

КИНОТЕКА

ПРОГРАМ
ЈУГОСЛОВЕНСКЕ
КИНОТЕКЕ

JUGOSLOVENSKA
KINOTEKA

#46

ОКТОБАР 2020.



специјално издање

Горан
ПАСКАЉЕВИЋ

kinoteka.org.rs

Поводом педесет година од оснивања Феста присећамо се Милутина Чолића, идејног творца најзначајније домаће филмске манифестације и првог уметничког директора и селектора, а касније и председника Савета Феста.



из фототеке
југословенске
кинотеке





На насловној страни:

Горан Паскаљевић
Фотографија: Јаша Јосимовић

За издавача:

Југослав Пантелић

Уређивачки колегијум:

**Југослав Пантелић,
Марјан Вујовић,
Александар Саша Ердељановић**

Сарадници на програму:

**Југослав Пантелић, Марјан
Вујовић, Александар
Саша Ердељановић, Дубравка
Лакић, Ана Марија Роси,
Бождар Марјановић, Сандра
Перовић, Зорица Димитријевић,
Маријана Терзин Стојчић,
Радиша Цветковић, Бранислав
Ердељановић, Бојан Ковачевић,
Стеван Глушац, Ксенија
Зеленовић, Ненад Беквалац,
Ђорђе Зеленовић,
Ирина Руњевац,
Светлана Вистаћ**

Технички сарадници:

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

Дизајн: **Вук Попадић**

Арт директор: **Мирослава Вуковић**
Прелом: **Синергија дизајн**
Специјално онлајн издање
Београд, октобар 2020.

**ЈУГОСЛОВЕНСКА КИНОТЕКА
ЗАДРЖАВА ПРАВО ИЗМЕНЕ
ПРОГРАМА!**

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



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



реч директора

Поштовани љубитељи филма,

Насловну страну часописа краси лице Горана Паскаљевића, с којим смо само неколико бројева раније радили интервју, а у септембру, нажалост, изненада морали да се опростимо од њега. О филмском опусу редитеља који је носилац, између осталих, и награде Златни печат Југословенске кинотеке пише Дубравка Лакић.

Пре педесет година основан је Фест. Подсећамо се и оснивача филмске смотре која је у протеклих пола века обрадовала публику мноштвом сјајних филмова, захвални Милутину Чолићу због могућности да и сами постанемо део историје фестивала.

Ексклузивни интервју Сандре Перовић с екипом филма *Нас две* открива појединости о настанку тог дела које је на овогодишњем Фесту редитељу Менегетију донело награду за најбољи деби.

Протекло је и педесет година од прве пројекције несвакидашњег остварења Александра Ходоровског *Ел Тојо*. О занимљивостима у вези с настајањем филма и о самом редитељу читајте у тексту Ненада Беквалца.

Велики Бертолучи је, такође, пре тачно пола века завршио снимање филма *Конформиста*. Данашњи поглед на ту филмску причу уприличио нам је Радиша Цветковић.

Лењин, Хитлер и Черчил непресушни су предмет обраде како историчара тако и филмских радника, а о начину на који се филмски промишљало о њима из личног угла пише Бождар Марјановић.

Глуцац Славко Штимац траје на великом платну од детињства, а његов пут кроз филмско стваралаштво осветљава нам Ана Марија Роси.

Миљеник овдашње публике и чест гост Београда Јиржи Менцл оставио је завидан траг у средњоевропској и светској кинематографији, те се поново присећамо његових речи и филмова.

У октобру у Кинотеци откријте или поново гледајте филмове који немају ограничених век трајања.

Останимо одговорни,

Југослав Пантелић

директор Југословенске кинотеке

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

6

in memoriam

ГОРАН ПАСКАЉЕВИЋ

Дубравка Лакић

50 ГОДИНА ФИЛМА

10

ЕЛ ТОПО

Ненад Беквалац

интервју

16

ФИЛИП МЕНЕГЕТИ МАРТИН ШЕВАЛИЈЕ

Сандра Перовић

уз 50 година каријере

20

СЛАВКО ШТИМАЦ

Ана Марија Роси

50 година филма

36

КОНФОРМИСТА

Радиша Цветковић

интервју из прошлости

42

ЈИРЖИ МЕНЦЛ

документарни четвртак

48

ТРИ ПОЛИТИЧКЕ БИОГРАФИЈЕ

Божидар Марјановић

са полица библиотеке

54

ПИСМО ЗА ЕСТЕБАНА

Зорица Димитријевић

прилог за историју домаћег филма

56

АЛЕКСАНДАР СТОЈАНОВИЋ НОС

фељтон

60

РАЗВОЈ ФИЛМСКИХ ВРСТА

одломци из књиге Владе Петрића

трагови на филму

68

РОЛАНД ХАРВУД / ФРАНКА ВАЛЕРИ /
ДАЈАНА РИГ / НИКОЛАЈ ГУБЕНКО /
БЕН КРОС / АНИ КОРДИ

IN MEMORIAM

ГОРАН ПАСКАЉЕВИЋ



ИЛУСТРАЦИЈА:
Вук Попадић

ЧОВЕК КОЈИ ЈЕ УМЕО ДА ВОЛИ

ПИШЕ:
Дубравка Лакић

Сан Себастијан. Освануло је јутро окупано неком тужном кишом у фестивалском Сан Себастијану, где је вест о изненадној смрти славног српског редитеља Горана Паскаљевића примљена с неверицом. Овде је он био радо виђен гост, у легендарном хотелу „Марија Кристина“ чекала га је увек његова соба, овде је публика овацијама дочекивала и испраћала његове филмове, а не тако давно управо му је овде нобеловац Марио Варгас Љоса, као председник жирија фестивала, уручио награду за филм *Сан зимске ноћи*.

Горана, нашег сценаристу, редитеља и продуцента, аутора осамнаест дугометражних играних филмова – од *Чувара ђлаже у зимском љериоду* (1976) до овог последњег *Ујркос мајли* (2019) – познавао је, ценио и волео филмски свет, филмски професионалци и критичари. И публика, и то не само она у Европи већ и она која се протеже од Јужне Кореје и Индије, преко северне Африке (Мароко, Египат), до Латинске и Северне Америке. И зато не чуди што су од јутрос друштвене мреже пуне дирљивих речи опраштања од њега. Личних порука, заједничких фотографија снимљених у Аргентини, Немачкој, Грчкој, Француској, Шпанији, Гои и Пунеу, Бусану, Карловим Варима, Маракешу, Србији...

Горан Паскаљевић био је човек који је умео

да воли. И умео је да буде вољен, и од стране блиских пријатеља, својих синова и од стране анонимних гледалаца на које је увек мислио и с којима је с много узбуђења кретао на заједничка емотивна филмска путовања. Све његове филмове највише је красило управо то – емоција. Она која се препознаје на великом платну на којем се приказује његов филм. Емоција се с тог платна постепено прелива на гледалиште које постаје свесно да су Паскаљевићев јунаци и ситуације у којима се налазе толико овоземаљски, људски и толико слични самом филмском гледаоцу и његовом окружењу да се поистовећивање рађа тако природно. И зато су људи волели и воле његове филмове: *Чувар ђлаже у зимском љериоду*, *Пас који је волео возове*, *Земаљски дани ђеку*, *Посебан ђрејшман*, *Суџон*, *Варљиво лејшо '68*, *Анђео чувар*, *Време чуда*, *Танјо арјенџино*, *Туђа Америка*, *Буре баруџа*, *Како је Хари џосџао дрво*, *Сан зимске ноћи*, *Ојџимистџи*, *Мегени месец*, *Кад сване дан*, *Земља бојова* и *Ујркос мајли*. Снимао их је у Србији, Хрватској, Америци, Италији, Ирској, чак и на обронцима Хималаја, јер су му лична енергија и страст према филму давале крила да стигне и тамо где је тешко стићи.

Незабораван је био генерацијски сусрет припадника прашке школе на јубиларном, 60. Пулском фестивалу. На тераси хотела „Хистрија“ уз

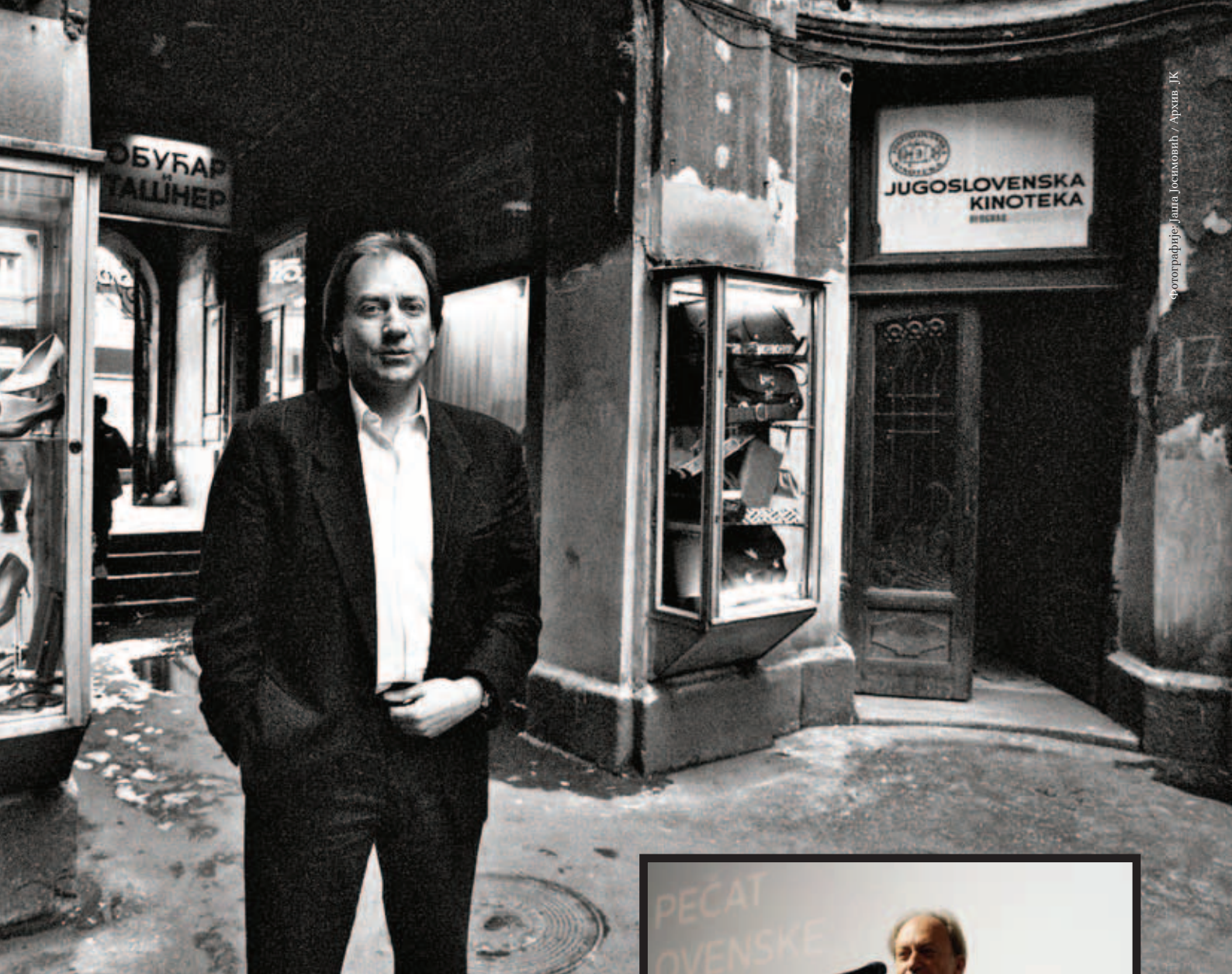
Варљиво лејшо '68 (1984)





пуно смеха и шале седели су: Лордан Зафрановић, Горан Марковић, Срђан Карановић, Рајко Грлић и Дон Паскаљоне – како је Паскаљевића, као најуспешнијег међу њима, назвао Зафрановић. По броју филмова, међународних награда, позитивних филмских критика, иностраних земаља које су радо учествовале у копродукцији његових филмова, Горан их је све надмашио и Зафрановић му је на томе честитао. Паскаљевић је био уметник чија је каријера трајала 50 година и чије дело обухвата 18 играних и 30 документарних и кратких филмова и 32 престижне међународне награде. Међу њима је солунски Златни Александар за животно дело и монографија коју су приредили Грци, а у којој су своје критичарске прилоге дали и Ден Фајнару, Дебора Јанг, Рон Холовеј, Клаус Едер, Ђорђо Госети, Димитрис Еипидес и Димитрис Керкинос, Пјер-Анри Делоа и потписница овог сећања чији је прилог био критика филма *Варљиво лејшо* '68.

Оно што је заједничко свим тим написима о његовом делу јесте то да је Паскаљевић препознат као велики хуманиста, да је у његовим филмовима политика увек била у фону малих људских прича које осликавају време и људе у Југославији и Србији, да је његово стваралаштво обележено доследношћу на пољу естетике и идеологије. Горан је био истрајан у једноставности својих прича које искрено и деликатно описују живот и борбу обичних људи који трпе последице историјских догађаја, приморани да се изборе или супротставе невољи. Увек на страни слабих и потлачених, он је у својим егзистенцијалистичким драмама, обојеним често и хумором, давао глас својим филмским јунацима које је увек третирао с топлином и емпатијом. Без стереотипа, клишеа, без морализаторских пацки. Пуно нежности према ликовима од којих је ама баш сваки тродимензионалан, пун неугасиве наде за бољим животом.



фотографије: Јаша Јосимовић / Архив ЈК

Оно што Паскаљевићев филмски опус са собом доноси јесте и тај јаки осећај за детаљ, за атмосферу. Он је створио тај себи својствени реалистичко-поетски стил у којем увек има и ироније и црног хумора. Он на критички начин види и приступа животу, увек је био у стању да успешно пренесе своју визију да и тако допринесе међународном разумевању српског друштва и српског народа, чијем је кинематографском поднебљу тако страсно припадао.

Горан Паскаљевић (74) нас је својим прераним одласком изненадио, ставио у стање шока. Колико јуче, у дугим телефонским разговорима причали смо о његовом новом пројекту, о његовом 19. филму, о *Мачјем крику* који би већ почео да снима да нас корона све заједно није тако брутално зауставила у свим плановима. Живећи на релацији Београд–Париз–Ичићи, уз супругу Крстину као велики ослонац, Горан је развијао ту своју нову овоземаљску филмску причу, као



и увек са много страсти и енергије. И зато је вест о његовом изненадном одласку тако тешко пала. И породици и пријатељима и свима онима који су га волели и поштовали и као филмског аутора и као човека који је умео да воли људе, јер му је до људи увек било стало, и који се никада није стидео да покаже нежност...

ПОЛА ВЕКА ОД ПРЕМИЈЕРЕ ЕЛ ТОПА

ПИШЕ:
Ненад Беквалац

*Хтео сам да створим слике које,
када их видиш, нећеш заборавити
до краја живота. Сlike које ће вам
променили ментални склоп. Сlike
које ће вам помоћи да досигнете
стање просветљења. ЛСД без ЛСД-а.
Алехандро Ходоровски*





ре педесет година редитељ Аленхандро Ходоровски долази из Мексика у Њујорк носећи једину копију другог филма који је снимео, *Ел Тоѿо* (1970), с надом да ће наћи праву публику и избећи горку судбину коју је доживело његово дебитантско остварење. Први филм Ходоровског *Фандо и Лиз* (*Fando y Lis*, 1968), постапокалиптична романса између мистериозног Фанда и његове девојке Лиз, која болује од параплегике, после премијере изазвао је немире, а затим био забрањен у Мексику и приказиван свега три дана у Јужној Америци. Повређен таквим третманом, Ходоровски се зарекао да ће његов следећи филм „бити каубојски и да ће сви доћи да га гледају”. У то време у Мексику су се углавном правили примитивни и индустријски филмови, како их је окарактерисао Ходоровски. Није било места за уметничка остварења, па је чак и Буњуел имао проблема да се избори с филмском индустријом. Док је настајао *Ел Тоѿо*, Ходоровском су се сви смејали, естаблишмент га је стално нападао, а снимање је изазвало скандал и морао је сам да се избори за њега. Имао је проблема да нађе и главног глумца. Нико није хтео да пусти браду, да обрије главу, нити да глуми лошу особу, па је Ходоровски био приморан да преузме улогу. И већину других ствари урадио је сам: написао сценарио, режирао, глумио, компоновао музику, урадио сценографију. Када је завршио филм, једину шансу за успех видео је у америчкој публици, конкретно оној у Њујорку. Након специјалне пројекције у децембру 1970. у Музеју савремене уметности (МОМА), ширила се прича о филму из Мексика који мора да се погледа. Неколико месеци касније, 1971. године, око један после поноћи, у сали биоскопа „Ел-жен” са шестсто места, на Осмој авенији, у публици су седели Џон Ленон и Јоко Оно и чекали да погледају *Ел Тоѿа* по трећи пут. Свих седам дана у недељи места су била попуњена, а редови за карте увијали се као змија кроз улице. Многи који су видели филм враћали су се поново, они најоданији у просеку су га гледали једнаест пута, а једна девојка већ је двоструко била надмашила просек. Истовремено се рађао концепт „поноћног филма”, нешто што ће постати редовна појава, и многи аутори циљано ће почети да праве филмове за такве пројекције. А тај концепт настао је сасвим случајно. Наиме, власник „Елжена” Бен Баренхолц био је један од срећника који су погледали *Ел Тоѿа* у Му-

зеју савремене уметности у Њујорку, и фасциниран њиме, покушао је да откупи права, али није успео. Међутим, није одустајао и наговорио је продуцента да му дозволи да га прикажује у један после поноћи након свог редовног репертоара, који је био порнографске оријентације. Све је ишло како треба. Један од циљева Ходоровског био је да прода филм јер је морао да врати уложени новац пошто би у супротном завршио у затвору. Џону Ленону филм се толико допао да је убедио Алана Клајна, тада менаџера „Епл рекордса”, да купи права и да му да милион долара за следећи филм. Од тог новца Ходоровски снима *Свећу ѿланину* (*La montaña sagrada*, 1971), али проблеми настају када одбије Клајнов захтев да адаптира БДСМ (везивање, дисциплина-доминација, садизам и мазохизам) роман *Прича о О*. Седмдесетих Ходоровски је проучавао феминистичку литературу и није хтео да има никакве везе са сексистичким филмом. Клајн се наљутио и повукао је из дистрибуције *Ел Тоѿа* и *Свећу ѿланину* на наредних тридесет година. Оба филма деценијама су постојала само у сећањима оних који су имали прилике да их виде на биоскопском платну када су изашли или оних који су гледали испране и непот-





пуне копије на тајним пројекцијама. Клајн и његови адвокати неуморно су гањали све оне који су покушали да га прикажу. То је очигледно помогло да се појача мистичност и да та два ремек-дела постану култни андерграунд филмови. Међутим, то није донело никакву утеху Ходоровском, који се од тада мучио с филмском индустријом. До средине двехиљадитих, када је успео да поврати права на *Ел Тоџа* и *Свеџу њланину*, snимио је свега три филма, опскурне *Tusk* (1980) и *The Rainbow Thief* (1990) и делимично успешан *Свеџа крв* (*Santa sangre*, 1990). Без обзира на забрану, *Ел Тоџо* је био доступан за упорне и током година наставио да шири свој утицај на многе ауторе. Постоји чак прича која је прешла у фолклор да је двадесетдвогодишњи Квентин Тарантино, када се запослио у видео-клубу „Video Archives” у Менхетен Бичу, у Калифорнији, открио „бутлег” копију *Ел Тоџа*, за коју си морао да оставиш сто долара депозита само да би био на листи да је изнајмиш.

За некога ко тек треба да погледа то ремек-дело, прича о његовом настајању, приказивању и рађању култа, као и чињеница да је Џон Ленон сматрао да је то један од најбољих филмова икада снимљених, довољан је магнет да пожели одмах да види шта је публику толико очарало да му се враћала више пута. И сам аутор, иначе, стално понавља да његово дело мора да се погледа неколико пута да би се разумело.

Ел Тоџо на шпанском значи „кртица”, што је уједно и име главног јунака. На самом почетку наратор објашњава како кртица цео живот проведе копајући да би изашла на сунце само да би била ослепљена када се напокон нађе на површини. Овде Ходоровски намеће идеју да је пут просветљења исти онај који води до самоуништења. И док полако пратимо тај пут кроз филм, видимо да је то оно што се дешава и главном јунаку. Након шпице и музике која је прати, у првим кадровима видимо Ел Топу, обученог као каубој скроз у црно, како јаше кроз пустињу на коњу. Све то наговештава иконографију вестерна, а једино што одскаче јесте голи дечак поред њега. Чим се зауставе, Ел Топо пружи дечаку плишаног медведа и слику жене и каже му: „Сада имаш седам година. Ти си човек. Закопај своју прву играчку и слику своје мајке.” Већ тог тренутка знамо да следи једна необична авантура у којој ће све бити могуће, а да је естетика вестерна само мали део тога. Када јашући стигну у град, наилазе на масакр: обешени сељани, разбацана мртва тела старих, младих, на све стране језерца крви у блату. Од по-

лумртвог старца сазнају да су то урадили бандити које предводи Пуковник. Тренутак касније Ел Топо ће дати сину пиштољ да човеку у самртном ропцу скрати муке. Тај део је нека врста увода у филм који је подељен у две целине и четири поглавља која имају називе што подсећају на Библију. Прво је „Генеза“, у којој Ел Топо проналази бандите на какве нисте навикли: једном су фетиш женске ципеле, други прави жену од зрна пасуља на стени да би с њом општио, а већини је главна забава малтретирање калуђера и сексуално иживљавање над њима, док вођа држи робиње. Након сукоба с њима, Ел Топо побије оне које нису хтели да се предају, а Пуковника понизи и кастрира. Марија, која је била робиња, окреће се њему као новом заштитнику и бори се с дечаком за његову наклоност. Ел Топо се опредељује за њу и препушта сина свештеницима уз речи: „Мрзи ме, једног дана ћеш ме убити због овога што сам ти урадио.“

Почиње друго поглавље, названо „Пророци“. Да би га Марија стварно волела и да би му се у потпуности препустила, Ел Топо мора да пронађе четири господара која живе у пустињи и да их победи. Задатак није лак јер треба да круже по динама да би им се господари сами открили, а када се то деси, Ел Топо мора да прибегне лукавству да би их победио јер су сви бољи у потезању од њега. Први је слеп и најбржи. О њему воде рачуна богаљ који нема ноге и богаљ који нема руке, а заједно чине целину. Када га на превару убије, Ел Топо почиње да сумња у исправност похода. Убрзо им се придружује још једна жена револвераш с мушким гласом, која им помаже да пронађу преостале господаре. У сусретима с њима он води филозофске разговоре. Сваки од њих каже нешто што га тера да се преиспитује: „Што дубље паднеш, то ћеш се више уздигнути“; „Перфекцију постижеш само када се потпуно препустиш“; „Да би изгубио, прво мораш волети“ и „Сувише савршенства је грешка“. Када дође до последњег господара, Ел Топо је тотално погубљен. Да би му доказао да овоземаљско не значи ништа, господар узима пиштољ и убија се. Видевши да је заправо изгубио, Ел Топо полуди. Женама није више интересантан и њих две му пуцају у тело симулирајући Христове ране. Скоро мртвог Ел Топу проналази група сакатих људи и носи га у планину. Ту се завршава прва целина и почиње треће поглавље „Псалми“.

Пролазе две деценије, Ел Топово тело је у седећем положају као статуа Буде и у стању хи-



бернације. Он је постао нека врста божанства и нада у спасење наказа и богаља који живе у пећини из које нема излаза. Када се пробуди, брије браду и главу и на себе ставља монашку одору. Одлучан да помогне богаљима које оближњи град држи затрпане у планини, одлази кроз отвор на врху пећине са женом патуљком (њено име у преводу са шпанског значи „мала жена“), која га је повратила из дубоког сна. Њих двоје изводе понижавајуће представе да би зарадили довољно новца и прокопали тунел кроз планину. У граду живе праве душевне наказе и садистички дегенерици који третирају црнце и Мексиканце као стоку за клање и жигосање, терају их да се међусобно боре с бодљикавом жицом на песницама и сексуално их искоришћавају, а потом оптуже за напастовање и убијају. После

једне представе где су морали да имају коитус пред свима, „мала жена” остаје трудна.

Долазимо до последњег поглавља „Апокалипса”. У град стиже нови свештеник, одрасли син Ел Топа. Он је сличан оцу и врло брзо раскринкава свог претходника који на службама изводи лажна чуда. Ел Топо долази у цркву с „малом женом” да се њоме ожени пред Богом. Син пожели освету истог тренутка када угледа оца, али пошто се он променио и ради за племенити циљ, одлучи да је одложи док не ослободи убоге. Када тај дан дође, ипак не може да га убије и одлази сломљен. Ослобођене наказе похрле у град у коме их дочекају шпалири пушака и пиштоља. Ел Топо стиже касно и када види масакр, реши да побије све у граду. Згнушан оним што је урадио, полије се уљем из лампе и запали. У исто време рађа се његов други син. Први узима „малу жену” и полубрата, те обучен као отац у црно, на коњу с њима одлази у пустињу.

