

senke zaboravljenih predaka

(prolegomena za jednu arheologiju filma)

miroljub stojanović

Kinematografija je, po svim definicijama, još vrlo mlada, ali je dovoljno stara da ima ne samo svoju istoriju nego i svoju arheologiju.

Endrju Seris

IZVAN PLAVOG

Priča se: u gotovo usputnoj rubrici (u odnosu na predmet našeg teksta) jednog veoma cenjenog britanskog filmskog časopisa (Sight & Sound) o neobičnom otkriću. . . Naime, tražeći odgovor na pitanje koja je najstarija od mnogobrojnih filmskih verzija slavnog romana Džona Bjukena (John Buchan) *39 stepenica*, moglo se sa zaprepaštenjem konstatovati u privednom sporu-kako to ipak nije ona južnoafrička iz godine 1925, no da je istoimeni film već uveliko bio snimljen u Koreji 1913. godine.

Na prvi pogled, ništa bolje ne ilustruje prisustvo ovakvih navoda koliko sklonost ka senzaciji i „ljubav“ prema paradoksima. S druge strane, zanemari li se senzacionalistički aspekt primera, čitav problem gotovo da postaje dramatičan u svojoj jednostavnosti.

Za nas je, naravno (što je i predmet ovog teksta) zanimljivo kako bi se dalje mogao manifestovati ovaj „kviz-obrazac“ iz inostrane filmske periodike, i kako bi on, u perspektivi, pomirio znatiželju ozbiljnih istorijskih proučavanja s veselom slučajnošću improvizacije? Ne mislimo nijednog trenutka da naš predmet pretvorimo u sport, te nam ne izgleda neophodno podvajanje u oblasti metodologije i istorijsko-kritičke aparature pojmovnog raščlanjenja. U svakom slučaju, ne plediramo za jednu teoriju istorije filma ali mislimo da je ova ozbiljno dovedena u pitanje poslednjih godina, iz razloga, ili upravo njima uprkos, kulturnog, političkog, pa i geografskog prioriteta.

Pomenuti primer filma *39 stepenica* još uvek bi mogao predstavljati ekscesa a posledice biti praktički zanemarive, ukoliko ne bi postojale neke srećne koincidencije. Ono na šta mi pomišljamo pod „srećnom koincidencijom“, i pored maksimalne neusklađenosti termina sugerišu da je broj ovakvih „ekscenčnih“ pojava i slučajeva u novije vreme u porastu, te da se već sada može govoriti o karakteru hemijskog opita: neograničeno ponavljanje i umnožavanje laboratorijskog eksperimenta upravo na najbolji način čini izlišnim shvatanje o slučajnosti pojave.

Drugim rečima, anegdotsko prizivanje filma *39 stepenica* (korejskog ili južnoafričkog, svedjedo) je ovde ne samo ilustrativno no i *uputno* za razumevanje ovog procesa. Još od kada su Ulrich Gregor (Ulrich Gregor) i Eno Patalas (Enno Patalas) u ideološkom rezimeu svoje trotomne *Istorije filmske umetnosti* konstatovali da „tradicionalnu, staru kritiku“ „ne zanima neumetnički film“ te da je jedan od zahteva „nove kritike“ — „zanimanje za svaki film“ — malo je primera koji podupiru ove postulate na epizodan način a da im se pri tom aksiološki povlađuje. Ovaj entuzijazam, naravno, ne mora nužno biti produkt estetskog zanosa, te bi se čak veoma lako dalo utvrditi kako su sasvim opravdane mogućnosti prigovora. Ukoliko i težimo da opravdamo naše estetske a ne samo istorijske ili čak istoricističke preokupacije, onda ove dve stvari svakako moramo dovesti u vezu i to što one u izvrsnom početnom stadijumu imaju znak jednakosti, još uvek se ne kosi sa našim namerama. Istorija je, jednostavno, temelj svake eventualne nadgradnje i mi ćemo kasnije videti i kako. Naravno, nikad nam nije izgledala neophodnom pomoć istoričara u vrednosnim procenama bilo koje vrste, ali kada je o filmu reč, smatrali smo jednostavno da je dovoljno zanimljivo primetiti kako sve veći broj autora (ako ne i većina njih) sve teže miri naučnu uzdržanost pedanta s presudivačkom sklonošću kritičara. . . Od pukog registrovanja pojava južnoafričkog ili korejskog filma, pa do njihovog vrednosnog „sortiranja“ ostaje tek korak.

