

ИСТОРИЈА ФИЛМА



ИСТОРИЈА ФИЛМА.....	1
ПРЕДИСТОРИЈА ФИЛМА.....	3
ЛИМИЈЕРИ	5
ЖОРЖ МЕЛИЈЕС	7
ФИЛМ Д'АРТ 1907.....	8
МАКС ЛИНДЕР	9
ПОЈАВА ФИЛМА У СРБИЈИ	10
ЕНГЛЕСКА БРАЈТОНСКА ШКОЛА.....	13
ИТАЛИЈАНСКИ ФИЛМ.....	14
ДАНСКИ ФИЛМ	16
АМЕРИЧКИ ФИЛМ	16
СЛЕПСТИК	19
ЧАРЛИ ЧАПЛИН	20
ШВЕДСКИ ФИЛМ	22
НЕМАЧКА – ЕХПРЕСИОНИЗАМ	23
ФРАНЦУСКА АВАНГАРДА	25
Импесионизам	26
Чист филм	27
Надреализам.....	27
ХОЛИВУД ДВАДЕСЕТИХ ГОДИНА.....	28
СОВЈЕТСКИ ФИЛМ ДВАДЕСЕТИХ ГОДИНА	29
ХОЛИВУД ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА	32
ФРАНЦУСКИ ФИЛМ ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА	34
ФИЛМ НОАР - ПЕРИОД ЧЕТРДЕСЕТИХ ГОДИНА	36
НЕОРЕАЛИЗАМ - ИТАЛИЈА ЧЕТРДЕСЕТИХ.....	38
ВЕЛИКА БРИТАНИЈА	40
ПОЉСКА КИНЕМАТОГРАФИЈА ПЕДЕСЕТИХ.....	41
ЧЕХОСЛОВАЧКИ ФИЛМ ПЕДЕСЕТИХ.....	43
РУСКИ ФИЛМ ПЕДЕСЕТИХ	44
НОВИ ТАЛАС ФРАНЦУСКОГ ФИЛМА ШЕЗДЕСЕТИХ.....	44
НЕМАЧКИ ФИЛМ ШЕЗДЕСЕТИХ	46
ЈАПАНСКИ ФИЛМ.....	47
МАЂАРСКИ ФИЛМ	48
АМЕРИЧКИ ФИЛМ ПОСЛЕ РАТА	49
СОВЈЕТСКИ ФИЛМ ШЕЗДЕСЕТИХ ГОДИНА.....	51
ФИЛМ У СРБИЈИ ОД ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА.....	51
ФАЗЕ ФИЛМА.....	54

ПРЕДИСТОРИЈА ФИЛМА

Предисторија филма почиње давно у практично нама не знаним временима. Наиме, у доба када је човек из жеље за имитирањем, за игром из знатижеље израдио цртеже и камене рељефе у којима има трагова не свесне потребе да се репродукује покрет, да се оживи мртва слика. Као данас на филмској траци или на цртежима цртаног филма, наши далеки преци су приказивали фазе покрета желећи тако приказати одређену радњу, односно временско трајање догађаја. У жељи за што вернијим приказивањем, човек је трагао за сличношћу са предметима и ликовима. Сlike у Алтамири и Сахари недвосмислено показују да је пећински човек користио покрет као један од важнијих елемената свог изражајног језика приказујући животиње са више пари ногу као симбол покрета. Друго сведочанство налазимо у гробници Бери Хасан где су приказана два рвача у десет слика које репродуковане у низу одају приказ борбе. У V веку нове ере појављују се у Кини такозване „кинеске сенке“. Настале су у доба процвата будизма и имале су верски и мистичан карактер. Позориште сенки се пренело и у Турску где је настао и чувени лик Карађоз. Све ове наведене фазе сврставамо у преднаучни период који се завршава открићем Леонарда да Винчија, проналаском камере опсуре. Помоћу камере опсуре могуће је добити верну слику предмета. Сlike добивену оптичким путем, прецртавао је и на тај начин се приближио сличности предмета и ликова из живота.

Иzumитељ фотографије **Низефор Нијепс** 1826. је забележио прву фотографију под називом *Постављени сто* чије је експонување трајало 14 сати. Године 1838. Парижанин **Дагер** усавршава експонирање на само десетину секунде и исте године се појављује фотографија на којој је приказан и први људски лик.



Нијепс



Луј Дагер

Осим ове двојице пионира, у откривању и усавршавању фотографије суделовао је низ знаних и не знаних истраживача који су на тај начин посредно суделовали у откривању филма.

Истраживање оживљавања фотографије је настављено. Жеља је била да се покаже покрет који у стварности постоји а који је на жалост не видљив на фотографији. Створен је тако низ фотографија које представљају низ покрета. Било је то једно од кључних открића за оживљавање фотографије.



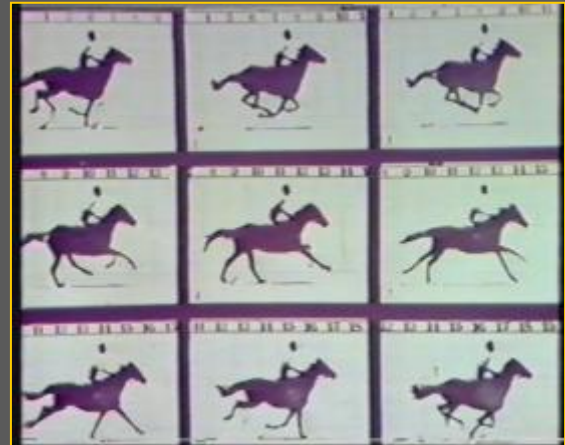
Прва фотографија на којој је приказан људски лик



Једна од првих фотографија



Мајбриџ



1878. године Американац **Мајбриџ** снимио је у Калифорнији прве тренутне снимке који су приказивали поједине фазе кретања. Поставио је 24 фотографска апарата на одређеним размацима. Окидачи камера били су везани канопима над стазом, када је коњ трчао, кидао је канопе и сам себе фотографисао. На тај начин добивене су 24 фазе покрета. Пројецтиране једна иза друге, стварале су дојам кретања.

Већ пре Мајбриџа је било покушаја разних система да се цртежи покрену и оживе. Ти разни апарати су се звали тауматроп, стробоскоп, праксиноскоп, зоотроп. Открили су их разни знани и не знани истраживачи на разним странама света готово истовремено.

Но, то још увек био филм па је откриће филмске траке било од пресудног значаја. Познати изумитељ **Едисон** проналаском перфорације (рупица на крајевима траке), омогућио је да се филм у камери а касније и у пројектору равномерно покреће и зауставља и то 24 сличице (фотограма) у једној секунди. Захваљујући постављања темеља фотографији, развијале су се многе базичне технике које су довеле до коначног открића филма.

Филм је визуелна уметност и за перцепцију филма је најважнији орган око. Захваљујући перзистенцији односно тромости мрежњаче, постиже се стробоскопски ефекат.

Филм је дакле кинетичка слика или слика у покрету. За пионире филма, филм је у почетку представљао средство које би могло омогућити знанствено истраживање живота и природних појава. Догодило се нешто што се није очекивало а то је да се филм окренуо масовној забави а нешто касније и уметности.

ЛИМИЈЕРИ



Браћа Лимијер



Излазак радника из творнице



Долазак воза у станицу



Поливени поливач

Љубитељима седме уметности већ је увелико познато да се прва јавна пројекција покретних слика одржала 28. децембра 1895. у Паризу, на париском Булевару Де Каписин у подруму *Гранд кафеа* у присуству само 35 знатижељника који су платили цену од 1 франка. Овај датум се званично сматра рођенданом филма као и почетком филмске индустрије. Француска се дакле сматра колевком а оцем филма, фотограф, произвођач фотоапарата и конструктор кинематографа Луис Лимијер (1864-1948). Уз помоћ свог брата Огиста Лимијера (1862-1954), закорачио у један облик преношења стварности коју називамо факциом па се стога каже да су њихови снимци претеча документарном филму. Први филмови су на овакав начин рекламирани: „Највећи успех у кинематографији, оживљено фотографисање помоћу кинематографа, ту ће се моћи видети снимци особа и предмета у најразличитијим кретањима, видеће се покрети које чине возила када иду и то је све тако живо представљено да вам се чини да гледате стварност, а не фотографију.“ Тим речима су позивали у кинематограф.

Њихов први филм *Излазак радника из творнице* готово да бисмо могли назвати рекламним филмом. Раднице са широким сукњама и шеширима украшеним перјем, радници који гурају своје бицикле и данас тој једноставној сцени дају драж наивности. Ти филмови представљају на неки начин и социјални документ о начину живота из тог времена.

Познати им је филм и под називом *Долазак воза у станицу* где је аутор искористио све могућности објектива да би постигао велику оштрину у дубини. Најпре се види у општем плану цела станица а потом се појављује на хоризонту црна тачка која убрзо постаје све већа и већа док на крају не испуни читав екран јурнувши право на гледаоце. С монтажног становишта употребљени су сви планови којима се и данас служимо у филму.

Њихов следећи филм *Храњење бебе* приказује доброћудног оца Огиста и његову супругу који уживају у посматрању и храњењу њихова детета кашицом. Сцена је приказана у средње крупном плану па гледаоци могу добро уочити изразе њихових лица.

Поливени поливач је први Лимијеров филм који је снимљен са сценаријем у ком се назире примеса уметничког.



сала у којој је приказана прва
Лимијерова пројекција



први Лимијеров плакат



Луј Лимијер

Лимијери су постали веома значајни сниматељи када су забележили 1895. искрцавање учесника конгреса о фотографији из брода пројектујући тај снимак јавности само 24 сата после снимања поменутог догађаја.

Запажен успех потакао је Лимијере на обуку већег броја сниматеља који су обилазили околне државе и доносили снимке са својих путовања по иностранству првенствено царских личности и министара, обезбедивши својој публици учествовање у сјају њихових живота на до тада не познатом директном начину. Захваљујући томе први снимци су забележени и на нашим просторима међу којима и *Крунисање Краља Николе II* као и неки снимци манастира Жиче.

Камера је постала куриозитет и сваким даном је привлачива све већ број љубитеља покретних слика. Садржај је био снимљен без померања камере па је предност била дата мизансцену све до откривања прве панораме снимљене из чамца у Венецији, када је покретна камера репродуковала непокретне објекте.

Велику атракцију је изазвао и проналазак пројекције филма у супротном правцу као *Рушење зида* или *Дијанино купалиште у Милану* где се из воде прво појављује скакач који се потом враћа на одскачну даску. Лимијери су увелико помогли развоју филма али Лимијерски реализам је ускраћивао главно филмско уметничко средство.

Публици је веома брзо дојавио кинематограф и приказивање садржаја од по неколико минута што је филм довело у безизлазан положај.

Било је потребно испричати у филму неки садржај, неку причу служећи се средствима једне сродне уметности: позоришта. Убрзо се показало да филм може бити и права чаролија, а први филмски чаробњак је био Жорж Мелијес.

ЖОРЖ МЕЛИЈЕС



Жорж Мелијес



Путовање на Месец



Човек оркестар



Мелијесов стаклени хангар

Жорж Мелијес је био један од тридесет пет присутних знатижељника на првој јавној пројекцији Лујиса Лимијера. Тај тридесетпетогодишњи Парижанин је у то време већ десет година руководио илузионистичким позориштем *Робет Худини* у ком су наступали мађионичари.

Жорж Мелијес је био имућан човек. Отац му је поседовао велику фабрику обуће, а жена му је у мираз донела 25000 златних франака. Само позориште је такођер доносило свом власнику велику суму новца. Мелијес је по занимању био мађионичар и произвођач аутомата. По природи веома знатижељан, понудио је браћи Лимијер да откупи цео патент. Анегдота каже да је отац Лимијера, Антоније Лимијер одговарао Мелијеса од те намере, образлажући му да би то био веома лош потез за њега пошто ће инетресовање за кинематограф бити веома краткотрајно. Мелијес у својој намери није одустајао. Желео је по сваку цену да даје пројекције у свом театру. Пошто је био добар цртач и механичар, конструисао је сам свој модел камере. Први студио је саградио 1897. Био је то застакљен хангар који је потом непестално преуређивао. У првих осамдесет филмова које је снимии нема ништа оргинално. Филмови под називом *Партија карата*, *Призори са децом* или *Купачи на мору* подсећају на Лимијерове филмове. Мелијесова се оргиналност тек почела очитовати када се дао на снимање трик филмова. Трик је се сасма сличајно открио када му се филмска трака заглавила у камери. Први филм на ком је примењена оваква техника је *Нестајање једне даме*. Изузетном је брзином напредовао, почео је употребљавати дуплу експозицију, маску па његовим досеткама није било краја.

Велику популарност стичу филмови *Путовање на месец*, *Човек са четири главе*, *Путовање кроз немогуће*, *Брахман и лептир* као и филмови *У ђавољем котлу* и *Путовање кроз немогуће* у ком је ручно бојио сваки кадар.

Након 1912. губи се интересовање за Мелијесове филмове. У порерђењу са италијанским филмовима, његови делују посве наивно и застарело. У нервном растројству уништава велики део копија тако да је сачуван само мали број филмова. Завршава као улични продавац играчака све док га није препознао један новинар, заљубљеник у филм који покреће кампању у његову корист. Реконструисани су сачувани филмови и приређена је велика церемонија на којој се Мелијес поклатио пред око 2000 посетилаца.

Смештен у старачки дом, остаје на страницама историје као пионир филмске уметности и зачетник правца којег називамо фикција.

ФИЛМ Д'АРТ 1907.



инсерт из филма *Убиство војводе од Гиза*



Сара Бернар

Уметнички филм је екранизовао дела класичних писаца Корнеја, Расина, Дантеа, Шекспира, Голдонија, Гетеа и Молијера, или је драматизовао сцене из Библије, нарочито из живота Христовог. Филм је увео једну нову моду. Власници су успели привући за своје филмове увек нове и значајне глумце попут чувене Саре Бернар која је играла у неколико филмова који представљају снимљене представе.

На тај начин је по први пут нови метод прибавио уважавање интелектуалаца. Пројекат *Филм д'ар* се завршио комерцијализациом *Јадника* по истоименом делу Виктора Игоа. Поједини су се епизоде *Јадника* изводиле засебно а неки кинематографи су их повезивали заједно на тај начин правили целовечерњу пројекцију.

Данас ти филмови изгледају театарни и наивни, иако су некада имали значаја за успон кинематографије јер су приказали на екрану велике позоришне глумце који су обрађивали озбиљну тематку.

Проналаском филмског језика, „снимљени театар“ се морао повући пред могућностима монтажне динамике и специфичног филмског начина изражавања. Уколико је и постојала потреба да се сниме нека драма, потребно је било прилагодити је новом медију.

У француском филму се почела осећати потреба за превазилажењем плејбек-садржине. Тежило се филмовима који ће трајати исто толико колико и позоришна представа. 1907. настаје један нови покрет у знаку *Филм д'арта* односно *Уметничког филма*. Ти филмови су настојали да задовоље прохтеве просвећеније публике описујући херојске тренутке из националне прошлости. Уметнички филм је снимљена театарна памтомима у којој познати позоришни глумци без речи пред камерама глуме ликове које су играли на позорници.

Таква врста филмова се највише неговала у Француској и Италији што је и разумљиво када се има у виду велика позоришна традиција ових народа. Главна атракција је била учешће неког познатог позоришног глумца. Позориште је одређивало стил филмова. Најчувеније дело овог доба је било *Убиство војводе од Гиза* (1908.) у режији **Шарла Лебаржија** и **Андреа Калмета**. Дело је у то време одушевио и публику и критику а међу најпознатијима се истичу *Госпођа са камелијама* (1912), *Краљица Јелисавета* (1912), *Адријана Лекувер* (1913).

МАКС ЛИНДЕР



инсерт из филма *Макс виртуоз*

У најзначајније откриће француског филма 1914. спада и школа комичара **Макса Линдера** који је постао звезда Патеових филмова. Линдер је завршио глумачку школу, конзерваторијум у Бордоу, а затим је дошао у Париз где је глумио у Веријететском позоришту 1905. Започео је своју каријеру у споредним улогама. Захваљујући једном пријатељу добио је први ангажман на филму код фирме Пате, са хонораром од 20 франака дневно и надокнадом од 15 франака ако се од њега захтевало на пример, да глуми пад у воду или са степеништа као и посебну накнаду уколико би му се оштетило одело. Почетак није био лак, у свом првом филму *Први пукушај клизача*, први пут је навукао клизачке, пао, поцепао одело и изгубио пар златних дугмади на кошуљи, али успех није изостао. Потписао је трогодишњи уговор, уз 150000 франака годишње након чега је уследио непрекидан рад од седам година. У свом првом успешном филму 1907. под називом *Први покушај клизача*, Линдер се још мало разликује од својих такмаца. Свој занат је изучио у болварском театру па је са својом елеганцијом донео на екрани ново пимање комичног. Био је мајстор у уметности сигурне кретње са необично изражајним лицем. Уз Мелијеса, био је једна од најснажнијих личности француског филма. Увек је играо улоге смушењака и наивчине што му је добро стајало.

Макс ваздухопловац, *Макс виртуоз* и *Макс фотограф* само су неки од његових познатих филмова. У тим филмовима је Макс већ пронашао свој познати стил, стил кицоша и бондивана. Био је ниског раста, слабашан и болешљив већ је у то време носио ципеле са високом гуменом потпетицом да би изгледао виши. У Линдеровој комедији има много гађања и гађања са тортама. Писао је сам сценарије и режирао своје филмове. Филм је управо улазио у десету годишњицу постојања и француска публика је била засићена дотадашњим садржајима, тражила је нешто ново а то ново јој је пружио Макс Линдер. Линдер је снимао веселе једночинке, једноставне и са много детаља. Филмови су му били строго логични и поред разузданог изгледа, са много смисла за сликање карактера и обичаја. Једном употребљен ефект више није понављао. У то време је буржуазија и у Француској постала предмет ироније. Тако је и Линдеров лик постао мала карикатура тог времена.

То је буржоаски син, ни сувише јак, ни сувише злобан, који има новца, али није дорастао да га сачува и зато га непромишљено троши.

То је елегантан млад и углађен наивчина, који увек налеће на мину. Његов стил одевања се није никад мењао: тесно скројен жакет, сјајан цилиндар, лаковане ципеле, беле рукавице, за ревером бели каранфил, елеганција трговачког путника.

1910. полази на интернационалну турнеју од Барселоне до Петрограда где га је свет дочекивао са великим поштовањем. Схвативши колика му је трговачка вредност, Пате је био принуђен да му плати баснословне хонораре.