Ел Тоја је тешко препричати, поготову поступке јунака, јер све има скривено и вишеслојно значење. Веома је битно и само место радње, а то је пустиња. Она није само питање естетике него и метафизике будући да је важна за настапак три монотеистичке религије, а када се упо-



треби као што је то урадио Ходоровски, постаје земља мистике, место на којем човек, у самоћи, може да пронађе себе и да се поново роди у новој форми, ма каква она била. Тематске импликације *Ел Тоја* истовремено су двосмислене и продубљене. Умотан у алегорију, филм се бави важним темама: животом и смрћу, искупљењем и поновним рођењем, митом и религијом, љубомором и осветом, насиљем и пацифизмом, херојством и подлошћу, оним што је стварно и оним што је измишљено, рационалним и ирационалним, необузданим егоцентризмом и духовним спасењем. Кроз филм су провучени Фројдови концепти и симболике, будистичке мудрости, референце на Библију и „Сидарту” Хермана Хесеа, надреалне слике, метафилм и идеје Ходоровског о томе како треба да изгледају филмски жанрови. Све то редитељ је ставио у психоделични оквир који је привукао младу генерацију која је током шездесетих и седамдесетих користила опојне супстанце у неограниченим количинама. Сала у „Елжену” за време пројекције била је у облаку дима од марихуане. Када је Ходоровски једном тамо свратио, док је пролазио кроз публику до бине, добио је више од тридесет цоинта које никада није искористио. За њега је било смешно то што је већина мислила да мора да пуши марихуану да би разумела филм. Он сам никада није користио психоактивне супстанце већ је себе доводио у стање опијености на други начин, што потврђује и цитат којим почиње овај текст, а који открива шта је Ходоровски желео да постигне.

Пишући о *Ел Тоју*, критичарка Полин Каел назвала га је „есид вестерном” и у тај поджанр касније су сврстана многа остварења која су настала пре тог филма.

Стилски, *Ел Тојо* је истовремено и вестерн и „истерн”, драма и комедија, дубокоумна митска медитација и слепстик фарса. Критика га је називала „надреалном сатиром”, „психоделичном фарсом”, „филмом који силује мозак” и „ремек-делом уметничког филма”. Ништа друго није ни могло да се очекује од човека чија је бескомпромисна уметничка одисеја почела када је педесетих напустио Чиле и отишао у Париз да учи пантомиму код Марсела Марсоа. Жану Коктоу су се допали његови кратки филмови базирани на пантомими. Живећи на релацији Париз – Мексико Сити, Ходоровски улази у „Паник” (*Panic*), хаотичну експерименталну позоришну трупу основану 1962. која је сматрала да модерни надреализам постаје сувише до-

ступан. Направили су више од сто позоришних представа и хепенинга, као што је *Sacramental Melodrama*, где је Ходоровски пресецао вратове гускама, стављао змије на груди, а ту су биле и голе жене прекривене медом, разапето пиле, диновска вагина и конзерва кајсија.

Ходоровски је једном изјавио: „*Ел Тојо* је библиотека... свих књига које волим.” Тада је признао и утицај Жан-Лика Годара, Луиса Буњuela, Серђа Леонеа, Ериха фон Штрохајма и Бастера Китона на његов филм. Направио је визионарско дело које спаја често парадоксалне уметничке инспирације: Буњuela и зен, Ејзенштајна и пантомиму, Антонена Артоа и Раса Мејера. Позајмљивао је и из позоришних комада, Артоовог позоришта суровости, Бекетовог позоришта апсурда, Коктоовог надреализма, чак и магичних тачака. *Ел Тојо* је делом Жан-Пол Сартр, Јунг, Рајх, Ниче и Лао Це. Ходоровски у њему користи и Стари и Нови завет. Провлачи кроз филм Мојсија, Христа, ученике зена и своја сопствена учења. За неке гледаоце има сувише филозофских референци, јунговских и религиозних симбола, параболо, геометријских конфигурација и онога што разуме само редитељ. Чини се да је направио дугачку листу свега онога на шта је хтео да алудира – филмове, књиге, поеме, симболе итд. – листу коју није хтео да скрати када је снимао, већ је одлучио да искористи све.

Ходоровски није хтео да направи омаж вестерну него му се подсмевао. Хтео је да ту иконографију направи смешном и зато је два богаља која чине једно тело обукао у костим Џона Вејна. У дуелу с разбојницима они намерно умиру дупло спорије него код Пекинпоа, кога није нарочито волео, али му није сметало да ис-



користи напуштене сетове у Мексику које је овај саградио када је тамо снимао филм коју годину пре него што ће настати *Ел Тојо*. Чак је и начин на који је користио музику тотално супротан ономе у вестернима. Та његова естетика допала се контракултури која се развијала у Њујорку. *Ел Тојо* је утицао на многе ауторе као што су Денис Хопер, Семјуел Фулер, Боб Дилан, Роџер Вотерс. Касније, током година, до копија које су кружиле дошли су Дејвид Линч, Квентин Тарантино, Николас Виндинг Рефн, Ерика Баду, Мерилин Менсон и Каџе Вест.

Наравно, нису сви били одушевљени филмом, па је Ходоровски долазио у сукоб с новинарима када су му постављали питања или га оптуживали да убија животиње и да је шовиниста. Тада је устао и рекао у инат свима: „Јесте, ја сам убица, ја мрзим жене”, што није било тачно. Једино због чега је зажалио била је тврдња да је сцена силовања Марије у филму била стварна, а не симулирана. То се, наравно, није десило, те је та његова изјава била нека врста негативне рекламе.

У суштини је Ходоровски постигао оно што је желео, а то је „да убије филм, да убије глумце, да убије гледаоце како би се поново родили и из биоскопа изашли као нови људи с промењеном свешћу”. *Ел Тојо* је један од ретких филмова које није прегазило време и нимало није изгубио моћ да шокира и заведе. Да поновим оно што је Ходоровски рекао пре десет година, али што и данас важи и остаће тако за вјек и вјекова:

„*Авајтар* је зарадио стотине милиона долара и после три месеца нико не може да га се сети. Људи се сећају ствари из мог филма и четрдесет година након што су га гледали.”

Многи старији мушки и женски парови нису свесни тога да је оно што пролази као пријатељство заправо дуготрајна, посвећена веза. И управо то је у фокусу првог дугометражног играног филма Филипа Менегетија *Нас две*, који је након светске премијере на Међународном филмском фестивалу у Торонту, на 48. београдском Фесту у главном такмичарском програму награђен Београдским победником за најбољи дебитантски филм. Вођена моћном и страстvenом глумом истакнуте ветеранке филмова Рајнера Вернера Фасбиндера Барбаре Сукове и ветеранке француске позоришне сцене Мартин Шевалије, драма почиње као нежна љубавна прича, која се развија низом неочекиваних обрта, када потајне животне партнерке раздвоје несрећне околности. Интелигентно скројена прича која ниче из релативно једноставне, али ипак неодољиве премисе, постаје све сложенија. Прелази из нежне романсе у заразну тугу пре него што поприми ноту заједљивог хумора и неочекиваних квазитрилер елемената. Ту је чак и наговештај напетости у француској провинцији, што је била главна територија Клода Шаброла – мада без насилног злочина. Филм *Нас две* пружа ону врсту сочних вишеслојних улога какве глумице у позној каријери ретко добијају.

Отмена, сјајно снимљена камерна драма је сећег тона без иједне сувишне сцене све до своје мелахноличне али чаробне последње секвенце, са сигурним кадрирањем као приповедачком алатком, за циљну има старију арт-хаус и ЛГБТ публику. Шевалијеова је изванредна док већи део филма проводи комуницирајући у тишини, а ипак преносећи снажну одлучност док Мадо граби оно што јој је остало од живота и пркосно излази из сенки тајности. Динамичан опис емотивне виталности жена у годинама, када им је на екрану сексуалност често одузета, појачава атрактивност овог филма као дрско оригиналне женске драме. С редитељем Филипом Менегетијем и глумицом Мартин Шевалије разговор је вођен у Паризу у оквиру традиционалног „Рандевуа с новим француским филмом”.

ФИЛИП МЕНЕГЕТИЈ МАРТИН ШЕВАЛИЈЕ

РАЗГОВОР ВОДИЛА:
Сандра Перовић



Наследнице, филм из Парагваја, и ваше остварење *Нас две*, ретки су примери филма који описује лезбијски пар у поодмаклим годинама. Откуд вам идеја да испричате причу о две жене у седамдесетим годинама које су потајно лудо заљубљене?

NAS DVE

TWO OF US
/Deux/
Režija FILIPO MENEGETI
Directed by Filippo Meneghetti



– У формативним годинама живота био сам близак с неким особама које су тако живеле. Али живеле су тешко. Схватио сам то као дете и дирнуло ме је то. Због тога што су ми те особе пренеле страст према филму, вирус филма, одувек сам сматрао да ћу, када одрастем, и ако будем могао да снимам филмове, радо испричати причу сличну њиховој и одужити им се. Али прича из филма је измишљена. Ту је и чињеница што је тај пар у поодмаклим годинама, а живи у друштву опседнутом младошћу и савршенством тела. За мене је то упечатљиво зато што живот није баш такав. Када правиш слике, одговоран си за њих. Увек сам желео да снимим нешто о старијим људима, искрено, ништа не намећући, него све приказујући онако како јесте.

Како сте с глумицама које сте одабрали за филм, Барбаром Суковом и Мартин Шевалије, развили ликове?

– Сукова и Шевалијеова глуме очаравајуће. Пројекат се дуго развијао и финансирао. Шест година. С косценаристом сам га писао пет година. Барбара и Мартин биле су укључене у пројекат врло рано. Када смо их упознали, почели смо да пишемо ликове и да их прилагођавамо њима двома. Понешто смо мењали. Барбара има јаку харизму, па смо покушали да обликујемо њен лик Нину у том правцу. С Мартин смо, наравно, радили на преварантском аспекту лика. Мадлен коју тумачи заправо је преварант на по-

четку филма. Обе су сјајне глумице, раде своје, а ја сам ту да их снимим. То је њихов таленат, а за мене дар што су ми указале поверење. Заиста су савршен пар пред камерама. Не бираш кога ћеш волети. То је једна од порука овог филма.

Можемо ли да кажемо да је ваш дебитантски филм и својеврстан подсетник на кључну лекцију у животу?

– У животу никада не контролишеш најважније ствари. Љубав је најважнија. Не можеш да бираш кога ћеш волети, не можеш да одлучиш у ком ће ти правцу ићи живот, тако да одговор на ваше питање гласи – да, ово јесте подсетник. Са свима сам на томе радио, с косценаристом, сценографом, камерманом, с глумцима, наравно. Важне ствари у животу увек су контрадикторне. Доживиш трагедију, па се након тога догоде ипак неке светле ствари, и обрнуто. Понекад живиш најдосаднију сцену у животу и брбљаш уместо да кажеш нешто важно. Мислим да сам настојао да направим нешто налик животу колико га ја разумем и доживљавам. Када правиш филм, покушаваш да схватиш живот. Зато ја то радим.

Изгледа да тачно знате шта да радите с камером у контексту потпуне усредсређености гледаоца на централни пар у филму *Нас две*. Да ли то на неки начин искључује више дијалога?



Нас две (2019)

– Хвала вам. Проникли сте у суштину онога што ми је била намера. Идеја је била бити економичан, рећи најмање могуће речи, зато што у филму волим визуелно, а дијалог је ту када је потребан. Кад год смо могли да га избегнемо, избегли смо га. Верујем да лица и тела толико комуницирају да само летимичан поглед може много шта да пренесе. А ако имаш велике глумице, сматраш да само њихове очи могу тако много да кажу да не мораш ништа да додаш. А у филму желим и да публици пружим простор да схвати шта она хоће. Не желим да публика буде пасивна. Зато је камера понекад далеко, није на њима, јер желим да публика буде с протагонисткињама и да користи своју емотивну машину.

Што се жанра тиче, ово је мелодрама. Да ли сте помишљали да у једном тренутку зађете у трилер?

– Несумњиво. Финансијерима сам увек писао: „Овај филм биће мелодрама, али снимаћу га као трилер.“ Мислим да су се тада многи питали шта то значи. Али идеја је била управо ово. Волим жанровски филм, волим да га користим као алатку да увучем публику у филм. То су шифре познате публици. Користимо их и она и ја.

Хтео сам да филм, због година ликова и приче коју причамо, буде напет, брз, очаравајућ. Дакле, узбудљив. Смишљено је у једном тренутку скренуо у трилер. Волим кад ме филм изненади и оде у неочекиваном правцу и када изненади и публику. Надам се да ће тако бити и са овим филмом.

Како бисте гледаоцима у Србији препоручили да погледају ваш филм?

– *Нас две* је филм о погледу других, о цензури коју себи намећемо, притиску који нам друштво намеће и о томе како ми на то реагујемо и формирамо своје животе у нешто што је између онога што ми желимо, онога што они желе и онога што нам је речено да морамо да желимо.

МАРТИН ШЕВАЛИЈЕ

Мартин, филмови који обрађују тему лезбијских парова у одређеном старосном добу веома су ретки. Шта вас је мотивисало да прихватите улогу у мелодрами о тајној љубави?

– Ја сам позоришна глумица већ педесет година. Одиграла сам велики број улога, радила сам у Комеди франсез, који сам напустила крајем децембра. Играла сам много великих и важ-

них улога, моја специјалност су улоге у трагедијама, али волим и драму и комедију. Волим да играм тешке улоге које одражавају стварност. Овај филм допао ми се чим сам први пут прочитала сценарио, а прочитала сам четири или пет различитих верзија јер ме је редитељ одабрао на самом почетку пројекта. Допао ми се лик те жене који постоји и у свакодневном животу, таквих жена има много, и њена воља да живи свој живот до краја упркос непријатностима, породици, друштву и средини, а то је мали провинцијски град. Нажалост, она не прихвата да каже истину свима, она живи у тајности веома дуго с том женом коју је срела на путовањима са својим ученицима, пошто је професорка француског језика. Не знам да ли би требало то да вам откријем, али у њеном животу десио се драматични обрт после кога пристаје да настави да се бори упркос здравственим потешкоћама и болести.

Да ли је за вас био изазов и да ли је вама било тешко да играте особу која има потешкоће с кретањем?

– Није. Када сте глумац, мислим да сте спремни за такве изазове. Занимљиво је да је оно што је најтеже играти најчешће најједноставнија и најогољенија ствар. Једноставност живота је поглед...



Нас гве (2019)

– Пренети нечије мисли и нечији унутрашњи живот јесте нешто најтеже у филмској уметности. Али то је истовремено и најузбудљивије и најинтересантније за глумца. Успети пренети на филмско платно нечије мисли и осећања, то је оно што је најзанимљивије за глумца, и веома је важно.

Мадлен чији лик тумачите, водила је један сасвим уобичајен живот припаднице средње класе. А онда се изненада све преокренуло. У којој сте мери као глумица имали емпатију према њој?

– Она је професор француског у малом провинцијском граду, удата је, има децу и живела је један крајње конвенционалан живот. Током својих путовања с ученицима, упознала је ту жену која је водич. О томе се не говори много у филму, али ипак је присутно. Она је изабрала ту жену, њено срце ју је одабрало и на опште изненађење, та жена чији је живот зацртан, која је предодређена да воли једног мушкарца, да има децу и да води банални свакодневни живот није знала да ће је љубав одвести у сасвим супротном смеру. Она нема избора јер осећа велику привлачност према тој жени и та привлачност је узајамна. Како то објаснити? То се не може објаснити већ се мора осетити. Мимо свега тога, ту је и прича о сексу, али о томе се веома мало говори у филму.

Овај филм одиграли сте са још једном великом глумицом, Барбаром Суковом. Како је то искуство било за вас? Како сте сарађивале?

– Познајем Барбарин рад и каријеру, гледала сам скоро све њене филмове од почетка каријере када је била једна од Фасбиндерових муза. Састанак с њом протекао је у једној простодушној и природној атмосфери, било је као да се одувек познајемо. Имамо велико узајамно поштовање и дивимо се уметничким остварењима, ја њеним, а она мојим. У стварању односа, пошто смо заједно учествовале у том стваралачком процесу, много нам је помогло то међусобно уважавање. Нисмо морале да тражимо психолошке компликације да бисмо разговарале о нашим ликовима, било нам је лакше да одиграмо тај однос вероватно због тога што ценимо једна другу као жену и глумицу и то нам је ишло у прилог како бисмо лакше одиграле да смо пар.

уз 50 година
КАРИЈЕРЕ

ПИШЕ:
Ана Марија Роси

СЛАВКО ШТИМАЦ

ВЕЛИКИ ТИХИ ИГРАЧ

Овог месеца пуни шездесет година, а скоро пола века је пред камерама. Снимио је седамдесетак филмова од којих три с Емиром Кустурицом. Учио је код Бранка Бауера, Сема Пекинпоа, Горана Марковића, Живка Николића, Горана Паскаљевића... Филм му је украо детињство, али му слава није одузела памет. Ускратио је себи школовање за глумца, али је занат делио с најбољима – Павлом Вуисићем, Цицом Перовићем, Слободаном Алигудићем, Батом



Стојковићем... У енциклопедијама пише да је српско-хрватски глумац, а он би најрадије да је југословенски! Чији год да је, он је незаменљиви, велики тихи играч на филмском простору некадашње велике земље.

Славко Штимац није *звезда*. Он је права филмска величина с великим уметничким и људским квалитетима, и то га чини посебним. Баш као што је био посебно дете у разреду од њих тридесет када га је Маја Глушчевић, супруга редитеља Обрада Глушчевића, пре педесетак година изабрала да игра главну улогу у филму *Вук самоћњак*. Славко је тада мислио да је и филм игра, тим пре што су му говорили да не треба да глуми, већ да се понаша природно, као да се игра. И тако је почео игру са одраслим људима, а детињство му се претворило у рад на филму. И младост му је прошла између камера, а првобитни стрес због прекинутог детињства ту и тамо остављао је последице. Он је то сажео у једној реченици: *Најшјеже ми је било што нисам никада ишао са ђацима на екскурзију*.

Од тог првог филма, *Вук самоћњак*, који је 1972. године премијерно приказан на Филмском фестивалу у Пули, Славко Штимац одиграо је близу 70 улога на филму и у серијама, и добио значајна признања: Александар Лифка, Живојин Жика Павловић, Златна мимоза, Срце Сарајева... до последњег, Почасни Ернест. Био је глумачко откриће, имао је седамнаест година када је добио награду, у то време тако значајну, Седам секретара СКОЈ-а, као њен најмлађи власник. Постао је глумачки идеал Емира Кустурице због своје сведене глуме, публици један од најдражих, најомиљенијих глумаца из некадашњег југословенског филма. Он је дечак који је преживео филм, и данас, са шездесет година, колико пуни 15. октобра, и готово пола века филмске каријере, јесте незаменљиви, велики тихи играч на филмском простору некадашње Југославије.

ВУК САМОТЊАК

Маја Глушчевић, супруга редитеља Обрада Глушчевића, дошла је те 1971. године у Славков разред и питала учитељицу има ли ту неки дечак који лепо рецитије и који би био добар за главну улогу у дечјем филму. Учителица је изабрала неколицину, а Мири се највише допао мали Славко јер ју је знатижељно посматрао својим готово рендгенским погледом. Мислио је да је то нека нова учитељица и био је озбиљан.

Када је Маја замолила учитељицу да га изведе пред одељење да нешто одрецитује, дечак је изашао и самоуверено изговорио песмицу. Била је одушевљена и одјурила је свом супругу, редитељу филма Обраду, и рекла му да има главног глумца. Бојала се само хоће ли се и њему допасти, али чим је видео фотографије, рекао је да је то њихова звезда! Маја је била пресрећна, али и пресудна за каријеру Славка Штимца. Тако је он статус детета-глумца осигурао већ првом улогом у филму *Вук самоћњак*. А у његовом сећању то је било овако:

– Екипа из филма стигла је у Лику, у моје родно место Перушић. Бирали су дечаке из школе и било нас је много на аудицији. Редитељ Обрад Глушчевић изабрао је баш мене. Након тога, улоге су долазиле једна за другом. Нисам имао времена да размишљам о томе желим ли да се бавим глумом или не, него сам прихватао све изазове и улоге. Данас једино жалим што сам одрастао пред камерама.

Штимац из филмске екипе још памти *чика Јову Ранчића*. Он је с Обрадом и Мајом обилазио школе. Пре него што је разговарао с Глушчевићем, Ранчић је питао Штимца какав је ученик.

– Одличан, рекао сам. Био сам бистро, комуникативно и живахно дете. Који дан касније окупили смо се у хотелу „Језеро” на Плитвицама на аудицији. Тамо сам им причао вицове и нисам имао трему. Због глуме нисам имао времена да се играм с децом. Највеће трауме имао сам због школе, јер сам увек био добар ученик, а како сам много снимао, бојао сам се да ћу попустити у школи. Учио сам током пауза снимања, некад и ноћу. На сетове ми је долазио наставник који ми је помагао да надокнадим пропуштено градиво, па сам основну школу завршио с одличним успехом. Само, нисам после гимназије уписао студије глуме јер сам већ увећало ишао из филма у филм.

Филм је сниман у Словенији јер у Лику није било снега, а део је сниман и у Загребу, у студију Јадран филма. Славко је годинама понављао да није био претерано узбуђен што је изабран да буде главни глумац у филму и веровао је да би се томе много више обрадовао неки одрастао, искусан глумац.

– Прву сцену у филму упамтио сам по томе што сам имао задатак да ходам, да идем из школе и враћам се кући. Све се догађа на Крањској гори, у неком селу на тремеђи тадашње Југославије, Италије и Аустрије. Кренем ја, а редитељ се

ухвати за главу и закука: *Јој, не, молим вас. Реци ми нека не хода као Џон Вејн, само не као Џон Вејн!* Говорио ми је да се понашам и говорим онако како то иначе радим. *Нема имитирања, ојонашања онога што си видео у филмовима. Говори онако како разговараш са својим другарима. Буди природан, свој и самоћњан.* Када размишљам о тим данима, чини ми се да сам некако одмах, у лету прихватио и разумео правила, схватио начин на који се ради. У томе ми је, наравно, помогло и зближавање с екипом, поставили су ми друга фамилија. Најтеже су ми падали растанци. После завршеног снимања остајала би празнина.

За филм *Вук самоћњак* сценарио су писали Обрад Глушчевић и Стјепан Перовић, а музику Бојан Адамич. То је прича о дечаку Ранку који непосредно после Другог светског рата у планини налази пса, великог немачког овчара који је ту остао сам. Ранко га спасава из замке у коју се ухватио и тако почиње њихово пријатељство због којег ће бити проблема с мештанима. Но, све ће се на крају добро завршити и та дирљива прича о једном дечаку и једном псу имала је бројне гледаоце широм Југославије, а на фестивалу у Пули 1972. године филм је добио Сребрну арену и прву награду публике Јелен. Тако је, на изврстан начин, прекинуто детињство Славка Штимца, који је касније говорио:

– Данас сам срећан због тога што сам као дете које је било одвојено од нормалног одрастања ипак успео да се савладам, да не трчим за славом. У том смислу главни ослонац била ми је породица. Много сам размишљао о томе. Своје родитеље, рецимо, никада нисам видео да се свађају, никада у кући нисам чуо псовку. И то је, верујем, био одличан основ да останем емоционално стабилан. Тај ми је ослонац, сигуран сам, и касније помогао да кроз живот корачам релативно бистре главе.

Славков отац Пава помало се бавио грађевинарством, једно време радио је у Немачкој. Имали су имање. Мајка је била домаћица, бринула о оцу и три сина. Ако би мали понекада можда и узлетео, она је увек била ту да му поткреше крила, спусти га на земљу. Зато се, и поред популарности, никада није понашао као звезда. Веровао је да би то било деградирајуће.

Током снимања филма глумци и филмска екипа били су му као друга породица. Родитељи га нису посећивали на снимањима. Отац је рано умро, без мајке је остао 2010, а без најстаријег брата прошле године. С другим братом, који



живи у Загребу, редовно се виђа и лако му је да седне у кола и оде код своје најближе фамилије.

– Имамо добар однос, блиски смо. Мој отац је умро када сам имао двадесет три – двадесет четири године. Разболео се од рака. Последњих година се мучио. Између нас је, чини ми се, увек стајало неко прећутно обећање да ћемо једнога дана да седнемо и да се добро испричамо. Нисмо стигли, ето. То ми је остало као нешто... Када је умирао, био сам поред њега, али некако, некако мислим да је желео нешто да ми каже. Никада нисам сазнао шта мој отац мисли о овоме што радим.

– Нисам одрастао као остала деца, одрастао сам на филму. И то је лако учити. Нисам прола-

зио кроз оне фазе одрастања и школовања кроз које су пролазили моји вршњаци. Напросто, нисам иживео радост играња с децом, увек сам некуд журио. Као да сам хтео да будем на два места истовремено. А то за дете уме да буде веома напорно. Верујем да је мој начин одрастања био бржи, директнији, суровији. И ту постоји много празнина.

