешко да се одлучи да сними филм, да се он у филму случајно затекао... али у једном интервјуу који цитира његов најдуговечнији пријатељ Иво Шкрабало (филмски редитељ, сценариста, историчар филма, 1934–2011) у монографији *Берковић*, Звонимир Берковић прецизно признаје:

„Никада себе нисам доживљавао као професионалног филмског режисера или филмског аутора, увијек сам мислио да је то једна од мојих дјелатности, па још имам осјећај да бих нешто ново требао почети радити. Заправо сам се у филму само искушавао. Хтио сам нешто пробати, желио проверити јесу ли неке моје замисли проведиве, сваки мој филм био је експеримент који се осим мене самога није много других тицао. Увијек сам себе доживљавао као човјека који нема баш много тога рећи."

Будући да је пре филма Берковић већ писао и да је писање било његова континуирана радост, филм је у његовом случају био наставак литературе, само другим средствима. Имао је 38 година када је 1966. снимио први играни филм, а последњи је снимио 1993. када је имао 65 година.

Колико год да је *Рондо* био апсолутна сензација на фестивалу у Пули, толико је Берковићев други филм, *Путовање на мјесто несреће* (1971), прошао сасвим незапажено, без хвале и без оспоравања. Била је то психолошка драма из савременог живота у којој јунакиња приче – игра је Ана Карић – сазнаје да је њен муж доживео саобраћајну несрећу и да се налази у болници на мору. То јој јавља непознати младић Влатко (Раде Шербеџија) који је био случајни сведок несреће, а она се одмах спрема да иде у болницу. Но, младић јој саопштава да муж не жели да види њу већ своју љубавницу, за коју она није знала да постоји. Када схвати да ју је Влатко лагао, а она пала у његов загрљај, доживеће слом који ће трагично завршити. Ако се има у виду да је та 1971. година била превратничка у политичкој историји Хрватске, јасно је да оваква, мелодрамски интонирана прича о трагичној судбини једне жене, није изазвала посебну позорност.

Прошло је 14 година када се 1985. Берковић поново јавио с филмом *Љубавна писма с предумишљајем*. Рађен у духу Моцартове *Чаробне фруле*, тај филм жанровски је најближи ономе што главна јунакиња једноставно описује да јој се догађа – „нешто између љубића и кримића".

Након тешке саобраћајне несреће, професор музиколог Косор (Златко Витез) долази до свести, а на постељи поред њега лежи скромни и срдачни економиста Гајски (Крунослав Шарић), кога редовно посећује његова супруга Мелита (Ирина Алферова). Та лепа, зрела жена је прво што угледа и почиње опсесија њоме. Уједно, почиње и несвакидашње сложена структура филма. Најпре Косор игра своју помно искалкулисану интелектуално-емоционалну игру завођења Мелите. И кад је она већ емотивно припремљена за авантуру, у целу комбинацију случајно упада доктор Хорст, ни крив ни дужан, и побере све плодове те дуго смишљане комбинаторике. Ту настаје и варирање литерарних паралела с Ростановим *Сираном де Бержераком*. А Беркова игра је забавна, како то уме да сложи уметник пун ироније спрам света којим се бавио у својим филмовима.

Последњи филм Звонимира Берковића *Контеса Дора* (1993) прича је о животу грофице Доре Пејачевић, прве хрватске композиторке, банске кћери и унуке, која је умрла у 38. години. Био је то по опсегу највећи Берковићев филмски пројекат (уједно је радио и ТВ серију). Дору је одиграла Алма Прица, а човека у кога је заљубљена, Карла Армана, у филму сјајни Раде Шербеџија. Снимљен је пре Домовинског рата. Тог лета 1993. године на крњем фестивалу у Пули, *Контеса Дора* добила је четири *Златне арене*.

Након овог последњег филма, Берковић се окренуо писању колумни. Имао је разлога да буде незадовољан јер хрватска критика није посветила више пажње његовим филмовима. У библиографији текстова о њему има више наслова страних аутора само о његовом првом филму *Рондо* него свих хрватских пера о свим његовим филмовима!

У једном интервјуу, те 1993. године, преиспитујући свој дотадашњи рад и потезе, сумирао је:

„Ја се никад нисам ослобађао, ја сам увијек био слободан. Увијек сам се користио оном дозом слободе, оним подручјем које је потпуно нетакнуто. Не видим да сам ишта направио што би данас требало ревидирати. Увијек сам се сматрао слободним човјеком са свим негативним посљедицама које то има. Није се могла направити велика каријера, није се могло далеко доћи, стећи велика слава или зарадити много новаца, али сам барем направио неколико ствари којих се не морам срамити."

Звонимир Берковић имао је велику жељу коју није остварио. Желео је да сними филм о хрватском политичару Влатку Мачеку (1879–1964; након смрти Стјепана Радића предводио је Хрватску сељачку странку, прим. А. М. Р.), о коме је објавио књигу:

„Водио сам се идејом да то буде филм, али који има доста сродног с театром. Нисам заправо толико размишљао о реализацији, више сам се трудио да у тексту буде све што ме је у животу опсједало, од политике до умјетности. Ипак, ако се баш морам опредијелити за један медиј, волио бих те ликове живе видјети на екрану. Ја то свакако више неће моћи направити, али можда ће текст инспирирати некога другога...

Кад сад размишљам о том свом лудилу – јер лудило је толико се бавити том недоброћудном и незахвалном темом – то што сам ја прошао, то нитко жив није прошао. У почетку сам замишљао да сам попут Плутарха или Шекспира, а сад ми се поткрај чини да сам ја био столар Ђепето из *Пинокија*, који је хтио да му дрвени лутак заплеше. Тако сам ја у есејима о Мачеку настојао удахнути душу нечему, но то ме није задовољило. Зато сам и хтио написати праве ликове, хтио сам то видјети уживо, хтио сам чути глас. Тек кад сам се сјетио Ђепета, схватио сам да сам готов, јер сам себи нашао праву улогу. Какав Плутарх, какав Шекспир – мој је пандан Ђепето."

ФОЛКЕР ШЛЕНДОРФ

РАЗГОВОР ВОДИЛА:
Сандра Перовић

Међу културним остварењима која су обележила историју омиљеног београдског фестивала јесте и *Лимени добош* Фолкера Шлендорфа, вишеструко награђена екранизација романа нобеловца Гинтера Граса објављеног 1959. године. Филм је приказан на Фесту 1980. након што је у Кану освојио Златну палму и био награђен Оскаром за најбољи филм ван енглеског говорног подручја (први за немачку кинематографију у тој категорији). На 49. Фесту публика ће бити у прилици да, у оквиру програма „Фестових 50", погледа „*directors cut*", верзију продужену за чак двадесет минута по оригиналној замисли редитеља.

Неуништиви ветеран Фолкер Шлендорф каријеру је почео као асистент Луја Мала, Жана Пјера Мелвила, Алена Ренеа. Године 1975. заједно с Маргарет фон Тротом режирао је филм *Изгубљена част Катарине Блум* по роману Хајнриха Бела. Коначни пробој на светску сцену дошао је с легендарним *Лименим добошем*, причом о бурним историјским догађајима и њиховом утицају на породицу дечака Оскара Мацерата, који је престао да расте после бизарног инцидента. Тај филм и данас слови за једно од најуспешнијих остварења немачке кинематографије на тему Другог светског рата. Након тог вишеструко награђеног остварења, на филмско платно пренео је и Прустов роман *Једна Сванова љубав*. Мало је редитеља који су попут Шлендорфа успели да велика литерарна дела тако моћно преточе у филм. И то је за њега био изазов.

Он је икона немачког новог таласа, аутор снажног израза и уметник који ствара трајне вредности. У те вредности спадају и разнолика дела која имају елементе и уметничког и комерцијалног филма: *Убиство и смртоносни удар*, *Изненадно убиство сиромаха из Комбаха*, *Путник*, *Палмето* с Вудијем Харелсоном, *Смрт трговачког путника* с Дастином Хофманом и Џоном Малковичем, *Легенда о Рити*, *Хомо фабер*, *Огре*. Иако је током каријере снимио више ег-

Повратак у Монток (2017)

зекуција него љубавних сцена, дошло је време и за ово друго. Засада последњи играни филм који је снимио, *Повратак у Монток*, наслања се на роман његовог дугогодишњег пријатеља, швајцарског писца Макса Фриша. У импресивно снимљено дело редитељ је уткао аутобиографске елементе направивши причу о изгубљеним љубавима, пропуштеним приликама, кајању, срећи, болу. Прича о љубавном троуглу можда звучи као класична сапунска опера, али ипак је реч о визуелно пунокрвном филму искусног синеасте, каквих је све мање на фестивалима.

***Повратак у Монток* заправо није адаптација књиге Макса Фриша. Како сте пришли тој причи?**

– Продуцент ми је понудио да за филм адаптирам роман „Монток", а ја сам рекао да то заправо и није роман већ аутобиографија писца Макса Фриша. То је дивна књига, али не нешто што би могло да се снима. Онда сам помислио како бих могао да искористим тај заплет да испричам сопствену причу, и тако се и десило. Сео сам с Колмом Тоибином, ирским писцем, и почели смо да бележимо понешто ту и тамо. Писац долази у Њујорк, супруга долази с њим, или је већ тамо кад он стигне да би све спремила за њега, тако да њих двоје више имају пословни однос. Чим стигне у град, он се сети „велике љубавне везе" коју је некада тамо имао. Сазнаје да та жена још живи у том граду и просто мора да је види јер је то јаче од њега. Она не жели да се сретне с њим, па је он скоро прогања. На крају жена попушта и каже му да једне суботе може да крене с њом до куће у Монтоку, па ће разговарати у колима на путу онамо и назад. Наравно, све се одигра друкчије. Њих двоје су људи који би требало заједно да живе, а раздвојени су петнаест година. Шта се деси? У почетку све изгледа као да иде добро, чак и њихова тела памте једно друго, али како дан одмиче, он све више схвата да ништа о њој не зна. И да никада заправо није ни обраћао пажњу јер је за њега била као објекат. Није увидео, иако је то велика реч, њену душу и све кроз шта је прошла. Мало-помало и ми, публика, захваљујући Нини Хос, која то тако дивно ради, схватамо да што више о јунакињи знамо, то тајна бива мање откривена.

Филмове режирате на диван, класичан, пунокрван филмски начин. Какав сте визуелни утисак хтели да оставите у *Повратку у Монток*?

– Монток је посебан због свог светла. Амерички импресиониста Џон Сарџент ишао је у Монток, као и Ворхол, Џулијан Шнабел, Ерик Фиш и Џенифер Бартлет. Светло је заиста посебно, боје искачу. Хтео сам да то имам у филму, зато је тамо и сниман. Не због пејзажа, мора или свети-

Фотографије: Архив ЈК / ПРОМО

Дипломатија (2014)

оника, већ због светла. То смо Жером Алмерас и ја, а посебно дизајнер сета, тражили. Рекли смо да не желимо црвено у филму, не сунчану плажу, већ светлоплаво и сиво. Хтели смо зимско светло јер је изгледало да добро иде уз осећања. То није љубавна веза која може да се прикаже у техниколору. То је размишљање и присећање. У једном тренутку филм смо хтели да назовемо „Сећаш ли се Монтока?", а не *Повратак у Монток*. Те боје прикладне су за сећања.

***Повратак у Монток* је веома емотивна прича без политике, за разлику од ваших претходних радова који су драматизовали тоталитарну државу. Одакле интересовање за диктатуру?**

– Ја сам рођен 1939. године, тако да педесетих и шездесетих нисмо имали избора, осим да се носимо с немачком историјом. Била је на све стране. Живео сам у Француској и сви су ме питали: „Зашто сте то урадили?" Морао сам да сазнам шта треба учинити да се то не понови. То је било 1968. Тада нисам имао избора, снимао сам филмове о временима у којима сам живео и о ономе с чим смо морали да се боримо. Много је времена прошло док нисам добио прилику да снимам филмове само о осећањима, а такав је *Повратак у Монток*. Као што знате, ја сам велики љубитељ Пруста и с радошћу сам снимио *Једну Сванову љубав*, што је можда један од два романтична филма која сам икада урадио.

Многи ваши филмови повезани су с важним историјским тренуцима.

– Занима ме историја, наравно, а занима ме и политика. Међутим, ту своју страст морам некако да завијем у чоколаду, да људи не примете да заправо гутају горку историјску пилулу. Али, наравно, мислим да човек не може да разуме свет уколико се не осврне на историјске везе. Када сам одлучио да снимим полуисторијску драму *Легенда о Рити*, читао сам много о политичким радикалима из седамдесетих година 20. века, ухваћеним између Источне и Западне Немачке. Водио сам се питањем зашто би та источна, стаљинистичка, бирократска држава икад и пришла терористима, тим непредвидљивим анархистичким ликовима, када се толико бори за углед. А друго питање било је зашто би ти ликови – ти млади, бунтовни људи – икада живели у тако ускоумном друштву. Такве теме су за редитеље неисцрпан извор.

Какво сте искуство доживели снимајући у оквиру америчког система? Био је то неоноар трилер *Палмето*?

– Не бих то смео да кажем, али било је сјајно. Радио сам у Њујорку и на другим местима, није то било први пут, али *Палмето* је био скоро студијски филм. Продуциран је врло независно, па га је студио преузео, али не стидим се да кажем да сам се сјајно забавио, можда као никада до сада. Сви смо боравили у кућама на плажи на Флориди. Допадали су ми се ликови у филму, али сам, можда прекасно, схватио да је основна премиса тог старог романа Џејмса Хедлија Чејса о прогоњеном главном јунаку била застарела, баш слаба, те да нам шта год да урадимо да бисмо га „оживели" без добре приче ништа не може бити од помоћи. И радили смо на томе, нисмо отаљавали посао, али приче није било. Не знам да ли би ико други то успео да изведе, па се зато ни данас не нервирам што је филм условно речено пропао. Пробао сам двапут у Европи – снимио сам два детективска филма – па ни то није упалило. И зато нећу радити други *Палмето*, чак ни с бољом причом.

Леґенда о Рити (2000)

У којој је мери ваше стваралаштво током седамдесетих година прошлог века утицало на тенденције у савременом немачком филму?

Лимени добош (1979)

– Нема ефекта. Свака генерација ствари гледа на свој начин. Већину филмова данас снимају младе филмације и могу вам потписати да нису гледали моје филмове, осим можда *Лимени добош*, а ни оне које су режирали моји савременици. Они имају свој поглед као што смо га имали и ми када смо почињали. Баш ми се допада Том Тиквер као човек, делује да би могао постати Вендерс, али има много других аутора попут њега. Он мења дефиницију ауторског филма, а то се дешава и у другим земљама. Не видим будућност као суморну. Филм ће преживети. Разлика између великих блокбастера и независних филмова биће израженија, али можда ће артхаус бити чврст део тржишта, као књижевност.

Који вам филм од свих које сте снимили највише значи?

– Када снимите више од тридесет филмова, тешко је изабрати један. *Лимени добош* је, наравно, први, он ми је судбина, мој заштитни знак. Али *Повратак у Монток* је посебан јер никада нисам био ближи себи ни толико срећан као док сам снимао тај филм. Тада ми се није десило да имам лош дан. Сваки дан када бих дошао на снимање, размишљао сам о томе како могу да испричам своју причу, а чињеница да сам је причао заједно с Нином Хос, то је једноставно било блаженство.

ПИШЕ:
М. Чолић
Политика, 9. јануар 1981.

ЛИМЕНИ ДОБОШ

СЛИКЕ НАЦИСТИЧКОГ НАСИЉА

Немачки филм „Лимени добош"
Режија: Фолкер Шлендорф.
У главним улогама: Давид Бенент, Марио Адорф, Анђела Винклер, Даниел Олбрицки и Шарл Азнавур

Свет, рекло би се, све више личи на Бошова платна, па је и његова пројекција у таквим, кривим, изобличеним сликама. Градећи визију нацизма, Шлендорф је, попут Граса, чијим се делом инспирише, морао пред собом имати нешто од фантазије тога саркастичног Холанђанина. Није ли Оскар, кепец, чија лупа у лимени добош, будећи савест, обзнањује сва морална и душевна искуства Немачке пре, за време и непосредно после „кукастог крста" изишао из сна о паклу? Само је теренутак сећања на тај хаос света потребан па да се та претпоставка потврди.

Једно раздобље историје добило је, тако, своје параболично огледало, које, међутим, има двоструко дејство: да оживљује један свет и да предочава његово васкрснуће сутра уколико се његов дух не измени. Много од живота данас говори да му се бит не мења – напротив, фениксовски се поново враћа. „Лимени добош", према томе, актуализује једну прошлост тако што упозорава на могућност да насиље и страх опет постану систем владања. Тај мали наказни дечко, који је падом на плочник негде пред долазак нациста престао да расте, сматрајући то својом великом врлином – управо је бошовска метафора протеста, одбијања и отуђења што га носи и савремени живот.

Заснован на Грасовом роману (код нас преведен „Дечји добош"), Шлендорфов филм је несвакидашњи поглед на хитлеризам и на неке од околности које су га условиле. Фреска једне повести посматране из доњег ракурса и очима детета, те све, поред изокренутости визуре, има чистоту и отвореност тих малих створења при револту против очева.

Оскар је као и сва деца – добар, колико је то могућно, и злочест, ако то мора. Шлендорф га зове Кид, именом легендарног јунака вестерна, који је бивао присиљаван да добро понекад брани и злом. Еуфемизам поређења објашњава његову симболику, али не одузима ништа од његове функције. Рођен је у Данцингу (данас Гдањску), граду традиционалних германско-словенских трвења. Има два оца: Алберта (Немца) и Јана (Пољака), љубавника његове мајке, а дошао је на свет 1924. тј. у дане када је „хакенкројц" почео да се помаља. Видимо тај град на почетку рата, када расисти искаљују свој бес над Пољацима и Јеврејима, затим, на крају рата када је његово разарање било цена победе. Али, тој његовој судбини трвења, макар и другачијих, као да није крај!...

Филм врло слојевите материје и многоструких преносних значења: фреска, кажемо, а има углавном кохерентну причу; историја а пројицирана сновиђењем; еп а и интимних, лирских епизода; бруталан и нежан; политичке метафоричности а моралних мотива; бошовско-бројгеловских слика, а свифтовске сатиричности; драма и бурлеска; трагедија и гротеска; реалан и ирационалан, уман и спектакуларан... Све се те особине, међутим, усклађују и делују једном, фантазмагоричном сликом.

Фотографије: Архив ЈК

Лимени добош (1979)

Особит и изузетан филм халуцинантне визије а дантеовске садржине, чија оптика има живописност и лепоту готово сензационалне кинестетике. Местимично је описан, понегде илустративан, ту и тамо се механички развија, али иако је могао да буде нешто сажетији – у основи је исте драмске пулсације и јасног мисаоног следа. Има сјајних сцена које отеловљују нечисту савест Немачке о којој је реч. „Лимени добош" је у Кану 1979. делио „Гран при" са Кополином „Апокалипсом данас", али је од овог знатно бољи, дубљи. Прошле године пак, као најбољи филм са ваненглеског подручја, добио је „Оскара".

Овакви филмови се не праве сваке године, но сваких пет, па и дуже, можда, те га морате видети.

ЖИКА БОГДАНОВИЋ

ИЛУСТРАЦИЈА: Вук Попадић

У суботу, 3. априла, напустио нас је Живислав Жика Богдановић, дугогодишњи директор Југословенске кинотеке

Жика Богдановић рођен је 1932. године у Београду, где је 1954. започео успешну каријеру новинара и публицисте. До 1964. био је филмски критичар и уредник културне рубрике *Борбе*, а потом уредник *Танјуга*. Од 1968. до 1976. био је уредник културне рубрике недељника *Нин*, да би потом прешао на место директора и главног уредника *Издавачког завода Југославије*. Директор *Југословенске кинотеке* постао је 1981. и на тој функцији задржао се све до 1990.

