

ВО ИЗБОРИ ЗА НОВИ ПОБЕДИ (Благоја Дрнков, 1947)



ЖИТО ЗА НАРОДОТ (Трајче Попов, 1947)



Кадар од ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД број 1 (1947)↓



СОДРЖИНА▼ **ЈУБИЛЕЈ**

50 години од формирањето на „Вардар-филм“

- 5 - Илинденка Петрушева: 1947 година - почеток на организираното филмско производство во Македонија

▼ **ФИЛМОТ КАКО ИНТЕРТЕКСТ**

- 11 - Георги Василевски: Променливата стварност и алузивноста на филмскиот факт
21 - Хрвоје Турковиќ: Дали е сценариото книжевно дело
31 - Мирослав Чепинчиќ: Кон семиолошкото толкување на филмот
39 - Анте Петерлиќ: Прилог кон проучувањето на филмскиот цитат

▼ **ПОВОДИ**

По промоцијата на документарниот филм „Македонската книга на живите“

- 51 - Георги Василевски: Зборот воскреснат во филмската слика

▼ **СВЕТСКО ФИЛМСКО НАСЛЕДСТВО**

- 57 - Виторио Мартинели: Белешки за култот кон филмските ѕвезди во италијанскиот нем филм
65 - Тадеуш Мичка: „... Живееме во свет, кој за себе нема идеја...“ (за филмското творештво на Кшиштоф Кешловски)

▼ **ИНТЕРВЈУ**

- 81 - Сузана Тодоровска: Фотографијата - патување без дестинација (интервју со Кит Арнет)

▼ **ИЗВЕСЕН ПОГЛЕД**

- 85 - Мирослав Чепинчиќ: Малечок трактат за телевизијата
89 - Петар Волнаровски: Научната фантастика и филмот
95 - Георги Василевски: Враќање на фетишот

▼ **ФИЛМОВИ**

- 101 - Роберт Алаџозовски: Од антиимперијалистички роман до филмска љубовна драма (за филмот „Англискиот пациент“)
105 - Сунчица Уневска: Оаза на малите птици (за филмот „Англискиот пациент“)
113 - Мими Горгоска: Лавиринтот на ирската историја (за филмот „Мајкл Колинс“)

▼ **ФЕСТИВАЛИ**

- 115 - Благоја Куновски: Доминација на насилството (за 50-от јубилеен Кански фестивал)

ХРОНИКА

123

- Владимир Љ. Ангелов: Фрагменти од вториот филмски форум во Стразбур (импресији)

Печатењето на овој број го овозможува



Министерство за култура
Министерство за наука

и

OPEN
SOCIETY
INSTITUTE
MACEDONIA



ИНСТИТУТ
ОТВОРЕНО
ОПШТЕСТВО
МАКЕДОНИЈА

KINOPIS

Journal of Film History, Theory and Culture and the Remaining Arts

CONTENTS

JUBILEE

50th Anniversary of the Founding of "Vardar film"

- 5 - Ilindenka Petruševa: 1947, Commencement of Organized Film Production in Macedonia

THE FILM AS AN INTERTEXT

- 11 - Georgi Vasilevski: The Variable Reality and the Allusion Aspect of the Film Fact
21 - Hrvoje Turković: Is the Screenplay Considered to Be a Literature Work?
31 - Miroslav Čepinčik: On the Semiological Interpreting of the Film
39 - Ante Petrić: A Contribution Towards the Film Citation Researching

OCCASIONS

After the Release of the Documentary Film "Macedonian Book of the Living"

- 51 - Georgi Vasilevski: A Word, Resurrected into a Film Image

WORLD FILM HERITAGE

- 57 - Vittorio Martinelli: Notes on the Cult Towards Film Stars in the Italian Silent Film
65 - Tadeusz Miczka: "...I am living in a world, which does not have an idea on itself..." (On the creative film art of Krzysztof Kieślowski)

AN INTERVIEW

- 81 - Suzana Todorovska: The Photography - a Journey with no Destination (An interview with Keith Arnatt)

CERTAIN REGARD

- 85 - Miroslav Čepinčik: A Small Tractate on the Television
89 - Petar Volnarovski: The Science Fiction and the Film
95 - Georgi Vasilevski: The Returning of the Fetish

FILMS

- 101 - Robert Alažozovski: From an Anti-imperialistic Novel to the Film Love Drama (On the film "English Patient")
105 - Sunčica Unevskaja: The Oasis of the Little Birds (On the film "English Patient")
113 - Mimi Gorgoska: The Labyrinth of the Irish History (On the film "Michael Collins")

▼ **FESTIVALS**

- 115** - Blagoja Kunovski: Prédomination of the Violence (on the 50th Jubilee Cannes Film Festival)

▼ **CHRONICLES**

- 123** - Vladimir LJ. Angelov: Fragments of the Second European Cinema Forum in Strasbourg (impressions)

□□□□□□□□□□□□□□

KINOPIS

Revue de l'histoire, de la théorie et de la culture du cinéma et d'autres arts

TABLE DES MATIÈRES

▼ **JUBILÉ**

50 ans de la création du "Vardar-film"