САЛАШ У МАЛОМ РИТУ

Славка је одмах по завршетку *Вука самошњака* уграбио неки млади италијански редитељ и снимао с њим у околини Деспотовца филм *Рајко и медвед*. Никада га није видео, нити је добио хонорар. Сниматељ Ненад Јовичић причао му је

Двобој за јужну црују (1978)



да је филм приказан као три телевизијске епизоде у Италији, а Славко је упамтио дресираног медведа Шандора који му је био партнер.

У децембру 1973. у околини Београда, у селу Овчи, почело је снимање серије *Салаш у Малом рићу* у режији Бранка Бауера, према истоименом роману Арсена Диклића, који је истовремено и писац сценарија.

Серија је имала тринаест епизода које су из београдског студија емитоване на Југословенској радио-телевизији од 29. фебруара до 23. маја 1976. године. Из ње су настала два играна филма – *Зимовање у Јакобсфелду* и *Салаш у Малом рићу*. Иначе, *Салаш у Малом рићу* Арсена Диклића 1953. године проглашен је најбољим дејчим романом с тематиком из НОБ-а. Диклић је до тада писао сценарије за више играних филмова, а *Салаш у Малом рићу* био је његов први ангажман на београдској телевизији. На снимање тог подухвата чекало се пуних пет година, али Диклић није жалио због тога јер је добио редитеља којег је прижељкивао – Бранка Бауера, а такође и сниматеља Бранка Блажину. Њих двојица радили су филм по његовом роману *Не окрећи се, сине* и он је био веома задовољан тиме како су *прочићали* његову књигу.

Салаш у Малом рићу носи антиратну поруку, јер се дечкић, јунак приче Милан Маљевић, иако суочен с борбом и њен учесник, враћа играчкама, оставља пушку, постаје оно што заправо и јесте – дете. О том детету из Лике, Славку Штимцу, једном од главних јунака у серији, глумац Слободан Цица Перовић рекао је: „Дечко је невероватан. С децом је веома тешко радити, то знам из искуства, али са Славком је то права педсма. Он и не зна да глуми. Пред камером је исто толико природан као и у животу.”

Милановог саборца и филмског друга Рашу тумачио је Светислав Гонцић из Београда, ученик Основне школе „Бановић Страхиња”. Он је до тада играо с Павлом Минчићем у серији *Ринје, ринје Паја*, а био је и једно од Чкаљине деце у *Камионџијама*. Тада, на снимању, новинари су их обично питали чиме ће се бавити када одрасту, а они су солидарно углас одговарали: „Бићемо глумци!”

И били су. Објективно, Славку Штимцу славу је донела управо та серија. Он је то добро упамтио:

– Не можете да замислите како је то изгледало. Средином седамдесетих, у Југославији сте имали само два ТВ канала и цела земља би, хтела – не хтела, недељом увече у осам сати седела

и гледала *Салаш у Малом рићу*. Сваки Југословен видео је макар једну епизоду. Буквално није било места где сам могао да се појавим неопажено. Сви вас знају, цела земља. А нисам имао ни петнаест година. И баш сам се трудио да останем нормалан. Данас, рецимо, мислим да и није тако лоше да се – ако већ морате – са славом суочите рано, док сте још дете. Јер, за тако нешто нисам се припремао, нисам о томе маштао. Напросто, догодило се, нашли су ме. У том смислу, никада нисам учинио посебан напор да бих дошао до посла, никада преко туђе грбаче, да некога оштетим. Кроз живот сам ишао трудећи се да не повредим другог. Што сам старији, све више верујем да је најбитније имати чисту савест, лако заспати. Једноставно, живети нормално.

СПЕЦИЈАЛНО ВАСПИТАЊЕ

У родном Перушићу завршио је основну школу, гимназију је уписао у Госпићу, али је са шеснаест година дошао у Београд и ту остао. Имао је петнаест година када је Сем Пекинпо снимао у Истри и Словенији свој филм *Гвоздени крст*, а неко му рекао да би једну од улога могао да повери дечаку који је већ играо у нашим, југословенским филмовима. Тако је славни редитељ позвао Славка Штимца.

– Било је планирано да снимање не траје дуго – свега дан или два – али се Пекинпоу допало и одлучио је да наставимо. Дописао ми је улогу. Претпостављам да је тај плавокоси дечак требало да послужи као контраст суровој ратној причи у којој војници Вермахта заробе дете које тако лепо свира усну хармонику. Рачунало се да би мој лик требало да допринесе поетици филма и због тога ме је, верујем, Пекинпо и задржао.

На снимању тог филма први пут је видео голу жену.

– Дописали су ми још сцена са Џејмсом Кобурном, које су снимане у Енглеској. И ја сам шетао по сету и гледао снимање сцене између Џејмса и болничарке коју је играла дивна глумица Сента Бергер. Станем иза камере, имао сам петнаест година, и посматрам како њих двоје пробају сцену. У једном моменту она скида све са себе, а ја се сав зацрвеним и побегнем. Није то проблем, проблем је што сам мислио да следећа два дана сви у мене гледају и кажу *ено оној малој безобразној*. У питању је била само проба и ја сам се, несрећник, ту случајно нашао.

Потом га је хтео Горан Марковић у свом де-

битантском филму *Специјално васпитање*, који је снимао од 1. октобра до 7. децембра 1976. Када је почело снимање, Славко је имао петнаест, а на снимању је напунио шеснаест година. Играо је Перу Трту, и дуго је после тога био дечак с тим надимком. Идуће, 1977. године филм је приказан у Пули, покупио бројне награде, а касније је продат у 50 земаља, где је приказиван с великим успехом. У најпрестижнијем филмском часпису *Variety* 25. маја 1977. објављена је критика коју цитирам:

„*Специјално васпитање*, први филм младог редитеља Горана Марковића, снажан је приказ малолетничке делинквенције и хуманих начина који се примењују у Београду у решавању помешног проблема, настао као резултат рада врло ангазоване групе нових талената српског филма. Уз правилно руковођење продајом, филм је права ствар за омладинске фестивале, недеље филма и друштвено ангазоване дистрибутере у иностранству.

Специјално васпитање бави се тројицом људи: дечаком чија је мајка проститутка у малом граду и који због крађе бива осуђен да дође у београдски поправни дом; другим дечаком, који је већ на прагу мужевног доба, ћутљивим, коме је тешко прићи, изузев када је у питању његово пријатељство с Пером, придошлицом који је ухваћен у крађи и наставља да иде странпутицом; и саветником који верује у нове начине остваривања контакта с децацима, те им даје већу слободу но што је то уобичајено, упркос протестима својих колега.

Филм нам пружа бројне могућности увида у животе малолетних преступника и њихове проблеме, помало у маниру Буњелових *Los olvidados* и Де Сикиних *Чистача цицела*.

Славко Штимац, као малолетни преступник који краде и стиче своје специјално васпитање у намери да преживи и живи, представља право глумачко откриће. (Може се видети и у *Гвозденом крсту* Сема Пекинпоа.) Беким Фехмиу и Љубиша Самарџић, као симпатични друштвени радници, први у улози саветника, други као сеоски милиционар, такође доприносе ваљаности, целовитости приче. Ипак, главни глумци су сами децаци. Смрт старијег пријатеља, који гине у саобраћајној несрећи у тренутку када два другара одлучују да побегну, представља изузетно снажан врхунац филмске радње. Овај филм је представник новог таласа младих талената који тренутно стварају у Београду.”

КО ТО ТАМО ПЕВА

После *Специјалног васпитања*, 1978. године снимом је три, а 1979. два филма. И онда га је позвао Слободан Шијан да одигра малу улогу младожење, тазе мужа Неде Арнерић у филму *Ко тамо пева*. Тачније, на улици је срео Шијана, који је пре тога радио телевизијски филм *Кости од мамуша* и који се након осам месеци вратио из Њујорка.

– *Хеј, имам улогу за тебе*, рекао ми је. *Није велика, али ако хоћеш...*

Наравно да је прихватио. Много година касније, у емисији *Вече са Иваном Ивановићем*, причао је:

– Док смо снимали *Ко тамо пева*, сваког јутра у пет сати смо од Цркве Светог Марка малим бусом одлазили у Делиблатску пешчару и увече се враћали за Београд. Готово све је снимљено тамо, и нешто мало у Панчеву. Та атмосфера на снимању с тим глумцима, од Драгана Николића, Павла Вуисића, Бате Стојковића до Александра Берчека и Неде Арнерић, не може се описати. То је била лепота која се памти.

Ипак, и поред толике лепоте, нико од актера на снимању није очекивао да ће настати један од најбољих филмова југословенске кинематографије. Многи критичари прогласили су га најбољим. И стога, неке податке, неке бизарности, неке занимљивости добро је поновити.

Снимање је почело 4. априла 1980. године. Договорено је да траје само 21 (снимајући) дан, због чега се радило и по 20 сати дневно. Нису коришћени рефлектори, па је цео филм у смеђим и црним тоновима. Чак је за ноћне сцене као главно осветљење коришћена логорска ватра.

Иако је у филмским круговима важио као „тежак за сарадњу, незгодан и неко ко воли да попије”, Павле Вуисић је сваког јутра био први на окупљању, оран и трезан. И што је веома важно, он је од почетка безрезервно веровао у тај филм, док највећи део екипе није баш био начисто с тим куда иде та прича. Заједничко им је било то што су сви пожртвовано радили све што је Шијан тражио, и лепо су се забављали.

Улогу Мишка Крстића Шијан је наменио Богдану Диклићу, кога из матичног позоришта нису пустили на снимање, па је накнадно одабран Александар Берчек, који је зарадио чувену реченицу: *Вози, Мишко!* Драган Николић није био предвиђен у првим поделама, али се испоставило да му је улога шлагер-певача сјајно легла, а била је уједно и дивна посвета Жики Павловићу и Џимију Барки.



У већем делу филма на задњем седишту, одмах поред прасића, појављује се баба обучена у црно. Поводом ње постојале су разне теорије, од тога да представља смрт која их чека на крају до тога да, у ствари, само пази на прасиће. Гледаоце је збуњивало и то што бабе час има, час нема. Није ни потписана на шпици. Шијан је објаснио да је то баба коју су успут нашли и стално је била у аутобусу, али се због лошег осветљења није увек видела. Када га је Иван Ивановић питао за бабу, Славко Штимац признао је да је се уопште не сећа.

Чувени аутобус који је једнако јунак тог филма сценаристе Душана Ковачевића, набавио је сценограф Вељко Деспотовић у Словенији, где га је користио Живојин Павловић за филм *Довиђена у следећем рашу*. Био је сивомаслинасте боје, војнички, са сицевима, па су морали да га префарбају и додају блато, рђу и прашину, изваде сицеве и поставе клупе. Било је предвиђено да у завршној сцени приликом бомбардовања

животиње побегну из зоолошког врта, међутим одустало се јер је због Титове смрти у земљи била готово ванредна ситуација.

Слободану Шијану су у монтажи сугерисали да избаци љубавну сцену Неде Арнерић и Славка Штимца у шуми, што он није прихватио. Данас је она једна од често помињаних и анализираних.

Пре премијере, филм је приказан Уметничком већу. Сала у Кошутњаку била је дупке пуна. Приликом пројекције Шијан је остао забезекут. Током целог филма нико се ни један једини пут није насмејао. Премијера је била 23. октобра 1980. у београдском биоскопу „Козара“, који данас више не постоји. Сала се тресла од смеха, па Шијан више није морао да брине. Његов филм обишао је целу Југославију и свуда био изузетно гледан.

Вредан пажње је и податак да је 14. децембра 2017. у Југословенској кинотеци одржана специјална пројекција дигитално рестаурисане ко-

пије филма *Ко што ћамо ђева*. Буран аплауз добили су редитељ Слободан Шијан, сценариста Душан Ковачевић, директор фотографије Божидар Бота Николић, глумци Неда Арнерић и Боро Стјепановић и драматург Филип Давид. Као изненађење, наступили су музичари из филма Миодраг и Ненад Костић, који су уочи пројекције уживо извели чувену нумеру „За Београд, с фирмом Крстић”. *Ко што ћамо ђева* био је први од десет филмова које је Југословенска кинотека рестаурисала у сарадњи с компанијом „Вип мобајл” и приказивала наредних година. Директор Кинотеке Југослав Пантелић истакао је значај пројекта Вип Кинотека за очување српске филмске баштине, као и сложеност посла дигиталне рестаурације, за који Кинотека има професионално обучене кадрове.

Оригинални плакат тог филма осмислио је ди-

зајнер светског реномеа Мирко Илић. На Филмском фестивалу у Кану 2020. филм *Ко што ћамо ђева* приказан је у селекцији Кан класик!

СЈЕЋАШ ЛИ СЕ ДОЛИ БЕЛ

Следеће, 1981. године, у биоскопима се појавио филм *Сјећаш ли се Доли Бел*, првенац Емира Кустурице. Сценаристи су били писац Абдулах Сидран и Кустурица. Ту су се први пут срели редитељ почетник и већ познати глумац.

– Одмах после снимања филма *Ко што ћамо ђева* неко ми је рекао да један млади редитељ жели да ме види, да се упознамо. Нашли смо се у СКЦ-у, дао ми је сценарио и рекао да би било добро да дођем на две-три недеље у Сарајево пре него што почне снимање, да мало *ухваћим* језик и његову мелодију. Био је то Емир Кустурица. Тако је и било, дошао сам у Сарајево



Сјећаш ли се Доли Бел (1981)

и све време сам спавао код њега, не само ја већ и сниматељ Вилко Филач, његов друг с прашке академије. Касније, када су Кустуричина жена и син отишли на море, доселио нам се и Слободан Алигрудић. Буквално се нисмо одвајали.

– Излазио сам с Кустурицом, упијао говор, али он је пре био налик његовом говору, који је више књижевни, мање онај јалијашки. Неле Карајлић ми је после филма рекао да је то било добро, мада се он прибојавао да ли ћу ја моћи да играм тог Сарајлију. Емир је већ тада показивао своју главну особину – упорност. Упорност да истера оно што је замислио. У томе је остао доследан до данас.

Слободан Алигрудић, Павле Вуисић, Мира Бањац, Љиљана Благојевић и Славко Штимац били су екипа која се лепо дружила, а за добро расположење били су задужени Алија и Вилко Филач.

– Током снимања смо уживали, али нико од нас није ни сањао шта ће се ускоро догодити. Можда је, на основу искуства, једино Алигрудић могао нешто да претпостави. Лично, нисам много о томе размишљао, био сам свестан да сам направио добру улогу. Али филм није један глумац, то нису ни њих тројица. Филм је – све то заједно... У *Сјећаш ли се Доли Бел*, у начину глуме, у односу с филмским оцем Слободаном Алигрудићем, у глави сам имао свог оца, однос с њим... Али и сам Алигрудић био је веома инспиративан. Уосталом, контакт с партнером је пола посла.

Може ли се уопште говорити о том филму, тој суптилној причи из сарајевске чаршије, о првој љубави и одрастању у Сарајеву шездесетих година 20. века ако се најпре не изговори чувена реченица: *Свакога дана у сваком погледу све више напредујем?* Та синтагма о сталном напредовању представљала је, да цитирам позоришног критичара Бојана Муњина, условно речено, „благу иронију о социјализму у којем смо живели и до којег у ствари никада нисмо стигли, али је означавала и типично наше лежерно уверење да, што год било, никада нећемо ни пропасти. Мало ћемо лагати, мало ћемо красти, мало ћемо се правити луди, али некако ћемо опстати. Друга реченица из тог филма много је злослутнија: *Хоће ли у овом граду икада засјати сунце како треба?* Између та два осјећаја, између самозаваравања да напредујемо и свијести да на Балкану кронично ствари никако да дођу на своје мјесто...” Између те две реченице копрцао се и Дино, јунак ове приче којег је тако моћно одиграо Славко Штимац.

ВАРЉИВО ЛЕТО '68

Славко Штимац је коју годину касније био и избор Горана Паскаљевића за улогу Петра Цветковића у филму *Варљиво лето '68*. Присећајући се снимања тог филма, Паскаљевић је објаснио:

– Био је то доста тежак период у мом животу. Пожелео сам да се одморим од туробне свакодневнице и када сам прочитао прву верзију сценарија Гордана Михића, учинило ми се да би ми рад на овом филму, који је у основи био савремена комедија, помогао да се вратим оптимистичком расположењу. Предложио сам Михићу да филмску причу пребацимо у 1968. годину. Убацио сам причу о Чехињама, матурском испиту с темом марксизма... и тако је то постао један од мојих најличнијих филмова до тада. Назив филма делимично сам *украо* од мог пријатеља Јиржија Менцла. С тим што морам да напоменем да његов филм *Rozmarne leto*, код нас приказиван као *Хировићо лето*, нема никакве везе с преломном '68. годином.

– Те 1984. када је настао, мој филм је одбијен да буде приказан у конкуренцији Пулског фестивала. Чак није био уврштен ни у пратећи програм филмова који се приказују ван конкуренције у пулској Арени. Образложење мојих колега из тадашњег пулског жирија било је да филм није комуникативан. Већина домаћих критичара га је омаловажила. Подршка је стигла од моје филмске екипе и дивног глумачког ансамбла који ме је пратио на премијерама филма у разним нашим градовима. Публика га је одмах прихватила. А Вера Чукић, наша позната глумица и супруга Гордана Михића, тада је изјавила да ће нас двојицу памтити још најмање педесет година по том филму. Остатак приче знате.

Јунак те приче је Петар Цветковић у бриљантној игри Славка Штимца. Након дигиталне рестаурације тог остварења, критичарка *Полиџике* Дубравка Лакић објавила је у свом листу критику која заслужује да се и овде понуди читаоцима:

ВЕЧНА ПОСВЕТА ЈЕДНОЈ МЛАДОСТИ

После дигиталне рестаурације под окриљем пројекта Вил Киношека, један од кулних филмова Горана Паскаљевића Варљиво лето '68 синоћ је на зашварању међународног Дунав филм фестивала, у Смедеревској тврђави, доживео своју поновну премијеру и још једном појавио како му зуб времена ама баш ништа не може. У чему је драг овој филма вољеној подједнако и од стране публике и од стране критике? Можда је део одговора у редовима који следе.

У време када је настало (1984), Варљиво лето '68 било је шек шести Паскаљевићев филм. По структури садржаја – „најчешкији” од свих његових раних радова. Такав утисак није сачењен на основу чињенице што је Горан Паскаљевић један од најиздашних и најусиљених српских ћака прашке ФАМУ, већ пре свега зато што је суштински тражење устајале атмосфере провинције у овом његовом филму, хуморан начин сликања локалних карактера, низ носталгичних сећања и савлавање интимних преживљавања филмских јунака у први план, директна асоцијација на саваралаштво мајстора шакозване чешке филмске школе.

Чињеница је, додуше, да су прави Паскаљевићеви афинитети и саваралачке одреднице – као што је интимистички набој који се ошелошворује у ликовима сонтане природе и сејних судбина – били јасни и видни и у његовим претходним филмовима, али се чини да су управо у Варљивом лету они нашли своје природно ушочиште. Елеично призивање прошлости, једне бурне и хировите године у којој се и сам аутор опраштао са својим наивним дејинством сазревајући у сенци друштвено-политичких збивања у комунистичким системима, изнедрило је и полубиографски филм. У њему су сценаристи Гордан Мухић и редитељ Паскаљевић лако нашли заједнички језик, саварајући истовремено и комедију о љубави и политичку комедију. Тачније, лирско-политичку персифлажу драматичној и смешној лећа 1968. године.

Варљиво лето '68 је лирска прича о једном српском просјодушном младићу Петру, мојућем сабраћу оној Формановој Црној Петри, који проводи своје мајурантско, али и својеврсно менцеловско Хировито лето, у идиличној и папријархалној српској провинцији до које додире ехо бурних светских љбања. Петров свет је имаинаран и реалан, насељен је женама, тим „мрачним предметима младалачке жеље”: удаћим тосама, ситидљивим вршњакињама, изазовним професоркама, прсаћим мајсторицама... Његова неситрејна удварања и лећње сазревање сложени су, традирани и повезани кроз епизоде из живота љаланке на коју ипак делују слике студентских немира испред париске Сорбоне, љамена најалм бомби у Вијетнаму, суновраћа прашкој пролећа и пада Дубчека, масовној прошесту омладине заустављене испред новобеоградској надвожњака да ћу сачека обраћање маршала Тића...

Али ма колико ови доаћаји били присућни у интимним живоћима неких јунака, пре свега Петровој оца, иденфикација поменућих зби-

вања је само спољашња и није основни циљ ниће љавни подстицај породичним ломовима у кући, у којој су се, понекад веома болно, расцветавале Петрове (Славко Шимац) ране младалачке страси и недоумице. Та фамозна 1968, са свим својим доаћајима, само је атрактивни фон с којим аутор праћи све Петрове фрустрације и унутрашње пориве.

Паскаљевић се према свему овоме односи с љаом иронијом, с којом доброћудно исмејава младо-раћански менталитет одраслих, док средствима фарсе савла акцент на политичку саварност тренутка. Та врста порује сваљује се, пре свега, на лик Оца (Данило Баћа Стојковић), живоћно неситурној провинцијској судској чиновника, праву балканску „љаву породицу”, али и на Мајку (Мира Баћац), чији је ауторитет сведен шакоће на праву „балканску” и љаланачку меру. Прича је добила посебну димензију присућством Петровој деде (Мија Алексић), шармантној епикурејца. Његов однос са Петром је кључан и пресудан за раслет судбина у филму. Прескачући у овом односу Оца генерацијским мостом између деде и унука, Паскаљевић наводи љедаоца и на размишљање о сукобу генерација и његовим еићким изазовима и поседицама.

Прича о Петровим родитељима, муњевити флешбекови политичкој врења широм света, оглазак леће младе Чехије – Петрове младалачке страси, изазови Пекарке, Библиошекарке и Аишекарке, сва та мала чуда у љаланци, све су то каменчићи с људским обрисима из једној јединственој мозаика. Кључни каменчић је онај из мозаичкој средишта, онај који симболише љотресну сцену у којој Оћац, са сузама изазваним љуком људском немоћи, каже: „Децо, ја сам за промене, за ваш бољи живоћ, али ме је страх.”

Варљиво лето '68 је сентиментално ауторско сведочење о љонашању малих људи у једној важној историјској години, којој се из младалачке визуре њених савременика ништа посебно не дујује. Добродушан филм, формановске и менцеловске атмосфере која сведочи о Паскаљевићевим академским коренима, али и о томе да као саваралац припада еићком и лирском искућву које никада неће засћарети. Није засћарело ни Варљиво лето '68. Комоћно би моћло љоново у биоскојску дистрибуцију...

ДАЉЕ С КУСТУРИЦОМ

Подземље и Живоћ је чудо били су следећи филмови у којима су се дружили глумац Штимац и редитељ Кустурица.

Црна комедија Подземље, коју је жири у Кану



Варљиво лето '68 (1982)

1995. године наградио као антиратни филм доделивши му Златну палму, прати групу произвођача оружја који су затворени у једном београдском подруму на почетку Другог светског рата, а снимљен је у време када су се на Балкану догађали ужаси, деведесетих година. Према сценарију Душана Ковачевића, група људи двадесет година држана је у подруму у илузији да напољу бекне рат како би служила као јефтина радна снага за производњу оружја. Услови у којима живе строго су контролисани, па су преварени и илузијом протока времена. Уверени су да се у подземљу налазе петнаест година. Гротескни поглед на задртост митова о Југославији и њен распад.

Снимање *Подземља* трајало је три календарске године. Првих шест месеци филм је сниман у Прагу, затим у Београду, па онда у Бугарској. Те године, то је био највећи и најскупљи филм у Европи. У интервјуу за недељник *Време* Славко Штимац, коме је у том филму главни партнер један мајмун, касније се присећао:

– То су заиста биле грозне године. Из Прага сам пратио шта се догађа у бившој Југославији. Било ме је срамота, био сам очајан због тога што се моја земља распада на тај начин. Не знам ко је рекао, али заиста сам се био повукао у себе и патио као животиња. Човек не успева да пронађе утеху и хвата се за најмању сламку... Већина људи је тих година била захваћена сулудом националистичком хистеријом, нарочито у почетку. Сви су држали некакве своје стране. Која ли је моја страна – питао сам се. Иако сам врло добро знао да је *моја страна* у великој мањини. Уосталом, у таквим временима нормални људи су увек мањина. Породица, неколико најближих пријатеља и... Рат је био велика свињарија. Одједном, човек се суочи са ужасом...

– Пред крај *Подземља* постоји сцена коју увек радо погледам. А догодила се случајно. Негде у два или три сата иза поноћи, у неким бугарским тунелима, мајмун и ја се поново срећемо, коначно смо се пронашли. Пришао ми је и загрлио ме,

некако искрено, од срца. Невероватно! Сећам се да ми је покојни Вилко Филач, чим је завршио снимање, показао како се и сам најежио. Дирљива сцена. Ваљда сам у себи носио неку емоцију коју је мајмун препознао, примио ју је и загрлио ме је као...

Одмах после завршетка *Подземља* 1996. године, Славко је отишао у Америку. Не као емигрант, већ због породичних разлога.

