



#09

СЕПТЕМБАР 2017

KINOTEKA

ПРОГРАМ
ЈУГОСЛОВЕНСКЕ
КИНОТЕКЕ

МИЧАМ ЗАУВЕК

kinoteka.org.rs

ISSN 2455-5555
09
ISSN 2455-5555
09

На Фестивалу у Венецији 1967. године Јубиша Самарџић за улогу Малог у филму *Јујро* освојио је Куп Волни за најбољег глумца, док је Ширли Найт добила исту награду за најбољу женску улогу у филму *Холанђанин*.



из фототеке
југословенске
кинотеке





на насловној страни:
РОБЕРТ МИЧАМ

За издавача:
Југослав Пантелић

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

Сарадници на програму:
Југослав Пантелић, Александар Саша Ердељановић, Ненад Беквалац, Божидар Марјановић, Бранислав Ердељановић, Ксенија Зеленовић, Димитрије Војнов, Стеван Глушац, Зорица Димитријевић, Сандра Перовић, Ђорђе Зеленовић, Миља Стијовић, Радиша Цветковић, Бојан Ковачевић, Катарина Николић, Милена Гвозденовић, Ирина Кондић Јанчић

Финансијски организатор:
Љубинка Терзић

Технички сарадници:
Александра Савић, Слободан Огњановић, Јелена Ђогатовић

Лектор и коректор:
Весна Калабић

Дизајн: **Вук Попадић**
Арт директор: **Мирослава Вуковић**
Прелом: **Синергија дизајн**
Штампа: Службени гласник
Тираж: 2000 примерака
Београд, септембар 2017.

**ЈУГОСЛОВЕНСКА КИНОТЕКА
ЗАДРЖАВА ПРАВО ИЗМЕНЕ
ПРОГРАМА!**

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



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



реч директора

Поштовани љубитељи филма,

Киноштетка у новом броју доноси и нови фелтон „Ноар и неонар”, ауторке Ксеније Зеленовић, који проблематизује велеградске теме пратећи генезу жанра. Роберт Мичам је великан чије је лице обележило деценије америчког филма, а уз Џејн Грир успоставило први препознатљиви *NOIR*.

У септембру, изложба посвећена историји кинеске кинематографије, после великог интересовања културне публике у Русији, Швајцарској, САД, гостује у нашим просторијама у Узун Мирковој 1.

Рубрика „Мој избор“ овај пут доноси интервју с редитељем Владимиrom Перишићем и програм по његовом укусу. Феномен Рудолф Валентино тема је сталне рубрике „Нема среда“, а ексклузивни интервју Сандре Перовић са звездом у сталном успону Дајаном Кругер сведочанство је о универзалном језику филма. Велики редитељ Бергман и даље је у фокусу, а овај пут поново га је приближио такође легендарни познавалац филма Динко Туцаковић. Да стари прегаоци и заљубљеници у филм остају увек актуелни, подсећа нас Зорица Димитријевић и књига *Кино-клуб Београд*. У овом броју пажњу посвећујемо и легендарној француској глумици Жани Моро.

Филмске приче нису увек сведене на сценарио, али од њих полазе. Димитрије Војнов пише о улози и ауторитету Борислава Михајловића Михиза поводом двадесетогодишњице његове смрти, истовремено се осврћуји на историјски оквир у развоју југословенске филмске стварности, која је тема и других текстова на страницама овог и наредних бројева. Да занимљиви ствараоци остају да живе на филму обраћајући се будућим генерацијама, уверите се пратећи програме „Шок коридор“ и „Трагови на филму“. Доносимо вам и преглед с недавно завршеног Сарајевског филмског фестивала.

Повратак филмским дворанама својеврсна је радост за људе који за вас припремају програм, јер увек је време за добар филм.

Југослав Пантелић
директор Југословенске кинотеке

.....
**Стална музејска поставка и легати
у Узун Мирковој 1 отворени су сваког
дана од девет до 17 часова.**

великани светског филма

РОБЕРТ МИЧАМ

Катарина Николић

6

10

14

16

20

24

28

36

40

50

53

56

64

68

80

84

98

интервју:

ДАЈАНА КРУГЕР

Сандра Перовић

у фокусу:

ИНГМАР БЕРГМАН

мој избор

ВЛАДИМИР ПЕРИШИЋ

нема среда

РУДОЛФ ВАЛЕНТИНО

Александар Саша Ердељановић

документарни четвртак

СРПСКИ ДОКУМЕНТАРНИ ФИЛМ

Божидар Марјановић

као на филму: Димитрије Војнов

***Script Doctor* међу врачевима**

филмски јубилеј:

ЧЕТРДЕСЕТ ГОДИНА ФИЛМА ЈУТРО И НАГРАДЕ ЗА ЉУБИШУ САМАРЦИЋА У ВЕНЕЦИЈИ

фелтон

НОАР И НЕОНОАР

Ксенија Зеленовић

КИНЕСКИ ФИЛМ – 112 ГОДИНА

Ванг Хунгхуа и Миља Стијовић

критика из прошлости

КИНЕМАТОГРАФИЈА У КИНИ – ИМПРЕСИЈЕ И СУСРЕТИ

Владимир Погачић

ЖАНА МОРО

Југослав Пантелић

ЈУГОСЛОВЕНСКИ СОЦИЈАЛИЗАМ НА ФИЛМУ

Исидора Илић и Бошко Простран

ПРОГРАМ КИНОТЕКЕ – Косовска 11

Ненад Беквалац / шок коридор представља:

ЏОРЏ А. РОМЕРО

трагови на филму

ЕЛЗА МАРТИНЕЛИ / СЕРГЕЈ БАТАЛОВ / ЏОН АВИЛДСЕН / АДАМ ВЕСТ /
БАТА КАМЕНИ / МАРТИН ЛАНДАУ / ГЛЕН ХЕДЛИ / ПАУЕРС БУТ**ПРОГРАМ КИНОТЕКЕ – Узун Миркова 1**



РОБЕРТ
МИЧАМ ПУТ
ГРОМОВА

ПИШЕ:

Катарина Николић

Роберт Мичам, један од најбољих глумаца великог екрана, познат по својим занимљивим интервјуима, саркастичним изјавама, необичном ходу, често је критиковао холивудске студије који су покушавали да му наметну одређене норме понашања и промене га. Био је антихерој на платну и у животу, песник необичних речи, звезда РКО студија, представник филм ноара, непоновљив у својим улогама. Говорио је истину, на сувор начин, живео је од данас до сутра, пуним плућима.

„Никада не мењам ништа осим чарапа и гађа. И никада нисам учинио ништа да се прославим или побољшам. Узео сам оно што сам добио и искористио најбоље што сам могао.“



Роберт Мичам, изреволтиран сталним покушајима новинара и других саговорника да сазнају тајну његовог глумачког умећа и израза, изјавио је да има два стила: „С коњем и без коња.“ Наравно, све је почело вестерном.

Након што је импресионирао Мервина Лероја споредном улогом у филму *Тридесет секунди изнаг Токија* (1944), потписао је седмогодишњи уговор са РКО студијом. Следеће године, после успеха филма Вилијема Велмана *Прича о Џи Ај Џоу* и номинације за Оскар за најбољу споредну улогу, Роберт Мичам снимиће још неколико занимљивих вестерна и ратних драма, међу којима и *Унакрсну ватру* (1947) редитеља Едварда Дмитрика, и искорачиће у жанр који ће коначно обликовати његову каријеру и претворити га у једног од најзначајнијих глумаца криминалистичких мрачних драма. У време кад је Мичам снимио филм *Из прошлости* (1947), филм ноар већ је увек градио пут успеха остварењима Џона Хјустона, Хауарда Хокса, Алфреда Хичкока.

Роберт Мичам је заједно с Хемфијем Богартом учествовао у рађању тог новог жанра својом глумачком експресивношћу, својом личношћу. Оно што им је несумњиво било заједничко јесте став који су имали, став према свему. Став који су носили са собом, било да глуме било да су у кафани, у романтично-дијалошкој сцени с фаталном женом, с цигаретом у устима или пиштољем у руци. Срећни или несрећни, увек достојанствени. Публика је одувек чезнула за антихеројима, тим неодољивим мушкирцима, али и женама, који су одбачени од система крчили свој животни пут најбоље како су умели. Нису се претварали да су нешто што нису, нису чак ни покушавали.

Фilm *Из прошлости* Жака Турнера, редитеља нискобуџетних хорор филмова *Људи мачке*, *Ход са зомбијима* и *Човек леопард*, најбољи

Из прошлости
(1947)



је пример класичног филм ноара, одређен свим специфичностима жанра, од мрачне и трилеровске приче до ликова и дефиниције фаталне жене коју је одиграла предивна Џејн Грир. У том фантастичном филму, маестралних дијалошких сцена и светлосних ефеката, Роберт Мичам глумио је заједно с Кирком Дагласом, који је такође био на почетку каријере. Даглас је био одлучан да се бави искључиво позориштем, док га Лорен Бекол није уверила у супротно. Фilm је делимично приказан кроз флешбекове и завршава се трагичном смрћу главних јунака. Роберт и Џејн поново ће се ујединити у раном филму Дона Сигела *Велика крађа* (1949), о пљачки, јурњави колима и финалном окршају, са занимљивим твистовима и забавним дијалогом, свим оним што ће много касније довести до савршенства у *Прљавом Харију*.

Године 1955. Роберт Мичам упознаје британског карактерног глумца, чуvenог Чарлса Лотона, познатог по бројним позоришним и филмским улогама. Лотон је режирао само један филм, који је инспирација многим редитељима попут Мартина Скорсезеа, Дејвида Линча, Спајка Лија, Браће Коен и других. Француски часопис *Cahiers du cinéma* сврстао је 2008. године филм *Ноћ ловца* (1955) на друго место најбољих филмова икад снимљених. На првом месту је, наравно, *Грађанин Кејн*. Роберт Мичам глуми бескруполовног самопрокламованог свештеника, убицу удовица, злочинца великих размера који, служећи се лажним моралом, укршта руке љубави и мржње; истичући старозаветни Каинов злочин, он и сам представља оличење најгорег, најсрамнијег. Фilm предивне стилизације, ликовних елемената, експресионистичке игре светlostи која на најбољи начин илуструје стање лудила у којем се свет налази, време у којем гладна деца тумарају улицама, боса и прљава, а њихови очеви завршавају обешени јер су крали да их прехране, време у којем човек не може да препозна лаж прерушену у истину. Бајковит реализам тог филма ипак неће донети ни добре критике ни комерцијални успех Чарлсу Лотону, бар не у оно време. За Роберта Мичама то ће бити једна од најбољих улога у каријери. Вечити аутсајдер у њој је превазишао себе и искорачио из себе. Све улоге имају мичамовски несаломиви дух, осим ове. Улога лажног свештеника, убице Херија Паула, апсолутно нема ни делић личности Роберта Мичама, и у томе је сва његова глумачка вештина. Неколико

година касније поновиће улогу хладнокрвног предатора као Макс Кеди у филму *Риј сіпраха* (1962).

Педесетих година двадесетог века, Роберт Мичам учврстио је своје место под филмским светлом. Учествовао је у креирању и етаблирању неколико филмова који су ушли у историју кинематографије. Сарађивао је с чувеним аустријско-америчким редитељем Јозефом фон Штернбергом на филм ноару *Макао* (1952). Штернберг је у то време већ снимио *Шанайја ексірес* (1932), у којем се тако маестрално играо светлом, и користећи ефекат лептира употребио фантастично извођење Марлен Дитрих. Тај период обележиће и *Анђеоско лице* (1953) и ратна драма *Река без повраћа* (1954) Ота Премингера.

Мичам снима филмове с холивудским лепотицама Џоан Симонс, Џејн Расел, Мерилин Монро, Елизабет Тejlor. Наравно, листа филмова је предугачка. Може да се заврши филмовима Џона Хјустона или *Елдорадом* (1967) Хауарда Хокса. *Елдорадо* је измирио Роберта Мичама и Џона Вејна, који је морао да га отпусти са снимања филма *Кrvава улица*, на инсистирање Вилијема Велмана, а пошто је Хемфри Богарт тражио исувише велик хонорар, Вејн је, као продуцент, решио да главну улогу одигра сам.

Неколико филмских наслова Мичам је унео и у свој нотни систем. Једна од најпознатијих његових песама односи се на истоимени филм *The Ballad of Thunder Road*, а почиње стиховима „Испричају ти причу, испричају ти све...“. Иако та несрећна прича није у директној вези с глумцем, сигурно у њој има нечег што га је подстакло да о њој пише, пева, глуми, чак и продуцира. Симболичан пут громова, пут којим је често ишао и Мичам.

Роберт Мичам је, свакако, пркосио свима. Скандали који су се ређали, афере које су га пратиле, дуг и оштар језик којим је одговарао на питања о животу и о уметности, ништа није могло да промени чињеницу да је био сјајан глумац, необичног гласа и хода, неодољивог хумора. Он је заиста био човек који је могао да каже: „Имам два стила глуме: с коњем и без коња“ и у сопственој арганцији остане шаљив, критичан, ненадмашан.

ЧИНЕРБІЙ ІНДІМЕНДЕНДЕНСІ





ДАЈАНА КРУГЕР



ПИШЕ:

Сандра Перовић

Титулу најбоље глумице 70. Канског фестивала заслужено је понела холивудска и европска звезда Дајана Кругер, која је први пут у каријери играла у филму на немачком језику. Иако потиче из Немачке, већи део живота провела је изван домовине. И зато је Кругерова, која у себи носи дозу мистерије атипичне за етаблиране глумице данашњице, симбиоза немачке прецизности, француског стила и гламура старог Холивуда. У трилеру о неонацизму и тероризму, *Ниошкуда* редитеља Фатиха Акина, заснованом на истинитој причи, глумица немачког порекла моћно интерпретира жену која попут самураја креће у осветнички поход због породице страдале у терористичком акту. Застрашујуће је што убице, младић и девојка, не изгледају као неонацисти с видним обележјима, већ као млади из комшилука. У Акиновом филму, који је мешавина трилера,

судске драме и осветничке акције, неонацизам је третиран као добро организована и подмазана глобална мрежа. Интересантно, немачки редитељ турског порекла у време радикалног исламистичког тероризма о томе како се носити са акутним проблемом проговора кроз призму неонацистичког тероризма. За Дајану Кругер, познату по улогама у америчким филмовима *Troja*, где је оживела Јелену Тројанску, и Тарантиновим *Проклећницима*, али и низу европских, претежно француских, попут *Збојом, моја краљице*, у коме је играла Марију Антоанету, улога у Акиновом филму свакако је ново искуство и можда једна од најснажнијих које је остварила у каријери. Лик младе мајке, Немице удате за Турчина која губи мужа и сина пошто у Хамбургу експлодира подметнута бомба, гледаоца не оставља равнодушним.



Филм „Ниоткуда“ редитеља Фатиха Акина, који вам је донео титулту најбоље глумице 70. Канског фестивала, није само прича о тероризму већ и о људима који су изгубили најближе. Како сте се повезали с главном јунакињом која је преживела ненадокнадив губитак?

– Осетила сам везу с Катјом. Као што рекосте, никад ништа не сазнамо о људима који су остављени. Кад чујем за те ужасне нападе који се све чешће догађају, осећам да отупљујем према том ужасу јер се он претвара у бројеве. Чујеш да је двадесет двоје људи погинуло у Манчестеру или стотину људи на неком другом месту на планети, па дан-два гледамо ужасне слике на телевизији, објавимо на Инстаграму да ћемо бити уз њих... А онда се деси нешто друго и вести пређу на следећи догађај. Никад не сазнамо шта је с људима који претрпе губитке, како уопште наставе да живе, како сакупе расуте комадиће себе. Осетила сам невероватну љубав и емпатију према њеном путовању. Емотивно сам се унела у улогу. Свако ко је преживео терористички чин и ко покушава да покупи делове и настави живот након што је изгубио све, треба да зна да није заборављен.

Да ли мислите да се снажније и моћније улоге чешће проналазе у телевизијским серијама него у играним филмовима?

– У Сједињеним Америчким Државама свакако. Све више и више. Праве се тамо многи сјајни филмови, али ретки су и тешко их је снимити.

Независне филмове најтеже је снимити. Мислим да је ово време сјајних прилика које „Амазон“, „Нетфликс“ и ТВ уопште пружају како глумицама тако и редитељима.

У којој је мери сарадња с Квентином Таарантином на *Проклећницима* променила вашу каријеру?

– Он је невероватан редитељ, легенда, икона. Не ради се са тако оригиналним аутором сваког дана. Привилегована сам што ми се указала та прилика. Мислим да су *Проклећници* невероватан, сада већ култни филм, и да ће допрети и до генерација после моје. За мене је најбољи.

Снимили сте много француских филмова. Имате сјајно холивудско искуство. Европа или Холивуд, ко нуди занимљије улоге?

– Рекла бих да је то до сада била Европа. Волим да радим у Америци, али филмови се разликују. Тамо су више окренути заради, желе да допру до што више људи. То није обавезно лоше, али мислим да је европски филм ауторскији, да можда има мало комплексније улоге за жене. Глумци у европском филму нису условљени бокс офисом као у Сједињеним Државама. Они се не бирају на основу тога колико „вреде“ на тржишту. Европски редитељи су ти који имају завршну реч када сниме филм, за разлику од Холивуда, где то чине велики студији.

Да ли је тачно да је на вашу одлуку да се бавите глумом утицао Лик Бесон?

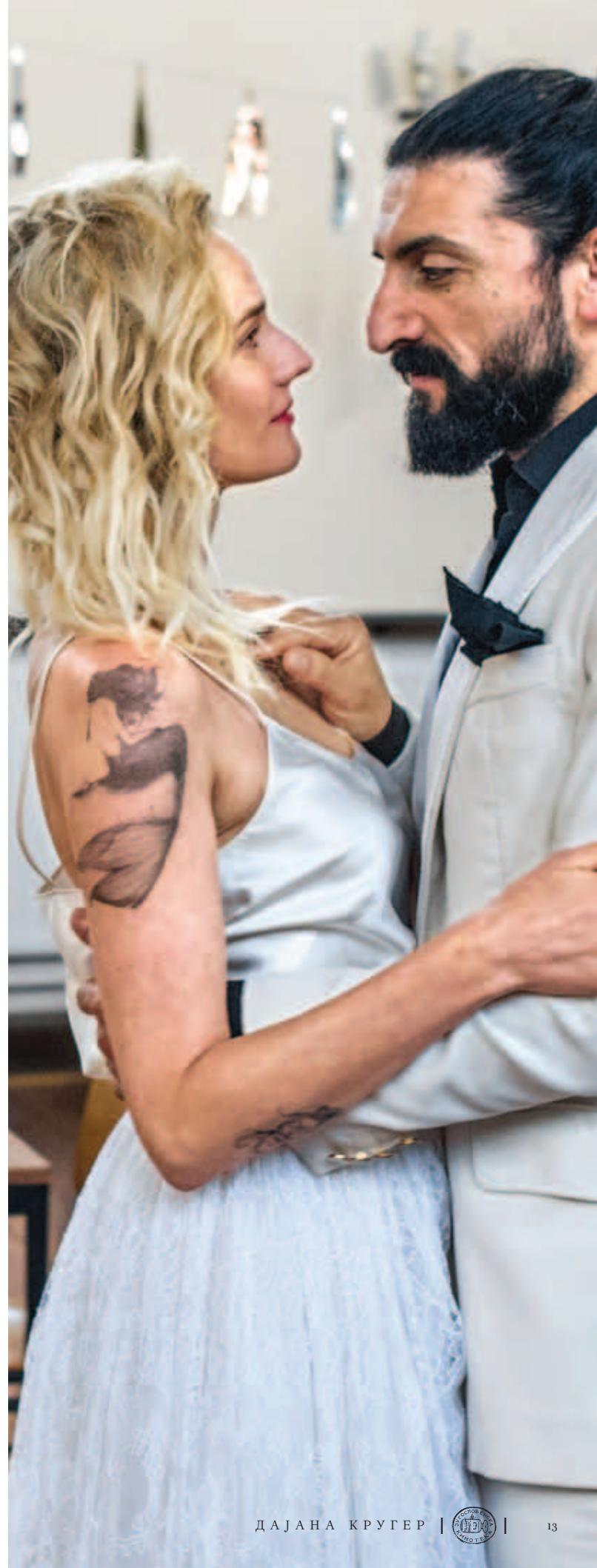
– Тачно је. Лик је био прва особа из филмске индустрије која је видела моју фотографију у новинама и закључила да мој изглед више одговара глумачком него манекенском позиву. Позвао ме је да дођем на кастинг за *Лети елеменит*, али ја сам у то време веома лоше говорила француски језик. Рекао ми је: „Нећу те ангажовати у овом филму, али мораш да искористиш свој глумачки таленат.“ И остварио се мој животни сан. Обожавам филм, универзални језик кинематографије, било да је реч о француском, немачком или енглеском. Зато сам и градила међународну каријеру. Снимање независног европског филма шири ми хоризонте.

Који су глумци утицали на вашу глуму?

– Многи. Обожавала сам Роми Шнајдер, мислим да ми је као детету била омиљена глумица. Мери Попинс је лик с којим сам се поистовећивала. Али данас много волим да гледам шта раде друге жене, то ме надахњује. Управо сам гледала серију *Слушкињина ћрка*, која нас подсећа на то да су женска права готово увек међу првима на нишану тоталитарних друштава. Ту се може видети пет фантастичних интерпретација женских ликова. Елизабет Мос понудила је извођење какво одавно нисам гледала. Генерално, волим да идем у биоскоп и да гледам филмове.

Бавили сте се и продуцентским послом. Колико вас интересује рад иза камере?

– Не мислим да бих била најбоља у томе, али ипак радим један кратки филм о девојчицама које су посвећене науци. Сматрам да нисам рођена да будем редитељ. Чињеница је да су жене редитељи мање ангажоване, али јачање телевизијске продукције може да понуди нови простор. Што се продуцирања тиче, то је захтеван и дуг процес, али свакако занимљив. Један сам од копродуцената филма о глумачкој звезди из четрдесетих Хеди Ламар и прилично сам уживала у раду на том пројекту.





М О Й Ж И В О Т
у Ф И Л М у

И Н Г М А Р
Б Е Р Г М А Н

НАПИСАО:
Динко Туцаковић

Мој комад ђочиње сценом када ћлумац силази у јублику и дави криштичара. А онда узвикује све бљувоћине изречене о њему, а зајисане у малој црној књизи. Затим ђовраћа ђо јублицу, и онда излази и убија се џуџајући у ћлаву.

(Из радне свеске, јул 1964. године)

Пасторов син, који није постао пастор него отац једног пилота, двоје редитеља и три писца, највећи део свог живота провео је на филму. Његов живот није био већи од филма него филм сам. Као дете правио је сенке у позоришту сенки, а касније филмове о своме детињству. Ингмар Бергман живи на острву Фаро, покрај којег пролазе велики бродови. Преко шездесет година бави се филмом. Сваке суботе води дуге телефонске разговоре с Ерландом Јозефсоном. И шта уопште рећи о Ингмару Бергману а не поновити се? Његов ТВ серијал, снимљен дигиталном технологијом, као својеврстан наставак *Призора из брачног живота* опустошио је улице скандинавских метропола. Иако се добровољно пензионисао пре више од две деценије, он је центар светске филмске галаксије.

Цитат из његове радне свеске, једне од хиљада које је испунио и још наставља да пуни, представља одшкринута врата у свет његове интиме, који иза маске мира и тишине крије ураган. И можда је то тајна глобалног успеха, човека који је поверовао Дрејеру да је портрет убедљивији од пејзажа. Загледан у људска лица, Бергман у маниру мајстора суспенса, оставља огроман простор гледаоцу, од идентификације до ескапизма. Иако у слободно време најрадије гледа soap опере на телевизији и чита женске модне часописе, постао је неизбежна литература како за филозофе и социологе тако и за мистике. Сценариста, редитељ, само се понекад дискретно појављивао у сопственим филмовима, као глас из радио-апарата или болесник у менталној институцији поред којег камера незаинтересовано прође.

Глумци су били прави материјал његових филмова, али и његови пријатељи и љубавници(е). Биби, Лив, Харијет, Макс, Ерланд, па све до божанствене (през)имењакиње Ингрид, која је само за њега одсвирала *Јесењу сонату*, пронели су његову славу широм света до Холивуда и назад. А онда је Дејвид Карадин сасвим атеистички заспао гледајући старе Бергманове филмове, припремајући се за *Змијско јаје*, које је мајstor радио у егзилу бежећи од затвора због неплаћеног пореза. Није марио да дође по Оскар. Ни по Златну палму. Птоломејски је знао да се све у свету филма окреће око њега. Смрт га не брине јер је већ одиграо партију шаха и добио (иако је у самом филму његов јунак изгубио) у *Седмом јечаштву*.

Тaj и такав Бергман сада долази пред једну нову генерацију, нове рецепције и нових перцепцијских стандарда. Годинама је иритирао нове и нове генерације које су, у ствари, више презирале догму и недодирљивост његових присталица које су знале да га бране и величају енергијом фундаменталиста.

Имајући велику привилегију и срећу да га упознам и интервјуише у Стокхолму 2003. године, видео сам у њему још увек оног истог дечака који помера свеће у позоришту сенки из *Фани и Александера*. Овај пут биле су то дигиталне слике последњег дела *Сарабанда*, које је шокирало Скандинавце – смислом за хумор.

Можда је хумор прави кључ у којем поново морамо одгледати филмове Ингмара Бергмана, којем многи, па и шерет Вуди Ален, дугују много.



МОЈ ИЗБОР ВЛАДИМИР ПЕРИШИЋ

РАЗГОВОР ВОДИЛА:
Зорица Димитријевић

Pедитељ и сценариста Владимир Перишић, аутор вишеструко награђиваног дебитантског филма *Ordinary People*, одабрао је за данашњу публику Кинотеке неке од филмова који су њему били најзначајнији током деведесетих, када је почeo да се занима за седму уметност и био редовни посетилац Музеја у Косовској. За часопис *Киноштака* говорио је о свом идеалу филма као споја друштвене критике и иновативног филмског језика, попут остварења европских аутора из шездесетих и седамдесетих година 20. века, о томе да у савременој продукцији воли ауторе из Трећег света, али и о стању српске кинематографије, у којој припадници његове генерације редитеља никако да сниме свој други филм.

Да ли можете да дефинишете првену нит која повезује филмове с ваше листе?

– Првобитна листа за мене најзначајнијих филмова изгледала је знатно друкчије. Нажалост, већину филмова које сам одабрао Кинотека не поседује у својим архивима. То ме је натерало да се присетим филмова које сам средином деведесетих открио у Кинотеци, коју сам тада

редовно посећивао и где сам често гледао два-три филма дневно, те да из тог корпуса филмова изаберем оне који су ме обележили. То су заправо најзначајнији филмови које сам одгледао у Кинотеци када сам почeo да се интересујем за филм и формирајам свој филмски укус.

– Присећајући се филмова које Кинотека има у својим архивима, схватио сам да су они одраз класичне и врло здраве, готово правоверне историје филма. И врло сам захвалан Кинотеци на тој, чини ми се, веома темељној бази коју сам, захваљујући њој, стекао у првој фази изградње свог односа према филму и схватања природе филмског медија.

Одабрали сте претежно француске филмове. Да ли је то одраз вашег школовања на La Fémis у Паризу?

– Филмови Реноара, Бресона, Годара, Татија, или и Буњуелов *Дискретни шарм буржоазије* (снимљен у Француској, с француским глумцима и у француској продукцији), све су то филмови које сам открио и заволео у Београду. Заправо, из данашње перспективе, мислим да је школовање на La Fémis у Паризу дошло као последица

афинитета према француској кинематографији и жеље да тај афинитет развијем.

Који су још фактори пресудно утицали на ваш филмски укус?

– Модерна уметност, пре свега поезија (Рембо и Бодлер), затим сликарство (Сезан), роман (Толстој и Џејмс Џојс) и „документарни стил” у фотографијама Валкера Еванса. То су аутори којима се и данас редовно враћам када радим на филму. А филмови које волим увек су на трагу тих модернистичких искустава и експеримената чији су почеви у поезији, сликарству и роману XIX и првих деценија XX века.

– И одрастање током деведесетих. Мислим да сам осећао глад и трагао за филмовима који би ми помогли да преговарам свој однос са том стварношћу која је, с једне стране, била врло брутална, а с друге, умотана у оно што се у ратној терминологији зове „магла рата” и што чини да ми још немамо тачно формираниу свест о томе шта се десило и шта смо проживели деведесетих. Филмови су ми у тој „магли рата” били нека врста светионика. Или, да употребим једну другу метафору, тражио сам филмове кроз које сам могао да развијем „црну кутију” која садржи запис на основу којег може да се идентификује узрок југословенске катастрофе деведесетих.

Публику Кинотеке позивате да гледа дела Тарковског, Бресона, Пазолинија, Годара... Шта посебно цените код тих аутора?

– Слике Тарковског, и то је посебно тачно када је у питању *Оледало*, за мене имају јединствену снагу: ни са једним другим редитељем или редитељком није ми се десило да ме слике дирају тако дубоко, да су ми у тој мери близке, познате, као да ме гледају у мом најскривенијем делу.

– Код Бресона ценим његов минимализам и рад с непрофесионалним глумцима које зове „моделима” и којима прилази попут сликара. Код Пазолинија, његову љубав према лумпенпролетаријату и народу с периферије, његов велики политички бес и готово религиозни комунизам. Годару се увек враћам због његове мисли о филму и покушаја да у свом опусу споји два супротстављена и често неспојива пола филмског медија: документарно и играно, кадар секвенцу и монтажу, Хичкока и Ајзенштајна, жанр и филозофски есеј...

Случајно или не, сви филмови са листе

снимљени су пре вашег рођења. Да ли шездесете и седамдесете године 20. века сматрате златним добом европског ауторског филма?

– Оно што ме фасцинира у филмовима из тог периода јесте спој снажне, често марксистичке анализе друштва и велике формалне инвентивности. У тим филмовима политичка критика је нераздвојна од експерименталног измишљања филмског језика. То је и данас неки идеал филма коме бих волео да се приближим.

Шта мислите о данашњој европској производњи, које су вам националне кинематографије и аутори занимљиви?

– Скоро сви савремени аутори чије филмове волим долaze из онога што се некада звало Трећи свет: Абас Кијаростами (Иран), Лав Дијаз (Филипини), Ђа Џанг Ке (Кина), Елија Сулејман (Палестина), Хоу Хсијао Хсијен (Тајван), Нури Билге Џејлан (Турска)... То су редитељи који радећи самостално, с малим буџетима и на занатски начин, у земљама без кинематографије или на маргини државно контролисане кинематографије (Кијаростами, Џанг Ке), успевају да изграде врло личан ауторски свет који је истовремено и врло тачна слика земље из које долазе и народа којем припадају. Што се европских аутора тиче, то су најчешће редитељи који долазе из малих и маргиналних земаља: Каурисмаки (Финска), Маноел де Оливеира (Португал), Ханеке (Аустрија), браћа Дарден (Белгија), Порумбоју (Румунија).

– Заправо, чини ми се да у филмовима, али и другим уметностима које долазе из малих земаља, периферних народа или миноритетних култура, увек постоје три заједничка елемента: инвенција филмског језика друкчијег од мејнстрим филмског језика, све је политичко и индивидуална прича увек је уједно и колективна.

За дугометражни деби *Ordinary People*, премијерно приказан у Кану, добили сте Срце Сарајева и награде на другим међународним фестивалима још 2009. године. Зашто се толико дugo чека на ваш следећи дугометражни филм?

– На други филм моје генерације и генерација блиских мојој чека се јер ми немамо кинематографију. Југословенска кинематографија је постојала, имала велике филмове, али српска кинематографија тек настаје, тражи се и покушава да се развије врло скромним средствима. И Маја Милош,

Никола Лежаић, Стефан Арсенијевић имали су запажене успехе на светским фестивалима, али нико од нас још није снимио свој други филм.

– На наше филмове се ни овде ни у иностранству није чекало, ни у Србији ни на страним фестивалима није постојала жеља да настане српска кинематографија. На нас нико није чекао, а ми смо пак превише чекали у нади да ће се створити неки услови да снимамо филмове и да ће се појавити неко ко нас очекује. Мислим да смо у томе погрешили, да је једноставно требало снимати брзо, без икаквог или с минималним буџетима као што то ради, на пример, Лав Дијаз. Али то захтева зрелост: свест о историјским, политичким, економским условима у којима се ствара, интуицију филма која би могла да се изгради у тој пустини и упорност да се иде до краја упркос тим условима. Лав Дијаз је свој први филм снимио тек у 40. години.

У којој је фази *Lost Country*?

– У том филму ће, као и у *Ordinary people*, играти натуралчици. У фази смо кастинга који, када су у питању натуралчици, може да потраје и неколико месеци. С друге стране, затварамо буџет филма на европским фондовима.

У нашем региону сада су у тренду копродукције. Будући да имате и продуцентско искуство, да ли планирате неки такав пројекат?

– Чини ми се да копродукција, да би била успешна, не може да долази само из економске нужности већ треба да одражава и логику филма или самог аутора. Француско-српска копродукција је нешто што мени одговара и у чему препознајем два света која носим у себи и која имам потребу да спојим.

– До сада нисам размишљао о регионалној копродукцији, али ако бих се у то упуштао, било би то из жеље да снимим или филм о Југославији или један југословенски филм данас. У последње време има све више српских филмова који добијају новац за мањинске копродукције у Хрватској или у Босни, а хрватски и босански глумци играју у филмовима српских редитеља. И обрнуто. Али нема ниједног филма који се дешава у Београду, Загребу, Сарајеву и Љубљани. Као да постоји нека забрана да у једном филму видимо те просторе поново заједно и повезане истом филмском причом. То је нешто што бих можда волео да урадим.



Дискретни шарм буржоазије (1972)

Мој избор

ВЛАДИМИР ПЕРИШИЋ

1. ИЗЛЕТ

Жан Реноар

2. МАЛИШАН

Чарли Чаплин

3. МУШЕТ

Робер Бресон

4. МАМА РОМА

Пјер Паоло Пазолини

5. МОЈ УЈАК

Жак Тати

6. НЕОБИЧНА БАНДА

Жан Лик Годар

7. ПОМРАЧЕЊЕ

Микеланђело Антониони

8. ОГЛЕДАЛО

Andreј Тарковски

9. СРАМОТА

Ингмар Бергман

10. ДИСКРЕТНИ ШАРМ БУРЖОАЗИЈЕ

Луис Буњуел



Мушет (1967)



Огледало (1974)



Срамота (1968)

нема
СРЕДА



РУДОЛФ ВАЛЕНТИНО

НАЈВЕЋИ ЛАТИНСКИ ЉУБАВНИК НА ФИЛМУ

ПИШЕ:

Александар Саша
Ердељановић

Данас сигурно само највећи филмски фанатици знају да се иза бесконачно дугог имена које у оригиналу гласи Rodolfo Alfonzo Raffaele Pierre Filbert Guglielmi di Valentino d' Antinguolla крије вероватно највећи романтични стар у историји кинематографије – Рудолф Валентино (1895–1926). Недавно у Амстердаму пронађен „изгубљени филм” *Иза хридица* (*Beyond the Rocks*, 1922) редитеља Сема Вуда, у коме су заједно заиграле највеће холивудске звезде немог периода, Валентино и Глорија Свансон, поново је покренуо, уосталом никад непрекинуту лавину интересовања бројних фанова за живот и судбину прерано преминулог идола.

