

## **BITLSI I FRANCUSKI NOVI TALAS: *A Hard Days Night i Help***

Pojava Bitlsa, kao predvodnika svojevrsne „britanske invazije”<sup>1</sup>, zadala je odlučujući udarac puritanskoj i konzervativnoj Americi, nevoljno da prihvati kako Kenedija (Kennedy), tako ni vesnike novog, liberalnog doba – Elvisa, Dilana (Bob Dylan), Ginzberga (Alan Ginzberg), te Selindžera (J.D. Salinger) i Veba (Charles Webb). Kao takvi, Bitlsi su ostali ideal i nedosanjani san šezdesetih, u vreme kada se, pored osvajanja slobode, antiinstitucionalizma i procvata levih ideja nasuprot desničarskoj rigidnosti i individualnosti, događao veliki broj razvoda brakova, kao posledica seksualne revolucije, pornografije, hedonizma, političkog dilatatizma, potkultura i široke upotrebe opijata i narkotika. Iz današnje perspektive, šezdesete ne izgledaju samo kao „zlatno doba”, one to i jesu, jer su poslednja dekada u kojoj su dominirali idealizam i humanizam, iskazani globalnim subkulturnim revoltom protiv sebičluka, hipokrizije, rata, i laži. Šezdesete su, s druge strane, bile nadnacionalni kulturni kontekst, makar prvo za Zapadnu Evropu, a potom i za Evropu u „nadblokovskom” smislu i Ameriku podjednako; ovo stoga što je to vreme u kojem će kulturna komunikacija, u tada podeljenom i medijski neopremljenom svetu (pre svega u tehničkom smislu), početi da prevazilazi političku komunikaciju i uspostavljati temelje za zajedničke (pre svega) popularne kulturne vrednosti. To će biti osnova na kojoj će nastaviti da se formira ono što tek sada jasno primećujemo – kultura makluanovskog globalnog elektronskog sela. Popularna kultura i rokenrol su u tome imali ulogu premošćavanja različitosti nacionalnih kulturnih konteksta (u smislu iznalaženja elemenata za međusobno razumevanje, uvođenja novih kulturnih vrednosti, preispitivanja starih i sl.), odnosno načina uspostavljanja novog koda kulturne komunikacije i novog vida kulturne kompetencije.

1 Britanski pop bendovi koji su postali popularni u Americi zahvaljujući Bitlsima; Gerry and the Peacemakers; Dave Clark Five, The Seachers, Manfred Man, Hermans Hermit, The Moody Blues, Billy Kramer and the Dakotas, The Troggs, Tremeloes, The Animals, Zombies i naravno Rolling Stones.

Dodatak *New York Times*-a (jesen, 1975) započinjao je sledećim rečima: „Oni su promenili rok, rok je promenio nas, a mi smo promenili svet”. Ambivalencija revizije, makar skorašnje istorije tako postaje interesantan fenomen. Procvat liberalne misli, prevlast mladosti i eksplozija optimizma s jedne strane, i besmisao Vijetnamskog rata, kubanska kriza, ubistvo Kenedija, Hladni rat na „vrhuncu” s druge, obojile su šezdesete kao ultimativnu dekadu XX veka. Samo petnaestak godina kasnije, kontraofanziva rigidnog konzervativizma uspešno je započela izjavom prve dame SAD, Nensi Regan (Nancy Reagan): „Šezdesete su bile najgore vreme za našu decu!” Danas se stvari nisu mnogo promenile. Demokratska, a čini se manjinska Amerika, ali i čitav „slobodan” svet je možda agresivniji u glorifikovanju vrednosti šezdesetih, ali kurentna situacija i *zeitgeist* potpuno je drugačiji u realnosti. Svet u kome živimo cinično slavi razuzdanost i anarhiju mladosti, štaviše, tržištem dominira svojevrsna fašistička dominacija lepote i mladosti *per se*. Razlika između eluzivnosti fenomena „biti mlad” sada i ovde gubi svaku bitku istinskom emancipacijom mladosti šezdesetih kada je stasavala prva generacija koja nije odvođena u rat. Generacija Bitlsa, proto-bejbibumera, jeste prva generacija koja nije morala na služenje višegodišnjeg vojnog roka, što je postalo generacijski *cause celebre* u smislu da se velika većina mladih posvetila ekspresiji sopstvenih ideja, a što je rezultiralo opštim bujanjem i procvatom optimizma sredine šezdesetih. Zato je razlika evidentna: šezdesetih je „biti mlad” značilo primordijalno otkrivanje pre svega sopstva, a zatim i sveta oko sebe, dok „biti mlad” sredinom prve dekade XXI veka dominantno znači proživljavati *urban ennui*, bez potrebe za sagledavanjem ičega osim (nihilističkog) trenutka. Bitlsi su paradigmatičan primer ove teze, jer su predstavnici radničke klase (osim Lenona) koji su od efekta *tabula rasa* došli do *zena* preko staze popločane trnjem ali i ružinim laticama, otkrivajući i sublimirajući neverovatan broj najširih, globalnih uticaja. Kada se ove stvari uzmu u obzir, prvo gledanje filma *A Hard Day's Night* (Dan posle teškog rada) može postati jedan od retkih veličanstvenih momenata slavlja stogodišnje istorije filma.