- 5** - Ilindenka Petruševa: 1947 - l'année du commencement de la production organisée en Macédoine

▼ **LE CINÉMA COMME INTERTEXTE**

- 11** - Georgi Vasilevski: La réalité changeante et l'allusion du fait cinématographique
21 - Hrvoje Turković: Le scénario, est-ce une oeuvre littéraire?
31 - Miroslav Čepinčik: Sur l'interprétation sémiologique du cinéma
39 - Ante Peterlić: Exposé sur l'étude de la citation cinématographique

▼ **OCCASIONS**

Promotion du documentaire "Le livre macédonien des vivants"

- 51** - Georgi Vasilevski: Le mot ressuscité à l'image du cinéma

▼ **PATRIMOINE CINÉMATOGRAPHIQUE DU MONDE**

- 57** - Vittorio Martinelli: Notes sur le culte des stars dans le cinéma muet italien
65 - Tadeusz Miczka: "...On vit dans un monde qui n'a pas une idée sur soi..." (sur l'oeuvre de Krzysztof Kieślowski)

▼ **INTERVIEW**

- 81** - Suzana Todorovska: La photographie - voyage sans destination (interview avec Keith Arnatt)

▼ **UN CERTAIN REGARD**

- 85** - Miroslav Čepinčik: Petit traité sur la télévision
89 - Petar Volnarovski: Le science-fiction et le cinéma
95 - Georgi Vasilevski: Retour du fétiche

▼ **FILMS**

- 101** - Robert Alačovski: D'un roman anti-impérial au drame d'amour de cinéma (Sur le film "Le patient anglais")
105 - Sunčica Unevskaja: Oasis des petites oiseaux (Sur le film "Le patient anglais")
113 - Mimi Gorgoska: Le labyrinthe de l'histoire irlandaise (Sur le film "Michael Collins")

▼ **FESTIVALS**

- 115** - Blagoja Kunovski: Domination de la violence (sur le 50e festival de cinéma de Cannes)

▼ **CHRONIQUE**

- 123** - Vladimir LJ. Angelov: Fragments du IIe forum de cinéma de Strasbourg (impressions)

741

1.159.20.17/141

Врз основа на чл.79 ст.II од Уставот на Народна Република Македонија, Владата на Народна Република Македонија ја донесе следната

У Р Е Д Б А

За создавањето на комисија за кинематографија при Владата на Народна Република Македонија.

Член 1

При Владата на Народна Република Македонија се создава комисија за кинематографија.

Комисијата се состои од претседател и потребен број членови, кои ги поставуе Владата на предлог на Претседателот на Владата.

Член 2

Задаток на комисијата е да раководи со кинематографијата, да се грижи за издигањето на филмските кадри и административно-оперативно да раководи со филмските предпријатија од републиканско значење.

Член 3

Поблиски одредби за организацијата и работата на комисијата од чл.1 на ова Уредба не пропише Претседателот на Владата на Народна Република Македонија.

Член 4

Со влегуењето во сила на оваа Уредба престануат да важат прописите противни на оваа Уредба.

Член 5

Оваа Уредба влегуе во сила со објавуењето му во "Службениот весник на Народна Република Македонија".

Бр. 2 VII 1947 год.
Скопје

ПРЕТСЕДАТЕЛ НА ВЛАДАТА
НА НР МАКЕДОНИЈА,

/ Л. Колишевски /

МИНИСТЕР НА



ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА

1947 ГОДИНА - ПОЧЕТОК НА ОРГАНИЗИРАНОТО ФИЛМСКО ПРОИЗВОДСТВО ВО МАКЕДОНИЈА

□□□□□□□□□□□□□□



Периодот од појавата на браќата Манак во 1905 година па сè до крајот на Втората светска војна може слободно да го именуваме како етапа на спонтан развој на филмското производство во Македонија од едноставна причина што создавањето филмови се реализирало со лична иницијатива на љубопитни и агилни поединци. Единствената појава на еден вид организирано производство на филмови е снимањето на здравствено-поучни филмови во Хигиенскиот завод во Скопје во триесетите години. Оваа етапа од развојот на македонскиот филм, иако спонтан, оставила значајни траги во историјата на нашата кинематографија. По завршувањето на Втората светска војна, кога Македонија ја стекна својата независност, новата власт, свесна за значењето на филмот, пристапи кон организирање на институциите на македонската кинематографија. Свеста за една организирана кинематографија, најнапред, се преточи во Одлуката на Президиумот на АСНОМ од 2 февруари 1945 година, со која се формира Отсек за кинематографија при Повоеренството за трговија и снабдување. Со оваа одлука јасно се дефинирани задачите на овој Отсек: „... да донесува филмови од Државното филмско претпријатие од Белград за Македонија и правилно да ги распределува по кината, да врши техничка контрола на филмовите и да снима мали журнари со пропагандна цел...". Така, започнува да се врти лентата на македонската кинематографија - се формира, најнапред, Филмска дирекција за Македонија, па потоа „Расфилм" (претпријатие за распределба, преглед и поправка на филмови) и така доаѓаме до 1947-та година.