Објавио је књиге *Велики век филма* (есеји о филмској комедији, италијанском неореализму, јапанском филму), *Од филма до филма* (есеји о великанима филмске режије), *Рађање америчког звучног филма*, *Чудесни свет Ђорђа Лобачева*, *Алекс Рејмонд или последњи пут кад смо били млади*, *Чардак ни на небу ни на земљи: настанак и живот београдског стрипа 1934/1941* и друге.

Богдановић се дуго и континуирано бавио и критиком и есејистиком у области популарне културе, посебно стрипа, телевизије и џеза. Био је оснивач и главни и одговорни уредник *Пегаза*, часописа о теорији и историји стрипа и визуелних медија који се изражавају графичким путем, као и члан редакције *Филма данас* и стални сарадник *Филмске културе* и *Екрана*. Часопис *Пегаз* проглашен је у анкети *Вјесника* најзначајнијим издавачким подухватом у 1975. години, а Богдановић је више пута награђиван за допринос развоју теорије и историје стрипа.

Жика Богдановић био је писац и редактор лексикографских јединица из области филма за југословенско издање *Малог Ларуса* („Вук Караџић", Београд), *Популарну енциклопедију* („Бигз", Београд), сарадник и писац лексикографских јединица за *Енциклопедију филма* у издању *Лексикографског завода* из Загреба.

Као новинар извештавао је из Велике Британије, Француске, Камбоџе, Италије, Египта, Етиопије, Судана, а био је и стални дописник из САД и Африке.

У *Издавачком заводу Југославије* као уредник потписао је више од стотину наслова, а покренуо је и уређивао неколико едиција, међу којима и *Плаву птицу*, *Зенит*, *Кентаур*, *Поларис*. Жика Богдановић успешно се бавио и превођењем, а неки од најзапаженијих аутора које је преводио били су и Јунг, Лем, Кларк, Толкин.

Богдановић је био и хонорарни предавач на Факултету драмских уметности у Београду (предмет Медији визуелне нарације). Током седамдесетих година прошлог века у више наврата био је позиван да студентима ФДУ одржи предавања о језику и поетици стрипа.

У оквиру свог програма „Разговори у Кинотеци", пред крај 2019. године *Југословенска кинотека* организовала је снимање вишесатне професионалне исповести свог некадашњег директора Жике Богдановића. Тај материјал чува се као сведочанство једне епохе нашег филмског архива, али и целокупне српске и југословенске културне сцене. У разговору са садашњим директором *Југословенске кинотеке* Југославом Пантелићем, Богдановић је поделио сведочења о преломним тренуцима каријере која ће свакако бити значајна за будуће теоретичаре и истраживаче седме уметности код нас и у свету.

Последњих година Богдановић је био сарадник специјализованог филмског часописа *Кинотека*, који од 2017. издаје *Југословенска кинотека*. Наша установа недавно је објавила и његову последњу књигу *Пријатељи драги, не заборавите ни старе филмове*. Нажалост, Богдановић није дочекао промоцију тог дела у коме се вратио својој првој љубави, седмој уметности.

Жика Богдановић у друштву Југослава Пантелића

ПРВИ ПУТ КАДА САМ ВИДЕО ФОРДОВЕ „ПЛОДОВЕ ГНЕВА"

НАПИСАО:
Жика Богдановић

За монографију Југословенске кинотеке, која је објављена 2019. поводом 70 година од оснивања наше институције, њен трећи директор написао је:

Старији сам, када се данас прерачунавам, од ове наше Кинотеке скоро осамнаест година; био сам, у време њеног оснивања, таман на прагу (академске) зрелости. Али Кинотека, бар за неко време, које је потрајало годину или две, није била биоскоп у који се могло ући са исправном или кривотвореном улазницом; једино су гости са специјалним позивницама – налик, због неког разлога, на данашње кредитне картице, само што су биле од јефтиног картона – могли ући у подрум у Косовској 11. Као матурант гимназије која више не постоји (срушили су је да би направили места за нову *Политикину* зграду) већ бејах почео да по средњошколским листићима пишем текстове о филму, али се тада знао ред (по свој прилици, заостао из предратних времена, када се почињало од стварног почетка, а не с краја који је заувек остајао почетнички). На позивници је стајало да су на програму *Плодови гнева* Џона Форда, по Џону Стајнбеку, чији сам изворни роман у издању тадашњег „напредног" *Нолита* прочитао бар два или три пута, и једини начин да одгледам то извикано дело (наши заговорници социјалне литературе напросто су пенушали од позитивне енергије) био је да, као некад када сам желео да гледам како Моша[1] као поручене даје голове, нађем неког старијег и предусретљивог (?) званичника који би пристао да ми на улазу одглуми оца. Био би то, дакако, веома смешан призор, и свакако са жалосним завршетком; а поред тога, уистину, већ бејах почео, онако израстао и пред првим бријањем, да осећам стид да незнанце мољакам за било какву, суштински тривијалну услугу, уместо да се латим сналажења у новом свету здраве омладине и мутној животној свакодневици.

Фордов филм – о трагедији једне породице у доба Велике кризе – на крају сам видео много година касније, заправо тек пошто сам од свог претходника Владимира Погачића преузео све обавезе директора *Југословенске кинотеке*; али било је прекасно. Постоје филмови које можете видети било кад у животу и, неминовно усрећени, подлећи „очекиваној" очараности; али постоје и филмови које морате видети на време, или их уопште, када дођете до прилике, с много разлога и не погледати. (Најчешће је то оно трагично доба када од адолесцента који ни у шта не сумња израстате у човека од зрелости, који се све више, и неосетније, троши у дилемама што му их доноси живот.) Много се у то доба, и дубокоумно, говорило о „ефемерности" филма; али права невоља – у емоционалном, психичком или интелектуалном смислу – није у томе што филмови застаревају већ у томе што ви одрастате (у сваком погледу). Да су ми дошли у правом тренутку, *Плодови гнева* требало је да од мене начине зрелог човека, од реалних мисли и можда здраве акције, а не бегунца у прошлост; али, ето, промашио ме је (или сам ја промашио њега): иако сам касније заволео Фордов опус, с *Поштанским колима*, *Мирним човеком* или *Човеком који је убио Либертија Валанса*, у том је опусу, као што се и из приложеног може видети, махом било места само за правдоносце с колтом, који потежу брже него што муња севне.

Било је то необично и по много чему несвакидашње доба: скоро преко ноћи, од једноумља са два лица – оностраног и овостраног – остало нам је само једно; и они који, по правилима јачег у историји, увек гледају брже и виде даље, похитали су да нам на располагање ставе филмове из својих националних збирки. И ја, полако поставши „прави" филмски критичар великог београдског дневника, могао сам недеље и месеце проводити у Кинотеци, упознајући се с националним продукцијама Француза, Американаца и Енглеза, баш као и дотад Руса, а пре тога и Немаца (из, такође, и без Кинотеке, високоедукативних окупацијских дана).

Ноћ је потом, за нас с незаказаним рандевуима с новим и непознатим, постала незаменљиво прибежиште: по завршетку последњих пројекција – по правилу, већ близу поноћи – остајали смо до ситних јутарњих сати у дебатама; и како данас видим, пре свега по себи, јер је говор о себи оно што млад свет жели, извесно је, а и били смо убеђени, да смо имали шта да кажемо. Тешко ми је, овог часа, да помињем имена тих драгих ми ноћобдија, јер нас је њихов већи део већ (прерано) напустио; па ипак, одолећу тужним осећањима и навести Душана Стојановића[2], Бранка Вучићевића[3], Ољу Ивањицки[4], Леонида Шејку[5], Љубу Поповића[6], Косту Брадића[7],

1 Благоје Моша Марјановић (1907–1984), југословенски фудбалер.

2 Душан Стојановић (1927–1994), критичар и теоретичар филма.

3 Бранко Вучићевић (1934–2016), дизајнер, теоретичар и филмски критичар.

4 Оља Ивањицки (1931–2009), сликарка, вајарка и песникиња.

5 Леонид Шејка (1932–1970), сликар и архитекта.

6 Љуба Поповић (1934–2016), сликар.

7 Коста Брадић (1927–2014), сликар.

Фотографије: Архив ЈК

Драгоша Калајића[8], Вука Бабића[9], Филипа Аћимовића[10]... (занимљиво, сликарска дружина осетно је превладавала). А онда је, као после неке дуге, заморне ноћи без сна, дошао и славни дан када је Кинотека почела да утире пут и овдашњој, модерној филмској публицистици, оличеној, током две или три наредне године, у часопису *Филм данас*.

Кинотечки фонд се, у том слатком интермецу, све више попуњавао и све је мање било филмова-класика које наша знања нису обухватала... Филмови су нам пристизали са свих страна, понекад у виду поклона, а и ми сами смо током времена изучили високе школе крађе и прекраће на којима су израсли бројни, понекад и највећи филмски архиви. Мангупска посла, нема сумње, али тако је свет у целини настао: гусари су, наиме, били ти који су од Енглеске начинили светску поморску силу. Поред тога, у питању су били „наши" мангупи.

Погачић је најзад отишао, уз уздах олакшања и рекавши да ће после двадесет осам година управљања Кинотеком „први пут провести мирну ноћ". Био сам већ сасвим добро упућен: нитратни филмови, осим тога што су драгоцени, већ због самог свог настанка, врло су и деликатни за чување, јер су истовремено и самозапаљиви. Некако баш у то време избила су два кинотечка пожара, један у Паризу, други у Токију, и поштујући савет човека који скоро три деценије није мирно спавао, као нови први човек Кинотеке упутио сам писма свим људима који су тада водили државу Србију, молећи их за додатно обезбеђење овдашњих филмских фондова. Није, очекивано, стигао никакав одговор.

Али, мада од муке, морали смо се издашно смејати. Куку Тодоре театар био је у пуном замаху, скоро као позориште лутака у улогама самоуправљача, које су концима озбиљно повлачили они који су се највише смејали. Једна прича из тог времена била је не само драматична већ и парадигматична (могли смо се, заиста, с добрим поводом, запитати не носе ли, заправо, све драме у себи и неку парадигму). Стигао ми је, тако, једног дана захтев да Кинотека, у сарадњи с тадашњим главним приказивачем филмова у Београду – *Београд филмом* – потпише самоуправни споразум по коме ће у случају привременог запоседања наше територије од стране непријатеља (био је то магловитији, самим тим и политички прихватљивији назив за баналну окупацију), Кинотека из својих фондова на располагање стављати приказивачу филмове „пре свега партизанске, зарад одржавања борбеног духа становништва". Геније који је упутио такав, императивни захтев, једино није навео треба ли, макар накнадно, да и окупатор – то јест, извињавам се, привремени запоседач наше слободољубиве територије – такође буде у тај самоуправни споразум укључен.

А онда је, једног дана, из Косовске 11 стигао вапај: оба кино-пројектора, уз чију смо малтене столетну помоћ приказивали филмове из свог фонда, била су пред распадом. Сви изгледи били су да ће кинотечка тезга коначно бити затворена; и будући да се радило о делу Кинотеке – националне установе у делатности усмерене према свом градском, београдском домицилу, одлучили смо да се за помоћ обратимо непосредно градоначелнику.

Охрабрујућа је била околност што је на челу града стајао човек непосредно проистекао из културне сфере, човек несумњивог интелектуалног распона, премда најпознатији као градитељ заветних споменика трагичним жртвама рата, архитекта Богдан Богдановић. Стеву Јовичића[11] и мене примио је с благонаклоном равнодушношћу и, пошто нас је саслушао, без осмеха – као да управо беше смислио неку сјајну досетку, понудио нам на поклон своју личну „осмицу", коју већ дуго не користи и која „чами негде на тавану". Нисам, на своју жалост одједном замрзевши читав свет, могао ни замислити да ћу икад презрети и властито презиме, имајући у виду с киме га делим. Изашли смо из градоначелниковог кабинета и закорачили, правимице, у предиван београдски дан раног октобра. До краја другог мандата беше ми остало још само неколико месеци. Боже, помислио сам, благослови онога ко ће доћи на моје место; биће му потребна сва срећа овог света.

8 Драгош Калајић (1943–2005), уметник, писац и филозоф.

9 Вук Бабић (1938–1997), писац и редитељ.

10 Филип Аћимовић (1921–1995), филмски архивиста.

11 Стеван Јовичић (1936–2018), дугогодишњи руководилац Архива Југословенске кинотеке.

Директан пренос (1982)

ПИШЕ:
Бранислав Ердељановић

БОРИС КОМНЕНИЋ

САША БЕЛОПОЉАНСКИ, ОМИЉЕНИ АНТИХЕРОЈ МОГ ДОБРОГ ДРУГА

„Савесш је човеков једини поуздан савезник."
Дезмонд Мортон (*Државни службеници*)

осебан, свој до краја, ненаметљив и критичан, слободан, са оном посебном дозом сарказма и ироније... такав ми је остао у памћењу. Чини ми се да је могао још много шта да прикаже, али то је живот, непредвидљив и понекад суров. Мој, свачији и ничији... Саша Белопољански.

Борис Комненић родио се у Пули, фестивалском граду, а потекао из краја Херцеговине који је дао чак три оскаровца... судбина. На Факултету драмских уметности брзо је постао миљеник професора, до те мере да му је нуђена академска каријера, али је његов слободарски дух искорачио изван тих граница. Одмах по дипломирању постаје члан Народног позоришта у Београду, где ће се брзо окитити титулама „младог првака", омиљеног колеге или, како би он то волео да каже, „само глумца". Грк у *Афери љиљак*, Колесов у комаду *Лењин, Сшаљин, Троцки*, Јусупов у представи *Свеши ђаво Расшућин* и страшни Столе Апаш у Михајловићевом ремек-делу *Кад су цвешале шикве*... „Клинци, је л' бисте ви вечерас нешто уболи?"... Маестралан. Прва филмска улога у остварењу Влатка Гилића *Дани од снова* (1980), Борис, Владица, Љиља и Цвеле, и опет та његова искричавост, дотерена глума, разноликост, сцена или сет њему је било свеједно. Мишић у Карповом дадаистичком остварењу *Сплав Медузе* (1980), и чувена констатација: „Данашњи европски човек плесач је на горућем ужету што је натегнуто између Кремља и Ајфеловог торња", а затим и Филип (новинар у црвеном Yassa шортсу) у дебију Дарка Бајића, остварењу *Дирекшан пренос* (1982). Потврда глумачког умећа долази у виду сарадње с једним од највећих српских редитеља Гораном Марковићем, који вешто увиђа сав његов таленат и ангажује га за улогу младог архитекте Саше Белопољанског у *Тајванској канасши* (1985). А Белопољански је човек парадокс... Белопољански је велики идеалиста, али помало лењ и несналажљив. Белопољански је ожењен, али огорчен и неспособан да одржи породицу. Белопољански је импотентан, али има младу љубавницу Вању. Белопољански је револуционар, али неће да слуша Дилана у Љубљани. Белопољански прави мрдалице, али се мрдалице не продају. Белопољански тражи улазницу за високо друштво, али не зна да игра тајванску канасту, није чуо за флорами, седам на попа и чучим на дами. Белопољански је прототип антихероја, попут фордовског Суперхика и Сервантесовог Дон Кихота, неснађеног у окрутном свету, попут Балашевићевог стиха: „Тако то бива кад се превише снива, а сасвим се мало зна". И сигуран сам да не постоји глумац који би вештије од Комненића дочарао тај лик, са свим његовим несигурностима и трагичном препотентношћу, с којим се свако може поистоветити... Сви смо ми помало Саша Белопољански.

Дирекшан пренос (1982)

Тајванска канасша (1985)

Ређају се улоге васпитача Милоша Катића у серији *Сиви дом*, доктора у остварењу Миљенка Дерете *Шпадијер један живош* (1986), а затим још једна улога по којој ће остати вечно упамћен, улога Александра Саше Попадића у једној од најгледанијих српских серија *Бољи живош*. Тај суперпопуларни ситком који прати једну четворочлану београдску породицу, преточен је и у истоимено дугометражно остварење из 1989. године у режији Михаила Вукобратовића, а Саша Гуза Попадић, у маестралном извођењу Бориса Комненића, постаће један од најупечатљивијих и најживотнијих ликова серијала. Својим мајсторством вешто је дочаравао ликове у остварењима *Т. Т. синдром* (2002), *Сјај у очима* (2003),

Тајванска канаста (1985)

Кад порастем, бићу Кенгур (2004), *Седам и по* (2006), *Читуља за Ескобара* (2008), *Фалсификатор* (2013), а телевизијска публика уживала је у његовим епизодним бравурама у серијама *Лисице*, *Вратиће се роде*, *Монтевидео, бог те видео!*, *Синђелићи*, *Жигосани у рекету*.

Па ипак, прави глумачки живот Бориса Комненића био је онај на даскама које живот значе. У својој богатој театарској каријери на сцени матичног позоришта остварио је веома запажене улоге у представама *На дну* (Сатин), *Како засмејати господара* (Димитрије Црнобораац, Кузман), *Конак* (краљ Александар Обреновић), *Мефисто* (Ханс Миклас), *Анфиса* (Фјодор Иванович Костомаров), *Војвоткиња од Малфија* (Кардинал), *Дивља патка* (Релинг), *Маска* (Барон Шалер), *Живот је сан* (Астолфо), *Сан летње ноћи* (Оберон), *Путујуће позориште Шопаловић* (Василије Шопаловић), *Госпођа министарка* (Др Нинковић), *Уображени болесник* (Арган), *Лажа и паралажа* (Марко Вујић), *Државни службеници* (Дезмонд Мортон), *Зли дуси* (Степан Верховенски). С великим успехом наступао је и као гостујући глумац на сценама Атељеа 212, Београдског драмског позоришта, Опере и театра „Мадленијанум", Битеф театра, Позоришта „Бошко Буха", Звездара театра, Југословенског драмског позоришта, Култ театра, Српског народног позоришта и Позоришта младих у Новом Саду.

Борис Комненић био је јединствени глумац, веран свом моралном кодексу, са истанчаним осећајем за исказивање емоција. Умео је да нас заплаче и насмеје, замисли, да нас натера да се ставимо у кожу глумца и поистоветимо с карактером који игра, а истини за вољу, мало је таквих.

ВЛАСТА ВЕЛИСАВЉЕВИЋ

ПИШЕ:
Ксенија Зеленовић

У октобру прошле године, када је деловало да корона полако посустаје и да се живот постепено враћа у нормалне токове, те да настављамо оно што смо започели, чула сам се с Властом и обавестила га да планирамо да снимимо интервју с њим у оквиру „Разговора у Кинотеци", пројекта чији су гости еминентни стваралаоци који су оставили трага у југословенској кинематографији. Власта се зачудио како смо се њега уопште сетили и као прави господин рекао да је почаствован, али и скромно додао да сигурно има много важнијих саговорника, већих звезда филмског платна, да је он тек прошао кадром, неприметно у покојој споредној улози, те да није оставио велики траг на филму. Убедила сам га да обавимо разговор, али ситуација с вирусом се, нажалост, убрзо закомпликовала, па нисмо успели да ускладимо термине и обезбедимо сигурне услове за снимање. Чекајући боље дане, и спремајући се за интервју с њим, затекла ме је вест о његовој смрти.

Проучавајући биографију Власте Велисављевића, поред већ добро познатих података, попут оног да је рођен у Београду 1926. године, од оца хаузмајстора, због чијег су се посла често селили, али и имали могућност да дођу до бесплатног стана у згради у којој би био ангажован, и мајке домаћице, сазнала сам и да је први пут крочио у позориште са осам година, када је, игром случаја, добио карте за наступ гостујућег оперског певача у Народном позоришту. Описивао је Власта у једном свом интервјуу како су текле припреме за одлазак на једно тако отмено место, од одабира гардеробе до понашања. Љубав на први поглед према сцени и тај догађај, атмосфера и мирис позоришта, који се попут чаролије увукао у његово биће и који ће обележити цео његов каснији живот, дали су му идеју да у сиромашним временима, пред Други светски рат, у доба тешке економске кризе, почне да зарађује за хлеб рецитујући и глумећи у дворишту и по улицама. На прву праву позоришну сцену ступио је као дванаестогодишњак (пре 83 године), на сцени „Мањеж" (данашњој „Бојан Ступица"), у Родином (дечјем) позоришту које је водила Нушићева ћерка Гита Предић. Да су га често у животу пратили малери, сведочи и то што је његова прва премијера, Нушићев комад *Пут око света*, морала да буде одложена због смрти аутора.