Ako su Bitlsi zauvek promenili način na koji se doživljava popularna muzika, film *A Hard Day's Night* je zauvek promenio način na koji se pop muzika predstavljala u filmu. Do sredine 1964, pop muzika u filmovima je bila očekivano eksploatisana i veoma niskog budžeta. Od filma *Rock Around the Clock*, Kacmana (Sam Katzman) do obožavanog tehnikolor proto-rok filma *The Girl Can't Help It*, Frenka Tašlina, (oba filma su snimljena 1956).<sup>2</sup> Na isti način, tri filma Elvisa Preislija godišnje oslabila su mit „kralja rokenrola”, ali je zato Holivud valjano unovčio njegov masovni apel. Indikativno, do pojave Bitlsa u filmovima, rokenrol

2 Nastupili su Fets Domino (Fats Domino), The Platters, Džin Vinsent (Gene Vincent), Litl Ričard (Little Richard).

heroji su bili ili skup i atraktivan filmski ukras, ili su prosto glumili u fiktivnim pričama, instant sklopljenim na nivou brze hrane.

Slično, film *A Hard Days Nigh*<sup>3</sup> biva zamišljen kao eksploatacija trenutka, jer je ugovor sa United Artists potpisan novembra 1963, kada su Bitlsi bili veliki samo u Britaniji. Film je snimljen zahvaljujući jednom od direktora UA, Džordžu Ornstajnu (George Ornstein), osvedočenom anglofilu koji je shvatio potencijal benda, ali se bojao da će odugovlačenjem i velikim budžetom izgubiti momenat relativne slave Bitlsa. Menadžer Bitlsa nije uspeo da se izbori za bolji tretman svojih štišćenika obezbedivši im samo 7,5 % zarade (što je kasnije preinačeno u 25 %, zahvaljujući advokatu Dejvidu Džejkobsu (David Jacobs), dok je budžet iznosio „samo” 180 000 \$, umesto 1,5 miliona \$. Paradoksalno, pred samo snimanje, Bitlsi su postali nezadrživi fenomen u SAD, održavši mini turneju, uz legendarno pojavljivanje u Šou Eda Salivena. Ipak, budžet nije bio podložan promeni. Predloženi reditelj bio je Ričard Lester<sup>4</sup>, dok je za scenario doveden Alun Oven (Owen) velški bonvivanski dramski pisac nastanjen u Liverpulu, iz miljea radničke klase.<sup>5</sup>

Sticajem okolnosti, nepuna dva meseca pre početka snimanja, *A Hard Days Night* postaje prvi film u istoriji koji je doneo profit<sup>6</sup>, a da kamere nisu ni bile postavljene. Očekivanja su bila enormna, dok je neubičajena kombinacija razuzdane mladosti glavnih likova, sinkretičnog i diverzivnog talenta reditelja i precizne žovijalnosti scenariste stvorila „hemiju” koja je itekako funkcionisala. Svi uključeni u posao oko filma bili su svesni da stvaraju nekonvencionalan muzički film koji se namerno distancira kako od tipičnih holivudskih mjuzikla pedesetih, ali i ustrojenih (ali malobrojnih) pseudo-pop filmova gde su izvođači bili tek efemerni pevači tokom radnje. Scenario za *A Hard Days Night* bio je jasno profilisan kao „dan u životu...” Bitlsa koji putuju iz Liverpula za London, zarad snimanja TV šoua. Sa njima su roudiji Den i Norm, alter ego za realne roudije Mala Evansa (Mall Evans) i Nila Aspinala (Neil Aspinall), ali i za menadžera Brajana Epstina koji su glavni i odgovorni za bend. Sledi dolazak na stanicu, odlazak u hotel a zatim i na

3 Početkom 1963, Bitlsi je trebalo da se pojave u filmu *Yellow Teddybears* i odsviraju tri pesme iz drugog plana radnje, međutim od ove ideje se odustalo. Kasnije, reditelj filma Robert Hartford Devis menja naziv filma u: *Gutter Girls i Thrill Seekers* za izvoz.

4 Još kao dečak, Lester je proglašen za genijalca zbog 186 IQ-a, dok je sklonost kao umetnosti nasledio od oca Eliota koji je bio poštovan brodvejski dramaturg. Ričard je u ranim dvadesetim želeo da proputuje Evropu, ali se zaržao svirajući klavir i gitaru po španskim i severno afričkim kafeima. Vraća se u Ameriku, gde stiče iskustvo radeći po neprojenim TV-šouovima (uključujući i Šou Eda Salivena), a 1955, konačno se nastanjuje u Britaniji gde režira TV epizode neverovatno popularnih serija „Glupani” (Goonies) gde je karijeru započeo i Piter Selers (Peter Sellers) i „It’s Trad Dad”. Specifičan vizuelni humor, simultano korišćenje više kamera, inovativna montaža i obožavanje slepstik komedija povezali su ga sa idejom prvog filma Bitlsa

5 Oven je izgradio imidž boema radničke klase kroz uspešne drame „Progress in Park”, „Lena, Oh My Lena” i „The rough and Ready Lot”, i iako je bio preko 15 godina stariji od Bitlsa, precizno je sazeo stereotipe njihovog ponašanja u scenario za film *A Hard Days Night*, Oven je proveo samo dva dana sa bendom, precizno posmatrajući karakterne osobine sa akcentom na njihov zdravi anarhizam i nonkonformizam na nivou „Glupana”. Lenon je kasnije, u uobičajenim revizionizmima, diskreditovao Ovena za jednodimenzionalnost likova Bitlsa.