Naše znanje o filmu danas, prirodno, veće je nego ikada, i poslednjih godina otvoreni su sasvim novi, neistraženi prostori. Istorije nacionalnih kinematografija dobijaju na nekoj univerzalnoj polici filmske literature istaknuto mesto ali one, bez sumnje, inkorporiraju tek deo baštine. Iz jedne težnje za sveobuhvatnošću u kojoj će sve manje mesta biti za iznenađenja ili nepoznanice, razvija se sve očiglednije jedan gotovo interni vid (s obzirom na veoma ograničene tiraže) izdavačke delatnosti, koji i najminucioznija istorijska nastojanja zamenjuje kompilacijom, pa čak i katalogom — kao što je to učinio Gerhard Lamprecht (Gerhard Lamprecht) sabravši desetine hiljada filmskih špica u 9 tomova svog *Nemačkog nemog filma* (Deutsche Stummfilme 1903—1931) s obavezanim indeksom imena i naslova koji čini deseti tom. Pedantni popis jedne nacionalne produkcije za upućene često može da bude rečitiji od najlucidnije vivisekcije istoričara filma, sa svom njegovom kulturnom, naučnom, pa i moralnom superiornošću. Dovoljno je baciti brz i letimičan pogled na knjige tipa: *Orang film Indonesia 1926—1978* Ape Siapa (Apa Siapa) — izdate u okviru indonezijske kinoteke 1979. godine; *Pioniri argentinskog zvučnog filma* (Reportaje al cine Argentino: los Pioneros del sonoro) — knjige koju su zajednički pripremili i izdali u Buenos Airesu 1978. godine, Marijano Kalistro (Mariano Calistro), Oskar Setrangolo (Oscar Cetrángolo), Klaudio Espanja (Claudio Espanja), Andres Insauralde (Andrés Insauralde) i Karlos Landini (Carlos Landini): ili pak Filipinski

film, koja je početkom osamdesetih godina na engleskom jeziku izdata u Manili, pa da uvidimo smešno pomanjkanje informacije kada su u pitanju preduslovi za jedno dublje razumevanje istorije filma.

Čar ovakvih knjiga, koje smo pomenuli, istina, blagonaklono, imanentna je njihovom stvarnom naučnom doprinosu. Raskrinkavanje mnogih zabluda je osobina nauke koju im pripisujemo, budući da insistiramo na diferencijaciji jednog egzaktnog metoda s minimalnim mogućnostima mistifikacije. Ukoliko nam ove knjige govore „u koliko i kada“, ukoliko našu znatiželju pretvaraju u mač s dve oštrice, one, istovremeno, spremno podnose račun o svojim vlastitim ograničenjima. Pretpostavljamo da one mogu biti koristan priručnik, čak i kada su uslovi pod kojima su se pojavile, podređeni diktatu nekih provizornih razloga i moda. Ali, u pozadini patriotskog nadahnuća, čisto finansijskih pretpostavki priređivača i motiva prestiža, otkrivamo jednu strašnu anomaliju: ove knjige nisu lepa književnost i one su ipak pomoćno sredstvo. A to znači da je svaki hipotetički „čitalac“ potencijalni gledalac. I tada, neminovno, nastaju problemi. Svaki od ovih „pisaca“ privilegovan je u odnosu na „čitaoca“ (gledaoca) koji nije posvećen. Dovoljno je setiti se samačke sobe Noela Birša (Noël Burch) u jednom tokijskom hotelu, u kojoj je on višemesečnim, studioznom pregledanjem predratne japanske produkcije stvarao svoje monumentalno delo *Ka udaljenom posmatraču: forma i značenje u japanskom filmu* (To the Distant Observer: Form and meaning in the Japanese cinema, Scholar Press, London 1979). Moramo li odista poverovati Noelu Biršu kada eksplicitno i lucidno pokazuje, nasuprot mnogim uvreženim i opšteprihvaćenim mišljenjima, da je „predratni japanski militarizam praktički bio bez odjeka na filmsku produkciju tridesetih godina i da je poratni period demokratizacije zemlje jedan od znakova filmske degradacije, prvenstveno u delima Ozua i Mizogučija (Mizoguchi).“