Во оваа пригода, кога го чествуваме 50-годишниот јубилеј на „Вардар филм", сосема накусо ќе фрлиме поглед во таа '47-ма година, кога се значајните, за тоа време, „филмски" чекори.

1.894.1.3/14

Vrz osnova na čl.1 st.II od Uredbata na Vladata na Narodna Republika Makedonija za sozdavaneto na Komisija za kinematografija pri Vladata na Narodna Republika Makedonija, a po predlog na Pretsedatelot na Vladata, Vladata na Narodna Republika Makedonija go donese sledното

R E Š E N I E

za postauvanje pretседател i členovi na Komisijata za Kinematografija pri Vladata na Narodna Republika Makedonija.

1./ Vo Komisijata za kinematografija pri Vladata na Narodna Republika Makedonija se postauvat/

a2/ za pretседател: Aco Petrovski-direktor na ~~Gr~~ Gradskoto pretprijatije za kina, pečat ireklami i

b./ za členovi: Blagoj Drnkov-direktor na pretprijatijeto za raspodeła na filmovi i Aki Pavloski od Bitola.

Br. 6135/2 juli 1947 god. Skopje.

Pretседател na Vladata na N.R.M
L. Kolišewski s.r.

**Препис од
решението за
состав на
Комисијата за
кинематографија**

Во првите повоени години една од најзначајните задачи на новата власт во Македонија е кинофикацијата. Така, и во таа 1947 година се спроведува интензивна кинофикација, при што, филмот допира, речиси, и до најмалите и најоддалечени населени места, некаде со изградба на кино-сали (најчесто во културни домови), а некаде преку подвижните кина. Така, на пример, во Кичево е инсталиран нов кинопроектор и киното започнува редовно да работи, во Струмица е отворено првото летно кино, потоа во рудникот Радушa е отворен културен дом во чија сала се одржуваат редовни кинопретстави, потаму во рудникот Злетово, во домот на рударите, исто така, се одржуваат редовни претстави. За оваа година е значајно интензивирањето на подвижните кина. Едното е на Министерството за народна просвета, а другото на Управата на железниците. Овие две подвижни кина ги посетувале и најоддалечените места каде што немало кино-сали. Во првото полугодие од таа година подвижното кино на Министерството за народна просвета ја обиколило Западна Македонија, прикажувајќи филмови од тековниот репертоар (претежно од советско производство - ОБЧАРЧЕТО КОСТЈА, ЧКАЛОВ итн.). Киното, пак, на Управата на железниците давало кинопретстави на речиси сите постојки на железничките пруги.

Во оваа година се набавени и поголем број 16 мм кинопроектори коишто биле предадени во поголем број училишта, главно, гимназии.

Што се однесува, пак, до тековниот репертоар на кината, гледачите во таа 1947 година можеле да видат еден добар квантум на филмови, глав-





(горе)

Ацо Петровски,
претседател на
Комисијата за
кинематографија

(долу)

Благоја Дрнков,
член на
Комисијата за
кинематографија



но од советско производство, но на екраните во Македонија се појавуваат и филмови од други значајни кинематографии. Ќе ги забележиме најзначајните филмски наслови прикажувани кај нас пред 50 години - советските филмови ТРИНАЕСЕТТЕМИНА, ЛЉУБОВ И ФЕРЕЦЕ, ПЕТАР ВЕЛИКИ, АЛЕКСАНДАР НЕВСКИ, КАМЕНИОТ ЦВЕТ, ВИБОРШКА СТРАНА, потоа француските ЗЛАТНО ВРЕМЕ, ЧИЧО ГОРИО, ДЕЦАТА НА РАЈОТ, ПЕСНА НА ПРОГОНЕТИТЕ, БЕЛИОТ ВАЛЦЕР, ФАНТАСТИЧНА СИМФОНИЈА, КАПЕТАН ФРАКАС, американските ЏУНГЛА ВО ВЕЛЕГРАДОТ, ХОТЕЛ ЗА ЖЕ-

Препис од
решението за
формирање на
„Вардар филм“

НИ, СЕНКА НА СОМНЕНИЕ, МЛАДИОТ ЕДИСОН, англискиот ПИГМАЛИОН, чешките БАЛЕРИНА, СИНИОТ ВЕЛ, ЈАНОШИК, НИКОЛА ШУХАЈ итн. Во киното „Култура“ во Скопје од 2 јуни, па натаму, се прикажува првиот југословенски игран филм СЛАВИЦА. Македонскиот печат редовно го следи тековниот репертоар во вид на рецензии и осврти. Прилози за филм објавуваат „Нова Македонија“, „Единство“ (Скопје), „Млад борец“, „Братство“ (Битола) со потписи од авторите Јован Бошковски, Ванчо Казанџиски, Димитар Митрев, Гане Тодоровски, Коле Чашуле и други.