6 Pre snimanja, Capitol je dobio narudženicu za 500 000 albuma muzike iz filma, a pred samu premijeru čak 2,5 miliona.

lokalnu zabavu, pres konferencija i proba kao rutinska stvar tipičnog dana benda. Odmak od stvarnosti je najviše ovaploćen u liku Polovog dede – glumac Wilfrid Bremel (Wilfrid Bramell) je tada imao „tek” 52 godine – koji predstavlja savest doratne, hedonističke Britanije. Bremelov gotovo groteskan lik u stvari predstavlja zanimljivu fuziju sebičnosti starije generacije koja se prelama sa bahatom željom za provodom. Oven je zasigurno insistirao na imaginarnom insajderskom liku, želeći da pokaže da u fasadi u kojoj su Bitlsi poslednja karika kontrole postoji još neko, o kome treba brinuti. Ovde se postavlja i zanimljiva inverzija. Naime, Bitlsi su posle ovog filma često bili poređeni sa braćom Marks (Marx Brothers), što je Lenon kasnije (očekivano) diskreditovao kao nonsens, jer jedina sličnost leži u istom broju, i njih i braće Marks je četvorica. Ipak, kako je karakterna mapa Gruča (Groucho), Harpa (Harpo) i Guma (Gummo) bila oslonjena na vizuelne (skoro groteskne) osobine (Gručov hod, brkovi, cigara, Harpo je gluvonem a Gumo je skitnica) uz sporadičnu demonstraciju muzičkog talenta, Čiko Marks (Chicco) je zbog konvencionalnog izgleda i ponašanja uvek bio taj koji će dobiti devojkicu i postati heroj. U postavci Aluna Ovena, Bitlsi su ekvivalent prve trojice braće Marks, ali sva trojica imaju i Čikove kvalitete, dok Polov deda istupa kao „negativ” Čika sa karakternim osobinama ostale braće (anarhija, nervoza, histerija). Oven je jasno iskarakterisao likove: Džon je mudar i ciničan, Pol je šarmantan, Ringo je šašav i sladak a Džordž je zamišljen. Iako je odmah jasno da Bitlsi manje-više nisu dorasli kao glumci, stripovska jednodimenzionalnost uobličena u humor „Glupana” je bio najjednostavniji, ali i najuspešniji recept. Samosvesnost realnih Bitlsa bila je tako na ivici nestajanja. Lenonov kompleksan karakter se retko ali prepoznatljivo vidi u napadima lake zloće, dok Mekartnijeva opsednutost savršentsvom, vidljiva u nategnutoj teatralnosti njegovog lika, postaje jasna činjenicom da mu je Džejn Ašer davala privatne časove glume. Najviše kredita je dobio Star kao prirodni talenat koji je u sceni pored reke, po Lesterovim rečima uspeo da prikaže melanholiju Bastera Kitona. Sam Lester je dobio šansu da svoj eklektični talenat prvi put upotrebi u „velikom” filmu. Iako su Bitlsi insistirali da film treba da bude manje „Hollywood” a više „francuski novi talas”, upravo je Lester reditelj koji je prvi nefrancuski filmski umetnik koji je koristio nasleđe *La Nouvelle Vague*<sup>7</sup> (novi talas) u anglo-američkom filmu. Konvencije novog talasa koje je Lester koristio u *A Hard Days Night* su:

- *Jump* rezovi (prljavi rezovi),<sup>8</sup>
- Snimanje na lokaciji (van studija),
- Prirodno svetlo,
- Improvizovani dijalog i scenario,
- Direktno snimanje zvuka,

7 „Novi talas” francuskog filma predstavljao je pokret mladih kritičara i reditelja okupljenih oko *Cahiers du Cinema*. Reditelji poput Trifoa (Truffaut), Godara (Goddard), Vigoa, Riveta (Rivett), Šabrola (Chabrol) stvorili su nove konvencije, insistirajući na odbijanju klasične montaže zarad dominacije mizanscena, dugim kadrovima i uverenju da film treba da predstavlja ličnu umetničku ekspresiju – odakle je proizašla „teorija autora” koju je proklamovao američki kritičar Endru Saris (Andrew Sarris).

8 Tzv. „prljavi” rezovi su se do tada koristili da se prikriju greške, a ne ako invencija.

- Dugi kadrovi.
- Korišćenje glumaca bez iskustva ili naturščikâ.

Ipak, najveći uticaj na Lestera ostvario je film *Luja Mala* (Louis Malle), *Caca u metrou* (*Zazie dans le Metro*), koji je obilato koristio „prljave” kombinovane sa zbrkanim narativom, komičnom montažom i skečevima pretežno iz drugog plana. Ipak, možda skriveni omaž Godarovom *A Band Aparte*, Trifoovom *Jules at Jim*) i Edvardsovom (Blake Edwards) *Breakfast at Tiffanys* očigledan u nekoliko scena u kojoj Bitlsi trče, prvo bežeći od obožavalaca, potom bežeći od policije i na kraju bežeći od svega, u omiljenoj sekvenci filma snimljenoj iz helikoptera. Motiv bekstva odlično dočarava mračnu histeriju i klaustrofobiju<sup>9</sup> biti Bitls, 1963. i 1964, nemogućnost pronalaženja sopstvenog duševnog mira, rastrzanost mentalne ravnoteže između neurotičnih klinaca i rigidnosti srednjeg doba. Ipak, osnovna ideja filma je eksplozija mladosti i optimizma na najjednostavniji i najčistiji način. Eskapada samouverenosti mladosti koju Evropa nije osetila dugo vremena definitivno je *cause celebre* filma. U okruženju filmova epohe poput Reizovog, *Subotom uveče, nedeljom ujutru*, Stardžisovog *Sedam veličanstvenih*, Felinijevog *La Dolce Vitta*, Antonijonieve trilogije *Avantura* i *Noć i Pomračenje*, Bunjuelove (Bunuel) *Viridijane*, Linovog (Lean) *Lorensa od Arabije*, Šlezindžerovog (Schlezinger) *Mandžurijskog kandidata* i Hičkokovih (Hitchcock) *Ptica*, mladi su bili nedvosmisleno razapeti između istorijskih lekcija herojske prošlosti, hedonizma srednjeg doba, paranoičnih političkih pamfleta, solilokvija o kraju sveta i psihoanaličkih izjavljavanja o besmislu egzistencije. Kao i u mediju muzike, i u mediju filma, Bitlsi su uneli preko potrebnu svežinu, vratili komediju britanskom filmu i definitivno osvojili svet masovnim apelom konačnog buđenja. Iako je Lester (ograničen budžetom) bio primoran da *A Hard Days Night* snimi u crno-belom tehnici, uz očigledni art štik i skoro Godarovsku *cinema-verite* atmosferu, film je doživljen i prihvaćen kao da je u najraskošnijem tehnikoloru. Iako je svaki deo filma bio scenaristički pokriven, sofisticiranost Lesterovog pristupa režiji i naratološko insistiranje na vinjetama stvorili su nepatvoreni utisak spontanosti. Česti rezovi promene plana snimanja su rezultat kontinuiranog i konstantnog korišćenja čak pet kamera na setu, što je značajno osvežilo prvobitni *mis-an-scene*. Specifična vrsta vizuelnog humora koju je Lester propagirao tokom celokupne karijere poslužice tridesetak godina kasnije kao kamen temeljac MTV *sturm un drang* vizuelnoj filosofiji.<sup>10</sup>