Odgovor na ovo pitanje ne mora nužno biti neafirmativan kada se ima u vidu oko 25.000 evidentiranih dugometražnih filmova nastalih u Japanu od 1912. godine do danas. Čak ni megalomanska retrospektiva japanskog filma u Parizu (januar 1984-april 1985) sa gotovo osam stotina naslova, nije definitivno rešila mnoge estetičke nedoumice. Ali, mnogo više od ovih nedoumica, mnogo više od hijerihije, govore nam službene table japanske predratne produkcije koje Patrik Robertson (Patrick Robertson) objavljuje u svojoj *Guines Book of film: facts & feats* (1980):

1924	1927	1928	1929	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939
875	648	798	850	498	450	413	470	558	583	554	437

(gornji brojevi označavaju godine proizvodnje, a donji broj dugometražnih filmova)

Zagovornici teorije prema kojoj se jedna kinematografija mora najpre industrijski konstituisati da bi uopšte bila kinematografija, biće verovatno očarani industrijskim potencijalom koji mogu sresti na čitavom azijskom prostoru, ako nikako drugačije a ono pedantnim iščitavanjem statističkih krivulja. Reč Azija, uostalom, danas budi strahopoštovanje i kod površnog posmatrača, jednako kao i kod najstrastvenijih zagovornika čije poznavanje i apologetski stav mestimično prerasta u lirsko raspoloženje. U ove svakako valja ubrojati Tonija Rejsna (Tony Rayns), Marka Milera (Marco Müller) i Pjera Risjena (Pierre Rissient). Pravi je trenutak da kažemo kako se u novije vreme Azija pojavljuje kao sintagma opšte „arheološke“ orijentacije. Uverimo se, uostalom, i zašto:

	1937	1938	1939	1947	1948	1949	1956	1958	1959	1961
Indija	197	172	165	281	263	291	295	294	304	298
Hong Kong	150	55	100	—	—	256	311	237	239	303
Kina	75	86	58	—	—	7	—	52	70	85
Filipini	32	55	—	24	—	—	—	97	92	108

(oznaka „—“ upotrebljena je tamo gde nema zvaničnih podataka za datu kalendarsku godinu)

Fenomen brojeva ne pominjemo kao neprikosnoveni alibi za prihvatanje „arheoloških“ istina po zaboravljenim ropotarnicama. On, na kraju krajeva, sam po sebi, ne potvrđuje nijedno istorijsko nastojanje, niti opravdava (pa i omogućava) nijedno arheološko pravilo. On čak nema neposredno veze s istinama i zabludama svakoga od istoričara (arheologa) uzetih ponaosob ili, generalno gledano, kroz njihove discipline. Kada je o Aziji reč, on pogotovo nema takmičarski karakter jer je poređenja s ostalim kontinentima tu još uvek moguće-bar u izvrsnoj meri — budući da se i u predratnoj Evropi a čak izrazito u Severnoj Americi, može olako manipulirati ovom kvazi-teorijom kvantiteta.

	1919	1920	1921	1932	1933	1934	1942	1943	1944
Nemačka	345	485	646	150	129	142	64	83	75
Velika Britanija	122	155	137	110	115	145	39	47	35
Francuska	—	—	—	156	152	119	74	81	27
Italija	151	152	56	20	34	35	119	70	19
SAD	646	797	854	489	507	480	488	397	401

Ali taj fenomen danas upućuje, jednako u Aziji, Evropi ili Severnoj Americi, ne toliko na postojanje jedne tradicije, koliko ovu „definiše“ kao jednu od mnogobrojnih, iščezlih Atlantida kulturne evolucije.