Волео је да се размеће али је био велика добрична која за новац није марила док му је главна опасија била удварање богатим и лепим дамама. 1914. је био мобилисан. Задобио је тешку рану од које се дуго опорављао. Вративши се у студио, затекао је новајлију Чарлија који га је убрзо потисао са свих екрана. Чарли Чаплин ја најмање три идеје преузео од Линдера за своје филмове *Идила у пољу*, *Чарли се клиже*, и *Светлост велеграда*, а прихватио је и Линдеров систем у причању садржаја, уводјења лајтмотива и представљање истинитим оног што је невероватно. На слици коју је посветио Маху Линдеру,

за време његовог боравка у Америци, написао је: „Маху Линдеру, који ме је научио занату“. Ипак, Линдер није могао дуго да остане популаран и тражен. И поред тога што је велики број откића предвидео, И поред велике сличности са Чаплином, он никада није могао са њим да се озједначи. Линдеру је недостајала социјална ангажованост, осећајност и пре свега поезија. Његов лик је бонвиван док је Чарли скитница. Бонвиван не прима тако озбиљно ударце судбине, а и ми, гледаоци, не примамо га тако озбиљно, његова игра је весела и нема у циљу да нас дирне и замисли. Преболевши своју избледелу славу завршава трагично 1925. са својом младом супругом у наступу лудила изазваног љубомором.

ПОЈАВА ФИЛМА У СРБИЈИ



Милтон МанакИ са својом тристотом камером



инсерт из филма Карађорђе



инсерт из филма Карађорђе

Почетци континуиране продукције датирају тек од поратних година када је прва јавна филмска пројекција филмова браће Лимијер приказана непотпуних 6 месеци касније него у Паризу, тачније 6. јуна 1896. Није сувишно поменути да је биоскопска пројекција одржана у Београду пре него у Њујорку или осталим већим европским градовима.

Пројекција је одржана у кафани *Код златног крста* на Теразијама. Премијери су присуствовали тадашњи краљ Александар Обреновић и краљица мајка Наталија. Уочи II св. рата било је 30 сталних биоскопа у којима су се приказивали филмови из Патеове продукције. Развој домаће продукције је отпочео од 1945. године мада је у међувремену било покушаја глумаца и сниматеља ентузијаста.

У краткој али богатој историји филма ни наши људи нису остали по страни. Врло брзо успркос неповољним историјским околностима, они се почињу занимати за филм. 1898. године **Милтон МанакИ** из Битоља почиње да се бави фотографијом а 1905. му његов брат доноси из Лондона камеру, гласовиту тристоту камеру произведену у свету којом МанакИ почиње снимати. МанакИ више није само фотограф, он производи „живу слику“. Сам себе је именовао првим ратним репортером на Балкану. Он снима збегове, страшне слике с балканских планина које још и данас МанакИјевом заслугом потресно живе. Он снима битке и прве турске заробљенике. Његови филмови су потресна сведочанства о данима после Илинденског устанка који су потом били и забрањени за приказивање.

Оно мало материјала што се сачувало приказује колоне робијаша које су у ланцима и оковима одводили у турске казамате. Сигурно је једно а то је да су ти снимци најдрагоценији и најпотреснији филмски документи из тог времена.

Нешто раније, тачније 1902. на супротној страни света, у Суботици јавља се **Александар Лифка**, студент архитектуре у Паризу, кога је на студијама привукла шаторска атракција - филм. Том новом заносу и послу посветио је касније читав живот. Прве Лифкине снимке не памтимо, нити су сачувани, али су сачувани они каснији. Међу њима били су комични детаљи са фудбалских утакмица који не говоре баш много о једном заносу и енергији.

У Сомбору је Мирко Бошњак желео да створи европски Холивуд и можда би створио да је имао оно најбитније - новац и подршку финансијера. Велики планови пали су у воду већ након првог започетог пројекта, тачније већ након првих кадрова који су били снимљени да би се изабрали главни протагонисти филма. Цео пројекат се завршио на много рекламираном конкурс за избор прве филмске звезде па тако Бошњаков сан о Сомбору - Холивуду није постао стварност а није ни могао постати.

Први званично играни филм је био *Живот и дела бесмртног војводе Карађорђа*. Овај филм је снимљен током летње паузе 1911. у Народном позоришту а у оригиналној верзији је био дуг 1800 метара.

Истицано је да је филм коштао 20000 динара, с посебним нагласком да је у снимању сцена *Бој на Мишару* учествовао велик број војника и да је снимање те сцене коштало 12000 динара.

Карађорђе је настао 14 година после прве Лимијерове продукције, а обрађен је у једној париској лабораторији. Премијера овог филма је одржана 23. октобра 1911. у Београду у биоскопу Хотела Париз. У најбољем холивудском маниру, филм је окупио најелитније глумце СНП-а са око 1000 статиста, а као костими су кориштени експонати Народног музеја и Краљевског народног позоришта. Филм је сниман у Београду и околини. Екстеријери филма, снимани су на обалама Дунава и Саве, Калемегданској тврђави, у Топчидеру и на Бањичком пољу где су изведени спектакуларни *Бој на Мишару* и *Збор у Орашцу*. У редовни филмски репертоар, филм је уврштен 17. новембра 1911.



Светозар Боторић



Чича Илија Станојевић

Продуцент филма је био Светислав Боторић за ког с правом кажемо да је уједно и први српски филмски продуцент.. По занимању Боторић је био трговац и угоститељ. Као балкански шегрт, затим калфа, дошао је у Београд где је убрзо отворио сопствену радњу. Убрзо потом почео се бавити и другим трговачким пословима. Крајем 19. века најпре је закупио а потом и откупио кафану-хотел *Париз* на Теразијама. Хотел је обновио по узору на европске објекте тог типа.

Хотелска кафана је имала 120 столова, а поред велике сале постојале су и мање за билијар или домене. Ту су се почеле изводити 1899. године прве представе.

За првог српског редитеља се сматра **Чича Илија Станојевић** који је уз сарадњу Ћире Монока написао сценарио за овај филм. Познато је да је Станојевић поставио на сцену као редитељ тридесетак позоришних комада и то претежно комедија из домаћег живота.

Сниматељ првог српског играног филма је био **Луј де Бери** што се сматра уметничким именом. О њему постоје веома оскудни податци. Сачувана је једино његова визит карта.



Миодраг Петровић



инсерт из филма *Карађорђе*

У главној улози Карађорђа је био **Милорад Петровић**, један од најпознатијих српских позоришних глумаца крајем XIX и почетком XX века. Петровић је један од оснивача нишког позоришта *Синђелић* где остварује запажене улоге у којима долази до изражаја његова наочита појава, леп глас и говорна култура. Аугуста 1897. постаје члан Српског народног позоришта у Београду у ком остаје пуних 25 година. Филм је дозивео велики успех код гледаоца. После Београда филм је приказиван током 1912. године у Нишу, Смедереву, Ваљеву и другим градовима Србије. 1915. се приказује у Скопљу а октобра 1919. и у Сарајеву. Резервни капетан Жика Павловић 1928. године у САД приказује наше филмове, међу којима и *Карађорђа*. Ако је веровати штампи оног времена, филм је трајао 88 минута док пронађене копије трају свега 48 минута.

Цео материјал делује доста целовито иако се на појединим местима примећује не достатак неких сцена а реч је о деловима *Боја на Мишару* као и поједине епизоде које се односе на слом српске државе и Карађорђево одлазак из Србије као и боравак у Русији.

Елем, било како било на нашим просторима су се почели производити филмови. Снимали су се од *Грешница без греха* до *Две сиротице*. Долазили су на платно и виле и хероине и хајдуци и ускоци.

Слава је слава а пут до ње је понекад и сувише трновит. Говорећи о почецима кинематографије готово да је не могуће а не поменути и знаменити покушај извесног нашег исељеника Зебића који је као и многи други наши исељеници у Америци почео да се бави свим и свачим. Прикупивши нешто новца, одлучио је да остварин свој сан и снимити најспектакуларнију, најневероватнију и најпотреснију историску драму о Марку Краљевићу и његовим ортацима. Купио је коња на распродаји и офарбао га кречом тако да је животиња била слична Марковом Шарцу. Скроио је дворске и оне друге костиме и у њих увукао своје земљаке, глумце, иначе у доколици познате по разним хобијима, неки су били кафеџије неки ђеваџије. Њима је доделио кључне носеће драмске улоге Милоша Обилића, Топлице Милана, Југ Богдана, девет Југовића. За другу страну теже је било наћи најбоље глумце али њих су овековечили на платну амерички фармери. Почетак спектакла био је добар и уобичајен али кад поче бој, настаде лом. Добили су батине и Мурат и Топлица Милан. Све док се мачеви нису почели ломити и док киша није боју сапрала са коња. Да парада буде још и већа, са дрвета где је глумила своју улогу, стропоштала се Вила Равијојла и при томе се својски угрувала до те мере да више није могла успешно наступати испред камере.

Тако су завршене славне странице нашег немог филма у време када је већ филм проглашен за седму уметност.

ЕНГЛЕСКА БРАЈТОНСКА ШКОЛА

Док је Жорж Мелијес на прелазу у 20. век створио сасма лични свет и собствени стил, његов речник је остао близак позоришту. Енглески филмски ствараоци поставили су оно што ће касније постати филмски језик а за то су најзаслужнија два фотографа: Вилијамсон и Смит. Најпре су били фотографи на плажи а онда су постали сниматељи филмских новости.

Вилијамсон, који је учио од Лимијерових сниматеља, у својим је репортажама кадрирао сцене а да није као Мелијес ускладјивао видно поље апарата са позлаћеним оквиром позоришне позорнице.

Џејмс Вилијамсон је пренео принцип промене сцена на документарном филму када је 1899. снимио репортажу о веслачкој регати у Хенлију у десет слика почињући панорамским снимком и завршавајући проласком чамца кроз циљ.

Све је то снимио из чамца који се кретао. Био је то почетак примитивне монтаже. У том стилу је 1900. приказао *Напад на Кинеску мисију*. Филм је трајао 5 минута и био је подељен у четири слике. Устаници проваљују и почиње битка у врту. Пастор је убијен а његова жена маше марамицом, морнари спашавају жену и кћер. Тај стил, по свему опречан Мелијесу, прокрчио је пут великим авантуристичким филмовима, у првом реду вестернима. Гоњена жртва и њени спасиоци, драмска су средства од капиталне важности за филм а она се први пут појављују баш у том филму.

Камера напушта место догађаја пре него се сам догађај заврши и наставља да снима на другом месту. Промена кадрова створила је осећај протока времена а да гледалац није ни свестан временских скокова. И од догађаја приказани су само исечци места. Тако је створен основ за развој филмског приповедања. Вилијамсон је камеру увлачио у средиште радње.



инсерт из филма *Велики залогај*

У *Великом залогају* је један новинар кренуо да прогута камеру. Вилијамсон је остварио не само монтажу већ и интерну монтажу тј промену врсте планова унутар једног кадра што ће највише користити редитељи педесетих година.

Смит је такођер бивши фотограф а снимио је прве филмове само крупним плановима па се стога он сматра зачетником употребе крупних планова. Приметио је да се не може све приказати само крупним планом па је комбиновао опште планове са крупним. 1900. то примењује у свом филму *Бакино повећало* приказујући крупним кадровима баку која је покушавала увући конач у иглу и њеног унука који се играо са лупом.

Телескоп је следећи филм на ком је применио исту технику. Смит у њему приказује старог војера који кроз телескоп примећује крупни план женске ноге у ципели на шнир након чега је добио батине од даминог супруга.

Године 1901. *Мали доктор* у ком Смит после једног општег плана приказује крупни план главе мачке која пије млеко са кашике а ти се планови измењују без икаквог посебног разлога.

Исто тако је и у филму *Миш у уметничкој школи* где се уместо мачке појављује крупан план миша који шири страх међу ученицима на часу сликања. У измењивању крупног и општег плана и једној те истој сцени садржан је већ принцип књиге снимања. Тиме је



инсерт из филма *Бакино повећало*



инсерт из филма *Телескоп*



инсерт из филма *Мали доктор*

Смит створио прву праву монтажу, док је код Мелијеса јединство места захтевало обавезно и непромењену тачку снимања, јединство стојишта камере.

То Смитово откриће је било од капиталне важности али Смит није показивао никаква интересовања када се разговор потакао о том његовом техничком открићу мада је много говорио о другим епизодама из његове каријере. Тешко му је било да свати да је такво дивљење изазвала промена једног поступка у филму.

Вилијамсон и Смит су први одлучно закорачили у филмске слике али даље од тога нису ишли. Вилијамсон је остао запамћен по принципу промене сцена у документарном филму а Смит као творац крупних кадрова који у то време нису са одушевљењем били прихваћени. Утицај брајтонске школе на ставање филмског језика је значајан, а изражајан смисао за реализам оставио је дубоке трагове у светској а нарочито у енглеској кинематографији.

Камера више није била везана за столицу у партеру, она се домогла слободе коју јој је неменио Лимијер те је полетела као на чаробном тепиху за разбојницима или бурлесним бегунцима.

ИТАЛИЈАНСКИ ФИЛМ

У прво време у Италији није било домаће производње. 1904 .су снимљена прва два документарна филма. 1905. **Алберто Алберини** снима први италијански историјски филм под називом *Освајање Рима*.

Продуценти су се утркивали ко ће помпезније да реконструише значајне догађаје и славне борбе из прошлости, да дочара визије фантастичних легенди и митова, да прикаже покретање огромних људских маса, да у слике преточи изглед будућих или непознатих светова.

Појава спектакла у кинематографији везана је нарочито за комерцијални вид филмске индустрије и производње јер се показало да овакви филмови и поред високе цене коштања, већином доносе још више профита. У спектаклу обично главне улоге тумаче популарни глумци, те оваквој врсти филмова погодује организација кинематографије која лансира филмске звезде и на њиховој популарности, у великој мери заснива и продју својих филмова. Појављују се прве диве попут **Саре Бернар**.



инсерт из филма *Последњи дани Помпеје*



инсерт из филма *Кабирија*

Било је анимације и монтаже. Тема филма је лепа девојка Кабирија која бива отета и потом продата на тргу робова да би била жртвована богу Молоху због примитивних веровања. Велики успех *Кабирије* као да је предодредио склоност италијанске кинематографије према историским спектаклима. Познато је да се и данас у Италији веома често снимају филмови са темама из старог Рима или са реконструкцијама из Библије. Ти филмови немају готово никаквих уметничких вредности а праве се искључиво из комерцијалних побуда.



инсерт из филма *Кво Вадис*

Први значајни историски спектакли снимани су у Италији, већином са темама из римске историје. 1906. Алберини оснива предузеће *Чимес*, а први међународни успех постиже филмом из 1913. *Последњи дани Помпеје* настао као резултат заједничког рада тројице редитеља од којих је јадан био Марио Казерини а радјен према роману Булвера Литона. Неколико година је италијанска кинематографија производила историске драме.

Велики спектакли су били омиљени због лепих пејсажа, због занимања за славне личности антике као и због декора који су морали бити грандиозни и скупи.

Расипнички декори, пространи платои за снимање и непрегледне масе статиста гарантовали су велике приходе. Развио се нов правац под називом ПЕПЛУМ као и позната дела.

Један од најпознатијих филмова је био *Кабирија* у ком је први пут кориштено вештачко осветљење ради постизања естетских циљева као и кретање камере чија вожња се користи за средство изражавања.

Значајни филмови су *Пад Троје*, 1912. и *Кво Вадис* редитеља **Енрика Гвацонија** који је у то време стајао 480 хиљада лира, а извукао десетороструку зараду. И Гвацони и Казерини снимали су најчешће спектакле из историје своје земље, реконструишући догађаје према древним споменицима или на основу биографија и хроника. Гвацони је тако снимео филмове *Марко Антоније* и *Клеопатра* 1913. године.

Индустријалци су много новца уложили у кинематографију. До 1913. су се три филма производила дневно. Било је посла за много статиста а филм је постао понос једне сиромашне земље. Граде се биоскопи са по 4000 места.

ДАНСКИ ФИЛМ



Дански филм спада у узорније после 2. св. рата у Европи. У 18. веку Данска је имала гласовиту позоришну школу која је филмским студијима давала сценографе, режисере и глумце.

Сукоб у еротском троуглу постала је њихова специјалност при чему су за места дешавања кориштени елегантни салони или циркуске шатре.

Вамп жена се одомаћила у данском филму. Разузданост се одражавала не само у радњи већ је приписивала и оптичке форме. Пољубац, до тада само конвенционални знак, постао је нечувено еротски разумљив за то доба па су се овакви филмови сматрали непристојним. **Урбан Гад** је редитељ који изгара у служби једне протагонискиње – **Асте Нилсен**.

Аста Нилсен је била прва глумица светског гласа. У Берлину, Петрограду и Паризу, свагде се свет гурао да види њене филмове. Наступала је највише у модерним драмама.

Захваљујући Гаду дебитује у филму а после се и удаје за њега. Урбан Гад је открио Асту Нилсен режирајући увек филмове у којим ће се она појављивати у сродним улогама. У филму *Понор* игра грађанску девојку која игра у циркусу и лоше при томе пролази потом у *Врелој крви* се појављује у улози циганке, а у *Шпанској љубави* се појављује као шпанска играчица. Наступала је у модерним драмама што јој је донело светску славу. Готово увек је била реч о филмовима који су говорили о брачном неверству, греху, злочину и испитивању савести. Над свим тим љубавним историјама лебди опасност од катастрофе. Рат је поспешео успон данског филма. Средња Европа се отимала за филмове Нордиска.

АМЕРИЧКИ ФИЛМ

16. априла 1896. одржана је у Њујорку прва јавна пројекција на Америчком континенту пројекционим апаратом који је припадао Томасу Едисону чије је предузеће и производило филмове који су приказивани. Убрзо потом су се филмови у трајању од 15-30 минута нашли на сталним репертоарима а за време једног штрајка глумаца. 1900. неколико позорница се определило за само приказивање филмова. У провинцији су филмове приказивали путујуће биоскопције. Почињу се приказивати дугометражни играни филмови који су знатно проузроковали поскупљење продукције. Порасле су цене сценарија, декора, глумаца као и потрошња сирове филмске траке.

Због тога су се морале повећати и цене карата. Док су европски креатори филм стављали у службу документарног описивања или у службу трикова, амерички редитељи су рано кренули путем реалистичког филма.



инсерт из филма
Живот америчког ватрогасца



инсерт из филма *Велика пљачка воза*

Прва стваралачка личност у развију америчког филма свакако је **Едвин Портер**, први пионир америчког филма. У почетку је био путујући кинооператер, произвођач опреме за филм, филмски сниматељ код Едисона, а затим шеф продукције у новом Едисоновом студију и филмски редитељ. Упознао се са најновијим филмовима увезеним из Европе и већ 1903. године унео многе новине у амерички неми филм европски филмови које је Едисон увезао подстакли су Портера да неку радњу сними из више кадрова и да их потом повеже. При том је мењао све врсте кадрова.