*Uvek sam bio više vizuelan nego verbalan jer film doživljavam u arhitektonskom smislu. Uvek sam više zainteresovan za zanimljive uglove nego na trikove sa kamerom. U stvari, nikada ne pomeram kameru. To nisu radili ni Baster Kiton*

9 Kada je Lester upitao Lenona koji se sa bendom vratio sa turneje po Švedskoj: šta mu se najviše dopalo u ovoj skandinavskoj zemlji, Lenon je odgovorio: „Koja Švedska, jedino smo bili u vozu, pa u kolima, pa u sobi, pa u sobi, pa u sobi.”

10 Jasne omaže prvoj sceni ovog filma dali su Džej Rouč i Majk Majers u filmu *Austin Powers: International Man of Mystery* (Misteriozni Čovek) i Deni Bojl u filmu *Trainspotting*.

ni *Žak Tati (Jacque Tati)*. Suština je stvoriti prostor oko glumca, nebitno da li je smešan ili tužan. Ako u isto vreme pomerate kameru, znatno se gubi prirodna akcija. Neverovatno je koliko ljudi hvale moje 'pomeranje' kamere kada je uopšte ili retko pomeram. Jednostavno postavite glumca i kameru i tada je publici mnogo lakše da shvati 'govor tela'.<sup>11</sup>

Kombinacija prirodnosti Bitlsa i Lesterovog manirizma podelili su film na tri najvažnija nivoa:

- komedija,
- socijalni komentar,
- lična drama.

Očigledno dominantan aspekt filma jeste *komedija*, bazirana na profilisanoj školi slepstika (Čaplin, Kiton, braća Marks), *screw ball* zapletima, formalno uobličena nasledima francuskog „novog talasa”. Lester je precizno razradio koheziju Bitls humora koji konstantno dominira. Svesna želja reditelja da se u većini scena oseti superiornost Bitlsa nad njegovim rukopisom je očigledna kalkulacija. Scena potrage za Polovim dedom u vozu je valjan primer gde se mogu osetiti sve tri struje u filmu. Ovenova (sukob sa pripadnikom visoke srednje klase), Lesterova (kada Bitlsi izlaze iz voza i na biciklu i trčeći ga prate) i samih Bitlsa (susreti sa srednjoškolkama i damom u kupeu). Oven profilisano i sveže podvlači srž sukoba starije i mlađe generacije. Sukob počinje jer Bitlsi žele otvoren prozor, dok brkati gospodin u srednjim pedesetim insistira na zatvorenom. Ringo upali radio, dok gospodin istog trenutka gasi sve vreme se ljubazno zahvaljujući i pozivajući se na ista prava, ali i dva puta insistirajući da se borio u ratu za njih. Ciničnost britanske srednje klase u stvari leži u prividnom prihvatanju demokratije koja je posle Drugog svetskog rata nezadrživo dobijala neželjeni prefiks „liberalna”. Ukidanje vojne obaveze nije produžilo mladost u Britaniji, već je profilisalo, rečju, stvorilo mladost. Količina slobodnog vremena, ali i veća sloboda izbora uz liberalnu umetnost i proto- globalizam stvorile su pozamašan „poligon”, tako da je većina mladih pod uticajem rokenrola oformilo sopstvene bendove, tražeći način izražavanja van rigidnih stega „ići u školu – zaposliti se – umreti”. Nagla i neočekivana eksplozija mladosti poljulala je ustrojenost Monarhije koja se ubrzo konsolidovala i odlikovala Bitlse ordenom trećeg reda (MBI) za velike doprinose otadžbini (Bitlsi kao najveći izvozni produkt zemlje).

Najmanje vidljiv sloj filma jeste lična drama Bitlsa koji veći deo godine virtuelno nisu imali pravo na privatni život. Bitlsi su tačno u minut znali kada i na koji način da izbegnu horde obožavalaca, ali i program ručavanja, obavezu

<sup>11</sup> Carr, *Roy Beatles at the Movies*, UFO music Ltd, London 1996, str 43.

odgovaranja na pisma fanova, vreme za ličnu higijenu. Najefektnija scena u filmu počinje kada Bitlsi u TV studiju dobijaju pola sata slobodno. Svi kreću ka vratima, Ringo vikne: "We're Out!", a iz ofa ide „Can't Buy Me Love". Sledi *joi de vivre* u kome Bitlsi skaču, trče, padaju, puze, igraju – slaveći retko magnovenje potpune slobode i privatnosti. Lester je ovu scenu snimio i iz helikoptera želeći da pokaže bekrajan prostor koji Bitlsi u napadu sreće koriste za izlive nekontrolisane radosti u kojoj je makar na kratko pobeđena mentalna i fizička klaustrofobija. U stvari, Lestorovo insistiranje na teskobnim lokacijama (voz, hodnici, stepeništa, bekstejdž, toaleti, male hotelske sobe) samo doprinosi ovoj svojevrsnoj katarzi. Nedisciplinovani *tour de force* je glavni šarm Bitlsa a ujedno i mimikrijska samoodbrana od sistema prezrelih i retrogradnih vrednosti. Zato je i naslov filma (malapropizam) samoobjašnjavajući.