А све је почело сасвим друкчије, ни на који начин не указујући на будућу кинематографску славу Рудија Валентина. Као тинејџер, он је због необузданости био искључен из неколико школа у родној Италији, па се уместо завршеном Војном академијом (што је била жеља његових родитеља), морао задовољити дипломом пољопривредне школе. Већ 1912. побегао је у „вечни” Париз, где се усавршио у „модерним играма”, да би се годину касније, с наследством од 4.000 долара, скрасио у обећаној земљи – Америци. Уследило је неколико тешких година током којих се издржавао радећи најразличитије послове, као баштован, перач судова, конобар, играч у мјузикхолу и кабареу, а

да би преживео, није се либио ни „давања услуга” богатим дамама, као ни ситнијих криминалних преступа. Напокон, као и многи други емигранти, срећу је потражио у новоствореној меки – Холивуду, где од 1916. наступа у низу филмова као статиста и ситни епизодиста, махом у улогама плесача и усељеника из разних латиноамеричких земаља. До првог великог успеха, који га избацује у глумачку орбиту, филма *Четири јахача Апокалипсе* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921) у режији Рекса Инграма, Валентино је одиграо више од двадесет слабо запажених филмских роля. Но, срећа се преокренула када га је запазила једна од најталентованијих сценаристкиња Холивуда Џун Метис, позната по сценаријима класичних дела као што су *Похлећа* (*Greed*, 1923) и *Бен Хур* (*Ben-Hur*, 1927). Захваљујући њеном инсистирању, Рудолф Валентино је не само дао душу и страст лицу Хулија Деснојера, јунака популарне новеле Бласка Ибањеза *Четири јахача Апокалипсе*, већ и створио архетипски стандард идеалног латинског љубавника, каквих ће након њега бити много, али га нико од њих ни приближно неће достићи. Паралелно с филмском каријером, Валентино је пажњу обожавалаца убрзо почeo да привлачи и скандалозним и екстравагантним приватним животом. У првом браку са Џин Акер издржао је само један дан, док је у следећем, са сценографкињом Наташом Рамбовом, приватни живот и глумачку каријеру потпуно

ставио под утицај те јаке и харизматичне жене, неконформистичког погледа на свет за време у коме је живела. До 1925. године, када су се разишли, она је умногоме обликовала Валентинов лик фаталног заводника у филмским успесима као што су *Освајачка моћ* (*Conquering Power*, 1921) Рекса Инграма, *Крв и песак* (*Blood and Sand*, 1922) Фреда Ниблоа или *Господин Бокер* (*Monsieur Beaucaire*, 1924) Сиднија Олкота. Нешто озбиљнији глумачки покушај био је приметан у неуспешном и у време премијере несхваћеном филму *Дама с камелијама* (*Camille*, 1921) Реја Смолвуда, у коме је Валентино наступио са својим меценом, славном глумицом руског порекла Алом Назимовом, док се његовим врхунцем сматра главна улога у *Орлу* (*Eagle*, 1925) Кларенса Брауна. Ипак, коначне тријумфе и врхунску популарност он остварује у егзотичним пустоловинама у којима као костимирани јунак „магнетским погледом и говором пожудних усана“ обара „немоћне“ девојке и доводи их до екстазе. Таква дела, на пример *Шеик* (*Sheik*, 1921) Џорџа Мелфорда или његов последњи филм *Шеиков син* (*Son of the Sheik*, 1926) Џорџа Фицмориса, говоре не само о укусу и духу времена већ и о томе да је упркос свим оспоравањима Рудолф Валентино на филму имао харизму коју су гледаоци, поготово женског рода, и те како препознавали. Осредњи глумац, пун патоса у гестикулацијама и чудног жара у очима, носио је у себи и у својој лепоти нешто одвише феминизирено и неприродно, што су луцидни критичари храбро приметили на његовом врхунцу. Али, ко зна – можда би његово глумачко време било баш данашње!

У тренутку Валентинове изненадне смрти од перфорације чира у тридесет првој години, настала је колективна хистерија. Његовој сахрани присуствовало је око 80.000 људи, а многе од ојађених обожаватељки скакале су под кола или на друге начине покушавале да прекрате „бедни живот“. Валентинови наследници, Новаро, Ромеро, Морено или наш земљак Иван Петровић, нису били ваљане замене за њега, док су глумци који су тумачили његов лик у биографским филмовима, Ентони Декстер 1951, Франко Неро 1975. и Рудолф Нуријев 1977. године, деловали смешно и апсурдно. Међутим, можда је о Рудолфу Валентину, легенди која и даље живи, најтачнију и најмрачнију мисао исказала једна од његових филмских партнерики Алис Тери: „Највећа ствар коју је Валентино икад урадио, била је његова смрт.“



Кров и песок (1922)



*Повратак ћосијоде
Пашића, Венизелоса
и Вукошића
(1913)*

Фотографија: Архив ЈК

I део Краљевина Србија

ПИШЕ:

Божидар Марјановић

Документарни фильм јавља се практично с настанком кинематографије, тј. с првим снимањима Лимијерових сниматеља, а у Србији има дугу и богату традицију. То помало изненађује јер се рађање кинематографије поклапа с владавином последњих Обреновића, не баш најсрећнијим периодом српске историје, који умногоме подсећа на данашњу Србију. Владу Александра I Обреновића на спољном плану карактерише зависност од великих сила, а на унутрашњем осионост према народу, корупција политичке и интелектуалне елите, друштвена апатија и економска стагнација. Но, после крвавог Мајског преврата врло брзо настаје „перикловски период Краљевине Србије”, општи друштвени преобрађај, економски раст и узлет приватне иницијативе, која је у области филма највише дошла до изражaja од 1911. до 1914. године, када



СРПСКИ ДОКУМЕНТАРНИ ФИЛМ

домаћи предузетници организују снимање првих играних и великог броја документарних филмова. Рад првих српских продуцената, Светозара Боторића, браће Савић, браће Цветковић, Ђорђа Ђоке Богдановића, детаљно су истражили историчари српског филма, пре свега Боса Слијепчевић, затим Дејан Косановић, Стеван Јовичић и други, али ни њихови иначе одлични радови због више разлога нису могли да у потпуности представе све богатство и квалитет документарне продукције у Краљевини Србији. Препреку је, с једне стране, чинила идеолошка предрасуда утемељена 1945. године да све што је добро и прогресивно долази са успостављањем нове власти и идеологије, а с друге, значајније, што је истакла и Боса Слијепчевић, да се „од шездесетак побројаних дела, засад зна само за мање од 700 метара филма које чува Архив Југословенске кинотеке“ (реч је била, пре свега, о деловима филмова Ђоке Богдановића коришћеним у антологији Јосипа Новака о балканским ратовима), тј. чињеница да филмове о којима су писали нису могли да виде. Преокрет се десио на почетку новог миленијума, када је 2003. године управник Архива Југословенске кинотеке Александар Ердељановић у Аустријском филмском архиву у Бечу пронашао највећи део колекције филмова првог српског продуцента Светозара Боторића и делове колекције Ђоке Богдановића. Представљањем новоизрађених ацетатних копија тада се могао стећи увид из прве руке, а не као раније само из оскудних података из ондашње штампе, ретких фотографија и сећања актера.

Предузимљиви Светозар Боторић (Опаљеник, 1857 – логор Нежидер, 1916), индустрисалац, закупац, па власник хотела „Париз“, власник кафане, рано је дошао у додир с филмом. Још од првих година XX века издавао је једну од сала свог хотела путујућим биоскопима, а током 1907. и 1908. године великим биоскопима као што су „Електрични биоскоп“ Георга Нартена и „Едисонов биоскоп“ Ивана Чарнојевића, да би у децембру 1908. сам основао први стални биоскоп у Београду „Гранд биоскоп позориште“, а 1911. постао и главни заступник за Србију и Бугарску највеће светске филмске куће „Браћа Пате“ из Париза.

За овај, први део приказа продукције документарног филма у Краљевини Србији, определили смо се да представимо филмове Светозара Боторића из 1911/12, закључно с почетком балканских ратова. Одличне репортаже које је за Боторића снимио Луј де Бери *Трке на Бањици и Једна сеоска српска свадба*, обе из августа 1911. године, показују изненађујућу зрелост и луцидност аутора. Ти филмови дају слику друштва и живота у Србији пред балканске ратове. *Трке на Бањици* (организоване у част веридбе кнегиње Јелене Карађорђевић и великог кнеза Ивана Романова) представљају урбани Београд, самосвесно грађанство уверено у свој значај, dame у раскошним тоалетама, дотерану господу с обавезним шеширима, а све то заправо узгред, кроз једну заокружену спортску репортажу о коњским тркама. Можда још ефектније живот у Србији осликава *Једна сеоска српска свадба*, снимљена у селу Мајдеву (свадбу своје нећаке



Грамбергова болница при ragу (1913)

организовао је Боторићев пријатељ и истакнути радикал Михаило Минић). Уз за оно доба редак снимак у ентеријеру куће Минића, филмом је ухваћена права Србија у малом (назив сеоска у наслову може само да заведе). На свадби су заједно сељаци, грађани, истакнути политичари, интелектуалци, мешају се париске тоалете и народне тканице, ливрејисани коњобари који служе сељаке у гуњевима, све у свему слика једне динамичне, демократске Србије која се мења и развија. *Свечености приликом предаје стarih и пријема нових заслава на Бањици 26.јуна / 9.јула 1911, X словенски новинарски конгрес у Београду 27. јуна / 10. јула 1911. и Свечености о Петровдану у Београду 29.јуна / 12.јула 1911*, које је за Боторића снимио Луј де Бери за само неколико дана крајем јуна, надилазе просто фактографско излагање и одишу свечаном атмосфером пробуђеног патриотизма, поноса на војску и поштовања према новој династији, од којих се очекује коначно ослобођење поробљене браће. Филмом *Сахрана гр Милована Миловановића 19. јуна / 1. јула 1912. године у Београду*, Боторић се одужио човеку и политичару који је знатно допринео том ослобођењу склапањем српско-бугарског споразума. Коначно, не можемо заобини ни почетничка дела првог српског сниматеља Славка Јовановића, која су урађена за Боторића: *Појлаве у Београду* (у својим сећањима Јовановић прича да је „украо“ камеру за то снимање, а износи и анегдотске детаље у вези са следећим филмом) и *Сахрана мајора Милана Маринковића 15/28. новембра 1912. године у Београду*, један од ретких Боторићевих филмова у вези с балканским ратовима.

Као и Боторићеви, и филмови Ђоке Богдановића (Београд, 1860 – Ниш, 1914) имали су чудну судбину. Осим неколико фрагмената,

сви материјали Ђоке Богдановића откупљени су од породице која их је љубоморно чувала (и сачувала) почетком осамдесетих година прошлог века (уз драгоцену помоћ тада дипломца ФДУ Верице Чапаковић). Пошто су били у врло лошем стању, материјали су послати у тадашњи ССРР на копирање и спасавање, а како су затим и за ССРР (Русију) и за нас наступила дуготрајна „смутна времена”, стигли су у Београд баш уочи обележавања стогодишњице балканских ратова. Као што сам већ напоменуо, делови Богдановићевих филмова пронађени су у Бечу 2003. године, па је колекција скоро комплетирана. Како је због неодговарајућег чувања слика била врло оштећена, а кадрови филмова потпуно измешани и разбацани у више од 20 ролни, одмах смо приступили дигиталној рестаурацији слике, истраживању и монтажи филмова, као и изради међунатписа. Срећна околност је то што је свако снимање на бојишту пратио надлежни официр и о томе достављао иссрпан извештај, што је уз писмену заоставштину самог Богдановића и податке из ондашње штампе омогућило да рестаурисани филмови у највећој могућој мери буду верни век старијем оригиналу.

Као и Боторић, и Богдановић је био успешан трговац и пословни човек, хотелијер који је 1905. године преузео и обновио „Касину”, један од водећих београдских хотела. У њему је октобра 1911. отворио стални биоскоп „Унион”, а 1913. назвао га „Касина“. Богдановићев прелазак с филмскоприказивачке делатности на ауторски рад и продукцију сопствених филмова уследио је две године касније, у краткотрајном предању између два балканска рата. Инспирисан великим српским победама у Првом балканском рату, а нездовољан начином на који су оне

представљене у страним сторијама, Богдановић је желео да за савременике и потомство уз помоћ војске реконструише велике битке код Куманова, Прилепа, Битоља, српско повлачење преко Албаније. У ту сврху прави уговор с трговцем и банкаром Милорадом М. Павловићем и управником Народног позоришта у пензији Николом Петровићем о улагању капитала за будућа снимања, а од представништва фирмe „Браћа Пате“ у Бечу ангажује два филмска сниматеља, чија имена, нажалост, данас нису позната. Но, 17. јуна 1913. бугарским нападом на Србију почиње Други балкански рат, па Богдановић по добијању војних пропусница за оператере и себе убрзо хита на фронт. Од 6. јула, када је снимљена евакуација српских и бугарских рањеника из пољске болнице у позадину код Куманова, па до 11. августа, када је на филму овековечен величанствени повратак српске војске у Београд и откривање споменика Карађорђу на Калемегдану, Богдановић је са својим сниматељима снимио око десет документарних филмова. Истине ради, Богдановићеви оператори нису снимали стварне битке (то нико још није ни радио) јер су оне већ биле завршене, већ непосредно по њиховом окончању, на стварним локацијама и са стварним учесницима.

За ову прилику одабрали смо два програма: један се односи на сама ратна дејства, а други на закључење мира и прославу победе.

Први програм чине филмови: *Њ. в. преспољонаследник Александар, командант I армије на Црном врху, на борбеном положају*, филмски запис од 14. јула 1913. настао у близини Кратова, који предочава ведро и радосно расположење у штабу I армије после победе у Брегалничкој бици; *Пуковник Недић у борби – бићка на Црном камену*, ратна репортажа коју су сниматељи Ђоке Богдановића снимили 16. јула 1913. с циљем да забележе јуначке подвиге III армије, тј. њене Моравске дивизије II позива под командом пуковника Милована Недића; *Појреб поштаручника Живојина Маринковића из XII пешадијској пуковници који је пошинуо на Киселици код Криве Паланке*, дирљива филмска историја о сахрани јунака из пуковнице „Цар Лазар“ Шумадијске дивизије I позива; *Српски ћадови Велес и Штип*, изглед тек ослобођених градова; *Бугарски заробљеници у београдском Доњем граду*, кратки филм који је за Ђоку Богдановића снимио први српски сниматељ Славко Јовановић; *Грамбергова болница при раду*, снимак рањеника

и особља 34. резервне болнице, оснивача болнице, индустријалца и добротвора Ђорђа Вајферта, као и његовог сестрића, правника и индустријалца Фердинанда Грамберга, који је управљао том приватном болницом. Коначно, програм завршавамо филмом *Њ. в. краљ Петар у Саборној цркви на благодарењу за срећно закључење мира у Букурешту*, снимљеним 29. јула 1913. године, само дан по потписивању Букурештанског мира, којим је победоносно окончан Други балкански рат.

Други програм Богдановићевих филмова посвећен је окончању и прослави победоносних ратова и чине га: *Коњичка дивизија у 32. ескадрону по командом Њ. в. кнеза Арсенија у Прешеву*, снимљен 24. јула 1913. године, неколико дана после коначне победе Србије над Бугарском; *Повраћак љ. Пашића, Венизелоса и Вукошића од Турн-Северина до Београда*, снимљен 2. и 3. августа 1913. године, непосредно по закључењу Букурештанског мира; *Долазак IV коњичкој пуковници у Београд и дочек на београдској железничкој станици*, из августа 1913. када је тај пук требало да учествује у величанственој прослави победе; затим, можда најлепши кратки филм тог периода *Живојин српске војске у логору на Бањици* и свакако најбољи и најмонументалнији документарни филм из периода Краљевине Србије *Повраћак српских победника и освећење и отварање Карађорђевог споменика на Калемегдану 11. авестру 1913.* То двodelno остварење посвећено свечаном дочеку и дефилеу београдским улицама славом овенчаних ратника предвођених командантом I армије престолонаследником Александром, као и свечаности отварања споменика војводи Карађорђу на Калемегдану, снимано је са више камера. Осим Богдановића, догађај су снимали и оператори браће Цветковић (њихови једини сачувани снимци из тог раздобља) и вероватно Светозара Боторића. Настало само две године после првих домаћих снимања, *Повраћак српских победника* је остварење којим би се дичиле и најразвијеније кинематографије, прворазредан историјски документ и успела уметничка репортажа, са неколико кадрова антологијског карактера – снимак краљевског дома Карађорђевића, Теразија и нарочито Кнез Михаилове улице, снимљене од почетка до краја из аутомобила или фијакера.

БОРИСЛАВ
МИХАЈЛОВИЋ
МИХИЗ

као
НА ФИЛМУ

ЗА КИНОТЕКУ ПИШЕ:
Димитрије Војнов



SCRIPT
DOCTOR
У ЗЕМЉИ ВРАЧЕВА

Борислав Михајловић Михиз (1922–1997) јесте личност која је обележила писану реч на српском језику као критичар, афирматор, саветник и гуру. Огроман утицај остварио је не оставивши превише писаних трагова, а кад је реч о драмској литератури, па и филмском сценарију као својеврсном литерарном репроматеријалу за филм, махом је проговарао кроз текстове других – било као аутор адаптација било као заштитник аутора нових оригиналних идеја.

Михиз је радио као уметнички сарадник Авала филма у време када је та кућа под вођством Ратка Дражевића покушавала да се оформи по холивудском моделу са све драматуршким одељењем. Радећи као уметнички руководилац, Михиз је преузео функцију онога који уме да препозна *шта не ваља у причи*¹. Тај задатак обављао је уосталом и кад је реч о прози и позоришним текстовима. У друштву које се слично америчком определило да буде колективно хипнотисано илузијом створеном приказивањем 24 сличице у секунди² провокативно је то што је саветник за поправљање прича био дисидент који је приметио озбиљне мањкавости и у доминантном друштвеном наративу, својеврсној причи, или неомиту, на коме се темељила целокупна југословенска држава.

ИСТОРИЈСКО ПОЗИЦИОНИРАЊЕ

Михизов рад базиран је на литературним адаптацијама и прерадама позоришних драма у филмске сценарије. Његов опус протеже се кроз две деценије, од шездесетих до осамдесетих година. Уколико имамо у виду да је махом реч о адаптацијама позоришних и прозних класика, можемо рећи да је Михиз првенствено био сценариста тзв. *академској главној шок* југословенске кинематографије, који је зачет још педесетих.

У фази тзв. *шпанске* кинематографије, када је продукција била максимално подржављена и контролисана у свим областима, настало је тзв. правац академског главног тока. На самом почетку организоване кинематографије код нас после Другог светског рата, можемо начелно дефинисати три кључна праваца развоја југословенског филма.

1. *The Return of the Player*, Michael Tolkin, Grove Atlantic, 2006.

2. Ibid.

Први је *партизански филм*, који је имао три фазе развоја у СФРЈ, плус допунску, постјугословенску. Прву фазу чинили су филмови настали непосредно после ратног искуства. Карактерише их реалистички поступак и убедљива мотивација ликова, чак и међу окупаторима, као и реалистичне мисије које извршавају борци НОВ-а, углавном ситне диверзије, набавка лекова, преношење порука и сл. Другу фазу чине филмови који преузимају ратни миље и у њега смештају жанровске приче са стриповском стилизацијом. Насупрот њима, у трећој фази појављују се филмови који проблематизују догађаје из рата, отварају полемику о томе да ли је револуција јела своју децу и да ли је било злочина партизана.

Други правац је друштвено ангажовани, *проблемски филм*, који се бавио питањима друштвених процеса, трансформације својине, усвајања нових навика, индустријализације. Управо из те области даље се развија провокативни друштвенокритички филм, касније својствен као оквир црног таласа.

Трећа, наизглед најмање значајна тенденција, јесте тзв. *академски главни шок*, који чине екранизације драмске и литерарне класике. Из тог правца касније се развило много занимљивих тенденција које углавном нису препознате и признате као тековина те епохе. Један од разлога за то свакако је и чињеница што су већ током шездесетих година аутори који су успоставили кинематографију педесетих попут Нановића, Погачића, Соје Јовановић, Новаковића итд., практично били маргинализовани и изопштени из кинематографије.

Михиз је за разлику од њих ипак успео да се дуже одржи у продукцији радећи мање-више сличне драматуршке захвате као на почетку. Пошто су сви његови сценарији смештени у епоху и само се денотативно дотичу актуелне ситуације у оној мери у којој приче о прошлом времену и иначе коментаришу садашње, могло би се рећи да је тзв. проблемски филм једина од крупних традиција југословенског филма с којом он није имао додира као аутор.

ПАРТИЗАНСКИ ФИЛМ

Михиз је радио на два *партизанска филма*. Први је *Две ноћи у једном дану* Раденка Остојића, адаптација романа Антонија Исаковића. Исаковић спада међу најекранизованије писце свог времена и његова литература махом се

бавила темама из народноослободилачке борбе. Остојићево остварење из 1963. године једно је од првих после филма *Далеко је сунце* Радоша Новаковића из 1953. о стрељањима која су вршили партизани. Новаковић је у својој адаптацији романа Добрице Ђосића говорио о случају сељака који бива кажњен због инсубординације у борби и прича поприма извесну камијевску димензију пошто показује да је терор нехуман, али често неопходан део политичке борбе. Код Остојића и Исаковића хуманост превладава и сећање на једну стару љубав учини да егзекутор пусти на слободу младог партизана који је требало да буде стрељан јер није испунио задатак. Исаковић је због свог једноставног стила и непосредног приповедања које обилује конкретним драмским сукобима, уз курентан избор тема, био врло природан избор за екранизацију. *Две ноћи у једном дану* по свом односу према теми НОБ-а налазе се на размеђи између прве, непосредно послератне фазе партизанског филма, и треће, иконокластичне.

Други Михизов филм смештен у Други светски рат јесте *Орлови рано леће*, који је режирала Соја Јовановић. Тај филм изашао је 1966. године и базиран је на чувеном Ђопићевом роману о групи дечака из Босне који своје несташлуке преносе у рат, а искуства стечена у изигравању хајдука користе како би помогли партизанима. Фilm *Орлови рано леће* може се уклопити у корпус оних остварења која тематизују учешће деце у рату. На једном полу те тенденције налазе се филмови попут *Саше* Раденка Остојића и *Мирка и Славка* Бранимира Торија Јанковића, у којима деца преузимају улогу ратника, убрзано сазревају и постају део машинерије тзв. *шоталној рати*, у коме су апсолутно сви људски ресурси једног народа, независно од пола и животног доба, укључени у борбу. Другу крајност чине филмови који тематизују ратне трауме које су поднела деца у рату, а међу њима се као далеко најквалитетнији намећу *Мали војници* Бахрудина Бате Ченгића. Film *Орлови рано леће*, уосталом као и најпопуларније остварење тог правца, *Бошко Буха* Бранка Бајера, негде је на пола пута између тих двеју крајности, јер спаја утисак о безбрежном дечачком погледу на свет са емотивном топлином као супститутом за интелектуално сидро какво представља тематизација трауме у *Малим војницима*.

Фilm *Орлови рано леће*³ доноси стриповски

3. *Орлови рано леће* доносе детаљ који ће три деценије касније бити један од драматуршких основа и кључних идеолошких исказа филма *Лећа села лећи горе* Срђана Драгојевића. У *Орловима*

уведене јунаке чија су имена приказана у натписима на екрану, а особине исказане кроз акцију. Ликови су постављени пре као типови него као разрађени карактери. У формалном смислу, филм има проблем предуге експозиције у којој се објашњава одметање дечака у хајдуке, а избијање Другог светског рата, уместо као први узбуђујући моменат, поставља као кулминација. На тај начин филм је преполовљен на два дела и губи тематско јединство и заокруженост. Више је базиран на збирци ситуација него на развијеном заплету, а градација притиска околности на јунаке доводи до њиховог развоја и трансформације. У дијалозима је очуван дијалекат из извornog Ђопићевог дела, а пишчев смисао за хумор и врџав дијалог одговара Михизовом полемичком сензибилитету. Окупатори су приказани као група аморфних појединача међу којима се ниједан не издваја, а не постоји ни озбиљна мотивација. По својој жанровској апропријацији НОБ-а у кључу дечјег и пустоловног филма са снажним ослонцем на менталитетске карактеристике, остварење *Орлови рано леће* спада у партизанске филмове друге фазе.

АКАДЕМСКИ ГЛАВНИ ТОК

Једна од основних карактеристика тзв. академског главног тока било је уобличавање комуникативних прича с високим занатским нивоом реализације, и у случају да инспирација потиче из неког ванфилмског извора, извесним уметничким угледом извornog материјала. Још од педесетих година знатајан део југословенске кинематографије чине екранизације чувених драмских и прозних дела.

Међу првима су екранизоване комедије Бранислава Нушића, Јована Стерије Поповића и Косте Трифковића. За Стерију и Нушића специјализује се Соја Јовановић, на чије је две екранизације Михиз сарађивао.

Нушић је српски драмски класик који је упркос великој популарности међу грађанством остао врло сложен за сценску поставку због специфично написаних ликова који се налазе на размеђи типова и карактера. У извесном смислу, могло би се рећи да су то карактери

деца и одрасли из малог босанског села страхују од одласка у шуму због Дрекавца, чудовишта из локалног веровања. Дрекавац има значајну улогу у *Лејим селима*, где, према веровању јунака, живи у напуштеном тунелу у коме се дешава главни део радње. У извесном смислу, део са детињством јунака у *Лејим селима* може се посматрати као фелинијевска/кустуриџијанска апропријација Ђопића.

који се понашају као типски ликови. На филму, Нушићева дела углавном су екранизована као комедије смештене у епохи, и врло су ретки и неуспешни покушаји реконтекстуализовања његовог рада као што је, рецимо, био филм *Масмедиолођа на Балкану* Вука Бабића по комаду *Др.*, а пажњу заслужује и модернизација *Госпође министарке*, коју је за телевизију написао Милан Шећеровић у форми серије.

Михиз је сарађивао на две екранизације Нушића. Прва је *Пут око свећа* Соје Јовановић из 1964. године, а друга *Силом оштац* из 1969. *Пут око свећа* је скрупулозна екранизација која је акценат ставила на пустоловни елемент Нушићевог комада и скројена тако да одговара комичарском сензibilитету Миодрага Петровића Чкаље. Ипак, сусрет Чкаљине комичне персоне са стереотипним иностраним ликовима провокативније је реализован у *Злаћној праћки* Радивоја Лоле Ђукића из 1967. године.

Силом оштац из 1969. по свом драматуршком захвату најинтересантнија је међу екранизацијама Нушића на којима су радили Михиз и Соја Јовановић. У том сценарију Нушићев изворни текст подвргнут је двема крупним драматуршким интервенцијама. Реч је о продужетку ранијих поставки у којима су његове комедије третиране као весели комади с елементима политичке сатире и доброћудне критике менталитета. Поново је реч о временски измештеној причи која се дешава у имагинарној, изузетно стилизованој, предратној Србији, са очуваном димензијом критике неправде у предратном друштву, али без потенцирања тог аспекта, што би било очекивано у социјализму.

На плану склопа догађаја, Соја Јовановић и Михиз праве најинтересантнији захват и у истом филму комбинују мотиве Нушићевих комада *Обичан човек*, *Сумњиво лице* и *Пут око свећа*, градећи причу с јунацима из тих трију драма који се међусобно познају и са својим већ успостављеним драмским заплетима и предисторијама стварају један потпуно нови. Тада захват је постмодеран и третира Нушићеве комедије као целину с конзистентним законитостима које се не мењају из дела у дело. Овај став се може спорити са театролошке тачке гледишта, али реч је о несумњиво атрактивној поставци којом се на нивоу метода Соја Јовановић већ послужила у филму *Дилижанса снове*, по делу Стерије Поповића, из 1960. године. Сам поступак

укрштања ликова из различитих познатих дела тада је већ устоличен пре свега у класичном хорор филму студија Universal и сматра се симптомом декаденције жанра у коме почиње⁴.

Та идеја остварена је једним чисто филмским захватом, до тада несвојственим југословенском главнотоковском филму, али већ присутним на алтернативној сцени⁵. Тај захват базиран је на коришћењу већ постојећих играних филмова као ready made. О радикалности тог решења које се тада већ примењивало у америчкој Б-продукцији, али никако у југословенској кинематографији, која је држала до уметничког дигнитета филма, говори и чињеница да је таквом провокативном поступку прибегао још само Кокан Ракоњац у *Зазиданима*, незваничном наставку филма *Пре исцртине*, базираном на ликовима Бранимира Шћепановића.

Нажалост, упркос радикалном поступку, *Силом оштац* је формално проблематичан, недоречен филм, с кулминацијом која је постављена пред сам крај уместо на средини, слабим развојем ликова и интеграцијом материјала из ранијих филмова која има много мањи уметнички дomet и оправданост него код Ракоњца. Уместо да се развије кроз акцију ликова, климакс бива само започет, док се разрешење одвија кроз рушење филмске илузије и обраћање јунака камери. На крају, рекло би се да упркос својим амбициозним замислима *Силом оштац* делује експлоататорски колико и опортуну скрпељени амерички Б-филмови тог доба.

Михиз 1966. године сарађује на филму *Poj* угледног сликара Миодрага Миће Поповића. Поповић је остварио врло богат редитељски опус у југословенској кинематографији, који чине жанровски разноврсни и историјски значајни наслови. Он је један од аутора који су у периоду црног таласа били међу кључним фигурама по својој провокативности, иако је у начелу његова поетика била апартна. Једна од битних сличности с ауторима црног таласа јесте чињеница да Поповић није био по вокацији редитељ већ сликар, што га је приближило ауторима попут Живојина Павловића и Ђорђа Кадијевића, чији је ангажман отворио пут каснијим редитељима, на пример Слободану Шијану. На *Pojу* Мића Поповић потписан је као сценариста, док су као драматуршки сарадници наведени монтажер Вања Ђељаш, Михиз и помоћник режије

4. Саша Радојевић, *Киноштака доктора Франкенштајна*, Стубови културе, Београд.

5. Михаило П. Илић, *Serbian Cutting*, Филмски центар Србије, Београд, 2009.

Србољуб Станковић. У тој консталацији, рекло би се да су Бјењаш и Станковић били, пре свега, саветници за формална филмска питања приликом израде текста, док је Михиз био посвећенији литерарној и идејној димензији.

Roj је смештен у Србију 1804. године и околности су дате у натпису који објашњава актуелне друштвене односе после ослобођења од Турака. Структура приче базирана је на суђењу као централном догађају који подстиче приказивање разних ретроспекција у форми оптужби и сведочења. Упркос снажном визуелном рукопису Миће Поповића, суђење је врло театрално, између осталог и због самог текста који више дугује класичној драми с обзиром на употребу монолога, конвенционалних појава јунака који на сцену ступају да би се препознали, донели вест и на тај начин покренули причу. Ретроспекције које проистичу из сведочења на суђењу, у мизансценском смислу мање су театралне због локација и екстеријера, али сами дијалози задржавају позоришну преопширност проистеклу из слабог владања визуелним приповедањем, које би сигурно приказало део изреченог. Текст формално не крши аристотеловску парадигму *делања а не љријоведања*, међутим радња је превише исказана кроз илустративан дијалог. С друге стране, дијалог је исувише конвенционалан на нивоу дијалекта и структуре реченице да би био стилизован и на тај начин сугерисао да се прича дешава у некаквом измештеном свету. У структуралном смислу *Roj* се може посматрати и као југословенска парафраза Курсавиног *Рашомона*.

На идејном плану *Roj* нуди једну несумњиво потентну и интригантну поставку смештену у епоху која је врло лако могла бити поприште једноставне приче с јунацима чије су особине есенцијализоване. Суђење, као форма потраге за истином, иначе тако чест мотив у источноевропској драматургији из времена комунизма, доведено до савршенства код Брехта, овде такође служи да би објаснило да је Истина много комплекснија него што се наизглед чини и да се, да би се постигао прави циљ, понекад морају сложеније поставити приоритети. Разлика између Брехтових комада као што је, рецимо, *Кавкаски круј кредом*, и драматуршке поставке *Raja*, који деле извесне сличности, ако изузмемо Поповићев покушај да филм непосредно комуницира с гледаоцем на емотивном плану, без икаквог от克лона,

јесу моралне вредности за које се залажу. Императив у овом филму јесте очување породице у биолошком смислу у условима рата када се међуљудски односи мењају, а Поповићу не смета да у својој поруци меша емоције с интелектуалним напором. Јасно је да се *Roj* може читати и као прича из времена Првог српског устанка која заправо говори о послератној Југославији и критикује искључивост ослободилаца приликом процене ангажмана појединаца у току окупације. У конотативном и идејном смислу, несумњиво је да су Поповић као сценариста и Михиз као драматург били знатно успешнији него на формалном нивоу.

Сарадња са Здравком Велимировићем пред Михиза је поставила свакако најзахтевније драматуршке задатке. За Велимировића Михиз је адаптирао два врло херметична романа, *Дервиши и смрти* Меше Селимовића 1974. године и *Дорођеј* Добрila Ненадића 1981. У поређењу с ауторима с којима је Михиз радио раније, Велимировић ипак има нешто друкчији приступ филму, између осталог и захваљујући школовању које је стекао ван земље, нарочито у Француској. Међутим, Велимировићева позиција унутар кинематографије као мејнстрим редитеља није много друкчија од оне коју је, рецимо, имала Соја Јовановић, с тим што је она била окренутија квалитетном забавном садржају, нарочито комедији, док се Велимировић бавио сериознијим литерарним адаптацијама.

Велимировић је још пре сарадње с Михизом имао искуства с прозаистима на сценаријима, између осталог и с Бориславом Пекићем и Бранимиром Шћепановићем. Такво опредељење указује да је Велимировић сматрао да је улога сценаристе да филму пружи литерарност.

У адаптацији *Дервиша и смрти* Михиз постиже неколико врло солидних решења. Пре свега, успева да на нивоу сценарија врло осмишљеним дијалогом очува не само интегритет радње романа већ и унутрашњег живота главног јунака, што је један од главних адути Селимовићеве прозе. Сценарио је ваљано структуриран и Ахмедов долазак на место кадије третиран је као кулминација приче, па се та адаптација може сматрати Михизовим најквалитетнијим радом у тој области. Као проблем на нивоу поступка намеће се коришћење voiceover-a, тј. нарације из офа, које осим лепоте језика Меше Селимовића не приказује ништа значајно, и што је још спорније, није конзистентно. Глума Воје Мирића у улози Ахмеда Нурудина помаже да

се Михизов драматуршки рад очува на екрану, а да је Велимировићев редитељски поступак био суптилнији, та пристојна адаптација сигурно је могла бити још комплетнија. Оно што се намеће као редитељски концепт Здравка Велимировића јесу сведени дијалози. То је филм ћутања, ритуалности, атмосфере, који покушава да дочара декаденцију Турске империје. У том смислу, сам сценарио мањка идејама управо за чисто визуелна решења и физичке радње јунака.

Селимовићев роман има изражену филозофску димензију и та егзистенцијалистичка црта нарочито погодује Михизовом погледу на писање, тако да је, као и у *Poju*, и у филму *Дервиши и смрти* пренета завидна интелектуална прегнантност.