Istoričar je nužno postao arheolog upravo zato što su brojevi jedino što je ostalo od ove tradicije, što čak i pomoću brojeva ovu jedva da naslućujemo u njenoj organskoj celovitosti. Ko će se usuditi da ustvrdi da u doba koje prethodi našem, filmski imperativi nisu u najboljem slučaju predstavljali trajnu estetsku zaostavštinu? . . . Ukoliko razjašnjava i tumači, svaki „arheolog“ je dobrodošao u času u kome, globalno rečeno, nedostaje prave inspiracije. Ukoliko povlađuje ovom ili onom vremenu, on mora imati naročito jake razloge, čak i kada su uslovi pod kojima se obraća javnosti (što je veoma redak slučaj) posledica inercije i in-

telektualnog hobija. Hteli mi u to da poverujemo ili ne, u svetu se na tom planu dosta učinilo poslednje decenije. Istina, moramo naglasiti da su dosadašnji napori više išli na svest pojedinca no na neku ukupnu artikulaciju sistema. Žan Mitry (Jean Mitry), ugledni istoričar filma i profesor na pariskom I.D.H.E.C.-u i Sorboni, nakon osam zamišljenih tomova svoje *Istorije filma*, od kojih se prema informacijama kojima raspolažemo pojavilo pet, nakon petnaestak hiljada viđenih filmova, kategorično tvrdi da je „kolektivna istorija filma“ jedina koja u budućnosti ne samo ima sintetičkog smisla, već i logičkog opravdanja pred neizmernošću materije.

Ako je prednost nekih opštih, nacionalnih ili, pak, tematskih istorija filma — kao, recimo, Francis Kurtadove (Francis Courtade) i Pjer Kadarsove (Pierre Cadars) *Istorije nacističkog filma* vidljiva u jednom striktnom poštovanju tradicionalnih pravila i odgovornošću pred ukupnom kulturnom procenom, još uvek nije, po svemu sudeći, pronađena idealna ravnoteža između elemenata građe i elemenata diskursa, te nije teško otkriti kako se i mi još uvek dovumimo između predmeta i postupka.

Ovom, u ne tako strogom smislu, naučnom dilemom, kao da su najmanje opterećeni pojedini filmski kritičari koji, ako je suditi po sferama njihovog interesovanja, moraju pokazivati sve više nezadovoljstva tradicionalnim tumačenjem riznice. Ove smo već na terenu novinskih stubaca koje su zaposeli ne više ni retki entuzijasti, čije turističke ekurzije gotovo da koincidiraju s euforičkim sadržajima njihovih napisa. Nećemo, mislim, pogrešiti, ako opsednutost filmskom prošlošću označimo dominantom svekolikog razmišljanja. Filmovi koji do juče nisu postojali nikako drugačije osim kao fikticitet produkcijske stihije, prepoznaju se sada kao „remek-dela“, izuzetna i vanserijska ostvarenja koja se ne samo otruđu od zaborava no i kategorički proglašavaju paradigmatom filmskog mišljenja.

Ali, gde prestaje bizarno i otpočinje za nas pravo značenje? I zašto se toliko zapomaže za desetina hiljada uništenih, izgubljenih i propalih filmova, kada nas, uostalom, sadašnji tempo proizvodnje nimalo ne obespekuje u pogledu kvantiteta, makar i optimalno neophodnog za našu „nevinu razbibrigu“ u budućnosti.