Za distribuciju filma predviđeno je basnoslovnih 1800 kopija širom sveta, odakle je samo u SAD<sup>12</sup> otišlo 700. Simultano, film je puštan u sto američkih gradova, a u preprodaji je odmah planulo 150 000 karata. S obzirom na budžet od 180 000 \$, zarada od 14 miliona \$ tokom dva meseca premašila je sva očekivanja. Kritičar Endru Seris je jednom prilikom značajno izjavio: „Ovo je *Građanin Kejn* džuboks filmova!"

Film *A Hard Days Night* jedan je od najbitnijih činilaca rastuće Bitlmanije. Ovaj film je ostvario sociološki značaj na nekoliko nivoa: ostvario je kontakt mladalačke kulture i roditelja koji su Bitlse videli kao prvoklasne komedijaše i fine momke; zatim je osvežio savremeni mejnstrim, vraćajući šarm jednostavnosti i direktnosti predratnog Frenka Kapre (Capra) ili Hauarda Hoksa (Howard Hawks), i na kraju, ustoličio ideju rokenrola kao ne previše opasan talas neizbežnih promena. Subverzivnost ovog filma očigledna je, ili skrivena u sopstvenoj jednostavnosti: čistota, neiskvarenost, nevinost i naivnost mladosti je konstantan kvalitet koji nema alternativu. Bitlsi su nedvosmisleno pokazali da je njihova generacija spremna za preuzimanje sveta. Ipak, globalne promene će se kretati u potpuno drugačijem pravcu, ma koliko to izgledalo nemoguće početom 1964.

## HELP! (1965)

Sindrom „drugog albuma" je već poznata konstanta u rokenrol svetu. Većina rok muzičara provede godine stvarajući profilisane, iskrene i bolne pesme o odrastanju koje završe na debiju, tako da se vreme, iskustvo, ambicija i fokus znatno smanje za potrebe drugog albuma. Iako to nije stereotip u filmskom svetu, a još manje u diskografskoj karijeri Bitlsa, snimanje drugog dugometražnog filma

<sup>12</sup> UA su predložili da se glasovi Bitlsa dabuju, smatrajući da američka publika neće razumeti njihov jak liverpulški akcenat

*Help!* predstavljalo je bonvivansku avanturu za ekipu, ali kreativno nazadovanje i donekle razočaranje za ostatak sveta. Kako je 1965. godina bila vrhunac Bitlmanije, epicentar iste, sami Bitlsi, morali su da ispune ugovorne obaveze snimanjući još jednu celuloidnu avanturu, koja je po planu trebalo da bude komedija – triler. Rediteljsku obavezu je trebalo da ponovi Ričard Lester, dok bilo kakav scenaristički input Aluna Ovena nije uzet u obzir. Scenario je napisao Mark Bem (Behm), koji je stvorio originalni storilajn filma *Charade* sa Kerijem Grantom (Cary Grant) i Odri Hepbern (Audery Hepburn). Predviđeni budžet je bio čak pet puta veći od prethodnog filma (milion dolara) dok se posebna pažnja obraćala sub-plotovima sa posebnim fokusom na „talentovanije” glumce iz prvog dela, Ringa Stara i Džona Lenona. Lesterov sinopsis je priča Ringu koji saznaje da je smrtonosno bolestan pa iznajmljuje plaćenog ubicu da ga reši života na bezbolan i nagao način. Sutradan saznaje da je dijagnoza pogrešna, ali je u nemogućnosti da opozove ubicu. Na nesreću, gotovo istovetna priča se snimala u Francuskoj pod imenom *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* kao nastavak velikog hita Žan Pol Belmonda (Jean Paul Belmondo) *Čovek iz Rija* (*Man from Rio*). Bem je intervenisao, pa je tako nastala priča za film *Help!* o stanovitom prstenu koji Ringo nosi i za kojim traga indijska sekta, ali i par bizarnih naučnika. Banalni scenario, zanimljive lokacije, rasistički štik stvorili su hipertrofirani dokument koji je nepotrebno postao artefakt epohe Bitlmanije. Naime, u trenutku snimanja filma *A Hard Days Night*, Bitlsi su bili tek „mali” fenomen, međutim kada je *Help!* ušao u produkciju, Bitlsi su bili najznačajniji zabavljači na svetu. Ipak, inicijalna ideja „dan u životu” koji je uspešno funkcionisala u prethodniku svesno je evoluirala u žanrovski vrtlog gde su glavni glumci, Bitlsi, izgubili individualnost i *personality*. Rukovodstvo United Artists je međutim jasno raspolagalo činjenicama da je *Help!* značajniji film nego što će *A Hard Days Night* ikada biti, konstantno i kapriciozno poturajući sličnost Bitlsa sa braćom Marks. Iako je Lesterova režija i dalje bila inovativna, producenti na čelu sa Volterom Šensonom su insistirali da scenario ne pređe granice mejnstrima. Prirodno, jer je pop tržište bilo samo drugo ime za tinejdž tržište i po standardima epohe, niko nije mogao sa sigurnošću da tvrdi koliko će biti rok trajanja Bitlsa. Insistiranje na stvaranju bilo kakve filmske persone Bitlsa predstavljalo je demijurški zahvat globalnih filmskih korporacija koje je ugrožavalo inicijalnu ideju kako rokenrola, tako i *weltenscahung*-a samih Bitlsa. Ne mogavši da prevaziđe ovu ideju, najveći gubitnik ovakve beskompromisne imperijalističke ideje bio je sam Elvis Preisli koji je snimio nekoliko desetina filmova, od kojih je tek tri ostalo u kolektivnom sećanju, ponajviše zahvaljujući nezaboravnim pesmama.