Снимао је актуелне политичке и спортске догађаје и то све у једном кадру који је трајао док трака не истече. 1902. дебитује филмом *Живот америчког ватрогасца* у ком је комбиновао документарне снимке са накнадно режираним кадровима.

Показао је нову могућност монтаже што је дало нов смисао филму. 1903. снима *Велику пљачку воза*, потпуно режирани филм у ком је Портер повећао број кадрова. Снимио их је много краће и при том обезбедио њихово брзо смењивање. По томе се радња одвија на два места а поједине сцене се елиптички изостављају. Рез му не служи више само да би раздвојио кадрове него да би их и спојио.

Овим филмом је зачет нови жанр – вестерн у којем ће амерички филм постићи своје најоригиналније достигнуће. Филмска прича је направила сензацију и одмах је постала класиком екрана. Филм је био пун кретања, глумци и објекти су се кретали у правцу камере и од камере, управо на осу објектива, а у једном кадру камера се покренула пратећи акцију. Природа садржаја није дозвољавала да то буде снимљено позориште. Радње излази у природни амбијент, а камера снима пејсаже, локомотиве, воз, људе и коње у акцији. Фабула је испрекидана на два тока, у ентеријеру и ектеријеру, који су међусобно узрочни а гледалац има јасну прејеставу о догађајима који се одигравају истовремено на различитим местима.

На тај начин је дефинитивно потврдјена филмска монтажа. Колико су сцене у ектеријеру биле реалистичне и филмичне, толико су сцене у ентеријеру још увек биле ограничене конвенцијама позоришта. Док сцене потере за пљачкашима намају ни трага од театарности, у једној од сцена у ентеријеру на кулиси су насликане пећ и лампа. Потеру припада велика заслуга што је развио замисао паралелне монтаже и афирмисао промену плана као и стајне тачке посматрања. Невероватно је да Портер у својим каснијим филмовима није више користио стечена искуства. Као да се свих постигнутих вредности уплашио или их није био свестан. 17. година је Потер радио у филмској индустрији која се изградјивала али само четрири је крчио пут. Већи проналазачки дух испољио је његов ученик Дејвид Грифит.



Дејвид Грифит



инсерт из филма *Рађање једне нације*

Уметност **Грифита** је вероватно најзначајнија страница у историји савремене уметности, посебно филма.

Дејвид Грифит родјен је 1875. у Лагрангеу. Отац му је био пуковник у војсци Југа, те је сецесионистичким ратом био упропаштен. Дејвид кога је одгојила сестра учитељица био је новинар, ватрогасац, песник, скитница, металски радник и глумац. Специјалист за карактерне улоге и незнани глумац, оженио се са супутницом на глумачким турнејама. 1907. долази са својом супругом прихвативши мале улоге код Едисона.

Грифит се опробао у позоришту, у роману и у поезији, па је сам својим трудом стекао опсежно образовање, што му је допуштало да се бави узвишеним темама. Али сви филмови које је Грифит режирао од 1908. до 1912. а тих је филмова било око 400, нису били потпуно оригинални.

Шестогодишњи стаж довео је његов филмски језик до такве флексибилности какву нити један редитељ није имао до тада. Дејвид Грифит је назван оцем филма као уметности. Успео је да у филму развије приповедање које је реалистично и по захтевима гледалаца. Грифит је остварио око 400 једночинки и двочинки. Појављује се граматика и синтакса између кадра.

1913. снима свој први филм *Рађање једне нације* у ком говори о агонији коју је Југ морао да продје да би се родила једна нација. У филму дебитује Лилијан Гиш која попут многих сарадника ради бесплатно на филму верујући у његов успех и тај се ризик веома исплатио. Грифит је усавршио кретање камере, пронашао је филмски простор и време, радњу, глуму и филмски ритам.

Након филма *Рођење једне нације* постала је најмлађа америчка индустрија свесна своје снаге. Жестокe полемике повећале су његов комерцијални успех. Тај филм је гледало сто милиона људи, а на репертоару се одржао 15 година. Овај филм је имао и велику уметничку вредност. У упоредби са реакцијом у Америци који је овај филм изазвао, у другим земљама био је сасвим безначајан а у Француској је цензура сматрала да би било незгодно показати тај рацистички филм. 1916. снима *Нетрпељивост*, филм од 4 приче: Пад Вавилонског царства, Вартеломејска ноћ, Христово распеће и оптужење младог радника да је убио свог газду.

Ни пре ни после њега никад нико није ништа слично урадио. Филм није примљен са одушевљењем и Грифит доживљава економски крах након ког се никад није опоравио. Филм се тешко пробија изван границе Америке а због аплаудирања енглеског краља, британска цензура га је унаказила. После ради мање буџетне филмове попут *Сломљени цветови* о ком говори о немогућој љубави због предрасуда и *Зар живот није леп* о двоје младих који преживљавају после 2. св. рата гајећи кромпир у башти. Лилијен Гиш је протагонискиња у *Сломљени цветовима*.

СЛЕПСТИК

Слепстик комедија је ударац штапом или ударање глумаца у току гегова или ударац штапа о штап. Слепстик је својеврсна комбинација комедије дел арте, водвиља, пантомиме и циркуса.

Мек Сенет је творац слепстик комедије која припада xx веку. Он је мајстор раних немих кинематографских бурлески, власник читаве *фабрике* за прављење кратких филмских шала (чији број прелази 1500) и галерију комичара међу којима је у почетку био и Чаплин.

Оно што је Мелијес значео за филмски трик, то је Мек Сенет за филмску комедију. Сенетова комедија се састоји из визуелних шаљивих изненађења и догодовштина које се само на филму могу догодити.



Под утицајем изузетно талентованог Мек Сенета помакнуо се центар школе комичног филма са обале Сене на обалу Пацифика. Сенет је три године учио код Грифита, најпре као глумац а потом као асистент. Као глумац угледао се на Линдера а као редитељ поводио се за француском школом.

Филмска комедија, чији је прави творац био Мек Сенет, много је значила за развој филмске уметности. Филм нагло добија огромни број гледалаца широм света и у правом смислу речи стиче сталну публику.

Потрошачи филма више нису само земље у којима се снимају филмови, већ и мање земље у којима ће се кинематографија развити тек касније.

Жанр филмске комедије се све више удаљава од елемената позоришта. Пишу се оригинални текстови, ствара се професија филмских редитеља и сниматеља. Филм је све богатији покретом и триковима, користе се брзе измене декора, све је више снимања у екстеријеру.

Историјски посматрано, комедија је увек доживљавала успон када би се појавила маркантна индивидуалност неког комичара. Мек Сенетова школа слепстика која је била заснована искључиво на спољниј акцији је увек имала у средишту смешног јунака кога је публика прихватала радо, иако је Мек Сенет чинио све да пажњу гледаоца скрене са протагонисте на ситуације.

Сенет је као и Грифит имао велики дар за откривање талента, мајстор студија и изванредан иницијатор који је више надзирао рад над својим филмовима него управљао њиме. Мек Сенетови филмови су били најчешће масовна забава, у којима није било ничег осим бесмислене збрке у којој су сви јурили као муве без главе. Сенетов је стил сажет, гладак и ведар, он је умео да одмери темпо радње и да у монтажи буде прецизан, како је то научио код Грифита.

Лудост и необузданост су карактеристике дела у ком трикови омогућују најневероватније догађаје: мотористи се служе телеграфском жицом као тркачачком стазом а аутомобили прескачу транваје. Та склоност невероватном, данас је исчезла из комичног филма али се задржала још у анимираном филму.



Један од најомиљенијих Сенетових жанрова била је пародија у којој је најпре исмејао криминални филм а онда хисториску драму. Усмерио је филм против литералне традиције. Сенет је креирао нови стил, нови жанр и постигао комерцијални успех. Најпре је наступао као глумац и редитељ.

Код већине филмова је одредио тему, неколико мотива и гегова а целу режију је препуштао неком свом редитељу. Последњу реч је опет имао Сенет а монтажи својих кратких филмова је посвећивао и неколико дана.

Сенет је поставио читаву армију комичара из којих је увек одабирао екипу за поједине филмове. Неуморни Сенетови глумци били су пуних 15 година у непрекидној трци и јурњави. Солисти и хор имају увек исти задатак а то је да увек стварају неред намерно или ненамерно. Подарио је свим својим делима комични квалитет примером убрзаног снимања.

Монтажу као средство је открио пре Вертова и Куљешова а био је у стању да монтира комплетан филм од реслова других филмова. Мек Сенет први уводи организацију филмске производње и поделу послова. Филмови почињу да се стварају индустријски. Радјају се и прве звезде, Сенет ће окупити квалитетну екипу као што су Чарли Чаплин и Бастер Китон. Сенетово плодно време је прошло када је његов ученик Чарли Чаплин почео снимати дугометражне филмове.

ЧАРЛИ ЧАПЛИН



Комично у филму најлакше и најфункционалније се постиже визуелним средствима, те није чудо што је Чаплин још увек најбољи када се врати маниру који је усавршио у доба немог филма. Поједини комичари попут Жак Татија и Пјера Етекса су се угледали на њега свакако на свој начин.

Почео је најпре код Мека Сенета као глумац потом као коредитељ да би након тога прешао у сопственог редитеља. Дошао је код Сенета као анониман а исте године од њега је отишао као звезда.

Када је велики совјетски редитељ Сергеј Езенштајн стигао први пут у Америку, изјевиио је да жели видети три највећа човека светског филма а то су били Грифит, фон Штрохајм и Чаплин. Више од седам деценија влада интересовање за његово стваралаштво, за његову изванредну глуму и прворазредну редитељску уметност. Чаплин припада оној веома малобројној категорији мајстора филма, чији уметнички углед није опао и чији таленат и данас инспирише.

Обликовао је сам своју маску и костим поставши тако најпознатији лик 20. века. Тај је костим готово сав позајмљен од Макса Линдера. Један од његових првих редитеља је био и Мек Сенет. Он маргиналац, скитница и то му је донело већ пола успеха.

Управо је то било његово главно средство, његово достојанство скитнице који жели да буде џентлмен. Увек се користио принципом да смешно треба тражити у озбиљном говорећи да је увек тражио неки озбиљан догађај да би потом из њега извлачио комичне ефекте које је могао да пронађе. Још од ране младости, Чаплин се појављивао пред разном публиком, као глумац путујуће

групе већ тада је осетио ту нит која га је повезивала са публиком. У само неколико месеци је стекао већу славу и од Грифита. Чаплин никад не прави шалу ради шале. Каже да су његови филмови постигли популарност због тога што се у великом делу појављују полицајци који падају час у канализацију, час у буре воде, час из воза и једном речју, увек су изложени некој нелагоди.



инсерт из филма *Модерна времена*

Између 1918. и 1920. снимио је 4 филма од ког сваки има по 3 дела и то су: *Пасији живот*, *Пушку о раме*, *Пастирска идила*, *Радости једног дана*, а познати су му *Досељеник*, *Малишан*, *Потрага за златом*, *Светлост велеграда*. Први звучни филм у ком је укључио музику али не и дијалог је филм под називом *Модерна времена* да би тек 1940. проговорио у *Великом диктатору*. После 2. св. рата нема више Шарла скитнице и снима филм *Грофица из Монконга*.



инсерт из филма *Потрага за златом*

Од 1915. снимио је приближно око 15 филмова а прво велико остварење му је филм *Скитница*. Чаплин је у својој 26. години постао сјајан комичар и Америка се отимала за његове филмове.

Монтажа Чаплинових филмова је примитивна и не разликује се много од монтаже Маха Линдера. Највише сцена је снимљено у општем плану и овој техници остаје веран до краја своје каријере. Објашњавао је да су му ти планови веома потребни јер он каже глуми једнако и својим стопалима као и главом.

Још је додао да је он сам по себи необичан па да му не требају никакви необични углови снимања.

Иако нас је Чаплин засмејавао својим филмовима, он је у суштини свог бића био велики трагичар. Стално усавршавајући свој лик, Чаплин је у последњим делима напустио своју традиционалну маску. Лик се изменио поставши тужнији и трагичнији.

Због рата га је западна Европа открила нешто касније али су амерички пословни људи већ у њему открили златни рудник.

Међу свим Чаплиновим филмовима *Потера за златом* се сматра најзначајнијим делом а нарочито секвенца у којој кува ципелу за ручак.

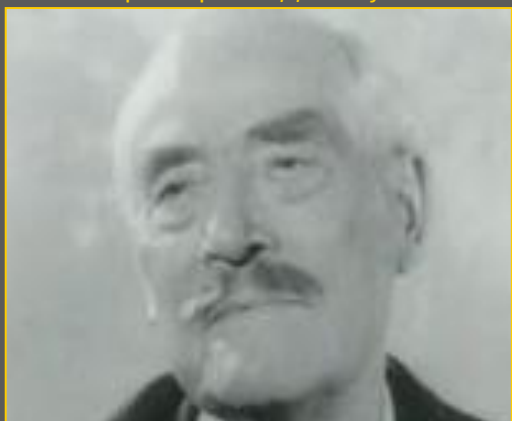
ШВЕДСКИ ФИЛМ



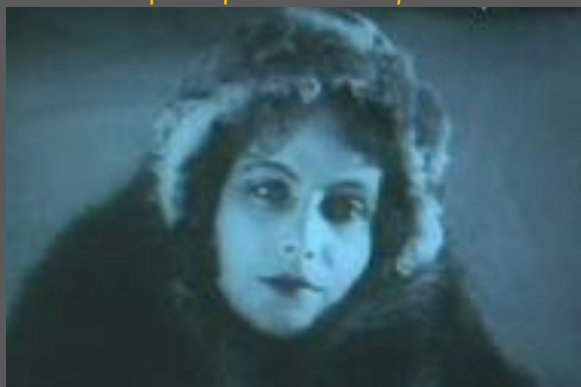
Виктор Шестрем



инсерт из филма *Дивље јагоде*



инсерт из филма *Ингеборг Холм*



После италијанског и данског филма и шведски филм је доживео свој краткотрајни процват. По завршетку рата када немачки филм није био пожељан, Француска није стала на своје ноге а увоз из Америке је тек почео, куцнуо је час шведског филма. Представљали су га **Виктор Шестрем** и Мориц Стилер. Виктор Шестрем је био ангажован код Чарлса Магнусона који је био кључна фигура шведског филма као глумац и редитељ. Последња улога му је у филму Игмара Бергмана *Дивље јагоде*. Шестрем игра старог професора који се сећа свог детињства. Шестремов првенац је филм *Баштован* за који је сценарио написао Стилер. Због сцене силовања је био забрањен у Шведској, после се загубио а потом је нађен након седамдесет година цензуриран у Америци.

По налогу Магнусона заједно са Стилером ради салонске мелодраме. Изрежирао је око 30 филмова мање значајних на којима је учио занат но касније режира озбиљна дела по мотивима Селме Легендорф.

Ингеборд Холм је посебно значајан филм. У њему Шестрем говори о проблему одузимања мања деце сиромашним и самохраним мајкама након ког се мења закон у Шведској Филм говори о сиромашној жени којој након мужевљеве смрти одузимају дете након чега мајка луди од туге.

Син се враћа али га она не препознаје. Шестрем потом одлази у Холивуд где ће снимити 1928. *Ветар Са Лилијен Гиш* након чега се враћа у Шведску да пости тешко оболелог Стилера који је поживео само 45 година.

Мориц Стилер остао је запамћен по филму *Сага о Гести Берлингу* у ком је дебитовала Грета Гарбо. За разлику од Шестрема који је волео драме, Стилер је био љубитељ комедија. Филмска историја му је одредила друго место у шведском филму.

Други познати филм носи наслов *Еротикон* у ком је у средишту пажње професор биологије, његова жена која га занемарује и његова нећака која није равнодушна према њему. Филм је био под утицајем данских модерних драма с раскошном опремом и холивудском разметљивошћу.



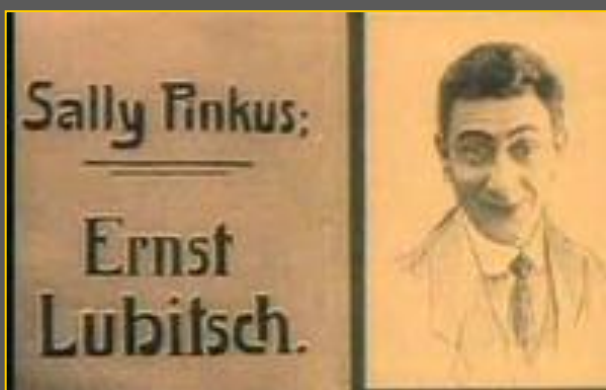
Унаточ свом успеху, филм је био заблуда. Било је то прилично дуго и развучено дело. *Сага о Гести Берлингу* је Стилер посветио младој Грети којој је та улога поставила темеље њене каријере.

Стилеров рад ће постати посвећен миту Гарбо. Са својом звездом прво ће кренути у Берлин где ће јој помагати у припремању улоге *Улица без радости*, а затим ју прати у Холивуд где га је већ чекао Шестрем. Гарбо постаје мит и напушта Стилера који се огољен и болестан враћа за Шветску. Заједнички сниматељ и Шестрема и Стилера био је Јенсен. За разлику од Грифита он избегава речитост што га не спречава да се служи ефектима велике уметности.

Мориц и Стилер доминирају у шведској школи али нису били једини који су се прославили. Стилер по роману Селме Легердоф режира *Благо господина Арна* у ком сер Арчи уништава кућу гдина Арна и убија све пред собом, преживљава једна девојка која се касније заљубљује у Арчија и сазнаје да јој је он уништио породицу. Стилер умире млад у 45. години.

НЕМАЧКА – ЕХПРЕСИОНИЗАМ

Пад Немачке марке омогућио је приказивање немачког филма без конкуренције. У том периоду је снимљено 474 филма што је број премшен само у Америци и тај број више никада није постигнут. Побуђени успесима италијанског филма редитељи УФЕ су желели да се са сли-чним пробију на тржиште но редитељи којима је било поверено снимање нису били упућивани на италијанске изворе јер им је њихова родјена земља пружала извор инспирације у позоришту Маха Рајнхарта



Међу најбољим редитељима тих година своју индивидуалност је доказао **Ернст Лубич**. Прво је наступао као глумац, а потом и као редитељ. Специјализовао се за комедије попут *Салон обуће Пинкус* и *Весели затвор* да би после оснивања УФЕ био ангажован као редитељ великих филмова попут *Очи мумије Ма* и *Кармен*.

У међувремену се Лубич враћа комедији. Филмови су му различитих тематика али увек види прилику за приказивање људских слабости и тог ће се држати кроз све филмове а нарочито у Америци.

Смеру који је поникао из Лубичевих успеха супроставио се експресионизам, смер који је био

оригиналнији и типично националнији. До појаве експресионистичког стила, у немачкој кинематографији превладавале су лаке комедије, оперете, бајке, историске реконструкције, салонске и љубавне мелодраме и градјанске пародије које је мајсторски и с лакоћом правео Ернст Лубич.