– Моја жена је живела у Њујорку, па сам отишао. Иначе, из искуства знам да промена места боравка не значи ама баш ништа. Не помаже... Напросто, човек не може из своје коже. У Њујорку сам нешто мало радио око филма, али углавном неке друге ствари. Рецимо, запослио сам се у Националној библиотеци, у одељењу за словенске језике. Помогло ми је познавање културе словенских народа, познавање ћирилице и латинице. Нисам сигуран да ми је тих година глума много недостајала. На време сам схватио да се у животу баш све не врти око глуме, да постоје и друге ствари. Додуше, повремено сам знао да прођем улицом и видим како људи снимају филм, вуку расвету; у мени би увек нешто

затитрало. Ухватила би ме нека... Не знам како бих је назвао. Чежња, носталгија?

Из Америке се вратио 2002. да би снимао с Кустирицом *Животи је чудо*.

ДОБРИЦА И ДОБРИЦА

Играни филм *Име: Добрица, презиме: непознато*, дебитантско је остварење редитеља Срђе Пенезића, у којем је Славко био не само главни протагонист већ и један од продуцената.

Када су у децембру 2017. године Ненад Полимац и Јурица Павичић за хрватски *Jutarnji.hr* саставили традиционалну годишњу листу најбољих филмова, у одабиру се нашао и филм Срђе Пенезића *Име: Добрица, презиме: непознато*. Јурица Павичић ставио га је на четврто место своје регионалне листе најбољих, уз образложење: „Закашњели српски дебитант снимио је филм о теми која лако склизне у кич: безувјетној доброту. Резултат је њежни *feelgood movie* с кршћанским вриједностима без кршћанске иконографије.”

Полимац је *Добрицу* такође рангирао на четврто место своје регионалне листе. Ево његовог



Браћа њо мајстери (1988)

образложења: „Ово је нека врста бајке за одрасле, јунак је мушкарац којег су од дјетињства научили да ближњима треба само чинити добро, па без обзира како заправо били злочести. Славко Штимац одлично држи причу, кориштени су чак и инсerti из раног раздобља његове каријере, но филм је заправо одлично режиран и педантно цизелиран: права ријеткост у савременом балканским продукцијама.”

Филм почиње тако што двоје старијих људи нађу бебу у корпи поред пекаре. Узму је и дају јој име Добрица јер је добре воље и стално је насмејана... Али они не знају ко је он и одакле је. А тај Добрица препун је добре воље, тако је рођен. Шта год да му се дешава у животу, добро или лоше, он то прима са осмехом. Али опет, с друге стране, он је интелигентан и веома свестан свега што се дешава око њега. Славко Штимац је о свом Добрици из филма говорио:

– Овај филм показује како бити добар не мора да значи по оној народној да су добар и луд рођена браћа. Добар човек не може бити луд. Лудило је болест. Свет је препун и добрих људи који своју праву природу тек у одређеним околностима покажу. Све зависи и од тога како им приступимо. Јер, људи се мењају поред добрих људи. Дубоко у сваком човеку чучи доброта...

– Увек су постојале тешке приче и увек је било тешких времена. Сада смо мало скочили у сурови капитализам, па је то више изражено, али дефинитивно има таквих људи као што је Добрица. Доброта је љубав, љубав је стварање, а мржња је деструкција. Ми постојимо захваљујући љубави, а то је доброта. Да људи као што је Добрица не постоје, овај свет би се распао и дефинитивно не бисмо имали шансе.

За критичаре и новинаре, тај филм имао је и несумњиво симболично значење. Јер, сви који су макар једном разговарали с овим глумцем, лако су поверовали да је Добрица, заправо, његово друго име.

НЕШТО МАЛО ЛИЧНО

Последњег дана августа, на Врачару, у кафићу у Невесињској улици, срели смо се Славко Штимац и ја. Из нашег разговора бележим неке мисли, податке и занимљивости којима завршавам ову причу о њему.

• Први филм који сам гледао, и запамтио, у Перушићу наравно, звао се *Човек који је убио Либертију Валанса*. Играли су Џон Вејн и Ли Марвин. Међу нама, децом, били су популарни кау-

бојци, као и филмови о Тарзану. Како каже један мој друг, ми смо расли под директним утицајем америчке пропаганде. Са једанаест-дванаест година слушао сам Џимија Хендрикса, па нека сада неко објасни откуд он у Лики!

• Имао сам петнаест година када сам снимио филм са Семом Пекинпоом. Већ сам гледао неке његове филмове, али не и *Дивљу хорду*. Кад имаш петнаест година, не умеш да размишљаш о величини Сема Пекинпоа. Једноставно, радио сам оно што ми је говорио да треба да радим. И то је све.

• Никада нисам размишљао о популарности. Некако ми је било непријатно да си дете, а да ти се људи толико диве и гледају те готово са обожавањем. То, једноставно, није у реду. Нити сам мислио да је то што радим нешто тако посебно, ни специјално ни велико.

• Био сам везан за људе с којима сам радио, они су били моја емоционална фамилија. Трауматичан ми је био разлаз с њима. Када бих те људе сретао касније, радовао сам се као дете, као да дуго нисам видео своје родитеље, па сам их поново срео....

• Снимао сам филм за филмом, и када сам напунио осамнаест година, схватио сам да је то моја професија. Нисам имао времена да размишљам о томе шта бих волео кад не бих радио то у чему сам већ увелико био. Као свако дете, када бих угледао авион, помислио бих како је лепо бити пилот. Нисам био лош ђак, био сам добар у математици, можда сам могао бити инжењер. Не знам, заиста не знам шта значи маштати о томе да будем ово или оно, кад идем из филма у филм.

• Можда је за моју каријеру најзначајнија серија *Салаш у Малом рићу* Бранка Бауера. Годи-ну дана смо радили ту серију и филм, и Бранко Бауер је веома значајан у мом животу. Он је на неки начин поставио темеље мог заната. Мада сам, целог живота, занат најбоље учио од глумца као што су били Цица Перовић и Слободан Алигрудић.

• Слободана Цице Перовића сећам се као мирног и помало интровертног човека, мада су то, ипак, сећања детета. Био је веома пажљив према мени и не могу да се сетим ниједне непријатне ситуације док смо снимали. И Паја Вуисић ми је деловао као интровертан, затворен човек. Додуше, ја сам био дете, и нисам могао да очекујем да се они играју са мном.

• Са Слободаном Алигрудићем, сви су га звали Алија, била је сасвим друга ситуација. Био сам

старији, а он је био козер, бескрајно шармантан, умео је лепо да прича, да се шали, био је маштовит и препун енергије. Дивно смо радили, имали смо изванредан однос, један од најбољих у мом раду. Баш као отац и син у најбољем издању.

- Чини ми се као да је неко намерно направио поделу на филмске и позоришне глумце. Позориште хоће да одведе у манир који камера не подноси, хоће то и телевизија, али све се сведе на то да или имаш харизму или је немаш. Исто важи за позориште и за филм.

- Гледао сам у позоришту Ал Паћина и Кевина Спејсија, и схватио да су они на сцени исто толико јаки као и на филму. Глумац је глумац на сцени, а где је сцена, од чега је, каква је, то не мења суштину његове величине и снаге.

- Јесте, календарски је снимање *Андерграунда* трајало три године, а и *Живот је чудо* календарски је сниман две године. Филмови се памте по атмосфери на снимању, а док радите, немате идеју да ће бити велики, успешни. Рецимо, филмови *Доли Бел*, *Ко ѿо ѿамо ѿева*, *Специјално васпићање...* то су били мали филмови који су направили невиђени бум. *Специјално васпићање* имало је 300.000 гледалаца само у Београду, а рађено је на учешће као радна заједница, на шеснаестици, рекло би се на мишиће.

- Човек је биће навике, глумац поготову. Кад створиш навiku, није ти тешко. Ја сам себе дресирао да никада не касним на састанак, обавезно долазим раније, не касним на снимање. И то ми је остало као добра навика, па тако умем да будем стрпљив, да стрпљиво чекам свој ред за снимање.

- У званичној биографији пише да је Славко Штимац српско-хрватски глумац. Шта да радим, ја бих себе назвао југословенским глумцем, али... Ми смо сведоци сецкања и прављења држава и државица које још увек траје, сведоци смо примитивног шовинизма и онима који то диктирају не можеш ништа. Они то раде по свом, наваљују, једни раде једно, други друго...

- Ја сам васпитаван као човек пре свега, а рођен сам и одрастао у Југославији. Много је токсично мислити о томе ко си, шта си, како те одређује место рођења. То ме је узбуђивало деведесетих, а после сам схватио да се то обнавља, да трује, и да људи уопште нису свесни шта раде. Производе генерације оштећених младих људи и то је такав злочин да ја немам речи. Толика неосетљивост, толика безобзирност, усађивање оних најгорих, најружнијих, најодврат-

нијих осећања и навика у срца младих бића – то је страшно.

- Мени је као човеку емотивно било страшно да гледам све то лудовање које је почело деведесетих. Шокантно ми је било када сам брзо схватио да уопште немам много истомисљеника који би осуђивали то зло које се ваљало улицама. Да се не заносим. И сваки пут се изненадим кад чујем неког племенитог човека који јавно каже оно што и ја мислим, па се готово чудим што видим да има људи. Поразно је што знаш с каквом су безосећајношћу људи радили неке ужасне ствари и како су уништавали оне који би им се успротивили у име мира и права на избор.

- Волим филм *Засега* Живојина Жике Павловића, а никада нисам играо код њега. А желео сам. Само сам гостовао на један дан у његовом филму *На ѿућу за Каћану*.

- Жао ми је што нисам никада снимао с Чкаљом.

- Југословенски филм припадао је породици светског, пре свега европског филма, имали смо солидну базу филмских радника, прелепу државу, прелепу природу. Југославија је имала архитектуру од оријенталне и аустроугарске до оне која припада Медитерану. Које је то богатство! Могли смо да пружамо странцима одличне услуге за снимање.

- Једном приликом сам сасвим случајно упознао Милоша Формана. Моја пријатељица, новинарка, ишла је код Формана на интервју, и имала је ужасну трему, па ме је повела да јој буде лакше. И тако смо нас двојица мало ћаскали. Било ми је посебно драго када је Форман, који је непосредно пре тога снимио *Косу*, с великим поштовањем, најлепшим речима говорио о свом пријатељу Александру Саши Петровићу. То сам доживео као још један од многих доказа величине некадашњег југословенског филма.

Кански лауреат са Карлом Гравином
и Силвом Кошчином



Милена Дравић
у друштву Љубе Тадића
и Горана Паскаљевића у Кану



ИЗ СТАЛНЕ ПОСТАВКЕ

Хаљина Милене Дравић
с Међународног филмског
фестивала у Кану, 1980.

Дизајн: Александар Јоксимовић
Материјал: призренска свила

Посебан третман и једна хаљина у Кану

Рајко Грлић је прошле године приликом уручења Златног печата, а поводом обележавања великог јубилеја Југословенске кинотеке, изјавио да је сан сваког филма да заврши у кинотеци. Кинотека је упркос пандемији и отежаним условима рада одржала две онлајн премијере дигитално рестаурисаних филмова, од којих је један управо Паскаљевићев *Посебан шрејшман*, који је био приказан симболично на Дан Југословенске кинотеке, 6. јуна ове године. Кинотека ће наставити да на овај начин захваљује својим великим редитељима, глумцима и филмским посленицима чије материјале баштини, јер само тако испуњавамо своју вишедеценијску мисију и чувамо велика кинематографска дела од неумитног пропадања.

Да је посебан третман имала и креација Милене Дравић у Кану, сведочи њена хаљина, која се чува у Југословенској кинотеци, заједно с ципелама и периком од природне длаке. Иза хаљине стоји име Александра Јоксимовића, које међу познаваоцима костимографије и моде и дан-данас буди поштовање и дивљење.

Југословенска кинотека је за потребе сталне поставке поменути три предмета послала на конзерваторски третман који је обављен по свим начелима превентивне конзервације.

БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧИ КОНФОРМИСТА

Политичка драма која дрхти пред бертолучијевским еротизмом у ритму једне од најмаестралнијих фотографија европског филма седамдесетих година прошлог века. Филм који ће дати залог за интернационалну славу, а који је сажео потпис Бертолучија у поетичном сукобу субјекта расцепаног између тежње за личном слободом и захтевима идеологије што се урушава у сопственом глибу



Гебелсов „пруски аспект Мусолинија“ и уз то „латински аспект Хитлера“, две стране истог новчића – Италија и Немачка представљене као две куле напредне цивилизације новог поретка. Лудак из пивнице који је махнуто причао о политици и постао атракција стасава у фирера, а свет добија друкчије обличе. Одласци код гатаре ради предвиђања судбине, фашистичка архитектура масовних стубова, дугих мермерних ходника и широких платоа за параде и марширање. Балови и хаљине, фетишизам послушности, сексуална декаденција и предивне алегоричне, снолике сцене, скоро фелинијевске (нпр. Марчелова посета оцу у санаторијуму). Еротизам какав само Бертолучи може испоручити уз левичарску провокацију коју је калио као врло млад асистент режије код Пазолинија, с којим је био породични пријатељ.

Жан-Луј Трентињан је у главној улози, коју је истицао као једну од најзнаковитијих рола у каријери. Доминик Санда и Стефанија Сандрели вештом глумачком игром дале су допринос томе да се верно прикаже заблуделост аристократије у време када је велики Рим претворен у провинцију, када влада сифилисно лудило, националистичка задртост и страх. Покољ и тама, содомија. „Данас се исповеда за грехе који ће се сутра починити јер крв испира крв“ било је гесло на којем је политичка полиција градила „нову нормалност“.

Бертолучи је инспирацију пронашао у роману тада врло популарног писца и филмског критичара Алберта Моравије. Још у оно време девет његових романа адаптирано је у филмове. Можда најчувенији јесте Годаров *Презир* (1963) са Брижит Бардо, Мишелом Пиколијем и Фрицом Лангом (сувишно је рећи да је то био роман на коме је Моравија доброно за радио).

Бертолучијево дивљење према француском редитељу није било скривено, а следило га је и блиско пријатељство. Њих двојица сарађују, праве планове за заједничке пројекте, помажу се и подржавају. Утицај Пазолинија и Годара на Бертолучијева не само левичарска схватања већ и филмске стилско-естетске поступке даје назнаке аспирација које ће се касније искристалисати, развити и довести до Оскара.

У роману „Конформиста“ Бертолучи налази потенцијал за спој социјалног дискурса и стилске лепоте коју ће сам, снагом сопственог израза, успети да на синематичан начин прикаже. Генеалологија зла, главног лика Марчела и његових опсесија које су наслеђе траума из детињства, део је структуре коју је Бертолучи преузео и у филмску наративу уткао с многим флешбековима. Марчело је конформиста бур-

ПИШЕ:
Радиша Цветковић



жујског типа који се не либи да с гађењем посматра чак и припаднике партије чију идеологију следи, сопствену породицу, па и будућу супругу. Када добије задатак да ликвидира свог бившег професора филозофије који је у емиграцији у Паризу, ствари добијају кључан заплет. Професорова жена постаје Марчелова љубавница, која уз то кокетира и с Марчеловом вереницом, па се љубавни заноси изнова преплићу с политичким заплетом.

Конформиста је у дијалогу са *Страшеијом* *Иаука*, филмом који је исте године (1970) снимљен по Борхесовој „Причи о издајнику и хероју“, а у коме је Бертолучи опет направио подвиг трагајући за најбољим тоном адаптације сложене књижевне нарације у филмски језик.

Пола века од премијере даје добар повод да се увиди ванвременска димензија филмског дела насталог седамдесетих година у Италији, где је тада владала клима насиља, тј. радикалних сукоба левице и деснице. Није ли то био разлог италијанске ауторске екипе да посегне за проучавањем диктатуре скраја тридесетих година XX века? Колико филм може да комуницира с данашњим тренутком и публиком која знатижељно тражи дијалог с филмском уметношћу?

Филм се завршава крахом Мусолинијеве владавине. Девастиране судбине у постфашистичком добу делују обогато. Последња сцена то директно показује. Виторио Стораро раскошној фотографији подређује мизансцен, те стога покрет камере на најбољи начин „провоцира глумце“, како би то Бертолучи рекао. Романтичарски-ноаровске индиго ноћи (а ла Вонг Кар Ваи) само су део палете маестралног колорита којим се филм може похвалити. Таква визуелна стилизација свакако је једна од најупечатљивијих асоцијација на ово филмско дело.

Конформиста је остварење пред којим се велико платно биоскопа осећа живо. Усне Доминик Санде, магија покрета маестралне камере, раскошни обреди костимиране фашистичке Италије и демонстрација њене трулежи, учиниће да се гледалац пред покретним сликама осећа као у магновењу, али не оном што успављује под инјекцијом ескапизма, већ визијом могуће будућности коју можда већ живимо.



Иллюстрация: Мирослава Вукотић

ЈИРЖИ МЕНЦЛ

ПИШЕ:
Ђорђе Зеленовић

Филмски и позоришни редитељ, сценариста,
глумец, продуцент и професор филмске режије
Јиржи Менцл преминуо је 5. септембра 2020.
у 82. години



У з Милоша Формана и Веру Хитилову био је један од најпознатијих и најславнијих чешких редитеља у свету, као и један од најпознатијих и најцењенијих европских редитеља. У својим филмовима комбиновао је хуманистички поглед на свет са сатиром и провокативним темама. Рођен је 23. фебруара 1938. године у Прагу, где је студирао и 1962. дипломирао филмску продукцију. Међу његовим професорима био је легендарни редитељ Отокар Вавра, а Менцл је касније и сам предавао на чувеној прашкој академији ФАМУ.

После неколико кратких и документарних остварења, 1966. године снима два филма: *Злочин у девојачкој школи*, омнибус у ком је био редитељ једне приче, и *Сјиројо контролисане возове*, екранизацију романа Бохумила Храбала, с којим је био дугогодишњи пријатељ. За овај други осваја Оскар за најбољи страни филм. За исту награду поново је био номинован 1985. године, за комедију *Село моје мало*, која је уз *Сјиројо контролисане возове* његов најпопуларнији филм.

Две године касније, 1968, поново режира, и то не један него два целовечерња играна филма:

Злочин у ноћном клубу и *Хировијо лејо*. За наредно остварење, на ком поново сарађује с Бохумилом Храбалом, *Шеве на жици*, награђен је Златним медведом у Берлину. Филм је, међутим, наишао на оштру критику тадашњих комунистичких власти у Чехословачкој, те је био забрањен, а публика је могла поново да га види тек после промене режима 1990. године. „Сојетски тенкови ушли су у Чехословачку и сва моја слава је нестала. Био сам први чешки аутор коме је онемогућен рад, а наставио сам га тек 1974. године”, говорио је Менцл.

Током дуге каријере Менцл је глумио у око 80 филмова, а његова најпознатија улога јесте она у *Ири са јабуком* редитељке Вере Хитилове. Године 1995. тумачио је епизодну ролу у чешком филму *Освејта* Лордана Зафранивића, једног од прашких ђака.

Као позоришни редитељ два пута је радио у Србији. У Народном позоришту у Београду режирао је Шекспирову комедију *Веселе жене виндзорске* 2007. године, а 2011. у корежији с Божидаром Ђуровићем поставио је оперу Сергеја Прокофјева *Заљубљен у шри наранџе*.

Осим Оскара и Златног медведа освојио је и многа друга признања. Међу њима су и Специјална награда Фестивала у Карловим Вари-



ма за допринос светском филму (2003), Златни печат Југословенске кинотеке (2006) и награда Александар Лифка за допринос филму Фестивала на Палићу (2001), која му је уручена 2003. године кад је био гост те манифестације. Занимљиво је што је Менцл, пошто му је Златни печат украден или изгубљен током једне селидбе, приликом поновног доласка у Београд 2011. замолио тадашњег директора Југословенске кинотеке Радослава Ралета Зеленовића да му се направи нови. На питање новинара зашто инсистира на томе кад у колекцији има и награде Оскар и Златни медвед, одговорио је: „Зато што се овде чувају најзначајнији чешки филмови свих времена.“

Био је гост јубиларног, 40. Феста (2012), који је отворио с редитељем Питером Богдановићем, а тада му је била приређена и ретроспектива филмова.

Последњи пут Менцл се појавио у једној од главних улога у филму *Тумач* Мартина Шулика 2018. године. Београдска публика биће у прилици да погледа то остварење на Данима чешког и словачког филма 1. новембра у 20.30.



интервју из
ПРОШЛОСТИ

ПРЕВОД СА ЧЕШКОГ:
Игор Готиер

Разговор с редитељем
Јиржијем Менцлом,
добитником Оскара
за филм *Сиројо*
контролисани возови

УМЕТНОСТ ФИЛМСКЕ РЕЖИЈЕ

Ј

иржи Менцл, филмски и позоришни редитељ, рођен је 1938. Режирао је више филмова, који репрезентују савремену уметност филма у ЧССР-у. Најбоље су му екранизације по књигама Јозефа Шкворецког. Менцлов редитељски стил одликује лирски хумор, смисао за ванредну атмосферу и пластичне ликове, који изражавају дух савременог националног ментали-

шта за вас представља уметност филмске режије?

– Кад се кроз режију говори о уметности, највећа је уметност наћи одговарајући посао. Такође се може рећи и да је уметност режије усклађивање теме и њене обраде. Замишљам то тако да би сваки део (глумци, разна техника) требало ускладити с текстом, излагањем и концепцијом. Усклађивање значи да је режија делимично уметност дипломатије, пропаганде и, пре

Свјероо конїролисани возови (1966)



тета. Познати су његови филмови: *Смрт њо-свјодина Балшазара*, *Злочин у девојачкој шуми*, *Свјероо конїролисани возови*, *Хировишњо лејш*, *Злочин у ноћном клубу*, *Викендица у шуми* и други. Упоредо с радом у области филмске режије, Менцл се повремено ангажује и као редитељ у театру. Предаје филмску режију на прашком ФАМУ.

свега, психологије, међутим није то категорија чисто уметничка. Говорим то апстрактно и веома теоријски, а морам да признам да нисам особито јак у теорији.

Који је основни задатак редитеља у стварању филмског уметничког дела?

– Мислим да је режисер и у позоришту и на

филму у позицији судије. Оцењује све што му аутор напише, што му глумци прикажу, а такође налази решења у свим ситуацијама како би садржај филма или позоришне представе успешно привео крају. Режијер је око које оцењује, које гледа из одређеног угла: стога основни задатак не значи бити паметан него имати свој властити надзор, добар однос с људима и поштен прилаз свему. Режијер се не сме осећати „вишим“ од осталих, већ би требало да поседује одређену дозу скромности, али да буде способан да оцени правилне односе у свим ситуацијама и да истакне карактере с којима у филму или позоришној представи ради. Данас се може видети толико одличних или добро урађених филмова, спектакларних, али у њима остаје необорив осећај дехуманизације. Кополини филмови на пример, познато је да прави одличне филмове... али његови јунаци су лопови и гангстери. У филму је важно знати оцењивати и поштовати човека. У таквим филмовима умире толико људи, и што више гледамо такве филмове, то више људски живот сматрамо безвредним. Филм би требало да учи људе да буду осећајнији према људима око себе. Филм је за то способан, способан да боље запажа и види него литература, може више рећи о понашању и карактеру људи.

Које су основне разлике између филмске, драмске, оперске, радио и телевизијске режије?

– Разлике се изводе из специфичности појединих медија. Када бисмо говорили о тим разликама, отишли бисмо веома далеко, па чак и до баналности, о чему не бих хтео да говорим. Морамо поштовати неке законе, традиције и нека запажања. Кад бих ишао у детаље, било би тога много.

Како припремате режију филма?

– Мислим да се за сваки филм човек припрема целог живота. Специјално се припремати за одређени филм звучи лицемерно. Однос теме према конфликту у филму човек у себи развија од почетка своје егзистенције. Принципијелно, пред одређени филм то се не може изменити. Једино када је реч о историјском филму, тада се морамо припремити, морамо упознати чињенице, али то је већ ствар чисте технике.

Постоји ли режија и у другим уметностима и на који се начин она остварује?

– Сама реч режија има пуно значење. Могу се

режирати или инсценирати погребни или свечаности, али то нема ничег заједничког с филмском или позоришном режијом. Зато то, у ствари, и није режија, бар како ја режију схватам.

Где се режија јавља у свакидашњем животу и како се манифестује?

– Ни то не садржи појам режије како га ја схватам. Хтео бих да поновим да је режија стварно питање излагања и назора. То што под таквим питањем мислите пре бих назвао манипулацијом. Када манипулишем, то значи да немам осећај за оно што радим, нити осећам поштовање према гледаоцу. Ја не могу да дозволим себи да манипулишем, јер кад манипулишем, то значи да неког презирем. У свакодневном, па и у друштвенополитичком животу, тога има доста, али пре бих рекао да то није режија, јер режија је посао и струка, то је нешто што веома ценим и поштујем. За мене је манипулација форма насиља.

Да ли је могућна општа наука о режији као естетика режије?

– Вероватно да, али ја се не разумем у такве теорије. Вратио бих се на то да је једина естетика режије оцењивање, нешто што је скривено у томе – човек мора томе приступити поштено. Рекао бих пре да много теорије више шкоди него користи. Теоретичари имају правила, а у ствари права уметност настаје кршењем тих правила која они измишљају. Шта је важније за једног сликара? Теорија или око и добра рука, за музичара осећајно уво? Тако је и за режијера смисао за истину најважнији.