Покушавајући да ископам неке не толико познате податке о Власти, распитивала сам се мало код колега глумаца који су га боље познавали и више се с њим професионално сретали. На помен његовог имена, сви до једног би се озарили и почињали да с топлином и хвалом говоре о њему. Сви су волели Власту и сви су знали много прича и анегдота о Власти, јер Власта је био

Бексшва (1968)

зафркант, весео и ненаметљиво енергичан, шармантан и племенит. Колегијалан и нимало сујетан, што није баш својствено данашњим глумцима, увек мио и насмејан, често намерно тих да би натерао људе да га слушају, глув на речи које није хтео да чује и надасве духовит, луцидан и оштроуман, чак и са својих деведесет пет година, које је наизглед тако лако носио, био је пун оптимизма упркос свим недаћама које су га у животу задесиле, а било их је много.

Други светски рат и тинејџерске дане провео је у заробљеништву у нацистичком логору у Немачкој, одакле је успео да побегне и докопа се Србије, да би се потом прикључио Црвеној армији и био рањен у бици на Батини. По завршетку рата, 1949. године успева да упише глуму, као студент прве класе на Академији за позоришну уметност, коју је водио професор Мата

Фотографије: Архив ЈК

Такси блуз (2019)

Милошевић. У тој генерацији били су и Оливера Марковић, Ђуза Стојиљковић, Предраг Лаковић, Михајло Викторовић, Деба Поповић, Босиљка Боци, Олга Станисављевић, Маја Беловић, Даница Аћимац. Студије прекида на трећој години пошто бива ухапшен и одведен на Голи оток због, како је волео да каже, поседовања недозвољених руских књига. Прави разлог, међутим, било је његово одбијање да изда свог кума, наклоњеног Стаљину. О заточеништву на Голом отоку Власта никада није говорио, а није ни пожелео да се свети због онога што је тамо преживео. По изласку из тог логора уследио је неуспели покушај да се домогне Америке, поновни одлазак у затвор, разлаз са женом, која је због политичких разлога морала да га се одрекне, изгнанство из родног Београда, где му је живот постао несносан. У свим престоничким позориштима окренули су му леђа. Колеге су га избегавале и зазирале од њега, а из сала је био избациван чак и као гледалац. Успео је да се скраси у позоришту у Мостару, где је имао срећу да сарађује с еминентним редитељима које је доводио тадашњи управник драме Скендер Куленовић. После три године проведене у том херцеговачком граду и познанства с тада младим редитељем Дејаном Мијачем, који је у Тузли основао ансамбл и платио му „трансфер", прешао је у тамошње позориште. После неколико година враћа се у престоницу и почиње да ради у Београдском драмском позоришту, из кога ће убрзо бити избачен због путовања у СССР. Након повратка, уз помоћ Стеве Жигона, члана Управног одбора Југословенског драмског позоришта, добија улогу у легендарној представи *Кад су цветале тикве*. Иако је представа одмах после премијере била забрањена и скинута с репертоара, успева да се прикључи „Бојановим бебама" и запосли у позоришту у ком ће до смрти остати почасни члан. У тој кући тумачио је велики број улога, а једну од њих играо је 45 година, што је прави куриозитет. Била је то улога у легендарној представи *Буба у уху*, која је 2016. доживела 1.650. извођење.

Први пут на филму Власта се појавио 1959. године у јединoм играном остварењу редитеља Пјера Мајхровског *Ноћи и јутра*, партизанској причи по сценарију Меше Селимовића, у улози Гитаристе. Потом су уследиле роле у око 45 дугометражних филмова. У *Путу око света* (1964) Соје Јовановић играо је Бен-Саида, а епизоде у филмовима Владана Слијепчевића *Медаљон са 3 срца* (1962) и *Право стање ствари* (1964); *Лаза-*

рової оца у филму Соје Јовановић *Орлови рано лете* (1966), па епизоде у остварењу *Јутро* (1967) Пурише Ђорђевића, *Бекства* (1968) Радоша Новаковића и *Велики дан* (1969) Драгослава Илића. Тумачио је лик Драгоша у *Девојци са Космаја* (1972) Драгована Јовановића, Жандара у *Самртном пролећу* (1973) Мигела Иглесијаса и Стевана Петровића, Вите у филму *Више од игре* (1976), Васпитача у *Освајању слободе* (1979), Комесара у остварењу *Идемо даље* (1982). Играо је и у *Браћи по мајци* (1988), *Косовском боју* (1989), *Дневнику увреда* (1994). Сарађивао је и са Здравком Шотром. У његовој *Пљачки Трећег рајха* (2004) био је Рецепционар, у *Ивковој слави* (2005) Владика, а у филму *Santa Maria della Salute* (2016) Деда Бајић. Играо је Милојка Пајковића у остварењу *Нема проблема* (1984) Миливоја Мићe Милошевића, а у филмовима Милана Живковића *Тесна кожа 2* и *4* и *Биће боље* (1994) тумачио лик Мићка Трпковића, односно Миланчета. У филму и серији *Бољи живот* Михајла Вукобратовића био је магистар Властимир Ђорђевић; Ватрогасац у остварењу *Боље од бекства* (1993), Милутин у *Лавиринту* (2002) Мирослава Лекића; Руди у *Тераси на крову* (1995) Гордана Михића; Златар у филму *Купи ми Елиота* (1998); Баба Ната у *Малој ноћној музици* (2002), Рисов деда у *Војној академији 2* (2012–2014) Дејана Зечевића. Играо је и у филмовима *Нож* (1999) Мирослава Лекића; *Кордон* (2002) Горана Марковића; *Рај* (2004) Милоша Радовића; *Сан зимске ноћи* (2004), *Оптимисти* (2006). Тумачио је лик Доктора у *Меденом месецу*; Домара у Синагоги у филму *Кад сване дан* (2012) Горана Паскаљевића; Радована у остварењу *Промени ме* (2007) Милана Караџића; Кувара у филму *С.О.С. Спаси наше душе* (2007) Слободана Шијана; Ветерана у *Апсурдистану* (2008) Фајта Хелмера. Био је конобар Драги у филму *Тамо и овде* (2009) Дарка Лунгулова; Пензионер у *Ђавољој вароши* (2009), Владимира Паскаљевића; Берберин у филму *Како су ме украли Немци* (2011) Милоша Радивојевића; Пензионисани агент у *Мамарошу* (2013) Момчила Моме Мрдаковића; Старац у филму *Жаба* (2017) Елмира Јукића; Пензионер у филму *Таџи блуз* (2019) Мирослава Стаматова. Играо је у филму *Бели лавови* (2011) Лазара Ристовског; *Држава* (2013) Јелене Марковић; *Поред тебе* (2021) Стевана Филиповића. Позајмио је глас лику професора Доријевића у анимираном филму *Едит и ја* (2006) Алексе Гајића.

Телевизијска публика памти га и као Ристу из *Камионџија* (1973), председника кућног савета у *Позоришту у кући* (1974), Чомбетовог тату у серији *Грлом у јагоде* (1976) Срђана Карановића и као Ујка Тому у серији *Отворена врата 1* (1995) и *2* (2013–2017). Играо је и у *Нашој малој клиници* (2007), *Црном Грују* (2004), где је био Старац Фочо од стотину лета, и *Нашој малој редакцији* (2002–2003). Велике симпатије младих гледалаца из средине седамдесетих стекао је улогама у легендарној дечјој ТВ емисији *На слово на слово*. Последње улоге одиграо је у серијама *Александар од Југославије* (2021), *Швиндлери* (2019), *Јунаци нашег доба* (2019), *Синђелићи* (2019), *Клан* (2020) и *Камионџије* (2020).

Појавио се у више од 200 наслова на филму и телевизији, а рачунајући и позоришне представе, укупно је одиграо више од 350 улога. Био је добитник бројних признања. Награђен је 2002. године за улогу у филму *Мала ноћна музика*, а 2018. за улогу у остварењу *Жаба*. За улогу у филму *Такси блуз* 2019. добио је признање „Милорад Мандић Манда" за комичну улогу и допринос развоју српске кинематографије.

Власта је био глумачки активан до последњег дана. Дванаестог фебруара ове године одиграо је своју последњу представу *Уображени болесник* у матичном позоришту.

У своје улоге, које су углавном биле споредне, уносио је снажан лични печат, шарм и духовитост, због чега је међу публиком постао највољенији епизодиста. Редитељка Тања Мандић Ригонат, с којом је сарађивао на неколико представа, опраштајући се од њега, изнела је суштину његовог бића и глумачке величине. „Минуциозан, предан у потрази за ликом, зна да се простори душе и преображаја не мере бројем изговорених реплика, да је на сцени све битно, сваки покрет, детаљ, израз лица, поглед. Он мисао, емоцију и тело доводи до склада живе игре. Колико је у томе авангардан, маштовит. Колико различит од оних којима је број реплика јединица којом мере своје учешће на сцени..."

Власта Велисављевић био је сведок бурних времена и давних догађаја. Познавао је Бранислава Нушића, плакао кад је убијен краљ Александар, преживео три бомбардовања, истрпео Голи оток, примио одликовање у Москви поводом шездесетогодишњице Стаљинградске битке као ветеран Црвене армије, али је увек био доследан себи и својим ставовима према животу и раду. Веран путовањима, авантурама и истраживањима, до смрти је пленио хедонизмом и дечачком енергијом.

ДАРА ЧАЛЕНИЋ

ЉУБИ ЈЕ МАЈКА

ПИШЕ:
Маријана Терзин Стојчић

Лепота је отворено, препоручено писмо које унапред придобија срца. Тако је лепа Дара из Новог Сада, са Салајке, пленила својом лепотом од најраније младости и била „довољно луда да постане само глумица", што ју је и довело у жижу позоришне и филмске јавности много пре него што ју је чувени Љубиша Јовановић у Народном позоришту питао: „Где си ти, дете, била до сада?" Ипак, лепота није оробила ову глумачку племкињу већ ју је лишила умишљене важности. Својеврсна кроткост учинила је да као мало која глумица остане у срцу публике и пола века након одласка са сцене. То да је „тек тачкица у космосу" схватала је лагано, кроз темељан, дугорочан рад и свест да је тренутак среће и парче плавог неба важније од свих животних флоскула.

У Новом Саду, где је завршила основну школу и гимназију, била је најмлађи ђак Јурија Ракитина у Средњој глумачкој школи при Српском народном позоришту. Одатле је, с првим ангажманом 1949. отишла у краљевачко Народно позориште, затим у Ужице, па у Сомбор, одакле су је због кашњења избацили, да би 1954. постала стални члан Српског народног позоришта у родном граду. Шест година касније прелази у садашње Београдско драмско позориште, а од 1964. до 1974, када добија статус слободног уметника, била је члан ЈДП-а, где је и остварила своје најзначајније улоге. Окретност у игри, неоптерећеност и својевсни шарм пружала јој је чињеница да је као ученица била првакиња у партерној гимнастици, а с глумачком уметношћу друговала од најранијих дана.

На великом платну Дара је дебитовала улогом служавке попадије Персе у филму ***Пой Ћира и Пой Сшира*** (1957), у чувеној режији Соје Јовановић, за коју је добила и награду Авала филма за најбољу дебитантску улогу. (Иста редитељка је 1982. потписала и ТВ серију, али је тада Дара тумачила улогу попадије Персе.) Већ идуће, 1958. године добила је главну женску улогу у ратној драми ***Рафал у небо*** Војислава Бјењаша, и одиграла још две улоге – келнерице Наде у филму ***Те ноћи*** Јоце Живановића и Анке у филму ***Госпођа министарка***, чувеној Скригиновој екранизацији Нушићевог дела. Усрдна, мила, разиграна, пуна живота, испуњавала је екран. Већ тада се видело да јој комедија, захтеван жанр у време поратне обнове, одговара и да ће обележити добар део њене каријере. За улогу служавке Анке Дара је награђена у Пули. Женска храброст, нарочито ратне филмске иконографије, тицала се и Даре и донела јој још једно признање две године касније. За епизодну улогу Сиде у филму ***Ветар је стао пред зору*** Радоша Новаковића 1959. добила је Златну плакету „Арена" на фестивалу у Пули. Улога Сиде је мала, али је због доброг текста и добре филмске композиције пружила много. Скоројевићка је пуна акције. Осећајна девојка која то не уме да покаже, својеврсни је херој и синоним за приказ одважних младих људи током окупације.

Од почетка шездесетих низале су се улоге.

Љуби, љуби, ал' главу не губи (1981)

Најпре је играла у филмовима ***Не дирај у срећу*** (1961) и ***Мачак под шљемом*** (1962). У духу доброг Нушићевог заплета, у исконски народни хумор усадио се Јованча Мицић, светски путник и трговац и његова Јулишка, које су Миодраг Петровић Чкаља и Дара одиграли маестрално, у маниру школе глуме тог времена, допадљиво, наративно, театрално. ***Пут око света*** (1964) у режији Соје Јовановић добио је наставак пет година касније филмом ***Силом отац***, где чувени јагодински путник постаје силом отац песника окренутог против државе. Тих шездесетих, Дара је својом, помало карикатуралном карактеризацијом обележила епизодом поштарке и једно од најзначајнијих дела црног таласа ***Кад будем мртав и бео*** (1967). Последњи пут гост Кинотеке била је фебруара 2018. на специјалној пројекцији рестаурисане копије тог филма. Њене речи изговорио је њен супруг: „Филм данас је доказ о перзистенцији уметности, поготово филмске уметности која опстаје и обнавља се на технички начин. Нажалост, ми се не можемо обнављати, али оно што човек направи својом идејом, својим уметничким заносом, као што је чинио Жика Павловић, то остаје заувек."

Важну и до краја филма напету ноту одржава и њена улога у трилеру ***Нож*** (1967) Жике Митровића, где је партнерка и супружница угледног грађанина Радета Марковића, с којим се с разлогом налази под будним оком два инспектора у тумачењу Бате Живојиновића и Љубише Самарџића. Уз мушки тројац великана стајала је у главној женској улози у помало запостављеном филму ***Живот је масовна појава*** (1970) Мирзе Идризовића, али и као лакоморална певачица у филму ***Сирома сам, ал' сам бесан*** (1970). У тој деценији Дара Чаленић је своју филмографију градила само на учешћу у ТВ филмовима и серијама. Разлог за одустајање од великих пројеката био је одлазак у нови живот, преко океа-

Фотографије: Архив ЈК

Нож (1967)

на. Живот, љубав и лепота јесу свето тројство у једноме слободном, независном бићу. И баш то освојило је њеног супруга, који ју је у младости ангажовао у својој представи како би је освојио. Неретко су подвлачили да је њихова необична, турбулентна али пријатељски врло јака веза започела ногама (које је Петрић запазио на сцени) и шамаром (којим се Дара испрва бранила од удварања). Следећи каријеру свог супруга Владимира Петрића, који је предавао на Харварду, био први доктор филмских наука у свету, оснивач и дугогодишњи директор Харвардског филмског архива, Дара је стекла значајна професионална искуства, упознала светске звезде попут Орсона Велса, Лорин Бекол, Ендија Ворхола и друговала са светским интелектуалцима.

Исте године када се као неудата тетка појавила у Паскаљевићевом ***Чувару плаже у зимском периоду***, прихватила је и улогу коју публика не заборавља и која се, неочекивано за све актере, претворила у серијал критиковане али изванредно прихваћене комерцијале. Дакле, Дара Павловић у првом делу серијала ***Луде године*** (1977) очарала је публику, као и у следећа два, ***Дошло доба да се љубав проба*** (1980) и ***Љуби, љуби, ал' главу не губи*** (1981).

Супруга прекаљеног гастарбајтера, брижна Бобина мајка, непосредна, живахна и љубоморна, окачила је своју слику на надгробни споменик и хер Жику препустила новим љубавима. Разлог је опет била Америка, али овај пут као коначно одредиште. Како је повремено долазила у Југославију, снимала је серију ***Врућ ветар***, ***Варљиво лето '68*** (1984) Горана Паскаљевића и последњи свој филм, комедију Слободана Шијана ***Тајна манастирске ракије*** (1988), с којим се пензионисала.

На телевизији је учествовала у многим драмским емисијама, серијама, забавном и дечјем програму. На сцени је одиграла више од 40 главних улога, а комад који јој је донео највише признања био је *Лепотица Амхерста* (према поезији Емили Дикинсон, у режији супруга Петрића). Припремајући за сцену драму Вилије-

ма Луса о приказу живота америчке песникиње чије је дело случајно открила на путовању кроз Америку, Дара је Београду први пут донела позориште на бродвејски начин. Помало је заборављено да је ту представу крајем 1984. изводила сваке вечери на сцени Малог позоришта „Душко Радовић", баш као што је то претходно учинила у Њујорку. Први пут је у Београду једна прдстава извођена на такав начин.

Пензионисала се 1988. године, у Америци живела до 2014. када се, због опоравка од јаког можданог удара, вратила са супругом у Београд, где је он преминуо 2019. Дара Чаленић дочекала је 87. годину, а сахрањена је у Новом Саду у кругу најуже породице. Посвећени једно другом, супружници су провели изузетан људски и стваралачки век, сарађујући и живећи као јединствене личности нашег културног живота. Дара и Владимир основали су Фонд „Дара Чаленић", који је сваке године додељивао две новчане награде на Стеријином позорју у Новом Саду за најбољег глумца и најбољу глумицу до 30 година, због чега је Дара 2006. награђена златном плакетом и дипломом Стеријиног позорја „за изузетну глумачку личност и помоћ младима". Поред тога, више од петнаест година давали су и знатна новчана средства за библиотеку Југословенске кинотеке, фестивале и културне организације. И доказали да је лепо симбол морално доброг.

Те ноћи (1958)

АНДРИЈА

Рајко Грлић, Лордан Зафрановић, Емир Кустурица, Живко Николић, Боро Драшковић, Ђорђе Кадијевић, Душан Ковачевић, Миша Радивојевић, Здравко Шотра, Драган Кресоја, Александар Ђорђевић, Бато Ченгић, Бењамин Филиповић, Ахмед Имамовић, Весна Љубић, Мирза Идризовић, Дино Мустафић, Мирослав Мандић, Винко Мондерндорфер, Божо Шпрајц, Андреј Кошак, Дамјан Козоле, Миха Хочевар, Метод Певец, Јан Цвиткович, Андро Мартиновић, Дејан Аћимовић, Антонио Митрикески, Горан Тренчовски, Борјан Зафировски, Иво Трајков, Лазар Ристовски, Дарко Бајић, Дејан Зечевић, Горан Радовановић – само су нека редитељска имена у чијим се филмовима Андрија Зафрановић потписао као монтажер. А у филмографији Андрије Зафрановића укупно је било 155 играних филмова, за које је добио небројене награде. (За свој рад има и три пулске Арене!) Немогуће је замислити иједну кинематографију насталу на просторима бивше Југославије без креативног удела овог монтажера рођеног на Шолти, одраслог у Сплиту, школованог у Прагу, где је дипломирао 1975. на ФАМУ, на одсеку филмске и ТВ монтаже.

После Прага, по сопственом признању, бира Београд као „место које му је отворило врата и за посао и за живот". Ту је стекао и статус уметника који је својим стваралаштвом дао врхунски допринос националној култури.

А посао и живот водио га је у Љубљану, Загреб, Сарајево, Скопље и Праг.

У Београду је основао Катедру филмске монтаже на Академији уметности, а у Прагу на ФАМУ био је гостујући професор на постдипломским студијама.