Naš ugledni teoretičar i estetičar filma, profesor Vlada Petrić, 20. juna 1987. godine u uvodnoj napomeni pred projekciju japanskog nemog filma *Na strani ludila* (1926) Teinosuke Kinugase (Teinosuke Kinugasa), u beogradskom Muzeju kinoteke, dao je samo delimičan odgovor na pitanje o suštini sve intenzivnijeg prekopavanja po starim filmovima i teško dostupnim arhivama i fondovima. Ovo objašnjenje, izrečeno tonom spontane neprikosnovosti, zasniva se na prevladavajućem uticaju televizije i njenoj konzumentskoj prirodi. Na taj način se jagma za inače malo poznatim i retko viđenim filmovima tumači sa stanovišta jedne veoma prisutne, potrošačke ideologije. Ali, profesor Petrić je tom prilikom, govoreći o spektakularnosti otkrića Kunugasinog filma, pronađenog gotovo slučajno posle pet punih decenija, odmah zatim, na izgled bez neke čvrste povezanosti, ovaj film svrstao u testamentarnu zaostavštinu neme epohe, rame uz rame s delima Eizenštejna (Eisenstein), Karla Teodora Drejera (Carl Theodor Dreyer), Roberta Vineca (Robert Wiene). . . Želimo, prosto, da poverujemo kako vremensko ograničenje nije dozvolilo profesoru Petriću da kroz ova nimalo bezazlena poređenja razvije i upotpuni jedno tumačenje u kome mi naziremo izvesni tematski oblik bliskosti s našim tumačenjem i koje ćemo mi probati da potaknemo sa svim konsekvencama. „Mi nismo bogovi“, govorio je Anri Langloa (Henri Langlois). „Mi sve filmove moramo čuvati. . . živimo u tri protiv sata koji navješćuje smrt filmova, napuštenih, propalih, filmova u rukama osoba koje ne mare na njih. To je jedina, istinska briga, jedini problem kinoteke koje su vrijedne tog imena“.

Ali, jasno je: postojanje neke idealne kinoteke ne bi, samo po sebi, afirmisalo ili osporavalo nijednu do sada poznatu teoriju. *Estetika ne otpočinje tamo gde završava istorija, a arheologija nije prirodni nego prinudni oblik istraživanja.*

. . . No, na koji način se arhivske frustracije ne moraju neminovno kositi s opšte prihvaćenim standardima umetničke relevantnosti, govore nam sledeći, sve učestaliji primeri.

NAŠI PRECI

Kada se na filmskom festivalu u Berlinu 1980. godine, nakon gotovo petosatne projekcije portugalskog filma *Amor de Perdição* dvorana prolomila od dugotrajnog i frenetičnog aplauza, Manoel de Oliveira imao je sedamdeset i dve godine. Film koji Džon Gilet (John Gillelt) opisuje kao „bez sumnje, jedan od najoriginalnijih u proteklog decenija“, bio je njegovo peto dugometražno ostvarenje. Teško da je u čitavoj istoriji filma postojao sineast koji je za pedeset godina rada snimio manji broj igranih filmova. Ovaj nekolicom senzacionalan prijem jednog prilično introvertnog dela, podstakao je brojne polemike i rasprave o autorskoj zaostavštini evropske filmske tradicije. Nije se štedelo na pohvalama i veličanju koje će osamdesetih godina prerasti u pravu intelektualnu modu.