У Дубровнику сте са успехом режирали *Хамлеџа*. Каква су ваша искуства из позоришне амбијенталне режије у отвореном простору?

– На отвореном простору још сам режировао у Финској и с том врстом режије имам добра искуства. Специјално у Дубровнику то је био изазов. Тај ме је простор веома инспирисао, и зато што сам „филмација“, у стању сам да тај простор поштујем и да му се повинујем, јер сам се у филму тако научио. Немам ли могућности да организујем простор како хоћу, онда се морам повиновати природи која формира тај простор. Ма каква ограничења те врсте постојала, она човеку дају снагу. Препреке терају човека на снажљивост, и то је основа целе уметности. Материјал пружа отпор, а у тој борби с мате-



ријалом настаје нешто вредно. Радња која има своју трагику, која је унутра, има већу вредност него радња која настаје на основу сценаристичке својеволјности.

Која су десеторица најзначајнијих режисера и десет филмова у вашој антологији?

– На прво место бих, у сваком случају, ставио Жана Реноара и његов *Излећ у природу*. Даље овако: Дивије, Клер, Форд, Вајлер, Пјетро Ђерми, Форман (али углавном због филмова које је снимио овде), један од најлепших филмова које знам је *Гори, јори, моја лућко*, Даниле и Таланкин што су снимили *Серјошку*, то је за мене најбољи руски филм, Иван Пасер и његово *Иншим-но осветљење* и Вера Хитилова.

Какав је положај режисера и режије у савременом чехословачком филму?

– Запослени смо...

Куда иде режија данас у свету?

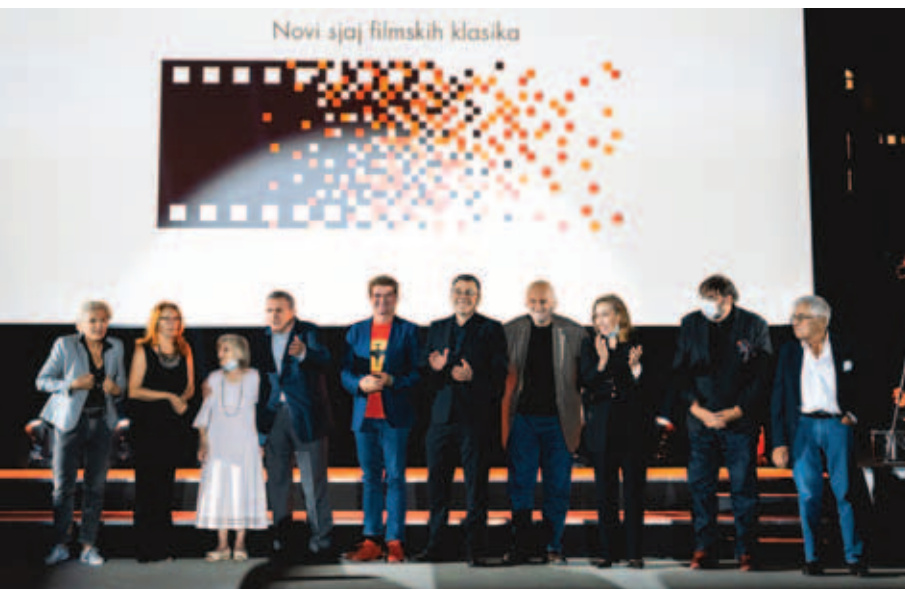
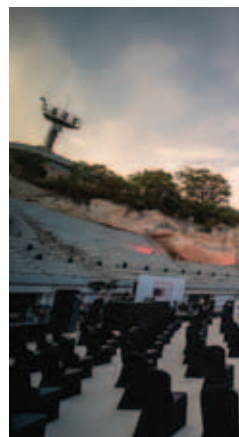
– Режија као творба иде лоше, зато што је то борба престижа, за скретање пажње на себе, а

то води лошим резултатима. Један покушава да надгласа другог, и више није важно шта ко говори, већ колико гласно и колико ефектно то говори. А то, нажалост, утиче на гледалачки укус.

Који су ваши савети младим режисерима?

– Најважније је да се поштено односе према послу који раде. Без тога, радиће лоше филмове. Морају сами себе да сматрају делом других. Велики број режисера мисли о себи најлепше, сматра себе „оним правим“, сматра да мора свету нешто „велико“ да каже. На то нико од нас нема право, ни велики Чаплин није тако мислио. Правио је филмове, а из тих филмова се схватила порука. Међутим, погрешно би било мислити да га је мегаломанија водила да ствара велике филмове, напротив, имао је изузетно поштен прилаз филму како би људима нешто рекао. Значи, режија је повиновање ономе што се ради и за кога се ради.





МАЈСТОРИ МАЈСТОРИ



Филм *Мајстори, мајстори* (1980) Горана Марковића дигитално је рестаурисан у оквиру пројекта Вип Кинотека и приказан на свечаној пројекцији на Ташмајдану, а многобројној публици под ведрим небом обратио се и део ауторске и глумачке екипе те комедије и драме о међуљудским односима у једном школском колективу.

Директор Кинотеке Југослав Пантелић напоменуо је да су сви узбуђени због живог догађаја, након дуге паузе због пандемије короне, те подсетио да је још у јануару уживо представљен дигитално рестаурисани филм *Љубавни случај или шраједија службенице ПТТ* Душана Макавејева, а да су следећа два остварења из пројекта Вип Кинотека – *Давишељ уробиш давишеља* Слободана Шијана и *Посебан шрејшман* Горана Паскаљевића – приказана онлајн.







ТРИ ПОЛИТИЧКЕ БИОГРАФИЈЕ

ПИШЕ:
Божидар Марјановић

Биографски филм посвећен је животу или делу живота неке личности која је својом делатношћу оставила значајан траг у историјским збивањима. Стога се тај жанр ретко јавља самостално, у апсолутно чистом идеално типском облику, већ се по правилу граничи и преплиће са жанром историјског филма. Како се политика дефинише као „најопштија људска делатност, која усмерава и утиче на све друге делатности”, није чудо што су баш личности из света политике чест субјект филмске обраде. Још су антички филозофи Платон и Аристотел схватали какав је значај политике за људско друштво, па човека дефинишу као политичку животињу (зоон политикон), сматрајући да су изван утицаја политике само богови и звери. Истовремено, они су сматрали и да је политика неодвојива од етике, те да носиоци поли-

тичке власти за циљ морају имати искључиво остварење општег интереса заједнице. Ругајући им се (преферирајући Макијавелија и његовог *Владаоца*) кнез овога света је политичку власт додељивао најчешће својим следбеницима, лишеним моралних стега, усмереним ка сопственим, често ирационалним и себичним циљевима. У овом документарном четвртку представимо филмске биографије три таква политичара која су умногоме креирала ток XX века.

Владимир Иљич Уљанов Лењин (1870–1924), руски револуционар, државник, сматрао је себе и филозофом, а проглашен је и класиком марксизма. Настављајући традицију једне струје руских интелектуалаца који су, како Достојевски пише, маштали да остваре „царство правде и једнакости на земљи”, окренуо се марксистичком учењу и револуционарном радничком покрету. Као што је Маркс тврдио да је основни

метод своје науке, Хегелову дијалектику, „окренуо с главе на ноге”, исто је урадио и Лењин с Марковим учењем – изменио је његове основне поставке ставовима да револуција неће избити нужно у најразвијенијим већ управо у најнеразвијенијим земљама, да за такву револуцију није неопходна свесна радничка класа с масовном странком већ мала партија професионалних револуционара, готово завереника, која ће предводити пролетаријат у освајању власти и успостављању диктатуре пролетаријата, а коју ће у његово име спроводити партија и њен вођа. За остварење тако узвишеног циља била су дозвољена сва средства – Лењин сарађује с непријатељима Русије која је у рату, финансирају га богати западни банкар, омогућава Брест Литовски мир, којим предаје огромне области Руске империје (Финска, Пољска, Украјина, Летонија, Литванија, Естонија), што му све омогућава, уз огромне жртве и терор, победу у грађанском рату, коначно рушење Царства и успостављање Совјетског Савеза, прве социјалистичке државе којом све до смрти неприкосновено влада у име радничке класе и партије. После смрти Лењин у совјетској држави добија скоро божански статус (испољен и у фараонској мификацији његовог тела) великог учитеља, а разумевање и поштовање његовог дела даје легитимитет политичким наследницима. Одмах након његове смрти у свим областима културе настаје поплава разноврсних дела посвећених слављењу Лењина, које је његов саборац, комесар Народне културе Анатолиј Луначарски, назвао лењинијаном. Саставни део лењинијане јесу филмови посвећени вођи револуције, како играни (снимали су их и С. Ејзенштајн, М. Ром, М. Чијаурели, С. Јуткевич, М. Донској...) тако и документарни, који су рађени пуних седам деценија, све до самог распада СССР-а. На десетогодишњицу Лењинове смрти, 1934. године, познати режисер документарних филмова Дзига Вертов snимио је лирски документарца *Три џесме о Лењину*. Та атипична филмска биографија, која никако није слика Лењина у „биографском” смислу речи, састоји се из три дела, од којих је сваки базиран на по једној фолклорној песми совјетског Истока, тачније Узбекистана. Прва, „Моје лице је било у црном затвору”, кроз процес одбацивања фереца приказује како је В. И. Лењин укинуо исламске феудалне одnose и донео цивилизацију у дивље степе и пустиње централне Азије. Друга, „Ми смо га волели”, уз ретке сачуване снимке из живота Лењина

на 1918–1921. и сахране 1924, на којој су присутни сви Лењинови саборци, приказује реакцију народа Савеза на његову смрт. Главна тема друге песме – све је стало после Лењинове смрти, живот је потпуно замрзнут – праћена је прелепим магловитим снимцима Црвеног трга. Амбициозна трећа песма, „У великом каменом граду”, јесте приказ оствареног комунистичког раја – нове, моћне челичане, жетва на бескрајним колхозним пољима, нафтна индустрија, изградња хидроцентрале на Дњепру, Магниторског металуршког завода, канала Москва–Волга – као доказ да је Лењин живео и радио с добрим разлогом. Дзига Вертов никада није био члан Комунистичке партије. Па ипак, филм *Три џесме о Лењину*, рађен у омиљеном Вертовљевом маниру „живота ухваћеног изненада”, у коме кадрови свакодневног живота процесом стваралачке монтаже постају нова, савршена идеологизована стварност, уздиже оца утемељитеља као бесмртног бога, који својим познавањем нужних дијалектичких законитости суверено господари природом и друштвом. Тај филм и његов аутор заслужују много детаљнију анализу, за коју овде немамо ни времена ни простора. Међутим, неке историјске занимљивости о филму који је награђен Специјалним признањем на фестивалу у Венецији 1934, те првом Совјетском међународном фестивалу 1935, и чијем је аутору додељен највиши орден Црвене звезде, не можемо прескочити. Филм који се одлично уклопио у културни концепт стаљинизма рађен је у више верзија. Поред познате звучне из 1934, сам Вертов је 1935. направио нему верзију, намењену за биоскопе широм СССР-а који нису били опремљени звучном техником. Ни звучна ни ова 11 минута краћа верзија нису сачуване, пошто је 1938. аутор морао поново да премонтира филм и из њега избаци све личности које су страдале у стаљинистичким чисткама, а и сам је падао у немилост и све више радио као анонимни монтажер филмских журнала. Коначно, 1970. године, под руководством монтажерке филма, Вертовљеве супруге Елизабете Свилове Вертов, и Иље Копалина, филм је поново премонтиран и сада су из њега избачене сцене које величају Стаљина, па и она најдужа, сцена Стаљиновог говора. У нашем архиву постоје обе верзије последње ролне филма (и обе ћемо приказати), те ћете лично моћи да проверите начин на који су у та давна и за нас зла времена, када се нису као данас поштовала демократска правила, радиле цензурске маказе.

Не знајући о коме је реч, свака брижна мајка ћерке за зета би пожелела особу коју красе данас веома цењене особине – заклетог вегетаријанца, љубитеља животиња, непушача, антиалкоголичара, поклоника уметности, нарочито сликарства и архитектуре, за које и сам има извештај таленат. Реч је наравно о Адолфу Хитлеру (1889–1945), вероватно најомраженијој личности у целој историји, како старог тако и новог века, готово отеловљењу зла на земљи. Да је и у његовом успону било утицаја нечисте силе говори чињеница да је Хитлер своју књигу „Моја борба” посветио свом пријатељу Дитриху Екарту, члану и реформатору окултног, сатанистичког друштва Тула. О Хитлеровој биографији и последицама његовог политичког деловања написани су томови књига, разматрани сви аспекти и настраности његовог живота, али још нико није на прави и довољно убедљив начин објаснио како је тај одрпани сиромашни сликар постао немачки канцелар и Фирер немачког народа. Последице Хитлеровог политичког деловања су општепознате и овде се на њима нећемо задржавати. Вероватно нема личности чији је живот више филмски обрађиван, нарочито с појавом кабловске телевизије. Само Хистори канал годинама, практично сваког месеца приказује низ документарних серија о Хитлеру, у којима су обрађени сви детаљи његовог живота и употребљен готово сваки журнал или аматерски снимак где се појављивао он или њему блиске особе. Из мноштва филмованих биографија ипак се издваја једна из 1962. године, *Црна лисица – истиништа прича о Адолфу Хитлеру* Луја



Црна лисица – истиништа прича о Адолфу Хитлеру (1962)

Клајда Стоумена. Стоумен, помало заборављен, али врло интересантан аутор, теоријски и практично бавио се пре свега фотографијом. Још пре Другог светског рата радио је као новинар и фото-репортер и имао изложбе својих фотографија у Музеју савремене уметности у Њујорку (МОМА). Зашавши помало у позне године, почетком педесетих на Универзитету Јужне Калифорније студира филм, телевизију и фотографију, под менторством Славка Воркапића, те убрзо почиње рад на филму као сниматељ, али и комплетан аутор. Његова редитељска филмографија састоји се од само шест дела, али му је већ првенац (*The Naked Eye*, 1956), посвећен историји фотографије, номинован за Оскар, да би потом том наградом био овенчан за два филма: кратки документарни *Истиништа прича о америчком ираћанском рату* (1957) и дугометражни документарни *Црна лисица – истиништа прича о Адолфу Хитлеру* (1962). Као предлог за *Црну лисицу* узео је циклус средњовековних народних басни о превејаном лисцу Рајнхарду који притворно вара и терорише остале животиње (тај циклус књижевно ће обрадити и велики Гете). Паралелу између бескрупулозног лисца и Хитлера (од самог детињства и успона па до суђења његовим сарадницима у Нирнбергу) Стоумен вешто тка, комбинујући кратке филмске инсерте, фотографије и средњовековне гравире – илустрације књига о лисцу Рајнхарду. Помало размаженим гледаоцима, навиклим на обиље документарних филмова заснованих искључиво на филмским инсертима, овај приступ данас може изгледати у знатној мери анахроно и успорено, можда као да је филм намењен млађем узрасту, пошто бајковити елементи чак и најстрашније кадрове попут оних снимљених приликом ослобађања концетрационих логора чине мање мучним. Иако се извесне замерке могу упутити и ауторској анализи узрока Хитлеровог освајања власти, несумњиво је да је Стоумен направио изврсно, с правом награђено остварење, док препознатљиви, промукли глас наратора, Марлене Дитрих, која с приметним немачким акцентом чита причу о Рајнхарду, даје још један додатни квалитет том делу.

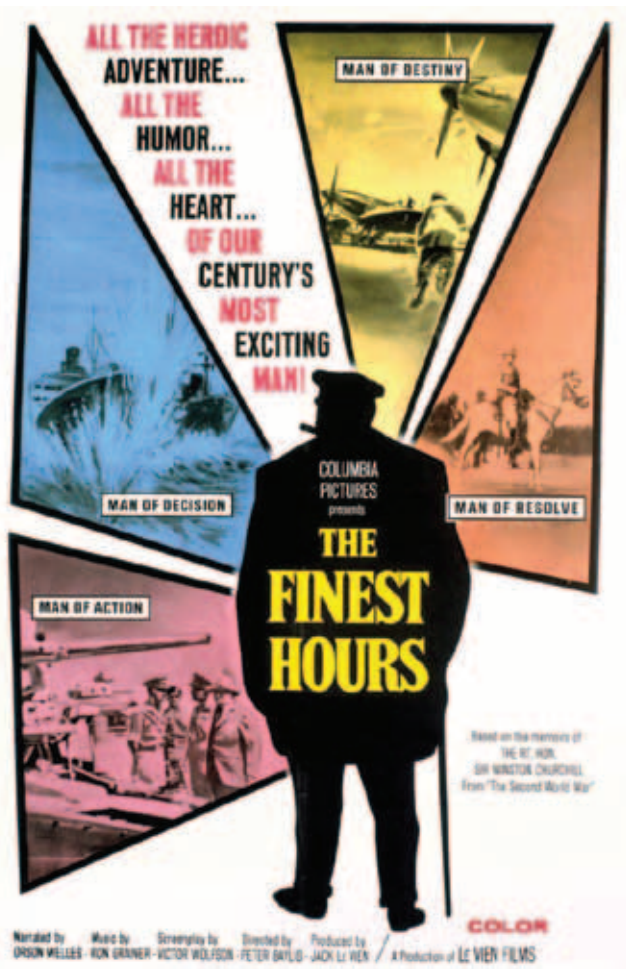
Винстон Черчил (1874–1965), који је у једној од анкета проглашен за најзначајнијег Британца свих времена и чија је политичка делатност обележила прву половину XX века, био је ретко свестрана личност – државник, војник, новинар, историчар, сликар, писац (1953. године добио је Нобелову награду за књижевност, како



Винстон Черчил (1964)

стоји у образложењу, „за умешност у изношењу историјских и библиографских описа, као и за бриљантно говорничко умеће које је користио у одбрани узвишених људских вредности”). Припадник високог британског племства (потомак је славног лорда Малбороа), епикурејац који је увек имао цигару у устима и чашу вискија на столу, од својих савременика описиван је као егоцентрична, дрска себична личност, ексцентрик који је због вишка самопоуздања често доносио непромишљене одлуке. Неке од њих могле су имати кобне последице по његову политичку каријеру (попут катастрофалног искрцавања на Галипољу у Првом светском рату), док су се друге, када је упорно гурао своје мишљење насупротив свима, показале као благотворне – увођење тенкова у Првом светском рату, или каснија реформа авијације, која је омогућила победу у ваздушном рату за Британију. Но, свакако највећа његова заслуга јесте то што је први увидео и указивао каква опасност прети свету од Хитлера, и после катастрофе код Денкерка,

када се Британија нашла усамљена пред силама Осовине, упорно водио своју нацију до коначне победе... и са истим жаром после рата пропагирао борбу против комунизма. У тренутку када је Черчил напунио деведесет година, Питер Бејлс (документалиста невеликог редитељског опуса, аутор само десетак, углавном кратких документарних филмова) 1964. године представио је готово двосатни историјски портрет, преглед живота и каријере великог британског вође *Винстон Черчил*, номинован за Оскар за најбољи документарни филм 1965. За основу филма узети су Черчилови мемоари по којима је сценарио написао Виктор Волфсон. Одлично одабрани архивски снимци (врхунско познавање филмских журнала и мајсторство у њиховом коришћењу Бејлс је показао и у својој *Књизи исечака за 1933. годину*), комбиновани с фотографијама, доснимљеним сценама (родно место дворца Бленем, његова сеоска кућа, дворака Адмиралитета и др.) и играним деловима (дела славних предака), дају приказ његовог детињства, школовања,



ране karijere ратног дописника, војних авантура на Куби, у Индији, Судану и Јужној Африци, парламентарну karijerу (која је била прекинута само у периоду 1922–1924), службу Првог лорда Адмиралитета и министра наоружања, али главни акценат стављен је на доба када је био премијер Британије током Другог светског рата 1940–1945. и у много мањој мери на његов други премијерски мандат 1951–1955. Међу многим инсертима нарочито су успели снимци самоувереног Черчила (обавезно с цигаром) у посети пилотима у Африци, сусрети с Рузвелтом и Стаљином, али изнад свега његови говори који подижу морал нације, а кроз које увек провејава доза финог, ироничног хумора. Цитате из Черчилових дела интерпретирао је британски глумац Патрик Вајмарк, одмерено и без покушаја да по сваку цену опонаша Черчилов глас, а наратију маестрално води Орсон Велс. Због свега тога *Винстон Черчил* с правом је стављен на листу десет најбољих британских филмова. Ипак, с чисто историјског становишта, *Винстон Черчил* мање је историјска биографија, а више помало некритичка ода великом државнику. Његов пораз на првим послератним изборима (по-

слеђица супротстављања социјалним захтевима ратом замореног становништва) Бејлс сматра апсолутно неоправданим. Осим својевременог дивљења Мусолинију као борцу против болшевизма, потпуно су занемарени и његови расистички ставови. Заговорник британског империјализма и очувања Британске империје по сваку цену, Черчил је тврдо веровао да је англосаксонска раса супериорна. Није волео Кинезе, црнце је сматрао детињастим, а Индусе је описивао као „зверске људе са зверском религијом”. Његов је цитат: „Не признајем да је велика неправда учињена црвенокошцима Америке нити црнцима Аустралије. Не признајем да је неправда то што је бела, снажнија раса, супериорнија, мудрија, дошла и поставила их на место које им припада.”

Конечно, можемо закључити какве је последице политичко деловање ове тројке оставило на Србију и српски народ. А оне су биле катастрофалне. Лењин је комунистичкој Интернационали поставио принципе о угњетачким народима (где су убројани и Срби), што је имало за последицу растакање српског националног корпуса, из којег је створено неколико нових, према нама нетрпељивих нација. Хитлер је окупацијом и стварањем НДХ омогућио највећи и најбруталнији геноцид над српским народом, а Черчил је подлом издајом Југословенске војске у отаџбини омогућио успостављање комунистичке власти, са свим трагичним последицама које и данас осећамо.

ВЕЛИКА ИЛУЗИЈА

СУБОТОМ НА ДРУГОМ,
НЕДЕЉОМ НА ПРВОМ

ОБЈАВЉЕНА ЗБИРКА

ПИСМО ЗА ЕСТЕБАНА И ДРУГЕ ПРИЧЕ

ПИШЕ:
Зорица Димитријевић



божаваоци славног шпанског редитеља и сценаристе Педро Алмодовара добили су прилику да уживају и у једном књижевном делу инспирисаном његовим опусом, и то из пера више домаћих аутора. Реч је о збирци *Писмо за Естебана и друге приче*, која је објављена протеклог лета као резултат конкурса насловљеног као и један од Алмодоварових филмова „Цвет моје тајне”. Књигу су приредили Милан Аранђеловић и Предраг Аздејковић.

Конкурс за кратку квир причу расписали су магазин „Оптимист” и магазин за промоцију читања „Bookvar”, поводом Међународног дана борбе против хомофобије и трансфобије. Пријављено је чак 65 прича, тематски посвећених искуствима геј мушкараца, лезбијки, бисексуалних, транссексуалних, трансродних, интерсекс и квир особа.

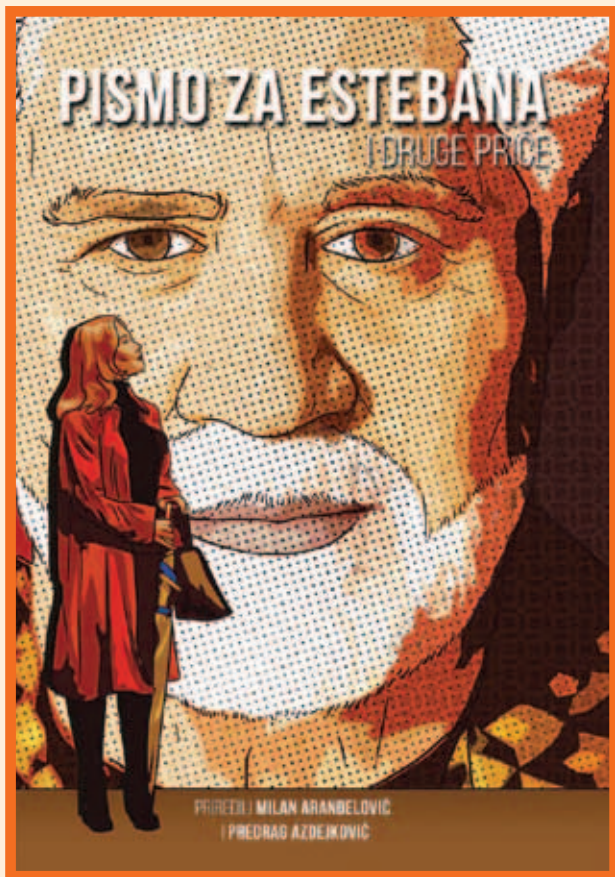
Заједнички мотив свим причама јесте Алмодовар, краљ квир сензибилитета у филмској уметности, који је на субверзиван начин успео да лансира у мејнстрим, један од ретких геј мушкараца које стрејт публика и мејнстрим обожавају, аутор због чије су уметности и хомофоби

спремни да зажмуру на једно око, како у уводном тексту „Алмодовар наш насушни” пише Предраг Аздејковић.