Експресионизам је авангардни покрет који је настао 1910. у Минхену као реакција против импресионизма и натурализма а нашао је свој одраз и у сликарству и у музици и у литератури. Након што је рат погодио сваки део друштва уметност се побунила и филмски ствараоци су усвојили тај стил.



Фридрих Мурнау



инсерт из филма *Носферату*



инсерт из филма *Последњи човек*

Носферату је оличење тиранина који помоћу хипнозе влада људима а помоћу пацова разноси кугу. *Последњи човек* је режирао Мурнау по сценарију Карла Мајера и тај филм се сматра врхунцем немачке филмске класике. Филм износи трагедију старог хотелског портира који је деградиран у чистача захода због старости. Сјајна портирска униформа била је сав понос овог човека, неко време он успева од јавности да то сачува али откриће његове намере да униформу тајно присвоји ради учествовања на једној свадби, доприноси слому његовог угледа и самопоштовања. Место одигравања радње махимально је сужено, али је динамика филма постигнута сталним кретањем камере, којом је управљао познати сниматељ Карл Фројд, тако да гледалац осећа као да се сам налази у амбијенту. Успех је филма у Америци био ограничен тиме што сваки Американац зна да се више заради чистећи тоалете него отварајући врата не налезећи никаква оправдавања за очај јунака.

Експресионизам није ништа донео ново у уметности али је револуционаран за филм. Он захтева нестварно изражавање емоција. То је приказивање човековог душевног стања путем спољњих параметара као што су страх и патња. Сусрећемо наглашеност депресивних декора, ужас и фантастику, а филм *Кабинет др Калгари* је отворио процес. Период немачког филма је познат појавом писца сценарија **Карла Мајера** који је написао са Јаном Јановићем сценарио за *Калгарија*. *Калгари* се узима као најизразитији пример филмског експресионизма, не само по фабули, коју чине злочини што их извршава Чезаре по наређењу свог господара, сулудог хипнотизера Калгарија, већ пре свега, по филмском уобличењу те ецентричне приче. Калгари је постао универзални лик у ком није приказан сам човек колико његово душевно стање. Сценарији и идеја одушевили су продуцента Ериха Помера да се он обради у експресионистичком стилу. Остала бројна сценарија је Мајер написао сам. Сценарио је понуђен Фрицу Лангу, но Ланг га одбија па *Калгарија* режира Роберт Вине. Глумци су прекомерно нашминкани, искривљени у извештаченим позама. Предност филма је била што у *Калгарију* глуме квалитетни глумци.

Фридрих Мурнау је дебитовао филмом *Дечак у плавој* који је у међувремену нестало. *Носферату-симфонија ужаса* је потврдио Мурнауов талент готово у сваком кадру. Филм изазива шок и језу а ту страву не сугеришу само предмети већ начин излагања. Пејсаж, људи, зграде, све поприма стравичан изглед. Подрхтавајући светлосни одблесци прате вампира Носфератуа који се креће успорено прерастајући у цина док се приближава гледаоцу. Вампир Носферату са својим армијама пацова, злокобни је весник куге а сенке што их ноћ рађа, доноси фантастичне црне сабласти које воде у злочин.



Фриц Ланг



инсерт из филма *Метрополис*

Метрополис је био крај и круна великог раздобља немачког филма после 1. св. рата. У филму превађају сабласни декори а он критикује друштво кроз величанствену визију будућности: радничка класа је заточена у подземљу. Специјални ефекти су утицали на италијански еп *Кабирија*. Међу најпознатије спада филм *Убојица М* који говори о убици малодобних девојчица. Као и сви немачки редитељи, Фриц Ланг се од 1926. више не истиче.

1926. Мурнау одлази у Холивуд где снима свој први филм *Зора* по сценарију поново Карла Мајера. Премијеру свог последњег филма *Табу* није дочекао јер гине у саобраћајној несрећи.

Негде 1925. године екстремни експресионизам јењава, али се још увек осећа у филмовима многих редитеља. Мистика, стравичност, злочини и фантастика, снови, привидења, визија будућности, све су то елементи које сусрећемо у немачким филмовима пре појаве звука.

Фриц Ланг је други познати немачки редитељ тог времена. За време рата био је рањен и док се опорављао написао је са својом супругом, сценаристицом Теом фон Харбу свој први сценарио по ком касније снима филм *Уморна смрт* у ком једна девојка од гласника смрти тражи да јој спасе вољеног но никог не налази и тек када бива спремна заједно отићи у смрт са њим сједињује се вечно. Овај филм представља симболичну визију судбине и загробног живота оличеног у сну девојке која лута царством мртвих. Ланг инсистира на декору и осветлењу а фиксирани кадрови се одвијају у спором ритму и тим осветлењем ваја простор. Веома ниско постављени рефлектори, стварају претеће акценте: бледи одсјај даје старим стврдима у једној апотеци неприродни одсјај.

У филму *Др Мабуз, коцкар*, Ланг је спојио експресионизам декорација с криминалном радњом, у којој је био специјалиста. *Метрополис* је други познат Лангов филм град небодера у 21. веку. У чаробним вртovima живе господари света проводећи дане у оргијама раскошја. На другој страни у земуницама у бесмисленом раду и немој патњи проводе живот људи-аутомати. Сред тог света последњи индивидуалист производи Еву будућности. Филм се завршава мирењем капиталиста и радника.

ФРАНЦУСКА АВАНГАРДА

Сама француска реч „авант-граде“ означава у уметности онај део стваралаца који попут извиднице иду напред а међу првим ствараоцима је била француска авангарда. Тај период је имао три фазе а то су : импресионизам, чист филм и надреализам. Производња филмова у 2. св. рату је била обустављена и настављена је тек 1915. али са slabим капацитетима. Био је организован масовни увоз и публика се навикла на америчке филмове. Француска која је била зачетница филма, постала је међу најзаосталијим. Нови развитак је пружио могућност за развој уметничког филма. Авангардни филм је привукао публику састављену од љубитеља и познаваоца филма. Треба рећи да постоје две линије авангарде у филмском стваралаштву:

унутарња и спољна авангарда. Унутарња авангарда више се усредњује на сам садржај филма, на психолошко, емотивно и филозофско дејство кинематографске слике, док спољња авангарда инсистира на форми полазећи од схватања да садржина филма треба да буде ослободјена од фабуле и књижевног значења.

Импресионизам

Термин импресионизам односи се на оне француске филмове двадесетих година који не представљају илустрацију надреалистичких сватања уметности већ разоткривање тренутног стања психе или унутарњег напона атмосфере коју бележи објектив камере.

Настао је под утицајем филмова Грифита, затим шведске школе и немачког филма.

Уношење импресионистичког поступка у филмску уметност означава тренутак побуне и ослобађања овог медија од стилизације театарско-сликарског типа. Ово не значи да у овим филмовима није било позоришних или сликарских елемената али су они преткани у филмске вредности. Ово настојање постаје значајно за развитак кинематографских медија па у овом правцу обезбедјује изузетно место како у историји филма тако и у усмеравању теорије филма.

Рићото Канудо је званично први европски филмски критичар и теоретичар. Духовни је творац тог периода у француском филму инсистиравши на визуелној естетици која у споју са музичким уметностима даје покрет ' игра сенки и светла.

Написао је *Манифест 7. уметности - филм* јер је онај логичан наставак предходних шест: сликарства, вајарства, архитектуре, поезије, плеса и музике. Његови следбеници су Луј Делик, Жермен Дилак и Жан Епстен. Канудове идеје наставиле су се у делу Луја Делика који је у почетку био скептичан према новој уметности али је убрзо променуо мишљење.

Луј Делик се сматра оцем прве француске критике. Главна филмска средства су му осветлење, декор, ритам и маска. Делик је практичар у односу на Кануда који је више теоретичар. Издао је књигу под називом *Фотогеничност* у којој говори да је фотогеничност изражајност а не лепота у статичној мртвој слици.

Разрађујући Канудову тезу да филм може изразити унутарње стање душе, **Жармен Дилак** је снимиле *Шпанску свечаност* причу о девојци која игра са трећим док се њена два љубавника убијају. Два најуспешнија филма Жармен Диак су *Грозница* и *Жена ниоткуда*.

У својим филмовима покушава да открије унутрашњи монолог. Она исистира на унутрашњем животу јунака. Експресионисти инсистирају на декору и шминци а инпресионисти на начину снимања и монтажи те у доминацији меланхолије и жудње.

Жан Епстен спада у круг редитеља око Луја Делика а његова снага се очитује у сликању пејсажа у којима се огледа душевно стање његових јунака. *Верно срце* је ремек дело.

Канудо је европски критичар а Делик француски.



Абел Ганс

Захваљујући генијалном творцу филмског језика. Грифиту, дошло је до брзог напретка америчког и совјетског немог филма. Абелу Гансу припада једно од почасних места у Европи. Писао је песме и радио као глумац. Као двадесетпетогодишњи младић почиње да пише филмска сценарија.

Абел Ганс је био самоук а 1911. се одлучио да на филму зарадјује за живот па је постао сценариста и глумац. Први је ослободио камеру њене укочености. Његови први филмови су биле мелодраме. Сензацију је постигао филмом *Оптужујем* у ком говори о нетрпељивости према рату и осуди Француске.

Мртви устају да би се осветили живима. Упитан кога он то оптужује, оговорио је: „Оптужујем рат, човека и општу људску глупост.“ Успех није дуговао садржају, који је био мелодрамски, већ првенствено основној идеји - бесмислености и нехуманости неправедног рата, и нарочито снажном и оргиналном филмском језику који ће се развити до врхунца у његовим следећим филмовима. Без обзира на дидактичност и наивност садржаја, Ганс први пут примењује нека нова техничка достигнућа и експресивну монтажу. Врло високо место које заузима у историји кинематографије стекао је и својим филмом *Точак* који

је завршен 1922. године после две године снимања и обраде. По садржају је то била мрачна мелодрама. Но захваљујући великом таленту и открићима нових изражајних средстава, Ганс је овај филм издигао на ниво поезије. Филм говори о железничару који приликом удеса проналази девојчицу коју усваја. Касније када она одрасте, заљубљује се у њу као његов син па настају проблеми. Један инжињер долази у прави час да том супарништву учини крај и да се ожени девојком. Машиноводја је у једној несрећи ослепео, а у међусобном обрачуну инжињер и син гину. Девојка са машиновођом проводи остатак живота.

Филм садржи две драме, а то су драма љубави и драма једне професије. На екран је пренесена до тада невидјена поезија тамних тонова и драматика железнице.

Наполеон је сигурно најпрецизније Гансово дело. Обухвата само један период живота Наполеона. Снимање овог филма је трајало четири године, а у оргиналном облику, имао је дужину од пет хиљада метара. У њему је редитељ применио низ разних техничких решења од којих је једно чувено у кинематографији такозвани триптих. Поједини делови филма пројектовали су се истовремено са три екрана, постављена један поред другог.

Чист филм



Жан Реноар

Појам чистог филма постао је тада мода описујући нове амбиције. Чист филм је симфонија музике и светлости.

Ослобођен је драмских и документарних елемената. Филм може да „извуче снагу из самог себе“ писао је Анри Шомет, старији брат Рене Клера, захтевајући да „чисти филм буде лишен свих других елемената да би стварао људском искуству непознате визије, непојмљиве изван филмског објектива.“

„Чист филм“ изједначаје форму и садржину али тако што се искључиво брине о форми и једино њо подређује све остале компоненте.

Кадар у „чистом филму“ уопште нема реалног значење, он је само оптички знак који се уклапа у композициону целину. Представљајући неку врсту „музике за очи“, чисти филм због тога и занемарује садржину. Дадизам— кратки филмови. Најпознатији представници су **Рене Клер** и **Жан Реноар**. Успели су филм ослободити од његовог уобичајеног тематике. Ограничили су се на израду кратких филмова који су у филмским клубовима и уметничким биоскопима наишли на осушељену публику састављену од уметника и интелектуалаца. Најзначајнији филмови су *Италијански слатки шешир* и *Два стидљивка* који вуку корене Мек Сенетових гротески.

Надреализам



Филм, као превасходно визуелно изражајно средство, показало се веома погодним за илустрацију и дочаравање неодређеног света надреалистичких асоцијација и ускомешаних слика подсвести.

Луис Буњуел је представник покрета који се појавио 1922. а основали су га књижевници. Пропагира у човеку ирационално и сан порирући рационално.

Први надреалистички филм је *Шкољка и свештеник* Жермен Дилак. Прича о младом свештенику који се надмеће са младим генералом за љубав једне девојке. Филм је приликом премијере изазвао скандал. Буњуел каже да су његови почеци рада на филму били инспирисани честим одласцима у биоскоп који је захваљујући новинарској пропусници посећивао и до три пута дневно.

Међу филмовима који су га одушевили истиче *Оклопњачу Потемкин*, напомињући да је тај филм за њега веома дуго био најлепши у историји кинематографије. Значајни утисак оставио је на њега и Фриц Ланг. Познанства са људима из света филма није имао но још у Шпанији је чуо за Жана Епстена који је потом основао глумачку Академију у Паризу на коју се одмах Буњуел уписао. Постао је сарадник на Епстеновом филму *Авантуре Роберта Макера* где стиче своје прво филмско искуство.

1928. *Андалузијски пас* филм снимљен по сценарију Буњуела и Салвадора Далија, сценарио су написали за мање од недељу дана у договору да нити једна слика ни идеја немају повезаности са рационалним. Одабрали су само оне делове који су их запрепашћивали кренувши на тај начин у свет ирационалног.

Филм је представљао поремећену стварност и имао је задатак да шокира. Одсечена шака и друга из које мрави извиру, два убијена магарца на клавиру. И данас о у себи носи провоцирајућу моћ а ово се посебно односи на шокантне снимке већ у првом кадру. Завршивши сценарио, Буњуел каже да је био свестан како такав садржај не може бити прихваћен од ни једног продукционог студија те је новац за снимање филма позајмио од своје мајке. За директора фотографије је изабрао Албера Дивержеа. Премијери филма присуствовала је тадашња аристократија Париза, филм је постигао велики успех и Буњуел је у то име добио око 8000 франака.

И у следећем филму Луис је желео да остане надреалиста. Двадесетак надреалистичких идеја типа: пуна кола радника пролазе кроз монденски салон или отац убија сина јединца једним хицем зато што му је пао пепео са опушка, били су довољни за сценарио филма *Златно доба*. Док је снимао овај филм, паралелно у другом студију Езенштајн је снимао своју *Пролећну сонату*.

1930. *Златно доба* је појачао карактер надреализма. Црква, породица, полиција, војска и друштво богохулно су нападнуте па је на премијери овај филм изазвао скандал. Неки су чланови оштетили биоскопско платно, поломили су и фотеље па је стога седам дана касније филм био забрањен и та забрана је остала на снази пуних педесет година. Буњуелови филмови означавају крај авангарде. У његовим каснијим филмовима нема ничег надреалистичког. Његова позната остварења су и *Земља без хлеба*, *Жена без љубави*, *Лепотица дана*, *Симон пустињак* и *Дискретни шарм буржуазије*.

ХОЛИВУД ДВАДЕСЕТИХ ГОДИНА



Двадесете године су у Холивуду усталичиле велике студије као што су Фокс, Метроголдвин и Јуниверзал. Постао је град брзог богаћења, показавши лош укусу нових богаташа. Финансирање иде преко банака и у предстижњијој улози над редитељима се јављају продуценти.

А америчком друштву се брани точење алкохола–прохибиција што је довело до појаве мефија што ће се одразити и на Холивуд.

Оснивају се трустови да би се могли заштитити продуценти од независних продуцената. Долази до међусобних не сугласица и отимања филмова и камера.

Формирају се комисије које цензуришу филм те он мора бити без еротике, насиља и ванбрачних тема.

Јављају се редитељи који ће се специјализовати за одређене жанрове а други ће попут камелеона радити све и свашта.

Чарли Чаплин и Бастер Китон се отимају поробљавању продуцената.

Специјализирали су се редитељи за одређене комедије а међу најзначајније спада **Ернест Лубич** са својим чувеним *Брачним троуглом* и **Ерих Фон Штрохајн** ког сматрају уклетим редитељем јер ниједан филм није завршио како је планирао. Најпознатији филм му је *Похлепа*. Штрохајн често користи теме о угрожености жене и љубави

СОВЈЕТСКИ ФИЛМ ДВАДЕСЕТИХ ГОДИНА

Неки га називају совјетском авангардом а други великом монтажном школом. Акцент је у сваком случају на монтажи. Двадесетих година два су центра била у пажњи. Један је био Париз где су се амерички уметници окупљали а други је био Москва – центар авангардних истраживања у сликарству.

1925. – 1930. су најзначајније године у совјетском филму. Царска Русија је у почетку цензурисала и забрањивала рад на филму па је И св. рат донео повољну прилику руској филмској индустрији и она се ослободила стране конкуренције. Цензура је привремено прекинута и почеле су ницати филмске продукције и лабораторије. После револуције у Русији ствара се нов поредак па је тако Лењин рекао да је филм највећа уметност користећи га за промоцију свог пропагандног материјала. Активирао је путујуће возове који су приказивали пропагандне филмове руском народу.



Дзига Вертов

Дзига Вертов је прво име везано за овај период а творац је два појма: киноистина и кинооко- доле грађанске бајке, живот је онакав какав јесте.

Осуђивао да монтажа претвара филм у израз живота а не приказује живот онаквим каквим он заиста јесте. Вертов са борио против утицаја позоришта на филм образлажући да разнолико повезани аутентични кадрови губе своја посебна обележја и стварају нову садржајнију, лепшу и изражајну целину. Камера за Вертова представља механичко око које може да види све, да посматра ствари из свих углова, да се стално к реће и свуда да стигне и тако да открије више но што људско око може да види.

Кинооко – *Човек са филмском камером* приказује сниматеља који јури са својим стативом окрећући ручицу камере кроз све слике живота. Пење се на димњаке, хвата воз у покрету исл.

Са ентузијазмом је описивао моћ филмске камере. Ја сам филмско око и ја вам показујем свет онаквим какав он заиста јесте. Читав живот је посветио документарном филму. Стварао је у 20.-тим годинама. Значајно остварење му је *Шестина света* и *Три песме о Лењину* у ком не говори о Лењину него о животу у том времену.

Љев Куљешов је други редитељ тог периода. Куљешеве експерименти на подручју монтаже знатно су утицали на друге филмске редитеље. Творац је чувене формуле која гласи А+Б је Ц. Тврдио је да глумац не треба да се уживи у своју улогу јер ће се монтажом створити тај утисак. Човек гледа у тањир супе, леш, дете које се игра или филмски лик створен од различитих детаља: рука, нога, коса и помоћу монтаже стварамо један нови лик.