Монтажу је Зафрановић дефинисао као последњу фазу режије. Дакле, као креативни процес који проналази нова вредносна решења у растеру снимљеног материјала. Дакле, монтажа је редефинисање сегмента редитељског поступка насталог током процеса снимања са задатком да се дело, користећи филмски језик, „врати" изворном сценарију. За то је било потребно имати велики таленат, али и велику слободу. Професор Зафрановић је ту слободу и таленат поседовао. Тражење нових монтажно-језичко-редитељских решења метафорички је поредио с рођењем: „Овај пут заронио сам 12 метара под воду. Проналазим најбоља решења када дотакнем морско дно омамаљен недостатком кисеоника."

У Прагу је и умро 9. марта рано изјутра највећи југословенски монтажер, гуру медија филма.

Сам, тихо, достојанствено. Какав му је и живот био.

Вјечнаја памјат, Андрејка.

Горан Радовановић

ЗАФРАНОВИЋ

МОНТАЖА... ЗНАЧЕЊЕ ВИШЕ

ПИШЕ:
Маријана Терзин Стојчић

Монтажа је финална верзија сценарија, неизоставна и изузетно креативна фаза у стварању аудио-визуелних дела. Одабиром и комбиновањем слике и звука, установљењем драматуршког и ритмичког тока, финим обликовањем глумачких интерпретација и визуелних и звучних мотива, успостављају се форма, структура, логика и смисао аудио-визуелног дела. Тек монтирано, дело је комплетно у идеји, утиску, доживљају, поруци.

Не сећам се када је последњи пут културна јавност одала тако дубоку пошту једном монтажеру као ових дана Андрији Зафрановићу. Тако важан, уметнички незаобилазан посао на филму код нас се једноставно везао за име најбољег и најпродуктивнијег Андрије Зафрановића, најпознатијег уз Вуксана Луковца, према мишљењу неких чак и светског рекордера по броју остварених филмова. Било их је више од стотину у његовој каријери. Оштро око, прецизна дијагностика снимљеног материјала и предлог најбоље „терапије" за добар филм учинили су га доктором монтаже. Радиност је красила и самосталност, па је неретко Андрија сам, без редитеља, завршавао филмове, претпостављајући дело тима сопственом, генијалном ауторству. Неко је ових дана с много дивљења изјавио да је Андрија био филмски аутор и аутор живота у филму. Према речима Дарка Бајића, чији је последњи, недавно при-

казани филм *Име народа* монтирао (а претходно и *Бићемо прваци света*), предвиђање, та јединствена особина да унапред сагледа филм, па и живот, давала му је животни гас, брзину промишљања, филму веома потребну. Многе филмске редитеље научио је да се боре за свој филм до краја, као и да иза тог свог филма стану по сваку цену.

„Лечење филма" почело је лечењем здравља јер је Андрија као младић с плућним проблемима из Сплита, где је рођен и студирао електротехнику, отишао брату Лордану у Праг, где је овај студирао режију са већ познатим ђацима „прашке школе". Међу њима су били Горан Марковић, Горан Паскаљевић, Срђан Карановић, Емир Кустурица, Рајко Грлић, снимаљи Предраг Поповић и Живко Залар. Тако се и код млађег Зафрановића развила љубав према филму. Годину лечења преточио је у универзитетске дане, поставши најбољи студент на филмској и ТВ монтажи на ФАМУ 1975. када је дипломирао, а касније и магистрирао. Уследио је рад с најпризнатијим редитељима, изузетна каријера и мноштво награда.

Зафрановић је крочио у свет седме уметности најпре ТВ драмом *Зовем се Ели* (1977) Бате Ченгића, којем је монтирао и *Глуви барут* (1990), а први дугометражни филм који је потписао као монтажер био је *Квар* (1978) Мише Радивојевића. Интересантно је што је с братом Лорданом први пут сарађивао 1986. на *Вечерњим звонима*, а потом и у филму *Халоа празник курви* (1988). У том чудном, узвишеном братско-професионалном односу све је било подређено филму, свака наклоност и свака размирица. Неретко се чуло да је филм име њиховог четвртог брата и да им он задаје највише мука. Остварење које га је, као и целу југословенску кинематографију, уздигло до звезданог врха јесте канском Златном палмом овенчани *Отац на службеном путу* (1985), уједно и прва сарадња Зафрановића с Емиром Кустурицом. Мало је познато да је генијалност оба аутора резултирала високим признањем јер је финални изглед филма Кустурица због путовања поверио монтажеру. Кустурици је монтирао и филм *Аризона дрим*, али када је политика уплела прсте, тај филмско-кумовски дуо разишао се у потпуности. С Рајком Грлићем друговао је још из Прага, монтирао све његове филмове, па и најзначајније, *Чаруга* (1991), *Караулу* (2006), *Устав Републике Хрватске* (2016). Урадио је монтажу целокупног филмског опуса покој-

Чаруга (1991)

ног Драгана Кресоје: *Још овај пут* (1983), *Крај рата* (1984), *Октоберфест* (1987), *Оригинал фалсификата* (1991), *Пун месец над Београдом* (1993), *Тамна је ноћ* (1995), с Александром Ђорђевићем *Краљевски воз* (1981) и *Јагуаров скок* (1984), а са Живком Николићем *Чудо невиђено* (1984). Радио је и са Шотром, Драшковићем, Зечевићем, Милинковићем, Стојчићем, Мандићем. Словеначки редитељ Божо Шпрајц такође се континуирано ослањао на Зафрановићеву ауторску монтажу радећи с њим филмове *Крч* (1979), *Дих* (1983), *Отпадник* (1988), *Децембарски деж* (1990). Зафрановић је монтирао и дугометражни првенац руководиоца Црногорске кинотеке, режисера Андра Мартиновића, *Између дана и ноћи*, који је регионалну премијеру имао на прошлогодишњем Фесту у Београду, и био црногорски кандидат за Оскара. Задњи довршени филм монтирао је прошле године у Словенији – *Застој* Винка Модерндорфера, с којим је још потписао и *Предместје* (2004), *Покрајина шт. 2* (2008).

ДОБАР ДАН, АНДРИЈА

Према речима истакнутог монтажера Петра Јаконића, Зафрановић је својим тајнама артикулисао режисерима њихове жеље и уметничке амбиције, а продуцентима даривао дела за вечност. Замољен да се за часопис „Кинотека" осврне на оставштину старијег колеге, Јаконић каже:

„Андријиним и мојим професионалним сусретом може се сматрати сарадња на БК академији, где ме је он лично позвао да га мењам као предавача док ради на једном пројекту изван Србије. Најраније сећање на Андрију сеже на други спрат Радио-телевизије Београд, у касним седамдесетим. Дуг ходник са десетак канцеларија које су биле претворене у монтаже. Стајао је на вратима монтаже у некој паузи рада и посматрао људе који пролазе. Можда сам само ја у том тренутку пролазио, не сећам се. Тако ме је посматрао да је из мене исцедио 'добар дан' иако се нисмо познавали. Одговорио ми је такође са 'добар дан'. Ја сам наставио својим путем који се завршавао на пулту импровизоване кафе кухиње. Поручих гомилу кафа, ставих на пулт послужавник, окренух се према вратима на којима је он стајао да га питам жели ли и он кафу, али врата су већ била затворена. Он је наставио да ради.

Следеће чега се сећам јесте монтажа у 'Филму данас', на тадашњем Јужном булевару, где је он монтирао *Квар*. Летње доба, врућина, отворена врата и опет: 'Добар дан'. Одговорих му: 'Добар

Краљ Петар I (2018)

дан'. У Пулској арени, у лето 1988. јурио сам ка свечаној ложи за ствараоце филма *Чавка*. Мало сам каснио и само сам размишљао о томе да стигнем пре почетка пројекције. Зачух са стране: 'Добро вече'. Окренух се ка месту поздрава и угледах Андрију. Одговорих му, а он ми подиже палац у знак подршке. Стигох на место и филм поче. Завршила се форшпица и у муклој тишини Арене само сам чуо његово: 'Браво, Перо!'

Следећу јесен срео сам Брану Петровић, колегиницу која је у то време сарађивала с Андријом као његов асистент. Она ми је пренела његово истинско одушевљење филмом *Чавка*. Његови су комплименти имали велику специфичну тежину и веома су ми пријали. Касније ме је Андрија позвао да га мењам на Академији. Сусрет је почео са 'добар дан', са дистанцом, али господски. Он браншу није схватао као приватну услугу, рекао ми је да сам ја то место заслужио. Све ми је то саопштио некако господски, али ипак присно.

Вест да се господин филма Андрија Зафрановић упокојио, стигла ме је изненада. Дуго се борио с болешћу, а скончао банално од белосветског хохштаплера ковида 19, чекајући операцију у Прагу. Надам се да ће поколења која долазе успети да препознају његов господски монтажни рукопис. Рукопис који је нена-

Биће мо йрваци свеша (2015)

метљиво, глатким, непогрешивим резовима плео мрежу емоција у филмовима које је радио. Поздрављам великог господина филмске монтаже Андрију Зафрановића његовим једноставним: 'Добар дан'. Јер ово је тек почетак откривања његовог гигантског дела."

МОНТАЖА = МИШЉЕЊЕ = ДАКЛЕ, ПОСТОЈИМ

Најбољим европским монтажером Андрију Зафрановића пре неколико година прогласио је немачки филмски часопис „Кино-филм шнит". Био је власник три Златне пулске арене за монтажу филмова *Краљевски воз* (1981), *Балкански шпијун* (1984) и *Вечерња звона* (1986), носилац признања Фипресци и награде за животно дело филмског фестивала „Синематик", годинама редовни професор и шеф катедре на Академији драмских уметности (ФДУ) у Београду, а од 2009. редовни професор на академији ФАМУ у Прагу.

За Зафрановића је монтажа била живот у пуном смислу те речи. Најближи сарадници знали су да је десетине сати проводио у мрачној монтажи. Тих али упоран, слагао је и преслагао стотине сати материјала чијем снимању никада није желео да присуствује како би, неоптерећен утисцима с терена, могао да ухвати јасноћу сцена, глумачког изражавања и ритмове. Од тог чувеног serbian cutting-а, методе монтаже чији је развој почео у Кино-клубу Београд, могла је глава да заболи. Теоретски је била утемељена на основама формалног језика математичке логике који, као и филм, има средства изражавања: симбол (знак), исказ (израз) и код (формулу). Предмет симбола и кода био је извор тумачења монтаже у многим Андријиним филмовима јер му је проналажење емоционалних тачака било важније од наративне логике. И симболима је надјачавао кодове филмског доживљаја. Промишљање и некаква лична драматургија у монтажерском процесу биле су особености преданог и тананог Андрије. С толико посвећености и прецизности, уз бројне таленте, бавио се и сликањем минијатура и хобијем, скупљањем и поправкама старих камера, сатова, порцеланског посуђа. Тиме се највише бавио у кући у Новим Бановцима коју је на крају продао да би се лечио од карцинома бронхија. На том путу није га, нажалост, заобишла ни савремена пошаст ковида.

ВОЈКАН БОРИСАВЉЕВИЋ

А САД АДИО

ПИШЕ:
Маријана Терзин Стојчић

Ефреном истоимене песме небројено пута испраћени су знани и незнани јунаци нашег доба, али баш овако насловљен некролог истински и једино припада композитору Војкану Борисављевићу, аутору популарне мелодије која се отргла из екранизације авантура Боривоја Шурдиловића и врућим ветром ношена постала симбол свих наших одлазака и растанака. Више од педесет година плодна биографија обогатила је целокупну националну културу за неколико стотина врхунских композиција. Компоновао је музику за позориште, филм и телевизију, популарне и дечје песме, писао инструменталне композиције и аранжмане, што чини неколико хиљада дела различитих жанрова. Био је диригент у позоришту, на концертима, фестивалима. Гледано фактички, Борисављевић је можда више трага могао да остави седмој уметности, али и композиције за двадесетак филмова хвале су вредан опус.

У Зрењанину је рођен случајно јер су мајка Светислава и отац Слободан, обоје рођени Београђани, због очевог специфичног посла мењали место боравка. По завршеној Првој београдској гимназији, уписао је филозофију, где је остао вечити апсолвент. На његово музичко опредељење утицао је ујак Петар Ивановић, истакнути виолиста, оснивач и диригент знаменитог оркестра „Гудачи Светог Ђорђа". Даровао му је виолину с којом је завршио средњу школу „Др Војислав Вучковић". С виолине је прешао на кларинет, па се у току школовања определио за теоретске предмете. По сопственом признању, није био сјајан инструменталиста, али је бриљирао у теорији, па је већ са четрнаест година писао прве композиције. Касније је у Паризу на приватној академији завршио дириговање, захваљујући маестру Лефевру и добром школском знању француског. Пред пунолетство, махом уз чланове друштва „Бранко Крсмановић" који су чинили оркестар, снимио је прву плочу с Дијегом Варагићем, промовишући код нас први пут симбиозу гудачког звука и звука електронике. Већ очаран роком који је долазио са Запада, с таласа Радио Луксембурга, Војкан је тада био члан групе „Смер", с којом је снимио „Баладу за Дејана". У јединој домаћој радио-емисији посвећеној тој врсти музике, коју је на Радио Београду водио Никола Рапајић, песма је заузела 52. место на листи слушаности. Три године касније постала је лајтмотив филмске музике *Вишња на Ташмајдану* (1968), с којом је Борисављевић крочио у свет седме уметности. Додуше, уз малу помоћ оца, за којег је тек с временом сазнао да је службеник Државне безбедности. Малу молбу да упосли младог аутора, срећом, није одбио Столе Јанковић, високо позициониран у Централном комитету и ратни друг Војкановог оца, који је после партизанских, први пут режирао

Врућ ветар (1980)

омладински филм по роману Синише Павића. Војкан је оправдао очекивања. Филм је одлично прошао код гледалаца иако га критика није волела. На фестивалу у Пули није био у званичној већ у информативној селекцији, а третиран је као комерцијални филм. Тему слична „Вишњи" компоновао је три деценије касније за Шотрино *Лајање на звезде* (1998) и награђен Златном мимозом у Херцег Новом, што је било и његово прво признање за филмску музику. Први сарадници остали су и стални. Са Шотром се, иначе, самоиницијативно упознао, нудећи свој музички таленат тада редитељу серије *Образ уз образ* (1972) у холу Телевизије Београд. У једном од интервјуа, а касније и у књизи „Моја одисеја" из 2018. поводом награде за животно дело „Дарко Краљић" и пратећег концерта у Народном позоришту, објаснио је феномен стварања примењене музике која би, верујемо, данашњим композиторима била и те какав изазов. За разлику од популарне музике, композитор је у другом плану. *„Музика не сме бити наметљива и агресивна, већ мора на прави начин оплемонити неку сцену или кадар."* Зналачки је испекао занат чекајући од понедељка до четвртка сценарио и текстове за songove Душка Радовића, експресно компонујући нумере које су већ у петак снимане, а у суботу екранизоване. И тако седмицама.

Од 1968. до 1980. Борисављевић је компоновао музику за *Партизане* (1974), *Војникову љубав* (1976) и *Освајање слободе* (1979). Како му је мајка радила као лектор у „Просвети", одрастање уз познате књижевнике и блискост с литературом били су неминовност и утицали на изборе текстова на које је компоновао музику. С писцем, новинаром и спикером Светом Вуковићем највише је сарађивао на почетку каријере, а касније с Филипом Белим, који је написао текстове за највећи број хитова, од којих је најпознатији „А сад адио". Те 1980, серијом *Врућ ветар* и филмом *Авантуре Боривоја Шурдиловића*, и Борисављевић је доживео планетарни успех. Или бар онај који ниједан композитор тог времена није – да се из стотину хиљада грла ори његова нумера на стадиону у Будимпешти, где је Љубиша Самарџић био светска звезда. Музика је показала да припада свима и не познаје границе. А нумера је настала за неколико минута, чак ју је и Оливер Драгојевић снимио за свега четврт сата. Можда је Оливер више никада није запевао, али пола Европе пева је и данас разним поводима. Опет у сарадњи с Павићем, али и са Сашом Ђорђевићем, који је заправо дао кључну инструкцију „да се чује шуштање тог грчког ветра". Донекле и сама жеља композитора да амбијент Грка Зорбе пренесе на домаће платно оживела је хармонијом и тактовима сиртакија и бузукија, опијајућом мелодиком Пелопонеза,

Више од игре (1976)

Освајање слободе (1979)

осминама, шеснаестинама, триолама... Неколико пута десило се да је Борисављевић завршавао туђе започете послове. Тако је било с првим следећим филмом *Смрт господина Голуже* (1982), где се Живку Николићу није допао композиторски рад из Братиславе, града корподуцента, па је музику потписао Војкан. Потписао је и свега десетак минута али на прави начин пласиране музике у филму Жарка Драгојевића *Кућа поред пруге* (1988), првом који се бавио и данас актуелном темом Косова, а који је 1989. приказан у Пули на последњем филмском фестивалу бивше Југославије. Уследили су *Штицун на штиклама* (1988), *Ноћ у кући моје мајке* (1991), *Биће боље* (1994), *Враћање* (1997), већ споменути и награђени *Лајање на звезде* (1998), *Волим те највише на свету* (2003) и *Santa Maria della Salute* (2016). Музику којом је обојен филм Здравка Шотре о великој љубави песника Лазе Костића и Ленке Дунђерски, сам Борисављевић сматрао је врхунцем каријере, као и серију *Више од игре*, рађену са истим редитељем. Добар текст и извођење музике уз живе оркестре, видео је као изузетне предности. Док ово пишемо, теку и кадрови и ноте њихове последње заједничке сарадње на ТВ серији *Краљ Александар*.

Паралелно са ангажманима на филму, Војкан Борисављевић подигао је завесе позоришних сцена које је највише задужио својим ауторством. После 1969. и Шекспирова *Два витеза из Вероне* и мјузикла *Београд некад и сад* (1970), уследиле су сада већ легендарне представе Позоришта на Теразијама и осталих театара *Мистер Долар*, *Плави зец*, *Женски оркестар*, *Не очајавајте никад*, *Акробати*, *Поп Ћира и поп Спира*, *Љубавно писмо*, мјузикли *Прича о коњу*, *Андра и Љубица*, *Лутка са насловне стране*, *Бриљантин*, *Цигани лете у небо*, *Кабаре*, *Грк Зорба*. Учествовао је у музичким, позоришним и филмским фестивалима у земљи и иностранству, где је више пута награђиван. Његова „Одисеја" одвела је Леа Мартина до трона највећег српског шансоњера, али најбољом својом композицијом сматрао је „Љубав је само реч", коју је на почетку каријере отпевао Здравко Чолић. Дириговао је на последњем Титовом рођендану у Добановцима у мају 1979. када је баш певао Чолић, спојио је Арсена Дедића и Бору Ђорђевића на чувеним концертима 1987, обележио 35 година каријере Момчила Бајагића концертима са Симфонијским оркестром 2019. Заокружио је каријеру изузетном музиком, животним признањем и писаним документом, али и личном благошћу, увек присутним осмехом. Недосањан сан остала му је само рок опера „Травијата" са Јосипом Лисац.

Фотографије: Архив ЈК

АЛЕКСАНДАР САЊА ИЛИЋ

ПИШЕ:
Бранислав Ердељановић

Један од најплоднијих српских музичара и композитора друге половине двадесетог века Александар Сања Илић преминуо је у седамдесетој години

У својој богатој каријери, осим низа евровизијских нумера, као и оних за „Балканику" које је компоновао у последње две деценије, иза себе је оставио прегршт музичких скорова писаних за позоришне представе, мјузикле, ТВ серије и филмове.