Историските настани што ја потресувале Македонија во минатото и нејзините фантастични природни амбиенти биле исклучително привлечни

1.800.4.1/1

Vrz основа na čl. 4 i 5 od Osnovniot zakon za državni stopanski pretprijatija, Vladata na Narodna Republika Makedonija go donesue sledното

РЕШЕНИЕ

Za osnivanje na državno stopansko pretprijatie za proizvodnja na filmovi

Чл. 1

Se osniva pretprijatie za proizvodnja na filmovi vo Narodna Republika Makedonija kako pretprijatie od republikansko značenje кое ќе се води под фирма PRETPRIJATIE ZA PROIZVODNJA NA FILMOVI „VARDAR-FILM“-SKOPJE.

Чл. 2

Predmetot na rabota na pretprijatiето e: proizvodnja na filmovi.

Чл. 3

Osnovnite srestva na pretprijatiето iznesuva vo dinari 1.500.000.-Eden milion i petstotini hiljadi, a oborotnite 500.000 Petstotini hiljadi dinara.

Чл. 4

Pretprijatiето e pod administrativno-operativno rakovodstvo na Komisijata za kinematografija pri Vladata na NRM.

Чл. 5

Ova rešznje vlegue vo sila so potpišuenjeto.

Br. ² 2879

21- VII - 1947 godina
S k o p j e

Potpredsedatel na Vladata
na N.R. Makedonija

/Lj. Arsov/ C. p.

Ми м. Арсов и Н. Д. М.
Кин. & Билд. с. р.

за странските сниматели и филмски компании. Така, во периодот до крајот на Втората светска војна е снимен еден значителен филмски опус од документарни филмови (воени записи, туристички и етнолошки и други) чии продуценти биле од САД, Германија, Франција, Англија, Србија, Бугарија, Белгија итн. Во 1947 година белградското претпријатие „Свезда филм“ реализирало повеќе филмски записи за Охрид, Пештани и Св. Наум, но најзначајното снимање за Македонија се одвива во летните месеци на истата година (јули и август), кога многубројната екипа на „Авала филм“ од Белград го реализира долгометражниот документарен филм МАКЕДОНИЈА. Сценаристи на овој филм се Коле Чашуле и Миодраг Ѓурѓевиќ, снимател е Вуко Карановиќ, а режисер - Жорж Скригин.

И додека се одвиваат овие снимања (покрај редовните прилози што за белградска „Свезда филм“, во 1947 година, ги реализира дописникот и снимател од Македонија Трајче Попов - вкупно 19 прилози во 1947 година) во домашните филмски редови забрзано се вршат подготовките за започнување на редовното филмско производство. Претпријатието „Расфилм“ се трансформира во претпријатие за распределба на филмови „Филмско“ и токму во продукција на ова ново претпријатие, во 1947 година, ќе бидат снимени првите документарно-пропагандни филмови ЖИТО ЗА НАРОДОТ по сценарио на Јован Бошковски, а во режија на Трајче Попов и ВО ИЗБОРИ ЗА НОВИ ПОБЕДИ, по сценарио на Коле Чашуле, а во режија на Благоја Дрнков.

Со Уредба на Владата на НРМ од 2 јули 1947 година е формирана Комисијата за кинематографија при Владата на НРМ, чии задачи биле: организирање на филмското производство, обезбедување техничка база за тоа производство, обезбедување стручен кадар за производниот филмски процес, подготвување развоен план за кинофикација итн. Претседател на Комисијата бил Ацо Петровски, а членови Благоја Дрнков и Аки Павловски. Ова е последниот чекор до формирањето на првиот македонски филмски продуцент „Вардар-филм“ И неполни два месеца по формирањето на Комисијата, Владата на НРМ, на 21 август 1947 година, донесува решение со кое е формирано претпријатие за производство на филмови „Вардар-филм“. Именуван е и неговиот прв директор - Аки Павловски. Првите филмски реализации на „Вардар-филм“, во годината на своето основање, се два броја „Филмски преглед“. Прегледот број 1 е прикажан во јавноста (на редовен кинорепертоар) веќе во месец ноември и ги содржи прилозите за интензивната станбена изградба во Скопје, за прославата на 9-ти Септември во Пиринска Македонија и за бербата на памук во Струмичко. Прилозите за овој прв филмски преглед ги снимиле Благоја Дрнков и Трајче Попов. Филмскиот преглед број 2, чиј снимател е само Трајче Попов, е сн



Аки Павловски,
член на
Комисијата за
кинематографија
и прв директор
на
„Вардар филм“



мен кон крајот на годината, а во кината се појавил во средината на месец јануари 1948 година.