Осим експеримената познати су му филмови: *Необични доживљаји мистера Веста у земљи бољшевика* и *Велики утјешитељ* у ком говори о писцу који је своја најбоља дела написао у затвору.

Највећи мајстор монтаже и тумач естетике немог филма свакако је био **Сергеј Езенштајн**. Он је поставио и разрадио читав низ монтажних теорија и на основу њих стварао своја дела. Поживео је само 55

година а иза њега је остала велика заоставштина као редитеља, теоретичара и педагога. Несуђени архитекта и талентовани сликар, постао је један од градитеља филмске уметности.

Почео је 1920. у позоришту Пролеткулта режиравши представу *Кола мудрости, двоја лудости* у којој први пут примењује у представи кратак филм.



инсерт из филма *Штрајк*



инсерт из филма *Оклопњача Потемкин*

1924. дебитује филмом *Штрајк* у ком говори о сурово угушеном штрајку а кадрове поистовећује са клањем стоке на клаоници. Поред монтажне динамике која превладује у масовним сценама, истиче се многим асоцијативним монтажним решењима, која посредством повезивања двају кадрова намећу гледаоцу одредјени закључак. Овај филм је снимео инспирисан је Грифитовом *Нетрпељивошћу* 1925.

Оклопњача Потемкин је ремек дело. Кулминантна тачка је стрељање на Одеским степеницама а успех те сцене треба приписати монтажи добро одабраних кадрова. *Потемкин* је у правом смислу речи био реконструисана стварност. Маса је индивидуализована крупним кадровима. Филмско око је научило како се живот хвата изненада., живи модели се смењују са изражајним предметима као што су чизме, решетке, сабља. Цела сцена је попраћена потресним акцијама: мајка носи мртвог сина, дечија колица се сама котрљају низ степениште. Готово у свим земљама осим СССР-у, цензура је забрањивала приказивање филма али су се на свим местима скупљали потајни гледаоци и одушевљавали се њиме. Забране су удестручиле експлозивну снагу тог мајсторског дела, које се сада љубомормо чува кинотекама.

Филм је убрзо постао популарнији од било ког другог, осим Чаплинових филмова. Тај је тријумф уздигао Езенштајна на прво место међу совјетским редитељима. Рез користи као судар два кадра, судар две енергије која треба да формира нову идеју у гледаоцу не само као револуција него као и уметност. Рез шокира, наводи нас да асоцирамо и да закључујемо (три камене фигуре лава). *Оклопњача* је доживела светску славу, а Езенштајн се може упоредити са Орсоном Велсом.

Следи филм *Октобар* који ради по наруџби који показује освајање Зимског дворца и у њему има много статиста. Девојка гине, њена плава коса пропада кроз мост који се отвара – он то повезује појетском монтажом. У сва три филма јунак је маса, а не појединац. Старо и ново у филму је први пут јунак индивидуална јунакиња а не маса. Због Стаљиновог надгледања свега одлази у Париз а потом у Америку гдје режира филм *Америчка трагедија* који му конзервативни американци не дозвољавају да заврши. Одлази у Мексико и режира *Да живи Мексико*. Филм никад није држао у рукама, никад га није монтирао а делови филма су се продавали у Холивуду.



инсерт из филма *Александар Невски*

Стаљин ће захтевати да ради филмове о великанима где ће тема бити и сам Стаљин па он режира 1938. *Александра Невског* као опомену како ће свако проћи ко крене на Русију. Рат се предосећао и Езенштајн режира *Ивана Грозног*, 1. Део, а 9 година после његове смрти је приказан и 2. део филма. Његов стил је изражававање новог језика указујући да звук не сме надомештавати оно што слици недостаје већ мора бити међусобна сурадња коју он назива вертикалном монтажом. Његов стални сниматељ је био Едуард Тисе.

Од 1938. године па до своје смрти, Ензештајн је био професор високе филмске школе у Москви, успешно преносећи младима своје богато стваралачко искуство.

Всеволод Пудовкин је четврто важно редитељско име овог периода и његова слава није ништа мања била него Езенштајнова. Најпре је био глумац а потом се са стилем супроставио Езенштајну. За разлику од Езенштајна, Пудовкин је био више психолог и аналитичар. Његове метафоре нису ни ван реалног времена ни ван радње у којој се јављају. За Пудовкина је филмска монтажа била креативан поступак и једино изражајно средство којим се суседни кадрови спајају, а не сударају како је то сматрао Езенштајн. Рез је служио за повезивање а јунаци су били индивидуални. Тражио је да глумци глуме, поштовао је нарацију претерујући у томе што је тражио да чак и глумци познају монтажу. 1936. ја снимии свој први велики филм под нзивом *Мати* Пудовкинова адаптација гласовитог романа Горког, надмашила је свако значајно дело Куљешова. Пудовкин је овај филм створио на монтажној концепцији, монтажу је користио у два смисла, за психолошку анализу односа међу карактерима и за истицање физичке динамике догађаја. Потом је уследио 1927. *Крај Сант Петербурга* супроставио је Езенштајновом *Октобру*, а сценарио за филм *Потомак Џингискана* написао је Осип Брик, пријатељ Мајаковског. *Потомак Џингискана* је комичан и романтичан филм.

За разлику од Езенштајна а посебно Вертова, Пудовкун се не одриче великих глумаца. Вера Барановскаја је играла улогу метере. Пудовкин је и сам као даровит глумац учинио много радећи са глумцима и није допуштао претераности у глуми којих има у филмовима Куљешова. Уз човека, Пудовкин придодaje велику важност и предметима. У филму *Мати* разбијен сат, жандарска чизма или подигнути камен, значе више од обичних реквизита. Ти предмети имају посебну слику у Пудовкиновим замислима. Унаточ многим сличностима између Езенштајна и Пудовкина, та се два редитеља разликују у основи и уметнички принципи су им опречни.

Александара Довженка називају песником Украјине. У филм је унео поетски реализам. Појавио се при крају ере немог филма. Темељно се разликује од својих предходника Вертова, Езенштахна и Пудовкина. Био је отмен и песнички надахнут а говор камере је користио као песме. Све је било у духу поетског империјализма. Први покушаји су му били једна комедија и једна криминална драма. Његов први деби је филм *Звени гора* у ком реконструише живот сељака и прави шале на рачун њиховог примитивизма. *Арсенал* је најбољи Довженков филм, јединственије конструисан у ком приказује гушење побуне од стране нациста. *Земља* је такође велико дело које говори о убиству бољшевика због спроводјења мера солхоза. Филм је прожет поетским детаљима а монтажа за њега има митско и поетско значење. Филм је обрадио три вечне теме - љубав, смрт и плодност природе. Иако је сниман већ у време звучног филма, снажно је утицао на документаристе читавог света. Код Довженка су врло важни међунаслови, материјал му је понајвише поетски и без тих елемената његови филмови би били неразумљиви и изгубили би сваку вредност. Иако је успех филма *Земља* био засењен појавом звучног филма, Довженково дело је снажно утицало на младе филмске ствараоце у Француској и Енглеској.

Документаристима је његова поезија надопунила строгу али хуману поуку Филмског ока.

Био је веома хваљен и често критикован у својој земљи јер на живот у филмовима није гледао само црно-белим бојама. Волео је да своје јунаке учини што више живим, позитивни и негативни ликови су поседовали елементе супротних боја.

Стил, темперимент и тематика четворице великих мајстора совјетског филма изненадјују својим међусобним опрекама.

ХОЛИВУД ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА



инсерт из филма *Крила*



инсерт из филма *Цез певач*

1928. је додељен први Оскар за 1927. а добио га је филм *Крила* Вилијема Велмена. Тема филма је авијација из времена 1. св. рата.

Оскар је награда која је учврстила Холивуд Као творницу снова. 1927. се званично појавио први звучни филм под називом *Певач веза* у режији Алена Кросленда. Веза између музике и филма је ојачала. До појаве звука, филм је пратио клавир или цео симфониски оркестар као премијеру *Оклопњаче Потемкин* или Грифитов филм *Рађање једне нације*. Појава звука није код свих са одушевљењем прихваћена а нарочито су се томе опирале глумице које су сада осим примамљивог изгледа морале имати и лепу боју гласа као и добру дикцију и слух. Терор звука је завладао у првом тренутку. Проблеме су имали и редитељи јер су камере биле прилично бучне а тонска опрема није била на завидном нивоу.

Појавом звука је дошло до појаве новог жанра: мјузикла. Мјузикл је тажио да уљуљка публику у ружичасте снове а публика да се пребаци у свет илузија.

Базби Беркли је најзначајнији кореограф-симбол мјузикла. Најпре је радио као кореограф па сарадник редитеља и на крају као редитељ. Кореограф је за мјузикл најважнија особа пошто редитељ није приморан да буде упознат са кореографијом.

Беркли је заслужан за кориштење камере у креативном смислу. Бирао је погодне ракурсе од жабље до птичије перспективе са све дугим фаровима који прате кореографију.

Свестан је да користи један нови облик који је назван КЕМП. Такве елементе кича сусрећемо и у мелодрамама. Кемп је кључни зачин. Беркли је истргао камеру из њене партерне перспективе и поставио је међу играче. Покушао је да усклади покрете играча са покретима камере и нарочито са монтажном изменом кадрова.

Најзначајнији филмови су му *42. улица* и *Парада под рефлекторима*. У његовим филмовима је у средишту радње увек нека ревиска играчица која напредује до звезде. Мјузиклом уводи разголићеност која је до тада била строго цензурисана.

Синхронизам је неприродан однос у ком дијалог прелази у певање. Музика сугерише емоцију у свим жанровима а мјузикл то чини најдиректније. Јављају се врсте редитеља: професионалци и сваштари.



инсерт из филма *Казабланка*

Један тип сваштара је **Мајкл Кертис** који је радио све и свашта и није се опредељивао само за један жанр. *Казабланка* је један од његових филмова за који каже да га је успут урадио а режирао је каубојске мјузикле. Винсет Минели је редитељ професионалац. Филмови *Американац у Паризу* и *Жижи добитници* су оскара. Од првог свог филма *Кућица на небу* 1943. који многи филмски историчари сматрају да је најбољи Минелијев филм, овај редитељ је показао изузетан смисао за стварање визуелне динамике, атмосфере, као и ускладјивање музике и покрета у кадру. Изнад свега он с лакоћом води радњу и комедиографски заплет што је



инсерт из филма *Певајмо на киши*



инсерт из филма *Прохујало с вихором*

Филм говори о нормалном америчком грађанину из малог града који ће због сила мрака подлећи Кроз ликове својих јунака: простодушних наивних американаца приказује како упадају у карик неморалног америчког друштва. После рата Капра је режирао своје најбоље филмове а за време рата је радио документарне филмове. 1944. режира *Арсеник и старе ципеле* у ком је прерадио комедију у филм страве и ужаса.



потврдио у екранизовању многих бродвејских комедија. **Минели** је у музички филм уносио и извесне театарне компоненте и није се устегао да призна како то свесно чини али увек са настојањем да за сценске облике пронађе што бољи сценски израз.

Џин Кели редитељ чувеног мјузикла *Певајмо на киши*. Базби Беркли је са Џном Келијем и Винсетом Минелијем сурадивао око мјузикла. Њих тројица су успешно повезивали песму, музику и садржај.

Мјузикл је почео тридесетих година и трајао до шездесетих када се гаси да би се поново појавио у облику рок мјузикла *Коса* **Милоша Формана**.

Виктор Флеминг је 1939. у истој години режирао два филма а то су *Прохујало са вихором* са Кларк Геблом и Вивијен Ли и *Чаробњак из Оза* са Џули Галмонд, мајком Лизе Минели. Флеминг је занатлија и по наруџби продукције је режирао ове поменуте филмове.

Френк Капра је симбол америчког филма тридесетих година. Назван је новог покрета ЊУ-ДИЛА који који редитељем је лансирао Рузвелт да опорави земљу великим јавним радовима и задатак му је био да унесе оптимизам у своје филмове. Капра је почео комедијама креирајући нове гегове.

1934. *Догодило се једне ноћи* је љубавна комедија након чега му рејтинг нагло расте. То му је први филм а постигао је велики успех. Филмови Њу-дила су: *Господин Дидс иде у град* и *Господин Смит у сенату* у ком говори о борби против корупције у сенату. *Представљамо вам Џона Доа* је његов последњи филм пре ступања Америке у рат.

Вестерн је у највећем броју случајева филм акције и спектакла чија се радња одиграва у амбијенту америчког Запада, у време освајања дивљих предела Новог света и у доба сукоба с Индијанцима као и првих покушаја уводјењања закона и власти међу досељеницима и лутајућим бандама. О освајању Запада и радњау америчке нације најпре су се испредале разне приче засноване на стварним догађајима. Ти догађаји и сликовит амбијент у ком су се они одигравали показали су се као веома погодни за филмски медијум, који је у време неме епохе најчешће обрађивао спољну акцију. А



инсерт из филма *Поштанска кочи*

ње је у догађајима са Дивљег запада било у изобиљу, потере за златом, сукоби између белог и црвеног човека, каубоји који јуре прериом. Вестерн је тако постао епопеја у једном историском тренутку који је израстао у легенду.

Џон Форд је пропагирао америчке вредности кроз своји тридесетак филмова. Мајстор вестерна је на романтични али упечатљив и емотивно јак начин деценијама сликао људе Дивљег запада. Почео је још у време пионира и урадио је око 7 звучних филмова годишње од којих с већина добили и оскаре.

1939. *Поштанска кочија* је један од првих његових најбољих остварења. Издваја му се филм *Изгубљена патрола*. Камера се у оба филма креће само паралелно објекту и лица се приказују или анфас или профил већином у средњем или средње крупном плану.

Поштанска кочија говори о групи људи која путује кроз пределе пустиње. Урадио је значајне филмове на социјалне теме као *Плодови гнева* о ком говори о пропадању породице од глади која се сели да пронађе спас. *Како је била зелена моја долина* у ком говори о животу рудара у Велсу. Ретко је покретао камеру пажњу поклања мизансцену

ФРАНЦУСКИ ФИЛМ ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА

Овај покрет је назван поетским реализмом или црним реализмом. Период тридесетих је дакле обележила и појава звука. На другој страни период између два рата је протекао у знаку француске револуције.

Тридесетих година Француска се дели на фашистички или на народни фронт. Поетски реализам је стилизовани реализам који се инспирише стварношћу али је и надградјује. Представник овог периода на првом месту је **Жан Виго**.

Жан Виго – проживео само 29 година и за то време је урадио 2 кратметражна филма, 1 средњеметражни и 1 дугометражни и управо с тим дугометражним је закорачио у свет славних. Његов први документарни филм **Поводом Нице** је снимиио 1930. у Ници док је био на опоравку. Филм је прожет поетским реализмом, говори о томе како он види Ницу у време карневала: боаташи и сиротиња. У монтажи приказује свој таленат и савладану граматику.

Час пливања говори о спортисти Жану Тадису. И у овом филму се играо монтажом: скок у воду – поврат из воде (враћен кадар).

Средњеметражни филм траје 45 минута. *Нула из владања* у ком указује и на сам његов живахан карактер. Филм говори о хијерархиском односу ђака и професора и изазвао је револуционарну побуну. У њему изражава презир према гвозденим васпитачким методама. Филм је после премијере забрањен.

1934. *Атланта* је бродић који плови Сеном чији се капетан управо оженио. Његовој невести се не живи на реци и она одлази на копно те на своју руку креће за Париз. Стари лађар, капетанова десна рука је проналази и враћа на брод. Овај филм има сањалачки замагљену слику као и смењивање пејсажа.

Жан Виго је увод у фазу француског филма који представља поетски реализам и повезује авангарду и поетски реализам. Виго је најбољи представник овог правца.



инсерт из филма *Правила игре*



инсерт из Карнеовог филма *Обала у магли*

Филмови **Жана Реноара** су у француским предратним годинама нашли свој најзрелији израз. Његово се име веже и за успех глумице Катрин Елсинг коју је отац Реноар сликао, а Жан се у њу заљубио и подигао на филм. Његов рад има 3 фазе: 1. 20-30. год у Француској, 2. фаза у Америци где је snимио 7 филмова и 3. фаза враћа се за Француску.

1926. *Нана* његов први филм на тему жене грешнице обрадјујући свет малоградјана. Филм га је финансики исцрпио и он мора да се доказује у очима продуцената. *Девојчица са шибицама* рађен је по мотиву бајке. 1931. режира филм *Кучка* у ком је опет јунакиња жена-грешница. Тај филм је snимио по својој жељи. 1932. *Буду-спашен из воде* париски антиквар спашава клошара из воде покушавајући да му помогне и промени старе навике но Буду се не да па чак и антиквар поприма Будове манире.

Познати су му филмови *Мадам Бовари*, *Тони*, *Излет* је где читаву радњу сместио у пејсаж. 1938. *Велика илузија* је његов најбољи антиратни филм који говори о француском официру који се 7 пута спашава и бежи из затвора. Филм говори о зближавању немачког официра и француског официра. Ваља поменути и *Мочвара*, *Дневник једне собарице* и *Френшкан*.

Рене Клер је по својим смелим идејама можда најзначајнија личност у француском филму. Рођен је у Призу и од најраније младости се интересовао за уметност а нарочито за позориште. После првог светског рата почиње на филму као глумац а одмах потом и као редитељ. Бавио је филмском теориом. Рене Клер је једини филмски редитељ који је примљен на Академију наука и уметности. Према звучном филму је у почетку имао непријатељски став. Био је окренут сатири и смеху. 1931. режира *Дајте нам слободу* у ком приказује паралелу савремен рад на покретној траци кажњеничког рада у затвору и 1936. *Дух иде на запад* - иронична прича о духовима постала је изванредно дело. У једном замку у Шкодској појављује се неки дух. Тек кад од пропалих наследника замак откупе богати американци дух се смирује.

1942. *Ожених се вештицом* комбинује сатиру са елементима фантастике. Жена спаљена као вештица враћа се да би осветила своју смрт. 1944. *Догодило се сутра*, филм говори о новинару ком загонетно долазе у руке сутрашње новине у којима сазнаје за своју смрт.

Главне теме његових филмова биле су пријатељство, слобода у сукобима са социјалним принудама и љубав. Клер се често користио поезијом, кореографиом и музиком дајећи при том један нови израз, увек веран самом себи, свом свету фантазије и сна.

Од почетка другог светског рата, **Марсел Карне** заједно са Рене Клером, постао је један од стубова француског филма. Рођен у Паризу, био је прво новинар а радо је и писао сценарије са песником Жаком Превером. Његови филмови у потпуности приказују реализам истичући мрачну страну живота и симпатију за хендикепиране.