Рођен је 1951. године у Београду. Његов отац, познати композитор Миодраг Илић Бели, пресудно је утицао на синовљев избор каријере. Са само шеснаест година Сања је написао своју прву песму „Песник мира", која ће у извођењу Лоле Новаковић бити кандидат за „Песму Евровизије". Почетком седамдесетих постаје члан групе „Враголани", да би каријеру наставио у бенду „Сан", са својим најбољим пријатељем Предрагом Јовичићем Тртом. Група престаје да ради 1975. године, после несрећног случаја на концерту у Нишу, на коме Јовичић губи живот. Већ 1976. Илићева композиција „Бај-бај, бејби", у извођењу Бисере Велетанлић, постаје поново кандидат за „Песму Евровизије". Истовремено, скупа с Љубивојем Ршумовићем, на чије стихове компонује музику, учествује у стварању званичне химне Фудбалског клуба Црвена звезда, „Све што смо желели, све што смо хтели". Тих година, упоредо с музичком каријером, Сања Илић компонује музику за телевизијску драму *Један дан* (1977), у режији Бранка Плеше. Почетком осамдесетих, његова композиција „Хало, хало", у извођењу групе „Аске", постаје званични представник Југославије на „Песми Евровизије" 1982. Само две године касније, за исто такмичење, компонује један од најпознатијих евергрин хитова „Принцеза", који маестрално изводи дует Слађана Милошевић и Дадо Топић. Након тог великог успеха, његова каријера окреће се ка филму и телевизији. Из тог периода издвајају се његове композиције у серији *Децо, певајте са нама*, затим у успешној екранизацији сада легендарног позоришног комада *Кабаре* Милана Гутовића, али и прве композиције рађене за велико платно, за остварења *Чудна ноћ* (1990) Милана Јелића и *Вуковар, једна прича* (1994) Боре Драшковића.

Вуковар, једна прича (1994)

Са концерта музике из серије *Село їори а баба се чешља*

Фотографије: Архив ЈК / Contrast studios

Крајем деведесетих година, Илић окупља групу младих, познатих и талентованих музичара који свирају старе инструменте Балкана. Тај популарни бенд, назван „Сања Илић & Балканика", чија је музика инспирисана мелодијама Балкана и обогаћена савременим звуцима, одржао је више од пет стотина концерата на свим континентима. Као шлаг на торту дошло је и веома запажено учешће „Балканике" на „Песми Евровизије" 2018. године у Лисабону. И поред велике популарности бенда, Илић није запоставио свој рад на филму. Сарађивао је с Рајком Грлићем на *Караули* (2006) и с Јеленом Бајић Јочић на филму *Лед* (2012). Ипак, музику по којој ће га највише памтити, пре свега млађи нараштаји, компоновао је у сарадњи с познатим редитељем и глумцем Радошем Бајићем за једну од најгледанијих серија код нас, *Село їори а баба се чешља*, која се емитовала пуних десет година.

Сања Илић био је један од најбољих амбасадора музике Балкана, а његово завештање остаће као вечни подсетник на богату каријеру великог музичара и композитора.

Караула (2006)

Село їори а баба се чешља (2007–2017)

СТУДИЈА О ИСТОРИЈИ И ЕСТЕТИЦИ АВАНГАРДНОГ ФИЛМА

ПИШЕ:
Зорица Димитријевић

Књига др Иване Кроње „Естетика авангардног и експерименталног филма: тело, род и идентитет", заснована на њеној докторској дисертацији, представља резултат мултидисциплинарног теоријског истраживања, а замишљена је и као уџбеник за последипломске студије у области филмске и мултимедијалне уметности.

„Ретке су књиге оваквог обима и озбиљности", истиче Мирољуб Стојановић, уредник издавачке делатности Филмског центра Србије, који је прошле године објавио ту студију на скоро 600 страна.

Књига доноси детаљан академски преглед недовољно познате историје авангардног и експерименталног филма у свету и код нас, као и културолошко и родно читање филмске уметности примењено на филмски експеримент. Дотиче се и актуелних тема видео-уметности, приказивања тела у савременој уметности, естетике квир филма...

„Ово је књига о једној могућој досадашњој прошлости: о историји филма, хуманистичких и субверзивних идеја, о култури и уметности 20. века, и мојој личној прошлости. Посвећујем је радосно најмлађима, то јест: будућности", поручује на почетку књиге ауторка.

Рецензенткиња др Саша Војковић, са Академије драмске уметности у Загребу, истиче у предговору да је ова књига „свеобухватни подвиг", да укључује историју авангардног и експерименталног филма – компаративне анализе, паралелне анализе авангардних и сродних врста филмова, да се посвећује националним кинематографијама у историјском контексту и односу према авангардном фиму, с нагласком на француску, немачку, совјетску и америчку кинематографију, уз посебан део о српском авангардном и експерименталном филму.

Према оцени др Војковић, посебно је значајна студија о приказивању тела, рода и идентитета у авангардном филму, као и анализа конкретних филмова, у којој ауторка закључује како је авангардна филмска уметност већ у свом раном изразу двадесетих година 20. века „тематизовала тело и сексуалност као самосвојни филмски садржај, као поетски симбол и материјализацију садржаја несвесног".

Ивана Кроња увод је насловила „Естетике и политике приказивања тела и идентитета у уметности авангардног и експерименталног филма", а књигу конципирала у три дела. Први је посвећен естетици и историји авангардног и експерименталног филма, други представљању тела, рода и идентитета у тој врсти филмова, а трећи српском авангардном и експерименталном филму.

Описујући авангардни филм као моћан паралелни ток у односу на историју мејнстрим филма, ток који се грана у низ праваца и „изама", ауторка оцењује да свако појединачно дело канонске авангарде примењује монтажне и друге формалне праксе и теоријска начела сопственог правца на непоновљив, особит начин, али и да целокупни корпус филмске авангарде ипак има своје сталне и заједничке карактеристике до којих је дошао унапред одређеним теоријско-естетичким ставом и затим конкретним истраживањем кроз стваралаштво.

„Историја авангардног филма јесте заправо историја његове естетике, или, другачије речено, његових формално-изражајних поступака. Сваки авангардни филм представља, на неки начин, читав један правац, јединствену и непоновљиву подврсту у оквиру једног од бројних модернистичких 'изама'. За филм то су: футуризам, филмски импресионизам, дадаизам, надреализам, чисти филм и монтажни филм до 30-их година 20. века; транс, митопоетски, авангардни документарни, лирски филм, апсолутна анимација, структурални филм, после 40-их година 20. века, који су више независни од актуелних збивања у другим уметностима и преокупирани сопственом филмском формом; политички авангардни феминистички, геј, лезбејски и квир филм, од 60-их година 20. века; савремени експериментално-структурални, експериментално-анимирани и дигитални филм", наводи Ивана Кроња.

У поглављу о естетици представљања тела, рода и идентитета у историји авангардног филма ауторка анализира женско питање и артикулацију женске жеље у главним делима Жермен Дилак, њен надреалистички филм *Школка и свештеник* (1928), затим полазно дело америчког психодрамског и „транс" филма *Мреже поподнева* (1943) Маје Дерен и Саше Хамида, као и трилогију саморепрезентације Маје Дерен (*На копну*, *Кореографска студија за камеру* и *Ритуали у преображеном времену*), неопаганистичко представљање тела и сексуалности у естетици Кенета Енгра и репрезентацију хомосексуалног идентитета у његовом филму *Шкорпион се уздиже* (1963)...

Преглед српске филмске авангарде Ивана Кроња започиње раним „неснимљеним сценаријима" или „филмом у речима и цртежима" из двадесетих година 20. века у духу даде и надреализма аутора као што су Мони де Були и Александар Вучо. Затим наводи бављење филмом у авангардном духу низа аутора из међуратног периода, међу којима су Бошко Токин, Славко Воркапић, Драган Алексић, Бранко Ве Пољански и други, чији филмови, нажалост, нису сачувани (осим Воркапићевих радова у САД).

Следеће поглавље фокусира се на сложени појам алтернативног филма у СФРЈ, који се прво развија кроз мрежу кино-клубова.

„Изузетно вредна алтернативна историја српског експерименталног филма садржи остварења која, попут неких од првих филмова у продукцији домаћих кино-клубова, као што су *Зид* (1960) Кокана Ракоњца, *Триптих о материји и смрти* (1960) Живојина Павловића и *Руке љубичастих даљина* (1962) Саве Трифковића, иако снимљена временски касније од филмова историјске авангарде, с правом заслужују епитет канонског авангардног филма снимљеног на тлу Србије", оцењује др Кроња.

У књизи се помињу и документарац *Парада* (1962) Душана Макавејева, фестивал експерименталног филма ГЕФФ (у Загребу), црни талас, видео-арт... као и савремени експериментални филм у Србији након 2000. године, који је „понајвише присутан у форми галеријског дигиталног видеа ликовних и виртуелних уметника".

На крају ауторка, као закључак истраживања, даје „упоредну анализу елемената мита, психодраме и потраге за личним идентитетом уметника – мушкарца, али и идентитетом нације у времену модерности", у поменута два антологијска филма Павловића и Ракоњца, који „представљају оригиналну југословенску и српску варијанту психодрамског филма, с аутентичним особеностима локалног контекста и поднебља и непревазиђеном ауторском визуром".

Књига садржи и резиме на енглеском језику, белешку о ауторки, обиман списак литературе, филмографије Жермен Дилак, Маје Дерен и Кенета Енгра, одабрану филмографију америчког авангардног филма и одабрану филмографију српског и југословенског (нео)авангардног филма, као и индекс имена.

ОДЛОМЦИ ИЗ КЊИГЕ **ВЛАДИМИРА ПЕТРИЋА**

РАЗВОЈ ФИЛМСКИХ ВРСТА

13. ДЕО

Витез се враћа из крсташког похода као што се данашњи војник враћа из рата. У средњем веку људи су живели у страху од куге, данас живе у страху од атомске бомбе. „Седми печат" је алегорија у којој је тема човек, његово вечно трагање за Богом и смрт као једина људска извесност.

ИНГМАР БЕРГМАН

ЛЕГЕНДА И БАЈКА I

Пре појаве филма, ширину маштовитости на којој се заснива легенда могао је у потпуности да обухвати само роман, као што је ирealност и фантастику бајке могла да дочара једино приповетка. Позориште је упорно покушавало да на сцени оживотвори свет бајке, али никада није успевало да постигне онакво визуелно богатство какво може да предочи машта приповедача. Тек су кинематографске слике биле у стању да прикажу све што је *замислио* песник, и то у најконкретнијем виду у коме најфантастичнији призори имају дејство стварности. Зато је разумљиво што су пионири кинематографије, пре свега чаробњак Мелијес, искористили филм за оваплоћивање визија легенди и царства бајке.

Детињски наивни били су драмски призори које је Мелијес, пред исцртаним декорацијама, снимао у *Црвенкапи* (1901) и у *Царству вила* (1903), или Смит у *Пепељузи* (1899) и у *Плавобрадом* (1901); Мелијес и Смит инсценирали су театралне спектакле у којима се глумци једва разликују од лутака и грангињолских кловнова. Ми на те покушаје гледамо искључиво из историјског аспекта, налазећи у њима прва хтења редитеља да на екрану материјализују свет који је, до тада, одговарајуће слике могао да нађе само у машти читалаца. Због тога може да изгледа чудно што се данас толико значаја даје филмовима који из савремене перспективе изгледају уметнички безначајни и немају више дејства на гледаоце; али треба имати на уму да су та наивна остварења одиграла велику улогу у проналажењу нових могућности за кинематографско изражавање. Тако су прве филмске бајке указале на способност „живих слика" да прикажу фантастични свет за који се сматрало да је приступачан једино људској уобразиљи, а да га успешно може описати само књижевност[1].

Управо због тога што се слике песничке маште у филму конкретизују, постоји опасност да се уништи њихова поетичност и маштовитост. У то нас уверавају многи филмови рађени на основу богате ризнице прича из „1001 ноћи", као што су, рецимо, *Багдадски лопов* (1940) у режији Пауела и Бергера, или *Арабљанске ноћи* (1942) у режији Џона Ролинса, типични примери холиву-

1 Прве филмске бајке које је инсценирао Жорж Мелијес илустровале су „живим сликама", на љупко наиван начин, оно што је пре тога било објашњено речима у натписима који су делили један „табло" од другога, попут завесе у позоришту.

Багдадски лопов (1940)

Фотографија: Архив ЈК

дизирања оријенталних легенди, где маникиране лепотице играју источњачке принцезе и гејше, а калифи јуре пустињом као каубоји преријом. Тако се *Али-баба и четрдесет разбојника* (1944) у режији Артура Лубина преобратио у прави оперски спектакл лишен магичне лепоте прича на основу којих је прављен.[2] У том смислу остаје још увек ненадмашна филмска бајка *Чаробњак из Оза* (1939), коју је, према књизи Френка Баума, направио Виктор Флеминг заједно са продуцентом Мервином ле Ројем (Лери Семон је 1925. године направио нему верзију ове исте бајке). Треба поменути и „кино-скаске" Александра Птушка, нарочито *Камени цвет* (1946) и *Садко* (1952), поред његових анимираних бајки, које се посебно негују у Русији. Међу руским филмским бајкама истичу се *Чаробно зрно* (1941), које су снимили Валентин Иванович и Федор Филипов под руководством Ејзенштејна, и *Золушка* (1949) Надежде Кошеверове и Михаила Шапироа.[3]

Међу најранијим легендама снимљеним у филму налазимо приче из Библије, нарочито легенду о Христу. Лимијер је први забележио мистерију о Христу снимивши позоришно приказивање Голготе, које се изводило у Чешкој, затим је исте године, по угледу на театарско приказивање, инсценирао миракул и тринаест таблоа *Страдања Исуса Христа* (1897). Неколико месеци после тога, Ричард Холемен произвео је за Гомона нову верзију *Страдања Христа* (1898), а Мелијес је у живим сликама приказао како *Христос хода по води* (1899). Зека је, са Лисјеном Нонгеом, за Патеа снимио 39 призора о *Животу и страдањима* Исуса Христа (1902–1905), а Алиса Ги и сниматељ Метр направили су *Страдање Христа* (1907) у стилу „film d'art".[4] У доба највећег успона немог филма Роберт Вине режира спектакл о Христу под насловом *I. N. R. I.* (1923), а Сесил де Мил прави суперспектакл *Краљ краљева* (1927), о коме ћемо говорити као о историјском спектаклу. Свакако најгенијалнији филм о Христу створио је Пјер Паоло Пазолини, приказујући библијску легенду на опчињавајући убедљив, људски и мисаон начин. Његов

2 Криза у жанру филмске бајке потврђује тешкоћу која се јавља приликом транспоновања реалног света у фантастичне облике, те није чудно што су у тој области далеко највећа дела створена на подручју анимираних филмова, о чему ћемо посебно говорити.

3 Као и у области анимираног филма, бајке у совјетској кинематографији оптерећене су претераном наративношћу (махом наивне) фабуле-приче, као и подређивањем свих визуелних компонената декоративно схваћеном фолклору.

4 Огроман успех првих инсцениранних филмова о Христовим страдањима навео је Патеа да подржи развој читавог новог стила у кинематографији (film d'art); угледајући се на њега, Гомон је ангажовао Викторина Жасеа да сними *Живот Исуса Христа* (1906) у двадесет пет таблоа, као конкуренцију Зекином филму који је са успехом приказиван у читавом свету.

Чаробњак из Оза (1939)

Јеванђеље по Матеју (1964)

филм *Јеванђеље по Матеју* (1964) величанствен је пример реалистичког оживљавања религиозне легенде, при чему нимало није уништен унутарњи смисао који носи сваки мит.[5] Напротив, та компонента – која се увек приказује као нека мистичка, надземаљска сила – добила је у Пазолинијевој филмској конкретизацији дубоко психолошко објашњење и људско значење, јер је приказана као логична последица људске патње и потребе да се пронађе идеал у који ће се веровати и чиме ће се надокнадити недаће живота. Према овој, остале филмске легенде о Христу и свецима изгледају наивне и делују црквенопропагандно. Алберто Моравија уз Пазолинијев филм ставља још и *Једанаест цветова Светог Фрање Асишког* (1950), Роселинијев филм, који нисмо имали прилике да видимо, снимљен у екстеријеру, са калуђерима као носиоцима свих улога, а за који Моравија каже да „у потпуности одбацује црквену спектакуларност и опсенарство, улазећи у психологију религиозног заноса, превазилазећи хиперболизованост мита".[6] Не треба да нас чуди што су управо ова два редитеља, који изнад свега поштују аутентичност филмског кадра, створила успеле филмске легенде. Роселини је класичан неореалиста и сигурно је такво своје схватање кинематографског медијума применио и на оживљавање једне легенде, као што то чини снимајући догађаје из блиске прошлости и савремености. Пазолини, исто тако, познат је као романсијер који изнад свега поштује животну убедљивост догађаја и аутентичност призора који описује. Полазећи од схватања да гледалац перципира филмске слике „само преко у њему већ постојећих законитости реалности", да гледалац у филму „препознаје стварност која делује преко филма као што делује свакодневни живот", Пјер Паоло Пазолини је у свом филму *Краљ Едип* (1967) оживео античку легенду као да је у питању савремени догађај: у томе он види вечно дејство и универзалност ове трагедије, која се десила у далекој прошлости, а још увек има актуелан смисао.

5 Од првих покретних сликовница које су приказиваие сцене из живота Христа, преко спектакуларних холивудских реконструкција библијских легенди, па све до Пазолинијевог понирања у психологију људске потребе за стварањем религиозног мита – очигледно је сазревање овог жанра, који најбоље потврђује способност филма да и кроз оживљавање старих легенди изрази дубоко људска осећања и опште егзистенцијалне проблеме.

6 Из овога је могућно закључити да постоје спектакуларно и психолошки обрађене легенде у филму; када истински филмски аутор узме неку тему из Библије, онда је скоро сигурно да га у њој нису заинтересовали сликовитост и драматика догађаја, него филозофски или психолошки проблем чију људскост жели да открије и приближи савременом човеку.

Електра (1962)

Он је имао да реши два задатка: визуелно преобраћање једне класичне драме и осавремењивање једног древног мита.[7] Пазолини доживљава прошлост као тренутак садашњости, јер му кинематографски медијум омогућује да један древни догађај оваплоти као савремену драму, при чему је тешко одредити да ли се гледалац „враћа" у прошлост или се прошлост „изазива" у садашњости. У сваком случају, идентификација је толико снажна да гледалац брзо заборавља када се и у каквим костимима одиграва призор на екрану, већ се уноси у њега и доживљава га заједно са актерима трагедије. А да би се то постигло, неопходно је да призор делује аутентично и животно истинито. Баш то успева да постигне Пазолини: као у Какојанисовој *Електри* (1962), у *Краљу Едипу* аутентични амбијенти (филм је снимљен у Мароку) помажу не само да се оживотвори древна легенда него и да се према њој помало иронично одреди сам аутор, не нарушавајући општељудски смисао Едипове трагедије, коју је Пазолини (чини се, сасвим излишно) преко пролога и епилога директно повезао са данашњицом, намећући тиме одвећ декларативно идеју о универзалности Едиповог комплекса.[8]

Како су готово све легенде већ обрађене у драмском или романсијерском облику, редитељи користе књижевна дела, на основу којих праве филмске верзије познатих легенди; при томе се они мање или више удаљују од литерарних записа и праве своје, савремено виђење легенди. Луис Буњуел је у филму *Назарен* (1959), рађеном према роману Переса Галдоса, дао савремену верзију Дон Кихота који страда због тога што хоће да иде стопама Христа. Радња филма збива се у Мексику 1900. године, али би се исто тако могла одиграти у данашњој Аргентини или у Шпанији. Збивање је постављено крајње убедљиво и у гледаоцу се, посредно, јављају асоцијације које лик Назарена повезују са новим Дон Кихотом или са Христом кога уништава сама црква. Легенда о Дон Кихоту је изобилно коришћена нарочито у драмској књижевности. Када је реч о Дон Кихоту, онда би

7 Сасвим супротно поступа Пазолини у филму *Теорема* (1968), где кроз приказивање збивања у савременој стварности (анатомија морала једне богаташке породице у Милану у коју долази „уљез" у лику заводника) аутор прави савремену алузију на Казанову, Мефистофела и Христа, који се изједначују у психи савременог човека.

8 Висока стилизација античке трагедије у супротности је са реалистичком природом филмског медијума; ипак, Пазолини и Какојанис показали су да је емотивни и драмски интензитет тих дела могућно укључити у животне токове; у њиховим екранизованим античким трагедијама театралне условности уклапају се у аутентичан амбијент тако да трагичне емоције постају још снажније и људскије.