У политичком смислу, сама година изласка филма (1974) сугерише да приказ декадентне турске касабе којом влада сенилни муфтија може бити јасна алузија на Југославију, у којој маршал губи своју моћ и која усвајањем Устава и формално престаје да буде Титова и постаје Кардељева⁶. Сами механизми репресије, изоловане владајуће класе која се ослања на мишљење народа само онда када њиме треба да манипулише, и однос према владају који се граничи са метафизиком (јер је сама техника доласка у позицију моћи мистификована, а не постоји суштинска одговорност према народу), лако се могу схватити као алузија на СФРЈ. Уосталом, на одређени начин текија се може тумачити као паралела некаквог партијског комитета, а кадија по својој функцији судије и тужиоца такође личи на ондашње правосуђе.

На *Дороћеју* је као сценариста потписан сам књижевник Добрило Ненадић, а Михиз и Велимировић наведени су као сарадници на сценарију. Ако се посматра на нивоу целине, *Дороћеј* је успелији од *Дервиша и смрти* због простог разлога што прича с конкретнијом мелодрамском поставком и спектакуларнијим амбијентима свакако више погодује Здравку Велимировићу. Извесна грубост која је била недостатак у приказу декадентне турске власти, постаје адут ове приче о српским великашима с почетка 14. века. Заплет је једноставан али снажан, с ликовима који чине велике гестове, и када суптилност није услов, Велимировић се сналази. Ненадићев роман у овој интерпретацији приказује средњи век пре свега као амбијент у коме је мелодрамски

експрес како у међукласним тако и у интимним односима потпуно прихватљив, и по епохи, а и по самим судбинама карактера, наслана се на поетику Михизовог *Бановић Старахиње*. Иако се за *Дервиши и смрти* може рећи да је имао богатији сценарио, нарочито у конотативном смислу, *Дороћеј* је најзаокруженија и филмски најуспелија сарадња Велимировића и Михиза. У том филму осећа се и извесни степен поститоистичке либерализације. Иако у њему постоје ликови интриганата и негативаца у редовима цркве, као и међу великашима који злоупотребљавају своју моћ, критика феудалног система средњовековне Србије сасвим је на нивоу прекора који слични системи доживљавају у културама с капиталистичком друштвеном формацијом, па чак и монархијом; ништа није ни јачи ни тенденциознији.

ВИЗУЕЛНИ АСПЕКТИ

Адаптације *Орлови рано леће* и *Пут око светла* нарочито су занимљиве због тога што је на њиховим сценаријима сарађивао директор фотографије Ненад Јовичић. Реч је о једном од најзначајнијих директора фотографије у историји југословенског филма, а међу његова антологијска дела спада, пре свега, спектакуларни колор у филму *Љубав и мода* Љубомира Радичевића, а затим и филмови међаши као што су убедљива црно-бела бајковита атмосфера у *Чудошворном мачу* Војислава Нановића или први југословенски филм у боји *По Џира и по Џира Соје Јовановић*.

Укључивање Ненада Јовичића у рад на сценарију потпуно је у духу тадашње праксе у којој су аутори чији је делокруг рада пре свега везан за чисто филмски израз, а то су фотографија и монтажа, помагали у драматуршком делу посла нудећи решења у визуелном домену и упознајући писца с техничким потенцијалима филма. Сличну функцију имао је и монтажер Вања Ђењаш на многим филмовима⁷, између остalog и на *Poju* Миодрага Поповића. Данас је таква пракса ретка и углавном редитељи преузимају тај задатак на себе.

Јовичић је био директор фотографије на пет од седам филмова који су по Михизовим сценаријима снимљени у југословенској продукцији. Осим што је сарађивао са Сојом Јовановић, снимао је и филмове Здравка

6. Dejan Jović, *Jugoslavija država koja je odumrla*, Samizdat, Beograd/Zagreb, 2003.

7. Ђењаш је нарочито често сарађивао на филмовима Јована Живановића.

Велимировића, а студију започету у *Дервишу и смрти* наставио је са истим редитељем у документарном филму о дервишима *Поданици древног култа* из 1977. године.

ЛОВАЦ НА ПРИЧЕ

У склопу активности драматурга свакако је и препознавање потентних прича из литерарне баштине које би могле бити занимљиве савременој публици.

Године 1981. снимљен је филм *Бановић Стражиња* Ватрослава Мимице по сценарију који су на основу народне песме написали Александар Саша Петровић и сам Мимица. Реч је о филму који третира „Бановић Стражињу” као мелодраму смештену у епоху⁸, те знаковитост мелодрамског заплета који носи дубоку психолошку и филозофску димензију губи у покушајима реконструкције епохе и историјског спектакла са интернационалним глумачким звездама као што су Франко Неро и Герт Фребе. Док је Мимица покушавао да чита народну епску поезију у форми историјског спектакла, Михиз ју је још 1963. године тумачио у кључу егзистенцијалистичке драме и уз Христићеве маестралне *Чисте руке* понудио врло потентну интерпретацију класичног митског наратива у егзистенцијалистичком кључу. Христићев комад базира се на новом реконфигурисању античке драме, док се Михизов бави подвлачењем филозофских поставки у српској народној епској поезији.

Михиз није једини, али је свакако уз Симовића и његову *Хасанаћиницу* најуспешнији у оживљавању епске поезије као предлошка који нуди бескрајан број читања. То читање још није резултирало филмом и стоји као нереализован потенцијал чији је основни квалитет у томе што, ако се сагледава у филмском кључу, отвара могућност филмовања art house интерпретације епске поезије као архетипског и консеквентног наратива наспрот прволопташком, очекиваним третману у форми историјског спектакла.

Други, додуше реализовани потенцијал који је Михиз открио, свакако је екранизовање дела Мир Јам, коју је он извео на сцену у једној ироничној поставци да би потом тим трагом ишао и Милош Радовић у сарадњи с Биљаном Максић у телевизијском филму *Брод ћлови за Шанџај*. Михизова процена да мелодрамски експрес Мир Јам може опстати у савременом свету

само у ироничној интерпретацији оспорена је огромним успехом Шотрине телевизијске серије *Рањени орао*. Важно је напоменути да је и сам Михиз извршио ново читање Мир Јам управо кроз позоришну поставку *Рањеној орла* пошто то дело нуди формално најчистији мелодрамски исказ у опусу те књижевнице.

Упркос томе што је историја на одређени начин вратила дигнитет мелодрами Мир Јам и поразила Михизов иронични концепт, морамо забележити његову улогу у обнављању интересовања јавности за рад те интригантне списатељице која се пре тога врло често читала тајно и била сматрана мање вредном. У одређеном смислу, ако је Михиз био политички дисидент, Мир Јам је била нека врста стилског дисидента чији је рукопис био прокажен.

АУТОБИОГРАФИЈА О МИХИЗУ ИЛИ МИХИЗ И СТРАНЦИ У РАЈУ

Пошто су други били јунаци његове аутобиографије, сам Михиз је постао филмски јунак у једном туђем филму. У *Dr Ray and the Devils* Динка Туцаковића, Михиз има значајну улогу као Дражевићев најближи сарадник чији је задатак да у сваком смислу, од драматургије до коцке, парира чувеном америчком редитељу Николасу Реју⁹.

Фilm је базиран на причи о Рејовој одлуци да у Титовој Југославији потражи решење својих креативних и личних проблема током рада на историјском спектаклу *55 Days in Beijing*.

Почетком 1963. године Реј у Југославији почиње да ради на пројекту *The Doctor and the Devils* базираном на тексту Дилана Томаса. Реј је сам писао сценарио, а у глумачкој подели требало је да се нађу Максимилијан Шел, Цералдина Чаплин и Џејмс Мејсон. Михиз је ангажован као преводилац, а Саша Петровић и Бахрудин Бато Ченгић као асистенти режије¹⁰.

На крају је овај филм као редитељ реализовао познати британски директор фотографије Фреди Франсис по сценарију који је на основу Томасовог предлошка написао чувени драмски писац Роналд Харвуд, с Тимотијем Далтоном, Џонатаном Прајсом и Џулијаном Сендсом у главним улогама. Драматуршка специфичност овог филма је у томе што је Харвуд адаптирао Томасов сценарио написан

9. Динко Туцаковић, сценарио за филм *Dr. Ray and the Devils*.

10. Дејан Косановић и Динко Туцаковић, *Странци у рају*, Стубови културе, Београд, 1998.



још током четрдесетих. Томас је био инспирисан истинитом причом која је у више наврата и пре и после Франсиса екранизована.

Док је Дражевић у сценарију приказан као мотор покушаја да се у Југославији успостави филмска индустрија, Михиз је приказан као мозак те акције.

Реј на крају није снимио ништа у Југославији, али Михиз има забележен сценаристички наступ у једној копродукцији. Реч је о филму *Appuntamento con disonore*¹¹ Адријана Болцонија из 1970. године, ратној причи на којој је поптисан псеудонимом Финли Хант (*Finley Hunt*)¹² поред још три писца. Болцони је по вокацији такође био сценариста и режирао је мали број филмова. Овај наслов није превише вредан пажње и данас је потпуно заборављен.

Фilm није заслужио такву судбину. Реч је о солидној причи из грчко-турског рата на Кипру чији је главни јунак британски официр који покушава да издејствује примирје између Грка и Турака. Грци су приказани као одане патриоте и развијени карактери, међу којима постоје и неки непомирљиви фанатици, док су Турци представљени као корумпирани и бирократизовани, а у драматуршком смислу

11. Фilm је експлоатисан и под алтернативним насловима *Night of the Assassin* и *Rendezvous With Dishonour*.

12. Сам псеудоним *Finley Hunt* врло је интересантан за истраживање. Наме, ради лакшег пласмана на америчко тржиште, на шпицама филмова била су наведена американизована имена сарадника. Тако је на овом филму Андреа Болцони потписан као *Robert McCahon* у улоги редитеља и сценаристе. Псеудоним *Finley Hunt* добио је Михиз. Међутим, литература познаје још једног сценаристу *Finley-ja Hunt-a* (који је радио на филму *Running Wild* из 1973. године, а што је још интересантније, на интернету је могуће пронаћи и године рођења и смрти. Та подударност не би била чудна да се као редитељ тог филма не потписује извесни *Robert McCahon*, што је, дакле, познати Болцонијев псеудоним. И *McCahon*-у је то једини фilm. Наизглед, лако би се могло закључити да је ово још један Болцонијев пројекат који је грешком остао приписан његовом псеудониму, када тај *McCahon* такође не би имао уписане податке о години рођења и смрти на интернету. Тешко је донети закључке на основу штурих и нереферентних извора, али рекло би се да је *Finley Hunt* био редовни сценаристички псеудоним на пројектима овог редитеља.

типски ликови. Болцони је зналачки искористио херцеговачке и далматинске локације како би реконструисао Кипар, а историјске околности послужиле су за грађење мелодраме са историјским елементима. Приступ политичким околностима очигледно је прогрчки, што имплицира и сама драматуршка поставка у којој су Грци карактери, а Турци типови. Ако имамо у виду и то да је главни јунак и једини објективни чинилац Британац, закључићемо да је сама структура колонијалистичка, упркос номиналној осуди међународног мешања.

Appuntamento con disonore, као и многи номинално антиколонијалистички филмови који говоре о припаднику колонизаторске културе који упознаје локално становништво и преузима његове вредности, ипак задржава извесну супериорну позицију свог јунака.

МИХИЗ КАO СЦЕНАРИСТА

Михизови сценарији укратко се могу сумирати као дела смештена у прошлост, мањом заснована на романима, драмама или идејама самих редитеља. Он нема ниједан сценарио базиран на властитој идеји, тако да се може закључити да су му главни адути биле адаптације и драматуршке интервенције. Епоха коју је Михиз највећије драматуршки обрађивао јесте средњовековна и деветнаестовековна Србија, о чему сведоче филмови *Poj i Dorotjej* и у извесној мери *Derwishi i smrš*. Његов највећи адути као драматурга јесте реинтерпретација наратива из прошлости у егзистенцијалистичком кључу. Као највећи пропуст намеће се то што није спровео консеквентније и храбрије адаптације Нушића, али је, с друге стране, указао на чињеницу да је реч о писцу за кога наш филм тек треба да открије шифру.

Овај текст није ништа више од почетка истраживања Михизовог сценаристичког ангажмана и обухвата само филмове на чијим је шпицама он потписан. Међутим, оно што тек треба констатовати јесте његова свеукупна саветодавна и креативна улога из времена рада у Авале филму на месту уметничког руководиоца. Будући да је као писац иза себе оставио веће усмено него писмено дело, нема разлога да не претпоставимо да се и драматургијом доста бавио усмено и да је са стране веома утицао на многе пројекте. Што се сценаристике тиче, Михиз остаје једна од кључних фигура за истраживање историје те професије код нас.



ПОЛА ВЕКА
ФИЛМА
ЈУТРО
И НАГРАДЕ
ЗА ЉУБИШУ
САМАРЦИЋА
У ВЕНЕЦИЈИ



ПИШЕ:

Зорица Димитријевић

Φ

илм *Јутро* редитеља и сценаристе Младомира Пурише Ђорђевића, једна од најпровокативнијих, а истовремено и најемотивнијих ратних драма наше кинематографије, бележи пола века од премијере и великог успеха на домаћој и иностраној сцени.

Тај црно-бели играли филм освојио је у лето 1967. године на Фестивалу у Пули две Златне арене (за режију и сценарио) и једну Сребрну арену (за најбољи филм). Одмах затим приказан је на Фестивалу у Венецији, где је Љубиша Самарџић за улогу Малог освојио Куп Волпи за најбољег глумца, док је Милени Дравић за улогу Александре припала награда критике Златна ружа.

Био је то један од највећих дотадашњих успеха југословенске кинематографије, и то у конкуренцији великих аутора и звезда. Луис Буњuel учествовао је у Венецији с *Лейбшицом дана*, коју је играла Катрин Денев, а Лукино Висконти с *Странцем* у тумачењу Марчела Мастројанија.

Љубиша Самарџић у једном сећању на те дане у Венецији прича како се екипа дивила чувеној Кроазети, али и разочарала што пројекција њиховог филма није била увече него по подне. „Сви смо помало гунђали јер нам термин није био по вољи. Кад смо ушли у салу, били смо запањени. Препуна сала! Нико од нас то није очекивао. Крај филма, гледаоци дочекују екипу овацијама. Шок. Сви устају... Пролама се само: Бравии!... Бравии!... На блиц конференцији за новинаре дивљење режији, новој филмској поетици, храбrosti филма из Југославије. Постављају и питање: Ко је глумац који игра улогу Малог!?”

На крају га је директор фестивала Луиђи Кјарини лично обавестио о награди. Одлуку је једногласно донео жири с чувеним писцем Албертом Моравијом на челу.

У изузетном глумачком ансамблу *Јутра* били су и Неда Арнерић, Мија Алексић, Љуба Тадић, Неда Спасојевић, Јелена Жигон, Фарук Беголи, Драгомир Чумић, Олга Јанчевецка. Директор фотографије био је Михајло Поповић, музiku је радио Миодраг Илић Бели, монтажу Мирјана Митић.

Јутро је део тетралогије коју је Ђорђевић снимао од 1965. до 1968. године. Филмови *Девојка*, *Сан*, *Јутро* и *Подне*, посвећени збивањима у Другом светском рату и првим годинама нове државе, рушили су табуе и доводили у питање тадашњу службену идеологију.

Тема *Јутра* је, према речима аутора, последњи дан рата и први дан мира. Рат је оставио дубоке трагове у људима. Пролазећи кроз различите сукобе првих дана мира, кроз обрачунавање с бившим сарадницима окупатора и стрељање издајника, некадашњи ратник открива да ни мир није без убијања. Рат се за њега наставља у миру – као борба са самим собом и са људима који га окружују. Притом, главни јунак, партизански поручник Мали, стари борац или млад по годинама, размишља само о двема стварима – женама и фудбалу.

Пуриша Ђорђевић сећа се да је било проблема да се тај филм, касније сврстан у црни талас, уопште појави, јер је уметнички савет велике продуцентске куће Авала филм одбио сценарио, а као најзаслужнијег што је *Јутро* снимљено истиче Вицка Распора, директора Дунав филма. Уз награде, *Јутро* је привукло и публику, те га је за врло кратко време у београдском биоскопу „Козара“ видело више од сто хиљада људи.



Стручна критика истицала је да то поетично дело о тешкоћама слободе красе интелигентна прича, вешта режија, посебна атмосфера, да је филм динамичан, занимљив, са иновативним монтажним поступком. Поредили су га у визуелном смислу с италијанским неореализмом, а по сценарију с француским новим таласом, истичући да је истовремено задржао аутентичност у ликовима и тематици, као и специфичном смислу за природни хумор, те да је редитељ показао свој оригинални ауторски израз, са много сновићења и метафора.

С друге стране, многи бивши борци нису имали разумевања, као ни неке од колега.

Редитељ Вјекослав Афрић оценио је да је филм засићен тривијалностима и баналностима, да лажно приказује људе и догађаје из наше револуције и да је то увреда за све борце у дужини од преко две хиљаде метара, колико има филм.

Покренута је велика политичка кампања. У листу Комунистичке партије „Борба“ објављиване су оптужбе да је *Jugoslav* контратреволуционарни филм, да скрнави партизанску борбу. Бранили су га редитељи Душан Макавејев и Александар Саша Петровић, књижевник Бранко Ђопић...

„Шта је била моја идеја? Хтео сам да испричам судбину моје земље. Почеко сам с љубавном причом, која се завршава *Сном*, који се не завршава *Jugoslavom*, које је и рат и мир у рату. Увек сам снимао онако како сам хтео, најмање ме је занимало шта ће ко сутра да каже”, поручио је аутор који је својим опусом оставио дубок траг у српској и југословенској кинематографији.

критика из
ПРОШЛОСТИ



Долазак на Лидо

ОДМИЧУ ПРАПОРЦИ И ФАНФАРЕ

НАПИСАО:

Владан Слијепчевић
Борба, 4. новембар 1967.

... Јер слобода уметника пре свега подразумева заштиту од убитачне снаге интриге, културног силецијства и примитивности. Ето, у таквом оптимистичном расположењу ја посматрам настали спор између аутора филма „Јутро“ и једног дела јавности, уверен да смо дефинитивно констатовали право на сопствени став, интимни доживљај и јавно изношење мишљења. У таквој атмосфери свака несугласица може бити уклоњена, а сваки проблем сведен на праву меру.

Пуришин фильм прирастао ми је за срце. Његови финални акорди остају за мене драгуль необрушен али блестав, пун необјашњиве лепоте коју поседују само ретка и велика уметничка дела. Кажем то, иако је мој доживљај рата другачији него Пуришин, иако је слика стварности вероватно далеко од оне коју је Пуриша насликао. Јер, ко зна да ли је и моја слика права и уопште која је то слика која се као модел може показивати да би се у поређењу с њом доказивала верност преписа? Ако тај филм може да повреди нечију успомену, ако у детаљу није увек веродостојан, ако је можда понекад и произвољан, шта све то значи пред песничком страшћу којом овај аутор поново, пред нама свима, доживљава револуцију? Ја више волим аутентичност и искреност Пуришиног сна него тачност података, више ценим његов привид него десетине мемоарских факата. У том кошмарном филму ја проналазим снагу једне друге веродостојности ван домена реалног и верујем да свакоме ко се нађе за време пројекције на истој фреквенцији мора повремено овај филм враћати стару снагу, загревати срце оним племенитим пламеном рата који је распламсавао машту и отварао романтичне видике. За мене је то револуционаран филм који не жели да открије ништа сем поетске душе револуционара Пурише Ђорђевића. Приписивати му нешто друго значило би бити недовољно објективан.

ПРОЈЕКТЕРИ СВИХ ЗГАЉА У ЈЕДИНИТЕ СЕ

БОРБА
ОРГАН СОЦИЈАЛИСТИЧКОГ САВЕЗА РАДНОГ НАРОДА ЈУГОСЛАВИЈЕ



ПИШЕ:

Ксенија Зеленовић

Oдредница фильм ноар¹ (*noir*) први пут се јавља у Француској 1946. када је Нино Франк², пишући о филмовима *Малшешки соко* (1942), *Двоструко осуђурање* (1944), *Лора* (1944) и *Убиство, грађа моја* (1944), њоме назива остврења која су обиловала духовном и емотивном тмином, а у којима је видео израз нове тежње у америчком детективском филму. Жан Пјер Шартије³ неколико месеци касније у једном чланку прихвата тај израз и њеме директно означава филмове *Двоструко осуђурање*, *Убиство, грађа моја* и *Проћали викенд* (1945), истичући њихову мрачну атмосферу пуну очаја. Сви ти филмови делили су исто расположење, сличан фотографски, уметнички, визуелни и тематски стил.

У то време само су се Французи бавили критичким освртом на кинематографске, естетичке и историјске импликације ноар филма, видевши у њему велику сличност с књижевним обликом популарним у њиховој земљи, који се називао *Serie noire*, серијом превода полицијских романа, коју од 1945. године објављује издавачка кућа „Галимар“ и у којој посебно место заузимају амерички несентиментални загонетни романи, по којима су снимљени многи ноар филмови.

Француска, која је непосредно после Другог светског рата представљала најзанимљије кинематографско тржиште у Европи, била је прва земља у коју су дистрибуирани ти филмови. Француски критичари и теоретичари филма одмах су препознали везу тих остврења с едицијом *Serie noire* и *Fleuve Noir*, у којој посебно место заузимају француски преводи америчке *hard-boiled* литературе. Та врста литературе била је пре рата веома популарна у Француској, што је допринело да тамошња филмска публика касније добро прихвати та дела, али и да се за њих заинтересују француски критичари.

После рата, након четврогодишњег одсуства америчког филма из француских биоскопа, најезда остврења сниманих у ратном периоду омогућила је критичарима да их виде и анализирају у пакету, те тако лакше уоче сличности и препознају елементе једног истог стила и приступа, који су окарактерисали као нови жанр. Ноар филм добија ново значење и не односи се више на француске филмове тридесетих година 20. века, који су се под том одредницом појављивали, већ искључиво на америчке филмове.

Ниједан амерички редитељ за време тог периода није користио реч ноар, нити је снимао филмове с намером да створи стил или жанр, из чега произлази теза да ноар није жанр, већ један несвестан стилски правца, карактеристичан за многе редитеље четрдесетих и педесетих година прошлог века који су стварали у оквиру холивудске продукције.

Термин је наставио да живи упркос нејединственом мишљењу о одређеном скупу филмова. За разлику од термина вестерн или гангстерски филм, који су углавном неспорни, ноар филм има лабавији статус. За разлику од јасно утврђених жанрова, он никада није имао чврсто и чисто утврђену форму. Званично први ноар филм *Малшешки*

1. Црни филм – буквалан превод.

2. Nino Frank, *The Crime Adventure Story: A New Kind of Detective Film*, 1946.

3. Jean Pierre Chartier, *Les Americains aussi font des films noirs*, Revue du cinema, новембар 1946, str. 70.

НОАР и нео НОАР

КОРЕНИ, ПРЕТЕЧЕ
– УТИЦАЈИ НА
НОАР ФИЛМ

Књига *Neonoirfilm* објављена је у издању
Филмског центра Србије 2012. године.
Књигу можете купити у књижари Југословенске
кинотеке и свим боље снабдевеним књижарама.



Двоспирко осићурање (1944)

соко (1942) обично се описује као атипичан, док се у појединим круговима једино *Из прошлости* (1947) сматра квинтесенцијалним ноар филмом. Увек реализован у некој некомплетној форми, где се прави облик ипак помало разликује од филма до филма, ноар обухвата разноврсне субјанрове, од гангстерског филма, преко полицијских истрага, до такозваних филмова са социјалним проблемима, филмова шпијунаже, историјских костимираних драма и мелодрама, и приказује разноврсне визуелне приступе, од оних мејнстрим до експерименталних. Постоје и поједина гледишта чије су дефиниције тако прецизне да једва двадесетак остварења можемо назвати „правим“ ноар филмом. Из горепоменутог следи да је ноар филм вишеслојан и многосмислен термин и да још не постоји јединствено мишљење о његовој класификацији у жанр, стил, циклус, покрет, правац...

Ноар се сврстава у филмски покрет који је делимично преuzeо садржаје, естетику и наративне структуре од појединих

некинематографских жанрова, пре свега од књижевности, архитектуре, сликарства, који су и најзаслужнији за његов преовлађујуће мрачан тон. *Hard-boiled* романи и такозвани петпарачки детективски романи с почетка 20. века креирали су амбијент ноар филмова.

Литерарна дела на основу којих је настала већина тих филмова нису имала већу књижевну вредност, већ су се филмови претежно ослањали на *hard-boiled*, *pulp* литературу, из које су касније настала вредна остварења. *Додир зла* (1958), као најкомплетнији пример, чија је прича веома једноставна и не баш занимљива, постао је један од најбољих филмова свих времена, мрачно ремек-дело препуно фасцинантних детаља, које се помало ослања на своје литературне изворе, али успева да их надгради и уобличи на најбољи могући начин.

Свет који се представљао у ноар филму најближе је одговарао тим романима, а најбољи закључак о спрези ноар филма и *hard-boiled* романа дао је Пол Шредер у својим

забелешкама: „Када су се филмови четрдесетих година у Америци окренули оној структури друштва замраченог морала, традиција *hard-boiled* покрета спремно је чекала и понудила ноар филму већ постављене конвенције, јунаке, споредне ликове, заплете, дијалог и устаљене теме. Попут немачких емиграната, писци *hard-boiled* романа имали су већ формиран стил који је био апсолутно применљив на ноар филму. На један посебан начин они су утицали на сценаристичке конструкције исто онако као што је немачки експресионизам утицао на фотографију ноара.”⁴

Стекавши веома брзо огромну популарност, писци Дашијел Хамет, а нешто касније и Рејмон Чендлер и Џејмс М. Кејн, упоредо су почели да пишу и за холивудске филмске студије, који су убрзо постали други главни извор такве литературе. Рефлектујући притисак депресије и Другог светског рата, ти романи нудили су и одређени код за решавање и разумевање проблема. Најчешће повезивана с детективским романима, *hard-boiled* литература одликова се несентименталним приказивањем злочина, насиља и секса. У почетку та дела објављивана су у такозваним *pulp* магазинима, од којих је *Црна маска* (*Black Mask*) био најпознатији. Касније су многе *hard-boiled* новеле објављиване у ћепним издањима, такође колоквијално називаним *pulp*. Сходно томе, термин *pulp fiction* и данас се користи као синоним за *hard-boiled* литературу.

Друга генерација *hard-boiled* писаца били су Мики Спилејн, Корнел Вулрич, Џим Томсон: *Убица у мени*, *После мрака, грађа моја*, *Ситни превараници...*

Америчко тржиште у време настанка првих ноар филмова није било благонаклоно према њима. Отежавајућа околност у историјском контексту било је то што су многи значајни филмови настали на основу *hard-boiled* и детективских прича из тридесетих година прошлог века, што је утицало на то да буду схваћени као продужавање периода велике депресије. Због холивудског саморегулационог тела, Продукцијског административног кода (*The Production Code Administration*), које је прво одбило одобрење за њихове филмске адаптације, били су доступни тек делимично. Тек после Другог светског рата ноар филм нашао је своје место у америчким биоскопима.

Несентиментални загонетни романи, како су их неки називали, делили су се у две

4. Paul Schrader, *Notes on Film Noir*, Film Comment 8, 1972.



Двосјеруко осуђурање (1944)

категорије. Приповетке Дашијела Хамета, Рејмона Чендлера и Микија Спилејна биле су приче о жилавим и простодушним приватним детективима, док су другој категорији припадале приповетке Џејмса М. Кејна, Корнела Вулрича и Дејвида Гудиса, о обичним људима случајно увученим у криминал. Екранизације њихових прича, које су биле штампане углавном у магазину *Црна маска*, а касније адаптиране за филм, представљају класичан период ноар филма. Прва тројица у својим *hard-boiled*, *pulp* делимима, акценат стављају на приватне детективе. Хаметов безимени оперативац Континенталне детективске агенције – *Контињеншнал Ої*, за кога се сматра да је први приватни детектив *pulp* литературе, и Сем Спејд, као и Чендлеров Филип Марлоу⁵, живели су по типичном нарцисоидном, дефетистичком коду и имали осећај за правду и стоичке врлине, скривене испод њиховог цинизма. Такав циничан свет ликова и прича суштински се одвајао од ушушканог света романтизма и уобичајених свакодневних емоција. Насиље и стилизовани дијалози били су заштитни знак тог књижевног правца, а тај стил писања, који је створио циничног и посрнулог детектива, постао је заштитни знак читавог ноара четрдесетих и педесетих година прошлог века.

Другу категорију „несентименталне прозе“ чинила су дела Џејмса М. Кејна и Корнела Вулрича, која су се бавила обичним људима који због неке несреће, случајности или слабог карактера бивају уплетени у криминал. Протагонисти тих прича имали су мање

5. Овај лик тридесетосмогодишњег факултетски образованог приватног детектива први пут се појавио 1935. године у Чендлеровој причи „Убица на киши“, која је касније послужила као основа за новелу „Велики сан“ (1939).

Из прошлости (1947)



херојски ореол, а њихови аутори били више фокусирани на психологизацију самих ликова него на решавање криминалног случаја. То су били сажети, језиви, жестоки, насиљни комади о злочину и очају, смештени у миље јефтиних изнајмљених станови, оронулих хотелских соба, мрачних улица и суморних пејзажа, насељених људима с друштвене маргине и антихеројима који се споразумевају простим, уличним жаргоном. Таквим стилом ови писци тежили су сликању приче из угла оних који су починили злочин.

Критичар Едмунд Вилсон назвао је те писце „песницима таблоидног убиства“. Њихови протагонисти били су лузери, друштвено непризнате особе, беспомоћни људи на ивици очаја, они који чезну да направе нешто од себе и свог живота, вољни да покушају било шта, спремни на све да би својим патњама учинили крај, без обзира колико то било бесмислено, глупо и смртоносно.

Такође веома утицајно за каснији развој ноар филма било је и писање натуралистичких аутора као што су Емил Зола, по чијем је роману *Човек звер* снимљен филм *Људске страдања* (1954), и Ернест Хемингвеј, по чијој је краткој причи настао филм *Убице* (1946), који се убраја у ремек-дела ноара, или *Тачка преокрећа* (1950), настала по његовом делу *Имаши и немаши*, као и истоимени филм Хауарда Хокса. Својим сажетим поетским прозним стилом и заједљивим и оштрим дијалозима, то је била нека врста модела за каснија ноар остварења, па стога није случајност што су баш дела тих аутора била међу првима која су адаптирана за потребе филма.

Џејмс М. Кејн својим делима извршио је велики утицај на Албера Камија⁶, па се елементи из његовог романа *Странац* (1942) ретроактивно могу пронаћи у великим броју ноар филмова. Његов Мерсо је типичан ноар јунак, убица који је осуђен за свој злочин.

И у визуелном смислу, егзистенцијализам је несумњиво оставио веома битан печат на ноар филм.

Егзистенцијалистички елементи, апатија и пасивност, који доминирају у многим ноар остварењима, као и карактер главног лица коме је тешко да се уклопи у универзум који га окружује, апсурдни су терети које човек мора да

6. Албер Ками признао је да је свој роман *Странац* засновао на Кејновим делима.

носи током целог свог живота. Свет случајности, парадокса и апсурда окружује и јунаке ноар филмова којима влада осећање апсурдности, бесмисла, живота без икаквог реда и сврхе. Настао на подлози рата, ноар је обележен ратном депресијом, осећањем немоћи и неверицом према људској природи. Сликајући свет као непоправљиво место за живот, где су људска похлепа и амбиција у стању све да презру, унизе и униште, представници егзистенцијализма писали су много грубље и тврђе од свега што је постојало у оквирима америчке романсијерске литературе. Иако постоји велики број егзистенцијалних мотива у ноар филмовима, ликови *hard-boiled* литературе били су много мекши од својих европских конкурената. Наследивши од егзистенцијализма тај изразито песимистички поглед на свет, ноар филмови наставили су да сликају свет без наде у боље сутра, без чврсте тачке ослонца, ту провалију по којој се тетурају лица с маргине, најниже лествице друштва, зомбији који се ничему не надају, који вегетирају, а ако се случајно и понадају, тек им онда следи страшна казна и горко отрежњење. Живот без икакве наде и посебне жеље јесте коначно духовно стање којим обилују и ноар филмови. Несрећни јунаци своју неизбежну пропаст и самоуништење сизифовски понављају небројено пута. Дуализам који се уочава у егзистенцијализму, где постоје јасно изражене две стране, живот–смрт, црно–бело, срећа–туга, проналазимо и у ноар филмовима, а алијенација је такође део егзистенционалистичке филозофије ноар филма. Главни јунаци тих прича осећају се отуђено и одвојено од друштва које живи урбаним животом. Параноја и осећање бесмислености се подразумевају, а депресија дубоко притиска те несрећне модерне јунаке. Сумња у постојање бога један је од основних мотива, а терет који јунаци носе са собом не може лако бити збачен заменом религијских надама о остварењу раја на земљи.

Преузимајући те мотиве од егзистенцијалиста, ноар је први пут раскинуо пре свега с америчком, али и комплетном западном традицијом веровања у јунаке који узимају судбину у своје руке и скоро увек успевају да промене ствари набоље. Ноар је престао да верује у таквог јунака. Живот није тако леп и бајковит, а неминовна суворост света често води у очај. Зато су ноар ликови фаталисти који у најбољем случају на крају свега остану на истом. „По таквом

фатализму егзистенције, ноар филм је типично модернистички феномен, филмски правац који упркос свом комерцијалном и популаристичком језгру, као одраз духа времена иде подручку с производима најхерметичније елитне културе: с Бекетом, Јонеском, Бејконовим сликама, Кафкиним романима. Ако се у некој далекој будућности неко уопште буде сећао културе двадесетог века, сећаће је се по тој шачици ствари, међу којима и по филм ноару.”⁷

Сматра се да је немачки експресионистички филмски правац извршио највећи утицај на упечатљив визуелни стил и пессимистичку атмосферу ноар филма, која се заснивала на пригашеном светлу унутар кадра. Зарад напетости и неизвесности, доминирале су тамне површине, контре, широки објективи, грубе силуете. Рецидиви експресионизма видљиви су и у типичним ноар сценама ноћних штимунга. Експресионизам је створио јединствену атмосферу, расположење и склоп, зависан од посебног визуелног стила који користи јаке контрасте, chiaroscuro осветљење, где су спотови јаког светла у контрасту са сасвим дубоким, црним сенкама и где је простор испреламан у велики број искривљених линија и површина, често распросрнутих или постављених у чудне углове. „Утицај експресионистичког осветљења одувек је био тик испод површине холивудских филмова, те стога не чуди што су многи немачки и источноевропски редитељи који су стасавали на експресионистичким филмовима, управо у ноар филму применили пун интензитет својих експресионистичких корена.”⁸

Томас Елесер истиче комплексност нарације као још једну кључну карактеристику експресионизма. Према његовом мишљењу, ти филмови гаје померену, децентрализовану нарацију, угњежђену у оквир приче, расцепљене или дуплиране приче, воис овер и флешбек нарације. Сценариста Карл Мајер је на наративном плану дао кључни допринос развоју експресионизма. Код њега је главни јунак једини лик који се развија у три димензије, док се сви други конструишу пре као типови него као карактери. Они често немају чак ни имена, што поткрепљава ту тенденцију. У експресионистичко наслеђе спада и умањени значај заплета и физичке⁹ акције у корист развоја главног лика, чије се унутрашње стање често манифестију у

7. Jurica Pavičić, *Američki film noir: Noir za sva vremena*.

8. Paul Schrader, *Notes on Film Noir*, Film Comment 8, 1972.

9. Само у појединим филмовима.