1936. режира *Жени* - мелодраму из париског живота. То је био први Марсеов филм у ком он сарађује са песником Жаком Превером а који ће касније одлучно утицати на Карнеа. Филм говори о мајци која се бори са својом ћерком за наклоност младића.

1939. *Дан се рађа* - кад се дан роди, јунак ће бити мртав. То је прича о пролетеру који је убио свог ривала и забаракадирао се пред полициом у својој соби на мансарди.

1958. *Варалице* у ком приказује раскалашени живот младих по дискотекама.

1968. *Млади вукови* - филм о младима.

Карнеови филмови су били најчешће драме страсти, идеалних и неостварених љубави, од друштва презрених и одбачених јунака. Песимистичком концепциом љубави и супротстављањем свему што означава друштвену конвенцију, Карне ће постати сведоком зла двадесетог века.

ФИЛМ НОАР - ПЕРИОД ЧЕТРДЕСЕТИХ ГОДИНА

НОАР је амерички назив (француска реч) за специјални жанр филма супротан мјузиклу. За разлику од мјузикла који је имао задатак да уљуља гледаоце у ружичасте снове и бег од стварности, ноар је повратак у стварност.

НОАР је црни талас, људска природа је онаква каква јесте. У тим филмовима је присутна запањеност, нема више чаролија, филмови говоре о грешницима који су се уплели у мержу и што се више отимају, више тону у њу.

Идеја црног таласа је грешка, пометња. Ови филмови су пуни наивности попут убијања телефонским каблом и због тога нису уверљиви. Сиже филмова црног таласа је да је четвртина филмова посвећена јунацима као ветеранима који се враћају и не налазе положај у друштву.

Црни талас се везује и за период југословенског филма и редитеље Александра Поповића, Пуришу Ђорђевића, Душана Макавејева, Жике Павловића и Желимира Жилника.

Свака тежња ка песимистичкој визији добива квалификат: црни. Ствараоци желе да се примакну стварности а стварност најчешће није ружичаста мада је то нека врста и реакције на дотадашњу улепшану стварност. Четрдесете године – године ИИ св. Рата одразиле су се и на теме у филмовима. Јављају се заједничке црте: склоност ка криминалним темама, неповерење према владајућем слоју а корено оваквог жанра воде још из ганстерских а потом из детективских филмова који су се појавили тридесетих година.



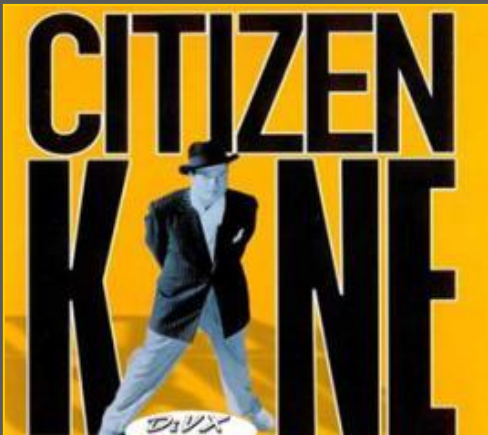
Најчешће екранизовани писци су Дешанел Хенет који је имао свог сталног јунака Сема. Први такав филм је *Малтешки соко* снимљен 1941. у режији **Џона Хјустона** са Хемфри Богартом који ће постати идол 40.-тих година.

Јунаци овог жанра покушавају да убију зло у себи али сенка зла им је стално на уму.

Други назив за овакве филмове је: филмови Б категорије пошто су се под А сматрали филмови са великим успехом и филмови који ће остварити велики финансијски успех.

Филмови Б-продукције су јефтиније продукције и снимали су се као резерва уколико неки од филмова А-катеорије не оствари очекиван профит да се пројекциом ових поправи колапс.

Атмосфера у филмовима Б категорије варира од љубавног песимизма до цинизма који је нека врста самоодбране. Јунакиње – женске улоге су много активније него што су биле у вестерн филмовима. Жене имају фаталну улогу јер су углавном криве за смрт јунака. У погледу ликовне естетике варира LOW-ки односно низак кључ осветлења, минимална светлост која углавном назначавача само неке делове. Доминира измаглица, сенке, пуне улице, мокри асвалт а сви ови елементи потичу из експресионистичког филма као и доминација широкоугаоног објектива, необичних ракурса и монтажних прелаза, контра светла и дезоријентације јунака.



Орсон Велс није располагао никаквим практично искуством када је компанија РКО 1939. потписала јединствен уговор у историји Холивуда по ком је двадесетпетогодишњи Велс требао да сарађује у својству продуцента, редитеља, писца сценарија и глумца по потреби а ту шансу је добио захваљујући гласу ноторног свезналице. 1941. *Грађанин Кејн* је прославио Велса. Филм је режирао инспирисан НОАР-а и немачког експресионизма. Структуру филма одређује једно новинарско испитивање: репортер је послан да открије тајну која се крије иза последњих Кејнових речи *Пулољак руже* и на крају када је већ новинар дигао руке од трагања за значењем те речи.

Гледаоцу бива откривено у неком постскриптуму да је то назив саоница са којима се играо млади Чарлс Фостер када су га одвели из родитељске куће – истеривање из раја његивиги детињства била је последња магнатова мисао.

Велс је у овом филму применио нов монтажни поступак, секвенцу је разбио у низ кадрова са промењивим објективом. Направио је монтажу унутар слике. Дубинска оштрина му омогућује да се предњи и средњи план виде подједнако оштро и читаве сцене се догађају у једном кадру. Тотали и крупни планови не морају да буду раздвојени резovima и кретањем камере или променом оштрине они се симултано појављују. Повољне услове које је имао у *Грађанину Кејну* више није имао, делио је судбину проклетог аутора јер многе филмове није никад завршио.

Велику славу је постигао радио драмом *Рат светова* произведши масовну хистерију. Каже да је 40 пута гледао *Поштанску кочију* да би научио како се снима филм. У *Грађанину Кејну* се осликала превелика амбиција где недовољно искусни Велс ангажује Грегора Толанда за сниматеља. Његов Кејн говори о потрази за изгубљеним временом у ком се материјално богатство топи. Играо је у филму *Тајна Николе Тесле*, а на Хвару је снимиио *Дубина* који никада као и многе друге није завршио.



Алфред Хичкок негује криминалистички филм, трилер па се за њега с правом каже да је и највећи мајстор трилера. Његови јунаци су обични људи у необичним ситуацијама. Неки филмови су му чисти трилер а неки су више слични црном таласу. Садржај је типичан ноар филмовима као нпр. *Психо* снимљен 1960.

Хичкокови филмови се по правилу не занимају за криминални случај ни за њихово решење но они на непредвидив начин долазе у напонско поље неког злочина било да су сумљиви као починиоци или да мимо своје воље постају очевидци.

Човек губи памћење и мора касније да се плаши као да је починио убиство или човек мора да почини убиство јер ће га иначе оптужити за већ почињено. Хичкок пушта да из свакодневнг посматрања неприметно расте језа. Познати предмети као нпр телефон, накит, течност, наочари постају весници убиства. Телефон зазвони и најављује смрт 1953. *Назови М ради убиства* Хичкокови филмови су по трдицији британског романа и то су филмови страве и ужаса.

Хичкок сматра трилер као потпуно услован жанр у ком редитељ користећи динамичке могућности филма као и склоност гледаоца да се поистовете са илузиом на екрану изазива напетост и неизвесност

повећавајући код гледаоца осећаје стрепње да би га на крају свега тога ослободио.

Стално одржати пажњу гледаоца је управо она суштина о којој је стално водио рачуна у својим филмовима а то уопште није лак посао. Хичкок се сматра најбољим енглеским редитељем пре ИИ св. рата. Многе трилере је снимео према романима али никад није користио дела неког од познатих писаца трилера. Бирао је теме по комерцијалним а не по уметничким квалификацијама.

Криминалистички филмови представљају врсту која редитељима пружа могућност било да створе напете саспенсе, било да на екрану открију психолошке, социолошке, етичке аспекте злочиначких побуда и недела. Ова врста је значајна и по томе што је филм у тој области дао значајнија и озбиљнија дела него књижевност криминалистичког жанра.

НЕОРЕАЛИЗАМ - ИТАЛИЈА ЧЕТРДЕСЕТИХ

Ратни документарни филм је постао школа многих филмских ствараоца у Италији, Великој Британији и Америци. Дух отпора против фашизма надахњивао је све најбоље филмове поготово непосредно пред ослободјење. Неореализам је значајан после 2. св. рата за развој европског филма. Ово је 2. фаза модерне која почиње *Грађанином Кејном*, а завршава се филмом *До последњег даха*. Ово је најплоднија фаза.

Пун процват неореализма ое од 1945-1950. а у ширем смислу и до 1955. Овај покрет цвета у Италији а утицаји су остали и до данас у Иранском филму. Фикција и факција су се понекад сусретале а понекад разилазиле. Након слома фашизма, радја се неореализам. У периоду фашизма били су приказивани филмови који величају фашизам и неки од редитеља су се ставили у службу тога иако су били само занатлије а не и истомишљеници.

На другој страни су филмови фикције који беже од стварности а највећи број су били мелодраме са белим телефонима. Екранизовали су се познати књижевници.

Ћинема и Бјанко ен неро су филмски часописи. Критичари критикују мелодраме величајући документарни филм. 1935. је основана филмска школа а 1937. је изграђен у Риму филмски град. На челу свега стајао је Мусолинијев син. Италијански филм је имао два правца: пеплум и документарни филм.

Током 1942. настају први филмови који су претеча неореализму у којима се наглашава да је најбоља стварност онаква каква јесте. **Балзети, Де Сика и Висконти** ће радити филмове који су настали из отпора према цензури.

Алесандро Балзети *Четири корака у облацима*: мали трговачки путник у аутобусу сусреће девојку која га моли да изиграва њеног супруга како би могла да се појави пред лицем свог оца. Младић пристаје и доспева у тешке ситуације да би побегао и код куће поново срео сиву свакодневицу.

Виторио Де Сика *Деца нас гледају*, филм говори о дечаку који је побегао из родитељског дома јер је постао жртва неуспелог брака. Налази уточиште у једном католичком прихватилишту. 1945. ће оставити духовну и материјалну пустош у области филма. Виторио Де Сика и Федерико Фелини су добитници највише оскара, Америка је врло добро примила те филмове.

Роберто Роселини режира *Рим отворени град* у ком говори о 1945. години у којој је коначно сломљен фашизам, а јунаци филма су чланови тог покрета. Ово остварење се јавља као манифест неореализма. По својој форми то је скоро документарни филм, сав прожет духом покрета отпора. Филмови се снимају у аутентичним амбијентима јер су студији срушени. На улицу излази и Виторио Де Сика узимајући аматере а не професионалне глумце као што то чини и Роселини. *Пауза* је други значајни филм Роселинијев и говори о ослобођењу Италије. Филм има карактер хронике. *Немачка нулте године* је филм снимљен у Немачкој у њему је у средишту породица која се не може снаћи у време рата.



инсерт из филма *Крадљивци бицикла*

Виторио Де Сика од својих 30 филмова, 22 је snимио по сценарију Четара Цаватинија. *Чистачи ципела* 1946. говори о животу адолесцената и њиховој машти да купе коња но на жалост трагично завршавају.

Крадљивци бицикла 1948. је ремек дело неореализма уопште. *Чудо у Милану* Де Сика и Цаватини стилизују као бајку приказујући да је сиромаштво лепо, а међу најлепшим филмовима му је *Умберто Д* који је Де Сика посветио свом оцу. У средишту радње је пензионер. *Најлепша* показује посесивну мајку која упорно гура кћерку на конкурс лепотица упропаштавајући при томе и свој и кћеркин живот.



инсерт из филма *Чудо у Милану*

Федерико Фелини је рођен 1920. и творац је новог покрета у италијанском филму, а елементе је преузео из неореализма. Фелини је био прво цртач и писац сценарија написавши сценарио за Роселинијев *Рим отворени град*. Фелини је све своје филмове snимио у Италији. Из неореализма он црпи снагу за своје филмове па настају познати наслови као *Светлост вријетета*, *Бели швенк*, *Дангубе* и *Скитница* за које каже да су неки од ових и аутобиографски. У *Дангубама* је управо написао хронику своје младости. 1954. *Улица* једну дебилну девојку откупљује од мајке Зампано којег игра Антони Квин. Усамљена и уплашена девојка живи између циркуских шатора док је једног дана Зампамо не оставља као терет и кад након неколико година наилази на траг Ђелсомине (Ђулијете Мазине) и сазнаје да је у међувремену умрла, обузима га савест усамљености и изгубљеног живота. 1955. *Пробисвет* говори о остарелом лупежу који се преодева у разне улоге па чак и у свештеника мамећи новац сиротињи.



инсерт из филма *Кабиријине ноћи*

1957. *Кабиријине ноћи*, филм говори о младој духом сиромашној проститутки Кабирији коју потискују, пљачкају и варају али она успркос свему одржава веру у живот и увек је насмејана лица. Она не пати због позива проститутке већ због огромне празнине због чега учествује у једној Процесији молећи се Богородици.

8 и по је кључни филм у ком се почиње бавити сам са собом говорећи о редитељу који има кризу јер не може да snими свој филм у ком себе ставља у центар пажње.



инсерт из филма *Улица*



Филм је уздрмао светску јавност. *Амаркорд* враћа се у прошлост где говори о сазревању дечака.

Познати филмови су му *Фелинијев Рим*, *Казанова* као и *Ђулијета од духов*, *Казанова* обрађује тему развратног живота у античком Риму у ком он оптужује његов испразни начин живота.

Микеланђело Антониани када се појавио изазвао је неспоразуме а после је био прихваћен. Радио је женске филмове попут *Хроника једне љубави*, *Дама без камелије*, *Пријатељице*. Филмови су били огледало његових флустрација. *Крик*, *Авантура* и *Ноћ*. У свима је мушкарац слаба тема.

У 70-им годинама се обнавља пеплум и цвета италијанска комедија. 60-тих се јавља **Бертолучи**.

После рата Холивуд је био у кризи због проналаска ТВ апарата и тек када је филм започео сарадњу са Тв филм се стабилизовао у уметничком плану.

инсерт из филма *Ноћ*

ВЕЛИКА БРИТАНИЈА

Осим Брајтонске школе, основни квалитет енглеских синеаста је био у документарном филму. Џон Гривсон је основао предизеће под називом „Британски документарни филм“ у ком су обрађивали ангазоване теме о тешком животу радника и морнара.

Биоскопи су и за време рата остајали отворени и испуњавали једну важну функцију у јачању колективне воље за отпором а домаћи филмови су стекли предност пред увозним из Америке. Током три ратне предпоследње године, документарни филм је стекао публицистички значај и уметнички ниво какав никад ни у једној другој замљи није достигао. У овом периоду разликујемо две тенденције, једну која је преко обичне документације водила до реконструкције стварних догађаја средствима играног филма и друга која је остала у служби прегледа и анализа.

Најзначајнија личност међу британским документаристима и редитељима уопште, био је **Хенфри Џенингс**. До краја рата снимио је 7 филмова у својству редитеља а најбољи међу њима били су посвећени теми противљења енглеског народа другом светском рату.



инсерт из филма *39 корака*

Измађу два рата **Алфред Хичкок** режира 1935. филм *39 корака*, а *Уцена* је његов први звучни филм. 1933. *Бечки валцери*, а 1934. режира филм *Човек који је превише знао*. Међу познатим насловима су му и *Саботажа* и *Млада и невина*.

Александар Корда је развио жанрове империјалних и колонијалних филмова. 1915. дебитује у будимпештанским филмским атељеима. 1930. режира филм под називом *Пољски љиљани*, а 1933. *Приватни живот Хенрија VIII*, 1934. *Живот Дон Жуана*, а 1936. *Рембранта*.

Традиција британских глумаца су Чарлс Лотон и Вивијен Ли.



Енглеска је унаточ ратним тешкоћама могла да одржи своје унапред стечене позиције. Један од заслужних био је свакако и **Дејвид Лин**. После филма *Кратак сусрет*, дао се талентовани Лин на адаптацију два гласовита дела: *Велико ишчекивање* и *Оливер Твист* у стилу романтичних барокописа. Познати филмови су му *Страсни пријатељи*, *Летње доба* и међу најлепшим је свакако филм под називом *Доктор Живаго*.

Средином 50-их се јавља група која обнавља документарне филмове и називају се „Фри синема“. 1956. приказан је први програм кратких филмова младих редитеља. Најбољи међу њима, наставили су традицију Ханфрија Џегингса и документарне филмске школе.

Линди Ендерсон је међу првим значајним филмовима овог периода. Издвајају се филмови под називом *Деца* и *Спортски живот* снимљен 1963. а говори о наличју спортског живота приказујући једног успешног спортисту који на приватном плану не може да оствари емоције.

Тони Ричардсон се служи сондажом кадрова и повезивањем слика, кретања камере су компликованија а радњу сабија у један кадар. Монтажа омогућује жестоке сударе док се звук супроставља слици. *Укус меда* говори о судбини провинцијалке која не може да се снадје у животу а у *Јуришу лаке коњице* показује своју трајну везаност за театар. 1968. режира *Болница Британија* гдје је целу Британију видео као једну болницу.

Карел Рајс је према документарном филму о младићима из Ламбета, снимео филм *Суботол увече, недељом ујутро*, а каријеру завршава филмом *Аугустовски китови* у ком говори о тројој пензионера који се забављају и проводе дане чекајући да продју китови. Велико интересовање показује према монтажи и издаје књигу под насловом *Техника филмске монтаже*. Познати су му и наслови *Морган*, *Коцкар*, *Исидора Данкан* као и филм под насловом *Пас и војници* у ком се осети његова наклоност према војницима из Вијетнама.

ПОЉСКА КИНЕМАТОГРАФИЈА ПЕДЕСЕТИХ

Полет пољског филма започео је средином педесетих. Тих година дебитују млади редитељи школовани у високој филмској школи у Лођу. Песимизам карактерише нове пољске филмове, теме су ратне и време је пољске окупације. Пољски филм се дели на два правца и то су:

- a) школа субјективног реализма коју представљају Анџеј Вајда, Јежи Кавалерович и Анџеј Мунк - 1 фаза средином 50 - тих година
- b) таласи модерног немира Анџеј Вајда, Кшиштоф Зануси и Кшиштоф Кјешловски – 2. фаза 60. и 70-их година.



Пола Негри

У другој фази редитељи су ушли у дијалог са друштвом. Пољска кинематографија је једна од најцењенијих у Европи. Као и Чешка кинематографија у то време (измeдју два рата) је била средње развијена. Неки од уметника су отишли у иностранство као **Пола Негри**.

Током 2. св. рата, редитељи су радили антиратне филмове јер је највише становништва страдало у Пољској. Сазрело је време да се идеологија раздвоји од субјективног реализма и ови редитељи ће испитивати реализам кроз страдање индивидуалних јунака.