Збирка садржи 55 прича, а отвара је победничка „Писмо за Естебана” Немање Илића. Следе приче које су ушле у најужи избор: „Алмодовар” Марије Кртинић Вецков, „Анђелко” Бојана Кривокапића и „Појединости у приказу лица и тела” Николе Живановића.

Илићева прича, како оцењује Аздејковић, „писана поетским стилом, али без имало патетике, открива онај скривени свет, свет обичних људи који ретко када добију прилику да се о њима напише роман или сними филм. Аутор причу смешта на маргину, можда и најбољег Алмодоваровог филма *Све о мојој мајци*, откривајући нам фрагменте Естебановог живота. И не само њих. Прича се бави потенцијалом који скрива сваки живот, у овом случају трагично окончан, будући у читаоцу жељу да не одустане и да не пропусти ниједну прилику. „Писмо за Естебана” на најбољи начин повезује филмски свемир Педро Алмодовара са обичним, понекад баналним и можда мање занимљивим, али свакако животом вредним живљења.”

Иначе, филм *Све о мојој мајци* (1999), који је



Алмодовару донео награду Оскар за најбољи страни филм, моћи ће овог месеца да се види у Музеју Кинотеке, где се репризира циклус „Великани светског филма” посвећен Алмодовару. Међу остварењима одабраним за програм „Алмодовар на бис” свакако су и она која су инспирисала ауторе прича из ове збирке.

Мада је незахвално препричавати кратке приче, поменимо неке од садржаја као својеврсни тизер за будуће читаоце.

Марија Кртинић Вецков бави се дилемом младе жене растрзане између чежње за другом женом „због чијег ће додира да ми се јежи кожа” и свести о томе колико је потребна својој малој кћери, подсећајући како Алмодовар не воли „себичне” мајке.

Главни лик приче Бојана Кривокапића Анђело је тихи књиговођа у сеоској задрузи и вечити нежења, а упознајемо га кроз сећање једне мештанке која га је док је била млада девојка видела како игра наг поред реке.

Никола Живановић у „Појединостима у приказу лица и тела” исписује зачудну причу о односу једног геј и једног транс младића, студента примењених уметности који на цртежима преплиће њихове портрете и телесне детаље, спајајући их тако у једну особу, а на крају буквално слика себе на кожи свог партнера.

Пажњу привлачи и „Чудесна судбина Пати Дифусе”, у којој Драган Јовићевић духовито креира интервју Алмодоварове књижевне јунакиње са самим мајстором на тему његовог првог сусрета с неодољивим Антониом Бандерасом.

Међу стилски и жанровски разноврсним причама неке би могле бити и основа за сценарио краткометражног филма, попут приче „Тражиш” Марка Марчеца, с елементима љубавне драме и трилера, о младићу који је опседнут једним ликом са сајта за упознавање.

Од свих радова пристиглих на конкурс „Цвет моје тајне” уредништва магазина „Bookvar” и „Оптимист” направила су ужи избор од тринаест прича које су затим читали чланови жирија. Одлуку о најужем избору и победнику донели су писац Стефан Михајловски, преводитељка и уредница у издавачкој кући „Студио Лео” Бранислава Ерак и писац и уредник магазина „Bookvar” Милан Аранђеловић.

Конкурс су подржали Канцеларија за људска и мањинска права Владе Србије, издавачка кућа „Службени гласник” и XL бар.

Збирка се може читати и онлајн, а штампање је финансирала Канцеларија за људска и мањинска права у оквиру пројекта „Повећање видљивости ЛГБТ популације у Србији” као део програма „Спровођење антидискриминационих политика у Републици Србији за 2020. годину”.



АЛЕКСАНДАР СТОЈАНОВИЋ

Овој октобра навршава се тридесет година од смрти Александра Стојановића, Аце Носа, филмској продукцији заслужној за настајанак неких од најзначајнијих филмова домаће кинематографије

ПРИРЕДИО:
Милан Стојановић

Иако често формално под титулом директора филма, Александар Стојановић један је од зачетника продуцентске професије, у модерном смислу речи, у Југославији. Заједно с групом редитеља, којој су припадали Горан Марковић, Вук Бабић, Желимир Жилник, Миша Радивојевић, Бранко Баљетић и други, Александар Стојановић прво је изборио самосталност радних заједница у оквиру државних филмских предузећа, да би касније у потпуности установио независну продукцију, утабавши пут будућим приватним продуцентским кућама, као и интернационалним копродукцијама, какве данас познајемо.



Ацин печат носи скоро 30 остварења, међу којима и *Специјално васпитање*, *Мирис јољског цвећа*, *Национална класа*, *Петријин венац*, *Директан пренос*, *Мајстори*, *мајстори*, *Вариола вера*, *Балкан експрес*, *У рајама животи*, *Лијепо жене пролазе кроз град*, *Пути на југ*, *Сабирни центар* и многа друга.

Производња листа знаменитих Београђана коју је 1994. године саставио Богдан Тирнанић, смешта Александра Стојановића између ликова из урбане митологије – Луна, краља поноћи и Тита – уз образложење: „Измислио снимање филмова без пара”. Заиста, борба против институционализације културе била је тешка и подразумевала је производњу филмова у тежим условима, то јест, опет речима Тирнанића, „новцем за два хамбургера”, али је и омогућила самосталност и ауторску контролу над пројектима од саме идеје до премијере.

Александар Стојановић веровао је да филмска продукција треба да буде у рукама филмских стваралаца, а не у рукама институција. Знао је да се до самосталности и власништва над сопственим филмовима стиже кроз улагање сопственог рада, а у интервјуу који је с њим урадио Ранко Мунитић, Стојановић филмације пореди с рударима, који такође „не примају плаћу унапред”. Кроз текстове које су о Аци Стојановићу писале колеге и пријатељи провејава управо то – да је себе увек улагао сто одсто и да је исто очекивао и тражио од других, што га је, у том тренутку, учинило својеврсним мотором тог правца југословенске кинематографије.

Од првог, додуше неуспешног покушаја, с кућом Телефилм, преко реализације пројекта-

Специјално васкршање (1977)



та развијених у оквиру Центар филма, до великог успеха Арт филма, са преко 20 дугометражних и 50 краткометражних филмова осамдесетих година био је перјаница независне продукције и, према речима Мунитића, једини прави, озбиљан и успешан продуцент у Југославији.

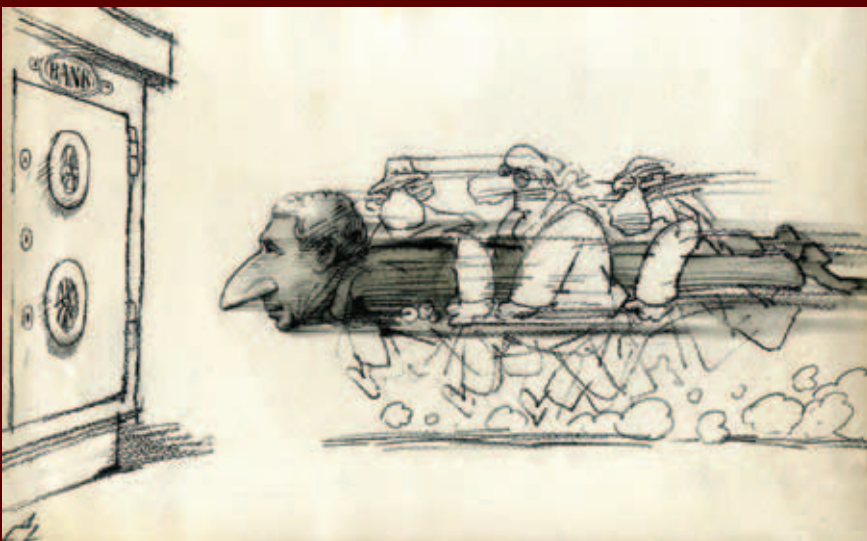
Горан Марковић је 2000. године, поводом десет година од смрти Александра Стојановића, написао:

„Постоје људи, најчешће у сасвим малом броју, који су у стању да вам промене живот. Александар Стојановић је до те мере утицао на мој да спада у оне који су га буквално одредили.

Ко зна да ли бих се икада бавио филмом да случајно нисам набасао на њега. *Специјално васкршање* је исто толико његов колико и мој филм. Он је, наиме, у њега уложио толику енергију, која је потицала из вере у сценарио и мене самог, да је било просто немогуће промаштити. Једини је одувек знао да ће то бити добар филм и тако се од првог тренутка па до премијере и понашао. Када је ствар успела, уопште није био изненађен. Оно што није могао да сакрије било је задовољство. Али не самим собом него нама, другима. Није желео да верује да је то његов подвиг, покушавао је да се повуче у други план. Али то, једноставно, није била истина: *Специјално васкршање* никада не би угледало дана да није било Аце.

Од девет играних филмова које сам снимио седам је продуцирао Александар Стојановић. Оно што га је разликовало од других продуцента била је његова уметничка душа. Често се, током снимања, разбацивао парама које нису постојале, а ја покушавао да некако уштедим, скрпим крај с крајем и тако завршим филм. Увек је био у трансу, вера у пројекат била је одлучујући мотив да се прихвати продуцирања неког филма. Никада није размишљао о новцу, понајмање о свом. Живео је скромно, сведено, био је комуниста у души. Наравно, не онакав какве виђамо данас, него изумрла врста занесењака која је доскора постојала, као што су били Вук Бабић и он, Аца Стојановић, као што је још увек Желимир Жилник. Утопија, то је била Ацина животна филозофија. Али како се бавио филмом, она би, с времена на време, резултирала понеким лепим, значајним делом.

Увео је многе, поред мене, у кинематографију. Неколицина нас је, захваљујући њему, направила лепе каријере. Али он никада на своја плећа не би прихватао толику заслугу. Више би волео да се иде даље, да се направи још нешто, пронађе неко нови. Кажем, био је човек у трансу, опијен идеалом, заслепљен лепотом. Био је песник, иако се бавио продуцирањем филмова. Ваљда нам је зато, после његове смрти, свима било толико тешко да наставимо. Када је умро



Beograd za ponavljache (25)



Piše: Bogdan Tiranich

Ličnosti iz privatne istorije Beograda

(ogledni uzorak)

● Ova lista znamenitih Beograđana sasvim je prozvojnja i ne pretenduje da bude bilo šta drugo osim podsticaj sličnim poduhvatima kroz arheologiju ličnog sećanja

1) Aca, Kraljević
2) Sekulac, majstor
3) Miroslav Jokić, novinar, drug Vukla Džurica, prava reka u vopaju mrtvih, kadrovi i snimci (oni i dalje su u rukama onih da ih vrate u život) i danas piju (pale)
4) Radislav, izvođač glumačkih radova
5) Čerčev, majstor
6) Vukla Džurica, majstor
7) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
8) Zvezda Tiranich, zvezda Zika (Bibi) i kompozitor karaktera, majstor, otad stoji i pije (pale) i danas piju (pale)
9) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
10) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
11) Dragoljub Radović, izvođač radova, majstor i arheolog
12) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
13) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
14) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
15) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
16) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
17) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
18) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
19) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
20) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
21) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
22) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
23) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
24) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
25) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
26) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
27) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
28) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
29) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
30) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
31) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
32) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
33) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
34) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
35) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
36) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
37) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
38) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
39) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
40) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
41) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
42) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
43) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
44) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
45) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
46) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
47) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
48) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
49) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
50) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
51) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
52) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
53) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
54) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
55) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
56) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
57) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
58) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
59) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
60) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
61) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
62) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
63) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
64) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
65) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
66) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
67) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
68) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
69) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
70) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
71) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
72) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
73) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
74) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
75) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
76) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
77) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
78) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
79) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
80) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
81) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
82) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
83) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
84) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
85) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
86) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
87) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
88) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
89) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
90) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
91) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
92) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
93) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
94) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
95) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
96) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
97) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
98) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
99) Miroslav Jokić, majstor i arheolog
100) Miroslav Jokić, majstor i arheolog

Producenti

Usamljeni Aca

Aleksandar Stojanović, producent «Art filma» iz Beograda, nosilac je «revolucionarne» ideje: da akteri svih filmova u Puli mogu da konkuriraju za nagradu! To znači i oni čija djela padnu u «Salon odbijenih». Da nije — malo mnogo? Odatle Aca ostaje usamljen i nije čudo što je, kao što se vidi, duboko zamišljen.

Od svih, ipak, titulu pravog, ozbiljnog i uspešnog producenta zaslužuje samo beogradski „Art film“: uz povremene neuspehe ili kompromise („Kamiondžije opet voze“, „Piknik u Topoli“, „Šest dana juna“, „Osveta“), beleži ta produkcija čak osam pogodaka, u rasponu od dobrog do odličnog filma: „Majstori, majstori“ i „Variola vera“ Markovića, „Direktan prenos“ Bajica, „Živeti kao sav normalan svet“ Radivojevića, „Druga generacija“ i „Lijepa žena prolaze kroz grad“ Žilnika, „Balkan ekspres“ Baletića i „U raljama života“ Grlića jesu hrpa vrednosti kakvima se u proteklih sedam godina ne može podičiti nijedan od preostalih jugo-producenata.

Stojanović kako su ga videli Petrich, Tiranich i Munich

89) Lun, kralj ponoći;
90) Aleksandar Stojanović, zvani Nos, izmislio snimanje filmova bez para;



Аца, нестао је мотор који нас је гурао напред, који нас је терао не само да радимо, да снимамо него и да верујемо у професију, у могућности немогућег. После њега, све је постало некако приземније, теже, недокучиво. Није било више никог ко би нас водио.”

О сарадњи с Ацом Стојановићем, Зоран Симјановић је написао:

„Аца је увек желео да буде и био уметник. За уметност је проналазио и паре и није питао шта кошта. Од наше прве сарадње, *Специјалној васпитујућа*, да не помињем једну трапаву сарадњу на пропагандним филмовима *Крајујевац–Килиманџаро*, Аца је био веома заинтересован за музику на филму. Можда и захваљујући редитељу Горану Марковићу, а и редитељима касније, од почетка се бринуло о музици. *Специјалној васпитујућа* имало је једну модерну, савремену музику и све је било уговорено и исцискулисано пре почетка снимања филма.

У току рада на филмској музици осетила се потреба да се, док Пера Трта, главни јунак, тапка карте испред провинцијског биоскопа, из сале чује нека музика. У то време у биоскопима се пуштала популарна музика. У великим градовима рок, а по провинцији популарна домаћа музика. Тада је у зениту популарности био Мишо Ковач, човек који је на не знам који начин успео да прода огромне количине плоча с огромном количином фалш нота. Обавестио сам Ацу да сам одлучио у договору с Гораном да направим једну песму тог типа, али да ми је неопходан

текст. Проблем је био у брзини. Текст је требало да буде готов за један дан. Рекао сам му да би било најбоље да он напише текст знајући за његове афинитете према поезији. Дао сам му упутства и сутрадан се појавио с песмом. Било је то баш оно што сам хтео.

ТИ СИ МОЈА ТАЈНА ЖЕЉА

КАД НАД ЖАЛОМ У НОЋИ
ПРОСПЕ СЕ МИРИС НАРА
ОДМАХ ЋУ ТИ РЕЋИ МОЋИ
СА КОЛИКО ЉУБИМ ТЕ ЖАРА

АКО ТИ ТАД ЉУБАВ ПРЕЋУТИМ
ЖУРЕЋИ У НЕБЕСКИ СВОД
ЗНАЈ ДА У СЕБИ ЈА СЛУТИМ
ЗАУВЕК ЋЕ МЕ ОДНЕТИ БРОД

ТИ СИ МОЈА ТАЈНА ЖЕЉА
ТИ СИ РАДОСТ СРЦА МОГ
БЕЗ ТВОГА ПЛАВОГА ОКА
БИО БИХ КО БЕЗ ОКА СВОГ

Одмах сам написао музику и аранжман и сам је отпевао трудећи се из петних жила да певам што више фалша у Мишином маниру. Горану се песма такође допала, а ја сам је касније дао пријатељима у Студију Б, који су од ње направили локални хит.”



ФЕЛТОН

ОДЛОМЦИ ИЗ КЊИГЕ ВЛАДИМИРА ПЕТРИЋА

РАЗВОЈ ФИЛМСКИХ ВРСТА

8.
ДЕО

Авангарди никад нема краја. Више или мање, она је била и увек ће бити неопходна на врхунцу развојка комерцијалног филма. То је филм инвенције, истраживања, истио онако као што је чисти, експериментална наука и научници-истраживачи на врхунцу развоја науке примењене у животи и у индустрији.

ЖАН ЕПСТЕН

АВАНГАРДА И НАДРЕАЛИЗАМ

Сама француска реч „avant-garde” означава у уметности онај борбени део стваралаца, истраживача, који, попут извиднице, иде напред и трага за новим изражајним средствима у оквиру једног уметничког медијума, рушећи старе, академизоване, конвенционалне форме које су се, временом, усталиле, иако су естетски одавно превазиђене. Поред тога, авангарда се бори за чистоту и савременост израза одређене уметности, израза који у потпуности одговара специфичностима медијума. Према томе, појам авангарде увек је везан за експериментисање, истраживање које се креће ван граница класичног и

конвенционалног уметничког искуства. Ти су експерименти значајни чак и ако нису успели, јер проширују могућности једне уметности, боре се за њене специфичности, и утиру пут модерном начину изражавања који ће усавршити будући ствараоци. Због тога, авангардна дела нису популарна код широке публике навикнуте на устаљене нарративне уметничке облике: публика их тешко прима, јер их не разуме, те таква остварења остају значајна за историју одређене уметности и за развој њених теорија. Такав је случај и у филму, овој најпопуларнијој уметности у којој су истраживања авангарде посебно отежана због комерцијалног устројства филмске производње и уске повезаности филма са другим уметностима, нарочито са књижевношћу и позориштем.

Треба рећи да постоје две линије авангарде у филмском стваралаштву: унутарња и спољна авангарда. Унутарња авангарда више се усредсређује на сам садржај филма, на психолошко, емотивно и филозофско дејство кинематографске слике, док спољна авангарда инсистира на форми, тј. аудитивно-визуелном изразу, полазећи од схватања да он, истовремено, треба да буде и садржина филма који мора да се лиши фабуле и књижевног значења (чисти филм). Структура ове поделе разликује се од оне што ју је дао Жак Дониол-Валкрос, који авангардна

Одмор јосифодина Илоа (1951)



трагања дели у три групе са сличним називима: „интерна авангарда”, под којом подразумева „снимљено позориште” какво су Коктоови *Сћрашни родитељи* (1948), „екстерна авангарда”, типа Бресоновог *Дневника једној сеоској свешћеника* (1950) или Татијевог *Одмора јосјодина Илоа* (1951) и „експериментална авангарда”, у коју он увршћује филмове о уметности какав је *Божански рај* (1956) Емера и Граса, и филмове монтиране од постојећег архивског материјала, какав је *Париз 1900* (1947) Никол Ведрес.¹

Најпре ћемо говорити о унутарњој авангарди, која је, у раној историји филма, била умногоме везана за појаву надреализма у уметности. Филм, као превасходно визуелно изражајно средство, показао се веома погодним за илустрацију и дочаравање неодређеног света надреалистичких асоцијација и ускомешаних слика подсвести. Показало се да филм не мора да има фабулу-причу, него слике могу да приказују стање, рецимо, у свести поремећеног човека и да то буде истовремено једини „садржај” филма. Такав је био један од првих „авангардних” филмова *Лудило докџора Тиба* (1915) Абела Ганса, у

1 Ово је прилично уопштено схватање авангарде које подразумева трагање за новим кинематографским изразом како у домену стилизације изван кадра тако и у домену аутентичности самој кадра (другим речима: истраживање могућности примене принципа других уметности у филму и истраживање које се задржава у оквирима кинематографског медијума).

коме се, на пародичан начин, као у искривљеном огледалу, приказују бурлескне ситуације у лабораторијуму једног помахниталог научника! Врхунац надреалистичких асоцијација налазимо у филмовима *Андалузијски ђас* (1928) Луиса Буњуела и Салвадора Далија и *Злаћно доба* (1930) Луиса Буњуела, у којима се смењују кадрови чију логику може да оправда само ток људске подсвести, кадрови који изазивају шок код гледалаца, а чије значење може да има разнолик симболичан смисао.²

Морис Беси сматра да је први авангардни филм направио 1914. године у Русији Владимир Касјанов, иначе познати редитељ екранизација руских класика, које су излазиле под заједничким називом „Руска златна серија”. То је филм *Драма у футуристичком клубу бр. 13* (1914), у ствари пародија на булеварске сензационалистичке филмове тог времена, у извођењу петроградског футуристичког друштва „Магарећи реп”. Као први надреалистички филм, Адо Киру наводи кратки филм *Шкољка и свешћеник* (1927), и то због тога што ово дело Жермен Ди-

2 Сами аутори ових филмова тврде да нису унапред смишљали какво подсвесно или симболичко значење треба да имају прикази и поступци у кадру, него су се сасвим слободно препуштали спонтаности „тока свести” и дисконтинуитету „логике снова”, бележећи сваку слику онако како им се тог тренутка јавила у уобразиљи (слично као што пацијент износи „слободне асоцијације” у присуству психоаналитичара).

Злаћно доба (1930)





лак „ништа не дугује истраживањима поборника чистог филма”. Киру ово истиче због тога што настоји да разликује и посебно анализује „чисти филм” и „надреалистички филм”, који, по њему, има две тежње – „прво, да објективира људске жеље и прошири људско сазнање; и друго, да нарушава структуру уметничког дела сазданог на законима логике и класичне драматургије”. Ово раздвајање чини нам се подесним, те ћемо посебно говорити о „чистом филму” као покушају дејствовања на гледаоца искључиво визуелним вредностима кадра, без конкретног значења, подређивањем садржине кадра визуелном ритму у толикој мери да снимљени предмет престаје да делује сам по себи, већ добија апстрактну визуелну-ритмичку функцију.

Авангардисти су нарочито користили могућности филмске монтаже за стварање чудесних комбинација слика, као, на пример, Рене Клер у своме *Међучину* (1924), у коме монтажна динамика даје, иако произвољан, симболичан смисао неповезаним, конструктивистичким кадровима.³ Уопште, надреалистички филмови

захтевају од гледалаца да *откривају* значење у кадровима, и њиховој међусобној вези, а знамо да то публика не воли, нити је навикнута то да чини. Антоан Арто је то подробно објаснио анализујући свој сценарио за филм *Шкољка и свештеник* и рекавши: „Не треба тражити неку логику или неки ред ствари који у филму не постоје, већ треба тумачити слике које се нижу по свом суштинском значењу, по једном интуитивном редоследу. *Шкољка и свештеник* не прича причу, него објашњава стања духа која проистичу једна из других, као што мисао репродукује природан ток чињеница.”⁴ Слично би се могло рећи и за Коктоов филм *Крв једног ђесника* (1930), који илуструје (у буквалном смислу речи) песниково „виђење стварности”, или

искључиво визуелно компоновани (и тек накнадно праћени импровизованом музиком у биоскопу), *Међучин* је замишљен као дадаистички „музичко-кинематографски балет” који тек уз музику има своје право и пуно деловање.

4 Овакво објашњење Артоа (који није био задовољан реализацијом свога сценарија) сасвим је у складу с његовим „позоришним манифестом” у коме се залаже за ослобођење театра од *робовања шекспира*, за развијање *језика креиња у просјору*, за смисао интонација и дејство *визуелних знакова* чија симболика треба да изазове емоције и да открије метафизичке идеје.

3 Недавно је Клер направио нову звучну верзију *Међучина*, користећи партитуру коју је специјално за тај филм компоновао Ерик Сатије 1924. године; за разлику од већине немих филмова који су

за филмове послератне авангарде у Америци, где је најчешће илустрован принцип психоаналитичких слободних асоцијација. Тако Рихтеров филм *Снови који се моћу кувати за новац* (1946), у ствари, представља седам „снова“ који илуструју идеју о неиспуњеним људским жељама и стремљењима. У Рихтеровом филму сарађивали су надреалистички сликари Александар Колдер, Мен Реј, Марсел Дишан и Макс Ернст.⁵

У филмовима *Мреже ђодогнева* (1943) и *Риџуал у преображеном времену* (1946) Маја Дерен покушала је да визуализује стања људске подсвести и да их уклопи у стварни свет у коме јунак живи. Поред филмова Маје Дерен, у Америци се истичу слични (визуелно-апстрактни или подсвесно-надреални) филмски експерименти Џејмса Бротона, Кертиза Херингтона, Сиднија Петерсона, Кенета Енгера, Стена Вендербека и Грегорија Маркопулоса. Говорећи о конструктивистичком редитељском поступку у првој свесци „Увођења у филм“ (у поглављу о стилизацији у филму) цитирали смо схватање Маје Дерен о функцији филмске уметности; овде ћемо навести мишљење младог Маркопулоса, који предлаже „нову наративну форму филма, која се може постићи фузијом класичне монтажне технике са једним много апстрактнијим системом“. Он то овако образлаже: „Тај систем захтева употребу кратких филмских фраза (пасажа) које ће у гледаоцима изазвати одређене мисли-слике. Свака од тих фраза компонована је од изабраних кадрова (фотограма) сличних хармоничним јединицама у музичкој композицији. Филмске фразе успостављају одговарајући однос међу собом; но, док се у класичној монтажи успоставља и одржава однос према континуитету (развоју приче), у овом апстрактном систему постоји комплекс различитих кадрова који се понављају. Безграничне могућности мењања ритма, изненадна убацивања алитерација, метафора, симбола, или било чега што ће нарушити континуитет филма, омогућује да се заустави гледаочева пажња како би редитељ могао да га убеди и наведе не само да нешто види и чује већ и да саучествује у ономе што се одиграва на екрану, како у наративном тако и у интроспективном смислу.“⁶

5 Садржај овог филма немогућно је испричати, што је у складу са Рихтеровом тврдњом да „прави авангардни филм није могућно чак ни описати, јер је лишен конвенционалне приче“ и представља „распарчавање целине, искривљавање облика, покрета и предмета и њихово реконструисање кинематографским средствима“.