сликама града у ноћи, при чему сенке, створене сценографијом и осветљењем, веома подсећају на Рајнхардову позорницу.

Тема скривеног или неистраженог Ја била је омиљена у немачком експресионистичком филму. Фриц Ланг је, с равнодушном аналитичношћу, наставио да у својим ноар филмовима истражује ту тему. Његови филмови скоро увек почињу случајним сусретом, при чему протагониста, сасвим просечан човек, нашавши се у дилеми кошмарних димензија, изненада открива своје скривено Ја, које поседује неочекиване способности и постаје спремно на сваки вид злочина.

У многим ноар филмовима утицај експресионизма примећује се у начину постављања призора пред камеру (покрет масе) и визуелном обликовању кадра (символика црно-белог контраста), а утицај камершпил филма препознаје се у драматургији (теме из живота малих људи), у начину глуме (психолошке нијансе) и у разрађеном мизансцену (нарочито у ентеријеру). Врло битно за тај филмски правац јесте унапређење рада с камером. Карактеристични су покрети камере у свим правцима – од вертикалних швенкова, преко кранова, лифтова, дугих фарова, до неких кружних кадрова и зумова добијених помоћу специјално конструисане трамбулине. Користи се елипса у причању догађаја (сцене убиства обично се не приказују већ су само назначене симболима или монтажним изразом), а амбијент као позадина игра значајну драматуршку улогу. Обрађујући судбине људи с маргине друштва, камершпил филм имао је велики утицај на ноар филм, и може се схватити као антиципирање неореалистичког поступка и других филмских праваца који су у средиште интересовања ставили обичне људе и њихове невоље у свакодневном животу. Игра сенки, коју налазимо у готово сваком камершпил филму тог периода, преузета је такође из Рајнхардовог позоришта, а касније је била изузетно заступљена у ноар филмовима.

Настали на домаћој традицији крими прича концентрисаних на свакодневна, обична, банална збивања, чији је главни експонент био Жорж Сименон, филмови **француског поетског реализма** показивали су склоност према тзв. полу свету, особама с маргине друштва које су смештене у кишне, магловите и ноћне амбијенте градских периферија, лука и забачених крајева, где се резигнирано сучавају

са својом судбином. Ту је и склоност према психологизирању, стилизованом приказивању реалности, повременом проширивању места радње на провинцију и дози циничног црног хумора. Доминантно пессимистички, они су идеализовали преступнике и особе с друштвене маргине. Уочљив је бег од стварности и придржавање правила „друштвене игре“ (онај које се не придржава правила безусловно страда), као и губљење поверења у ближње – касније честе карактеристике ноар и неоноар филмова. Опасност од пожуде, као у уличним филмовима, приказана је кроз femme fatale, изгубљену девојку с беретком и у кишном мантилу.

Дадли Ендреј приметио је да је „француски поетски реализам покрет фокусиран више на ликове а мање на догађаје, те да њихови типични антагонисти антиципирају ноар филм“¹⁰.

Значајни ноар филмови с гангстерским темама, као што су *Они возе ноћу* (1940), *Остарво Ларјо* (1948) или *Бело усијање* (1949), истичу ноар елементе у оквиру традиције гангстерских остварења. Иако врло различити по тону и карактеризацији, **гангстерски филмови** приказивали су физичко насиље и организовани криминал, чиме су извршили битан утицај на ноар филм, који има корене и у крими, гангстерским и детективским, мистериозним сагама из тридесетих година прошлог века: *Мали Цезар* (1930), *Јавни непријатељ* (1931) и *Лице са ожилјком* (1932).

За разлику од гангстерских ликова који наступају у оквиру групе, ганга, ликови у ноар филмовима су циници који, поводећи се за сопственим, аутономним, личним моралним начелима, бране искључиво лични интегритет у околностима у којима је он друштвено угрожен, претпостављајући свој опстанак владајућим друштвеним принципима. Иако је утицај на ноар филм велик, многи критичари истичу да је херојско самозалагање снажна друштвена фигура која репрезентује задовољство расипањем новца и чија је прича о брзом успону и неизбежном паду друкчија од приче ситног антихеројског ноар протагонисте који се повлачи пред својом злом судбином. За разлику од гангстерских јунака, ноар антихероји не доминирају својим окружењем и често не заслужују трагедију која их на крају задеси. У гангстерским филмовима тридесетих година физичка

10. Dudley Andrew, *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film*, Princeton University Press, New Jersey, 1995, str. 280.

Малышки соко (1942)



акција је у првом плану. Необуздани, дивљи рафали, јурњава аутомобилима и шкрипање гума, у контрасту су с ноар филмовима који имају одмерен ритам, пригашен гнев и контрапункталну композицију, због чега се стиче утисак да композициона тензија надвладава физичку акцију.

Италијански неореалистички филмови, настали паралелно с процватом ноар филма у Америци, преклапају се с политичком ситуацијом у целом свету. Период Другог светског рата, подједнако тежак и за европску и за америчку кинематографију, створио је два аутентична филмска правца која су се у извесној мери ослањала један на други. Велики број америчких редитеља, инспирисаних после рата италијанским неореализмом и филмовима Виторија де Сике *Крадљивци бицикла* (1948) и Роберта Роселинија *Рим, отворен град* (1945), трудио се да примени основне елементе тог стила на неке своје филмове.

За разлику од неореализма, који се одувек односио на социјални проблем важан за читаво друштво, ноар филм тиче се појединца. У њему је увек реч о личној драми. Занимљив је подatak да су у размаку од само неколико година снимљена два филма по истој причи Џејмса М. Кејна. У Америци је снимљен ноар филм *Поштар увек звони двапут* (1946), а у тада фашистичкој Италији Лукино Висконти снимио је неореалистички филм *Оисесија* (1942)¹¹, с потпуно различитим приступом, где се јасно могу препознati елементи који драстично раздвајају та два стила. На једној страни је друштвени ангажман, друштвена свест и неореалистичка објективност, а на другој тотални субјективизам ноар филма, усрдсређеност на индивидуу, потреба да се стилизацијом балансира између реалности и кошмаре, збркана нарација и делирична атмосфера ноар филмова, што јасно указује на велике разлике између та два филмска правца. Елементе сировости и непатвorenости у сликању актуелних друштвених проблема срећемо у оба филмска правца. Без улепшавања, и један и други теже да прикажу живот онаквим какав он заиста јесте. Избегавају ексцентричан заплет и приказују трагедију малог човека са дна.

11. Лукино Висконти, редитељ овог филма, са свог пута у Америку донео је сценарио „Поштар увек звони двапут“ Џејмса М. Кејна, и искористивши компликовану ратну политичку ситуацију, снимио филм без дозволе и плаћених ауторских права. Кејн и Висконти тужили су се годинама, до смрти, и ниједан није успео да добије спор.

Најчувенији пример који показује тежњу да се обичан протагониста наслика упоредо с неспектакуларним животом на начин који повремено подсећа на неореализам имамо у филму Билија Вајлдера *Проћали викенд* (1945), који представља мешавину ноара и социјалне драме.

Елементи неореалистичког стила, које налазимо у великом броју ноар и неоноар филмова, препознају се пре свега по документаристичком приступу у сценама сниманим на стварним локацијама. То је углавном град који се сценографски адаптира у суморан, клаустрофобичан простор, што подсећа на атмосферу неореалистичких филмова. Аутентична места снимања, да би се што верније дочарала реалистичка црта, као и поједине улоге поверене натурчицима, како би се потпртала реалност теме, јесу елементи које је ноар филм преuzeo од италијанског филмског правца. То је најуочљивије у филмовима које је режирао Хенри Хатавеј, *Кућа у Деведесет друјај улици* (1945), *Позови Нортиџ 777* (1948) и *Пољубац смрти* (1947), затим филмовима *Убице* (1946) и *Плач града* (1948) Роберта Сиодмака, или филмовима Елије Казана *Бумеранг* (1947), *Паника на улици* (1950) и *Груба сила* (1947), и



Голи ѡраг (1948) Жила Дасина, где су све сцене снимљене на стварним, реалним локацијама. Фilm Билија Вајлдера *Велики карневал* (1951), проницљиви приказ медија и осуда сензационалистичког новинарства, сниман на аутентичним локацијама, такође одише духом неореалистичких филмова који су у то време снимани у Италији.

Поједини критичари слажу се с тим да такви полудокументаристички ноар филмови подривају идеолошку страну ноар филма. Сликајући стварне случајеве из полицијских фајлова и новинских написа, ти филмови величали су државне америчке институције и њихову ефикасност, што је потпуно супротно начелима ноар филма. Славећи успехе америчких установа које се боре против криминала, ти филмови одступају од правих ноар остварења, чију основну идеологију чини сумњичавост према државним институцијама.

С друге стране, аутентична атмосфера америчког подземља у филму *Цунела на асфалту* (1950) Џона Хјустона и аутентични простор хиподрома Голден Гејт у Сан Франциску, где су снимани поједини делови Кјубриковог филма *Узалудна љаљачка* (1956), потпуно су у функцији тих филмова, у којима су с великим симпатијама приказани главни јунаци уплетени у криминал.

Први процват хорор филмова везан је за немачки експресионизам. Изражавајући дубоке трауме немачке стварности тог времена, ти филмови комбиновали су осећај страха изнаслеђа готског романа с клаустрофобичним осећајем ограђивања у простору, карактеристичног за експресионизам, који је био ефектан начин превођења готских романова на платно.

Романи Ен Редклиф, скраја 18. века, и Метјуа Луиса, с почетка 19. века, баве се особама које под одређеним визијама и опсесијама упадају у своје сопствене фантазије, попут ноар јунака који се често обрћу око опсесивног нагона ка некој мистерији или вољеној жени, док су романи Едгара Алана Поа препуни двојника, огледала, несигурних психолошких стања, необјашњивих догађаја, тако карактеристичних за ноар филмове. По је створио и разумног јунака који функционише у овом свету – детектива, улогу коју многи ноар јунаци морају да играју не били изашли на крај с наративом.

Најнепосреднији утицај хорора на ноар имали су филмови настали тридесетих година прошлог века у „Универзаловим“ студијима у Холивуду. Као директни наследници немачких експресионистичких филмова рађених по хорор



Из *прошлости* (1947)

матрици, они су донели значајне иновације у погледу јунака који напрасно постају носиоци индивидуалне побуне против друштвеног хаоса. Поједини теоретичари сматрају адаптацију готског романа Дафне ди Морије *Ребека* (1940) првим ноар филмом, а „Универзалови“ хорори из тридесетих година прошлог века имали су велики утицај и на Хичкокову *Сенку сумње* (1943), *Дрејонвик* (1946) Манкевица, Сиодмакову *Фантомску даму* (1944) и *Сиријалне стјепенице* (1946) и многе друге.



изложба
У КИНОТЕЦИ

КИНЕСКИ ФИЛМ

112 ГОДИНА

ПИШУ:

Ванг Хунгхуа и Миља Стијовић

Српска јавност имаће ове јесени изузетну прилику да се упозна са историјом кинеског филма на изложби „112 година кинеског филма”. Ту велику гостујућу изложбу званично ће отворити представници Кинеског музеја филма 25. септембра 2017. у изложбеном простору домаћина манифестације, Југословенске кинотеке, у Београду, у Узун Мирковој улици

T

а изузетна изложба, која ће трајати од 25. септембра до 8. октобра, долази у Србију после гостовања у Русији (Градска галерија у Москви – три месеца), Белорусији (Минск – месец дана), Швајцарској (Палата нација у Женеви – дванаест дана) и САД (десет дана). На свим гостовањима изазвала је велико интересовање културне и филмске јавности, као и свих љубитеља филма, и била веома посећена.

Изложба „112 година кинеског филма”, ауторке Ванг Хунгхуе (Wang Honghua), подељена је у две велике целине: први део представља историјат кинеског филма, а други је омаж партизанским филмовима из бивше Југославије.

Историјат кинеског филма биће представљен на плакатима (двојезично – кинески и српски), а посетиоци ће бити у прилици да добију

објашњења о посебној традиционалној изradi тих плаката чија је основа од свиле. У витринама ће бити изложене фигуре, такође израђене од свиле, и скулптуре од глине, које ће публици представити следеће сцене: „Игру сенки” из доба кинеске династије Хан, сцену из првог кинеског филма *Бићка на Динјуншану* и настанак кинеске химне „Марш добровољаца”.

Ванг Хунгхуа је стручњак из области филмске уметности и генерални менаџер компаније „Ракурс” из Пекинга за филмску и телевизијску културу.

ИСТОРИЈАТ КИНЕСКОГ ФИЛМА: ПОЧЕТАК ПРОМИШЉАЊА О СЛИЦИ СЕНКЕ

Сенка у кинеској култури има вишеструко и мистериозно значење. Некада се веровало да може да утиче на человека. У историјским

периодима „пролећа и јесени” и „зарађених држава” (770–221. г. п. н. е.), кинески мислилац Мо Це приметио је да се „кроз мали отвор ствара слика”, тј. да кад светлосни зрак прође кроз мали отвор, настаје сенка изврнутог објекта. Због тога се Мо Це сматра зачетником проучавања оптике. Истакнути филозоф Џуанг Це био је свестан везе између човека и сенке, па је замислио дијалог између сенке и невидљивог (сенке и њене сенке). Као што се на Западу сматра да је Платон предвидео филмологију, аналогно томе може се сматрати да је Мо Це у Кини започео промишљање о слици сенке, а његов начин размишљања и језик слични су Сократовим. Мисао филозофа Џуанг Цеа касније је утицала на свест кинеског народа, а посебно на интелектуалце у разумевању филма.

ПОЈАВА И РАЗВОЈ КИНЕСКОГ ФИЛМА

Први филм у Кину је дошао 1896. године и привукао велику пажњу тадашње културне јавности, а код једног броја учених људи и жељу да се окушају у тој новој врсти уметности. Кинези 1905. године самостално снимају први филм *Бићка на Динјуншану*, чиме је направљен увод у кинеску кинематографију. Пионири кинеског филма опробали су се у документарним остварењима о традиционалној опери, причи, вестима, науци, лепим уметностима, као и у другим врстама филма. До краја двадесетих година 20. века кинеска филмска индустрија толико се развила да је већ поседовала респектабилну креативну снагу. Године 1930. у Кини почиње ера звучног филма.

ФИЛМСКИ НАПРЕДАК И НАПРЕДНИ ФИЛМОВИ

Тридесетих и четрдесетих година 20. века кинеско друштво пролази кроз тежак период ратова (рат с Јапаном, ослободилачки рат), револуција и других великих друштвених догађаја. Кинеска кинематографија прелази у фазу звучног филма, који заједно с пратећом технологијом увељко напредује, тако да остварења те уметности достижу светски ниво. Теме су тих година биле везане за хуманистички поглед на свет, народно ослобођење, модерно цивилизацијско просветљење и напредак кинеског друштва у целини, па су филмови тог периода названи напредним филмовима.

СТВАРАЊЕ И РАЗВОЈ ФИЛМА У НОВОЈ КИНИ

Првог октобра 1949. године основана је Народна Република Кина. Фilm је постао важан део кинеске културе. Под вођством и уз подршку Централне народне владе, филмски ствараоци трудили су се да буду иновативни и стварају велики број филмова који обилују националном тематиком, у стилу и духу времена. У земљи се тада успостављају комплетни механизми филмске продукције, као и мрежа урбане и руралне дистрибуције филма, развијају се филмска индустрија, научна истраживања о филму, теорија филма и друге сродне области.

КИНЕСКИ УМЕТНИЧКИ ФИЛМОВИ

Кинески уметнички филм обухвата анимирани филм, филм с папирним украсима и друге уметничке начине изражавања. Као и остale форме филма и уметнички филм у Кини прошао је дугу фазу развоја, па стога постоји много врста уметничких филмских остварења с мноштвом тема и пратећом развијеном техником. Посебно оригинална врста кинеског уметничког филма јесу анимирани филмови прављени кинеским мастилом и воденим бојама, где се препознаје и изражава нов национални стил, као и филмови са сеченим и савијаним папиром.

ХОНГКОНШКИ ФИЛМ

Локални хонгконшки филмови настали су 1913. године и у кинематографији кинеског говорног подручја имају важну улогу. Комерцијални филм забавног карактера био је врло развијен, а индустријски ниво веома висок, те је Хонгконг називан источњачким Холивудом. С друге стране, хонгконшки филм наследио је традицију шангајског филма из тридесетих и четрдесетих година 20. века, на пример повезаност с традиционалном националном културом, приказивање друштвених сталежа, замишљање и стварање модерне градске цивилизације и начина живота, те стога многи истраживачи Шангај и Хонгконг сматрају двама главним центрима филма с кинеског говорног подручја.

ТАЈВАНСКИ ФИЛМ

Тајвански филм представља врло важан део кинеске кинематографије. На Тајвану је први



Тибетанска љубавна ћрича

филм снимљен 1925, а шездесете и седамдесете године 20. века биле су доба процвата тајванске кинематографије. Тада су се појавили стручњаци из света филма који су били веома утицајни. Главни жанрови били су реалистичан филм, филм с древним костимима, филм с борилачким вештинама и љубавни филм, а сви су били пројекти традиционалним стилом кинеске културе. Осамдесетих и деведесетих година појавио се „нови тајвански филм“ и истакла се група нових редитеља, који су се углавном бавили документарним филмовима. Крајем осамдесетих година 20. века почела је културна размена између тајванске и копнене обале, и тако су људи из света филма са сва три подручја (Тајван, Хонгконг и Макао) отворили нову страницу филма на кинеском језику.

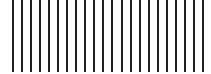
КИНЕСКИ ФИЛМ У ДОБА РЕФОРМИ (ОД 1979. ГОДИНЕ ДО ДАНАС)

Кина је 1979. године почела да спроводи политику реформи, те је кинески филм осим нових прилика добио и нове изазове. Идеолошка еманципација и међународна комуникација допринеле су процвату креативности, а реформе оријентисане према тржишту директно су биле

у вези с механизмом производње филмова. Године 2003. кинески филм доживео је реформе које су се огледале у индустријализацији, дозволи да приватни капитал у потпуности уђе у стварање филмова, издаваштво и пројекције, те је филмски потенцијал дошао до изражaja. Кина и Америка решиле су 2012. године питање WTO филмова и постигле договор који је подразумевао да се 1) на дотадашњу квоту од увезених 20 филмова дода 14 филмова у 3D формату или IMAX филмова и 2) подрачун за карте америчких филмова с претходних 13% повећа на 25%. Све до 2016. године укупан број приказивања у Кини износио је 41.179. Кинески филм већ је постао важан део светског филма.

У доба глобализације и интернета, кинески филм трага за сопственим културним карактеристикама и начином да се интернационализује.

Тјанмин је једном приликом изјавио: „У Кини постоје три публике које морају бити задовољене. Једна је влада, друга уметнички свет, а трећа широка јавност. За владу се снимају подобни филмови, за уметнички свет документарни, а за ширу публику кунг-фу филмови.“



ИЗ
ПРОШЛОСТИ

КИНЕМАТОГРАФИЈА у КИНИ: ИМПРЕСИЈЕ И СУСРЕТИ

ИЗ ХЕМЕРОТЕКЕ
ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КИНОТЕКЕ
БОРБА, 13. 1. 1957.

НАПИСАО:
Владимир Погачић

H

е можемо се похвалити да смо много знали о кинеској кинематографији кад смо кренули на пут да је посетимо. Пре тога видели смо у Кинотеци филмовану оперу „Љубав Ли-Јанг Шан-По и Чу-Јинг-Тај”, али ту смо могли више да се дивимо кинеском позоришту него снази филмског израза. Ако нас је одушевила мала цртана бајка „Чаробни кист” приказана у Пули, она је могла и да нам комплетира криву представу о тематској једноличности кинеског филма. А све је то било подједнако површно, према томе и криво. У Пекингу, а поготово у Шангају, то је изгледало сасвим различито.

Кад данас покушавамо да средимо још свеже утиске, две ствари су на том путу, у додиру са кинеском кинематографијом, оставиле на нас најдубљи утисак: филм „Жртва Нове године”, произведен у новом, једва осамостањеном пекиншком студију уметничких филмова, и сусрет у Шангају са ствараоцима тог филма: режисером Шанг-Ху и главном глумицом,

мислим најбољом филмском глумицом Кине данас, Пе-Јан, као и присан контакт са свим другим ствараоцима кинеског филма, коме можемо без страха и куртоазије прорицати велику будућност, наравно ако крене сопственим путем.

ЈЕДНА ПОТРЕСНА ПРИЧА

Сценарио за филм „Жртва Нове године” написао је, мислим, сам министар културе. Садржај је једноставан, али суптилан и потресан. Једну младу и сиромашну девојку удају силом за человека неспретна и не сувише млада, који је због своје сиромаштине остао недозвољено дugo без жене и породице. Девојка успева да побегне од своје куће и налази запослење у кући једног мандарина. Али ускоро је проналазе брачни посредник и њена сиромашна тетка, која ју је продала престарелом младићу. Отимају је силом из куће мандарина и одводе на свадбу.

Али девојка је упорна. Она покушава да се убије ударијши снажно главом о ивицу жртвеног стола. Све је узалуд: примљен је новац и погодба



Љубав Ли-Јанг Шан-По и Чу Јинг-Тај (1954)

мора да се испуни. У изврсној сцени венчање се наставља, иако је млада онесвешћена. Затим се сви разилазе задовољни, а њу бесвесну и окрвављену остављају са њеним новим мужем. Он је негује данима, немоћну да побегне, и у току свог оздрављења она дознаје много о њему, о његовом поштењу, доброти и скромности, што јој допушта да га заволи и остане са њим. Убрзо затим долази и дете, дечачић. Кад је срећа на врхунцу, изморен тешким радом умире муж, а дете отима тигар. Само са једном малом црвеном ципелицом, која је остала од детета, оistarела и несрећна жена долази поново у кућу мандарина у којој је и некада радила. Из самилости јој дозвољавају да ради, али сад најтеже и најгрубље послове. Међутим, њу прогони њена несрећа. Не допуштају јој да се дотиче Жртава, помало постаје симбол несреће који сваки избегава. Склањају децу пред њом и на kraju је избацују на улицу, да прогоњена несрећом умре, једне новогодишње ноћи на цести, уз плот непознате куће.

Прича испричана потресно, са много детаља и сувереним редитељским знањем.

Аутор опере „Љубав Ли-Јанг Шан-По и Чу Јинг-Тај“ аутор је и овог филма. Колор фотографија је на високом нивоу. Одлично су снимљени врло богати екстеријери овог филма. Међутим, посебну драж представља величанствена глумачка креација главног

лика несрећне жене коју је остварила Пе-Јан. Суптилно, искрено и невероватно топло она доноси ову трагедију једног промашеног живота. Сва њена изражajност кондензована само у очима, омогућује јој да све остало подреди невероватној скромности филмског израза. Мислим да има мало глумица на екранима света које достижу тај степен уметничке уверљивости тако ненаметљивим средствима.

ЈОШ ЈЕДНА ЕКИПА „НЕВЈЕРЕ“

Пекиншки студио, у ком је снимљен филм, тек се развија. Почеци кинеске кинематографије, зо година томе уназад, везани су за Шангај, после, паралелно с њим, за Чункинг, док Пекинг почиње тек данас. Ту је уметнички филм још гост студија документарних филмова и филмске хронике. На једном уском простору засада је све још стиснуто, али стварање пулсира снажно и интензивно. Постигнути резултат је, рекао бих, најбоље што је дала кинеска кинематографија до данас.

Сусрети у Шангају са великим колективом филмских уметника Кине били су дани највећег задовољства на овом путу препуном радосних изненађења. Ја сам овде нашао још једну „своју екипу“, тако топлу и тако срдачну да смо убрзо заиста представљали једну стару породицу. У Шангају је извршено дублирање „Невјере“ на

кинески и ту сам упознао своју нову глумачку екипу. Представљали су ми се са својим именима из филма: Јеле, Иво, Аница, Нико и Франо. За време читавог боравка у Шангају одлична глумица У-Ју, нова Јеле на кинеском језику, није се одвајала од нас. Били су то часови који се не заборављају: на обали Тихог океана, у Шангају, граду који је за нас мит и легенда Далеког истока, срели смо пријатеље који нам говоре о ликовима оствареним у једном југословенском филму, који знају, разумеју и у ком воле сваки трептај сваког лица, коме су они, са страшћу и љубављу, дали један нови дијапазон и један нови језик.

Али то није све. Наши разговори, којих је било доста, али који су ипак остали незавршени, јер смо толико имали да кажемо једни другима, били су искрени, вођени с љубављу, жаром и међусобним поштовањем. Наша критика је била отворена и добронамерна. Рекли смо им да нам се не свиђа што копирају већ виђене и познате совјетске филмове. Фilm „За мир“ (са Пе-Јан у главној улози) много личи на Чиаурелијеву „Заклетву“, а Пе-Јан на Марецкају. Критиковали смо и фilm „Мати“, изврсно фотографисан, врло добро режиран, са глумицом Чан-Жуј-Фан у главној улози, одличној уосталом, можда за неприметну нијансу слабијом од Пе-Јан, али фilm који је видљиво настојање да се збивање романа Горког премести у Кину. А такве врсте копија делују увек бледо, чак и онда када би им узори били ближи и свежији.

СУПЕРИОРНОСТ ГЛУМАЦА

Још један интересантан фilm, интересантан иако његова два дела трају пуна три часа, снимљен је у Шангају пре 10 година, још у време Куоминтанга. „Пролетне воде рекама теку на исток“ зове се тај фilm, у ком су на врло вешт начин везани документарни снимци о рату са Јапаном, јапанској окупацији и куоминтанском корупционашком периоду владавине у Чунгчину и Шангају, са мелодрамском, сентименталном фабулом. Сем Пе-Јан и У-Ју, ту смо упознали Шу-Шју-Вин, глумицу невероватног темперамента и шармантну и дискретну Шан-Кван-Јин-Чу.

После свих фilmова који су нам приказани дошли смо до закључка да су глумице у свим фilmовима супериорне својим мушким партнерима. Исто тако је и у позоришту. Можда су дела која смо видели стављали увек жену на прво место, давали јој активнију улогу у

драмском збивању и тиме подупирали наша убеђења. Можда чињеница да у кинеској опери традиционално жене играју улоге мушкараца фаворизује глумице, али недвосмислени закључци после дугог размишљања и приличног искуства остају увек у прилог женама глумицама. Други закључак, не сувише нов, а не односи се баш искључиво на специфично кинески проблем, јесте питање кинеске теме и кинеског пута у фilm. Реклоби се на темељу оног што смо видели да кинеска кинематографија сувише лако преузима совјетске шеме како у садржају тако и у спољној форми. У фilmу „За мир“ не само садржајно већ на крају и у маски, костиму, па и ордену на грудима, настојало се да Пе-Јан што више личи на Марецкају. Тамо, међутим, као и у „Жртви Нове године“, где су се писац сценарија и редитељ ослонили на огромну и фасцинантну кинеску традицију како у литератури тако и у драмском изразу, постигнут је несумњиво највећи дomet. То је, уосталом, кинеско искуство. Из разговора са кинеским фilmским уметницима сазнали смо да су они у пуној мери свесни те чињенице. Зато можемо бити сигурни да ће кинеска кинематографија пронаћи свој пут.

Жана Моро

ПИШЕ:

Југослав Пантелић

Две недеље пред почетак снимања Антонионијевог филма *Ноћ*, у коме је играла главну улогу, Жана Моро изјавила је: „Нисам прочитала сценарио, не знам о чему се ради у филму, али имам поверење у оно што ми нуди Антониони.“

Недавно, после вести да нас је славна глумица напустила, њена колегиница, конкуренткиња и друга визија идеалне жене француске кинематографије Брижит Бардо изјавила је да је Жана волела живот и ризике, те да је у томе била бескомпромисна. Када је посао у питању, Жана се с предумишљајем препуштала ризику који је подразумевао сарадњу с лјудима што деле иста или слична мишљења. Они други филмско хазардерство велике глумице могли су да гледају само на екрану. Слична је била и када се искључе камере. Све оно што вам је говорио њен дубоки поглед била је, а и даље је истина. У то ће се уверити и будуће генерације гледајући филмове које су режирали Мал, Трифо, Велс, Буњуел, Вадим, Антониони, Лоузи, Фазбиндер, Ано, Брук, Деми...

За разлику од осталих звезда тог времена, Жана је деловала меланхолично, често тужно. Њен секспил долазио је са супротне стране. Груб глас, изузетна дикција, оштар поглед и одлучност у настојању да изложи и оправда свој став, биле су неке од карактеристика славне Парижанке.

Када ју је средином шездесетих новинар немачког листа „Шпигел“ питао да ли је она заиста тужна жена, какав утисак имају њени обожаваоци, Жана је одговорила:

„Нисам, уопште нисам тужна. Напротив, ја сам весела. А знате шта не волим? Не волим

да живим извештачено као класичне филмске звезде. Мислим да треба бити стално међу лјудима, а ја највише волим да будем међу својим пријатељима. Само понекад желим да будем сама.“

Жанин отац Антанол, власник ресторана на Монмарtru, упркос противљењу породице оженио се Британком Кетлин Бакли, играчицом која је из Енглеске дошла у „Фоли Бержер“. Жана се родила 1928. Уследиће рат и за време окупације Француске породица се сели у други крај града, у стан који се налазио изнад прометног бордела. Жана је проводила детињство пролазећи између немачких војника који су спрат испод стајали у реду... „Мајка је играла и тако зарађивала да нас прехрани“, присећала се Жана Моро. Говорећи о каснијем разводу родитеља, глумица није пропуштала прилику да себе окарактерише као очеву мезимицу и истицала да је њена једина енглеска карактерна црта била необуздана љубав према чају с млеком. Према каснијем сопственом признању, Жана је много лакше преживела рат него забрану одласка у позориште која је уследила због видно слабијег успеха у школи. Но и поред тога шеснаестогодишња Жана тајно је наставила да посећује париска позоришта и машта о каријери плесачице.

„Никада нисам ни помишљала да ћу се бавити глумом. Мислила сам да ћу постати играчица, а као играчица сам и почела каријеру“, говорила је Жана после првих глумачких успеха. Међутим, истраживањем по архиви могуће је доћи и до потпуно супротних информација. У интервјуу који је дала за часопис „Тајм“ пред почетак снимања филма *Живела Марија* (1965), Жана је открила како је свој сан о глуми у раној младости поверила мајци. „Била сам се већ





Hoř (1961)

уморила од тога да будем оно што јесам. Хтела сам да будем нешто сасвим друго”, изјавила је тада Мороова.

Каријеру је почела у позоришту „Комеди франсез” одмах после Другог светског рата. Као ученица 1946. дебитује у представи *Излазак сунца*, а годину дана касније публика је гледа у Тургењевљевом комаду *Месец дана на селу*. Улоге ће се смењивати, али Жана ће (без обзира на похвале и стално присуство у ансамблу) свој таленат потпуно открити почетком педесетих у улогама Наталије од Оранџа (*Хамбуршки принц*, Фон Клајнста) и Лукреције (*Нова Мандрала*, Ж. Вотјеа). Тада је уједно и улога у *Лифт за ѡубилишиће* (Луја Мала), који јој доноси светску славу, остварила је низ значајних улога попут насловне у *Краљици Марији* Жана Древијеа, *Интарисантијама* Анрија Декоена или *Др Швајцеру* Андреа Агеа. Почетак филмске каријере обележиле су и улоге у остварењима: *Човек мој живоша* (Ги Лефранк), *Жилијеша* (Марк Алгер), *Господин Ле Кеј* (Андре Пергаман), *Вучица* (Луј Заславски), *Чудни шосидин Штип* (Ремон Бејли)...

До великог успеха и почетка нове фазе у каријери Жана Моро није одбила готово ниједну улогу.

„Снимала сам све што ми се нудило. Сматрам да на почетку каријере глумица и не треба друкчије да поступа. На тај начин

она се навикава на рад на филму и то јој омогућава да је запазе значајни редитељи.” Да није променила мишљење, доказала је и у каснијој каријери. Улога у филму *Процес* (1962) Орсона Велса доводи је на снимање у тадашњу Југославију. Велика очекивања су испуњена, али када је Жана у питању, *Процес* је ипак био само увертира у велику сарадњу с Орсоном Велсом на *Фалстафу* (1965). Између *Лифт за ѡубилишиће* и филма *Живела Марија*, успешна сарадња с Малом обухвата и малу улогу у *Лудом пламену* (1963), коју је глумица окарактерисала као потребну, али не много значајну за филм.

Међутим, 1963. година изузетно је битна у каријери Жане Моро. Обележила ју је сарадња с Буњуелом, Демијем и Франкенхајмером. Четири године пре него што ће снимити свој први филм у боји (продуценти су тешко натерали Буњуела да филм *Лејтошица дана* буде у колору, а још теже да главну улогу повери Катрин Денев), већало се о главној улози будућег филма *Дневник једне собарице*. Буњуелово присуство на Фестивалу у Кану искористила је Жана Моро и затражила од редитеља заједнички доручак. Буњуел је прихватио позив и до краја доручка ствар је била решена. Тај филм 1964. Жани Моро доноси награду за најбољу женску улогу на Фестивалу на Карловим Варима.

О сарадњи са, како је до тада често истицала, једним од омиљених редитеља Жаком Демијем на филму *Залив анђела*, глумица је изјавила: „Можда је глупо што ово говорим, али тај дијалог било је немогуће научити. То је било више од дијалога, препуно речи које се понављају, прекида, предаха, узречица... За време снимања имала сам утисак да нешто није у реду. Постоји један осећај непознат мушкарцима, један чисто физички осећај: непосредно пред порођај жени се чини да јој неко полако черечи тело. Када се ради са извесним редитељима, понекад се, у преносном значењу, има такав утисак.”

Међу Жаних готово 150 филмских и телевизијских улога незаобилазна је и она у *Љубавницима* (1958) Луја Мала, која јој је донела награду у Венецији. Кански еквивалент (награду је поделила с Мелином Меркури) стиже 1960. за улогу у филму *Модерато канабиле*. Успеси у Венецији и Кану пренели су се идућег јуна на Берлински фестивал, где њена сарадња с Мастројанијем у филму *Hoř* (1961) Микеланђела Антонионија тријумфује. Међутим, и поред великог успеха, Жана је за „Каје ди синема“ изјавила да више никада неће сарађивати с

Антонионијем. „С њим више нећу снимати. Зашто? Зато што... зато што сматрам да су се филмом *Ноћ иссрпли* сви наши односи. То се дешава. Сваки филм снима се с дозом опасности. Фilm је опасна уметност.“

Жана Моро први пут се удала као изузетно млада за Жана Луја Ришара, француског глумца, редитеља и сценаристу, а потом и за прослављеног америчког редитеља Вилијема Фридкина. Њена веза с Лујом Малом окончана је после успеха филма *Љубавници*, но некако у то време редитељ и филмски критичар Франсоа Трифо и његово окружење постају део свакодневице Жане Моро.