При крајот на овој пригоден (јубилеен) запис за годината 1947-ма, ќе ги забележиме коментарите на печатот за тоа дека во, кон крајот на истата година, донесениот прв Петгодишен план мошне значајно место зазема и кинематографијата. Во него се предвидени 82 милиона динари за кинематографијата, од кои 23 милиони за материјалната база за филмското производство, а 59 милиони динари за кинофикација. Потцртано е дека „Вардар-филм“ во 1947 година излегува со 2 филмски прегледа, во 1948 година ќе произведе 7 филмски прегледи и 3 кусометражни документарни филмови, а планирано е во 1949 година да биде произведен првиот македонски игран филм, додека во 1951 година треба да бидат реализирани дури 2 играни филма. Со овој петгодишен план се предвидува и изградба на филмско студио и филмска населба во Скопје, а посебно е апострофирана неопходноста од специјализација на наши луѓе во другите филмски центри („Нова Македонија“, 23.11.1947, стр.6). □



SUMMARY

1947, Commencement of the Organized Film Production in Macedonia

The film production in Macedonia, since its appearance at the very beginning of this century with the brothers Manaki and even till the end of the World War II, was left to the isolated activity by some individuals or groups and organizations (excluding the film production realized by Office of Hygiene in Skopje). Those individuals and groups made a significant film opus. After the end of the war, the new authorities started organizing the institutions for cinematography. At the very beginning, the conscience for organized cinematography resulted in a decision made on August 2nd, 1945, by the Presidium of ASNOM (Anti-Fascist Assembly of the People's Liberation of Macedonia), when a Department for cinematography was founded within the Chamber for trade and acquisition. Such a decision caused establishing of specialized institutions for showing films, for film distribution and film production. 1947, the first documentary films after the liberation of the country were produced by the film production enterprise "Filmsko": "Grain for the People", directed by Trajče Popov and "In Elections for New Victories", directed by Blagoja Drnkov. The same year, in July, a Commission for Cinematography was founded by a Decree of the Government of the People Republic of Macedonia with an aim to provide adequate circumstances for film production as well as an adequate technical equipment for that production. A month later, on August 21, with a decision of the Government, "Vardar Film", a firm for film production was established. During the past 50 years, "Vardar Film" achieved rich film production opus consisting of feature films, documentary, animated, commercial films as well as short feature films. □

RÉSUMÉ

1947 — L'année du commencement de la production cinématographique organisée en Macédoine

La production cinématographique en Macédoine, depuis l'apparition des frères Manaki, au début du siècle jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, repose sur le travail des individus ou des groupes et des organisations (autre la production de l'Établissement d'hygiène de Skopje) qui réalisent une oeuvre remarquable. Après la guerre, les nouvelles autorités commencent organiser des institutions cinématographiques. La conscience de la cinématographie organisée est exprimée par l'arrêté du Présidium de l'ASNOM du 2.02.1945 après quoi est formée la Section cinématographique auprès du Commissariat de Commerce et de Ravitaillement. La décision incite la création des institutions spécialisées d'exploitation, de distribution et de production de films. En 1947 sont réalisés les premiers films après la libération du pays en production de l'entreprise "Filmsko-Skopje": "Le blé pour le peuple" de Trajče Popov, et "Les élections pour des nouvelles victoires" de Blagoja Drnkov. Cette année là, au mois de juillet, par l'arrêté du Gouvernement de la République Populaire de Macédoine est créée la Commission de cinématographie auprès du gouvernement dont le devoir est d'organiser la production de cinéma, d'assurer la base technique pour la production etc. Après un mois, le 21 août, par l'arrêté du Gouvernement de la République Populaire de Macédoine est formée l'Entreprise de production de cinéma "Vardar-Film" qui, durant les 50 de son existence, réalise un grand nombre de films de fiction, documentaires, de propagandes, d'animation ou de films de court mètre. □

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

УДК 791.43.01:7.036.64(049.3)
Кинопис 18(9), с.11-20, 1997

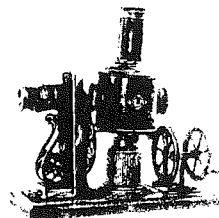
ПРОМЕНЛИВАТА СТВАРНОСТ И АЛУЗИВНОСТА НА ФИЛМСКИОТ ФАКТ



Н

ема сомневање дека експанзионистичкиот дух на постмодернизмот почнува чекор по чекор да се населува и во нашиот културен простор, истиснувајќи ги од моќното кралство на монолитните идеолошки и естетички системи, табуата на авторитарноста, таа истрајна и лукава покровителка што грчевито ја брани, зацврстува и реактуелизира хомогеноста на традиционалните жанрови, како и обезглавените принципи преземени од номенклатурата на која старински се испишани анахроните методолошки концепти.