6 У основи овог схватања садржана је идеја о „дедраматизацији“ филма, тј. ослобађање филмског призора од било каквог развијања

Из наведених цитата јасно се може закључити да савремена америчка авангарда иде у три правца: ка надреализму, ка апстракцији и ка филму-истини. У књизи „Нови амерички филм“ Грегорија Беткока објављени су чланци многих младих америчких редитеља међу којима се запажају схватања оних чије концепције подсећају на творце француских надреалистичких немих филмова. Произлази да су управо Маја Дерен и Кенет Енгер најближи идејама Ханса Рихтера, који је европски надреализам пренео у амерички филм. За разлику од Маје Дерен, у чијим филмовима симболички постављени призори означавају свет ауторових снова и неостварених тежњи, Кенет Енгер у својим филмовима више је окренут ка сексуалним преокупацијама. За његов рани филм *Вајпромет* (1947) критичар и историчар Артур Најт каже да слободно материјализује ослобађање ауторових подсвесних сексуалних порива дању пригушених хладном струјом разума.⁷

Наравно, ово су примери екстремне авангарде, која нарочито у аматерском филму иде у крајности и претеривања. То показују и наши аматери, чији филмови обилују илустрацијама подсвести и слободним асоцијацијама. Своја искуства они преносе у професионални филм. Сетимо се појединих секвенци у филмовима *Плес на киши* (1961) и *Пешичани замак* (1963), у режији некадашњег аматера Боштјана Хладника. Но, постоји и авангарда у ширем смислу, у коју се укључују редитељи који, користећи стечено искуство и традиције, изналазе нове могућности кинематографског изражавања. У ствари, ту би се морали набројати сви велики редитељи, јер су њихова значајна дела, већином, због тога изузетна што се не изражавају конвенционално. Наведимо, овог пута, само оне који су настојали да филм ослободе нарације, драмског заплета и спољне динамике. Карл Драјер је у *Сипрагану Јованке Орлеанке* (1928) само покретом камере и крупним плановима приказао унутарњу борбу и осећања јунакиње филма. Жан Виго је у филму *Ашаланџа* (1934) остварио поетски интензитет у мирном току смењивања кадрова који

логичког драмског збивања, поготово од фабуле; оно што треба да заинтересује гледаоце, то су симболика кадра и асоцијације у вези са збивањем, оркестрација визуелног кретања и кинестетичка магија филмске слике.

7 Одлучивши да више не снима (у 36. години), Енгер је оставио крајње субјективно филмско дело у коме се могу видети ускомењане визије једног песника; ту је и његов недовршени филм *Уздицање Луцифера* (1966–1968), за који је сам аутор рекао да је требало да представља његово „религиозно верују“, као и његов најбољи филм *Уздицање шкорпиона* (1962–1964).



Нула из владања (1933)

дочаравају одређене емоције и стања. Жан Епстен је у *Паду куће Ашер* (1928) и *Морском злаћу* (1932) показао како сама атмосфера, динамика ствари, лиризам пејзажа могу бити довољни да постану интензиван садржај филма.⁸ Ово супротстављање спољној акцији и мелодрамској фабули (која је постала основна карактеристика комерцијалне филмске производње) срећемо у делима многих великих редитеља, те је могућно закључити да авангарда, иако на развој филмског медијума делује споро и посредно, има велики значај за историју и теорију филма. Она не само што иде насупротив устаљеном начину изражавања у филму већ се супротставља друштвеном устројству и моралним схватањима одређене средине. Због тога је Вигоово ре-

8 Авангардност аутора наведених филмова огледа се у томе што су упражњавали поступке које ће тек доцније прихватити модеран филм: Драјер је имао намеру да сними звучни филм о Јованки Орлеанки, па је, спречен техничким условима, спровео ту идеју изменом крупних планова лица; Виго је, насупротив захтевима продуцента, који је инсистирао на романтичном заплету и сентименталној музици, желео да занемари фабулу и да прикаже живот људи који плове дереглијом дуж Сене; Епстен је, као што закључује Анри Ланглоа, остварио „прави кинематографски еквивалент Дебисијевог стваралачког поступка” сликајући људе Бретање и магичну атмосферу инспирисану Поовом прозом.

мек-дело *Нула из владања* (1933) пуних двадесет година било забрањено за приказивање, управо с разлога што је аутор у њему на непосредан начин, врло оштро приказао наличје васпитања деце у једном типичном грађанском пансиону, оживљавајући ситуације које је сам преживео, присећајући се утисака које је понео из своје младости. Данас се Вигоов филм доживљава као визија једног револта, слика која више илуструје горку младост него што се прихвата као објективна слика могућних и стварних догађаја. *Нула из владања* је визуелни одраз побуне против канонизације грађанског васпитања, дате кроз филмска сећања на догађаје чији су се трагови задржали дубоко у емоцијама аутора филма.⁹

У модерној кинематографији елементе надрелистичког илустровања подсвести срећемо у Ренеовом филму *Прошле године у Маријенбаду*

9 Авангардност Вигоових филмова друкчије је природе од авангардности Клера, Буњуела или Рихтера; Виго је песник, противник грађанског морала и устаљених друштвених конвенција; његов циљ није да визуелним сецкањем збивања и искривљавањем изгледа предмета ствара нову филмску форму, већ да распарчава сам предмет који снима, да разбија псеудохармонију призора коме је пришао објектив камере.



Прошле године у Маријенбаду (1961)

(1961), у Велсовом *Процесу* (1963), као и у Фелинијевим филмовима *Осам и њо* (1962) и *Булијејџа и духови* (1966), да не говоримо о Коктоовим филмовима и његовом последњем надреалистичком филмском есеју *Орфејев шеснаест* (1960), у коме овај ексцентрични песник и сликар симболичким призорима илуструје свој живот – боље рећи, своје унутарње виђење света. Кокто је често подвлачио да филмски медијум може најбоље да материјализује свет људске подсвести, као што Фелини тврди да је „филм изванредно средство за приказивање најнемогућнијих визија и размишљања сваког човека”. У нашој кинематографији најочигледнији пример филма као илустрације подсвести дао је Ватрослав Мимица (у свом делу *Понедељак или ушорак*, 1966), а и поједини млади редитељи из филмских клубова, који често следе поступак илустровања тока свести на начин на који то чини Ален Рене у својим филмовима.¹⁰

На крају, поново да подвучемо у чему је право значење авангарде у кинематографији, највише због тога што такве филмове широка публика не прихвата нити их подстичу продуценти.

10 Дејство поступка „тока свести” у филмовима Ренеа, Фелинија и Коктоа произлази из истинске уметничке инспирације аутора који су нашли *унушарње ојравдање* за такав поступак (а који је, најчешће, одраз њихових интимних преокупација).

Баш као што је Епстен рекао, авангарда је лабораторија из које филмска уметност црпе снагу и назире пут свога напредовања. Авангарда подразумева експериментисање које може и да не уроди плодом у дотичном делу, него да се покаже плодним тек у будућности!¹¹ Роџер Менвел, писац књиге „Експеримент у филму”, то нарочито подвлачи: „Историја експериментисања у филму јесте историја стваралачке имажинације. Експеримент открива настојање уметника да прошири уметничке могућности медијума како би био у стању да продужи његову виталност.” Слично закључује и Андре Базен када каже: „Авангарда – то су филмови који иду испред филма, тј. испред производње једне индустрије коју, у основи, карактерише повлађивање укусу и захтевима публике на овај или онај начин.” Због тога – морамо признати – они редитељи који упорно праве авангардне и експерименталне филмове увек се налазе на непријатном жртвенику популарног укуса. Немајући подршку широке публике нити комер-

11 Прави авангардисти (које увек треба разликовати од псеудоавангардиста), то су уметници-аутори који филм прихватају искључиво као могућност за изражавање ствараоачевог погледа на свет, његових унутарњих визија и преокупација, или за постизање специфично кинематографских артистичких ефеката, а не као средство за забављање публике или за регистровање остварења других уметности.

цијалне производње, ти редитељи се ослањају на помоћ друштва разних културних институција, мецена уметности и на свој сопствени буџет. Признаћемо да само истински занесењаци филмом могу истрајати у коришћењу кинематографа (који је још Едисон назвао „кокошком која носи златна јаја“) само за чисто естетска истраживања и остваривања замисли чије вредности уопште не интересују широку публику.¹² Утолико више треба на њих да обрате пажњу филмски теоретичари и да њиховим делима дају одговарајуће место у развоју изражајних средстава филма. При томе, увек треба имати у виду да се често стваралачки конфузни и неразумљиви филмови – једино због такве своје особине – олако проглашавају за авангардна филмска остварења која су дошла на свет „пре времена“, а која ће схватити тек „будуће генерације“! Најчешће је то пуко опсенарство иза кога се крије чисти блеф. Што је још горе, тиме се злоупотребљава некомуникативност праве авангарде, омаловажава њена историјска функција и, под видом „револуционарног новаторства“, протурају се безвредни, неинвентивни, стваралачки јалови, збркани филмски производи.¹³ Стварајући филмове *Емак-Бакиа* (1926) и *Морска звезда* (1928) Мен Реј је – како тврди – нарочито желео да открије поетску визију света. За други филм он је користио истоимену поему Робера Десноса, настојећи да је преобрати у „филмску поему са оптичким дејством које ствара утисак целине, а ипак остаје само фрагмент стварности“. У експериментима Мена Реја најочигледније се повезују „надреалистички“ и „чисти“ филм, а оно што омогућује ту везу јесте – поезија. Јер, снови и фантастика могу да имају вредност за људски живот само ако су испуњени поезијом којом обустимају гледаоца. Адо Киру у томе види највећу снагу филма, тог „новог људског мита“ који поседује могућност да „открије скривене покретаче живота, да ослободи магнетичку снагу човековог бића и да прикаже право лице слободног духа“. Тако схваћен филмски

надреализам може да опстане једино у крилу поетског доживљавања иреалног, у емотивном испуњавању фантастичних визија чија ће симболика постати кинематографска реалност.¹⁴

Како ћемо на следећим страницама говорити о „чистом филму“ као о екстеријерном виду авангарде, истакнимо још једном најбитнију карактеристику надреалистичког филма као унутарњег вида авангарде. Пре свега, видели смо да надреалистички филм врши истраживања у домену садржине, настојећи да илуструје, назначи, разоткрије и продре у скривене пределе људске психе и подсвести, као и да негира постојеће етичке и моралне друштвене норме. У том смислу је и прихваћен назив надреализам као тежња да се прикаже нешто надстварно („surrealism“), да се дочара „виша реалност“, да се продре дубоко испод конкретног и појавног, да се превазиђе свакидашњица и „обична“ логика, да се побегне од аутентичног сликања света. Баш као што су то објаснили песници Гијом Аполинер у предговору за Коктоов балет „Парада“ (1917) и Андре Бретон у надреалистичким манифестима (1924, 1929), везујући за уметничко стваралаштво принцип „психичког аутоматизма“ који брише противречност између сна и јаве, ствара визије у којима се фантастично и стварно равноправно удружују материјализујући ирационално, метафизичко, подсвесно. Психоаналитичка открића, нарочито Фројдова теорија ослобађања потиснуте подсвести, као и психоаналитички принцип слободних асоцијација – иначе изобилно коришћен у књижевности и сликарству првих деценија овог столећа – нашао је у филму најочигледније средство за популарно објашњавање сложених подсвесних процеса и њиховог симболичког значења. Најпре су то биле буквалне илустрације подсвесних симбола, затим су приказиване халуцинације као извор поетског надахнућа, издашно су коришћене слободне асоцијације док најзад и у филм није пренесен литерарни „ток свести“.

12 Разлог због кога управо у чланку о надреализму говоримо и о авангарди и значају експериментисања у филму је тај што је авангарда (без обзира на садржину својих филмова) највише допринела разбијању конвенционалног начина изражавања у филму, напустивши „причање приче“ и поставивши темеље модерном конструктивистичком филму (који данас највише експериментиса у области специфично кинематографске стилизације).

13 Ма колико био „херметичан“, прави авангардни филм делује на гледаоце својим унутарњим интензитетом, узбуђује их оптичким динамизмом и покреће у њима асоцијације чак и онда када није могућно схватити у потпуности садржај нити пронаћи логику и континуитет смењивања кадрова и збивања у њима.

14 Надреализам у филму (за разлику од надреализма у књижевности и сликарству) има посебно и својеврсно дејство, јер се оваплоћује кроз материјални вид стварности, због чега и постоји велика опасност да се спусти на голу илустрацију подсвести, снова и визија. Канудо је нарочито подвлачио да „уздицање“ филма „изнад реализма“ има за циљ откривање „душе стварности“, што би се могло применити и на надреалистичке филмове.

РОНАЛД ХАРВУД

ПИШЕ:
Маријана Терзин Стојчић



У сложеном мозаику уметничког света посебно место заузима име Роналда Харвуда. Његов опус повезује кључне одлике човека 20. века – идентитет, страдање, реч, путовање, уметност и признање. Харвуд је својим пером дотакао и оплеменио све поменуто. Његове јунаке публика живи и као хероје и као антихероје јер је степен одбране њихове људскости превише снажан. Њихов социјални дуализам надјачава све у име појединачне вредности човека. Харвуд третира стање човекове слабости, што већ није омиљена тема исполитизованих уметничких продукција. Наизглед лаке ноте Харвудових садржајних оквира тумаче друштвене, психолошке и политичке завере. Из угла аутора ових редова, Харвуд јесте оно што и за читав свет – Оскарком награђени филмски аутор. Али пре свега неко кога ћете наћи у својој географији и својој младости. *Гардеробер*, та представа за коју се у

Југословенском драмском позоришту тражила карта више 1994. године, била је изванредна последња позоришна станица двојице домаћих великана, Љубе Тадића и Петра Краља. Сећамо се да је захваљујући Јовану Ђирилову сам Харвуд надгледао београдску поставку и био присутан на премијери. Претходно је сценарио за филм *Гардеробер* (1983) екранизовао Питер Јејтс с Албертом Финијем и Томом Кортнијем у главним улогама. Филм је био номинован за Оскара у пет категорија, што је и Харвуду била прва номинација, а Кортни добитник Златног глобуса за улогу гардеробера. Ми, културни посленици, учили смо историју позоришта из Харвудове истоимене књиге, и даље обавезне литературе уметничких факултета, и знали да је његова серија *Цео свет је позориште* емитована на нашим програмима још осамдесетих година, као уосталом и рана екранизација драме „Мајстори”. Харвуд нас је спојио и када су многи то сматрали немогућим. У Београд је на Други позоришни фестивал „Славија 2003”, после више од деценију, комадом *Квартић* довео Рељу Башића и Театар у гостима. С великим ишчекивањем ту представу тада су гледали и оцењивали Мира Бањац, Гага Николић и Радко Полић. Харвудов *Квартић* играо се у Славији донедавно у режији М. Јагодића, био је и део репертоара Народног позоришта, много пре него што га је Дастин Хофман, као свој редитељски првенац, *Квартић* (2012), преточио у светски познат филм. Први пут Хофман се латио режије 1978. и одустао, те је управо Харвудов сценарио његово прво комплетно и једино редитељско остварење. Умировљени музичари окупљени око извођења Вердијеве опере поводом обележавања његовог рођендана, чине оквир социолошке, љубавне и професионалне приче корисника Дома за старе. Најлепши пример енглеске сентименталне комедије настао је као омаж диригенту Џорџу



Шолтију, уз подсећање на све оно што неминовно прати историју опере, интриге, певачки каприц. У исто време то је дубока прича о старости, пролазности и упорној жељи да се и у позним годинама сачува сећање на време славе и младости. Мало је познато да је сам Харвуд улогу Вилфа писао за Алберта Финија, чиме би он и Кортни, као и у *Гардероберу*, овде поново заједно наступили. Финија је болест спречила, а избрани Питер О'Тул одбио је улогу због строгих услова снимања, па је она на крају припала сер Билију Конолију. Блиставој Меги Смит измакле су награде за које је била номинована, али је Хофманов првенац награђен на фестивалу у Чикагу. Даље, Харвуд је за нас у Србији, и пре него што је постао дописни члан Српске академије наука и уметности (никада није дошао да прими српска признања), постао писац у чијим смо делима препознавали своја искушења. Једноставно, разумели смо се. Како и не бисмо када је Харвуд Африканац јеврејског порекла и британског држављанства, коначно углађени сер

Рон. Претпоставка је да га је баш та, нимало занемарљива биографска чињеница учинила ерудитом, хуманистом, човеком дубоке емпатије.

Потрага за идентитетом почела је са освајањем сопствених снова, још 1951. с променом презимена Хорвиц у Харвуд. Тада се Роналд, рођен у Кејптауну 1934, одлучио за пресељење у Лондон како би започео глумачку позоришну каријеру. Сугестију да је његово презиме „сувише страно и сувише јеврејско” схватио је озбиљно и постао Харвуд. После завршене Краљевске академије драмских уметности придружио се Шекспировој компанији Доналда Волфита. Кажу да ниједан глумац ни уметнички менаџер није тако познавао и тумачио Шекспирове ликове као Волфит. Ипак, Харвуд је чак пет година био његов лични гардеробер и из тог животног искуства 1980. настала је закулисна истоимена драма која је као мало која пре разгрнула још једну глумачку завесу осећања, пријатељстава, осаме... О Волфитовом животу касније је написао и биографију. Очигледно је искуство у Шекспировој ком-

панији допринело да се уместо за глумачку каријеру одлучи за каријеру писца, те је 1960. објавио свој први роман. Сценарио за филм и ТВ серију о војнику којем се јавља Бог, *Private Potter*, написао је 1962, а две године касније позоришни комад *Маршовски зечеви*. У плодном темпу створио је више од двадесет позоришних комада, десет књига и више од шеснаест филмских сценарија. Био је потпуно фасциниран глумом и сценом, те то већма и чини његову драмску преокупацију. После *Гаргеробера*, а пре *Квартићета*, уследили су комад посвећен Сари Бернар *Шта*



Ронилачко звоно и лейџир (2007)



Оливер Твисџ (2005)



Биџи Јулија (2004)

осџане од лавова и онај о испитивању дириген-та Берлинске филхармоније *На чијој сџрани*. У ту групу дела спада и *Биџи Јулија* по делу Сомерсета Мома о глумачким љубавима и осветама. Оно што је постало и својеврсна особеност Харвудовог присуства на великом екрану и на крају га довело до највиших признања јесте узмицање од оригиналних прича и препуштање адаптацијама. Уз нобеловца Пинтера постао је најпознатији британски савремени писац и то је био додатни погон за улазак у свет филмских сценарија. Уједно и нову тему – период Другог светског рата, нацизам, или начине људи да развију личне изборе отпора или пристанка на ратне услове. И није необично, рат је обележио његово детињство, а откриће Холокауста његову адолесценцију. Ту спадају филмови *Оџерација свиџање* (1975) о чехословачком отпору и атентату на нацистичког лидера Рајнхарда Хајдриха, *Крваво сведочансџво* (2003) с Мајклом Кејном, инспирисано причом Пола Товијера, немачког официра који је био оптужен за убиство седам Јевреја. Ухваћен је у јужној Француској 1989. године, после више од четири деценије. Избегавао је закон и налазио подршку Католичке цркве. Пјер Бросар (Мајкл Кејн) јесте и није овај човек. На крају, *Пијанисџа* (2002), адаптација аутобиографије јеврејско-пољског музичара Владислава Шпилмана, који представља његов опстанак током нацистичке окупације Пољске. Како је после стеченог Оскара постао један од најтраженијих филмских сценариста на свету, сарађивао је с еминентним редитељима и глумцима: с Романом Поланским на Оскаром награђеном *Пијанисџи* и на адаптацији романа Чарлса Дикенса *Оливер Твисџ* (2005), где игра Бен Кингсли; с Мајком Њуелом на адаптацији романа Габријела Гарсије Маркеса *Љубав у доба колере* (2007), који у колумбијској Картагени прати судбину човека спремног да пола века чека своју праву љубав; с Мајком Фицисом на адаптацији Теренса Ратигана *Брауниџова верзија* (1994); са Иштваном Сабом на филмовима *На чијој сџрани* (2001) и *Биџи Јулија* (2004); са Базом Лурманом на *Аусџралији* (2008), где су бриљирали Никол Кидман и Хју Џекмен; с Норманом Џуисоном на *Крвавом сведочансџву* (2003); са Џулијаном Шнабелом на *Ронилачком звону и лейџиру* (2007). Тај филм донео му је последњу, трећу номинацију за Оскар. И дирљив је у свакој минути поимања света и буђењу свести о томе да је трептај ока више од сваког богатства. У питању је истинита прича о Жану Доминику Бобију,

успешном уреднику француског магазина „Ел“, који после снажног možданог удара остаје парализован тако да може да посматра свет само левим оком и комуницира покретом левог капка. Трептањем почиње да диктира књигу о осећају заробљености у сопственом телу.

Харвудов професионални опус једноставно се прати од позоришних комада и ТВ сценарија, преко првог групног сценарија за играни филм *Вештови Јамајке* (1965) Александера Макендрика с Ентонијем Квином, мање познатог *A fine romance* (1992) са Џули Ендроз и Марчелом Мастројанијем, већ поменутих филмова о фасцинацији глумцима, до експлозије и првог Оскара за *Пијанисту* (2002). Тај филм, добитник Оскара за режију, главну мушку улогу и адаптирани сценарио, Златне палме у Кану 2002. и седам Цезара, променио је живот свима, и публици и ауторима, пре свега Адријену Бродију, најмлађем добитнику Оскара за драмску улогу. *Пијаниста* је несумњиво после *Шиндлерове лисце* оставио најснажнији утисак о жртвама и последицама Другог светског рата. Некако се тумачи да је то остварење просто следбеник најпознатије и свакако најмисаоније Харвудове драме *На чијој страни* (1995), у којој драматизује живот немачког диригента Вилхелма Фуртвенглера, којем је због учешћа у нацистичком покрету суђено у Нирнбергу.

Харвуд, члан Краљевског друштва за књижевност од 1974. године, витез (шевалије) Реда уметности од 1996. и заповедник Реда Британског царства од 1999. године, био је председник међународног ПЕН клуба од 1993. до 1997. након што је председавао британској секцији током претходне четири године. Он је први сценариста који је икада освојио Оскар и који је написао књигу искључиво о занатском стваралаштву – *Адаптације Роналда Харвуда* (2007). Већину других сценаристичких књига написали су људи који никада нису ни снимили филм, а камоли освајали признања. Добитник је награда Цезар, Тони, БАФТА и Хуманитас, последње две за *Ронилачко звоно и лејџир*. Пре тачно десет година „Дримворкс“ Стивена Спилберга најавио је да ће Харвуд написати сценарио за филм о Мартину Лутеру Кингу. Ствар су закомпликовала ауторска права на Кингове говоре, те је чувени борац за црначка права добио само филмски омаж *Селма* (2014). Да ли је и какав сценарио Харвуд оставио иза себе и када би могао да буде реализован, остаје питање за будућност, будућност коју сам Харвуд



Крваво сведочанство (2003)



Аустралија (2008)



Квартет (2012)

није волео. Изгледно је да ће у њој трајати, можда и у Србији, где се, упркос необичној повезаности, данас у позориштима не изводи ниједна његова драма. Недостатак сећања или... човека међу људима? Један, велики, напустио нас је почетком септембра склопивши очи у свом дому у Сасексу.

ФРАНКА ВАЛЕРИ

ПИШЕ:
Бојан Ковачевић

А

лма Франка Марија Норса (1920–2020) била је глумица, сценариста и драматург. Потичала је из јеврејске породице, а породично презиме носила је све до 1949. године, када је у позоришној трупи Тофано-Солари дебитовала под новим уметничким именом Франка Валери. Истицала се комичним улогама, с посебним смислом за карикатурно представљање мана. Такве улоге пратиле су је током целе филмске каријере. Ореол краљице и пионира италијанске комедије задржала је све до смрти. Углед прворазредне комичарке доводи је 1950. у један од најбољих италијанских филмова свих времена *Светлост и варијетете* (*Luci del Varieta*). Иако се ретко налазила у улогама главних прогониста, својим махом комичним ролама стекла је велику популарност. Посебно се истакла као уседелица која лови удовца у *Госпођицама с броја 4* (*Le Signorine dello 04*, 1955), те улогом ружне младе жене која се налази у сенци прелепе рођаке (Софија Лорен) у филму *У знаку Венере* (*Il Segno di Venere*, 1955), потом улогом лажне фине даме у *Јунаку нашег доба* (*Un Eroe dei Nostri Tempi*, 1955), затим лажљивице у филму *Бигамиста* (*Il Bigamo*, 1956), да би на крају тај низ фантастичних рола окончала маестралном улогом обичне жене великих аспирација у филму *Париз или грађа* (*Parigi o Cara*, 1962). Међутим, остаће упамћена по лику Госпође Сноб, који је сама створила. Госпођа Сноб увек се налазила сама на сцени држећи прави или имажинарни телефон у руци, збијајући шале и вулгарности на рачун римске средње класе. У креирању тог карактера много су јој помогли њени милански буржујски корени.