упоређење двеју најбољих екранизација ове легенде (од осам постојећих), тј. Пабстове (из 1934) и Козинцевљеве (из 1957), ишло у прилог совјетском филму, баш због тога што је постигнута убедљивост и аутентичност призора на екрану, за разлику од француске верзије, која је остала у оквирима оперско-театарске стилизације. Та стилизација је основни разлог због кога данас више не делују филмоване легенде из времена немачког експресионизма (на пример, Мурнауова *Јанусова глава*, 1920) или из доба француског импресионизма (на пример, Лербијеов *Дон Жуан* и *Фауст*, 1922).[9]

Легенда о Фаусту привлачила је пажњу синеаста још од почетка кинематографије, нарочито у Француској, где је у доба „примитиваца" снимљено мноштво верзија међу којима су и две Мелијесове из 1898. године (*Фауст и Маргерита*, *Фаустово проклетство*). Немачки експресионистички редитељи такође се инспиришу легендом о доктору Фаусту и Мефисту. Мурнауов *Фауст* (1926), рађен на основу дела Марлоа и Гетеа (са натписима Герхарда Хауптмана), представља најупечатљивију екранизацију ове легенде у немом филму. У савременој кинематографији истиче се сасвим слободна и маштовита Клерова визија древне легенде у филму *Лепота ђавола* (1950), у којој је редитељ (са којим је на писању сценарија сарађивао Арман Салакру) успео да развије духовиту алузију на фаустовску дилему која се „јавља и у савременом свету атомских открића, свету где људи трагају за начинима да спрече катастрофу у коју их воде њихове сопствене победе и успеси у науци и техници". Извесну асоцијацију на фаустовски мотив (двојство личности, жртвовање части због успеха) дао је Живојин Павловић у филму *Непријатељ* (1965), у коме се прати судбина једног радника и његов пут до високог положаја.[10]

Савремену транспозицију древне легенде налазимо и у Коктоовом *Орфеју* (1950), где су поступци из познате митолошке приче наметнути аутентичним савременим личностима.[11] Сличну

Фауст (1922)

модернизацију мита о Тристану и Изолди спровео је Кокто и у квазипоетском филму *Вечити повратак* (1943). То је довело до сукоба између садржине и форме, јер је нарушена убедљивост филмског призора који је, с једне (појавне) стране, био аутентичан, а с друге (драматуршке), крајње исконструисан и неживотан. Те опасности био је свестан Ингмар Бергман, па је своју легенду *Седми печат* (1956), у којој се као и у Орфеју појављује смрт у људском лику – градио на јединству садржине и форме, постижући крајње аутентичну *филмску* стварност. А када се то постигне, онда публика више не мисли да ли је известан поступак на екрану објективно могућан, већ прихвата његову филмску логику и егзистенцију. Коктоово преношење мита у модерно доба (и поред спољне аутентичности) није испуњено животним интензитетом, док је Бергманова визија једне древне легенде дочарана толико убедљиво да (и поред све стилизације) делује као животно убедљив догађај.[12]

9 Треба подвући да је у наведеним филмовима реч о театралној стилизацији механички пренесеној у филм, где се њена извештаченост још више појачава; легенди обрађеној у филму одговара извесна доза стилизације, али се она мора постићи кинематографским средствима, као што то чине Бергман и Куросава.

10 Павловић се и непосредно инспирисао филмом *Прашки студент* (1913) Стелана Ријеа, из кога је у свој филм унео један фрагмент који приказује како Мефисто узима лик двојника протагонисте и прогони га (као што каже најранија верзија ове легенде, настале још 1587).

11 Најбољу екранизацију легенде, односно бајке, остварио је Кокто у филму *Лепотица и звер* (1946), где су његов смисао за фантастику и визуелна маштовитост дошли до пуног изражаја, нарочито у коришћењу трикова и у богатству оптичког кретања унутар кадра.

12 То најбоље поткрепљује закључак који смо већ изнели, да у оваквој врсти филмова ни најбоља техника ни врхунско познавање редитељског заната не могу да замене истинску ауторову инспирацију, стваралачев интимни доживљај света легенде или бајке коју преобраћа у кинематографску илузију.

Страдање Јованке Орлеанке (1928)

Кад је реч о легенди у филму, треба подробније говорити о двема кинематографијама у којима је легенда нашла најадекватнији израз – то су нордијски (првенствено шведски) неми и јапански савремени филм. Истовремено ћемо се уверити да су најбољи филмови те врсте рађени према романима и приповеткама у којима се прича о легендарним личностима или се описују ситуације које би (то је веома значајно), иако делују фантастично, могле да се одиграју у неким давним временима, или још увек могу да се догоде у изузетним животним ситуацијама и срединама. Два велика шведска редитеља, Виктор Шестрем и Мориц Стилер, неке од најбољих својих филмова снимили су на основу романа Селме Лагерлеф, у којима су обрађене сликовите нордијске легенде или истинити догађаји који су с временом прешли у мит. Већ у екранизацији Ибзенове поеме *Терје Виген* (1916), о трагичном животу једног морнара, Шестрем испољава смисао за епско приказивање догађаја. Према поеми Јохана Сигурђонсона он је створио широку визуелну нарацију о судбини двоје прогоњених љубавника који лутају беспућима Исланда, у филму *Берг Ејвинд и његова жена* (1917). Емотивност глумаца, аутентичност снимљених пејзажа, редитељев таленат и смисао да измири стилизацију и животну истинитост збивања у овом филму потпуно неутралишу романтизам и мелодраматичност фабуле.[13] Од неколико Шестремових екранизација романа Селме Лагерлеф свакако су најзначајније две: *Ингмарови снови* (1918), филм у коме је нарација романа нашла свој визуелни облик, чак и илустрацију „тока свести" (на крају филма се не зна да ли је млади Ингмар стварно доживео чудо и на небу посетио своје претке, који му дају савете о томе како да реши проблем са својом женом, или је све то била само његова унутарња визија и сан); поетске и необуздане слике маш-

13 Књижевна традиција нордијских народа код којих се легенде посебно негују, први је разлог због кога и филмови рађени на основу њих поседују добро вођену фабулу, разрађене ликове, и снажну поетску ноту која оправдава све „нелогичности" збивања и „нестварне" појаве у тим причама „из давнина".

те, које увек стоје на граници између јаве и сна, нашле су у овом Шестремовом филму визуелни адекватум онолико могућ и онолико фиктиван колико то захтева легенда и колико је то допуштала нема кинематографија.[14] Још је типичнији, иако наивнији, пример филма *Ко суди* (1921); ту је обрађена средњовековна легенда о девојци удатој за човека кога не воли, и прича о „божјем суду" (пролажење кроз ватру), на који девојку осуђују власти и разбеснела маса, иако је доказано да није крива за смрт свога мужа. Призори масовне хистерије, прелаз преко ломаче, атмосфера градског трга, како је то дочарао Шестрем, имају нешто од наивности и даха који избија из добрих средњовековних легендарних списа и живописа; поједини кадрови неодољиво показују колико се Бергман инспирисао класицима нордијског филма у својим кинематографским визијама средњег века. Најзад, и најпознатији (иако не и најбољи) Шестремов филм, *Кочијаш* (1920), рађен је према роману Селме Лагерлеф, у коме се приповеда легенда о кочијашима који скупљају умрле и о човеку који својим животом потврђује истинитост те легенде. Атмосферу коју је, функционалним коришћењем трикова (нарочито двоструких експозиција), постигао Шестрем нису могли да остваре после толико година ни Дививје (1939) ни Арне Матсон (1958) у својим екранизацијама истог романа.[15]

Прво значајно остварење Морица Стилера, после тридесетак филмских режија, била је екранизација једне легенде из XVI века, према роману Селме Лагерлеф, *Благо господара Арнеа* (1919). Узбудљиви догађаји, који подсећају на пустоловне средњовековне романе Волтера Скота, добили су у завршном призору филма изглед великог сликарског платна, стилизованог и аутентичног у исти мах, што подсећа на рембрантовске композиције и стилизације какве су доцније стварали Ејзенштејн, Ланг, Драјер, Ганс. После *Легенде о Гунару Хедеу* (1922), такође рађене према делу Селме Лагерлеф, долази Стилерова адаптација њеног романа *Легенда о Гести Берлингу* (1923), нордијском донжуану, романтично приказаном у филму пуном шведског фолклора, драматичних сукоба и, изнад свега, поетског доживљавања северњачког пејзажа и типичних нордијских карактера.[16] Очигледно је да су и књижевна традиција, фолклор и северњачки пејзаж неизмерно помогли инспирацији двојице шведских редитеља, јер када су, после великих успеха у земљи, обојица отишла у Америку, Стилер се потпуно изгубио као стваралац, а Шестрем је створио једно једино значајно дело *Ветар* (1928), и то на свој стари начин, интензивно доживевши атмосферу пустиње у Аризони, аналитички понирући у психу једне несрећне жене коју као да је сам помамљени оркан навео да изврши злочин. Овде би било потребно говорити и о Бењамину Кристенсену и његовој *Вештици*[17] (1922), филму у коме је дато неколико упечатљивих, драстичних призора из старих легенди о вештицама и ђаволима, као и о највећем данском редитељу, Карлу Драјеру, о чијим смо филмовима, мислим, довољно расправљали. Споменимо поново два његова филма рађена на основу легенди. *Странице из сатанине књиге* (1919–1920), према мистичном роману енглеске књижевнице Марије Корели, показују (на драматуршки начин сличан Грифитовој *Нетрпељивости*) преображај сатане кроз векове (најпре у старој Палестини у лику Јуде, затим за време шпанске инквизиције у лику Великог инквизитора, па у доба Француске револуције у лику једног од бораца и најзад у бољшевичкој револуцији у Финској у лику комунистичког комесара!). Овај антиреволуционарни филм (у буквалном смислу те речи) има изванредно остварених сцена које сликовито оживљавају догађаје одавно претворене у легендарне слике историје.[18] Најзначајније Драјерово дело и један од најимпресивнијих немих филмова, *Страдање Јованке Орлеанке* (1928), такође говори о једној легендарној историјској

14 Упоређујући стил Шестремов са Стилеровим, историчар Бенгт Идестам-Алмквист закључује да је Шестрем успешно транспоновао сам дух литерарног приповедања у кинематографску визију, док је Стилер показао мајсторство у прилагођавању позоришних условности захтевима филмског језика.

15 Шестремов филм (у коме он игра и главну улогу Давида Холма) значајан је и по првом успелом драматуршком коришћењу ретроспекција (flash-back), и двоструких експозиција којима се илуструје прошлост јунака (дата, насупрот фантастичним визијама, крајње реалистично).

16 Драматуршка улога пејзажа у које су дански и шведски редитељи најчешће смештали древне приповести, други је разлог што су нордијске легенде и бајке и на екрану задржале убедљиво дејство и животну снагу; сва тајанственост и сав романтизам не сметају да се гледаоци узбуде и у потпуности пренесу у свет далеких времена.

17 Овај Кристенсенов филм (код нас познат, према француском преводу, и као *Врачање* или *Историја врачбина кроз векове*), изазвао је велике дискусије због отвореног приказивања „саблажњивих" сцена, па је дуго био забрањен за приказивање у Шведској и Данској, док су га француски надреалисти величали као „снажну оптужбу против злочина цркве, инквизиције и религиозне тортуре", проглашујући га за ремек-дело „које би требало да уђе у све школе света" (Адо Киру).

18 У тренутку када је снимљен, филм *Странице из сатанине књиге* оштро су напали напредни критичари као дело уперено против идеала Француске и Октобарске револуције, тврдећи да су последњу сторију филма (која носи наслов *Финска црвена ружа*) финансирале ултрареакционарне снаге у Финској.

личности, усредсређујући се (крупним плановима и кретањем камере) на унутарњи свет јунакиње у тренутку када јој суде као богохулници.

Интересовање редитеља за легенду о Јованки Орлеанки јавља се још од најранијих дана кинематографије. Колико је нама познато, до сада је снимљено дванаест филмова о овој француској националној јунакињи, спаљеној од Енглеза 1431. године, проглашеној после много векова од Католичке цркве за блажену 1909, а канонизованој 1920. Пре свих се спомиње Мелијесов филм из 1900. године, затим је Албер Капелани, такође у облику „таблоа", снимио суђење и спаљивање Јованке (1908). У време када је италијанска кинематографија била преплављена историјским реконструкцијама јављају се два филма о Јованки: први је потпуно рађен у стилу „film d'art" са цртаним декорацијама и позоришном мизансценом, а режирао га је Марио Казерини (1909), други је прављен у стилу историјског спектакла, са масовним сценама и тадашњом звездом Маријом Јакобини у насловној улози, а у режији Нина Огзилије (1913). Први филм о Јованки у Америци снимио је Сесил де Мил (*Жена Јованка*, 1917), са Џералдином Ферар, покушавајући да легенду о енглеском војнику који је из љубоморе издао Јованку повеже са ратом 1914. у коме енглески војник налази Јованкин мач и, подстакнут емоцијама, прелази на страну Француза искупљујући тако грех свога претка![19] Исте године када Драјер (који је за протагонисткињу ангажовао Марију Фалконети), мање познати редитељ Марк де Гастин прави *Чудесни живот Јоване Орлеанке* (1928), филм који је, у драматуршком смислу, сушта супротност Драјеровом ограничавању збивања само на последњи дан суђења и спаљивање јунакиње. У звучном филму интересовање за ову легенду почиње тек пре две деценије.[20] Виктор Флеминг, на основу сценарија Мексвела Ендерсона, снимио је велики синемаскоп спектакл *Јованка Орлеанка* (1948), са Ингрид Бергман,

19 Де Милов филм уједно представља једини покушај непосредног повезивања легенде о Јованки Орлеанки са савременим збивањем; што се у томе није успело, разлог треба видети у чињеници да је Де Мил пошао од спољне везе међу догађајима, занемарујући оно што легенду о Јованки Орлеанки чини увек савременом у дубоко етичком и филозофском смислу.

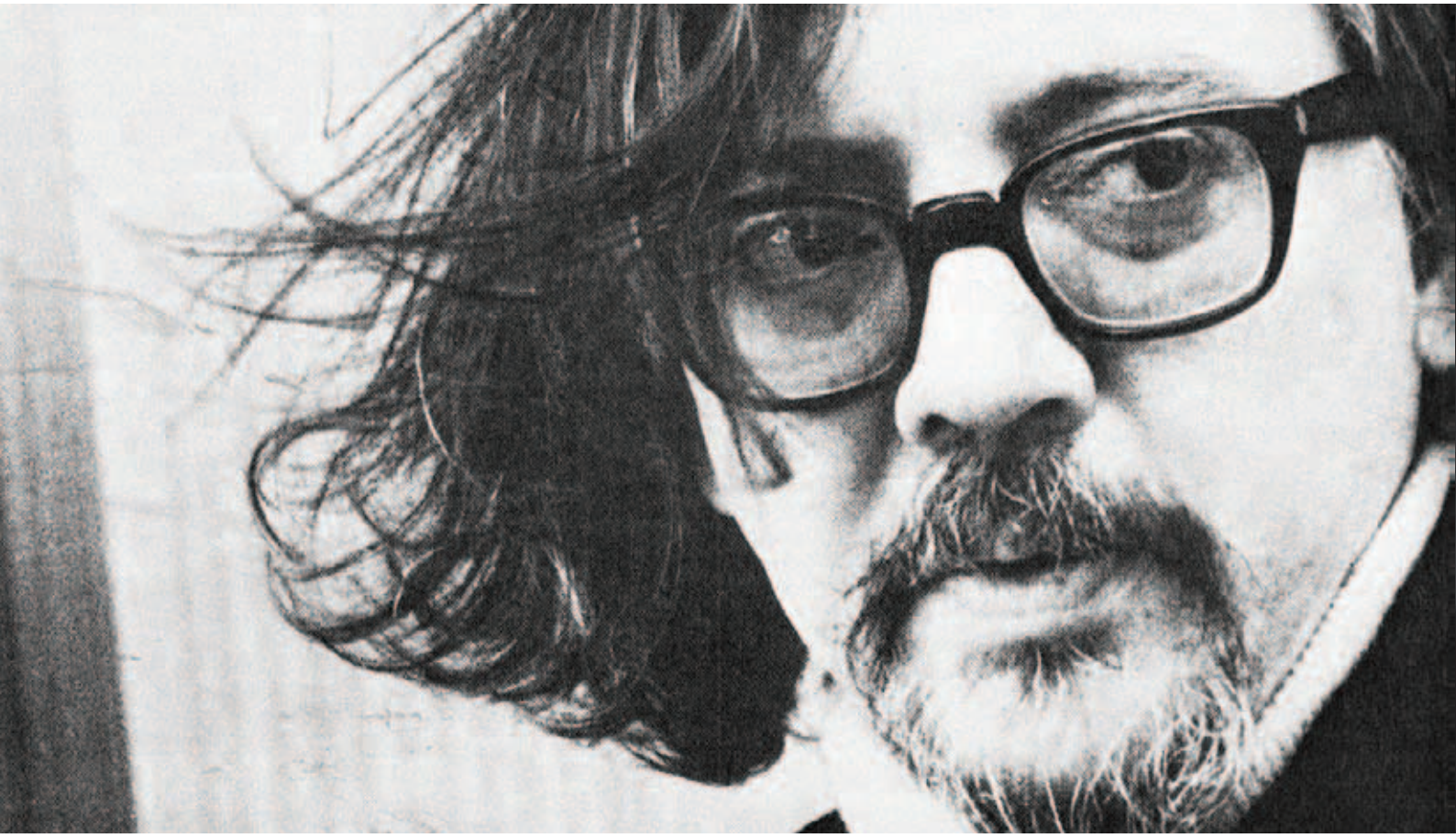
20 Легенде о историјским личностима, оживљене на екрану, добијају вид аутентичног збивања, па би се за разлику од екранизованих фиктивних легенди (бајки) – таква остварења могла сврстати и у историјске филмове о легендарним личностима.

Жена Јованка (1917)

Јованка Орлеанка (1948)

која је признала (што је веома карактеристично иако звучи невероватно) да се „никада не би прихватила улоге у овом филму да је пре тога видела Драјерово дело"! Неколико година после тога, Жан Деланоа направио је краћи биографски филм о Јованкином животу у оквиру омнибуса *Судбине* (1953), са Мишел Морган у главној улози. Следеће године Роберто Роселини преноси на екран ораторијум Пола Клодела, уз музику Артира Онегера, *Јованка Орлеанка на ломачи* (1954), где се опет Ингрид Бергман јавља као протагонисткиња! Ото Преминџер узима чувену Шоову драму *Света Јованка* и прави 1957. године истоимени филм, према сценарију Грејема Грина, са Џин Сиберг у насловној улози. Робер Бресон се враћа историјским фактима, али и психологији личности и, попут Драјера, читаву Јованкину драму усредсређује на суђење и спаљивање јунакиње, створивши, на свој мисаони начин, једночасовни филм *Процес Јованки Орлеанки* (1962) са непрофесионалним глумцима; сам Бресон објашњава како је покушао на филмској траци да региструје „трептаје Јованкине душе одражене на њеном лицу док је судије натерују на самооптужбу".[21]

21 Писац ових редова видео је Драјеров, Флемингов, Деланоов, Роселинијев, Преминџеров и Бресонов филм и налази да се једино овај последњи приближава унутарњем интензитету који још увек избија из Драјеровог дела.



ПИШЕ:
Ненад Беквалац

НЕСХВАЋЕНИ ГЕНИЈЕ ХЕСУС ФРАНКО

„Мислим да секс и смрт иду заједно. Другачије је када секс снимате на забаван и смешан начин. Али ако му приступите озбиљно, смрт је увек присутна.”