Засега таа разбивачка енергија на постмодернизмот главно се излева врз естетичките стереотипи и нивните барокни споменици, врз конвенциите задолжени да ги штитат од опасниот синдром на апсурдот не само дузината премалени естетски божества, туку уште и митот на прогресот, тоа галениче на модерната и модернизмот, кој во анализите на постмодернистите секогаш се става во опозиција на нивното учење и нивните цели. Настрана од забелешките на социолозите, филозофите и естетичарите кои ги бранат темелните конституенти на идејата за новото (модерното), родена во културниот амбиент на ренесансата, а потоа развиена и разгранета во епохата на просветителството и романтизмот, забелешки во кои на постмодернизмот му се припишува гревот на контрадикторноста, еклектицизмот, па и предвремената рефлексиска исцрпеност, неговите приврзаници и интерпретатори што ги има сè повеќе, веќе сега ги квалификуваат неговите резултати како епохални. Наспроти идејата за општеството како обмислена и конзистентна структура и за уметноста како затворен систем на знаковни одредници, тие ја преферираат и афирмираат слободата и реториката на децентрацијата, декомпозицијата, атомизацијата на социјал-

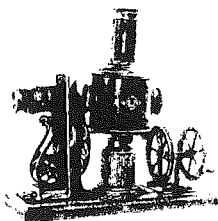


ното - како што ќе забележи Жан-Франсоа Лиотар, во фина мрежа на јазични игри. Во секој случај големото разидување меѓу постмодерната и модерната се огледува во критиката што постмодернистите ѝ ја упатуваат на опозицијата за нејзината тотализација, наспроти радикалниот плурализам кој го наоѓаат и во манифестациите на поетиката на постмодерната и во нејзината теоретска фундираност во естетиката на интертекстуалноста, парадоксот и иронијата.

Ветровите на новата духовност што ја предлага постмодерната, сепак, не се шират во нашите простори ни доволно силно, ни без отпори. Засега нивната отрезнувачка и донекаде штиплива острина ќе ја почувствуваме како ехо полно со ветување и верба дека сме исправени пред некој интердисциплинарен феномен што го отвора патот кон сите индивидуални слободи, главно во текстовите посветени на литературата, повеќе на лингвистиката, а помалку на филозофијата или социологијата каде што резервите и оградите спрема постмодерната се позабележливи. Во филмот тие се занемарени.

Не треба ни да спомнуваме дека во Европа и Америка приврзаниците на постмодернистичкото движење кои - да го спомнеме и тоа - терминот постмодернизам почнаа помасовно и консеквентно да го користат во почетокот на шеесеттите години, како реакција на еволуционистичкиот и сциентички дух на културата која не само што јалово ги репетира искористените аналогии и метафорички постулати, туку го покажува своето лошо лице и во практиката (атомската бомба, еколошката катастрофа на планетата, деградацијата на студентските движења итн.), го користат во импресивно широк опсег; во музиката (Лори Андерсен), во сликарството (Енди Ворхол), во архитектурата (Џенкс), во драмата (театарот на Арто), во книжевната теорија (Сузан Сонтаг) - севе ова според наводите на Мајк Фадерстоун. А во прозата, покрај романите на Умберто Еко, Балард или Докторов, постмодернистите мошне убедливо го прогласуваат уште и делото на Маркес како универзум виден низ призмата на постмодернизмот, призма низ која структурите на емпириски изведените фигури и во минатото, и во сегашноста, се слеваат и разредуваат во магиски разединети микросветови. Интересно е дека под чадорот на естетиката на постмодернизмот се сместува и класикот Сервантес.

Уверувањето на еден Филипо Томазо на кој се повикува Тадеуш Мичка, дека поетот Маринети заедно со своите пријатели футуристи не само од Италија, туку и од Русија, се големи предвесници на постмодернистичките најави дека е дојдено времето кога реалноста и уметноста треба да се спојат, во контекстот на новите комуникациски можности какви што се игрите во виртуелната реалност, може да звучи мошне убедливо. Меѓу инспираторите на естетските програми во кои се отфрлаат стандардите на традиционалните жанрови, типолошките обрасци на ликовите и постојаноста на нивната психолошка конституција, Сергеј Ејзенштајн, голем теоретичар и автор на неколку ремек-дела, зазема посебно место во списокот на предвесниците на постмодерната. Тоа место, всушност ѝ припаѓа на неговата теорија на „монтажата на атракциите“, која едно време ќе биде величана како естетска парадигма на уметноста на филмот, потоа на неа ќе се покажува со прст како на интелектуален натрапник што му ја одзема невиноста на непосредното доживување на филмската емоција, за да станеме денес сведоци на потсилениот интерес за консеквенците на судирот на два кадра. Имено, монтажната теорија го прогласува за аксиома

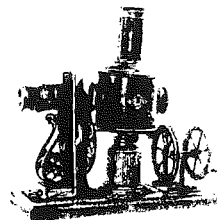


ставот дека носителите на едно значење не можат да го зачуваат својот ентитет во век на траење што им го пропишува поетиката на модерната. Тие се осудени да се судрат со ентитетот на друг поим или значење, а од тој судир се раѓа без своја супстанца во минатото, нова емоционална и поимска вредност. Наскоро, меѓутоа, и таа новородена состојба на духот и чувственоста, мора да се изложи на судирот со некоја нова спротивставена претстава или поим и како во бесконечен синџир на промени, раскини и преобразби што му претходеа на тукушто предизвиканиот судир, да се роди без свои основи во минатото (минато кое во поетиката на Монтажата на атракциите остана без свои спомени, без агенсии што ја будат носталгијата и без никакви можности за реинкарнација), ново сосвездие на емоции.