Potpuno svesni svoje nezavidne pozicije i dometa varjabilne slave, Bitlsi su precizno uključili snimanje filma u sopstveni *mode de vivre*, insistirajući da se kadrovi snimaju na mestima na kojima nikada nisu bili, Bahamima i austrijskim Alpima. Samoironija prihvaćene ideje i tankog scenarija su, paradoksalno, stvorili gledljiv i zabavan film koji se itekako isplatio, ali je bio daleko od kreativnog muzičkog progressa inicijalne eksperimentalne „Bitls-godine”, 1965. Štaviše, nonšalancija pristupa prema obavezi snimanja proistekla je iz opsednutosti marihuanom koju je bend otkrio početkom godine i pod čijim je uticajem snimljen album *Help!* ali i sledeći, neuporedivo značajniji, *Rubber Soul!*

*Bitlsi u postali porodični zabavljači na uštrb pop zvezda u tranziciji!*  
Richard Lester<sup>13</sup>

Lester je ovu rečenicu potkrepio činjenicama da „Help!” ne donosi ništa novo. Niti komentar socijalnog fenomena našeg vremena, niti žovijalnu karakternu komediju, već samo komičnu stripovsku estetiku u kojoj pripadnici orijentalne sekte traže žrtvu, a ljudi naučnici žele da unište svet. Paradoksalno, priča o militantnom istočnjačkom nasilju je svoju aktulenost dobila tek dvadesetak godina kasnije, dok na početku XXI veka, dobija puno značenje. Gotovo rasistički odnos prema Indijcima i njihovim religioznim svetonazorima je sredinom šezdesetih, kada Britansko carstvo još uvek nije prihvatilo gubitak Komonvelta, bio je neobično rutinski shvaćen. Kurentna osetljivost teme rasizma, antisemitizma i globalizma se čini kao izopačena maska zarad dominacije pro-zapadnjačkih i evrocentričnih vrednosti u svetu. Britanija je do sredine prošlog veka bila najveća vojna, ekonomska i kulturna sila koja se do danas nije oslobodila fantomskog reagovanja na amputaciju Carstva. Na izlišan način, *Help!* je nenameravan komentar povratka kulturne dominacije u pogledu pop tržišta, pa i ne čudi dodela priznanja od strane krune Bitlsima koji su već u trećoj diskografskoj godini postali najvažniji izvozni produkt Velike Britanije. Štaviše, film u izvesnim momentima izgleda kao propaganda za važne institucije društva Ujedinjenog kraljevstva. Bitlsi dolaze u „Skotland Jarđ” tražeći pomoć, gde su inspektori beskompromisni, ozbiljni, nepoverljivi i predani poslu do kraja. Kada se pomoć policije pokaže nedovoljnom, sledi preseljenje na široki vojni poligon gde Bitlse čuva vojska, opremljena najmodernijim tehničkim dostignućima i uniformama. Kada indijska sekta napadne Bitlse topovima iz XIX veka, demonstracija sile britanske vojske izgleda vrlo ubedljivo. Poslednji deo filma su snimljene na Bahamskim ostrvima gde Bitlsi rešavaju misteriju Šejnovskom (Shane) odlučnošću<sup>14</sup>, uz pomoć Skotland Jarđ i lokalne policije. Sekvence na kraju u kojima se obavlja veliko, začudno, hapšenje i raskrinkavanje jesu *folie de grandeur*, gde su Bitlsi definitivni gubitnici. Iako su muzički a i na

<sup>13</sup> Carr, Roy: *Beatles at the Movies*, str 73.

<sup>14</sup> Lenon govori poznatu repliku: „A man is gotta do what man is gotta do”

ličnom planu, napustili maksimu površnih ljubavnih napeva ušavši u svojevrsno mračno doba ličnih i profesionalnih stranputica, njihovi karakteri u filmu *Help!* su bili više nego nazadni i nerealni. U tom trenutku, rastrzani beskrajnim turnejama, studijskim obavezama i željom za eksperimentisanjem u muzičkom smislu, Bitlsi su proživljavali stamenu krizu identiteta koja je kulminirala u pesmi „Help!” čiji je stvaralac, Džon Lenon, proživljavao napade frapantne nesigurnosti, kompenzovane patološkom upotrebom hrane i pića, po sopstvenom priznanju postavši „debeli Elvis”. Pesma „Help!” bila je istinski poziv za pomoć, iako je niko od prisutnih nije tako doživljavao, prvenstveno zbog Lenonovog oklopa cinizma koji je bio savršeni odbrambeni mehanizam. Logično, nedostatak ambicije i potrebe da se dokažu na filmskom planu je itekako vidljiv u filmu „Help!”, gde je očigledno, da su Bitlsi svojstveni samo tokom besprekorno snimljenih muzičkih numera koje su *spiritus movens* filma. Artificijelnost likova Bitlsa i potreba za svojevrsnim brehtovskim *ferfermdung* efektom otuđenja pokazala se kao loša procena. U stvari, Bitlsi u filmu izgledaju kao imaginarni Bitlsi kojima fali šarm, direktnost, visprenost, razigranost i iskrenost iz prethodnog filma. Smešteni u tipični stereotip engleske srednje klase, Bitlsi stanuju u dvospratnoj kući sa četiri ulaza negde u predgrađu. Ipak, ekscentričnost koja igra na kartu oneobičenih likova je u suštini a ne u formi, dakle, u enterijeru a ne u eksterijeru. Stan je proto-futuristički, Lenon spava u podu, gde se nalazi biblioteka i krevet, ostali spavaju u specijalno dizajniranim delovima velike prostorije koji bi trebalo da kažu nešto više o karakteru svakog ponaosob. Ringo spava naglavačke, sa čarapama, u krevetu okruženim travnjakom koji šiša seljak sa vilicama, dok su Džordž i Pol svedeni na nenametljive krevete, ali pored fantastičnih instrumenata koji podsećaju na klavir i gitaru. Zamešateljstvo u koje upadaju Bitlsi zbog Ringovog prstena (*ring* (eng.) – prsten) podseća na špijunske filmove o Džeјmsu Bondu (u to vreme je snimljen drugi film *From Russia With Love*, pa je pastiš muzičke teme aludirao na Bariјevu (Barry) Bond temu u trenutku kada iz kombija ispadaju ekseri)