Није много људи схватало генијалност Хесуса Франка. Један од разлога била је доступност његових филмова, а други то што су до шире публике долазила његова дела из позне фазе, која су се углавном граничила с порнографијом. Није било много оних који су имали прилику да погледају филмове с почетка Франкове каријере, који изгледају као да их је радио неки други редитељ. Подаци о томе колико је филмова Хесус снимио разликују се од биографије до биографије – негде пише више од двеста, а негде више од триста. Када су га питали колико је стварно филмова снимио, редитељ је рекао да се више не сећа, да многи никада нису завршени, да већина има по неколико наслова у зависности од тога у којим су земљама приказивани, као и од тога да ли је реч о цензурисаним верзијама или не, те да је због тога престао да их броји. Квалитет његових филмова варира, од продукције преко сценарија до глуме, те поједини изгледају као ремек-дела, а поједини као тотални треш. Многи не воле Франка и сматрају да није урадио ниједан поштен филм, али за мали круг људи он је несхваћени геније, а његова дела представљају суштину филмске уметности.

Хесус Франко био је прави филмски ентузијаста, човек који је сматрао да је живот филм и обрнуто, један од ретких комплетних аутора, редитељ, сценариста, глумац, монтажер, композитор, камерман. Нема много оних који се могу похвалити таквом свестраношћу. Као прави хедониста, уживао је у прављењу филмова и знао све најбоље ресторане широм Европе. Ако бисте отишли у неки од њих на његову препоруку и рекли да вас је он послао, истог тренутка постајали сте почасни гост.

Франко је рођен у Мадриду, у породици суперинтелектуалаца. Ујак му је био познати филозоф, брат музиколог, нећаци реномирани писци и филмски аутори. Сви су га сматрали црном овцом фамилије и надали се да ће постати дипломата. Он је, међутим, имао друге планове, а да би их остварио, бацио се на писање палп романа под разним псеудонимима. Остатак времена проводио је у џез баровима. После стотину написаних новела, успео је да се упише у филмску школу прво у Мадриду, а потом у Паризу. Док је студирао, одлазио је у *Cinémathèque Française*, где су долазили Трифо и Годар, с којима се дружио. У то време писао је за разне филмске новине као критичар. Увек је више волео да прича о другим редитељима и њиховим утицајима него о својим филмовима. Џон Форд, Фил Карлсон, Годар, били су веома значајни за њега, а поготову Орсон Велс, с којим је сарађивао годинама. Велс је био одушевљен Франковим првим филмовима који су донекле били омажи остварењима *Дама из Шанїаја* (*The Lady from Shanghai*, 1948) и *Госїодин Аркадин: їајни досије* (*Mr. Arkadin*, 1955). Та сарадња и пријатељство били су од пресудног значаја за Франкову каријеру. Себе је највише поредио с Велсом, и то по одбачености, тешкоћама у снимању филмова, несхваћености. Велса је сматрао генијем, а себе само обичним човеком који воли да снима филмове. Никад није рекао да је снимио нешто изузетно и није му у потпуности било јасно зашто су његови филмови достигли култни статус. Увек је био скроман и сви који су с њим радили имају само речи хвале за њега. Леон Климовски ценио је његов интелект и способност брзог размишљања у ходу. Једино се Кристофер Ли мало љутио јер је без његове сагласности накнадно убацивао хардкор сцене у екранизацији Маркиза де Сада *Eugénie* (1970). У неким биографијама наводе да је несуђени музичар. За Франка филм и џез подједнако су значајни. То да је волео да снима најбоље показује више од двеста потписаних филмова, а тачан податак колико их је заиста снимио никада нећемо сазнати. Неко би додао да је псеудонима под којима је радио имао колико и самих филмова, али то није тачно. Сем неколико варијација његовог имена остало су имена џез музичара којима је

Фотографије: Архив ЈК

Exorcisme (1974)

на тај начин одавао почаст. Робер Осеин први му је предложио да скрати име у хришћанско да би био боље прихваћен ван своје земље. Он прихвата предлог и постаје Џес Франко. Тим именом потписаће се на већини филмова. Остали псеудоними били су неопходни, и у свакој земљи имао је други, некад због финансирања, а некад због цензуре, или да би му уопште дозволили да снима.

У чему лежи Франкова генијалност? Први његов филм који је запао за око публици и критици био је морбидни еротски хорор *Врисци у ноћи* (*Gritos en la noche*, 1962), који је проглашен „кинематографском бомбом". Шездесетих се голотиња још сматрала табуом. За цензоре је била прихватљива само ако је служила у едукативне сврхе. Једино дозвољено разголићавање било је резервисано за нудистичке филмове. У тадашњој Шпанији аутори који су имали „болесну" фасцинацију сексом, сматрани су аутсајдерима и дивљацима. Буњуел и Франко стоје раме уз раме, као два редитеља које је Католичка црква прогласила најопаснијим ауторима на свету и окарактерисала као ђаволе. Франко је то сматрао будалаштином, а једино добро што је произашло из тога било је познанство и пријатељство с Буњуелом. Цензура која је била ригорозна под владавином генерала Франка није оставила много места за развој уврнутих, сексом набијених филмова, тако да је Хесус своја најбизарнија остварења снимио ван Шпаније.

Jack l'Eventreur (1975)

Каријера Хесуса Франка може се поделити на три периода. Први обухвата шездесете, чији крај обележава филм *Некрономикон/Суйкубус* (*Necronomicon – Geträumte Sünden*, 1968). У том раздобљу урадио је своја најкохерентнија дела и она која су најприближнија класичном филму. Када су га упитали зашто је то тако, одговорио је да му није била намера да направи таква остварења, већ да је био приморан због цензуре, тј. да би ти филмови уопште и били снимљени. Други период траје до средине седамдесетих, а трећи, на који је веома утицала порнографија, која је постала легална, јер обична експлоатација није била довољна да би се филм одржао на тржишту, протеже се до краја његове каријере. У том периоду Франко је почео све чешће да залази у хардкор порнографију. У његовим филмовима битан елемент била је еротика. Увек га је нервирало што други аутори то не експлоатишу до краја, поготову амерички, којима је еротика увек била у позадини, док је код њега стављана у први план и била главни покретач радње. Подједнако важна била је и музика, у ритму џеза, иначе кључни елемент за разумевање његових филмова. Скоро сви аутори и продуценти у Шпанији (у време владавине генерала Франка) бавили су се озбиљним темама и литерарним предлошцима, док су им визуелне чари филма биле секундарне. Већина њих била је окренута италијанском неореализму, али не и Франко, који никада није био подређен једном одређеном стилу. За њега је највећа чар филма била могућност да се створи нешто необично, никад невиђено и ново. Док су други аутори покушавали да учитају значајне поруке у своје филмове и да на тај начин заобиђу политичку цензуру, он није марио за то. За њега је филм био као џез – док покушаваш да провучеш поруку, његова јединственост и спонтаност нестану. Скоро сви његови филмови били су нека врста импровизације. Увек је остављао простор да дијалоге смишља за време снимања. Разлог за неуједначеност његових филмова било је и финансирање. Наиме, Франку је било битно да обезбеди новац само да снимање почне, а потом се у ходу сналазио за још средстава. Иако су неуједначена, његова дела увек можете препознати по музици, фотографији, глумицама Соледад Миранди и Лини Ромај, по темама око којих се стално вртео. У његовим филмовима увек су постојала два јака женска лика, док су мушкарци углавном били бледуњави. Лезбијске сцене биле су карактеристичне за већину аутора тог типа

Gritos en la Noche (1961)

и то није био фетиш већ неопходност у борби с цензуром. Наиме, цензори су лезбијство на екрану некако праштали, док је хетеросексуални акт био скоро неприхватљив.

Франкови филмови нису савршени, већ углавном спадају у домен треша. Његов интелект, широк спектар интересовања, знање (најмање) осам језика и страст за снимањем увек су се на тренутке пробијали у његовим делима и захваљујући томе могли сте да препознате његову генијалност. Идеје које је он имао, до тада нису биле виђене, а ако их је којим случајем и било, нико се није усудио да их прикаже на платну. У *Интимном дневнику једне нимфоманке* (*Le journal intime d'une nymphomane*, 1973) већ на самом почетку главна јунакиња заводи мушкарца коме жели да се освети. Напија га, доводи у хотелску собу, узима нож и зове полицију да пријави убиство. И таман када помислите да ће мушкарца сустићи заслужена казна, она пререже себи грло. Скоро савршена намештаљка. Како да после тога не заволите овог аутора који и у сваком следећем филму успе нечим да вас изненади. Немојте се трудити да погледате све што је икада снимио, јер већина његових филмова је изгубљена, али ако ипак успете у тој намери, вероватно ћете завршити у лудници. Није остало много копија с којих би Франкови филмови могли да се дигитално рестауришу. Оне које су сачуване углавном се налазе у приватним колекцијама. Квентин Тарантино поседује их неколико. Иако су филмови које је Франко правио били његови лични филмови и углавном само њему разумљиви, нико му не може оспорити утицај који је имао на европску кинематографију. За његов *Некрономикон* Фриц Ланг рекао је да је ремек-дело еротског филма. Франкови филмови драстично су се мењали током пола века његове каријере, а после средине осамдесетих већина скоро да више није била за гледање. Међутим, његов почетни жар и генијалност нису нестали, што је доказао када је одлучио да уђе у траг изгубљеном Велсовом *Дон Кихоту* и уради нову верзију. Пре десетак година Франкова верзија кружила је по фестивалима и они који су успели да је виде кажу да ни сам Велс тај филм не би урадио друкчије.

ВАСИЛИЈ ЛАНОВОЈ

ПИШЕ:
Ненад Беквалац

Чувени руски глумац рођен је 1934. у Стримби, у данашњој Украјини. Још док је био дете, мајка и отац морали су да иду у Москву да раде и бригу о њему и две сестре преузели су баба и деда. За време Другог светског рата остали су у окупираном делу. Родитеље нису видели до завршетка рата, када су дошли по њих и одвели их у Москву. Детињство му није било лако јер су мајка и отац остали онеспособљени и једва се кретали због последица рада у хемијској фабрици, где су правили Молотовљеве коктеле током рата. Лановој се заинтересовао за глуму када је са школским другарима отишао да погледа позоришну представу *Том Сојер*, у којој су играли његови вршњаци. Убрзо је постао члан драмске секције, у којој је развио љубав према књижевности и уметности, али и научио да размишља самостално, ван задатих оквира. За главну улогу у представи *Потврда о зрелости* добија прву награду на Савезном такмичењу аматерских позоришта 1951. године. Тада још није озбиљно размишљао о глумачком позиву, али уписује позоришну школу у коју се примало само двоје од сто педесет кандидата. Он је добио једно место. Међутим, убрзо је напушта и уписује журналистику на Московском универзитету. Ипак, не одустаје од глуме и на аудицији за филмовану верзију представе за коју је награђен *Аттестат зрелости* (1954) добија улогу Валентина Листовског. Напушта журналистику и враћа се у позоришну школу. Две године ће чекати да му поново понуде главну улогу, и то у филму *Павле Корчагин* (*Павел Корчагин*, 1956), о младом пролетеру херојy за време револуције, за коју добија награду 1957. на Московском међународном филмском фестивалу. Исте године завршава студије и постаје стални члан Позоришта Вахтангов. У почетку је добијао углавном романтичне улоге, да би касније прешао на карактерне и постао свестрани уметник. Шездесетих игра у многим популарним филмовима: *Црвена једра* (*Алые паруса*), екранизацији дела Александра Грина; *Колеге* (*Коллеги*, 1962) по причи Василија Аксјонова; *Иду на грозу* (1965) по роману Данила Гранина. У истоименој екранизацији из два дела Толстојевог романа „Рат и мир" биће Анатолиј Курагин. У *Ани Карењиној* (1967) играће Вронског. За те ликове не можемо рећи да су позитивни, али морамо признати да су лепи и заводници. После улоге генерала Волфа у ТВ серији *Семнадцати мгновениях весны* (1973) поједини совјетски критичари рекли су да су глумци Ланавој, Леонид Броневој и Павел Табаков постигли немогуће и да су толико добри да су зликовце које тумаче успели да учине шармантним. Новинарка и филмски критичар Вита Рем изјавила је уочи прославе седамдесет петог рођендана Ланавоја: „У совјетском филму строго се поштовала расподела улога. Популарни глумци као што су Николај Кручков и Борис Андрејев нису могли да добију улоге ватрених љубавника. Николај Рибњиков био је идеалан радник, а Петар Алејников глумио је невине и шармантне пријатеље главног јунака. Плавокоси Олег Стризенов и црнокоси Василиј Ланавој били су романтични, оличење совјетске сензуалности и мушкости."

Рат и мир (1965)

Почетком седамдесетих Ланавој се жени колегиницом из Позоришта Вахтангов, глумицом Ирином Купченко, с којом ће остати у браку до краја живота. На сцени су заједно играли много пута, али на филму само једном, у *Необичној жени* (*Странная женщина*, 1978). Његов најуспешнији филм из тог периода били су *Официри* (*Офицеры*, 1971), где игра племенитог официра, оданог дужности и части. То је постао један од омиљених филмова совјетске кинематографије, посебно међу браниоцима из Другог светског рата. У анкети часописа „Совјетски екран" *Официри* су проглашени филмом године, а Василиј Ланавој изабран је за најбољег глумца. Тема јунаштва, борбе, храбрости, живота на ивици постала је водећа у филмовима у којима је глумио. Синхронизовао је документарни серијал *Велики отаџбински рат* (*The Unknown War*, 1978). За читање руског текста (у оригиналу наратор је Берт Ланкастер) у том совјетско-америчком филмском епу, 1980. добио је најпрестижније признање тог доба, Лењинову награду. Осамдесетих је углавном радио на телевизији и у позоришту, да би се деведесетих вратио филмовима, али је играо у свега пет, и то споредне улоге. Највише времена посвећивао је свом новом позиву професора сценског израза и дикције у позоришној школи Бориса Шчукина, у којој је предавао до краја живота.

Строго је поштовао совјетске вредности, подржавао је Комунистичку партију Руске Федерације, био на челу Одбора повереника Бесмртног пука и Фондације војске и културе, члан јавних савета при Министарству одбране и Истражном комитету Руске Федерације. Више од десет година предводио је Међународни фестивал дечјег филма Артек. У својој књизи „Срећни сусрети", коју је објавио 1985. године, писао је о сјајним људима који су на овај или онај начин утицали на његову судбину. Двадесет година касније изашла је његова аутобиографија „Дани пролазе".

У свом последњем биоскопском филму *Три мускетара* (2013) играо је улогу кардинала Ришељеа, коју ће годину дана касније поновити у истоименој ТВ мини-серији. Каријеру је завршио главном улогом у ТВ филму *Чужой дед* (2017).

ФРАНСОА ЛЕТЕРИЈЕ

ПИШЕ:
Ненад Беквалац

Рођен је 1929. у Марњи ле Компјењу, у Француској. Док је одрастао, није мислио да ће се бавити филмом, већ је желео да заврши филозофију. Студије почиње у родном граду, а наставља на Сорбони у Паризу, где открива да га привлачи седма уметност и учлањује се у универзитетски филмски клуб. Док је служио војску у Мароку, редитељ Робер Бресон тражио је странца да игра поручника у филму *На смрт осуђени је побегао* (*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*, 1956). После неколико покушаја Летерије добија главну улогу. Међутим, уместо да настави да се бави глумом, пожелео је да постане редитељ и учи од најбољих. Први посао као асистент редитеља добија 1958. на *Лифту за погубилиште* (*Ascenseur pour l'échafaud*) Луја Мала. У наредне две године радиће на још пет филмова као асистент, поново код Мала на *Љубавницима* (*Les amants*, 1958), а затим на краткометражном остварењу Жан-Пола Рапноа *Chronique provinciale* (1958). Радио је и с Етјеном Перијеом на филму *Bobosse* (1959) и с браћом Марком и Ивом Алегреом на *Les affreux* (1959) и *Chien de pique* (1960). Продуценти Бресоновог филма у коме је глумио финансирају његов редитељски деби *Les mauvais coups* (1960), адаптацију романа Рожеа Вајана са Симон Сињоре у главној улози. Летерије је с писцем радио на сценарију, али није хтео да његов филм буде моралистички као роман, већ да се тензија између љубавног пара и младе девојке ствара сама од себе, без интервенција као што су објашњења или психолошких мотивација. Да би то постигао, неки од три главна лика или сви заједно морали су увек да буду у кадру било да се налазе у селу, кући или природи. Хтео је да све изгледа као да се дешава у неком сну. Филм је добро прошао код критике, али није постигао већи успех, због чега ће Летерије чекати три године да режира следећи. За *Un roi sans divertissement* (1963), екранизацију романа Жана Жионоа, добија Гран при. Потом за телевизију режира *La guêpe* (1965) и чека че-

Les mauvais coups (1960)

На смрт осуђени је побегао (1958)

На смрт осуђени је побегао (1958)

тири године до следећег филма, *La chasse royale* (1969), базираног на истоименој књизи Пјера Моаноа. Летерије постаје специјалиста за екранизације за које сам пише сценарије и дијалоге. За *Љубавнице* (*Projection privée*, 1973) поново добија Гран при. Без обзира на награде, већина филмова које је радио до тада били су комерцијални неуспеси. С трећим делом серијала о еротским авантурама Силвије Кристел, *Збогом Емануела* (*Goodbye Emmanuelle*, 1977), напокон долази до шире публике. Филм је у биоскопу гледало више од милион људи, колико и комедију *Иди мами, тата ради* (*Va voir maman, papa travaille*, 1978) с Марлен Жобер и Филипом Леотаром. Филм се бави табу темама: да ли деца чине одрасле срећним, да ли их спречавају да се даље развијају и да ли им сметају у љубавном и пословном животу, те како то утиче на породицу. За следећи филм, *Људи, полудећу* (*Je vais craquer!*, 1980) с Кристијаном Клавјеом у главној улози, као предложак узима стрип Жерара Лозјеа *La course du rat*. Желео је да у филму избегне стрип-естетику, те узима сценарио који је Лозје написао пре него што је настао стрип и комплетно мења ликове. Сам аутор није сматрао своје цртеже интересантним: „Визуелно, своје цртеже не сматрам интересантним, зато није било разлога да задржим главног јунака. Напослетку стрип смо узели као мотор и раставили га да бисмо видели који су делови слаби. Оно што је било погрешно само смо трансформисали, а задржали оно што је било добро. Када бих поново радио стрип, све бих променио, цртао бих га као да ће бити снимљен.” Био је то још један комерцијални успех с милион продатих карата. Летерије Клавјеу нуди да игра главну улогу и напише сценарио за филм *Les babas cool* (1981). Прича прати старомодног човека који остаје заглављен у хипи комуни за време одмора. Клавје је прихватио улогу, али је писање препустио колегама глумцима Филипу Бриноу и Мартену Ламоту. Током осамдесетих Летерије ради само комедије, међу којима је и *Le garde du corps* (1984), са Џејн Биркин у главној улози. Поново ће радити с Клавјеом и Лозјеом на остварењу *Tranches de vie* (1985). У другој половини те деценије прелази на телевизију, а биоскопском филму вратиће се још само једном са *Le fils du Mékong* (1992). Каријеру завршава ТВ филмом *Les disparus de Reillanne* (1993).

Фотографије: Архив ЈК

ХАЛ ХОЛБРУК

ПИШЕ:
Ненад Беквалац

Холбрук није стварно постао Твен, али је достигао такву импресивну спонтаност да се скоро поистоветио с њим. Његов глас носи целу представу и звучи једноставно онако како захтева Твенова проза. То је глас човека од седамдесет година, избрушен дугогодишњим пушењем цигара, глас генија рођеног у Мисурију који је доста путовао и видео многе ствари.
Џејмс Ларднер
(„Вашингтон пост”)

Холбрук је имао двадесет девет година када је први пут играо Марка Твена на позорници и наставио је да га глуми до својих касних седамдесетих, али с временом, све му је мање била потребна шминка да би изгледао старије. Тумачећи његов лик, небројено пута показао је своју глумачку виртуозност. Час је карикирао мизантропију, час показивао велико жаљење и изазивао сету док дочарава старог Твена који каналише младу битангу Хака и његова сећања на пријатељство са Џимом, који бежи од ропства.