„Упознала сам Франсоа Трифоа, чије сам текстове читала, и схватила да се нешто дешава. Нашла сам се међу људима које сам боље разумевала, које сам желела још више да упозnam, којима сам се дивила. У том тренутку, филм је, независно од тога што сам била глумица, почeo за мене нешто више да значи: била сам задовољна што могу да учествујем у његовом стварању.“

Када је 1962. филм *Жил и Цим* доживео заслужени успех, сваку оцену да је улога неодлучне жене у љубавном троуглу преокрет у њеној каријери, глумица је побијала без убедљивих аргумента. „Тaj фilm за мене је био веома важан, али не слажем се да се у вези с њим употреби реч преокрет“, говорила је Жана.

Глумица је играла насловну улогу у Ришаровом филму *Маја Хари, ален X21* (1964), а с Трифоом је, осим у *400 удараца* (1959) и култном остварењу *Жил и Цим* (1962), сарађивала и на филму *Невеса је била у црнини* (1968).



Преостало време (2005)

Жана Моро каријеру је градила и ван Старог континента, а 1976. осим сарадње с Лоузијем и Делоном на *Господину Клајну*, прихватала и улогу Диди у *Последњем шајкуну*, завршном филму каријере Елије Казана, који представља екранизацију Фицџералдовог романа. И поред више него успешних америчких продукција (*Воз*, *Победници*, *Жуши ролс-ројс*), глумица је често истицала предности рада у Европи, пре свега у Француској, говорећи да јој рад с пријатељима даје могућност да преправља сцене и да води дуге разговоре с редитељем док сваку ствар не поставе на своје место. У неколико наврата у каријери Мороова је истицала да је прижељкивала да ради с Фрицом Лангом, али и недоумицу око евентуалне сарадње с Годаром. За разлику од Годара, Ланг је тада већ одлучио да више не снима, док је неувраћени јавни предлог за сарадњу с Годаром као епилог добио коментар саме иницијаторке, и то опет у угледном часопису „Каје ди синема“: „Не знам да ли бих волела да радим с њим. Кажем то зато што можда несвесно осећам да он не жели да ради са мном. Дивим се том редитељу, али имам утисак да би он пожелео да злоставља жену као што сам ја. Па ипак... не знам. Можда и не би.“

Жана Моро на филму се, осим као глумица, опробала и као редитељ и сценариста. Прихватала је улоге у складу са својим принципима о ризику. Једну од последњих изузетних роля остварила је у филму *Преостало време* (2005) Франсоа Озона. Улога баке чија је близина сигурно уточиште за унука који умире круна је завршне фазе каријере те велике глумице. Осим бројних глумачких награда, Мороова је добила и готово сва европска почасна признања за каријеру.

Почетком шездесетих Жана је у интервјуу за часопис „Тајм“ изјавила да њен живот није ништа реалнији у стварности него у машти, те се том приликом дотакла и тумачења професије из личног угла: „Како ми је mrsko када чујем да људи говоре о глуми као о професији. Глума уопште није професија; то је начин живота, један начин који употребује онај други. Глумцу је потребан осећај стапања, несвесна сродност с улогом, ништа више од тога. Нема ни говора о трагању за личношћу из стварног живота. Апсурдно је и помислiti да се за само неколико недеља може ући у једну личност. Уопште не студирам своје улоге пре него што камере почну да снимају. И онда, одједном, све почиње.“

У случају Жане Моро никада се и не завршава.

СЕЋАЊЕ НА КРАЉА КОМЕДИЈЕ ЦЕРИЈА ЛУИСА

И ЊЕГОВОГ
НЕИЗОСТАВНОГ
КОМПАЊОНА
ДИНА МАРТИНА

ПИШЕ:

Радиша Цветковић

ош од *Поливеној љоливача*, који је настало пре 120 година као прва филмска комедија, смех је врло пожељан у опсени покретних слика. Комични дуо који се радо гледао у златно доба биоскопа, па и телевизије после Другог светског рата, свакако је двојац Дин Мартин – Цери Луис. Као забављачи, пекли су занат у бројним елитним клубовима дуж калифорнијске обале. Цери Луис био је иницијатор који је имао више „стажа у послу“. Дин Мартин као симпатични момак из суседства с лепим гласом, жељан успеха и нешто новца, постаје компањон Луиса, који је већ изградио репутацију на местима где је судар њихових судбина био неминован. После наступа у вечерњим програмима, логичан след догађаја водио их је у филмске воде. Започели су рад на филму у јеку послератне кампање за препород нације. А феномен Мери Вилсон, бриљантне глумице као Ирме Петерсон у франшизи која је била у јеку пре и после рата, у правом тренутку гура их на позорницу смеха.

Два филма с Мери Вилсон их осамостаљују, те нова остварења доносе гледаоцима широм света урнебесне авантуре. Њихову срећу у тим филмским догодовштинама обично квари нека „блондика“ за којом лик Дина Мартина посрне, а Цери као какав шепртља скоро да то и не примећује.



Док Дин, дакле, најчешће јури за сукњицама, Џери је онај коме маса аплаудира, који је спонтано забавља и тера у смех. Он се одувек више држао универзалнијег блеска смешног и комичног, а наизглед присебнији парњак Мартин био је ту постављен тек као баланс. Они су један другом служили и барем неко време нико се од њих није осећао ускраћеним за сопствену ствар.

Дин Мартин (*straight man*) има улогу катализатора многих гегова које је пласирао Џери (*foil*) као главна комедиографска машина. Они су у филмовима, чија је радња врло једноставна, углавном веома добри ортаци који пролазе кроз незгоде. Њихови ликови нису гладни и сиромашни, нису пролетери као Чаплинови. Ако и јесу гладни, то је само повод за нову брзорешиву смицалицу. Уколико траже посао, он их сам брзо нађе. Код Чаплина су те представе увек епске и немају тек споредно место. Политичка освешћеност Дина и Џерија упадљиво је демистификаторска, али је зато у већини њихових филмова управо војска она институција која ће двојац без кормилара довести у ред (*At war with the army*, 1950; *Jumping Jacks*, 1952; *Seilor beware*, 1952).

Џери због својих скечева постаје онај на кога ће се публика сажалити, који прави највеће бламаже док се удвара и покушава да шармира публику на мало друкчији начин. А било је момената и када озбиљно (колико то може) запева с Мартином, као што и Мартин често направи неки штос који га никако не оставља угланцаним и резервисаним. Ипак, Џеријева стилска снага надјачава јер он полази од наглашеног, често кловновског шепртљастог хумора којим даје публици преко платна директан укус смеха без (потпуно легитимних и пожељних) филмских трикова којима су се служили великанчи попут Бастера Китона, а чија традиција сеже до Веса Андерсона данас. Ту се највише мисли на композицију грађења кадрова, тј. мизансцена и односа камере и сценографије с кретањем глумца.

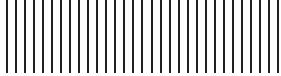
Џери је зато у њиховом партнерству, у тој подели (подвали?) онај „мали од палубе“ коме се приписују многе блесаве незгоде. Телесност, прецизније гестикулација и врло садржајна мимика и покрет, Џерију дају могућност да се размахне у извођењу колико год може. Његов „соло“ успе да прекине само нека млада цура коју шацује заводник Дин. Ти наступи често иду паралелно с радњом филма, па

делују очигледно убачено, а има и одступања када Мартин одједном започне своје музичке нумере. Таква мешавина која је специфична за њихове филмове подсећа на забавни, комични новогодишњи програм са скечевима, певањем, лаким заплетом и, наравно, срећним крајем.

С њима двојицом у биоскопу пролазимо кроз она филмска искуства која не лете у контемплацијама или драмским врхунцима „дубокоумних“ филмских епова. Њима су Америка и амерички сан надохват руке. Свако ту има тапију да извуче нешто за себе ако је довољно опуштен да призна да нема толико страшних и озбиљних ствари којима се не можемо наслејати у лице.

Нажалост, заједничка авантура Мартина и Луиса трајала је мање од десет година. Њихов последњи заједнички филм *Холивуд или йројас* (*Hollywood or bust*, 1956) Френка Тешлина, био је илустрација сна којим су „комичари светског екрана“ увек голицали машту. Ако ћемо до краја мистификовати, овде је драматургија филма антиципирала на чудан начин стремљења два партнера која су се разишли око питања где виде своју будућност. Један се остварује у наивном недосањаном сну о Холивуду, док други само тражи неку корист. Има ли ту места за трач полемисање или је све само чудан сплет околности, нека свако одлучи за себе. Анита Екберг је она несумњива звезда у том филму који је по много чему остао интригантан.

Хумор се показао као оштроуман, лековит и врло изазован за филмски медиј, нарочито због особених изражавајних средстава и самог филмског језика. Комично данас због тога, и много чега другог, постаје врло вредно пажње у биоскопу, али и ван њега. Свако ко покушава да води довољно достојан живот а да не зађе у безизлаз јефтиномедијских, политичкоманипулативних или сувоживотних ћорсокака, може да посведочи колико херојства има у хумору који није бекство од реалног већ управо свеобухватно надилажење ситуације у њеном пуном (б)смислу. Филмска магла растеријеживотну, а кловновска тачка у циркусу (већ смо помињали у прошлом тексту да је Џери Луис био вероватно „последњи амерички кловн“), позоришна или филмска представа, успевају да разреше дилему око тога има ли у комедији заиста дубине и херојства који су довољно окрепљујући да буду окарактерисани као узвишени. Сетићемо их се у Кинотеци, најфилмичнијем месту у граду.



са полица
БИБЛИОТЕКЕ

Успомене Марка Бапца у књизи **КИНО-КЛУБ БЕОГРАД**

пише:
Зорица Димитријевић

Историју легендарног Кино-клуба Београд, једног од најважнијих стецишта филмског аматеризма код нас, детаљно је и занимљиво представио Марко Бабац у књизи коју је 2001. године објавила Југословенска кинотека.

Свестрани филмски посленик, редитељ, монтажер, професор и теоретичар филма, преводилац и публициста Марко Бабац (1935–2014), дружење с покретним сликама започео је још као гимназијалац, давних педесетих, управо у Клубу фото и кино-аматера Београд. У скученим, али живописним просторијама у близини Правног факултета, своје прве радове креирали су Душан Стојановић, касније наш најзначајнији теоретичар филма, редитељи Душан Макавејев, Кокан Ракоњац, Иван Маринац, Живојин Павловић, сниматељи Александар Петковић, Војислав Лукић, Предраг Поповић, Бранко Перак, монтажери Вуксан Луковац, Драгољуб Крстић, сценографи Драгољуб Ивков, Миодраг Хацић и друга касније славна имена српске и југословенске кинематографије.

Како је у рецензији за ово издање забележила Јелица Ђокић, монтажерка и професорка Факултета драмских уметности у Београду, за њену генерацију, која је студирала седамдесетих година, „први аматерски филмови, први уџбеник о прављењу филма из којег смо учили, прва имена тада значајних филмских стваралаца, некада аматера, потицала су из Кино-клуба Београд”.

„Тај клуб је за нас био славна историја филмског аматеризма и пример како се од филмског аматера постаје филмски професионалац, слику о њему склапали смо од тек понеке приче, понеког филма, а ево сада рукописа који ме подсећа на наш ентузијазам и објашњава ми да смо тај филмољубитељски дух наследили не случајно него као штафetu која је свој пут започела још 1951. године”, истакла је Јелица Ђокић уочи штампања књиге коју је Кинотека објавила поводом 50. годишњице оснивања Кино-клуба Београд.

Бабац своја сећања започиње описом усхићења током рада на првом филму, који су Александар Петковић и он снимили у лето 1952. као малу документарну репортажу *Калемејдан*.

„Радимо као у трансу, очарани магијом стајања иза камере која, када је укључена, испушта заносне звуке прецизног швајцарског механизма. Ослушкујемо како камера 'преде', док пред нама пролазе људи и ствари које бележимо први пут на један нов начин. Ми радимо једну веома важну ствар. Ми правимо живе слике”, наводи Бабац сензације вероватно непознате данашњој генерацији навиклој на дигиталну технологију.

Као активни учесник и сведок Бабац исписује историју Клуба, атмосферу и активности, које у књизи даје хронолошки – од Оснивачке скупштине 1951. до 1966. када је отишао из Клуба и постао професор монтаже на Академији за позориште, филм, радио и телевизију.

Убрзо затим срушена је кућа код Правног

факултета, у Улици Бориса Кидрича 66, а Клуб је пресељен у Кнез Данилову, где је радио још неко време. Међутим, развој телевизије наметнуо је велике промене, те филмски аматеризам ишчезава заједно с рађањем једног новог медија, констатује Бабац.

Почетком педесетих филм је био најпопуларнија масовна забава. Клуб је организовао кино-курсеве, приказивао стране филмове с обавезним уводним предавањем и жустрим расправама после пројекција у сали која је 1954. постала биоскоп „Унион“.

Посебан сегмент била је продукција. Камере су биле старе, техничка опрема скромна, трака се штедела, али ентузијазма, талента и жеље за експериментисањем није недостајало, те је годишње снимано од десет до двадесет филмова просечне дужине десет-петнаест минута. Филмови су често били плод колективног рада, па су тако, на пример, *Печат* заједно снимили студент медицине Бабац и студент психологије Душан Макавејев, а главног јунака играо је студент филозофије Јован Ђирилов.

Кино-клуб Београд био је и организатор и учесник фестивала, смотри и ревија, домаћих и међународних. Бабац у књизи педантно наводи листе награђених, чланове жирија, описе филмова, али и анегдоте с многих путовања које живо дочаравају дух једног прохујалог времена.

Уз креативну и едукативну функцију Клуб је служио за афирмацију младих аутора. Имао је око 200 чланова, од којих је више десетина активно учествовало у настањању филмова. Неки су долазили због информација о филму, а неки само ради дружења. Редовна вечерња окупљања суботом звала су се „другарац“.

Кроз кино-течajeве годишње је пролазило од 30 до 40 полазника, што значи да је Клуб од школовао више стотина љубитеља филма. У току свог најкреативнијег периода, од 1952. до 1962. године, чланови Клуба су аматерским филмским експериментима направили, како оцењује Бабац, праву револуцију у нашој кинематографији. Међутим, почетком шездесетих надвили су се тамни облаци, идеолошке комисије тражиле су „више слуха за нашу социјалистичку стварност“, замерајући филмовима и ауторима Кино-клуба Београд снобизам, јалови интелектуализам, нихилизам...

У то време креативно језgro Клуба постепено прелази у професионалне стваралачке воде, а продукција у самом Клубу опада.

Историја Кино-клуба Београд, закључује



Бабац, истовремено је историја борбе његових чланова за модеран и слободан филм у ондашњој Југославији. Својим оригиналним, крајње субјективним и у сваком погледу провокативним делима чланови Кино-клуба обележили су једну значајну етапу југословенског филмског аматеризма. Истовремено, ненамерно, али неминовно, супротставили су се официјелној кинематографији, као и режимским ставовима и партијским директивама у уметности. Неке аматерске филмове забранили су државна цензура и суд.

Политички процес против филма *Град* (1963), омнибуса Живојина Павловића, Кокана Ракоњца и Марка Бапца, био је највећи „лов на вештице“ у југословенском филму. У књизи је детаљно описан тај случај, као и настанак и судбина претходног омнибуса истих аутора *Каћи, воде, ратници* (1962).

На готово 400 страница књиге Бабац је осим својих успомена и цитата из тадашње штампе и докумената објавио и Непотпун списак чланова Клуба и Непотпуну листу филмова Кино-клуба Београд (1951–1965), са 125 наслова.



ЈУГОСЛОВЕНСКИ СОЦИЈАЛИЗАМ НА ФИЛМУ

САМОУПРАВНИ СОЦИЈАЛИЗАМ

Самоуправљање је у Југославији уведено 1951. године, после разлаза с политиком Совјетског Савеза. Социолог Раствко Мочник разликује четири фазе самоуправљања југословенског друштва. Карактеристика прве фазе (1950–1965) јесте комбинација самоуправљања у предузећима, државног плана и улагања. Према расту друштвеног производа она је била најуспешнија. Међутим, својење самоуправљања само на предузећа, а не на друштво у целини, створило је антагонизам између радника и државне администрације, која је и даље контролисала расподелу вишке вредности на вишем нивоу, на нивоу државне економије. На ту структуралну кризу југословенски комунисти одговорили су двема интервенцијама: Уставом из 1963. који је законском регулативом омогућио привредну реформу из 1965. године. Сам устав требало је да означи „повлачење државе”, а у суштини је довео до нове бирократизације система. Ипак, уставне промене донеле су две значајне ставке: увођење самоуправљања у јавне службе (образовање, здравство, култура, социјална заштита) и територијално проширење самоуправљања. Тада период (1965–1974) представља другу фазу самоуправљања. Привредна реформа увела је тржиште, које је омогућило повећање личних доходака и масовну потрошњу, производећи неколико додатних ефеката: предузећа су почела међусобно да послују по принципу компетиције, раднички савети понашали су се као скупштине акционара, порасла је улога

пишу:

Исидора Илић и Бошко Простран

„Југословенски социјализам на филму” је истраживачко-образовни пројекат који организују удружење Transimage из Београда и Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, уз подршку Југословенске кинотеке и Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe. Јавни део програма у виду предавања и програмације реализује се од септембра до децембра 2017. године у Југословенској кинотеци у Београду.

руководећег кадра (технократа), а јавне службе перципирале су се као прекомерни трошак. Привредна реформа одвојила је производњу од јавних служби, које су одолеле тржишним принципима и у којима је самоуправљање имало учинка, иако је хипертрофирана законска регулација ограничавала самоуправне праксе, подстичући процес нове бирократизације. За то време, производња се дегенерисала у варијанту капиталистичке привреде. Тржишни механизми креирали су нове позиције моћи, продубили класне разлике, повећали структуралне неједнакости међу предузећима, секторима, регионима и, коначно, имали политичке последице. Из Савеза комуниста одстрањени су они који су се залагали за националне аутономије и они који су под модернизацијом заговарали корпоративно пословање и увођење Југославије у западни капиталистички систем. Током треће фазе (1974–1980), обележене Уставом из 1974. и Законом о удруженом раду из 1976. године, формиране су „слободне асоцијације удруженог рада и представа за рад” које је требало да ослободе самоуправне радне организације блокиране тржиштем. Тај устав био је покушај да се регулише производња и размена унутар јединственог система друштвене репродукције, али он никада није заживео због глобалне кризе капиталистичког система и дужничке кризе у коју је крајем седамдесетих менаџерска елита увукла југословенску привреду. Притиснуте одоздо радничким штрајковима и алтернативним друштвеним покретима и одозго глобалним капитализмом, републичке националне елите обновиле су капитализам. Мочник наводи да ту последњу фазу самоуправљања (1980–1989),

тј. рестаурацију капитализма, обележава појава компрадорске буржоазије – локалне националне буржоазије – чиме самоуправни социјализам у Југославији бива окончан.

САМОУПРАВЉАЊЕ У ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ КИНЕМАТОГРАФИЈИ

„Фilm је за нас најважнија уметност”, истакао је 1922. године Лењин, а то је постало лозинка и за југословенску кинематографију. Одредба у првом члану Основног закона о филму из 1956. године потврђава оно што је југословенско самоуправно друштво очекивало од филма: „Овим законом се одређују односи на подручју производње, промета и приказивања филмова као привредне делатности, која има посебан културни и просветни значај.” Као идеолошки апарат сваког друштва, филм је важно место имао и у југословенском социјализму, који је своју подршку седмој уметности манифестовао на разне начине – од спровођења политике кинофикације и повећања броја путујућих биоскопа четрдесетих и педесетих година, преко едукације, до развоја југословенске филмске индустрије. Иако је питање да ли је филм уметност или индустрија дugo било кључно за домаћу теорију и критику, али и саме филмске ауторе, системске одлуке и друштвена организација утицаје на то да се од његовог културног и просветног задатка убрзо одустане и да кинематографија почне да се посматра као професионална и привредна делатност.

Промене које је доживљавало друштво одражавале су се и на организацију и развој кинематографије, који се, према мишљењу Дејана Косановића, може поделити на три раздобља. Период централизованог административног управљања кинематографијом (1944–1951) обележен је радом на образовању филмског кадра оснивањем Високе филмске школе и Филмског техникума. Бригу о финансирању производње и пласмана филмова водила је држава буџетским дотирањем, које је често било нередовно и неблаговремено, што се одражавало и на континуитет производње. Период реорганизације и стварања нових односа у кинематографији (1951–1962) поклапа се са увођењем самоуправљања у целокупно југословенско друштво. У том раздобљу укида се Комитет за кинематографију Владе ФНР и републичких комитета. Буџетско финансирање престаје 1957. када се уводи систем тзв.

самофинансирања домаће кинематографије доприносима од промета филмова. Од произвођача се очекивало да послују рентабилније, с тим што је држава и даље покривала негативну разлику у трошковима производње. Филмски уметници и сарадници више нису били службеници предузећа, већ су се као слободни уметници везивали уговором за реализацију филма. Повећан је број производних предузећа и јавила се продукцијска и уметничка конкуренција. Значајан извор додатних прихода представљало је снимање филмова с партнерима из иностранства. Период децентрализације и стварања републичких кинематографија у формално заједничким оквирима (1962–1991) почeo је укидањем Савезног фонда за унапређење кинематографије, који замењују републички фондови. Републичке границе нису представљале проблем за филмске уметнике и сараднике, те се у области производње филмова сарадња наставила. Последица децентрализације и стварања шест републичких филмских центара била је неравномерна опремљеност, јер неке филмске техничке базе нису имале комплетну опрему, док је у другима пак постојао вишак капацитета. Број биоскопских гледалаца непрекидно опада од шездесетих да би се преполовио осамдесетих година. Због убрзаног развоја телевизије и мањег интересовања државе за филм, материјални положај производњача постаје све тежи. Средства се обезбеђују на различите начине – од сарадње с предузећима из других република или иностранства, преко спонзорства, до сарадње с телевизијом крајем седамдесетих.

РАДНИЦИ И ДИРЕКТОРИ НА ЈУГОСЛОВЕНСКОМ ФИЛМУ

Југословенски филмови су у различitim периодима социјализма пројектовали ликове радника, директора, партијског чиновника у процесима друштвене репродукције, али су у релативно малом броју играњих остварења непосредно приказани проблеми привредног и друштвеног самоуправљања. До 1974. године у Југославији је снимљено 500 играњих филмова, али тек 25 њих говори о југословенском раднику, навешће Мира Боглић.

Филмови који су део првог филмског програма „Југословенски социјализам на филму” третирају различите аспекте и проблеме самоуправног одлучивања. Приказујући борбу

између партијске бирократије и нарастајуће технократије шездесетих година, филмови свој фокус оштре на раднику, притиснутом између две полуге управљања којима је све више бивао потчињен.

Хронолошки први филм из програма, *Тенохи* (р. Јован Живановић, п. Славија филм, Београд) из 1958. године, смештен је у реалан амбијент индустријализације, у рудник и електрану у неименованом месту, а производњу филма подржали су удруженим средствима Хидроелектрана Међувршје/Перућац у Овчарско-кабларској клисури и рудник Крека из Тузле. Радња се дешава током новогодишње ноћи у којој се догађа несрећа у руднику и квар на постројењу. Окосница приче је љубавни троугао у којем се налазе главни јунаци, два електроинжењера и супруга једног од њих. Они покушавају да превазиђу своје личне интересе, те спасу рударе и спрече општу несрећу. У филму о последицама убрзане индустријализације постоји и мотив сукоба између старе и нове радничке класе, између рудара и електричара. Фilm драматуршки прецизне структуре поставља питања о личној и колективној одговорности и о начинима одлучивања у колективу.

Процес одлучивања централна је тема филма *Лицем у лице* (р. Бранко Бауер, п. Јадран филм, Загреб) из 1963. године. Деценијама је за југословенску филмску критику тај филм био пример репрезентације радничког самоуправљања. Попут *Дванаест ђневних људи* Сиднија Лумета, и филм *Лицем у лице* камерно је постављен у целодневни састанак радничког савета грађевинског предузећа. Наративна нит креће од дебате која после изношења аргументата и међусобног убеђивања јунака потпуно прелази у супротну ситуацију. Повод расправе је неправилна додела станова у предузећу, а средишњи сукоб дешава се између два бивша ратна друга која се сада налазе на различitim позицијама: један је директор, други је радник. То је један од првих филмова са тзв. директорском темом, у којима се обрачунавало с директорима, тј. појединцима који су били супротстављени радничкој класи и њеној партији.

Прометај са отока Вишевиће (р. Ватрослав Мимица, п. Јадран филм, Загреб) из 1964. године такође спада у „директорске филмове“. Фilm има сложену наративну структуру, која је заснована искључиво на лицу осталог директора, ратног хероја и комунисте из Загреба.

У посети свом родном месту на забаченом острву у Јадранском мору, он се преиспитује присећајући се ратних и послератних година испуњених сукобима са затвореном локалном заједницом, коју је као активиста у младости покушавао да трансформише и модернизује. Фilm проблематизује разлику између центра и периферије, као и питање смене генерација. На острву се појављују неки нови и млади прегаоци – туристички менаџери који стратешки планирају привлачење страних туриста.

Службени положај (р. Фадил Хаџић, п. Авала филм, Београд) из 1964. јесте трећи „директорски филм“, у којем бивши партизан бива постављен на место директора у једном текстилном предузећу, где упада у мрежу корупције, оличену у карактерима финансијског директора и књиговође. Директору у борби против корупције помажу вође радничког савета. Сукоб између старе бирократије (борци НОР-а) и новог техноменаџерског слоја биће разрешен активном улогом радника у предузећу. Film указује на опасности од наступајуће привредне реформе из 1965. године.

Други филм Фадила Хаџића у овом програму, *Прошес* (п. Продуцентска група Мост, Загреб, Виба филм, Љубљана, 1967), јесте мрачна представа судбине радника у грађевинској фирми, који се сам бори против корумпиране управе у радној организацији, што га доводи до губитка свих радничких права и до самоуништења. Film проблематизује питање домета индивидуалног револта радника током економске кризе крајем шездесетих, у контексту у којем је радник номинално носилац власти без штрајкачког права, а фактички бива искључен из политичке борбе. Аутодеструкција као разрешење контрадикције представљена је кроз новинску приповест, као апел јавног мњења на акутне проблеме у друштву.

Јавност, телевизија и естрада јесу миље у којем се радник Павле Павловић у истоименом филму из 1975. године (*Павле Павловић*, р. Пуриша Ђорђевић, п. Центар филм, Филмска радна заједница, Београд) креће како би указао на проблеме у својој радној организацији, али бива ухваћен у мрежу политичара, бизнисмена, естрадних звезда, хохштаплера којима постаје монета за поткусуривање. По учинку аналоган филмовима Роберта Алтмана, *Павле Павловић* епизодично и сатирично представља социјални пресек друштвеног система који се приватизује на свим нивоима.

ВЕЛИКА ИЛУЗИЈА



нова сезона
октобар 2017.

програм СЕПТЕМБАР 2017



ЈУГОСЛОВЕНСКА КИНОТЕКА
Косовска 1

Сећање на... Џери Луис

СУБОТА
2.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 17.00

ШОУ НАКАЗА

(САД, 1941)

That's My Boy

Улоге: **Џери Луис** (Jerry Lewis),
Дин Мартин (Dean Martin)
Режија: **Хал Вокер** (Hal Walker)

НЕДЕЉА
3.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 17.00

УЖИВАЈ ЖИВОТ ЏЕРИ

(САД, 1954)

Living It Up

Улоге: **Џери Луис** (Jerry Lewis),
Дин Мартин (Dean Martin)
Режија: **Норман Таурог**
(Norman Taurog)

ПОНЕДЕЉАК
4.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 17.00

ШОУ НАКАЗА

(САД, 1982)

Creepshow

Улоге: **Хал Холбрук** (Hal Holbrook),
Лесли Нилсен (Leslie Nielsen)
Режија: **Џорџ А. Ромеро**
(George A. Romero)

УТОРАК
5.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 17.00

МАРТИН

(САД, 1978)

Martin

Улоге: **Џон Емплас** (John Amplas),
Линколн Мазел (Lincoln Maazel)
Режија: **Џорџ А. Ромеро**
(George A. Romero)

СРЕДА
6.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 17.00

ШЕИК

(САД, 1921)

The Sheik

Улоге: **Рудолф Валентино**
(Rudolph Valentino),
Ањес Ајрес (Agnes Ayres)
Режија: **Џорџ Мелфорд**
(George Melford)

пројекција у 19.00

АРТИСТИ И МОДЕЛИ

(САД, 1955) Artists and Models

Улоге: **Џери Луис** (Jerry Lewis),
Дин Мартин (Dean Martin)
Режија: **Френк Тешлин**
(Frank Tashlin)

пројекција у 19.00

ИДЕАЛНА ДАДИЉА

(САД, 1958) Rock-a-Bye Baby

Улоге: **Џери Луис** (Jerry Lewis),
Мерилин Максвел (Marilyn Maxwell)
Режија: **Френк Тешлин**
(Frank Tashlin)

пројекција у 21.00

ЦИРКУС СА ЏЕРИЈЕМ

(САД, 1954) Three Ring Circus

Улоге: **Џери Луис** (Jerry Lewis),
Дин Мартин (Dean Martin)
Режија: **Џозеф Певни**
(Joseph Pevney)

пројекција у 21.00

ХОЛИВУД ИЛИ ПРОПАСТ

(САД, 1956)

Hollywood or Bust

Улоге: **Џери Луис** (Jerry Lewis),
Дин Мартин (Dean Martin)
Режија: **Френк Тешлин**
(Frank Tashlin)

ШОК КОРИДОР ПРЕДСТАВЉА: ЏОРЏ А. РОМЕРО (1940–2017)

ПОНЕДЕЉАК
4.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 17.00

ШОУ НАКАЗА

(САД, 1968)

Night of the Living Dead

пројекција у 19.00

НОЋ ЖИВИХ МРТВАЦА

(САД, 1968)

Night of the Living Dead

Улоге: **Двејн Џоунс** (Duane Jones),
Јудит О'Дија (Judith O'Dea)
Режија: **Џорџ А. Ромеро**
(George A. Romero)

пројекција у 21.00

ЗОРА ЖИВИХ МРТВАЦА

(САД, 1978)

Dawn of the Dead

Улоге: **Дејвид Емџ** (David Emge),
Кен Фори (Ken Foree)
Режија: **Џорџ А. Ромеро**
(George A. Romero)

пројекција у 19.00

ДАН ЖИВИХ МРТВАЦА

(САД, 1985)

Day of the Dead

Улоге: **Лори Кардил**
(Lori Cardille), **Тери Александер**
(Terry Alexander)
Режија: **Џорџ А. Ромеро**
(George A. Romero)

пројекција у 21.00

ЗЕМЉА МРТВИХ

(САД/КАН/ФРА, 2005)

Land of the Dead

Улоге: **Сајмон Бејкер**
(Simon Baker),
Азија Арђенто (Asia Argento)
Режија: **Џорџ А. Ромеро**
(George A. Romero)

НЕМИ ДАН: Рудолф Валентино

СРЕДА
6.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 17.00

ШЕИК

(САД, 1921)

The Sheik

пројекција у 19.00

КРВ И ПЕСАК

(САД, 1922)

Blood and Sand

пројекција у 21.00

ШЕИКОВ СИН

(САД, 1926)

The Son of the Sheik

Улоге: **Рудолф Валентино**
(Rudolph Valentino),
Лила Ли (Lila Lee)
Режија: **Фред Нивло**
(Fred Nivlo)

ЧЕТВРТАК
7.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 17.00

ТРКЕ НА БАЊИЦИ
(СРБ, 1911)

Продуцент: Светозар Баторић

ЈЕДНА СЕОСКА СРПСКА СВАДБА
(СРБ, 1911)

Продуцент: Светозар Баторић

СВЕЧАНОСТИ ПРИЛИКОМ ПРЕДАЈЕ СТАРИХ И ПРИЈЕМА НОВИХ ЗАСТАВА НА БАЊИЦИ 26. ЈУНА / 9. ЈУЛА 1911. ГОДИНЕ
(СРБ, 1911)

Продуцент: Светозар Баторић

ДЕСЕТИ СЛОВЕНСКИ НОВИНАРСКИ КОНГРЕС У БЕОГРАДУ 27. ЈУНА / 10. ЈУЛА 1911. ГОДИНЕ
(СРБ, 1911)

Продуцент: Светозар Баторић

СВЕЧАНОСТИ О ПЕТРОВДАНУ У БЕОГРАДУ 29. ЈУНА / 12. ЈУЛА 1911. ГОДИНЕ или РОЂЕНДАН КРАЉА ПЕТРА I
(СРБ, 1911)

Продуцент: Светозар Баторић

САХРАНА ДР МИЛОВАНА МИЛОВАНОВИЋА 19. ЈУНА / 1. ЈУЛА 1912. ГОДИНЕ У БЕОГРАДУ
(СРБ, 1912)

Продуцент: Светозар Баторић

САХРАНА МАЈОРА МИЛАНА МАРИНКОВИЋА 15/28. НОВЕМБРА 1912. ГОДИНЕ У БЕОГРАДУ
(СРБ, 1912)

Продуцент: Светозар Баторић

пројекција у 19.00

Њ. В. ПРЕСТОЛОНАС-ЛЕДНИК АЛЕКСАНДАР, КОМАНДАНТ И АРМИЈЕ, НА ЦРНОМ ВРХУ НА БОРБЕНОМ ПОЛОЖАЈУ
(СРБ, 1913)

Продуцент: Ђока Богдановић

ПУКОВНИК НЕДИЋ У БОРБИ – БИТКА НА ЦРНОМ КАМЕНУ
(СРБ, 1913)

Продуцент: Ђока Богдановић

ПОГРЕБ ПОТПОРУЧНИКА ЖИВОЈИНА МАРИНКОВИЋА ИЗ XII ПЕШАДИЈСКОГ ПУКА, КОЈИ ЈЕ ПОГИНУО НА КИСЕЛИЦИ КОД КРИВЕ ПАЛАНКЕ
(СРБ, 1913)

Продуцент: Ђока Богдановић

СРПСКИ ГРАДОВИ ВЕЛЕС И ШТИП
(СРБ, 1913)

Продуцент: Ђока Богдановић

ГРАМБЕРГОВА БОЛНИЦА ПРИ РАДУ
(СРБ, 1913)

Продуцент: Ђока Богдановић

БУГАРСКИ ЗАРОБЉЕНИЦИ У БЕОГРАДСКОМ ДОЊЕМ ГРАДУ
(СРБ, 1913)

Продуцент: Ђока Богдановић

Њ. В. КРАЉ ПЕТАР У САБОРНОЈ ЦРКВИ НА БЛАГОДАРЕЊУ ЗА СРЕЋНО ЗАКЉУЧЕЊЕ МИРА У БУКУРЕШТУ
(СРБ, 1913)

Продуцент: Ђока Богдановић

пројекција у 21.00

КОЊИЧКА ДИВИЗИЈА У 32. ЕСКАДРОНУ ПОД КОМАНДОМ Њ. В. КНЕЗА АРСЕНИЈА У ПРЕШЕВУ
(СРБ, 1913)

Продуцент: Ђока Богдановић



ПОВРАТАК ГГ. ПАШИЋА, ВЕНИЗЕЛОСА И ВУКОТИЋА ОД ТУРН-СЕВЕРИНА ДО БЕОГРАДА
(СРБ, 1914)

Продуцент: Ђока Богдановић

ДОЛАЗАК IV КОЊИЧКОГ ПУКА У БЕОГРАД И ДОЧЕК НА БЕОГРАДСКОЈ ЖЕЛЕЗНИЧКОЈ СТАНИЦИ
(СРБ, 1913)

Продуцент: Ђока Богдановић

ЖИВОТ СРПСКЕ ВОЈСКЕ У ЛОГОРУ НА БАЊИЦИ
(СРБ, 1914)

Продуцент: Ђока Богдановић

ПОВРАТАК СРПСКИХ ПОБЕДНИКА И ОТКРИВАЊЕ СПОМЕНИКА КАРАЂОРЂУ 11/24. АВГУСТА 1913. ГОДИНЕ
(СРБ, 1913)

Продуцент: Ђока Богдановић

ПЕТАК
8.