Iako je površina filma izuzetno zabavna, karakterna amorfnost Bitlsa dovoljno je iritirajuća i dominira u konstatnoj upotrebi efektnih *one-linera*, budući da Bitlsi nisu imali ni vremena ni preterane želje da uče replike. Ignorisanje koncepta filma od strane zvezda stvorilo je atmosferu u kojoj dominiraju epizodni likovi koji uspešno čuvaju film od kreativnog raspada. Ni još uvek inovativni rediteljski zahvati, niti artistički efekti Ričarda Lestera, nisu pomogli da film odskoči od prokazanog mediokritetstva u kome *Help!* izgleda kao neuspešan, ali skuplji *spin-off* filma *A Hard Days Night*. Međutim, kao *zeitgeist* i u komercijalnom smislu film je najuspešniji i najflagrantniji pokazatelj Bitlmanije. U trenutku prodora Meri Kvant (Mary Quant), koja je diksreditovala parisku visoku modu i dizajnirala

potonji zaštitni znak devojaka širom sveta – mini suknju, Karnabi strit (Carnaby Street) i Mod pokret doživljavaju zvezdane trenutke, ponajviše zahvaljujući tehnikolor fantaziji filma *Help!*. U evropskim bioskopima se prikazuju filmovi koji slave život, raskoš boja, šarenilo, onirizam, op-art, pop-art, nadrealizam, bahusovsku estetiku i *je ne sais qui?*: od Donerovog (Donner) *What's New Pussycat?*, preko Vajzovog (Wise) *The Sound of Music*, i Felinijevog *Juliet of the Spirits*, do Godarovog *Alphaville*. U takvom okruženju, *Help!* je više nego logični predstavnik epohe i godine u kojoj je umro Vinston Čerčil (Winston Churchill) u devedestoj godini života. Samo par godina kasnije, po proverenom receptu filma *Help!* nastaje uspešne TV serije „Batman” i „Monkees”, Majmunčići koje precizno koriste kemp i treš estetiku, jednodimenzionalne likove i nenametljiv zaplet drugog filma Bitlsa. Takođe, filmovi koji najbolje oslikavaju svingujući London sredine šezdesetih, Antonijonijev *Blow Up*, *Alfie* Luisa Gilberta, i *Modesty Blaize*, Džozefa Louzija, sva tri nastala 1966. godine, na neki način duguju inspiraciju Ričardu Lesteru<sup>15</sup>, Bitlsima i filmu *Help!*. Na kraju, anarhičan tehnički pristup filmu je pionirski upis u kontemporarni pop video leksikon MTV-a, VH 1, Vive i ostalih muzičkih kanala.

U februaru 1965, samo nekoliko dana pre nego što je počelo snimanje filma *Help!*, otkriveno je da će sledeći film Bitlsa (i upotpunjenje ugovora za tri filma) biti ekranizacija novele Ričarda Kondona (Richard Condon), *A Talent for Loving*. U pitanju je žanrovski čist vestern inspirisan istinitim događajem iz 1871, konjskoj trci od 1400 milja između Rio Grandea Meksiko Sitija. Jak severnjački akcenat nije bio problem jer su Bitlsi trebalo da glume pionire – naseljenike iz Liverpula. Kondon (poznat po scenariju za film *Mandžurijski kandidat*, Džona Frankenhajmera (John Frankenheimer), je inače bio prvi potpisnik ugovora nove produkcijske kuće „Pickfair<sup>16</sup> Films”, osnovane od strane Brajana Epstina i vlasnika UA Bada Ornštajna (Bud Ornstein). Ipak, snimanje je vrlo brzo odloženo, a ubrzo je cela stvar zaboravljena, zvanično zbog nepouzdanog vremena na predviđenim lokacijama u Španiji. Iako nije bilo zvaničnih izjava u vezi sa ovim projektom, *A Talent for Loving* je očigledno bio novi pokušaj američkih producenata da oportunistički i tendenciozno iskoriste franšizu Bitlmanije. Iako su Bitlsi veliki obožavaoci američke kulture i pop kulture, hipotetički, da su snimili ovaj film, približili bi se neslavnoj celuloidnoj karijeri Elvisa Preslija, čiji je dugi opstanak na sceni imao više padova nego uspona. Filmska persona Elvisa Preislija je zasnovana na njegovom seksualnom apelu, privlačnom fizičkom izgledu, i ogromnoj popularnosti. Presli je uglavnom bio neubedljiv u glumačkim zadacima kada je igrao vestern heroje, mlade preduzetnike, studente, propale muzičare, veseljake ili plejboje, likove koji nisu govorili ništa ni o njemu samom, ni o njegovom

15 Lester je iste godine snimio svoj najbolji film *A Funny Things Happened on the Way to Forum*, po mjuziklu Stivena Zondhajma (Steven Sondheim), u kome su glumili poznati *farceurs* nemog filma Zero Mostel i Baster Kiton.