Меѓутоа, од помал интерес за критичката анализа на постмодерната, која во својот фронтален напад против авторитарните форми на традиционалните жанрови ја протежира употребата на гротеската, пародијата и иронијата, не се ни експериментите на француската авангарда на која ѝ даваа печат лиризмот и иронијата на поетиката на Рене Клер, или фуриозната гротеска во надреалистичките фантазми на Луис Буњуел, што се совпадна отприлика со годините кога Сергеј Ејзенштајн ја создаваше својата монтажна теорија. Покрај имињата на овие двајца несомнени гении, француската авангарда ги имаше во своите редови уште езотеричната Жермен Дилак, новиот романтичар кој триумфално го објавуваше доаѓањето на „времето на сликата“, Абел Ганс, но и поетите како Андре Бретон, Луј Арагон и др. Сите тие со голем ентузијазам ги предвидуваа промените во комуникациите што ќе ги изврши новиот медиум и во функционирањето на чувствените механизми што ќе ја ослободат потиснатата креативност и спонтаност.

Но филмот не е само еден од медиумите во кој се остваруваат тие промени на комуникациско однесување, тој не е ни само медиум врз кој се проицираат цели композициони конструкции од корпусот на стилски не само туѓи, туку и спротивставени поетики, каков што е случајот со филмот за кој подоцна ќе зборуваме, БАКНЕЖОТ НА ЖЕНАТА ПАЈАК, а потоа се преобразуваат, обединуваат и, што не е редок случај, повторно се оддалечуваат. Тој може да биде и медиумско засолниште, но и лош домаќин на фрагментите од некој друг естетички систем кои залутале на неговите маргини и станале плен на неговата завојувачка и асимилаторска енергија.

Апсорбирачката моќ на филмот и способноста да ги обедини во своите сликовни структури интертекстуалните тенденции на постмодерната уметност во најтворен вид (а интертекстуалноста веќе ја приклучивме во фамилијата на правите и здрави чеда на постмодернизмот), му доделуваат пред налетот на новата чувственост (и новата реторика) мошне сложени задачи. Доведен во ситуација да ја истисне од комуникацијата настаната во просторот на симулираната стварност (таа незаобиколлива преокупација во интерпретациите на постмодерната, преокупација која наоѓа голем поттик и простор за анализа во проучувањата на значенските функции на филмот) поетиката на оние естетички системи што ја чуваат незагрозена идејата за тоталитарноста и трајноста, филмот како да создава услови за бришење на границата меѓу високата и масовната култура. Меѓу често истакнуваните индиции на културната сфера во која филмот им ги пренесува на гледачите своите пораки преземени и опремени со нови преносни механизми од трезорите на елитната култура, но затоа го прима како повратен ефект зголеменото интересирање на публиката за квалитетот на



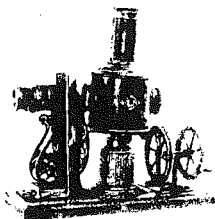
тие пораки, е тенденцијата дека тој ги брише границите меѓу уметноста и секојдневниот живот им е бездруго најдрага на приврзаниците на постмодерната. Веднаш по неа тие ја приграбуваат како своја идејата дека новите медиуми офанзивно ги потресуваат основите на традиционалните форми и ги демистифицираат култовите на интегративните и тотализирачки естетски системи.

На филмот, всушност, му е иманентен стремежот да ги дезинтегрира монолитните системи отелотворени - како што тоа често се наведува - во „големите авторитарни приказни“; тој според природата на своето конституирање и дејствување, е предиспониран да ги декомпонира традиционалните изразни форми, да ги менува, преобликува и трансформира во нови слики и значења. Од привидот на безредието во кое попаѓаат тие, пред цел оној оркан на деструирање на стариот естетички универзум, кој што големиот хуманист и лиричар, Жорж Дијамел, го доживува како болна загуба во ламентот „не можам повеќе да мислам она што сакам да го мислам, подвижните слики го заземаат местото на моите мисли“, филмот создава еден хомогено нестабилен, променлив, симулиран универзум кој што овојпат го перципираме во неговата протечност, непостојаност и преродливост.

Валтер Бенјамин кој во рецепцијата на овој подвижен универзум ја исклучува состојбата на контемплација и сосредоточеност на која е осуден рецепиентот воспитан во традицијата на модерната уметност, состојба по која традиционалните естетичари сè уште тагуваат има одговор и за потребата да се воспостави комуникација во услови на френетични промени што се случуваат на филмското платно. Предметот на рецепцијата, смета Бенјамин, не мора по секоја цена да се прима во услови на хипнотичка концентрација. Тој, како и во архитектурата, каде што „до тактилното примање се доаѓа помалку со помош на вниманието, а повеќе со помош на навиката“, умее да ја придобие филмската публика да ја доживува и да суди за играта во која хиерархијата на стереотипните вредности се напушта и на местото од нивните урнатини се создаваат нови селективни и рецептивни правила. Сиот тој ментален процес, се одигрува во состојба на поплатно набљудување, па дури и на расеаност.