СЕПТЕМВАР

пројекција у 17.00

ИЗЛЕТ(ФРА, 1936)
Partie de campagneУлоге: **Силвија Батај**
(Sylvia Bataille),
Жана Маркен (Jeanne Moreau)
Режија: **Жан Реноар** (Jean Renoir)

пројекција у 17.00

МАЛИШАН(САД, 1921)
The KidУлоге: **Чарли Чаплин**
(Charlie Chaplin), **Една Первијанс**
(Edna Purviance)
Режија: **Чарли Чаплин**
(Charlie Chaplin)ПЕТАК
8.

СЕПТЕМВАР

пројекција у 19.00

МУШЕТ(ФРА, 1967)
MouchetteУлоге: **Надин Нортије**
(Nadine Nortier), **Жан Клод Гилбер**
(Jean-Claude Guibert)
Режија: **Робер Бресон**
(Robert Bresson)

пројекција у 21.00

МАМА РОМА(ИТА, 1962)
Mamma RomaУлоге: **Ана Мањани**
(Anna Magnani),
Франко Чити (Franco Citti)
Режија: **Пјер Паоло Пазолини**
(Pier Paolo Pasolini)СУБОТА
9.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 17.00

МОЈ УЈАК(ФРА/ИТА, 1958)
Mon oncleУлоге: **Жан Пјер Зола**
(Jean-Pierre Zola), **Адријен Серванти** (Adrienne Servantie)
Режија: **Жак Тати**
(Jacques Tati)

пројекција у 19.00

НЕОБИЧНА БАНДА(ФРА, 1964)
Bande à partУлоге: **Ана Карина** (Anna Karina),
Данијел Жирар (Danièle Girard)
Режија: **Жан Лик Годар**
(Jean-Luc Cinéma Godard)

пројекција у 21.00

ПОМРАЧЕЊЕ(ИТА/ФРА, 1962)
L'EclisseУлоге: **Ален Делон** (Alain Delon),
Моника Вити (Monica Vitti)
Режија: **Микеланђело Антониони**
(Michelangelo Antonioni)НЕДЕЉА
10.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 17.00

ОГЛЕДАЛО(СССР, 1974)
ЗеркалоУлоге: **Маргарита Терехова**,
Олег Јанковски (Oleg Yankovskiy)
Режија: **Андреј Тарковски**
(Andrey Tarkovsky)

пројекција у 19.00

СРАМОТА(ШВЕ, 1968)
SkammenУлоге: **Лив Улман** (Liv Ullmann),
Макс вон Сидов (Max von Sidow)
Режија: **Ингмар Бергман**
(Ingmar Bergman)

пројекција у 21.00

**ДИСКРЕТНИ ШАРМ
БУРЖОАЗИЈЕ**(ФРА, 1972)
Le charme discret
de la bourgeoisieУлоге: **Фернандо Реј**
(Fernando Rey), **Стјевани Одран**
(Stéphane Audran)
Режија: **Луис Буњуел**
(Luis Buñuel)ПОНЕДЕЉАК
11.
СЕПТЕМВАР

СЕЂАЊЕ НА... ЕЛЗА МАТИНЕЛИ (Elsa Martinelli)

пројекција у 17.00

ПРИЈАТЕЉИЦА(ИТА, 1969)
L'amicaУлоге: **Лиза Гастони** (Lisa Gastoni),
Елза Мартинели (Elsa Martinelli)
Режија: **Алберто Латуада**
(Alberto Lattuada)

пројекција у 19.00

МАЧ ОСВЕТЕ(ФРА/ИТА, 1960)
Le CapitanУлоге: **Жан Маре** (Jean Marais),
Елза Мартинели (Elsa Martinelli)
Режија: **Andre Инбел**
(Andre Hunebelle)

PRIDE WEEK

пројекција у 21.00

ГЛАСНА ШАПУТАЊА(САД, 1961)
The Children's HourУлоге: **Одри Хепберн**
(Audrey Hepburn),
Ширли Маклејн (Shirley MacLaine)
Режија: **Вилијем Вајлер**
(William Wyler)

УТОРАК
12.
СЕПТЕМВР

СЕЋАЊЕ НА... ЕЛЗА
МАРТИНЕЛИ (Elsa Martinelli)

пројекција у 17.00

ХАТАРИ!

(САД, 1962)
Aparajito

Улоге: **Џон Вејн** (John Wayne),
Елза Мартинели (Elsa Martinelli)
Режија: **Хајард Хокс**
(Howard Hawks)

СЕЋАЊЕ НА... ДРАГОМИР
СТАНОЈЕВИЋ – БАТА КАМЕНИ

пројекција у 19.00

ПОСЛЕДЊИ КАСКАДЕР

(СРБ, 2012)

документарни филм
Режија: **Урош Томић**

PRIDE WEEK

пројекција у 21.00

СВЕШТЕНИК

(ВБ, 1994)
Priest

Улоге: **Лајнус Роуч** (Linus Roache),
Том Вилкинсон (Tom Wilkinson)
Режија: **Антонија Берд**
(Antonia Bird)

СРЕДА
13.
СЕПТЕМВР

СЕЋАЊЕ НА... ПАУЕРС БУТ (Powers Boothe)

пројекција у 17.00

ЈУЖЊАЧКА УТЕХА

(САД, 1981)
Southern Comfort

Улоге: **Кит Карадин**
(Keith Carradine),
Пауерс Бут (Powers Boothe)
Режија: **Волтер Хил**
(Walter Hill)

пројекција у 19.00

ГРАД ГРЕХА

(САД, 2005)
Sin City

Улоге: **Мики Рорк**
(Mickey Rourke),
Пауерс Бут (Powers Boothe)
Режија: **Френк Милер**
(Frank Miller), **Роберт Родригез**
(Robert Rodriguez)

PRIDE WEEK

пројекција у 21.00

АВАНТУРЕ ПРИСИЛЕ, КРАЉИЦЕ ПУСТИЊЕ

(АУС/ВБ, 1994)
The Adventures of Priscilla, Queen
of the Desert

Улоге: **Хјуго Вивинг** (Hugo
Weaving), **Гај Пирс** (Guy Pearce)
Режија: **Стiven Елиот**
(Stephen Elliot)

ЧЕТВРТАК
14.
СЕПТЕМВР

СЕЋАЊЕ НА... ПАУЕРС БУТ
(Powers Boothe)

пројекција у 17.00

СТАЉИНГРАД

(СССР/НЕМ/САД/ЧССР, 1989)
Stalingrad

Улоге: **Пауерс Бут** (Powers Boothe),
Љубомирос Лауцевичијус
(Liubomiras Laucevičius)
Режија: **Јуриј Озеров**
(Юрий Озеров)

СЕЋАЊЕ НА... ПАОЛО ВИЛАДО
(Paolo Villaggio)

пројекција у 19.00

КО СТЕ ВИ, ФАНТОЦИ?

(ИТА, 1975)
Fantozzi

Улоге: **Паоло Вилађо**
(Paolo Villaggio), **Ана Мацамауро**
(Anna Mazzamauro)
Режија: **Лучано Салче**
(Luciano Salce)

PRIDE WEEK

пројекција у 21.00

СКОК

(САД, 1996)
Bound

Улоге: **Џина Гершон**
(Gina Gershon),
Џенифер Тили (Jennifer Tilly)
Режија: **Л./А. Ваховски**
(L./A. Wachowski)

ПЕТАК
15.
СЕПТЕМВР

СЕЋАЊЕ НА... ГЛЕН ХЕДЛИ
(Glenne Headly)

пројекција у 17.00

УБОЈИТЕ МИСЛИ

(САД, 1991)
Mortal Thoughts

Улоге: **Глен Хедли** (Glenne Headly),
Деми Мур (Demi Moore)
Режија: **Алан Рудолф**
(Alan Rudolph)

СЕЋАЊЕ НА... АДАМ ВЕСТ
(Adam West)

пројекција у 19.00

БЕТМЕН

(САД, 1966)
Batman: The Movie

Улоге: **Адам Вест** (Adam West),
Берт Ворд (Burt Ward)
Режија: **Лесли Х. Мартинсон**
(Leslie H. Martinson)

PRIDE WEEK

пројекција у 21.00

ЛУД ЗА ЕЈМИ

(САД, 1997)
Chasing Amy

Улоге: **Бен Афлек** (Ben Affleck),
Џои Лорен Адамс
(Joey Lauren Adams)
Режија: **Кевин Смит** (Kevin Smith)



СУБОТА
16.
СЕПТЕМВАР

СЕЋАЊЕ НА... ЏОН Г. АВИЛДСЕН (John G. Avildsen)

пројекција у 17.00

ЏО, И ТО ЈЕ АМЕРИКА

(САД, 1970)

Joe

Улоге: **Питер Бојл** (Peter Boyle),
Денис Патрик (Dennis Patrick)
Режија: **Џон Г. Авилдсен**
(John G. Avildsen)

НЕДЕЉА
17.
СЕПТЕМВАР

СЕЋАЊЕ НА... ЏОН Г. АВИЛДСЕН
(John G. Avildsen)

пројекција у 17.00

КАРАТЕ КИД

(САД, 1984)

Karate Kid

Улоге: **Ралф Макио** (Ralph Macchio), **Пат Морита** (Pat Morita)
Режија: **Џон Г. Авилдсен**
(John G. Avildsen)

ПОНЕДЕЉАК
18.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 17.00

ДАНИ ЕВРОПСКЕ БАШТИНЕ

УТОРАК
19.
СЕПТЕМВАР

СЕЋАЊЕ НА... АЛЕКСЕЈ БАТАЛОВ

пројекција у 17.00

ДЕВЕТ ДАНА ЈЕДНЕ ГОДИНЕ

(СССР, 1961)

Девять дней одного года

Улоге: **Алексеј Баталов** (Алексей Баталов), **Инокентиј Смоктуновски** (Иннокентий Смоктуновский)
Режија: **Михаил Ром** (Михаил Ромм)

СРЕДА
20.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 17.00

ТЕ НОЋИ

(ЈУГ, 1958)

Улоге: **Раде Марковић**,
Миланка Удовички
Режија: **Јован Живановић**

пројекција у 19.00

РОКИ

(САД, 1976)

Rocky

Улоге: **Силвестер Сталоне**
(Sylvester Stallone),
Талија Шајер (Talia Shire)
Режија: **Џон Г. Авилдсен**
(John G. Avildsen)

СЕЋАЊЕ НА... МАРТИН ЛАНДАУ
(Martin Landau)

пројекција у 19.00

ЕД ВУД

(САД, 1994)

Ed Wood

Улоге: **Џони Деп** (Johnny Depp),
Мартин Ландау (Martin Landau)
Режија: **Тим Бертон**
(Tim Burton)

PRIDE WEEK

пројекција у 21.00

ПОКАЖИ МИ ЉУБАВ

(ШВЕ/ДАН, 1998)

Fucking Åmål

Улоге: **Александра Далстрем**
(Alexandra Dahlström), **Ребека
Лиљеберг** (Rebecka Liljeberg)
Режија: **Лукас Мудисон**
(Lukas Moodysson)

PRIDE WEEK

пројекција у 21.00

ПРЕ НЕГО ШТО ПАДНЕ НОЋ

(САД, 2000)

Before Night Falls

Улоге: **Хавијер Бардем** (Javier Bardem), **Џони Деп** (Johnny Depp)
Режија: **Џулијан Шнабл**
(Julian Schnabel)

СЕЋАЊЕ НА... АЛЕКСЕЈ БАТАЛОВ

пројекција у 21.00

ЛЕТЕ ЖДРАЛОВИ

(СССР, 1957)

Летят журавли

Улоге: **Татјана Самојлова** (Татьяна Самойлова), **Алексеј Баталов**
(Алексей Баталов)
Режија: **Михаил Калатозов**

пројекција у 19.00

ПРЕДАВАЊЕ: ЈУГОСЛОВЕНСКИ СОЦИЈАЛИЗАМ НА ФИЛМУ



пројекција у 19.00

ПРОМЕТЕЈ С ОТОКА ВИШЕВИЦЕ

(ЈУГ, 1964)

Улоге: **Јанез Врховец**,
Павле Вуисић
Режија: **Батрослав Мимица**

пројекција у 21.00

СЛУЖБЕНИ ПОЛОЖАЈ

(ЈУГ, 1964)

Улоге: **Милене Дравић**,
Оливера Марковић
Режија: **Фадил Хаџић**

ЧЕТВРТАК
21.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 17.00

ЛИЦЕМ У ЛИЦЕ

(ЈУГ, 1963)

Улоге: Илија Џувалековски,
Хусеин Чокић
Режија: Бранко Бајер

пројекција у 19.00

ПРОТЕСТ

(ЈУГ, 1967)

Улоге: Беким Фехми,
Илија Џувалековски
Режија: Фадил Хаџић

пројекција у 21.00

ПАВЛЕ ПАВЛОВИЋ

(ЈУГ, 1975)

Улоге: Беким Фехми,
Милене Дравић
Режија: Младомир Пуриша
Ђорђевић

ПЕТAK
22.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 17.00

КРВАВИ МЕСЕЦ

(САД, 1948)

Blood on the Moon

Улоге: Роберт Мичам
(Robert Mitchum),
Роберт Престон (Robert Preston)
Режија: Роберт Вајз
(Robert Wise)

пројекција у 19.00

РОДЕО

(САД, 1952)

The Lusty Men

пројекција у 17.00

МАМАЦ ЗА УБИЦУ

(САД, 1962)

Cape Fear

Улоге: Грегори Пек (Gregory Peck),
Роберт Мичам (Robert Mitchum)
Режија: Џ. Ли Томпсон
(J. Lee Thompson)

пројекција у 19.00

ДОБРИ МОМЦИ И ЛОШИ МОМЦИ

(САД, 1969)

The Good Guys and the Bad Guys

пројекција у 17.00

ЖРТВОВАНИ

(САД, 1972)

The Wrath of God

Улоге: Роберт Мичам
(Robert Mitchum),
Френк Ланђела (Frank Langella)
Режија: Ралф Нелсон
(Ralph Nelson)

пројекција у 19.00

УБИСТВО У АМСТЕРДАМУ

(ХК/САД, 1978)

The Amsterdam Kill

пројекција у 17.00

ПОНОЋНИ УБИЦА

(НЕМ, 1980)

Nightkill

Улоге: Роберт Мичам
(Robert Mitchum),
Џеклин Смит (Jaclyn Smith)
Режија: Тед Пост
(Ted Post)

пројекција у 19.00

ТРАГОВИ УЦЕНЕ

(ВБ/САД, 1978)

The Big Sleep

Улоге: Роберт Мичам
(Robert Mitchum),
Сара Мајлс (Sarah Miles)
Режија: Мајкл Винер
(Michael Winner)

пројекција у 21.00

НОЋ ЛОВЦА

(САД, 1955)

The Night of the Hunter

Улоге: Роберт Мичам
(Robert Mitchum), Шели Винтерс
(Shelley Winters)
Режија: Чарлс Лотон
(Charles Laughton)

пројекција у 21.00

НЕ КАО СТРАНАЦ

(САД, 1955)

Not as a Stranger

Улоге: Роберт Мичам
(Robert Mitchum), Оливија де
Хевиленд (Olivia de Havilland)
Режија: Стенли Крејмер
(Stanley Kramer)

пројекција у 21.00

КУЋА НА БРДУ

(САД, 1960)

Home from the Hill

Улоге: Роберт Мичам
(Robert Mitchum),
Еленор Паркер (Eleanor Parker)
Режија: Винсент Минели
(Vincente Minnelli)

пројекција у 21.00

ПОСЛЕДЊИ ТАЈКУН

(САД, 1976)

The Last Tycoon

Улоге: Роберт де Ниро
(Robert de Niro), Роберт Мичам
(Robert Mitchum)
Режија: Елија Казан
(Elia Kazan)

ПОНЕДЕЉАК
25.
СЕПТЕМБАР

Улоге: Роберт Мичам
(Robert Mitchum),
Џеклин Смит (Jaclyn Smith)
Режија: Тед Пост
(Ted Post)

УТОРАК

26.

СЕПТЕМВАР

пројекција у 17.00

ЖЕНЕ ЧЕКАЈУ

(ШВЕ, 1952)

Kvinnors väntan

Улоге: **Анита Ђерк** (Anita Björk),
Ева Далбек (Eva Dahlbeck)
 Режија: **Ингмар Бергман**
 (Ingmar Bergman)

пројекција у 19.00

ЛЕТО СА МОНИКОМ

(ШВЕ, 1953)

Sommaren med Monika

Улоге: **Харијет Андерсон**
 (Harriet Andersson),
Ларс Екборг (Lars Ekborg)
 Режија: **Ингмар Бергман**
 (Ingmar Bergman)

пројекција у 21.00

ОСМЕХ ЛЕТЊЕ НОЋИ

(ШВЕ, 1955)

Sommarnattens leende

Улоге: **Ула Јакобсон**
 (Ulla Jacobsson),
Ева Далбек (Eva Dahlbeck)
 Режија: **Ингмар Бергман**
 (Ingmar Bergman)

СРЕДА

27.

СЕПТЕМВАР

пројекција у 17.00

СЕДМИ ПЕЧАТ

(ШВЕ, 1957)

Det sjunde inseglet

Улоге: **Макс вон Сидов**
 (Max von Sidow), **Гунар
 Бјернстранд** (Gunnar Björnstrand)
 Режија: **Ингмар Бергман**
 (Ingmar Bergman)

пројекција у 19.00

ДИВЉЕ ЈАГОДЕ

(ШВЕ, 1957)

Smultronstället

Улоге: **Биби Андерсон**
 (Bibi Andersson), **Виктор
 Шестрем** (Victor Sjöström)
 Режија: **Ингмар Бергман**
 (Ingmar Bergman)

пројекција у 21.00

ДЕВИЧАНСКИ ИЗВОР

(ШВЕ, 1960)

Jungfrukällan

Улоге: **Макс вон Сидов**
 (Max von Sydow), **Биргита
 Валберг** (Birgitta Valberg)
 Режија: **Ингмар Бергман**
 (Ingmar Bergman)

ЧЕТВРТАК

28.

СЕПТЕМВАР

пројекција у 17.00

ЂАВОЉЕ ОКО

(ШВЕ, 1960)

Djävulens öga

Улоге: **Биби Андерсон**
 (Bibi Andersson),
Јарл Куле (Jarl Kulle)
 Режија: **Ингмар Бергман**
 (Ingmar Bergman)

пројекција у 19.00

ЋУТАЊЕ

(ШВЕ, 1963)

Tystnaden

Улоге: **Ингрид Тулин**
 (Ingrid Thulin), **Гунел Линдблом**
 (Gunnel Lindblom)
 Режија: **Ингмар Бергман**
 (Ingmar Bergman)

пројекција у 21.00

ПЕРСОНА

(ШВЕ, 1966)

Persona

Улоге: **Биби Андерсон**
 (Bibi Andersson),
Лив Улман (Liv Ullmann)
 Режија: **Ингмар Бергман**
 (Ingmar Bergman)

ПЕТАК

29.

СЕПТЕМВАР

пројекција у 17.00

СРАМОТА

(ШВЕ, 1968)

Skammen

Улоге: **Лив Улман** (Liv Ullmann),
Макс вон Сидов (Max von Sidow)
 Режија: **Ингмар Бергман**
 (Ingmar Bergman)

пројекција у 19.00

СТРАСТ

(ШВЕ, 1969)

En passion

Улоге: **Макс вон Сидов** (Max von
 Sydow), **Лив Улман** (Liv Ullmann)
 Режија: **Ингмар Бергман**
 (Ingmar Bergman)

пројекција у 21.00

КРИЦИ И ШАПУТАЊА

(ШВЕ, 1972)

Viskningar och rop

Улоге: **Лив Улман** (Liv Ullmann),
Ингрид Тулин (Ingrid Thulin)
 Режија: **Ингмар Бергман**
 (Ingmar Bergman)

СУБОТА

30.

СЕПТЕМВАР

пројекција у 17.00

ЛИЦЕМ У ЛИЦЕ

(ШВЕ/САД, 1976)

Ansikte mot ansikte

Улоге: **Лив Улман** (Liv Ullmann),
Ерланд Јозефсон
 (Erland Josephson)
 Режија: **Ингмар Бергман**
 (Ingmar Bergman)

пројекција у 19.00

ЗМИЈСКО ЈАЈЕ

(САД/НЕМ, 1977)

The Serpent's Egg

Улоге: **Лив Улман** (Liv Ullmann),
Дејвид Карадин
 (David Carradine)
 Режија: **Ингмар Бергман**
 (Ingmar Bergman)

пројекција у 21.00

ЈЕСЕЊА СОНATA

(ФРА/НЕМ/ШВЕ/ВБ, 1978)

Höstsonaten

Улоге: **Ингрид Бергман** (Ingrid
 Bergman), **Лив Улман**
 (Liv Ullmann)
 Режија: **Ингмар Бергман**
 (Ingmar Bergman)

НЕДЕЉА

1.

ОКТОВАР

пројекција у 17.00

ПРИЗОРИ ИЗ БРАЧНОГ ЖИВОТА

(ШВЕ, 1974)

Scener ur ett äktenskap

Улоге: **Лив Улман** (Liv Ullmann),

Ерланд Јозефсон

(Erland Josephson)

Режија: **Ингмар Бергман**

(Ingmar Bergman)

пројекција у 20.00

ФАНИ И АЛЕКСАНДЕР

(ШВЕ/ФРА/НЕМ, 1982)

Fanny och Alexander

Улоге: **Бертил Гуве** (Bertil Guve),

Пернила Алвин (Pernilla Allwin)

Режија: **Ингмар Бергман**

(Ingmar Bergman)



ИЗ ПРОДАВНИЦЕ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КИНОТЕКЕ

ТВИН ПИКС



Свет је опет ухватила Твин Пикс грозница јер је Дејвид Линч решио да још једном диригује редитељском палицом и сними трећу сезону култне серије која је померила све границе ТВ продукције.

Твин Пикс нас поново води у свој магично-луцидни свет у коме се преплићу сан и јава, стварност и фикција. Екипа се враћа у готово пуном саставу, што је изузетно занимљиво с обзиром на велики временски размак од последњег емитовања.

Као што се генерације гледалаца сећају, атмосферу ове култне серије у великој мери обожила је и музика композитора Анђела Бадаламентија, издања *Music From Twin Peaks* и *Twin Peaks – Fire Walk With Me* чине уметничку целину. Његова „Лорина тема“ освојила је Греми 1991. године и постала култна ствар, готово колико и црвена соба и портрет Лоре Палмер са матурске вечери.

Бадаламенти наставља да потписује саундтрек легендарне серије, овога пута са гостима, међу којима су синт бенд Chromatics, Nine Inch Nails и многи други. Два нова издања, *Twin Peaks (Music From the Limited Event Series)* и *Twin Peaks (Limited Event Series Original Soundtrack)*, излазе 8. септембра и садржаје музику треће сезоне серије. Сву музику из култне серије, стару и нову, као и музику из других филмова, можете наћи у продавници Југословенске кинотеке, Узун Миркова 1, као и у Mascom Store, Чумићево сокаче, лок. 38. или на сајту www.mascom.rs.

САРАЈЕВО ФИЛМ ФЕСТИВАЛ

ФИЛМСКА САВРЕМЕНОСТ

ТЕКСТ И ФОТОГРАФИЈЕ:
Ксенија Зеленовић

Сарајево филм фестивал обележио је од 11. до 18. августа своје 23. издање. По сунцу и киши, на отвореним и затвореним пројекцијама, на бројним локацијама, у оквиру 18 програма приказано је укупно 235 филмова из 54 земље.

Претеча идеје о настанку фестивала била је акција групе ентузијаста који су 1993. године у ратом захваћеном Сарајеву организовали филмске пројекције са ВХС трака у подруму Академије сценских уметности, такозваном ратном кину, трудећи се да на тај начин грађанима Сарајева на тренутке скрену мисли с ратне свакодневице. Две године касније, као природни наставак, основан је фестивал који је с годинама растао и развијао се, да би се с временом позиционирао као водећи филмски такмичарски фестивал у региону.

Програмске целине које и данас постоје креиране су пре скоро две деценије.

Пре седамнаест година покренут је програм „Посвећено”, који у Сарајево доводи неке од најзначајнијих филмских аутора данашњица. На овогодишњем фестивалу у оквиру тог програма представљени су Оливер Стоун са четири филма (*Иншервју с Путином, Рођене убице, Сноуден и Бог смрти*) и Џошуа Опенхајмер са два (Чин убијања и *Појлед шишине*).

Године 2003. установљен је такмичарски програм у коме се приказују играни и краткометражни филмови младих аутора из Југоисточне Европе. На овогодишњем фестивалу, у оквиру главног такмичарског програма, у конкуренцији за награде, приказано је седам играних филмова: албански *Буђење дана*, румунски *Мега или не шако сјајна сјпарана сјвари*, турски *Зрно*, бугарски *Правци*, грчки *Софјин син* и грузијски *Сјрашина мајка* и *Таоци*. Одржане су и гала премијере два босанскохерцеговачка филма: *Мушкарци не плачу*, о ратним ветеранима за које ни дводесет година после склапања мира рат још није престао, и *Птице као ми*, први босанскохерцеговачки дугометражни анимирани филм. Оба су приказана ван конкуренције. Селекторка главног такмичарског програма Елма Татарагић истакла је: „Сваки од одабраних филмова изузетно активно посматра реалност и доноси приче, јунаке, преокрете који буде из апатије и терају на акцију и заузимање става. Селекција као да савременост подиже на још један виши, активнији ниво.“

Према оцени стручног жирија – редитељ, сценариста и продуцент Мичел Франко (председник), уметнички директор EIFF-а Марк Адамс, глумац Горан Богдан, директорка Доха филм института Фатма ал Ремаихи и глумица Мелиса Созен – главну награду Срце Сарајева за најбољи филм добила је *Сјрашина мајка*, дебитантско дело младе редитељке Ане



Урусхадзе. Прича о усамљеној јунакињи која у писању тражи излаз из своје свакодневице и живота у породици која је не разуме смештена је у сиви град који одише кафкијанским амбијентом. Филм врло снажно дочараја унутрашњи свет главне јунакиње и њено настојање да се избори са окружењем и по сваку цену истраје у својој намери.

Срце Сарајева за најбољу режију добио је Емануел Парву за филм *Мега или не толико сјајна страна ствари*.

Срце Сарајева за најбољу глумицу припало је Орнели Капетани за главну улогу у филму *Буђење дана*, док је Срце Сарајева за најбољег глумца добио Сербан Павлу за улогу у филму *Мега или не толико сјајна страна ствари*.

Специјално признање жирија припало је глумачком ансамблу филма *Правци*, који на духовит начин, приказујући живот таксиста у Софији, слика цело друштво у коме царује корупција, проституција, депресија и безнађе.

У оквиру програма Kinoskope, који представља филмове произведене ван Југоисточне Европе, приказано је седамнаест наслова нових, али и искусних редитеља из разних делова света: *Срећан крај* Михаела Ханекеа, *Без љубави* Андреја Звјагињцева, *Три* Рубена Ослунда, *Нокшурата* Бернара Бонелоа...

Фестивал је почeo пројекцијом на отвореном. Најпре је приказан филм *Друга страна наде* Акија Каурисмакија, а потом и *Ниошкуда* Фатиха Акина, као и босанскохерцеговачки филм *Жаба* Елмира Јукића, с Емиром Хаџихафисбеговићем у главној улози, који је изазвао одушевљење сарајевске публике. Ипак, награда за најбољи филм по оцени публике припадаје филму Алена Дрљевића *Мушкији не плачу*, који је на обе пројекције у Народном позоришту подигао публику на ноге и изазвао катарзичан аплауз.

У оквиру програма „У фокусу“ приказано је шест филмова који су обележили претходну годину. Свакако најзначајнији међу њима били су *Јушијери месец* Корнела Мундруца и *О шелу и души* Илдике Ењеди. У оквиру тог програма приказан је и српски филм *Реквијем за Ђосиођу* Ј. Бојана Вулетића, с Мирјаном Каравојић у насловној улози.

Документарни такмичарски програм представљен је са четрнаест филмова, а селекција у категорији кратки филм донела је десет регионалних остварења која су представила младу генерацију аутора.

Ове године установљен је и нови такмичарски

програм „Студентски филм за регионалне школе и академије“, чиме је СФФ заокружио активности којима открива, подржава и промовише регионалне ауторе и отвара им пут ка европском и глобалном тржишту.

Почасно Срце Сарајева, на опште одушевљење публике на препуној пројекцији на отвореном, уручено је редитељу Оливеру Стоуну, а неколико дана касније и легендарном комичару Џону Клизу, пред пројекцију филма *Риба звана Ванда*, у коме је он остварио значајну улогу.

У оквиру програма „Претпремијере“, поред хрватског филма *Ајаје*, редитеља Бранка Шмита, и црногорског *The Books of Knjige: Случајеви правде*, пред препуном салом представљена је и српска ТВ серија *Сенке над Балканом*.

Као израз тежње да се регионалним креативним снагама пружи помоћ на путу до реализације филмских пројеката, пре петнаест година покренут је и копродукцијски маркет CineLink, који је годинама еволуирао у Cine Link дане филмске индустрије, којима су приодати и специјализовани пројекти као што су: Регионални форум, Work in Progress, Документарни излог грубог шнита (Docu Rough Cut Boutique), Претпремијере трејлери и Cine Link драма. У програму подршке филмској индустрији на овогодишњем фестивалу представљени су пројекти из свих земаља региона. Од српских представника у оквиру Cine Link копродукцијског маркета специјално признање добио је филм *The Great Tram Robbery*, редитеља Слободана Шијана, док је Cine Link драма награду Филмског центра Србије добио пројекат *Сви ћанџери су ћинк* сценаристе Димитрија Војнова. Српски документарни филм *Када дођу свиње* добитник је награде Европске документарне мреже.

Општи утисак о овогодишњем фестивалу јесте посвећеност целокупног тима, запослених и бројних волонтера да се та манифестација прошири на цео град и да Сарајево тих осам дана буде потпуно у служби фестивала. Велики број пропратних догађаја (Eating Point, разговори и дружења са ауторима, многобројне ди-цеј бине, пратеће журке, коктели) указују на то да је Сарајево фестивал „државни пројекат“ од кога цео град има вишеструке користи. На сваком кораку види се колико је новца уложено. Осим европских фондова улагали су и држава и град, али и велики број озбиљних спонзора. Бројна публика логичан је резултат.

SARAJEVO FILM FESTIVAL

VIDIMO SE PONOVO 2018.



 **Sarajevo** | #23rdSFF
Film Festival | www.sff.ba

Like us: facebook.com/sarajevofilmfestival / Follow us: twitter.com/23rdsff
Heart us: instagram.com/sarajevofilmfestival / Watch us: youtube.com/sarajevofilmfestival

ШОК КОРИДОР ПРЕДСТАВЉА

ПИШЕ:

Ненад Беквалица

У протеклих неколико година напустиле су нас многе легенде које нису биле важне само за жанровски филм него и за светску кинематографију: Вес Крејвен, Кристофер Ли, Менахем Голан. Џорџ А. Ромера (1940–2017) требало је да упознам ове године на Фестивалу Гросман у Словенији, али је због болести отказао долазак – лекар му је забранио да лети. Ипак, нисмо губили наду да ће можда наредне године напокон доћи. Вест да је преминуо у 77. години сачекала нас је дан после завршетка фестивала. Краљ зомбија нас је напустио, али можда се ипак врати као једна од креација које је створио?

Давне 1968. када се појавила *Хоћ живих мртваци*, Ромеро није ни слутио да ће постати један од утемељивача модерног америчког хорор жанра. С тим његовим првенцем, Крејвеновом *Последњом кућом лево* (1971), Фридкиновим *Истеријачем ђавола* (1973) и Хуперовим *Тексашким масакром моторном шесшером* (1974) почиње нова ера хорора. Нико од те четворице није ни могао да претпостави какав ће утицај имати њихови филмови. Ромеро је, такође, и отац модерног филма о зомбијима, који су до тада представљани као обични људи што помоћу вуду напитка постају нечији робови. *Шешао сам са зомбијем* (1943) Жака Турнера најбољи је пример вуду зомбија. Код Ромера се они никде не помињу, сем као живи мртваци који бесциљно тумарају светом у потрази за људским месом и тек касније постају зомбији попут данашњих. Када су га упитали шта они, у ствари, представљају, рекао је: „Вијетнам, расне тензије, страх од комунизма.“ Говорио је да за његов први филм то уопште није било битно и да је уместо зомбија у њему могао да буде и торнадо или било која друга природна непогода. Суштина је како људи реагују када

се нађу у ситуацији опасној по живот, како се недолично понашају, праве грешке и како сами себи доносе пропаст. То је мање-више тема скоро свих његових филмова.

Хоћ живих мртваци донела је многе новине у жанр, изашла из тадашњих оквира и поставила нове стандарде. Ромеро је дигао мртве на потпуно нови начин иако су постојали филмови који су то радили раније, на пример *The Plague of the Zombies* (1966). Објашњење дато у филму да мртви устају због радијације коју емитује сателит што се враћа с Венере испало је случајно. Ромеро није хтео да разлог буде стриктно одређен, већ да се о њему нагађа, али још два додатна објашњења, која је снимио на крају, нису ушла у филм. У *Зори живих мртваци* (1978) такође је оставио гледаоцу да одлучи да ли је у питању радијација, вирус или неки религијски разлог. Можда је неком довољно само објашњење: „Када у паклу више не буде места, мртви ће ходати земљом“. У *Хоћи живих мртваци* група људи склања се у кућу и покушава да се одбрани од најезде чудовишта. Главни херој, најспособнији, једини организован, образован, елоквентан, јесте црнац Бен. Многи су мислили да Ромеро тиме шаље неку врсту социјалне поруке против расизма. (Те године извршен је атентат на Мартина Лутера Кинга.) Међутим, није му то била намера, једноставно Двејн Џоунс био је најбољи за ту улогу и поред Џудит О'Дије једини професионални глумац на сету. После премијере многи су на разне начине тумачили филм, али ништа од тога, заправо, није била Ромерова намера. Фilm може да се посматра као експеримент, само што се нико од учесника није добровољно пријавио, али због тога и јесте успео. Група људи, три мушкарца, три жене и дете, тражи уточиште од најезде живих мртваци на изолованој фарми. У борби на живот и смрт неки реагују и поступају



ЏОРЦА. РОМЕРО

Пре више од пола века Ромеро је започео нешто што ће се претворити у машину за прављење паре. Филмови о зомбијима постали су све популарнији. Многи су мислили да ће такве приче досадити, али то се није десило, што најбоље показује бум који је направила серија *The Walking Dead*



Ноћ живих мртвача (1968)

рационално и храбро. Један од њих понаша се хистерично и кукавички, други се повлачи из борбе јер је у стању шока, трећег остали убијају кад помисле да је један од живих мртвача. Све у свему, нико на крају не остаје жив – или су их побили зомбији или су се окренули једни против других. Унутар овог простог плота, сви ликови испољавају традиционалне врлине и мане. Добри и лоши, невини и криви, на крају доживе исту судбину – сви губе. Ромеро је показао да врлине цивилизације немају никаквог значаја код њега, па чак иде дотле да онима који их поседују намени најгору судбину. Његов филм сниман је у црно-белој техници због буџета, а једна од каснијих верзија у боји изгледа језиво. На сву срећу, филм није био такав у оригиналу, јер да јесте, не би стекао култни статус.