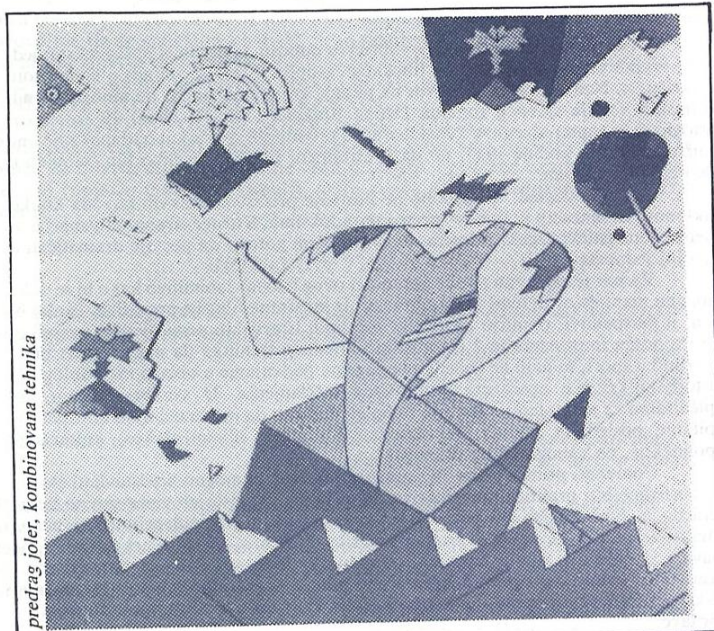
Do ovog događaja, Oliveirino ime teško da je išta moglo značiti ne samo prosečnom bioskopskom posetiocu, no i dobrom delu autoritativnih poslanika evropskog filmskog kruga. Istina, Gran pri na festivalu u Sienu 1964. godine za film *Priča o proleću* (1962) i obimom nevelika retrospektiva u francuskoj kinoteci iste godine, morali su imati izvesnog odjeka po logici kulturnih predračuna, ali je trebalo da prođe punih petnaest godina da Oliveirino delo faktički korespondira s javnošću. Ukoliko se reč „autentičan“ danas koristi uz izvestan rizik, Oliveira je među zaista retkim sineastima uz čije se ime ona vezuje bez zaziranja. Išlo se čak dotle (što mi apsolutno pozdravljamo) da se poredi s Bresonom (Robert Bresson) i Drejerom, a za ovu famu „odgovoran“ je, čini se, jednako i sam Oliveira koji je u većini intervjua imenovanu dvojicu navodio kao svoje duhovne uzore. U međuvremenu, ovi veliki kartezijanci su ili tiho priveli svoje delo kraju (Bresson), ili su svojom smrću prerاسli u legendu (Drejer), pa senka koju Oliveirina dela bacaju na većinu izvikanih evropskih sineasta potiče i iz ove filmske nemogućnosti formalnog asketizma kojeg je od polovine četrdesetih godina, do polovine šezdesetih godina medij negovao kao jednu od svojih krajnosti.

Odazivajući se na anketu francuskog *Positif-a* o najboljim filmovima u proteklih trideset godina (u broju od maja 1982), Žak Rivet (Jacques Rivette) staviše *Francisku* (1981) među trideset najboljih filmova, a veliki Luj Markorel (Louis Marcelles) *Amor de Perdição* (1978) među šest svih vremena, u velikoj anketi časopisa *Sight & Sound* oktobra 1982. godine (glasala su 122 filmska kritičara sa svih kontinenata). Ne poznajemo, istina, ovaj potonji film (portugalsku varijantu ljubavne naklonosti dece zavađenih porodica, snimljenu prema nekim mišljenjima pod veoma jakim uticajem portugalskog slikarstva u kojem Oliveira u Kolumbanu

(Columbano) nalazi najčešću inspiraciju); no, gledajući neke druge njegove filmove uz Francisku, na primer, *Benilde, ili majka devica* (1975), rigoroznu i hermetičnu denuncijaciju portugalskog puritanizma — u kojem prevladavaju šizoidni momenti religiozne opsesije nevenčane trudnice, iz tzv. „boljih kuća“ — pomišljamo kako svetski film doživljava svoje najoptimalnije mogućnosti. U junu 1985. godine, nakon što smo videli njegova film *Aniki bóbó* (1942), neobično smo iznenađeni mogućnošću poređenja ranog Oliveire sa Renoarom (Jean Renoir). Pre svega, po nadahnutoj simpatiji kojom gleda na svet dece, bez retorike i napora koji iziskuje svesna primena stila, bez indirektnih momenata kojima bi u toj meri film približio životu (baš kao i reditelj *Pravila igre* 1939).

Kada se ima u vidu njihova kompleksnost, teško je od ovih filmova očekivati da makar i u evropskim okvirima postanu obavezna lektira. Evropski film, istina, polako preuzima neke od ovih zasada, ali je odevč rano govoriti o duhu „reformacije“. Oliveira je, uostalom, u poslednji čas uskočio u svest bioskopskog sladokusca i ovaj ga još uvek radije doživljava kao retku i dragocenu iskopinu iz antičkih filmskih vremena. Ali, ništa pogrešnije od toga! Zapanjujuća modernost njegovog izraza, zapanjujuća prednost njegovog stila leži upravo i trasiranju novih formalnih neodumica, na način koji se uveliko proglašava izlišnim. Oliveira je, po svemu sudeći, stigao prerano, što je zapanjujuće uverenje ako imamo na umu da je svoj prvi film snimio još 1931. godine (! !).