Анџеј Вајда је велики представник пољског филма. Био је национално опредељен, радио је само пољске теме но симпатије је освојио у целом свету.

Вајдина најбоља остварење су *Покољење*, *Канал* и *Пепео и дијамант*.

У сва три филма јунаци су млади људи који су жртва рата. У *Покољењу* говори о отпору и та зема се наставља и у *Каналу* у ком приказује реконструкцију покрета отпора из Варшаве као и агонију града Варшаве. *Пепео и дијамант* говори о животу јунака у последња 24 х пред ослободјење. Младић врши терористичке акције у име Владе. Вајда у својим филмовима разрађује сопствен стил који нагиње симболизму: бели чаршаф се пуни крвљу. Режирао је *Сибирску Лејди Магбет* иако је то југословенски филм са Оливером Марковић у главној улози.



инсерт из филма *Човек од мермера*

70-их година се јавља талас моралног немира у ком Вајда режира *Човек од мермера* за који је већ 15 година имао сценарио а говори о ТВ новинарки која реконструише живот једног ударника у брзом зидању у Пољској и који у сред приче нестаје. Следи наставак 80-их *Човек од гвожђа*.

Јержи Кавалерович је почео са неколико филмова посвећених селу а прославит ће се филмом *Прави крај рата*. Ремек дела су му *Ноћни воз*, савремена тема о возу у ком прати судбину неколико путника. *Мајка Јована анђeosка* говори о калуђерици и католицизму.

Филм је добио награду у кану 1961. *Фараон* је реконструкција старог Египта у ком алудира на класну борбу.

Анџек Мунк је познат по филмовима *Човек на прузи* у ком преиспитује узроке смрти старог машиноводје. Познат му је филм и *Еројка* у ком иронично преиспитава херојство а ремек дело му је филм *Путнице* у ком говори о две жене које се сусрећу на прекооцеанском броду и том приликом препричавају, евоцирају успомене из логора у ком је једна била затвореница а друга редар затвора.

Аутентично је показао мучење жена и тај филм је проглашен најбољим на тему логора.

Кшиштоф Занусију и **Кшиштоф Кишесловском** су важније теме и поруке од биоскопског доживљаја.

Они не очекују да се гледаоци солидаришу са патњама јунака – емпатија. Познат Занусијев филм је *Камелеон*

Кјешловски ради 90.-тих година и то најпре документарне филмове говорећи да га занима људски живот и да хоће да из њега извуче неке филозофије но када је открио да постоје и морбидне ситуације које је неморално приказивати документарно прешао је на играни филм.

Кратки филм о убијању снимљен 1989. добио је награду Феникс. У питању је документарни филм. Кјешловски је узео тему из 10 божијих заповести – не убиј. Он своје јунаке посматра хладно као биолог бубе .

Филм показује најпре злочин младића а потом злочин који се врши над њим па у филму Кјешловски указује да нико нема право на убијање ни појединац а ни друштво.

90-их година ради филм *Три боје плаво*, *Три боје бело* и *Три боје црвено*, а у њима разматра појмове који означавају француску тробојку приказујући да је то утопија.

ЧЕХОСЛОВАЧКИ ФИЛМ ПЕДЕСЕТИХ

Чехословачка продукција је такође била осредње развијена а најпопуларнији редитељ је био **Густав Махати** који се школовао у Америци да би после урадио хит филмове и еротске мелодраме. *Еротикон* је филм са Итом Рином, југословенском глумицом која је била најпознатија између два рата. Захваљујући том филму постала је позната у целом свету.

Екстаза - слична тема, љубавни троугао у ком игра Хенри Ламар и Звонимир Рогоз.



Карол Зема

ВРАТИШЕК ЧАП редитељ познатог словеначког филма *Весна* као и филма *Врата остају отворена* у ком дебитује Милена Дравић.

Чешка анимација је једна од најпознатијих у свету а међу њима **Јиржи Трнав** и **Карол Зема**.



Милош Форман

МИЛОШ ФОРМАН дебитовао је са филмом *Црни Петар* посвећен животу пубертетлије а потом режира филм *Љубав једне плавуше* који ради као реконструкцију једног документарног филма. Одлази у Америку где режира филм *Свлачење* у ком говори о проблему родитеља и деце. *Лет изнад кукавичијег гнезда* са Џеком Николсоном добио је многе награде. У средишту радње је један санаторијум али кроз наизглед ту тему он сагледава и критикује друштвену заједницу. *Коса* је антиратни мјузикл упућен против рата у Вијетнаму. Једно од најбољих остварења му је и филм *Амадеус* у ком обрађује однос Салијерија и Моцарта. Филм је снимљен у Прагу, а његов стални сниматељ је био Мирослав Ондричек.



Коса



Амадеус

Јиржи Менцл је рођен у Прагу и своју филмску каријеру започиње као асистент Вери Хитиловој. 1967. године добива оскара та филм *Строго контролисани возови*, *Хировито лето*, *Село моје малено*. Сви његови филмови су проткани шеретским хумором. Своју каријеру започиње у готово исто време као и Милош

Форман, почетком шездесетих. но за разлику од Формана који је у току бурних шездесетих напустио Чешку, Менцл је остао. и наставио да се бави домаћим темама.

Вера Хитилова је рођена у Чешкој, једна од веома ретких чешких жена редитеља. Кратак период је студирала архитектуру и филозофију а неко време се бавила и манекенством. На филму почиње радити као скриптерка и асистент редитеља. Потом се опредељује за студије режије зе од 1962. почиње режирати и своје прве филмове. *Беле раде*- филм говори о две девојке које се шеретски проводе и шармирају, *Игра с јабуком* је њен такође познат филм.

РУСКИ ФИЛМ ПЕДЕСЕТИХ

Филмови који су снимљени педесетих година у руским атељеима носе велики преображај говорећи о индивидуалним јунацима и темама из приватних живота. Међу најпознатијим редитељима тог времена наћи ће се **Геоги Чухај** са својим филмом *Четрдесет први* који говори о откривеној љубави и индивидуалној димензији. У средишту пажње је љубав совјетске револуционарке и царског официра за време градјанског рата. И следећи филм има романтичан тон *Балада о војнику* говори о младом војнику који одлази на кратко наградно одсуство и на том путу сусреће хаос и људе које је рат бацио иза фронта. Последњи филм му је *Чисто небо* у ком говори о пилоту који је доспео у заробљеништво због чега је проглашен издајником и због тога више нема места у друштву.

У обнову совјетског филма после Стаљинове смрти убраја се и **Михаил Каратазов**. Његова најбоља остварења су *Лете ждралови*, сниматељ му је био Сергеј Рисевски у ком говори о Вероники и Борису који одлази у рат и гине. 1941. *Непослато писмо* са који ма је обогатио совјетски филм новим могућностима – случај једне геолошке експедиције у Сибиру.



инсерт из филма *Човекова судбина*

Сергеј Бондарчук је трећи значајни совјетски редитељ. Најпознатији филмови су му *Човекова судбина* рађен по истоименом роману Шолохова у ком говори о судбини младог руског заробљеника у Немачкој. Јунак овог филма није био херој већ преживели човек.

Рат и мир најскупљи филм икад до тада снимљен. Остале филмове ради по поруџбини попут филмова *Вретено* и *Црквена звона*.

НОВИ ТАЛАС ФРАНЦУСКОГ ФИЛМА ШЕЗДЕСЕТИХ

Већина припадника нове генерације је своје филмско образовање стекла као критички гледаоци на екрану. Специјализовани филмски часописи су неким од њих омогућили да се баве филмом публицистички. 1958. и 1959. године, млади Французи су учврстили свој положај. Крајем 50.-тих година у Француској се почела осећати уметничка стагнација традиционалног филма.

Оснива се филмски часопис под називом „Каједи синема“ што у преводу значи филмске свеске. Међу најзначајнијим именима тог времена је **Андре Базен** као и Франсоа Трифо, Жан Лик Годар, Клод Шаброл и Ерик Ронер.

Ерик Ронер је такође сарађивао у часопису и када је Базен умро, Ронер је преузео редакцију. Ова група и часопис су кренули у нову борбу за филм по узору на студијске продукције. Млади филмски ентузијаста су се школовали искључиво по кино клубовима и у париској кинотеци, а сам назив „нови талас“ се појавио у једном француском часопису и односи се на заступање идеја у свим филмовима. Назив замењује назив -авангарда.



Лилијан Гиш

Уз велике редитеље афирмишу се и сарадници јер успешан редитељ из њих може да извуче много. Рад у овом часопису је приближавање филмској школи у Паризу. Франсоа Трифо је романтичар и захтева од синеаста да у филму покаже само своја лична искуства као што је он учинио филмом *400 –тине удараца* у ком говори о дечаку ког породица и учитељ сматрају тешким због чега доспева и у поправни дом. Кроз судбину свог јунака изразио је своју собствену. Филм је посветио Базену као свом духовном учитељу. У 15-ој години је основао филмски клуб где је радио кратке филмове попут *Посете*, *Мангупи*, а познати су му и *Невеста у црнини*, *Пуцајте на пијанисту*, *Жил и Џим*, *Фантастика*, *Последњи метро* и *Америчка ноћ*, који је посветио глумицама Дороти и Лилијан Гиш, а тема је шта се све може догодити за време снимања једног филма.

Жан Лик Годар је Парижанин. Почетком 50.-тих се бавио сниматељским послом и асистирању у монтажи. Сусреће Франсоа и почиње своје стваралаштво.

Операција бетон је филм у ком говори о изградњи бране. Ремек дело му је филм из 1960. *До последњег даха* са Жан Пол Белмондом у главној улози. У филму сусрећемо скоковиту монтажу, намерно изостављене кадрове, скоковите резове од којих је Годар створио сопствен стил. Филм је заталасао устајалу форму филма. Осим ових познати су му филмови *Живети свој живот* у ком говори о животу младе проститутке *Мали војник*. *Карабињери*, *Удата жена* у ком говори о проблемима брака. *Женски род – мушки род* са сличном темом, *Кинескиња* у којем прокламује идеје Маоце Тунга а издваја му се и филм *Презир* са Брижит Бардо.



Клод Шаброл се сусреће са Трифоом и почиње такодјер сарадњу на часопису. Шаброл је са Ериком Ромером издао књигу о Хичкоку чији утицаји су се читовали на Шабролов рад.

Дебитује филмом *Лепи Серж*, а потом филмом *Рођаци* у ком говори о процесу сревања и разочаравања младих људи. Познати филмови су му *Кошута*, *Неверна жена*, а посебно *Виолет Нозије* и *Церемонија* који имају сличне теме: насиље у оквиру грађанске класе.

О свом стваралачком раду, Шаброл каже: „Мој занат је стварање, односно претварање апстракција које се радјају у мојој глави у конкретне ствари. Од идеја, од дојмова, од осећања, од прича, од личности, од речи, од гестова, од ритмова, од покрета, од звукова, од музике... направити нешто што се може пренети другима. Ја при томе не мислим само на комуникацију, него говорећи као што говоре

структуралисти, на изражавање, на експресију. Ја настојим да се изразим, да извучем из себе, као што се сок цеди из лимуна, оно што ми највише лежи на срцу. А то што радим, желим да урадим на чисто мој особени начин, уметнички. Мој уметнички начин изражавања је филм. То је истовремено и индустрија како је рекао Малро који се у то разуме.“ (Синеаст број 86-87).

Ерик Ромер је 1950. основао са Годаром филмске новине. Режирао је кратке филмове а специфичан је по томе што се бави литературом и тражи блискост филма са другим уметностима. Најпре режира циклус од 6 прича међу којима је *Ноћ код госпођице Мод*, *Љубавно поподне*, а режирао је и комедије попут *Авијатичерова жена* и циклус прича годишњих доба показујући своје јунаке у искушењима, а наратором сугерише њихове мисли.

Ален Рине је студирао монтажу и у почетку режирао документарне филмове. Дебитовао је филмом *Хирошима љубави моја*. Познати филмови су му *Прошле године у Маријенбаду* у ком истражује временски слој. Човек жели у жени да пробуди сећања на заједнички живот и успомене које она негира. Режирао је и политичке филмове попут *Рат је завршен*, а познат му је и *Мој ујак из Америке*.

НЕМАЧКИ ФИЛМ ШЕЗДЕСЕТИХ

У немачкој нема података о филмовима после 2. св. Рата, а изузетак су филмови о рушевинама и понеки антиратни као *Последњи мост* и *Руже за државног тужиоца*.

Фриц Ланг се враћа у Немачку, а у комерцијалном смислу цветају полупорнографски филмови.

Важни редитељи тог периода су Вернер Херцог Вим Вендерс Шердоф Холкер и Рајнер Вајнер Фазбингер



инсерт из филма
Где зелени мрави сањају



инсерт из филма *Агире- гнев Божији*

Вернер Херцог је први филмски сценарио написао 1966. године. Он је редитељ који је заинтересован за мрачну страну људске психе. У свим својим филмовима приказује изопачености у разним облицима. Тако је настао и филм *И патуљци су били мала деца* у ком говори о проблему хендикепираних младих људи. *Агире – гнев Божији* говори о мегаломану, освајачу Америке који је и сам завршио сурово. *Тајна Хаспара Хаузера* је његов најбољи филм заснован на истинитим догађајима. Режира и нову верзију *Носфератуа* потом филм под насловом *Где зелени мрави сањају* у ком обрађује тему религијских веровања уродјеника. Они наине не дозвољавају рударској копанији да наставе своја истраживања минирањем земљишта јер на тај начин, образлажу Абориџини, уништавају земљу, осећања људи и снове зелених мрва који ће управо због тих бушотина изаћи из земље и уништити све око себе. Познати му је и филм *Зелена кобра*,



Небо над Берлином

Вим Вендерс је модерни поета. Студирао је медицину и филозофију а потом филмску школу у Минхену. 70.-те дебитује филмом *Лето у граду* у ком говори о човеку који излази из затвора и покушава да се адаптира у нормални живот. *Страх голмана од једанаестерца* говори о фрустрацији спортисте но филм је рађен у кључу криминалистичког филма. *Алиса у градовима* је филм у ком главни јунаци-одрастао мушкарац и девојчица путују клошарећи градовима. Познат филм му је и *Пријатељ из Америке*, *Путник*, *Далеко али близу*, *Изнад облака*, *Буена виста сошиал клуб*, *Лимени добош*, *Смрт трговачког путника*, а најпознатији *Небо над Берлином* са Бруном Ганцом у главној улози.

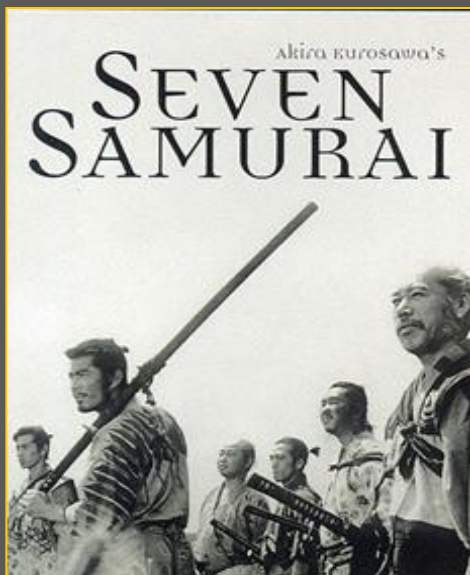
ЈАПАНСКИ ФИЛМ

Јапански филм делимо на две фазе. Прва је двадесетих година и њени представници су **Кенџи Мизогучи** и **Јасуџиро Озу**.

Кенџи Мизогучи је студент уметности, родјен у Токију 1922. указала му се прилика да режира први филм. У годинама немог филма snимио је велик број филмова са љубавним садржајем па га тако уз Бергмана и Микеланђела Антонијана убрајају у женске редитеље јер је и радио женске теме. Жена у Јапану је увек страдала и то он приказује у својим филмовима. Међу многим историским филмовима који су стизали у Европу треба посебно истаћи два филма Мизогучија, редитеља који је већ 1936. дошао на глас. 1953. снима *Легенда о Угецу*, прича о судбинама двију жена. У филму нема крупних планова а веома мало средњих и средње-крупних. Тотали омогућују да се поједини кадрови продуже више него што је уобичајено. Неки кадрови трају неколико минута и обухватају читаве сцене док камера остаје и у тоталима у сталном лаганом кретању. Кадрове повезује меким претапањима. Познати су му филмови: *Рано лето*, *Касна јесен*, *Марш на Токио*, Редитељево фантастичан смисао за боје учинио је вредним делом филм из 1954. под насловом *Врата пакла*. Каже да није могао да режира никакав значајан филм све до филма *Живот О Хару*, *куртизане* за који је тему сам себи одабрао. Тема је живот самурајске кћери која под притиском нељудских искустава томе у проституцију.



Јасуџиру Озу је свој редитељски рад започео као асистент камермана да би потом постао и асистент редитеља. Као први филмски уметник у Јапану 1962. године постаје члан Академије уметности. Све своје филмове изузев првог режира на исту тему, snимио је преко 60 филмова а теме су му о јапанској породици средње класе. Познати филмови су му *Пут у Токио*, *Увођење у брак*, *Рано лето*, *Корачај весело*, *Укус зеленог чаја* и многи други.



Акира Куросава је најпознатији представник јапанског филма. Дебитовао је 1943. филмом *Легенда о џудоу* у ком говори о једном џудо борцу. Радио је различите жанрове и филмове снимљене до 1948. године не сматра важним као оне које је касније режирао. У својим поратним филмовима обрађивао је теме актуелних догађаја у Јапану, описујући живот у разореним градовима.

1948. режира филм под насловом *Пијани ађјео* у ком говори о одговорности и криминалу у полератном Јапану. 1950. *Рашомон* је филм који је прославио Куросаву у свету. Филм приказује четири визије истог догађаја а у средишту пажње је разбојништво на трговца и његову жену.

1952. снима *Живети* и овај филм се такодјер убраја међу најзначајније Куросавине филмове. Прича почива на ситном службенику који сазнавши да болује од тешке болести жели да на што бољи начин проведе остатак живота.

Седм самураја снима 1954. у ком говори о храбрим витезовима који штите село пред нападима пљачкашких банди да би испало на крају како су се борили више због себе него да штите село.

Интересантно је напоменути да је Куросава био монтажер свих својих филмова. Познати наслови су му: *Записи живог бића* у ком говори о старом индустријалцу који је душевно оболео због страха од нуклеарног рата. Тематика, структура и стил Куросавиних филмова западњачки аутори означавају као његову хуманост, а његови земљаци му приписују као нешто нејапанско.

Куросава се разликује од старије генерације као што су Мизогучи и Озу и по томе што се никад не држи традиционалних поставки већ непрестано мења стил. Теме су са различитих друштвених и историских подручја. У *Крвававом престолу* крај је унапред дат и права радња драме се накнадно приказује. *Риђобради*, *Скривена тврђава* и *Јођимбо* још су неки од наслова које вежемо уз славног Акиру Куросаву.