За своје следеће остварење *There's Always Vanilla* (1971) Ромеро је изјавио да је његов најгори филм. Уплашен да ће му ставити етикету хорор аутора, потпуно излази из тог жанра и одлази у романсу. Прича је заснована на скрин-тесту глумца Реја Лејна и сценарију Рудија Ричија. У њеном средишту је незапослени, немотивисани и неодговорни Крис и његова веза с глумицом из реклама Лин. Филм је сниман више месеци у паузама снимања реклама и у њему скоро ништа, од приче која је у тоталном хаосу до лоше монтаже, не указује на то да је Ромеров. На сву срећу, следећим остварењем *Jack's Wife* (1972) редитељ се враћа у хорор жанр. Тада је од почетка имао великих проблема. Џек Харис га је преузео и преименовао у *Hungry Wives* (наслов

више приличи некој софт-кор порнографији). Фilm није постигао никакав успех. Године 1982. поново су га пустили у биоскопе под називом *Season of the Witch*, што је изазвало више забуна. Сви су мислили да га је Ромеро снимио после *Зоре мртвача*, а многи мешали с трећим делом *Halloween III: Season of the Witch* (1982). Тек се наредним остварењем *Лудаци* (*The Crazies*, 1973) поново приближава првом филму и припрема терен за нове добре зомбије. Радња се дешава у малом граду у чијој се близини срушио авион с хемикалијама. Последице су катастрофалне: градић је изолован, људи полако луде, нападају и убијају једни друге. Неколицина покушава да пробије обруч обрачунавајући се са зараженима и војницима у белим оделима и с гас-маскама. *Лудаци* са филмовима о зомбијима деле тај подсвесни страх од хаоса и губитка контроле. Ромеро је дуго одолевао жељи да направи наставак свог првенца. Сви су се надали томе, али он је чекао да му дође права идеја. У том чекању избацује своју верзију вампирског филма – *Мартиjn* (1976). За њега терор није у миту, нема никакве магије, већ је реалност много суровија од тамо неког бића са оштрим зубима које се храни крвљу. Мартин је за Ромера обичан збуњени младић који пролази некажњено за све грозоте које је урадио, и то само зато што говори истину, а управо то јесте оно што је узнемиријуће. Хтео је да и тај филм буде црно-бели, али продуценти то нису допустили.

Одлазаку први шопинг-центар у Пенсилванији вратио га је на прави пут. Никада није видео нешто слично и одмах је дошао на идеју да од конзументског храма направи сатиру. Људи у *Зори живих мртвача* имају на располагању све што желе, али су инертни и као и зомбији мртви. Том Савини потрудио се око ефектата, али су живи мртваци уместо на зелено вукли на плаво, а крв није била реалистична. Ромеру то није сметало. Напротив, чинило му се да је боље да буде тако како би нагласио естетику стрипа, чији је велики фан, посебно E. C. comics-а. У рад се укључио и Дарио Арђенто, који се побринуо за музiku, а заузврат је тражио да направи верзију за европско тржиште. Засада постоје четири верзије филма.

Уместо да следи опробану жанровску формулу, Ромеро прави *Витезове асфалта* (*Knightriders*, 1981), бизарну верзију краља Артура смештену међу бајкере. Фilm говори о витештву и турнирима, само што уместо коња актери користе моторе. На сету *Витезова* почeo је да

пише сценарио заједно са Стивеном Кингом за *Шоу наказа* (*Creepshow*, 1982). Прича је инспирисана стрипом E. C. comics из педесетих *Tales from the Crypt*.

Дан живих мртвача (*Day of the Dead*, 1985) требало је да буде заокружена трилогија, али ће се наставци појавити тек после ддвадесет година. Када је филм изашао, сви су очекивали нову *Зору живих мртвача* и за неке је био тотално разочарање. Није имао ни велику дистрибуцију ни рекламу и прошао је скоро неопажено. Тек пошто се појавио на видеу, добија фанове и култни статус. Популарност зомбија расте, те Савини прави римејк *Ноћи живих мртвача* (1991), Зак Шнајдер у *Зори живих мртвача* (2004) први пут уводи брзе зомбије (*House of the Dead* (2003) Увеа Бола не рачунам), а најекстремније у брзини иде *Светски рађ 3* (2013), у коме су зомбији приказани као мрави. За Ромера спори зомбији су страшнији. Римејкови су га натерали да настави франшизу. У *Земљи живих мртвача* (2005) има најмању контролу. Он је хтео да главни јунак буде црнац, али студио то није дозволио, тако да је Афроамериканац добио улогу главног зомбија. С *Дневником живих мртвача* (*Diary of the Dead*, 2007) Ромеро залази у поджанр *found footage*. *Оисстанак живих мртвача* (*Survival of the Dead*, 2009) сматрао је занатски најбоље урађеним филмом, док му је *Дан живих мртвача* био најомиљенији.



Зора живих мртвача (1978)



Земља мртвих (2005)

Између *Дана живих мртвача* и *Земље мртвих* снима филм *Полудели мајмун* (*Monkey Shines*, 1988). С Арђентом опет сарађује на *Два зла ока* (*Two Evil Eyes*, 1990), а с Кингом се поново удружује на неуспешуј *Мрачној половини* (*The Dark Half*, 1993), док *Bruiser* (2000), филм о губитку лица и деперсонализацији, није прошао сјајно на благајнама. Ниједан Ромеров филм који је искорачио из приче о зомбијима није оставио велики траг, сем можда *Лудаци* и *Мартина*, који имају култни статус и своје следбенике.

Пре више од пола века Ромеро је започео нешто што ће се претворити у машину за прављење паре. Филмови о зомбијима постали су све популарнији. Многи су мислили да ће такве приче досадити, али то се није десило, што најбоље показује бум који је направила серија *The Walking Dead*. Ромеру су понудили да је режира, али је он понуду одбио јер је за њега то била сапуница са зомбијима као успутном ствари. Ромеро је последњих неколико година радио на стрип серијалу о зомбијима и вампирима. Желео је да поново уради римејк *Дана живих мртвача* јер је претходни из 2010. доживео тотални дебакл. Понудио је неискоришћени сценарио који је написао за своју верзију из 1985, али те идеје, нажалост, није реализовао, а и да их је неко преuzeо, без њега би у старту биле осуђене на пропаст. Оставио нам је филмове да их гледамо небројено пута и да никада не заборавимо најбитнију поруку ако се задесимо у ситуацији као у његовим остварењима јер она увек непогрешиво функционише: „Shoot 'em in the head!”

Елза Мартинели

УРБАНА ЛЕПОТИЦА



пише:
Бојан Ковачевић

Од тренутка када је Кирк Даглас запазио њену фотографију на насловној страници часописа „Лајф“ и омогућио јој да се с њим појави у главној улози у филму Андреа де Тота *Индијански борац* (*The Indian Fighter*, 1955), Елза Мартинели (1935–2017) или, како су је неки звали, италијанска Одри Хепберн, дуже од деценију, уз Софију Лорен, Ђину Лолобриђиду и Клаудију Кардинале, била је најбољи извозни производ италијанске филмске индустрије. Међутим, за разлику од горепоменутих филмских дива, она се одликовала изразитом виткошћу и помало пегавим лицем маркантиних црта. То је био потпуно нови, урбани тип италијанске лепоте, који ће однети превласт над тада водећим, типичним руралним изгледом.

Елза се родила у централној Тоскани, у градићу Гросету. Потекла је из сиромашне породице, где је одрасла уз седморо браће и сестара. Захваљујући својој несвакидашњој лепоти, већ са шеснаест година почела је да се бави моделингом. Њен изглед врло брзо су приметили модни креатори и уредници њујоршког модног часописа, који су јој саветовали да се пресели у Њујорк. Тада

савет показао се као више него користан јер је Елза врло брзо добила своју прву улогу, и то у горепоменутом вестерну, снимљеном за велику америчку компанију „Јунајтед артистс“. После тог успеха, накратко се враћа у домовину, али као афирмисана филмска звезда, што јој пружа могућност да дебитује и у италијанском филму. По повратку у Италију удаје се за грофа Франка Манчинелија, чиме јој се отвара пут ка велелепним забавама и друштву неких од најбогатијих људи тог времена. Већ 1956. године добија главне улоге у филмовима *Пиринчано ђоље* (*La Risaia*) и *Донатела* (*Donatella*), у коме игра улогу скромне секретарице у богатој породици, за коју бива награђена Сребрним медведом у Берлину. После кратког боравка у Италији, враћа се у Америку, где глуми у филму *Four Girls in Town* (1957). Та симпатична комедија филмске компаније „Универзал“ не би била нарочито примећена да није окупила неке од најлепших интернационалних филмских звезда тог времена: Џули Адамс, Џију Скалу и Маријану Кох. Од тада, Елза је углавном живела на релацији Европа–Америка. Глумила је у више од четрдесет европских копродукција и холивудских хитова. Партери су јој били неки



Већ 1956. године добија главну улогу у филму *Донашела* (*Donatella*), у коме игра скромну секретарицу у богатој породици, и за ту рољу бива награђена Сребрним медведом у Берлину

од највећих глумаца те епохе: Роберт Мичам, Џон Вејн, Чарлтон Хестон, Ентони Квин, Мел Ферер, Џон Дерек и многи други. У то време, познати режисер Карло Понти постаје њен заштитник и помаже јој да улоге добија без аудиција. Захваљујући том пријатељству, Елза се у филму *Мануела* (1957) појављује у улози скитнице у коју се заљубљује огорчени капетан брода (Тревор Хауард). Колико је била свестрана глумица доказује и њена улога у Вадимовом филму *Умреши ог ужашка* (*Et mourir de plaisir*, 1960). У том остварењу тумачила је лик веренице декадентног грофа Мела Ферера, оптуженог да је вампир, за чију се наклоност борила и њена ривалка, коју је играла такође прелепа филмска звезда тог времена Анет Стројберг. Њен највећи холивудски хит био је филм *Хашари* (1962), у коме је играла слободног (freelancer) фотографа који се нашао у Африци, у групи мачо трапера предвођених ликом у тумачењу Џона Вејна. Већ следеће године глуми у још једној афричкој авантурристичкој романси, у филму *Дивљање* (*Rampage*), где игра љубавницу која је растрзана између љубави према много старијем од себе (Џек Хокинс) и његовој љубомори према познатом траперу (Роберт Мичам). За потребе

улоге у шпагети-вестерну *Belle Starr* (1968), који је режирао Лина Вертмилер, морала је да буде риђокоса и с пегама на лицу. Њена улога у америчком филму *Американац у Европи* (*If it's a Tuesday, this must Belgium*, 1969) означава и крај њене филмске каријере ван европског континента. Годину дана пре тога Елза се удала за Вилија Рица, фотографа познатог листа „Пари мач”.

Крајем шездесетих почиње да се појављује у рутинским акционим филмовима и филмовима с еротским садржајем и њена популарност од тада полако опада.

Њен други муж умро је 2013. а после њене смрти остала је ћерка Кристијана, коју је имала с грофом.



Фотографија: Архив ЈК

Глумачка каријера Алексеја Баталова (1928–2017) саткана је од бројних главних улога по којима би се могла направити својеврсна мапа значајних филмова совјетске кинематографије.

Алексеј Баталов рођен је у глумачкој породици. Отац Владимир Баталов и мајка Нина Ољшевскаја били су чланови ансамбла Московског уметничког позоришта (МХАТ). Пошто су живели у једној соби у позоришној згради, најранија Алексејева сећања везана су за позоришни свет: кулисе, костиме, представе,

аплаузе... Кад му је било пет година, мајка се преудала за тада познатог писца Виктора Ардова и дечак се преселио у зграду у којој су живели „књижевни радници”, међу њима и Иљф и Петров. У дому Ардова чести гости били су Ахматова, Мандельштам, Пастернак и други писци, који се већ одавно сматрају класицима руске литературе.

Такво специфично, рекло би се бајковито детињство, прекинуо је Други светски рат, кад је дечак с мајком евакуисан на Урал. Алексеј је у Москви био буржујско дете, а онда се селио по татарским градовима, научио разне



tragovi
на филму

Алексеј Баталов

УМЕТНИК ТИШИНЕ

ПРИРЕДИЛА:
Милена
Гвозденовић

сеоске послове, и пошто је мајка у емиграцији организовала мало позориште, помагао при изради сценографије и први пут изашао на сцену као глумац.

По повратку у Москву 1945. године, Алексеј је наставио школовање и одиграо прву улогу у филму *Зоја* (Зоя). Након тога, упис у глумачку школу при Московском уметничком позоришту дошао је као природни след догађаја.

Занимљиво је што је породична пријатељица Ана Ахматова желела да Алексеј постане сликар, јер је имала високо мишљење о његовом сликарском таленту. Управо он аутор је једног од последњих портрета песникиње.

Од првог аматерског појављивања на филму до професионалних улога прошло је десет година. Од тада, једна за другом, низале су се главне улоге у успешним остварењима: *Велика йородица* (Большая семья, 1954), *Дело Румјанцева* (Дело Румянцева, 1955), *Маши* (Мать, 1955), *Леїле ждралови* (Летят журавли, 1957), *Мој драїи човек* (Дорогой мой человек, 1958), *Дама са ѡсечанцем* (Дама с собачкой, 1960), *Деветанадесет једне ћодине* (Девять дней одного года, 1961), *Срећни дан* (День счастья, 1963)...

Ти филмови донели су му бројне награде, а улога војеног младића који се није вратио из рата у филму, канском победнику *Леїле ждралови*, и међународну славу.

Баталов је играо различите улоге: студента, радника, шофера, војника, научника, професора, лекара... Али све оне имале су нешто заједничко. Могло би се рећи да је увек играо интелигентне, тихе људе снажног духа. Као мало који глумац умео је да ћути у кадру. Својим изгледом

доследног, па и тврдоглавог человека, увек је говорио више него самим текстом.

У филму *Москва сузама не верује* (Москва слезам не верит, 1979), награђеном Оскаром, Баталов је тумачио фабричког радника-интелектуалца Гошу, који пословно успешно и интимно несрећно жени Катерини доноси срећу, мушкарца о каквом је, након овог филма, свака жена маштала. Заправо, Гоша није био нимало идеалан, оставил је супругу, удварао се непознатој жени у метроу, опијао до бесвести, али био је јунак из живота, совјетски антихерој, што је Баталов препознао, и тај лик, упркос свим манама, учинио аутентичним и неизмерно шарманским на платну.

Баталов је потписао режију три филма, *Шињел* (Шинель, 1959), *Три дебелька* (Три толстяка, 1966), *Коџкар* (Ирок, 1972), и бавио се педагошким радом – од 1972. године предавао је на московској филмској академији ВГИК.

Бутљив као филмски јунак, Баталов се и у приватном животу клонио гужве и буке коју носи слава. После успеха филмова у којима је играо, волео је да оде из Москве како би избегао бројна честитања. Близки људи знали су шта му је потребно за креативни успех – тишина.

Алексеј Баталов, јунак старог кова, сматрао је да је смисао живота у помагању. И то не у некој апстрактној форми, већ у конкретној помоћи било ком човеку – блиском или непознатом. Своје успехе у каријери није описивао као велике и надао се да ће, ако га неко буде памтио по добру, то бити његов највећи животни успех.

Џон Авилдсен

КРАЉ ПОТЦЕЊЕНИХ

ПИШЕ:
Бојан Ковачевић

У историји кинематографије овај редитељ вероватно ће остати упамћен по томе што је у његовом по много чему централном делу, филму *Роки*, први пут коришћен данас уобичајени *стедикем* (steadycam), за снимање сцене у којој се Силвестер Сталоне трчећи успиње уз степенице

Џон Гилберт Авилдсен (1935–2017) био је амерички редитељ, монтажер и сценариста, познат по томе што је инспирацију за своје филмове налазио у поп-култури и испредао приче о успону и посрнућу карактера који ипак на крају пронађу пут ка личном тријумфу.

Родио се у Чикагу, а касније преселио у Њујорк, где је уписао и завршио факултет. После успешно завршених студија, две године провео је у војсци, да би се потом обрео на филму, где је радио најразличитије послове. Већ 1964. режира краткометражни документарни филм *Ослеси* (*Smiles*), да би 1965. био ангажован као асистент директора продукције у филму Артура Пена *Један Мики* (*Mickey One*). Већ следеће године добија прилику да као асистент режије у филму *Кад јадне ноћ* (*Hurry Sundown*) великолепног Ота Премингера искаже свој уметнички таленат. Као Авилдсонов редитељски првенац званично се води независно остварење *Посвети се љубави* (*Turn on to Love*, 1970), с натурштицима у главним улогама. Фilm се бавио хипи покретом, који је у то време запљуснуо читав свет. У већини својих филмова радио је као сниматељ, а у некима и као монтажер. То се, према мишљењу многих, негативно одразило на његову концентрацију током редитељског рада, за који многи увиђају да је филмској уметности несумњиво могао знатно више да допринесе.

Међутим, његов велики филмски хит из 1970. *Џо, и што је Америка* (*Joe*), којим драматично и бескомпромисно покушава да осветли сукобе на релацијама млади–стари, леви–десни и покаже однос хипија према малограђанштини, донео му је и похвале на рачун опонашања неконвенционалне фотографије, која је била популарна у андерграунд филмовима, као и на рачун импулсивних покрета камером. Након неколико не тако квалитетних редитељских остварења, 1973. режира врло запажен филм *Спаси тигра* (*Save the Tiger*), у коме у фокус свог истраживања ставља психолошку и социјалну кризу средовечног припадника америчке средње класе. У главној улози нашао се велики Џек Лемон, који је још једном показао своје глумачке вештине. Међутим, најзначајнији догађај за његову каријеру, као и за историју светске кинематографије, десио се 1976. када настаје један од највећих филмова о спорту и спортским титанима и херојима. Фilm *Роки* (*Rocky*) награђен је с више Оскара, између остalog и за режију. Том прилом из света професионалног бокса, у врхунски шоу-бизнес тада је први пут лансиран сценариста и глумац Силвестер Сталоне. Снимљен за само милион долара, за рекордних 28 дана, у Филаделфији и Лос Анђелесу, *Роки* је и дан-данас са својих шест делова инспирација за многе људе који су изгубили веру у сопствене вредности. Авилдсонов следећи велики подухват, *Караџе киг* (1984), још

На снимању филма *Karatе Kug III*

је једна дирљива прича о томе како губитници на крају постају победници. Фilm чија је радња смештена на обалама Калифорније говори о средњошколцу с јаким италијанским акцентом који се тамо досељева са самохраном мајком. Ралф Макио, који игра дечака, бива принуђен да узима часове каратае код свог мистериозног и повученог комшије Пата Морите јер га вршњаци непрестано малтретирају због његове наклоности према лепотици из школе у коју је заљубљен и школски силеција. У том филму Џо је, како је и сам признао, до тачнина осмислио сваки потез – ударац и није дозвољавао никакву импровизацију. Три наставка која су уследила ни изблиза нису била квалитетна иако је други и трећи део режирао сам Авилдсен. Својим филмом *Lean on Me* (1989) омогућио је Моргану Фриману да исплива из споредних улога које је до тада добијао. Доделио му је главну рољу и на тај начин га лансирао у центар холивудске глумачке орбите. Фilmom *The Power of One* (1992) понавља већ раније експлоатисану формулу из својих филмова о спорту, јер испреда причу о белом боксеру Стефану Дорфу, који својим нокаутима постаје инспирација многим посрамљеним црнцима одраслим за време апартхејда. То је уједно био и његов последњи велики филмски хит, јер филмови *8 Seconds* (1994) и *Inferno* (1999) ни изблиза нису одисали креативношћу и сензибилношћу као његова пређашња остварења.

Ове године и сам је био главни протагониста документарца снимљеног у његову част *John G. Avildsen: King of the Underdogs*, у коме се на



месту сниматеља нашао и његов син Ентони, једно од четворо деце које је Авилдсен имао из своја два брака.

Адам Вест

ПИШЕ:
Ненад Беквалац

ВЕЧИТИ БЕТМЕН

Адам Вест (1928–2017) био је један од оних глумаца који ће се памтити само по једном лицу. Морао је да се труди да живи уз улогу „крсташа под плаштом”, која је била његов највећи успех, упркос томе што није тако мислио док ју је играо. Вест, који је био синоним за улогу Бетмена у популарној истоименој кемп серији (1966–1968), није никада успео да побегне од свог алтер ега. Иако се појављивао у многим филмовима и телевизијским серијама, већина критичара његовог рада, без обзира на улогу коју је играо, етикетирала га је као „ТВ Бетмена”. Висок, атлетског изгледа и резонантног баритона, Вест је био савршен избор за праведног америчког милионера Бруса Вејна. Реплику из сваке епизоде коју је изговарао пред акцију, увек ћемо памтити: „Хајде, Робине, ушишмиш пећину! Не смемо губити време!”

Рођен је као Вилијем Вест Андерсон у Вала Вали, у Вашингтону, где је завршио школу и студије књижевности. После две године проведене у војсци, 1956. сели се на Хаваје, где почиње да игра у шоуу намењеном деци. Године 1959. након неколико мањих ТВ улога сели се у Холивуд и мења име у Адам Вест. На телевизији су га узимали за споредне улоге у вестерн серијама Човек закона, Колд 45, Бонанца и Приче о Велсу Фарлу. У тридесет епизода Дешектива (1961–1962) играо је наредника Стива Нелсона. Ту улогу критичари су описивали као живахну и допадљиву, насупрот „дрвеном” Роду Тејлору као његовом надређеном. Почеко је да се појављује и на великим платнама. Играо је симпатичног коњичког официра у Церониму (1962) и тексашког ренџера у шпагети-вестерну *I 4 inesorabili* (1965). Био је десна рука Вилијему Шатнеру у неуспешој серији Александар Велики. Пилот је сниман 1964. али су га пустили као телевизијски филм неколико година касније,

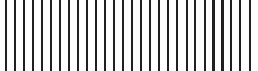
када су се већ прославили као Бетмен и Капетан Кирк. Вест 1966. напокон добија прилику о којој је сањао, а која је у ствари била прикривено проклетство. Када је прихватио улогу Бетмена, придружио се глумцима које ће памтити само по једном лицу: Шатнеру – Капетан Кирк, Клејтону Муру – Усамљени ренџер, Џорџу Ривсу – Супермен, Барту Варду – Робин. Након завршетка серије и ираног филма *Бетмен*, Вест је стекао много следбеника упркос лошем квалитету филмова у којима се појављивао. Неки од бољих из тог периода су: *The Girl Who Knew Too Much* (1969), где игра бившег оперативца ЦИА који истражује утицај комуниста на мафију, и *Партизани* (1974) Стојиљка Јанковића, у коме тумачи лик немачког капетана који се суочава с југословенским борцем покрета отпора кога тумачи Род Тејлор. Да би се одвојио од лика који га је прославио, покушао је да буде његова сушта супротност у *The Happy Hooker Goes Hollywood* (1980), где игра љигавца продуцента и чак се накратко појављује обучен као травестит. Прихватао је и улоге у Б-филмовима: *Young Lady Chatterley II* (1985), *Zombie Nightmare* (1987), *Night of the Kickfighters* (1988). У *An American Vampire Story* (1997) био је убица вампира Биг Кахуна, а у *Joyride* (1997) играо човека који подводи своју ћерку. Глас је позајмљивао у многим анимираним серијама: *Новим Бетменовим пустоловинама* (*The New Adventures of Batman*, 1977), где је поново био Бетмен – Брус Вејн, *Сујер пријатељима – лејендарним супер моћима* (*SuperFriends: The Legendary Super Powers Show*, 1984) и *Сујер пријатељима* (*The Super Powers Team: Galactic Guardians*, 1985). Исмевао је себе у *Симисоновима* (2002) покушавајући да убеди Барта и Лизу да је некада играо Бетмена. У 83 епизоде *Породичној човека* (*Family Guy*, 2000–2014) био је глас лудог градоначелника Адама Веста без иједне референце на Бетмена.



трагови
НА ФИЛМУ

„КОЛИКО ГЛУМАЦА ДОБИЈЕ
ПРИЛИКУ ДА КРЕИРА УЛОГУ
ПО КОЈОЈ ЂЕ ИХ ПАМТИТИ
ГЕНЕРАЦИЈЕ? НЕ МНОГО.
ТО ЈЕ ДИВАН ОСЕЋАЈ.“





сећање на...

ПРОФЕСИЈА КАСКАДЕР Бата Камени

ПИШЕ:

Јелена Миленковић

Каскадер је особа која професионално изводи тзв. каскаде (енгл. *stunt*), тј. по живот и здравље опасне физичке акције, како би забавила публику; под тим се, такође, подразумевају и професионалци који их изводе у сценама акције у филмовима и ТВ серијама. Каскаде од извођача захтевају не само храброст него и изузетне физичке способности као што су снага, покретљивост и уравнотеженост.

Иако се понекад иза сцена намештају тако да су мање опасне него што стварно изгледају, увек са собом доносе ризик од смрти и тешких физичких озледа.

Пролетос је преминуо Драгомир Станојевић – Бата Камени, један од најбољих и најпознатијих српских и југословенских каскадера прве послератне генерације. Располагао је свим особинама набројаним у горенаведеној дефиницији, а породица и пријатељи тврде да је, иако физички робустан, био човек меког срца и центлмен. Да се определи за то опасно занимање, допринео је избор глумаца за копродукциони филм *Дући бродови* (*The Long Ships*, Југославија, Велика Британија, 1963), у коме је добио ангажман због свог атлетског изгледа, али је одмах исказао и глумачке способности. Током богате каријере снимио је око 500 филмова, а повредио се више од четиристо пута. Дружио се са звездама светског филма: Ричардом Видмарком, Сиднијем Поатјеом у *Дућим бродовима*, Кирком Дагласом у *Проштуви* (*Scalawag*, 1973), Клинтом Иствудом, Телијем Саваласом, Доналдом Сатерлендом у *Райницима* (*Kelly's Heroes*, 1970), Џејмсом Мејсоном, Џејмсом Коберном, Максимилијаном Шелом у *Гвозденом крсту* (*Cross of Iron*, 1977), Робертом Мичамом и Али Макгро у ТВ серији *Ветрови рата* (*The Winds of War*, 1983), наступао уз једног од најбољих каскадера-акробата Џекија Чена у *Божјем оклоу* (*Lung hing dai*, 1986). Дружио

се, такође, и с бројним звездама домаћег филма: Драганом Николићем, Жарком Лаушевићем, Милутином Карадићем и многим другима, али се никад није погордио. Као петнаестогодишњак запослио се у струци као ауто-електричар и по завршетку филмске каријере вратио се свом занату. Отворио је радњу у Облачковској улици у Београду, из које се никада и никуда није селио. Био је нормалан и скроман човек и истовремено сјајан лик. Свој филмски посао овако је описао: „Живот каскадера је као ход по танком канапу изнад провалије. Једном погрешиш и нема те више.“ Бата Камени, на срећу, није погрешио и поживео је 76 година, али живот је временски ограничен и неумитно напушта и непогрешиве. На шпицама филмова у којима је наступао, Бата и није и јесте био потписиван, некад тачно, а некад погрешно, што је судбина оних који су значајни, али нису звезде. Једно је свакако сигурно, у историји југословенског и српског каскадерства Драгомир Станојевић – Бата Камени биће запамћен и записан као један од најбољих. У знак сећања на Бату Каменог Кинотека ће приказати документарни филм из 2012. године редитеља Уроша Томовића, који је са Мином Ђукић и сценариста. Тада филм, нажалост, до сада нисмо видели.



ПЈЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ

ТЕОРЕМА



ЈУГОСЛОВЕНСКА КИНОТЕКА

Узун Миркова 1, Београд

www.kinoteka.org.rs

Мартин Ландау

БОЛИ БЕС

ПИШЕ:

Бранислав Ердељановић

Бити најбољи пријатељ са Џејмсом Дином, забављати се с Мерилин Монро и бити учитељ глуме Џеку Николсону, чињенице су које саме по себи наводе на закључак о узбудљивом и необичном животном путу, какав је имао Мартин Ландау (1928–2017), глумац неспорног талента и велике харизме.

Са двадесет и кусур година већ је имао солидну каријеру илустратора у једном од цењенијих њујоршким листова, а упоредо је радио и у позоришту. После неколико година напушта посао и потпуно се посвећује глуми. Бива примљен у престижни Акторс студио, који је тада радио под строгом палицом чувеног Лија Стразберга. Куриозитет је да су те 1955. године од две хиљаде пријављених примљена само два студента, Ландау и сада већ легендарни Стив Меквин. Развијајући своје филмске вештине под будним надзором ментора и у раду с „класићима“ попут поменутог Стива Меквина, Џејмса Дина и Мерилин Монро, Ландау креира завидну телевизијску каријеру. Своју прву велику филмску шансу добија код Алфреда Хичкока у остварењу *Север – северозапад* (*North by Northwest*, 1959), у коме је играо с великим звездама: Керијем Грантом, Ив Мери Сент и Џејмсом Мејсоном. Када је упитао Хичкока зашто му је поверио баш ту улогу, овај му је у свом маниру одговорио: „Мартине, у твојој глави се одиграва прави циркус“, алудирајући на специфичан карактер који је Ландау подарио

својој креацији. И у следећим бриљантним епизодама, некако упадајући у шаблон специфичних и ноншалантно узнемирујућих особа, Ландау игра у два спектакла. Најпре у филму Џозефа Манквица *Клеопатра* (*Cleopatra*, 1963) глуми генерала Руфија уз тада најчувенији брачни пар Холивуда Тejlor-Бартон, а затим у остварењу Џорџа Стивенса заснованом на библијским мотивима *Највећа прича икада испричана* (*The Greatest Story Ever Told*, 1965) игра првосвештеника Кајафаса, поред изузетне интернационалне глумачке екипе. Ландау не запушта своју телевизијску каријеру, те добија прилику да заигра у веома успешном и популарном ТВ остварењу *Немојућа мисија* (*Mission: Impossible*), на коме се задржао готово три године. Седамдесете и осамдесете показале су се као веома тешке за Ландауа, јер је играо у лошим остварењима и тек је покоја улога из тог периода вредна помена. На срећу по њега, крајем осамдесетих, ангажује га Френсис Форд Копола у филму *Такер* (*Tucker: The Man and His Dream*), за позамашну улогу Ејба, контратезу главном карактеру Престону Такеру, индустрисалцу и иноватору аутомобилске индустрије, кога сјајно портретише Џеф Бриџис. Некако на крилима те улоге Ландау и у следећа два филма остварује сјајне улоге. Најпре у *Злочинима и прештупцима* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989) Будија Алена игра успешног породичног човека који покушава да се реши своје љубавнице, а затим у филму по коме га највише памтимо, бисеру



Eg Byg (1994)

Тима Бартона *Eg Byg* (*Ed Wood*, 1994), тумачи лик легендарног глумца, једног од најупечатљивијих интерпретатора грофа Дракуле, Беле Лугошија. За сва три остварења Ландау је номинован за Оскар за најбољег споредног глумца, а феноменална и бравурозна интерпретација Лугошија донела му је ту престижну награду.

У једном интервјуу из средине деведесетих Ландау се присећао своје каријере пуне много тешких тренутака, успона и падова направивши поређење с бејзболом: „Било је доста бола и доста беса. Осећао сам се као ударац који је имао сву потребну опрему и снажну палицу, али менаџер ме је стално избегавао. Некада сам и излазио с палицом, али нико ме није гађао. А онда сам рекао себи, једно јутро узећу ту палицу и ударићу тај хом-ран. Просто као пасуљ.“

Срећом по нас, Мартин Ландау је више пута ударао палицом тај чувени хом-ран и стекао статус култног глумца, мајстора кратких бравура и чудесних карактера.



Север – северозапад (1959)



сећање на...

Глен Хедли

ИСПОД ПОВРШИНЕ

ПИШЕ:

Петар Михајловић



Позоришна, телевизијска и филмска глумица Глен Хедли (1955–2017) преминула је изненада, на сету, током снимања Хулуве ТВ серије *Future Man*, у 62. години. Иако је често била награђивана за свој рад и веома поштована међу колегама као оригиналан уметник велике интелигенције и очигледног талента, након њеног превременог одласка остала је да одјекује реченица коју је још 1988, после премијере њеног најпопуларнијег филма *Прљави, ћокварени ћревварани* (*Dirty Rotten Scoundrels*), изговорио редитељ Френк Оз: „Људи су до сада – а то се десило и мени – само загребали површину њеног талента!“

Још од ране младости показивала је велико интересовање за глуму, али се након балетске и средње школе за извођачку уметност ипак упутила у Европу, где је дипломирала на америчком колеџу у Лејзину, у Швајцарској. Потом се враћа у Њујорк, где дању зарађује као конобарица, а ноћу, бесплатно, стиче искуство на мањим позоришним сценама. Преломни тренутак у њеном животу десио се када је одлучила да се пресели у Чикаго, на чијој је позоришној сцени имала много више успеха. Након низа запажених позоришних улога ступа у брак са Џоном Малковичем, с којим је у то време делила сцену. Убрзо на аудицијама добија и неколико мањих филмских улога, а сарађујући с Вудијем Аленом, Артуром Пеном, Питером Јејтсом, Данијелом Деј Луисом, Малковичем, стиче преко потребно искуство пред камерама.

Већ 1988. године, после поменутог, комерцијално врло успешног филма Френка Оза, добија прва признања („најперспективнија млада глумица“), а већ следеће стиже и прва номинација за Еми за улогу у мини ТВ серији *Lonesome Dove*. Не одустајући од позоришта, наставља да бриљира као једини људски лик у стриповском *Дику Трејсију* (*Dick Tracy*, 1990) Ворена Битија, а одмах затим и у напетом трилеру *Убојиште мисли* (*Mortal Thoughts*, 1990), где односи глумачку победу над популарнијим, признатијим, искуснијим партнерима: Деми Мур, Брусом Вилисом и Харвијем Кјателом.

Иако се њено име нашло на шпицама више од 70 филмских и ТВ остварења, у којима је остварила упечатљиве улоге, на пример у првој епизоди култне мини ТВ серије *Хоћелска соба* (*Hotel Room*, 1993) Дејвида Линча, за Оскар номинованом *Опусу професора Холанда* (*Mr. Holland's Opus*, 1995), комерцијално успешном филму *Наредник Билко* (*Sgt. Bilko*, 1996), „фавориту критике“ *Дон Џону* (*Don Jon*, 2013) или гледаним ТВ серијалима *Урћенћи центар* (*ER*, 1997) и *Монк* (*Monk*, 2003), Глен Хедли ипак не чини онај „последњи корак“, не успева да пронађе довољно добар, значајан, видљив пројекат који би од ње направио глумачку звезду, што је, како су многи претпостављали, могла да буде.