16 Etimološki, Pickfair je kovanica od prva četiri slova prezimena osnivača United Artista, Meri Pikford (Mary Pickford) i Dglasa Ferbanksa (Douglas Fairbanks)

okruženju. Retko se koji Preslijev film izdigao iz proseka ili odoleo ispitu vremena. Izuzeci su *Viva Las Vegas* i *Blue Hawaii*, filmovi snimljeni na najatraktivnijim američkim lokacijama uz neke od najboljih Elvisovih pesama. Konvencionalni pristup „kralju rokenrola” uništio je njegov globalni značaj epitoma rokenrola, čega su Bitlsi itekako bili svesni. Ono što je bilo očigledno u filmu *Help!*, koji je mogao da označi globalni početak superiorne franšize, Bitlsi su neočekivano prekinuli, stavljajući veto na sve potonje filmske projekte koji bi ugrozili njihov umetnički integritet. Kako su muzički bili definitivni predvodnici novog sveta i svetozora mladih, nekoliko sledećih filmskih projekata će okrnjiti mit u kontekstu epohe, ali će u sledećim dekadama biti slavljani kao pionirski projekti koji su na najbolji način postali artefakti šezdesetih. *Help!* je na umetničkom nivou bio svestan korak unazad, ali je signifikantno obeležio *circulus vitiosis* Bitlmanije u punoj snazi, tvoreći jedan od najvažnijih fenomena *melting pota* pop kulture šezdesetih i uopšte XX veka.

### Literatura:

1. Arnason, H.H., *Istorija Moderne Umetnosti*, Kultura, Beograd, 1956.
2. Bart, Rolan, *Književnost, Mitologija, Semiologija*, Nolit, Beograd 1971.
3. Barthes, Roland, *Mythologies*, selected and trans. by Annette Lavers, New York: Noonday Press, 1975.
4. Beatles, The : *Anthology* , Cassel & Co. London, 2000.
5. Bennett, H. Stith. (1980) *The Realities of Practice u: On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, edit. by Simon Frith and Andrew Goodwin, New York: Pantheon Books, 1990.
6. Bradley, Dick, *Understanding Rock'n'Roll: Popular Music in Britain: 1955-1964*, Buckingham: Open University Press, 1992.
7. Carrol, Lewis: *The Complete Works : Wordsworth*, London, 1999.
8. Carrol, Lewis, *Alice In Wonderland*, Wordsworth Classic, London, 1995.
9. Charney, Maurice: *Joe Orton Macmillan*, London, 1984.
10. Ingham, Chris, *The Rough Guide to the Beatles*, Rough Guide & Penguin Group, London, 2003.
11. Jovanov, Svetislav, *Rečnik Postmoderne*, Geopoetika, Beograd, 1999.
12. Kovačević, Ivan, *Urbani Rituali*, Kultura, Beograd, 1982.
13. Levi-Strauss, Claude: *Magija i religija*, IPK Velvet, Beograd, 1989.
14. Lič, Edmund, *Kultura i komunikacija*, Prosveta, Beograd, 1983.
15. MacDonald, Ian, *Revolution in the Head* (update and definitive edition),

- Pimlico London, 1998.
16. MacDonald, Ian, *Revolution in the Head*, 4th Estate London, 1994.
  17. MacDonald, Ian, *The People's Music*, Pimlico, London, 2003.
  18. Marcus, Greil, *Mystery Train*, Penguin Books, London, 1991.
  19. Martin, George, *Summer Of Love*, MacMillan, London, 1995.
  20. Mellers, Winfrid, *Twilight of Gods: The Beatles in Restrospect*, Faber, London, 1973.
  21. Miles, Barry, *Paul McCartney: Many Years From Now*, Vintage, London, 1998.
  22. Grupa autora: *Modernism/Postmodernism*, edited and introduced by Peter Brooker, Longman, London, 1992.
  23. Shuker, Roy, *Undrstanding popular music*, Routledge, London 2002.
  24. Roszak, Teodor, *Kontrakultura*, Naprijed, Zagreb, 1978.
  25. Lefevr, Anri, *Urbana revolucija*, Nolit, Beograd, 1974.
  26. Strinati, Dominic, *An Introduction to Theroies of Popular Culture*, Routlegde, London, 1995.
  27. Chambers, Ian, *Popular Culture*, Routledge, London, 1993.
  28. Hebridge, Dick, *Subculture*, Routledge, London, 1997.
  29. Regev, Motti, *Theory, Culture and Society*, Thousand Oakes, London, 1997

### *Ključne reči*

---

britanska invazija, nostalgija, „sgt pepper's lonely heart club band”, „magical mistery tour”, maharisi mahes jogi, Pol Mekartni, Brajan Epstin, Joko Ono, „la nouvelle vague”, ironija

*Aleksandar Janković*

## **THE BEATLES AND FRENCH “LA NOUVELLE VAGUE”: A HARD DAYS NIGHT AND HELP**

### *Summary*

---

With its midly surreal, proto-Pythonesque sends-up of British light Entertainment, authority figures and global appeal of *La Nouvelle Vague*, „Magical Mistery Tour” was an inspired freewheeling achievement, a deliberate parody of mass communication, a fantasy morality play about the grossness, warmth and stupidity of The Beatles' „audience”. As a precursor of road-movie and a 20-year anticipation of the „longform” pop video, it even occupies a niche in film history. However, The Beatles' cross-generational compact, established by *A Hard Days Night*, dissolved here in the distressing gastronomic gross-out of Lennon' cruelly satirical „Aunt Jessie's Dream”. The Epstein era was over and the global end was impending!