МАЂАРСКИ ФИЛМ



Мајкл Кертиз



инсерт из филма *Казабланка*

Мађарски филм има средње развијену продукцију између два рата тако да је постојала подлога за даљњи развој.

Од 1949. до 1955. Мађарска пролази кроз своју стаљинистичку еру за време које су настали сувопарни филмови. Од 1955. тај се процес мења.

Међу најзначајнијим редитељима тог времена се истиче **Мајкл Кертиз**, редитељ златног времена Холивуда који је као и многе његове колеге био емигрант из Европе. У Европи је snимио преко 60 филмова а потом отишао у Холивуд где је snимио преко 120. Најпознатији Кертизов филм је *Казабланка*. Док је филм сниман нико га није замишљао као култни класик већ као једну нискобуџетну филмску романсу. Историја говори да је овај филм направио од Хемфри Богарта звезду. Тема је актуелна за то време – 2. св. рат. Неки га сврставају међу најлепше љубавне приче.

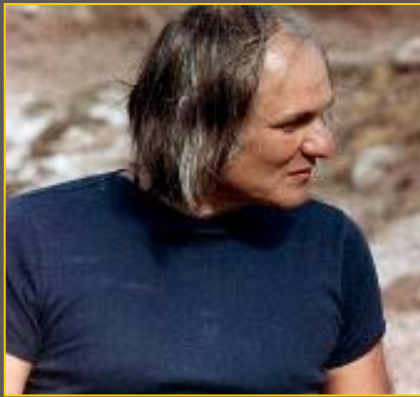
Други познати филм је *Нојева барка* у ком се због његове велике жеље да snими што бољи и што вернији филм много статиста повредило а неколицина и подавила. Анегдота каже да су се људи котрљали под великом количином воде која је пуштена из резервоара а Кертиз их је гледао и псовао што их је ухватила паника. Послао је статисте а не каскадере на



места где су биле предвидјене лутке.

Золтан Фабри је редитељ чије име је најдуже било повезано са полетом младе генерације. 1956. То је први редитељ који постиже велики успех изван граница Мађарске и ради на академски начин. Култни филм му је *Вртешка* са којим је постигао велики успех у иностранству, потом *Жрмеа и Јулију у мађарском селу*. Тема филма је борба старог и новог на селу. Сељак се противи венчању своје кћерке са пољопривредним радником једне задруге. Фабри излаже једну лирску љубавну причу. Вредност филма је у режиском и техничко-сниматељском остварењу.

Познати наслови су му и из 1956. филм *Професор Ханибал* трагикомедију о теми фашизма, Филм се одиграва за време фашистичког режима у Мађарској након чега је филм био неко време повучен из дистрибуције. Фабри наставља снимање филмова али сад по узору на баладе са темама карактерне сеоске средине. Познати су му филмови под насловом: *Драга Ана*, *Два полувремена у паклу* и *20 часова* је хроника две деценије мађарског живота на селу и снима *Пети печат* који је морална драма. Золтан Фабри је предходница нове ере мађарског филма.



Шездесетих година почиње нови талас мађарске кинематографије.

Миклош Јанчо је најпознатији редитељ који ствара у ИИ фази половином 60-их година који је произашао из новог таласа мађарског филма шездесетих година. У свом стваралачком опусу реализовао је велики број краткометражних и документарних емисија. У својим филмовима Јанчо јасно даје до знања да га занима пре свега садашњица као и одсјај историје у садашњем времену. Познати наслови су му: *Звона су отишла за Рим*, *Људи без наде*, *Црвени и бели*, *Тежина и крик*. Ови филмови реконструишу нека збивања а у сва три филма истражује однос целата и жртве инсистирајући на приказу понижења жртве Његове филмове називају театар под отвореним небом.



Иштван Сабо је други важан редитељ овог периода. 1966 ради свој први филм под називом *Отац* у ком приказује однос јунака који преиспитује прошлост о његовом оцу. Познати су му и филмови: *Будимпештанске улице*, *Улица ватрогасаца 25* и *Мефисто* је рађен по сценарију Клауса Мана, а у њему приказује портрет једног опортунисте који је најпре био комуниста, а потом фашиста. 1981. је добио за тај филм и Оскара. Познати су му и филмови *Пуковник Редл* и *Ханкел*, у ком приказује видовњака који бива искориштен за време фашистичке Немачке. Као и Миклош Јанчо и Иштван Сабо је био професор на Академији.

АМЕРИЧКИ ФИЛМ ПОСЛЕ РАТА

Комерцијалне позиције које су амерички филмски магнати освојили у Европи, нису заштитили Холивуд од уметничке декаденсе. Америку је захватио талас штрајкова који је продро и у предузећа великих филмских продуцената у Калифорнији. Оснива се комисија за испитивање антиамеричког деловања предводјена Сенатор Макартијем а позната је под називом: *Лов на вештице*. Пропаганда хладног рата била

је у штампи, радију и телевизији дотерана до хистерије. Хладни рат између социјалистичког и капиталистичког поретка. Бојећи се истрага, многи редитељи и глумци су емигрирали у Европу. Публика је и даље тражила теме по италијанском узору а поједини редитељи међу којима и Елија Казан, изашли су на улице да режирају своје филмове. Његово име бије лош глас због оцинкавања глумаца и редитеља који су остајали без посла.

Центлменски споразум је филм **Елије Казана** у ком описује прогоне Жидова интелектуалаца и антисемитизму у Америци. Познат му је и филм *Трамвај назван чежња* са Марлон Брандом и Вивијен Ли у главним улогама. Следе наслови *На доковима Њујорка* у ком је тема повезаност мафије и њујоршких докера, а за филм *Лице у гомили*, добио је и Оскара. У филму *Источно од раја* дебитује Џејмс Дин, а *Човек на жици* се убраја у антикомунистичке филмове. Међу налепши филм убраја се *Сјај у трави* са Наталиом Вуд у главној улози, *Америка, Америка* обрађује живот грчке породице у Турској приказујући добре и лоше стране.

Џон Форд остварује своје најбоље вестерне попут *Драга моја Клементина*.



Сем Пекимп своју каријеру започиње као асистент монтажера а потом као асистент редитеља на пет филмова. Пекимп пише и сценарија за ТВ и режира многе емисије. Своје сцене насиља доводи до барокног изгледа по монтажи. 1969. режира *Дивљу хорду* у којој има 3500 резова док се у просечним филмовима налази око 350. Монтажу је разлистао у овом филму а сам каже да му је узор био Куросава и филм *Седам самураја*. Користи се веома кратким кадровима, укрштајући их у монтажи што побудује кинестезиски осећај.

Филм *Пси од сламе* обрађује тему насиља кроз упад на посед Американца. Познати су му и филмови: *Пуцњи поподне*, *Бивши пријатељ Кид* који спада у вестерн и *Гвоздени крст*, снимљен у Југославији са Славком Штимцем у главној улози.

Роберт Алтман своју редитељску праксу започиње режирајући у току служења војног рока када почиње и да ради као редитељ наручених индустријских филмова. Режира много популарних серија а прво професионално остварење му је филм под називом *Меш* у ком са пародијске тачке посматра рат у Кореји, а при том размишља о рату у Вијетнаму. *Коцкар и блудница* и *Буфало Бил* су нека његова такође позната остварења. Сматрају га вечним бунтовником Холивуда који се никада није уколпио у студјиски систем филмске производње.



Стивен Спилберг свој први филм режира 1964. под насловом *Ватрена светлост*. Он постаје једно од најпознатијих имена које ради типично америчке теме. *Дуел* је филм на тему параноје а 1975. снима *Ајкулу* потом *Блиске сусрете треће врсте*, *Индијану Џонс, Е.Т.* - ванземаљца из свемира као и филм *Боја пурпура* у ком приказује тежак живот једне црначке жене.

У *Шиндлеровој листи* обрађује тему страдања Јевреја у 2 св. рату а у *Америчким графитима* приказује носталгично аутобиографску исповест. 1973. снимио је *Рат звезда*. Спилбергови филмови спадају међу најгледаније филмове на свету. То су најкомерцијализованија остварења у којима он успешно увлачи гледаоце у екран нудећи им алтернативну стварност или бег од стварности.

СОВЈЕТСКИ ФИЛМ ШЕЗДЕСЕТИХ ГОДИНА

Андреј Тарковски је редитељ са великим индивидуализмом. Убраја се у најистакнутије редитеље руског филма у другој половини 20. века и један је од најзначајнијих руских уметника свих времена. *Иваново детињство* је познат његов филм у ком евоцира трагедију дечаштва из ратне прошлости. *Рубљов* је други познати филм истоименог редитеља у ком говори о руском друштву и руској историји. Његов опус је састављен из 7 филмова. Истичу се и наслови *Соларис* и *Огледало* који се сматра његовим аутобиографским филмом а у средишту радње је дечак који муца.

Сергеј Параџанов свој редитељски рад започиње у студију *Довженко* у Кијеву. 1974. из разних разлога, осуђен је на петогодишњи принудни рад. Карактеристично је за његов стваралачки опус да у ни једном моменту није размишљао о стварању комерцијалних филмова. У својим филмовима представљао је свет и догађаје на посебан начин. Снимио је мали број играних филмова међу којима се истичу: *Сенке заборављених предака*, поема заснована на фолклору и *Боја нара*.

Лариса Шепитко је ретка жена редитељка у Русији али се снагом свог талента наметнула уз Тарковског и Параџанова. Велики утицај на њено стваралаштво имао је њен први учитељ Довженко као и његова супруга са којом је била у пријатељским односима. Успркос свом нежном физичком изгледу у својим филмовима је исказала мужевну снагу. Снимила је четири филма. Њен филм *Успеће* је тријумфовао у Берлину у ком реконструише рат уз алегорију на Христа. Снимила је и филмове *Крила* и *Ти и ја*, а на почетку снимања филма *Опроштај с Маћором* Лариса гине у саобраћајној несрећи па филм реализује њен супруг, редитељ Килмов.

ФИЛМ У СРБИЈИ ОД ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА

1930. Новинар Милутин Игњачевић снима филм под називом *Кроз буру и огањ* који је реконструкција збивања у 1. св. рату, а редитељ је комбиновао документарни и играни материјал.

1932. *С вером у Бога* је филм сниматеља Михајла, Мике Поповића са антиратном темом и био је занимљив покушај са тематске и сниматељске стране. Мика Поповић је био познати директор фотографије и редитељ најбољег предратног југословенског филма. Филмски критичари су писали да је то истинско ремек дело и најбољи филм до тада снимљен у земљи. Поједини делови су сачувани и када га данас гледамо уверавамо се да је заиста добар филм чак и по данашњим мерилима. Филм је био нем и није се могао исплатити на тржишту јер је публика већ увелике била навикнута на звучне филмове.

Филм *Јутро* Пурише Ђорђевића је такођер снимио Михајло Поповић.

1942. током рата, сценариста, редитељ и продуцент Драгољуб Алексић снима филм *Невиност без заштите*. Сниматељ је био Стеван Мишчевић. Ово је био први српски звучни филм.



Ита Рина



Владимир Погачић је један од пионира југословенске кинематографије у пресудној фази њеног развоја након 2. св. рата. Филмски редитељ, директор Кинотеке који дебитује 1948. филмом *Прича о фабрици* који обрађује савремену тему тог времена. *Последњи дан* је први домаћи шпијунски филм. 1956. режира филм *Велики и мали* годину касније 1957. омнибус филм *Суботом увече* за који се сматра да је претеча модерног филма у нашем филму. Садржај обрађује догађај јунака суботом увече. У првом филму у средишту радње су двоје младих тајно венчаних од родитеља који се сусрећу по улицама јер немају свој стан и због тога долазе у неприлике, а другом је у средишту радње Милош Срдоц за коју улогу је био кандидован 1958. у Бруслу за награду. *Аникина времена* је адаптација истоименог дела Иве Андрића у којима доминира личност редитеља као аутора.

Радош Новаковић такође ради адаптацију *Нечисте крви* Боре Станковића под називом *Софка*, познати су му и филмови *Далеко је сунце*, *Крвави пут* који обрађује тему наших логораша у Норвешкој.



Словенска глумица која је најпре била мис Словеније где је и скренула пажњу на себе. У филмовима је играла улоге попут Асте Нилсен, вамп жену – заводницу. Није отишла у Холивуд попут Хеди Ламар да настави каријеру већ је остатак живота провела у Београду као Тамара Ђорђевић. Остварила је више запажених улога у европској кинематографији од којих су најзначајније 1929. *Еротикон* Густава Махатија затим *Срамота*, 1930 *Валови страсти*, 1937. *Принцеза корала* и многе друге.

После 2. св. рата држава је организовала комитет за кинематографију па је тако основан Авала филм и филмски студији.

Познати редитељ и теоретичар **Славко Воркапић** држи разне филмографске курсеве. Воркапић је уметник чије се монтажне секвенце у холивудским филмовима 30-их и 40-их година представљају ретка места истраживања могућности филмског језика. Славко Воркапић је оставио као редитељ, педагог и теоретичар дубок траг.

Појављују се први пут такозвани ратни филмови. Два су разлога за настанак оваквог жанра, први је што публика радо гледа овакве филмове који представљају значајне догађаје из прошлости и што се акциона одлика рата врло ефектно може приказати на платну.

Славица је филм **Вјекослава Афрића** који је снимљен 1947. а тема је из 2. св. рата. Говори о младој девојци која је чланица партизанског покрета и која с групом успева заробити италијански брод али у бици гине. У спомен на храбру девојку, броду су дали име *Славица*. Вјекослав Афрић је био први декан Академије а *Славицу* је радио по узору на совјетске филмове. Филм је изазвао јаке емотивне реакције код гледалаца унаточ ратне патетике.

Жика Митровић режира прве акционе филмове тако зване партизанске вестерне. Познати наслови су му *Ешалон др Н*, *Марш на Дрину* који обрађује теме из 2. св. рата и *Капетан Леши*, а у Македонији је снимио филм под називом *Мистер Стон*.

Јављају се и редитељи комедије као **Радивоје Лола Ђукић** и **Соја Јовановић**. 60.-тих се укључујемо у фазу модерне, а јављају се и могућности независне продукције.

Појављује се „Кино клуб Београд“. Од 1965-1970. је најплоднија и најјача фаза филма у Србији.



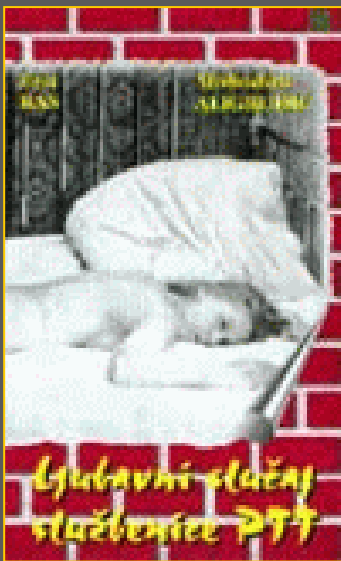
Читав талас је назван ЦРНИМ а представници су Живојин Павловић, Душан Макавејев, Пуриша Ђорђевић, Душан Петровић и Желимир Жилник. Режирали су филмове са темама о животу онаквим каквим су сагледавали око себе. Међу најбољима **Живојина Павловића** издвајају се: *Буђење пацова*, *Кад будем мртав и бео* у ком дебитује Драган Николић и *Заседа*. Павловић је најдоследнији овом правцу приказујући јунаке онако као их види око себе, а гледао их је кроз црне наочале.

Александар Саша Петровић у овом приоду такодјер режира своје најбоље филмове као нпр филм под називом *Три** који садржи три приче књижевника Антонија Исаковића са Батом Живоиновићем у главној улози. У првој причи главни актер је сведок, у другој је саучесник а у трећој осуђује на смрт. *Скупљачи перја* је други познати наслов у ком говори на оригиналан начин о животу Рома са Бехми Фикмијем у главној улози. У филму *Биће скоро пропаст света* приказује случај учитељице која долази на село, филм сагледава наличје живота. Петровић као и Павловић је песимиста за разлику од Макавејева који је своје филмове радио колажном драматургиом.

Макавејев је комбиновао оригиналне сцене са документарним. Он се поигравао монтажом и под утицајем је Вертова и Езенштајна.

Љубавни случај раднице ПТТ један је од његових филмова који је веома био популаран у Француској са Евом Рас у главној улози.

Макавејев комбинује увек еротичку са политиком. *Невиност без заштите* је филм у ком је у средишту пажње акробата Драгољуб Алексић, а у филму *W.P. мистерија организма* довео је до врхунца поигравање еротике са политиком. Актуелна, тадашња власт, желела је да филм уништи. Макавејев је био ведрог духа, пун радости.



Сличан начин рада има и **Пуриша Ђорђевић**. Његови најпознатији филмови су *Девојка* који говори о судбини девојке чија је фотографија остала у излогу радње затим *Сан* у ком је тема рат и снови о будућности а најлепшим филмом се сматра филм *Јутро* у ком је у средишту збивања је девојка која је осуђена на стрељање због љубави са немачким војником. Главна улога је пверена Милени Дравић.

Пуриша Ђорђевић је говорио да животну истину обрђује тако да док она дође до гледаоца прерасте у уметничку истину. Ђорђевић је био поета као Довженко.



Желимир Жилник је још једно значајно редитељско име овог периода. Био је Макавејев ученик и асистент. Познати наслови су му: *Тако се калио челик*, *Тито по други пут међу Србима*, *Седам мађарских балада*, *Црни филм*, *Рани радови*, *Пионери малени*, *Незапослени људи*, *Жене долазе*, *Лепе жене пролазе кроз град*, *Бруклин-Гусиње*, *Куд плови овај брод* и многи други.

70-их година појављује се нови талас школованих редитеља које називају ружичастим таласом. Међу многобројним, истичу се: **Паскаљевић**, **Марковић**, **Слободан Шијан**, **Срђан Карановић**, **Голубовић**, **Гилић** и многи други.

ФАЗЕ ФИЛМА

ГРАНИЧНЕ ГОДИНЕ	ПРЕКРЕТНИЦЕ И КЉУЧНИ ДОГАЂАЈИ	ФАЗЕ
1895.	Рођендан филма	ПРЕТЕЧЕ ПРИМИТИВИЗМА
1909.	Конгрес филмских радника	ПИОНИРИ
1925.	Сергеј Езенштајн <i>Оклопњача Потемкин</i>	РАНА ФАЗА
1941.	Орсон Велс <i>Грађанин Кејн</i>	ЗРЕЛА ФАЗА
1960.	Жан Лик Годар <i>До последњег даха</i>	ПОЗНА ФАЗА
1978.	Лукас <i>Рат звезда</i>	ДЕКАДЕНЦИЈА
1993.		