Mаркантан, профилисан, упечатљивог гласа, Пауерс Бут (1948–2017) никога није остављао равнодушним. Његову каријеру окарактерисале су улоге „лоших момака”, али он се није држао усташа жанровских клишеа, већ је своје ликове градио на више нивоа и чинио их забавним, па чак и „опасно заводљивим”.

После завршеног формалног школовања Бут наступа у позоришту готово две године. Прву малу филмску рулу остварује у *Девојци за збојом* (*The Goodbye Girl*, 1977), да би одмах затим одиграо такође малу али веома упечатљиву рулу продавца Хенкија (само име имало је велику геј конотацију) у сада већ култном, а тада веома контроверзном филму Вилијема Фридкина *Глуварење* (*Cruising*, 1980). Исте године добија главну улогу у телевизијском остварењу *Прича о Џиму Џонсу* (*Guyana Tragedy: The Story of Jim Jones*), рађеном по истинитим догађајима из живота свештеника Џима Џонса, оснивача контроверзног култа који је однео гомиле невиних људских живота. Већ следеће године добија улогу у сјајном остварењу Волтера Хила *Јужњачка уштеха* (*Southern Comfort*, 1981), у коме пружа одличну рулу скупа са Китом Карадином. Та напета прича чија се радња одиграва на југу Америке, на трагу нешто ранијег успешног Бормановог остварења *Ослобађање*, приказује живот и борбу кајунских урођеника и новопридошлих „цивилизованих” Американаца. Да све то није била само случајност, показује чињеница што након епизоде у нешто слабијем остварењу Џона Милијуса *Црвена зора* (*Red Dawn*, 1984) сарађује управо са Борманом у

Смарайдној шуми (*The Emerald Forest*, 1985). У том филму изнедрио је одличну улогу оца који је у потрази за сином кога је отела група Аборицина. Друга половина осамдесетих и деведесете донеће му помало клишеизиране улоге негативаца у филмовима попут Хиловог *Без милости* (*Extreme Prejudice*, 1987) и Косматосовог *Тумбстона* (*Tombstone*, 1993), али и сјајну рулу у ТВ серијалу о познатом детективу Филипу Марлоу. Иако та остварења нису постигла неки запаженији успех, улоге које је остварио, као нарко-бос Кеш Бејли код Хила и Коврџави Били Брокус код Косматоса, показују његов таленат да и у најцрњим душама пронађе нешто што гледалац може да заволи. Једна од ретких улога у том периоду која се знатно разликовала јесте рула генерала Чујкова у епопеји Јурија Озерова *Стаљинград* (*Stalingrad*, 1990). Након мање-више сличних улога у филмовима *Никсон* (*Nixon*, 1990) и *Поштунци заокреј* (*U Turn*, 1997), као и у више телевизијских остварења, Бут је на упечатљив начин одиграо рулу мастермајнд злочинца, сенатора Рорка, у револуционарном остварењу Френка Милера *Граг іреха* (*Sin City*, 2005), рађеном по веома хваљеној графичкој новели истог аутора. Вредне помена су и његове улоге у врло популарним телевизијским серијалима као што су *24 сата* (24) и вестерн класик *Дедвуд* (*Deadwood*).

Пауерс Бут био је један од стубова жанровског филма америчке кинематографије и један из групе старијих глумаца за које се увек говорило да с правом заслужују статус који имају, а који уопште нису ни тражили, укратко легенда у правом смислу те речи.



ПИШЕ:

Бранислав Ердељановић

Пауерс Бут

ТУМАЧ ЦРНИХ ДУША

програм СЕПТЕМБАР 2017



Југословенска кинотека
Узун Миркова 1

ПЕТАК
1.
СЕПТЕМБАР

СУБОТА
2.
СЕПТЕМБАР

НЕДЕЉА
3.
СЕПТЕМБАР

ПОНЕДЕЉАК
4.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 18.00

ЈУТРО

(ЈУГ, 1967)

Улоге: **Љубиша Самарџић**,
Неда Арнерић, **Милена Дравић**
Режија: **Младомир Пуриша Ђорђевић**

УТОРАК
5.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 11.00

ВАРЉИВО ЛЕТО '68.

(ЈУГ, 1984)

Улоге: **Славко Штимац**, **Данило Бата Стојковић**
Режија: **Горан Паскаљевић**

УТОРАК
5.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 18.00

АПАРАЈИТО

(ИНД, 1956)

Aparajito

Улоге: **Смаранкумар Госал** (Smarankumar Ghoshal), **Камала Адхикари** (Kamala Adhikari)
Режија: **Сатјајит Рај** (Satyajit Ray)

СРЕДА
6.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 11.00

ИЗНЕНАДА ПРОШЛОГ ЛЕТА

(ВБ/САД, 1959)

Suddenly, Last Summer

Улоге: **Елизабет Тейлор** (Elizabeth Taylor), **Монтгомери Клифт** (Montgomery Clift)
Режија: **Џозеф Л. Манкевич** (Joseph L. Mankiewicz)

РЕЗЕРВИСАН ТЕРМИН

ВЕНЕЦИЈАНСКИ ПОБЕДНИЦИ

пројекција у 20.30

АПАРАЈИТО

(ИНД, 1956)

Aparajito

Улоге: **Смаранкумар Госал** (Smarankumar Ghoshal), **Камала Адхикари** (Kamala Adhikari)
Режија: **Сатјајит Рај** (Satyajit Ray)



ВАРЉИВО ЛЕТО 2017. НА БИС

пројекција у 13.30

ИЗНЕНАДА ПРОШЛОГ ЛЕТА

(ВБ/САД, 1959)

Suddenly, Last Summer



Улоге: **Елизабет Тейлор** (Elizabeth Taylor), **Монтгомери Клифт** (Montgomery Clift)
Режија: **Џозеф Л. Манкевич** (Joseph L. Mankiewicz)

пројекција у 20.30

БИТКА ЗА АЛЖИР

(ИТА/АЛЖ, 1966)

La battaglia di Algeri

Улоге: **Жан Мартен** (Jean Martin), **Сади Јацеф** (Saadi Yacef)
Режија: **Било Понтекорво** (Gillo Pontecorvo)



пројекција у 13.30

ДАН ВЕЛИКИХ ТАЛАСА

(САД, 1978)

Big Wednesday



Улоге: **Џен Мајкл Винсент** (Jan Michael Vincent), **Гари Буси** (Gary Busey)
Режија: **Џон Милијус** (John Milius)

СРЕДА
6.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 18.00

БИТКА ЗА АЛЖИР

(ИТА/АЛЖ, 1966)
La battaglia di Algeri

Улоге: **Жан Мартен** (Jean Martin),
Сади Јацеф (Saadi Yacef)
Режија: **Ѓило Понтекорво**
(Gillo Pontecorvo)



пројекција у 20.30

ЛЕПОТИЦА ДАНА

(ФРА/ИТА, 1967)
Belle de jour

Улоге: **Катрин Денев** (Catherine Deneuve), **Жан Сорел** (Jean Sorel)
Режија: **Луис Буњуел**
(Louis Bunuel)

ЧЕТВРТАК
7.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 11.00

ДАН ВЕЛИКИХ ТАЛАСА

(САД, 1978)
Big Wednesday

Улоге: **Џен Мајкл Винсент**
(Jan Michael Vincent),
Гари Бјуси (Gary Busey)
Режија: **Џон Милијус**
(John Milius)

пројекција у 13.30

ПЛАВА ЛАГУНА

(САД, 1980)
The Blue Lagoon

Улоге: **Брук Шилдс**
(Brooke Shields), **Кристофер
Аткинс** (Christopher Atkins)
Режија: **Рандал Клајсер**
(Randal Kleiser)



ЧЕТВРТАК
7.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 18.00

ЛЕПОТИЦА ДАНА

(ФРА/ИТА, 1967)
Belle de jour

Улоге: **Катрин Денев** (Catherine Deneuve), **Жан Сорел** (Jean Sorel)
Режија: **Луис Буњуел**
(Louis Bunuel)

пројекција у 20.30

АТЛАНТИК СИТИ

(ФРА/КАН, 1980)
Atlantic City, USA

Улоге: **Берт Ланкастер**
(Burt Lancaster), **Сузан Сарандон**
(Susan Sarandon)
Режија: **Луј Мал** (Louis Malle)



ПЕТАК
8.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 11.00

ПЛАВА ЛАГУНА

(САД, 1980)
The Blue Lagoon

Улоге: **Брук Шилдс**
(Brooke Shields), **Кристофер
Аткинс** (Christopher Atkins)
Режија: **Рандал Клајсер**
(Randal Kleiser)

пројекција у 13.30

СЕДАМ ГОДИНА ВЕРНОСТИ

(САД, 1955)
The Seven Year Itch

Улоге: **Мерилин Монро** (Marilyn Monroe), **Томи Евел** (Tommy Ewell)
Режија: **Били Вайлдер**
(Billy Wilder)



ПЕТАК
8.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 18.00

АТЛАНТИК СИТИ

(ФРА/КАН, 1980)
Atlantic City, USA

Улоге: **Берт Ланкастер**
(Burt Lancaster), **Сузан Сарандон**
(Susan Sarandon)
Режија: **Луј Мал** (Louis Malle)

пројекција у 20.30

ГЛОРИЈА

(САД, 1980)
Gloria

Улоге: **Џина Роуландс**
(Gena Rowlands), **Бак Хенри**
(Buck Henry)
Режија: **Џон Касаветес**
(John Cassavetes)



СУБОТА
9.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 11.00

СЕДАМ ГОДИНА ВЕРНОСТИ

(САД, 1955)
The Seven Year Itch

Улоге: **Мерилин Монро** (Marilyn Monroe), **Томи Јуел** (Tommy Ewell)
Режија: **Били Вајлдер** (Billy Wilder)

СУБОТА
9.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 18.00

ГЛОРИЈА

(САД, 1980)
Gloria

Улоге: **Џина Роуландс** (Gena Rowlands), **Бак Хенри** (Buck Henry)
Режија: **Џон Касаветес** (John Cassavetes)

НЕДЕЉА
10.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 10.00

НЕКИ ТО ВОЛЕ ВРУЋЕ

(САД, 1959)
Some Like It Hot

Улоге: **Мерилин Монро** (Marilyn Monroe), **Тони Кертис** (Tony Curtis), **Џек Лемон** (Jack Lemmon)
Режија: **Били Вајлдер** (Billy Wilder)

НЕДЕЉА
10.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 18.00

РОЗЕНКРАНЦ И ГИЛДЕНСТЕРН СУ МРТВИ

(ВБ/САД, 1990)
Rosencrantz & Guildenstern Are Dead

Улоге: **Гари Олдман** (Gary Oldman), **Тим Рот** (Tim Roth)
Режија: **Том Стопард** (Tom Stoppard)

ПОНЕДЕЉАК
11.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 18.00

ТРИ БОЈЕ: ПЛАВО

(ФРА/ПОЉ/ШВЕ, 1993)
Trois couleurs: Bleu

Улоге: **Жилијет Бинош** (Juliette Binoche), **Беноа Режан** (Benoît Régent)
Режија: **Кшиштоф Кјешловски** (Krzysztof Kieslowski)

пројекција у 13.30

НЕКИ ТО ВОЛЕ ВРУЋЕ

(САД, 1959)
Some Like It Hot

Улоге: **Мерилин Монро** (Marilyn Monroe), **Тони Кертис** (Tony Curtis), **Џек Лемон** (Jack Lemmon)
Режија: **Били Вајлдер** (Billy Wilder)



пројекција у 20.30

РОЗЕНКРАНЦ И ГИЛДЕНСТЕРН СУ МРТВИ

(ВБ/САД, 1990)
Rosencrantz & Guildenstern Are Dead

Улоге: **Гари Олдман** (Gary Oldman), **Тим Рот** (Tim Roth)
Режија: **Том Стопард** (Tom Stoppard)



пројекција у 13.30

АЈКУЛА

(САД, 1975)
The Jaws

Улоге: **Рој Шајдер** (Roy Scheider),
Ричард Драјфус (Richard Dreyfuss)
Режија: **Стивен Спилберг** (Steven Spielberg)



пројекција у 20.30

ТРИ БОЈЕ: ПЛАВО

(ФРА/ПОЉ/ШВЕ, 1993)
Trois couleurs: Bleu

Улоге: **Жилијет Бинош** (Juliette Binoche), **Беноа Режан** (Benoît Régent)
Режија: **Кшиштоф Кјешловски** (Krzysztof Kieslowski)

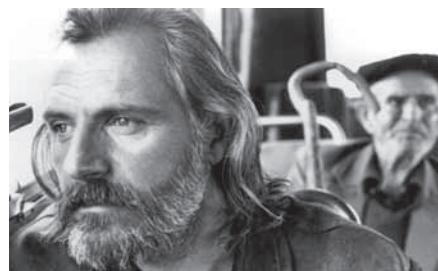


пројекција у 20.30

ПРЕ КИШЕ

(МАК/ФРА/ВБ, 1994)
Before the Rain

Улоге: **Раде Шербенија**, **Кетрин Картлиџ** (Katrín Cartlidge)
Режија: **Милчо Манчевски**



УТОРАК
12.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 11.00

АЈКУЛА

(САД, 1975)
The Jaws

Улоге: **Рој Шајдер** (Roy Scheider),
Ричард Драјфус
(Richard Dreyfuss)
Режија: **Стивен Спилберг**
(Steven Spielberg)

пројекција у 13.30

МОЈА ДЕВОЈКА

(САД, 1991)
My Girl

Улоге: **Маколи Калкин**
(Macaulay Culkin), **Ана Кламски**
(Anna Chlumsky)
Режија: **Хауард Зиф**
(Howard Zieff)



УТОРАК
12.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 18.00

ЗРНО ЗЛА

(САД, 1958)
Touch of Evil

Улоге: **Чарлтон Хестон** (Charlton Heston), **Џенет Ли** (Janet Leigh)
Режија: **Орсон Велс**
(Orson Welles)

FILM NOIR

СРЕДА
13.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 11.00

МОЈА ДЕВОЈКА

(САД, 1991)
My Girl

Улоге: **Маколи Калкин**
(Macaulay Culkin), **Ана Кламски**
(Anna Chlumsky)
Режија: **Хауард Зиф**
(Howard Zieff)

пројекција у 20.30

БУМЕРАНГ

(САД, 1947)
Boomerang

Улоге: **Дана Ендруз**
(Dana Andrews),
Џен Вајат (Jane Wyatt)
Режија: **Елија Казан** (Elia Kazan)

СРЕДА
13.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 18.00

БУМЕРАНГ

(САД, 1947)
Boomerang

Улоге: **Дана Ендруз** (Dana Andrews), **Џен Вајат** (Jane Wyatt)
Режија: **Елија Казан** (Elia Kazan)

пројекција у 13.30

СМРТ У ВЕНЕЦИЈИ

(ИТА/ФРА, 1971)
Morte a Venezia

Улоге: **Дирк Богард**
(Dirk Bogarde),
Ромоло Вали (Romolo Valli)
Режија: **Лукино Висконти**
(Luchino Visconti)



ЧЕТВРТАК
14.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 11.30

СМРТ У ВЕНЕЦИЈИ

(ИТА/ФРА, 1971)
Morte a Venezia

Улоге: **Дирк Богард**
(Dirk Bogarde),
Ромоло Вали (Romolo Valli)
Режија: **Лукино Висконти**
(Luchino Visconti)

пројекција у 13.30

пројекција у 20.30

ЧУНГЛА НА АСФАЛТУ

(САД, 1950)
The Asphalt Jungle

Улоге: **Стерлинг Хејден**
(Sterling Hayden), **Мерилин Монро** (Marilyn Monroe)
Режија: **Џон Хјустон** (John Huston)



пројекција у 13.30

АМЕРИЧКИ ГРАФИТИ

(САД, 1973)
American Graffiti

Улоге: **Ричард Драјфус**
(Richard Dreyfuss),
Рон Хауард (Ron Howard)
Режија: **Џорџ Лукас**
(George Lucas)



ЧЕТВРТАК
14.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 18.00

ЦУНГЛА НА АСФАЛТУ

(САД, 1950)
The Asphalt Jungle

Улоге: **Стерлинг Хејден** (Sterling Hayden), **Мерилин Монро** (Marilyn Monroe)
Режија: **Џон Хјустон** (John Huston)

ПЕТАК
15.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 11.00

АМЕРИЧКИ ГРАФИТИ

(САД, 1973)
American Gaffitti

Улоге: **Ричард Драјфус** (Richard Dreyfuss),
Рон Хауард (Ron Howard)
Режија: **Џорџ Лукас** (George Lucas)

ПЕТАК
15.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 18.00

УБИСТВО / УЗАЛУДНА ПЉАЧКА

(САД, 1956)
The Killing

Улоге: **Стерлинг Хејден** (Sterling Hayden), **Колин Греј** (Coleen Gray)
Режија: **Стенли Кјубрик** (Stanley Kubrick)

СУБОТА
16.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 11.00

ШУНКА, ШУНКА

(ШПА, 1992)
Jamón Jamón

Улоге: **Хавијер Бардем** (Javier Bardem),
Пенелопе Круз (Penélope Cruz)
Режија: **Бигас Луна** (Bigas Luna)

НЕДЕЉА
17.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 11.00

РЕЗЕРВИСАН ТЕРМИН



пројекција у 20.30

УБИСТВО / УЗАЛУДНА ПЉАЧКА

(САД, 1956)
The Killing

Улоге: **Стерлинг Хејден** (Sterling Hayden), **Колин Греј** (Coleen Gray)
Режија: **Стенли Кјубрик** (Stanley Kubrick)



пројекција у 13.30

ШУНКА, ШУНКА

(ШПА, 1992)
Jamón Jamón

Улоге: **Хавијер Бардем** (Javier Bardem),
Пенелопе Кruz (Penélope Cruz)
Режија: **Бигас Луна** (Bigas Luna)



пројекција у 20.30

ЗРНО ЗЛА

(САД, 1958)
Touch of Evil

Улоге: **Чарлтон Хестон** (Charlton Heston), **Јенет Ли** (Janet Leigh)
Режија: **Орсон Велс** (Orson Welles)

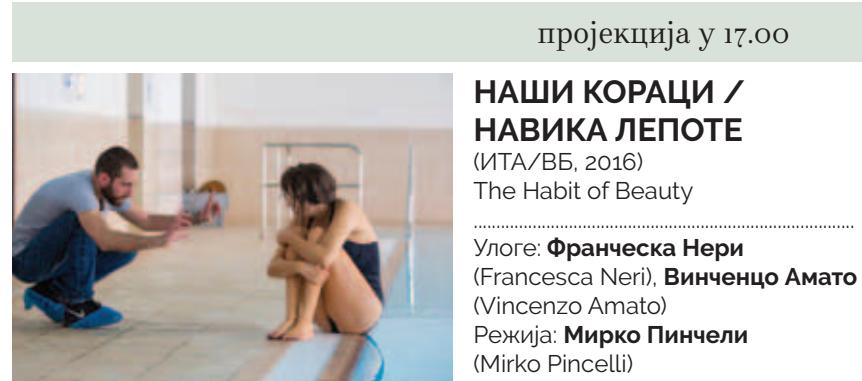


пројекција у 13.30

ПЛАЖА

(САД/ВБ, 2000)
The Beach

Улоге: **Леонардо ДиКаприо** (Leonardo DiCaprio), **Тилда Свинтон** (Tilda Swinton)
Режија: **Дени Бојл** (Danny Boyle)



пројекција у 18.00

ФЕСТИВАЛ
ИТАЛИЈАНСКОГ ФИЛМА

ПОТПУНИ СТРАНЦИ

(ИТА, 2016)
Perfetti sconosciuti

Улоге: **Ђузепе Батистон** (Giuseppe Battiston), **Ана Фољета** (Anna Foglietta)
Режија: **Паоло Ђеновезе** (Paolo Genovese)

пројекција у 17.00

НАШИ КОРАЦИ / НАВИКА ЛЕПОТЕ

(ИТА/ВБ, 2016)
The Habit of Beauty

Улоге: **Франческа Нери** (Francesca Neri), **Винченцо Амато** (Vincenzo Amato)
Режија: **Мирко Пинчели** (Mirko Pincelli)

НЕДЕЉА
17.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 19.00

ЧИСТА СРЦА

(ИТА, 2017)
Cuori puri

Улоге: **Селене Карамаца** (Selene Caramazza), **Симоне Либерати** (Simone Liberati)
Режија: **Роберто де Паолис** (Roberto De Paolis)

ПОНЕДЕЉАК
18.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 11.00

РЕЗЕРВИСАН ТЕРМИН

ПОНЕДЕЉАК
18.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 19.00

ПЕРО

(ИТА, 2016)
Piuma

Улоге: **Луиђи Феделе** (Luigi Fedele), **Блу Јошими** (Blu Yoshimi)
Режија: **Роан Џонсон** (Roan Johnson)

УТОРАК
19.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 11.00

РЕЗЕРВИСАН ТЕРМИН

УТОРАК
19.
СЕПТЕМВАР

пројекција у 19.00

ЗАТВОРЕНИХ ПЕСНИЦА

(ИТА, 2016)
A Pugni Chiusi

документарни филм
Режија: **Пјерпаоло де Санктис** (Pierpaolo De Sanctis)



пројекција у 21.00

ПОСЛЕ РАТА

(ФРА, 2017)
Dopo la guerra

Улоге: **Бузепе Батистон** (Giuseppe Battiston), **Барбара Бобулова** (Barbora Bobulova)
Режија: **Аннарита Цамбррано** (Annarita Zambrano)



пројекција у 17.00

ИМАМ ПРИЈАТЕЉЕ У РАЈУ

(ИТА, 2016)
Ho amici in paradiso

Улоге: **Розарио Алтавила** (Rosario Altavilla), **Маријано Белведере** (Mariano Belvedere)
Режија: **Фабрицио Марија Кортезе** (Fabrizio Maria Cortese)



пројекција у 21.00

НАЈВЕЋИ САН

(ИТА, 2016)
Il più grande sogno

Улоге: **Мирко Фреца** (Mirko Frezza), **Алесандро Борги** (Alessandro Borghi)
Режија: **Микеле Ванучи** (Michele Vannucci)



пројекција у 17.00

ПЛЕМЕНИТИ ЦИЉ

(ИТА, 2016)
Una nobile causa

Улоге: **Нина Сеничар**, **Гульемо Пинели** (Guglielmo Pinelli)
Режија: **Емилио Бригуљо** (Emilio Bruguglio)



пројекција у 21.00

МИ И ЂУЛИЈА

(ИТА, 2015)
Noi e la Giulia

Улоге: **Лука Арђентеро** (Luca Argentero),
Едоардо Лео (Edoardo Leo)
Режија: **Едоардо Лео** (Edoardo Leo)

СРЕДА
20.
СЕПТЕМВР

пројекција у 11.00

ПЛАЖА

(САД/ВБ, 2000)
The Beach

Улоге: **Леонардо Дикаприо**
(Leonardo DiCaprio),
Тилда Свinton (Tilda Swinton)
Режија: **Дени Бојл**
(Danny Boyle)

ЧЕТВРТАК
21.
СЕПТЕМВР

пројекција у 11.00

УКРАДЕНА ЛЕПОТА

(ИТА/ФРА/ВБ, 1996)
Stealing Beauty

Улоге: **Лив Тајлер** (Liv Tyler),
Череми Ајронс (Jeremy Irons)
Режија: **Бернардо Бертолучи**
(Bernardo Bertolucci)

ПЕТАК
22.
СЕПТЕМВР

пројекција у 11.00

ТАЛЕНТОВАНИ ГОСПОДИН РИПЛИ

(САД, 1999)

The Talented Mr. Ripley

Улоге: **Мет Дејмон** (Matt Damon),
Јуд Ло (Jude Law)
Режија: **Ентони Мингела**
(Anthony Minghella)

СУБОТА
23.
СЕПТЕМВР

пројекција у 11.00

ДОБАР ДАН, ТУГО

(САД/ВБ, 1958)

Bonjour tristesse

Улоге: **Дебора Кер** (Deborah Kerr),
Џин Сиберг (Jean Seberg)
Режија: **Ото Премингер**
(Otto Preminger)

НЕДЕЉА
24.
СЕПТЕМВР

пројекција у 11.00

ТАЧКА ПРЕКИДА

(ЈАП/САД, 1991)

Point Break

Улоге: **Кијану Ривс**
(Keanu Reeves), **Патрик Свејзи**
(Patrick Swayze)
Режија: **Кетрин Бигелоу**
(Kathryn Bigelow)

пројекција у 13.30

УКРАДЕНА ЛЕПОТА

(ИТА/ФРА/ВБ, 1996)
Stealing Beauty

Улоге: **Лив Тајлер** (Liv Tyler),
Череми Ајронс (Jeremy Irons)
Режија: **Бернардо Бертолучи**
(Bernardo Bertolucci)

пројекција у 13.30

ТАЛЕНТОВАНИ ГОСПОДИН РИПЛИ

(САД, 1999)
The Talented Mr. Ripley

Улоге: **Мет Дејмон** (Matt Damon),
Јуд Ло (Jude Law)
Режија: **Ентони Мингела**
(Anthony Minghella)

пројекција у 13.30

ДОБАР ДАН, ТУГО

(САД/ВБ, 1958)
Bonjour tristesse

Улоге: **Дебора Кер** (Deborah Kerr),
Џин Сиберг (Jean Seberg)
Режија: **Ото Премингер**
(Otto Preminger)

пројекција у 13.30

ТАЧКА ПРЕКИДА

(ЈАП/САД, 1991)
Point Break

Улоге: **Кијану Ривс**
(Keanu Reeves), **Патрик Свејзи**
(Patrick Swayze)
Режија: **Кетрин Бигелоу**
(Kathryn Bigelow)

пројекција у 13.30

ВЕЛИКО ПЛАВЕТНИЛО

(ФРА/САД/ИТА, 1988)
Le Grande Bleu / The Big Blue

Улоге: **Жан Марк Бар** (Jean Marc Barr), **Жан Рено** (Jean Reno)
Режија: **Лик Бесон** (Luc Besson)

ФЕСТИВАЛ ИТАЛИЈАНСКОГ ФИЛМА – КЛАСИЦИ

од 20. до 24. СЕПТЕМБРА

пројекције у
18.00 и 20.30

програм ће бити
представљен у оквиру
посебне публикације

ПОНЕДЕЉАК
25.
СЕПТЕМВР

пројекција у 18.00

КУНГ-ФУ ЈОГА

(КИН/ИНД, 2017)
Gong fu yu jia

Улоге: **Џеки Чен** (Jackie Chan),
Диша Патани (Disha Patani)
Режија: **Стенли Тонг**
(Stanley Tong)



УТОРАК
26.
СЕПТЕМВР

пројекција у 11.00

ВЕЛИКО ПЛАВЕТНИЛО

(ФРА/САД/ИТА, 1988)
Le Grande Bleu / The Big Blue

Улоге: **Жан Марк Бар** (Jean Marc Barr), **Жан Рено** (Jean Reno)
Режија: **Лик Бесон** (Luc Besson)

УТОРАК
26.
СЕПТЕМВР

пројекција у 19.00

ТИБЕТАНСКА ЉУБАВНА ПРИЧА

(КИН, 2010)
Kang ding qing ge

Улоге: **Јоупенг Су** (Youpeng Su),
Венпеј Ђу (Wenpei Ju)
Режија: **Пинг Ђанг** (Ping Jiang)

СРЕДА
27.
СЕПТЕМВР

пројекција у 11.00

ПРАЗНИК У РИМУ

(САД, 1953)
Roman Holiday

Улоге: **Одри Хепберн** (Audrey Hepburn),
Грегори Пек (Gregory Peck)
Режија: **Вилијем Вајлер** (William Wyler)

СРЕДА
27.
СЕПТЕМВР

пројекција у 18.00

БОЖАНСТВЕНИ ДАНИ

(САД, 1978)
The Days of Heaven

Улоге: **Ричард Гир** (Richard Gere),
Сем Шепард (Sam Shepard)
Режија: **Теренс Малик** (Terence Malick)

пројекција у 13.30

ПРАЗНИК У РИМУ

(САД, 1953)
Roman Holiday

Улоге: **Одри Хепберн** (Audrey Hepburn),
Грегори Пек (Gregory Peck)
Режија: **Вилијем Вајлер** (William Wyler)

пројекција у 17.00

КРАЉ МАЈМУНА

(КИН, 1963)
Da nao tian gong

Улоге: **Јуе Фенг Ђу** (Yue-Feng Qiu),
Жуен Шенг Фу (Run-Sheng Fu)
Режија: **Ван Лайминг** (Wan Laiming)

пројекција у 21.00

ОПЕРАЦИЈА МЕКОНГ

(КИН/ХК, 2016)
Mei Gong he xing dong

Улоге: **Фенг Венђуен** (Feng Wenjuan),
Баогуо Чен (Baoguo Chen)
Режија: **Данте Лам** (Dante Lam)



пројекција у 13.30

БРИЉАНТИН

(САД, 1978)
Grease

Улоге: **Оливија Њутон-Џон** (Olivia Newton-John),
Џон Траволта (John Travolta)
Режија: **Рандал Клајсер** (Randal Kleiser)



СЕЂАЊЕ НА... СЕМ ШЕПАРД (Sam Shepard)

пројекција у 20.30

БОЖАНСТВЕНИ ДАНИ

(САД, 1978)
The Days of Heaven

Улоге: **Ричард Гир** (Richard Gere),
Сем Шепард (Sam Shepard)
Режија: **Теренс Малик** (Terence Malick)



ПОВРАТАК У ЖИВОТ

(САД, 1980)
Resurrection

Улоге: **Сем Шепард** (Sam Shepard),
Елен Берстин (Ellen Burstyn)
Режија: **Данијел Питри** (Daniel Petrie)



ЧЕТВРТАК
28.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 11.00

БРИЉАНТИН

(САД, 1978) Grease

Улоге: **Оливија Њутон-Џон** (Olivia Newton-John), **Џон Траволта** (John Travolta)
Режија: **Рандал Клајсер** (Randal Kleiser)



пројекција у 13.30

ОСТАНИ УЗ МЕНЕ

(САД, 1986) Stand By Me

Улоге: **Ривер Феникс** (River Phoenix), **Кори Фелдман** (Corey Feldman)
Режија: **Роб Рајнер** (Rob Reiner)

ЧЕТВРТАК
28.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 18.00

ЛУДА ЉУБАВ

(САД, 1985) Fool for Love

Улоге: **Сем Шепард** (Sam Shepard), **Ким Бејсингер** (Kim Basinger)
Режија: **Роберт Алтман** (Robert Altman)

пројекција у 20.30

ПУТ У КОСМОС

(САД, 1983) The Right Stuff

Улоге: **Сем Шепард** (Sam Shepard), **Скот Глен** (Scott Glenn)
Режија: **Филип Кофман** (Philip Kaufman)



ПЕТАК
29.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 11.00

ОСТАНИ УЗ МЕНЕ

(САД, 1986) Stand By Me

Улоге: **Ривер Феникс** (River Phoenix), **Кори Фелдман** (Corey Feldman)
Режија: **Роб Рајнер** (Rob Reiner)

ПЕТАК
29.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 18.00

ПАРИЗ, ТЕКСАС

(НЕМ/ФРА/ВБ/САД, 1984)
Paris, Texas

Улоге: **Хари Дин Стантон** (Harry Dean Stanton), **Настасја Кински** (Nastassja Kinski)
Режија: **Вим Вендерс** (W. Wenders)

пројекција у 21.00

ПУТНИК

(ФРА/НЕМ/ГРЧ/ВБ, 1991)
Homo Faber/Voyager

пројекција у 13.30

У ЗЕНИТУ СУНЦА

(ФРА/ИТА, 1960) Plein soleil

Улоге: **Ален Делон** (Alain Delon),
Морис Роне (Maurice Ronet)
Режија: **Рене Клеман** (René Clément)



СУБОТА
30.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 11.00

У ЗЕНИТУ СУНЦА

(ФРА/ИТА, 1960) Plein soleil

Улоге: **Ален Делон** (Alain Delon),
Морис Роне (Maurice Ronet)
Режија: **Рене Клеман** (René Clément)

СУБОТА
30.
СЕПТЕМБАР

пројекција у 18.00

40 ГОДИНА ОД ПРЕМИЈЕРЕ ФИЛМА

ГРОЗНИЦА СУБОТЊЕ ВЕЧЕРИ

(САД, 1977) Saturday Night Fever

Улоге: **Џон Траволта** (John Travolta), **Карен Лин Горни** (Karen Lynn Gorney)
Режија: **Џон Бадам** (John Badham)

пројекција у 21.00

ТВИН ПИКС – ПОСЛЕДЊИХ СЕДАМ ДАНА ЛОРЕ ПАЛМЕР

(ФРА/САД, 1992)
Twin Peaks Fire Walk With Me

Улоге: **Шерил Ли** (Sheryl Lee), **Кайл Маклохлан** (Kyle MacLachlan)
Режија: **Дејвид Линч** (David Lynch)

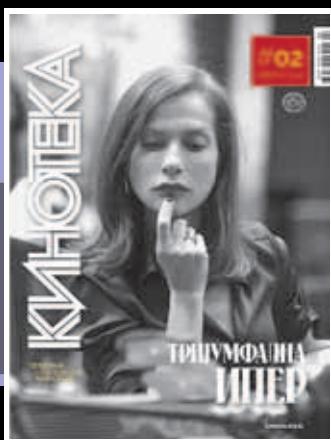




НАБАВИТЕ СВОЈ ПРИМЕРАК
У ПРОДАВНИЦИ
ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КИНОТЕКЕ



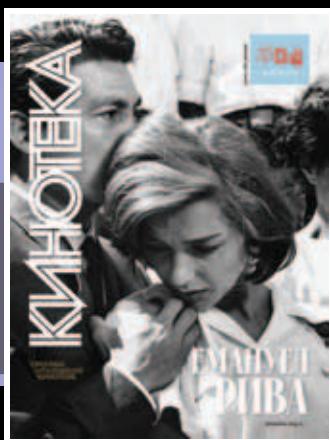
ЈАНУАР



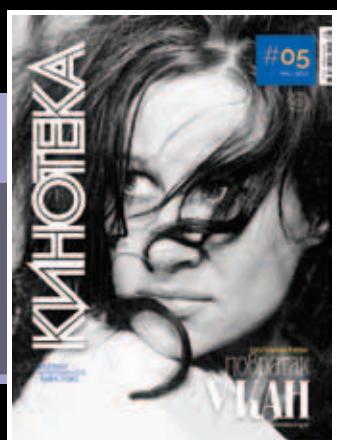
ФЕБРУАР



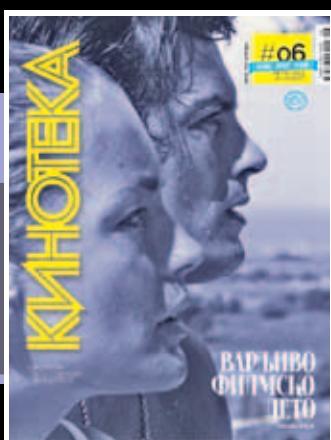
МАРТ



АПРИЛ



МАЈ



ЈУН/ЈУЛ/АВГУСТ



СЕПТЕМБАР





ФИЛМ ДУШАНА МАКАВЕЈЕВА

ЉУБАВНИ СЛУЧАЈ
ИЛИ ТРАГЕДИЈА
СЛУЖБЕНИЦЕ
ПТТ



ЈУГОСЛОВЕНСКА КИНОТЕКА
Узун Миркова 1, Београд
www.kinoteka.org.rs