Рођен је као Харолд Ров Холбрук 1925. у Кливленду, САД. Имао је само две године када су га родитељи напустили и оставили на чување баби и деди у Јужном Вејмоту, где завршава основно образовање, а потом одлази у Индијану у средњу војну школу. Студије на драмској академији у Денисону морао је да прекине због Другог светског рата. Пре одласка на фронт кратко време био је стациониран у Њуфаундленду, где се придружује позоришној трупи и упознаје своју прву жену Руби Џонстон. Жениће се још два пута, и то оба пута глумицама, Керол Ив Росен и Дикси Картер. По повратку из рата заједно са супругом одлази у Денисон да заврши студије. Постаје најбољи студент код Едварда Рајта, који му предлаже да у пројекат „Велике личности”, који је направио са супругом, уврсти и Марка Твена. Годину дана касније, 1948. када крену на турнеју по Америци, поред чувених парова које су представљали – Роберта и Елизабет Барет Браунинг, Џона и Присилу Олден, краљицу Викторију и принца Алберта – убацили су и интерпретацију Твенових дела. Наредне четири године иду од града до града и играју по школама, колеџима, клубовима за даме. Најгледанији комад био је управо онај о Твену, те зато 1952. Холбрук прави представу у којој ће само он глумити. Популарност му брзо расте, а с њом долазе и понуде да наступа на телевизији, у емисијама *The Ed Sullivan Show* и *The Tonight Show*. Исте године добија сталну улогу у сапуници *The Brighter Day*, у којој игра леченог алкохолича-

ра све до краја педесетих. Пошто се уморио од улоге на телевизији, прави *Mark Twain Tonight*, комад који изводи у Њујорку и у Европи. Када напокон с том представом дође до бродвејских позоришта, добија награду Тони. За телевизију ради *Hal Holbrook: Mark Twain Tonight!* (1967) и себи обезбеђује номинацију за Греми.

Прву значајнију улогу на филму добија у *Групи* (*The Group*, 1966) Сиднија Лумета. Покушавао је да се домогне већих филмова до краја седамдесетих, али без успеха. Понадао се да ће га узети за филмовану верзију позоришног комада *I Never Sang For My Father* (1970), пријавио се за исту улогу коју је маестрално одиграо у представи, али на аудицији је победио Џин Хекман. Телевизијској публици запада за око тек у филму *That Certain Summer* (1972) Ламонта Џонсона, у коме игра разведеног човека који признаје свом сину да има геј љубавника, кога тумачи Мартин Шин. Никада се до тада на телевизији нико није толико директно бавио темом хомосексуализма, те филм постаје класик. Хал потом почиње да добија мање улоге у остварењима с већим буџетом: доктора у филму *They Only Kill Their Masters* (1972) Џејмса Голдстона; поручника у наставку серијала о инспектору Харију, *Клопка за инспектора Калахана* (*Magnum Force*, 1973) Теда Поста; заповедника Рошфора у *Бици за Мидвеј* (*Midway*, 1976) Џека Смајта. Свима ће највише остати у сећању у улози анонимног доушника у филму *Сви председникови људи* (*All the President's Men*, 1976) Алана Пакуле, екранизацији књиге Боба Вудворда и Карла Бернстајна о афери Вотергејт. Током седамдесетих и осамдесетих радио је много на телевизији и освојио четири Емија: за улогу сенатора који подсећа на Џона Кенедија у филму *The Bold Ones: The Senator* (1970); капетана чију подморницу зароби армија Северне Кореје током хладног рата у остварењу *Pueblo* (1973); председника у филму *Lincoln* (1976); и као водитељ и наратор у девет епизода документарне серије *Portrait of America* (1983). Холбруков префињени глас поредили су с гласом Хенрија Фонде. Топли, наглашени тонови с акцентом некога ко потиче са Средњег запада, били су савршени за престижне документарце и уносне рекламе. Његов резонантни глас чује се у позадини документарног филма *The Battle of the Alamo* (1996), као и у анимираним филмовима *Cats Don't Dance* (1997) и *Херкул* (*Hercules*, 1997).

Током осамдесетих добија кључне улоге у два хорора: свештеника у *Магли* (*The Fog*, 1980)

Клопка за инспектора Калахана (1973)

Фотографије: Архив ЈК

Џона Карпентера и престрављене жртве у антологији *Шоу наказа* (*Creepshow*, 1982) Џорџа Ромера. Друге значајније улоге у тој деценији одиграо је у филму *Судија ван закона* (*The Star Chamber*, 1983) Питера Хајамса, у коме глуми судију; у мини-серији *North & South: Book 2, Love & War* (1985), у којој поново тумачи лик Линколна; филму *Волстрит* (*Wall Street*, 1987) Оливера Стоуна, где је ветеран берзе који саветује амбициозног Чарлија Шина. У екранизацији Гришамовог романа *Фирма* (*The Firm*, 1993) Сиднија Полака игра адвоката на челу правне фирме из Мемфиса који не преза ни од чега. Почетком деведесетих појавиће се у скоро сто епизода серије *Evening Shade* као отац главног јунака, кога тумачи Берт Рејнолдс. Велики повратак у биоскоп прави улогом у филму *У дивљини* (*Into the Wild*, 2007) Шона Пена, за коју бива номинован за Оскар за споредну улогу. Иако је ушао у деведесете, не одустаје од глуме, па следе *Killshot* (2008) Џона Мадена, *Flying Lessons* (2010) Дерека Мађара и *Вода за слонове* (*Water for Elephants*, 2011) Франсиса Лоренса. Спилберг га зове за свој амбициозни филм *Линколн* (*Lincoln*, 2012), али Хал овај пут тумачи уредника новина Престона Блера. Одлучује да оде у пензију 2017. Тачку ставља не само на филмску и телевизијску каријеру већ и на позоришну, током које је улогу Марка Твена поновио више од две хиљаде пута.

■

ЖАН КЛОД КАРИЈЕР

ПИШЕ:
Бојан Ковачевић

Једно од начела којих се сценариста Жан Клод Каријер (1931–2021) држао у свом раду и односу према целокупној филмској екипи, подразумевало је да „сценарио настаје када ви и режисер успоставите блиску телепатску комуникацију". То захтева, са обе стране, пријемчивост и поверење који се никада не могу узети здраво за готово. Сценариста понекад мора да буде спреман да потопи свој его, јер је то на крају редитељски филм, а ви сте ту да му помогнете и олакшате да на најбољи начин премости све замке које га чекају током комплексног процеса прилагођавања режисерског поступка сценаристичком духу.

Међу бројним великанима европског филма с којима је сарађивао, могу се издвојити: Луј Мал и филмови *Вива Марија* (*Viva Maria!*, 1965) и *Крадљивац из Париза* (*Le Voleur*, 1967); Пјер Ете и филмови *Le Soupirant* (1962) и *Yoyo* (1965); Фолкер Шлендорф и филмови *Лимени добош* (*Die Blechtrommel*, 1979) и *Свенова љубав* (*Un Amour de Swann*, 1984); и на крају чешки великан Милош Форман и филмови *Свлачење* (*Taking Off*, 1971) и *Гојине утваре* (*Goya's Ghosts*, 2006). Међутим, треба, пре свега, нагласити његов однос и рад с Луисом Буњуелом, оцем надреалистичког покрета на филму, који је по рођењу био Шпанац, али који је углавном стварао у Мексику и Француској. Каријер је о њему рекао: „Буњуел је био највећи редитељ једне ере, човек коме сам се дубоко дивио." Њихова сарадња може се окарактерисати као једна од најплодоноснијих на филму будући да је изнедрила седам култних остварења: *Дневник једне собарице* (*Le journal d'une femme de chambre*, 1964), *Лепотица дана* (*Belle de jour*, 1967), *Млечни пут* (*La voie lactée*, 1969), *Дискретни шарм буржоазије* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972), *Фантом слободе* (*Le fantôme de la liberté*, 1974), *Leonor* (1975) и последњи у низу *Тај мрачни предмет жеља* (*Cet obscur objet du désir*, 1977). Сценарији за те филмове указују на Каријерову оштроумну досетљивост и склоност надреалистичким визијама, захваљујући којима је постигао јединствено достигнуће повезавши два елемента, естетику авангарде с мејнстрим кинематографијом. Његово сценаристичко умеће може се упоредити са Шекспировим делима. Ипак, Каријер неће остати упамћен само као један од највећих француских сценариста већ и као глумац. Поред Ане Карине остварио је главну мушку улогу у филму Кристијана Дешалонга *Веза* (*L'Alliance*, 1970), али и мноштво споредних рола у више од тридесет филмова и серија. У своју плодну биографију пуну филмских бисера уписао је и четири режисерска краткометражна остварења, међу којима се издвајају кратки сатирични филм *Срећна годишњица* (*Heureux anniversaire*, 1962), Оскаром награђен за режију, и сочна и елегантна надреалистичка досетка *Маказе за нокте* (*La pince à ongles*, 1969), номинована за Златну палму.

И на крају, да би се разумело колико је Каријер био вољен и поштован не само као велики уметник већ и као личност, потребно је цитирати речи које је о њему изрекао Фолкер Шлендорф: „Најквалитетније време које један режисер може да проведе јесте да буде у друштву с Каријером, јер свако јутро доживите радост и узбуђење због сусрета с њим, сигурни да ћете много шта заједнички урадити, а уједно се и забавити, али и због чињенице да ће вас он направити још бољом и енергичнијом личношћу".

ГУНЕЛ ЛИНДБЛОМ

ПИШЕ:
Бранислав Ердељановић

Гунел Линдблом рођена је 1931. године у Гетеборгу, у Шведској. Студирала је глуму у Градском позоришту у Гетеборгу раних педесетих година прошлог века. На великом платну дебитовала је у филму *Љубав* (*Karlek*, 1952) Густафа Моландера, драми о младом свештенику, а истовремено сарађивала с Бергманом у Градском позоришту у Малмеу, у коме је он био уметнички директор. После неколико епизода Гунел добија малу ролу у остварењу *Седми печат* (*Det sjunde inseglet*, 1957), које је Бергмана прославило у међународним оквирима. У апокалиптичној причи заснованој на Књизи откровења и смештеној у године црне куге, у којој витез (Макс вон Сидов), како би дуже време био жив, прави очајничку нагодбу с ликом Смрти ангажујући га у партији шаха, Гунел изговара само један ред, играјући готово нему девојку. У следећем Бергмановом филму, *Дивље јагоде* (*Smultronstallet*, 1957), Линдбломова глуми нежну сестру, нечујну али будно видљиву кроз плачљив наратив главног лика Саре (Биби Андерсон) на породичном окупљању. У *Девичанском извору* (*Jungfrukallan*, 1960), Бергмановом првом Оскаром овенчаном остварењу, била је огорчена слушкиња која издалека пажљиво гледа брутално силовање. У филму *Зимско светло* (*Nattvardsgasterna*, 1962) играла је трудну супругу рибара која очајнички покушава да спасе свог мужа од самоубиства, док у *Тишини* (*Tystnaden*, 1963) тумачи једну од две главне женске улоге уз Ингрид Тулин.

Током шездесетих година, њена каријера је у успону, а у том периоду издвајају се улоге у сјајном остварењу Хенинга Карлсена, заснованом на истоименом класику светске књижевности, делу Кнута Хамсуна *Глад* (*Sult*, 1966), као и у два остварења још једне диве Бергманових филмова, Маи Цетерлинг, *Заљубљени парови* (*Alskande par*, 1964) и *Девојке* (*Flickorna*, 1968). На неки начин све водеће женске звезде Бергманове филмске трупе биле су повезане, и то не само у његовим филмовима већ и у својим каснијим остварењима. Током шездесетих и седамдесетих њена каријера окренута је и ка позоришту, посебно Краљевском драмском театру у Стокхолму, у коме је одиграла близу шездесет улога. Почетком седамдесетих Линдбломова игра у остварењу још једног снажног женског аутора Сузан Сонтаг, *Брат Карл* (*Broder Carl*, 1971), да би се поново вратила свом филмском ментору Бергману у *Сценама из брака* (*Scener ur ett aktenskap*, 1973), најпре у мини-серији, а затим и у скраћеној верзији, тј. међународно познатом филмском остварењу. Крајем седамдесетих, попут својих колегиница Цетерлингове и Тулинове, и Линдбломова се окреће режији и снима *Летњи рај* (*Paradistorg*, 1978). Рецензије су биле различите, али је ипак већина критичара сматрала да је то озбиљан филм.

Почетком новог миленијума Линдбломова се појављује у последњој Бергмановој продукцији, екранизацији *Сабласних соната* Аугуста Стриндберга, да би до краја каријере заиграла и у изузетно успешном шведском остварењу *Девојка с тетоважом змаја* (*Man som hatar kvinnor*, 2009), заснованом на бестселеру Стига Ларсона.

Уз све друге успехе у својој каријери, Гунел Линдблом била је и један од оних јаких женских карактера који су филмове Ингмара Бергмана учинили безвременим.

■

ЈОНАС ГРИЦИЈУС

ПИШЕ:
Бранислав Ердељановић

Јонас Грицијус, један од легендарних филмских стваралаца, камерман који је дао значајан допринос стварању литванских филмова, преминуо је у 93. години. Током своје 43-годишње каријере, помогао је у снимању или продукцији 25 филмова.

Рођен је 1928. године у Каунасу. Током 1941. с родитељима, сестром и братом прогнан је у Сибир, у регион Алтаја. Како је касније рекао у једном од интервјуа, тог дана на железничкој станици у Каунасу његово детињство се распршило. По повратку из изгнанства и завршетку гимназије у Каунасу одлучио је да се придружи ВГИК-у. Пре свега, занимала га је кинематографија. После рата из Немачке су донети бројни трофејни филмови, углавном немачки, енглески и француски, попут *Индијске гробнице*, *Казабланке*, *Моста Ватерло*, који су оставили добар утисак на средњошколца Јонаса Грицијуса. У биоскоп је ишао готово сваки други дан, јер је живео у њиховој близини, па је тамо могао да одлази готово у папучама. Још један важан мотив који га је определио за кинематографију била је очева камера.

„Кад смо се вратили из изгнанства у Литванију, захваљујући Јустасу Палецкису, пронашли смо готово све своје ствари, сачувале су их сестре наше мајке. Пронашли смо одећу, школске уџбенике, чак и пернице, само је неко узео очеву библиотеку. Међу тим предметима била је и очева камера. Кликнуо сам колико сам могао, иако није било траке. Једног лепог дана појавила се фото-секција, скупа с хемикалијама. Бавио сам се и фотографијом. Не бих могао да кажем да сам у тој области постигао велика достигнућа, али сам кликнуо... А онда се догодило следеће: редитељка 'Мосфилма' Вера Стројева започела је снимање *Марије* према сценарију Фјодора Кнореа. Очигледно, Кноре никада није био у Литванији и написао је ствари које

нису типичне за нас. Не знам на чију је иницијативу одлучено да позовем оца да постане књижевни саветник како у филму не би било очигледних глупости. Када је екипа дошла у Литванију да снима, успео сам преко оца да дођем до места снимања... тако да сам се мало укључио", испричао је Грицијус.

Током каријере радио је на већини културних националних остварења, а нека од њих припадају литванском кинематографском златном фонду и стекла су међународна признања, попут *Нико није желео да умре* Витаутаса Жалакевичијуса (1965), *Последњег празничног дана* (1964) Арунаса Жебријунаса, *Степеница до неба* (1966) и *Камена на камену* (1971) Раимондаса Вабаласа. Истиче се и његов рад у остварењу Џорџа Кјукора *Плава птица* (1976), у коме су играле Елизабет Тејлор и Џејн Фонда.

Како током совјетског доба тако и у време независности, Јонас Грицијус радио је с најбољим редитељима, филмским класицима литванске кинематографије. Његова дела награђена су бројним домаћим и светским наградама.

ЈУГОСЛОВЕНСКА
КИНОТЕКА
ПРЕДСТАВЉА

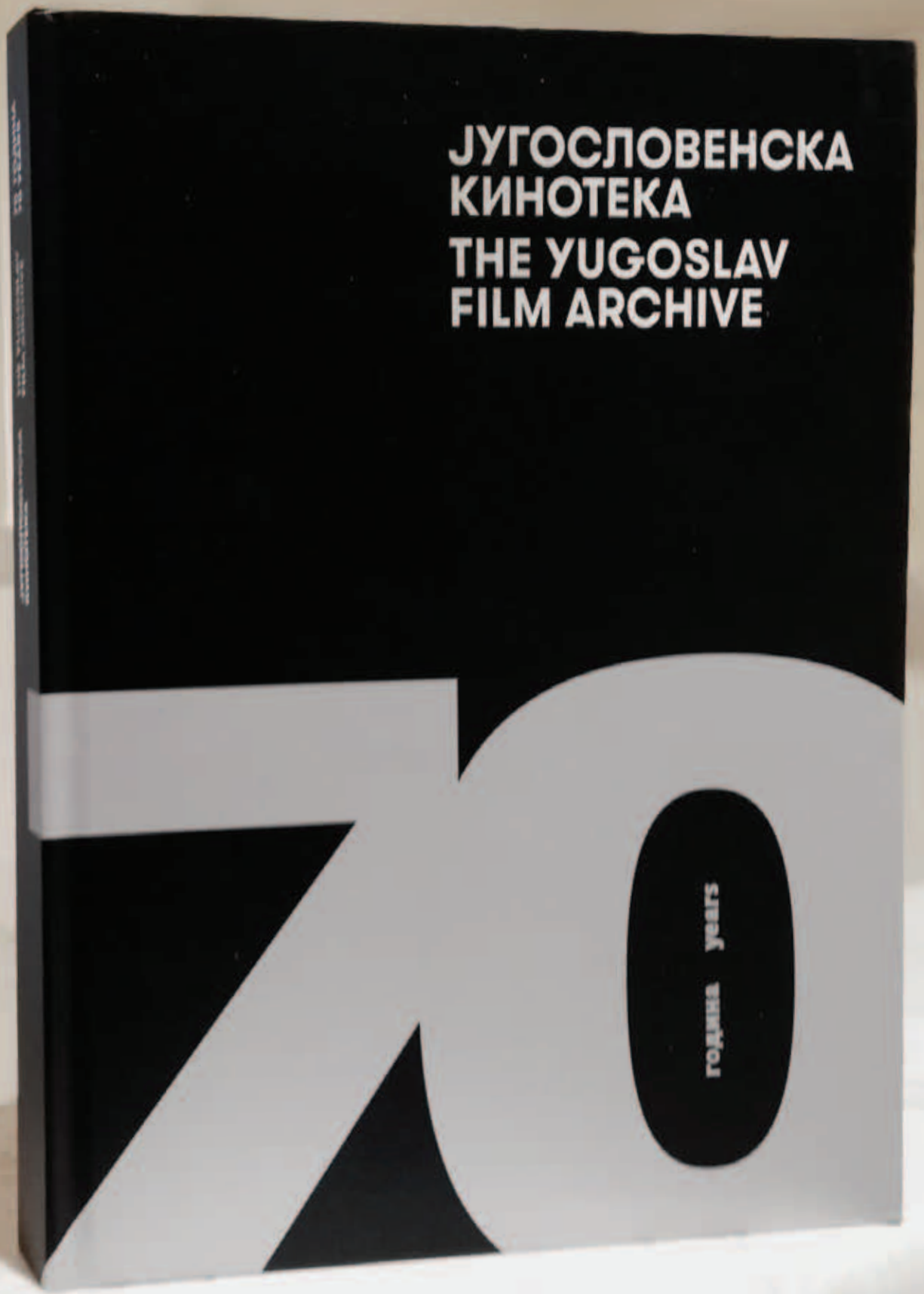
СТАЛНУ
ПОСТАВКУ

Наш
МУЗЕЈ ФИЛМА

ЈУГОСЛОВЕНСКА КИНОТЕКА

70 ГОДИНА КИНОТЕКЕ

ПОДРЖАО:
POWERED BY:

Република Србија
Министарство културе
и информисања

МОНОГРАФИЈА ПОВОДОМ ПРВИХ 70 ГОДИНА