Kada je o Portugaliji reč, Oliveirino filmsko prisustvo i idolatrija intelektualnog tipa (koju sada jednako podražavaju i oni na Istoku — DR Nemačka, pa čak i SSSR — koliko i zapadno evropski znalci) nije, na svu sreću, iscrpelo interesovanje za tradicionalne kinematografske osobenosti i kvalitete koji bi se uz malo srećne naklonosti mogli definisati nacionalnim stilom.



1982. godine kinoteka u Lisabonu priređuje retrospektivu još jednog predratnog (zaboravljenog) velikana: Leitao de Bareša (José Leitão de Barros, 1896—1967), tvorca prilično cenjenih filmova u novije vreme kakvi su *Maria do Mar* (1930) i *Kamoens* (1946) — biografski film o piscu slavni *Luzijada*. „Važi za najvećeg portugalskog reditelja“, piše Žan Tular (Jean Tulard) u svom *Rečniku filma — reditelja* za sineastu čiji autorski potpis datira još od 1918. godine. „*Maria do Mar* (epopeja iz života ribara, jedne od najtipičnijih populacija portugalskog primorja), ostaje usamljeni primer afirmacije uspešnog portugalskog filma, u vremenu kada su naši reditelji saopštavali nacionalnu stvarnost kroz sopstveni temperament, više nego preko adaptacija literarnih tema ili podražavanjem tuđih stilova“, mišljenja je portugalski kritičar Manuel de Azvedo. „*Kamoens* je najbolji portugalski film“, kategoričan je Fernando Garsija (Fernando Garcia), i potom dodaje: „Leitao de Bareš odnosi nanovo kolosalnu pobedu u svitanje novih vremena koja naš film, počevši od ovog trenutka, može i mora živeti“. Ma šta danas mislili o osećanju nacionalnog ponosa koje stoji u pozadini ovih izjava, činjenica je da su Barešova dela nedavno (1982) naišla na izvanredan prijem u Francuskoj (videti izvanrednu knjigu *Le cinema portugais*, izdatu povodom velike retrospektive portugalskog filma u Boburu).

No, možda najčudniji od skorašnjih primera filmske revalorizacije srećemo u 32. broju FIAF-ovog biltena (glasilo asocijacije međunarodnih filmskih arhiva), u dopisu portugalske kinoteke. Već uvodni redovi priloga *Otkriće Rina Lupu*, koji govore o veoma značajnom sineasti iz neme epohe, naročito aktivnom između 1916. i 1930. godine, dovoljno zbuduju i najzadrtijeg od savremenih istoričara. Italijan poremok, Rino Lupo je u pomenutom razdoblju režirao u Francuskoj, Nemačkoj (kao Časar Lupov), Danskoj, Rusiji, Poljskoj (pod imenom Cezar Rino Lupo), Portugaliji i Španiji, a zatim, početkom tridesetih godina iščezao bez traga. Uz filmografiju njegove portugalske faze (7 filmova), nailazimo na iznenađujući poređak da se 1928. godine u njegovom filmu *Fatima, mesto čuda* u ulozi elegantnog mladića, u nekliko scena pojavio Oliveira. Kako bilo, *Vukovi* (1923) ostaju film uz koji se danas po evropskim kinotekama najčešće vezuje njegovo ime. Ako smo danas u stanju da dodemo do ovih informacija, pa možda i Lupovih filmova, prevashodno moramo zahvaliti Feliks Ribeiro (Félix Ribeiro), jednom od osnivača portugalske kinoteke. Njegovom zaslugom otkriveni su i spaseni svi Lupovi filmovi snimljeni u Portugaliji. Nemamo pouzdanu informaciju da li je 1986. organizovana kompletna retrospektiva sačuvanih Lupovih filmova povodom devedesetogodišnjice portugalske kinoteke, kao što je planirano. Ali, imamo puno razloga da verujemo malom broju posvećenih kada nam ga prikazuju kao „prilično zanimljivog reditelja i pasioniranog zaljubljenika u film“.

(Nastaviće se)