Осим тога што је била свестрана глумица, Франка Валери поседовала је и осећај за елганцију, али и неисцрпну инспирацију да буде и иронична када је то потребно. Њени глумачки

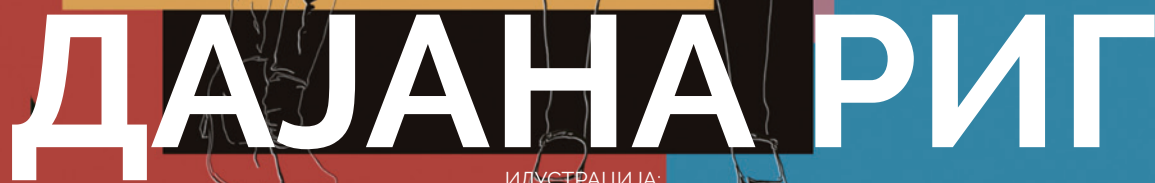


гегови и минијатурне бравуре вратиле су осмех на лице целој италијанској нацији, помогле јој да се уздигне, али и да из друге, лепше перспективе посматра све своје недостатке. Франка је била софистицирана и интелигентна глумица која је успешно и надахнуто својим интерпретацијама успевала да објасни стање послератног италијанског друштва. За неке своје улоге често је и сама писала сценарије и монологе, посебно за оне позоришне.

Након деценија током којих су у италијанској кинематографији за комичне улоге махом били предодређени мушкарци, Валеријева је успела да се одржи и избори међу таквим великанима као што су били Алберто Сорди, с којим је снимила шест филмова, Тото, Ландо Буцанка и остали прваци италијанске комедије. Током своје шездесетогодишње каријере сарађивала је с неким од највећих италијанских режисера: Федериком Фелинијем, Мариом Моничелијем, Дином Ризијем, Луиђијем Зампом, Мауром Болоњинијем и многим другима.

Франка Валери несумњиво ће заувек остати у срцима свих Италијана и истинских љубитеља филма не само због свог великог талента да насмеје већ и због изванредне допадљивости. ■





74 | КИНОТЕКА | трагови на филму

Рођена је као Инид Дајана Елизабет Риг близу Донкастера, у Јужном Јоркширу, у Енглеској, 1938. године. Са свега неколико месеци родитељи су је повели у Индију, где јој је отац радио као инжењер на градњи пруге. Када је напунила осам година, вратили су је у Енглеску и уписали у интернат у Јоркширу који је водила Моравска црква. Мрзела је школу и никада се није осећала као да тамо припада. Одрастање у Јоркширу помогло јој је да изгради јак карактер и да увек буде директна и говори оно што осећа. У сукоб с директорком школе дошла је када је рекла да жели да постане глумица. Уз помоћ једног наставника добија стипендију, напушта интернат 1955. и одлази у Лондон да похађа Краљевску академију драмских уметности. Деби на даскама које живот значе имала је 1957. у позоришној представи *Кавкаски круј кредом* Бертолда Брехта. Две године касније придружује се Питеру Холу, који се спрема да оснује РШК (Royal Shakespeare Company). У почетку добија улоге у којима има врло мало дијалога или их уопште нема, али то је за њу било велико искуство јер јој се одмах указала прилика да ради поред великих глумаца као што су Идит Еванс и Лоренс Оливије. Већу улогу добија 1961. у комаду *Онгина* Жана Жироа, где глуми поред Лесли Карон. Постала је део младог глумачког ансамбла у коме су били и Џуди Денч, Ијан Холм, Ијан Ричардсон и Тони Черч, и заједно с њима дефинисаће РШК низом бриљантних представа. Низала је успехе у позоришту. Била је Хелена у *Сну лешње ноћи*, у режији Питера Хола, који ће 1959. снимити телевизијску верзију, а 1961. биоскопски филм, где ће Дајана поновити своју улогу. Неке од њених запаженијих рола биле су и Бјанка у *Укроћеној ђоройади* и Адријана у *Комедији несјоразума*. Код Питера Брука играла је слатку али одлучну Корделију у *Краљу Лиру*. Лично виђење Виоле у *Бојојављенској ноћи* припремиће је за њену најпознатију улогу ван позоришта – улогу Еме Пил. Када Омор Блекман напусти шездесетих година популарну британску ТВ серију *Освећеници* да би била нова Бондова девојка Пусигалор у *Голдфингеру* (Goldfinger, 1964), њено место преузима Дајана Риг, која постаје нова партнерка Патрику Макнију. Улога



Компанија за убиства (1969)

Еме Пил већ је била додељена Елизабет Шепард, али продуцент Брајан Клеменс није био задовољан и организовао је нови кастинг, на коме је Дајана показала свој смисао за хумор, који је био кључан за улогу. Надреална психоделија шпијунске серије у којој пратимо авантуре британског агента Џона Стида и његових партнерки (од почетка до гашења серије четири глумице промениле су се на том месту) постала је један од симбола шездесетих, које су обележили „Битлси“ и „мини-морис“. Ема Пил је секси у кожном комбинезону, сналажљива, самоуверена, поседује смртоносне вештине самоодбране, а када се на то дода и њен храпав глас (последича пушења пакле цигарета дневно), не чуди што је врло брзо стекла мноштво мушких обожаваца. Изненадну славу тешко је подносила, морала је често да се крије по буџацама да би побегла од хорди пратилаца и да не би привлачила пажњу. На кућну адресу стизали су јој џакови писама, која није желела да чита, а није смела да их баца, тако да је запослила мајку да се бави њима. Нека од њих била су прилично вулгарна и експлицитна, а на једно је чак и одговорила: „Моја ћерка је сувише стара за тебе, иди под хладан туш.“

Дајана није постала само секс-симбол већ и икона феминистичког покрета након што се јавно побунила против малих плата које су глумице тада добијале. Када је тражила да буде плаћена више од камермана на серији, нико је није подржао, чак ни жене, а новине су је напа-



ле зато што је захтевала да има једнаку зараду као мушкарци. Након три године и 51 епизоде напушта серију. Један од разлога била је чињеница што на сету није имала других пријатеља осим Патрика Макнија и шофера који ју је возио, а други то што никада није хтела да напусти позориште у коме је почела да добија све веће улоге. Страст према игрању представа никада је није напустила. Чак се дешавало да после четири дана снимања *Освећеника*, без паузе, отрчи у позориште да на бини буде „Регана Оливијеовом Лиру”.

Увек је била више окренута театру и телевизији. С филмовима није имала успеха и снимила их је свега петнаест, од чега половину до краја седамдесетих. У њима је глумила с неким од најпопуларнијих глумаца тог времена, на пример с Оливером Ридом у *Компанији за убиства* (*The Assassination Bureau Limited*, 1969) Бејзила Дирдена и са Џорџом Си Скотом у *Болници* (*The Hospital*, 1971) Артура Хилера. Остала је запамћена као Трејси, једина девојка која је Бонда наговорила да се ожени њоме, у филму *У служби њеној величанства* (*On Her Majesty's Secret*

Service, 1969), али гине на крају зарад наставка франшизе и одржавања лика 007 као вечитог заводника. У сталној потрази за изазовом, прихвата улогу Едвине Лавље Срце у *Театру крви* (*Theatre of Blood*, 1973) Дагласа Хикокса, у коме је ћерка Винсента Прајса, поремећеног шекспировског глумца, коме помаже да се освети критичарима који су му упропастили каријеру. У Америци добија главну улогу у ТВ серији *Дајана* (1973), у којој тумачи разведену Британку која живи сама у Њујорку. Серија није била гледана и угашена је после једне сезоне, па се глумица враћа позоришту и добија номинацију за Тони за улогу Елоизе у *Албеларгу* и *Елоизи* Хауарда Брентона. Сцена у којој је тотално нага није се допала једном критичару и написао је да је Дајана „грађена као цигла из базилике”. То ју је натерало да почне да скупља све негативне критике, које је објавила 1982. у књизи *No Turn Unstoned*. Каријера у позоришту јој је цветала и добијала је само главне улоге, а убрзо је стигла и друга номинација за Тони за улогу Селимене у Молијеровом *Мизантропу*. Награђивана је и за рад на телевизији. Године 1990. добила је награду БАФ-

ТА за портрет посесивне мајке у Би-Би-Сијевој драми *Mother Love*, а четири године касније осваја Тони за слично тумачење Медеје. Деведесетих добија и Еми за улогу Госпође Данверс у ТВ адаптацији *Ребеке* (1997) Дафне ди Морије.

Један од њених омиљених филмова јесте екранизација романа Агате Кристи *Зло љод сунцем* (*Evil Under the Sun*, 1982) Гаја Хамилтона, где је тумачила Арлену Маршал. Никад није желела да буде типски глумац, па је често мењала жанрове. У позоришту се прошетала кроз историју – од Еурипидових драма, преко класичних дела, па све до текстова Стивена Сондхајма и Тома Стопарда. Није се либила да игра и негативце. У једној епизоди *Доктора Хуа*, „The Crimson Horror” (2013), тумачи улогу Винифред Гилифлауер, коју је Марк Гатис написао специјално за њу. Након што ослепи ћерку (игра је Дајанина ћерка Рејчел Стерлинг), злобна Винифред одлучи да уништи сав живот на Земљи користећи преисторијски отров црвеног рептила који излучује у својим грудима. Пре него што покуша да ослободи армагедон у викторијанском Брадфорду, изговара: „Сада, моја драга, нека цео свет окуси твој смртоносни пољубац.” У својим седамдесетим Дајана Риг придружује се дугачкој листи истакнутих британских глумаца који се појављују у епској фантазији ХБО-а *Игра престола*. За улогу Леди Олеане добила је четири номинације за Еми. Радила је до самог краја упркос операцији срца 2017. и раку који ју је изједао. Ове године имали смо прилике да је гледамо у римејку ТВ серије из седамдесетих *All Creatures Great and Small*, а ускоро нас очекују мини-серија *Black Narcissus* и играни филм Едгара Рајга *Last Night in Soho* (2020), хорор с путовањем кроз време натраг у шездесете, деценију у којој се прославила Дајана Риг.

У позоришту једна од њених последњих улога била је Госпођа Хигинс 2011. у *Пималиону*, комаду у коме је скоро четрдесет година

раније играла Елизу Дулитл. Пре две године на Бродвеју, у мјузиклу *My Fair Lady*, оживљеном након две деценије, поново ће бити у улози Госпође Хигинс, за коју је добила још једну номинацију за Тони и тиме доказала да и у својим осамдесетим има шта да пружи публици. Остала јој је неостварена жеља да још једном заигра у РШК, трупи у којој је почела каријеру.

Дајана Риг глуму је сматрала сталним процесом учења, како од редитеља тако и од других глумаца и самог текста, а свака улога за њу је представљала нови изазов који је желела да превазиђе. Мало је глумаца који су били звезде шездесетих, а успели да до данас остану део популарне културе. Њен допринос уметности награђен је 1994. највишим звањем, Орденом реда Британске империје и титулом дама (Dame). Давала је све од себе док је тело није издало. На уласку у девету деценију живота изјавила је: „Не желим да се пензионирем. Никада не желим да одем у пензију. Не видим њену поенту.”



Игра престола (2013–2017)

НИКОЛАЈ ГУБЕНКО

ПИШЕ:
Маријана Терзин Стојчић



Код Руса је увек све стварно и бајковито. Почетак је тежак, живот на ивици егзистенције, успех и ванредан друштвени статус долазе с годинама. А у биографијама уметника 20. века неминован је пролазак кроз ватрени круг критике, брак с партнером из бранше и остварење у свим областима рада – глуми, писању сценарија и режији. Тако је укратко код најуспешнијих. Да ли је онда живот Николаја Губенка био посебан? Јесте, најдаље је одскочио, те би хроничари оног дела света најпре подвукли да је Губенко био последњи министар за културу бившег СССР-а, од 1989. до 1991. Нашој, пре свега кинотечкој публици, Губенко је био драгоцен тумач човека с кравом у цензурисаном филму *Родина електрилесџа*, који је део омнибуса *Начало неведомога века* (1967) и заједно с причом *Аниел* пуштен на екран тек 1987. Био је, дакле, део тима Андреја Смирнова, Ларисе Шепитко и писца Андреја Платонова. То што је крајем шездесетих био члан екипе забрањеног филм-

ског остварења било је препорука за будућност. Прошлост је до тада била препуна искушења.

Губенко је рођен у катакомбама у одбрани Одесе, као најмлађи од петоро деце мајке Русиње и оца Украјинца, обоје страдалих током Великог отаџбинског рата 1942. Од све деце која су дата на усвајање, он једини остаје код родбине, која га после рата шаље у сиротиште. Живот га је водио у специјални интернат због намере да учи језике, али су ратне реформе Никите Хрушчова утицале на изборе многих, па и самог Губенка. Као сценски радник и статиста 1958. године придружио се Позоришту у Одеси, да би две године касније започео студије у Москви код чувених Сергеја Герасимова и Тамаре Макарове. Током студија упознаје и будућу супругу, глумицу Жану Болотову. Већ као студент добио је једну од три главне улоге у култном совјетском филму *Имам двадесет* у режији Марлена Хуцијева (спомињали смо га у подсећању на Евгенију Уралову). Прича о три момка која се после војске суочавају и пркосе руској свакодневици толико је наљутила Хрушчова да је било потребно да прођу три године да се прикаже филм снимљен 1962. „Идеолошка диверзија била је опасна и страна совјетским људима“, стајало је у образложењу. Губенко је глумио и Адолфа Хитлера у дипломској представи заснованој на драми Бертолта Брехта уложивши у ту улогу сву личну мржњу према човеку одговорном за смрт својих родитеља. Његов наступ био је толико запажен да му је Јуриј Љубимов одмах понудио да се придружи позоришту „Таганка“ иако је Губенко студирао за филмског глумца. И поред шестогодишњег ангажмана, до краја шездесетих, одлучио се за филм и завршио студије режије. До првог редитељског, уједно и глумачког остварења *Војник се враћа с фронтира* (*Присхуол солдат с фронтира*, 1972), остварио је запаже-



не улоге у десетак филмова. Ипак, за редитељски првенац овеанчан је Државном наградом. До 1988. режирао је још пет филмова, а међу најзначајније и нашој публици најпознатије свакако спадају *Сирочићи* (*Подранки*, 1976), засновани на оригиналном сценарију и животної причи самог Губенка – судбини ратне сирочади у послератној Одеси. Петнаест главних улога одиграла су права сирочад. Филм је видело више од двадесет милиона људи и тим остварењем Губенко се представио канској публици у трци за Златну палму. На Међународном филмском фестивалу у Чикагу исте, 1977. године награђен је бронзаним Хугом.

Постоји нешто што се под лупом људскости посебно подвлачи у биографији Губенка. Он се вратио у позориште „Таганка” користећи сав свој утицај да оснажи репертоар и врати протераног Јурија Љубимова у земљу. Чим је Љубимов добио држављанство, Губенко је напустио директорску столицу, али је у позоришту остао као глумац. У политици је практично постао први уметник министар још од Анатолија Луначарског 1917. и последњи совјетски министар културе. Почетком деведесетих, због подела у „Таганки”, Губенко је напустио позориште са још 35 глумаца и основао свој театар – Заједницу глумаца из „Таганке”, која је стекла државни статус 2008. Губенко је позориштем управљао до смрти, радећи као глумац, редитељ и драматург. Био је храбар човек, културни радник, а са екрана је, у духу праве варљиве географије, одисао топлином. Географија његовог лица била је пејзаж поратне Русије у којем су се читале и ратне патње, и младалачки бунт и вредновање живота самог по себи.

Публика Кинотеке имала је прилику да гледа Губенка и његова остварења. *Из живоћа на одмору* (1980) је романтична драма о двоје људи који се срећу и у дугим разговорима остварују љубавну везу. И филм *И живоћ, и сузе и љубав* (1984), вођен димензијама ратних борби, поратних утицаја на животе учесника, био је еталон љубавне и професионалне игре Жане Болотове, жене Губенкове, којој је у оба остварења поверио главне улоге. Губенко је преминуо само дан пре свог 79. рођендана, у августу ове године.

БЕН КРОС

ПИШЕ:

Бранислав Ердѣјановић

„Ако не могу да победим,
нећу ни трчати!”

Бен Крос као Харолд Абрахамс,
Ватрене кочије (1982)



Једна од најупечатљивијих уводних филмских секвенци, спринтера у белим униформама који босоноги и пуни ентузијазма трче по плићацима шкотске обале, испраћена Вангелисовим маестралним филмским скором, учинила је филм *Ватрене кочије* безвременим и уједно заувек обележила каријере његових младих звезда Бена Кроса и Ијана Чарлсона.

Бен Крос рођен је 1947. године у Лондону. Због преране смрти оца, од детињства је био навикнут да се сналази сам, тако да је по свршеној гимназији радио разне послове, међу којима и послове столара у Велшкој националној опери и аквизитера у позоришту „Александра” у Бирмингему. Заволевши светла позорнице, успешно је прошао аудицију на престижној Краљевској академији драме (РАДА), на којој ће дипломирати 1974. године. Током студија привучен медијумом телевизије, добија мање улоге у телевизијским филмовима и мини-серијама, упоредо градећи каријеру у позоришту. Први позоришни ангажмани у театру у Ланкастеру и Лестеру доносе му и прву епизодну ролу на великом платну у престижном спектаклу Ричарда Атенбороа *Негосићини мост* (*A Bridge Too Far*, 1977), у коме се појављује плејада најбољих светских глумаца тог доба. Ангажман на филму доприноси Кросовом преласку у један од најцењенијих британских театара, Шекспирову Краљевску трупу, за коју успешно наступа у неколико представа. Крајем седамдесетих година, захваљујући свом продорном тенору, Крос у позоришту у популарном мјузиклу *Чикаго* добија улогу лукавог адвоката Билија Флина, којом

привлачи пажњу критике и позоришне публике. Новостечена слава и одличне критике које га оцењују као нову младу британску звезду, поредећи га са елеганцијом и емотивном дистинкцијом Џеремија Ајронса у *Повраћку у Брајтсхед*, кулминирају аудицијом за главну улогу у остварењу Хјуа Хадсона *Вајрене кочије* (*Chariots of Fire*, 1982). То класично остварење британске кинематографије истинита је прича о припреми британских спринтера за Олимпијаду 1924. године, праћена кроз визуру два аутсајдера, Харолда Абрахамса, младог Јеврејина који се бори с расним предрасудама на Кембриџу, кога сјајно игра Крос, и Ерика Лидела, младог Шкота, сина мисионара са строгим верским убеђењима, у интерпретацији Ијана Чарлсона. *Вајрене кочије*, превасходно патриотски филм који попут многих „великих филмова“ своје номиналне тезе користи као повод за много дубље изјаве о људској природи, осећањима, борби и истрајности, награђен је са неколико Оскара и наградом Бафта, Крос и Чарлсон исте године проглашени су за највеће младе наде британске кинематографије, а музика за филм, коју је сјајно компоновао Вангелис, и данас се сматра једним од најпрепознатљивијих скорова у историји филмске уметности.

За разлику од Чарлсона, који је наставио да игра у значајним делима британске кинематографије све до своје преране смрти, Бен Крос определио се за телевизију.

„Од свих послова који су ми понуђени, телевизија је била најквалитетнија“, рекао је касније. „Није ми се допала већина филмова који су ми понуђени. Филм има највећу међународну публику, тако да морате бити врло избирљиви у ономе што радите.“

Након великог успеха који је постигао с првенцем, Крос добија главну улогу у Би-Би-Сијевој десетогодишњој адаптацији Крониновог полубиографског романа *Цитидагела* (*The Citadel*, 1983), у коме игра лекара који двадесетих година прошлог века мења свој готово волонтерски посао у сиромашном велшком рударском селу за добродошлицу положај лекара који брине о лондонском друштву пре него што схвати да је жртвовао своје идеале. Већ у следећем пројекту, крећући се од локално-парохијског ка интернационалном, Крос предводи глумачку екипу у *Далеким павиљонима* (*The Far Pavilions*, 1984), раскошној мини-серији која је смештена у Индију 19. века, у време британске владавине. У тој епској драми рађеној по истоименом рома-

Вајрене кочије (1982)



ну Мери Маргарет Кеј, Крос игра дрског и романтичног британског официра заљубљеног у индијску принцезу који се бори да разуме свој идентитет. Истовремено с ангажманом на телевизији Крос се појављује у епизодним улогама на великом платну, углавном у филмовима такозване Б-продукције. Међу бројним улогама на филму издвајају се оне које је направио у остварењима као што су *The Assisi Underground* (1985), *Први виџез* (*First Knight*, 1985) и *Екзорцист: почетци* (*Exorcist: The Beginning*, 2004).

Без обзира на разлоге који су утицали на то да Крос не направи велику каријеру какву је најављивао на свом почетку, његова појава и суптилна глума остаће заувек упамћене у аналима филмске уметности.

АНИ КОРДИ

БАРОНЕСА

ПИШЕ:
Бранислав Ердељановић

А

ни Корди, једна од најуспешнијих и најпопуларнијих Белгијанки, која је играла, певала и глумила углавном на француском говорном подручју, подједнако успешна у свим стварима којима се бавила, преминула је у деведесет другој години. О њеној популарности сведочи и чињеница да јој је 2004. године белгијски краљ Алберт II доделио титулу баронесе за велики допринос ширењу и развијању културе.

Рођена је у Бриселу 1928. године и од малих ногу била заинтересована за плес и музику. Похађала је музички конзерваторијум, а након завршетка Другог светског рата, на наговор тадашњег директора престижног водвиља „Лидо“, прелази у Париз, где почиње њен муњевити успон. Већ 1952. снима свој први сингл под насловом „Три бандита из Напуља“, а исте године појављује се и у сценском мјузиклу *Цветни џуџ*, у коме игра уз Жоржа Гетарија и Бурвила. Године 1953. снима свој први велики хит „Слаткиши, карамеле, Еским, чоколаде“, а филмски деби остварује у *Буму у Паризу* (*Boum sur Paris*, 1953). Следи улога у популарном остварењу Жила Гранжијеа *Априли* (*Poisson d'avril*, 1954), у коме су јој партнери били Бурвил и Луј де Финес, да би наредне године њена песма „Цветни пут“ постала велики хит. До краја педесетих игра у неколико веома успешних филмова Ришара Потјеа као што су *Певач из Мексика* (*Le Chanteur de Mexico*, 1956) и *Табарен* (*Tabarin*, 1958), а у исто време снима још један велики хит, француску верзију песме „Балада о Дејвију Крокету“, која више од пет недеља проводи на првом месту топ-листа у Француској. Током шездесетих њена каријера је у великом успону и она поред неколико музичких



хитова остварује и значајне улоге у забавним комедијама Раула Андреа, с којим је сарађивала чак четири пута, али и озбиљним филмовима *Нећознаћи је дошао са кишом* (*Le passager de la pluie*, 1969) Ренеа Клемана и *Раскид* (*La rupture*, 1970) Клода Шабрала.

И почетак седамдесетих година обележиће значајним улогама, најпре у остварењу Пјера Гранијеа Дефера *Мачка* (*Le chat*, 1971), где је играла уз Жана Габена и Симон Сињоре, а потом и у филму *Опасни џарџинери* (*Le mataf*, 1973) Сержа Лероја, у коме је наступила уз Мишела Константина и Адолфа Челија. Већ током осамдесетих и деведесетих година Кордијева се све више појављује на телевизији, где игра у серијама и телевизијским филмовима, али не заостављајући своју музичку каријеру.

Мало је уметника који су имали тако успешну и плодну каријеру као Ани Корди, а њен допринос европској и светској уметности никада неће бити заборављен. Њене улоге, али пре свега песме, остаће вечни подсетник на једну блиставу каријеру.



РЕСТАУРИСАНА ВЕРЗИЈА ФИЛМА



БЕСПЛАТНЕ ПРОЈЕКЦИЈЕ
6. ОКТОБАР У 18.00 И 20.30
13. ОКТОБАР У 18.00 И 20.30
У ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ КИНОТЕЦИ
УЗУН МИРКОВА 1

ЈУГОСЛОВЕНСКА
КИНОТЕКА
ПРЕДСТАВЉА

СТАЛНУ
ПОСТАВКУ

Наш МУЗЕЈ ФИЛМА



ЈУГОСЛОВЕНСКА
КИНОТЕКА

70 ГОДИНА
КИНОТЕКЕ

ПОДРЖАО:
POWERED BY:



Република Србија
Министарство културе
и информисања