Нема причина да не се согласиме со наодите во анализата на Валтер Бенјамин дека една од одликите на филмот што ја одредуваат неговата специфичност, како, впрочем, и неговиот однос со другите уметности, е намалената будност на рецепцијата и одвлеченото внимание кај гледачот, кој сепак е изложен на шоките предизвикани од јуришот на промените чија сензитивна треска Дијамел ја отфрлил со таква горчина и индигнација. Конзервативниот дух на големиот лиричар, колку и да му се противел на новиот медиум, се покажа доволно луциден кога ја дефинира неговата офанзивна природа.

Но, се разбира, до здружувањето на оддалечените или спротивставени одломки на системите за кои пред малку зборував како за ентитети привлечени од гравитационата сила на филмот, не доаѓа единствено во миговите на намалена будност која, повторно да се подвикаме на Бенјамин, рецепиентот ја манифестира кога на платното подвижните слики се менуваат во пеколен ритам, или кога неговата контрола над преобразбите низ кои минува и последниот детаљ од универзумот на екранот, е во ментална состојба блиску до состојбата на сонот. Заборавената и напуштена мобилност и готовност на сосредоточеност го ослободува од софистичките оквири на медитативноста. Иако потонат во ониричната темнина на киносала-



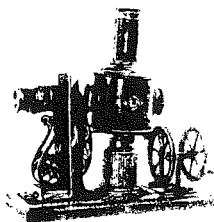
та која го штити од натрапништвото на вонфилмската стварност, гледачот се изложува со многу непосредна отвореност (и ранливост) на естетичките стресови предизвикани од агресивното мешање на квалитативно и медиумски спротивставените ентитети на филмското платно.

Но, психологијата на рецепцијата на филмските содржини од страна на гледачот, не е предмет на овој оглед. Наводите преземени од анализите на Валтер Бенјамин треба да укажат на индициите или, ако сакаме, на заводишот на постмодерното мислење уште во годините (четвртата деценија од веков), кога за постмодерната не можеше ни да се помисли како за теоретско движење кое ќе добие таков замав и ќе се напои со енергија готова да му се спротивстави на авторитарното културно наследство, хомогенизирано во идејата за глобалното единство на историјата, уметноста, религијата и социологијата.

Забележувањата на Бенјамин кои се однесуваат на деструктивната и разбивачка природа на филмот кој, чиниш, патем и безволно ги привлекува и апсорбира елементите на некои оддалечени ентитети (или, сеедно, текстови, но текстови сфатени како естетички факти) ѝ оди во прилог на тезата на овој оглед дека тие не се единствените учесници во промените и оти не минуваат само тие низ процесот на трансформациите и преобразбите. Не се ретки случаите кога привлечените текстови ги потресуваат со своите било ненападни, било екстремни разлики, структурните основи на медиумот на филмот, неговата иконографска фактура, асоцијативните механизми и метафориката.

Овде можеме да се согласиме со поклониците на поетиката на интертекстуалноста и да се задржиме на примерите во кои текстот дислоциран од својата метафизичка почва во еден нов универзум, светот на филмот, често ја губи, ако така може да се каже, својата морфолошка харизма, својата офанзивна енергија и гасне на хоризонтот на филмската реалност. Тоа, на пример, се случува во секвенцата на телефонскиот повик на младиот Кирил (Грегоар Колен) до уредничката на едно фотостудио во Лондон, Ен (Кетрин Кертлиц), која ја замолува да му каже каде е неговиот роднина, Александар (Раде Шербеџија), во филмот на Милчо Манчевски ПРЕД ДОЖДОТ. Оваа банална ситуација се заканува со својата дијахроничност да го ирационализира фабулативниот контекст на приказната и да го разбие реалното време на нови темпорални единици. Замонашениот Кирил, имено, во времето кога имагинарно го користи телефонот, реално е во монашката ќелија, одвоен од луѓето и светот, препуштен на осаменичкиот и таинствен разговор со Господ. Нам ни е дозволено да нагаѓаме дека импулсот на разбивањето и преуредбата на реалниот свет доаѓа во сцената на краткиот телефонски разговор можеби од некоја виртуелна реалност, од едно невидливо метафизичко сосвездие кое откако за малку ќе залута во препознатливата реалност, се враќа во димензијата на своето ирационално постоење, без да се вплеткува во судбините на ликовите.

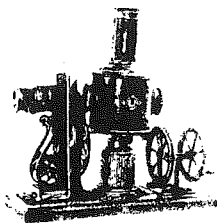
Но се случува овој метафизички доселеник да пристигне во медиумската стварност на филмот во која владее поетиката на реализмот мошне офанзивно и, како што тоа се случува во делото на Хектор Бабенко, БАК-НЕЖОТ НА ЖЕНАТА ПАЈАК, да ја разбие неговата драматуршка, метафоричка и стилска целина. Исходот од оваа естетичка субверзија никако не е на штета на новонастанатата поетичко-метафизичка ситуација. Единственоста на филмската илузија која во почетокот на филмот ни навестуваше дека ќе добиеме уште едно потресно сведоштво за свирепоста на затвор-



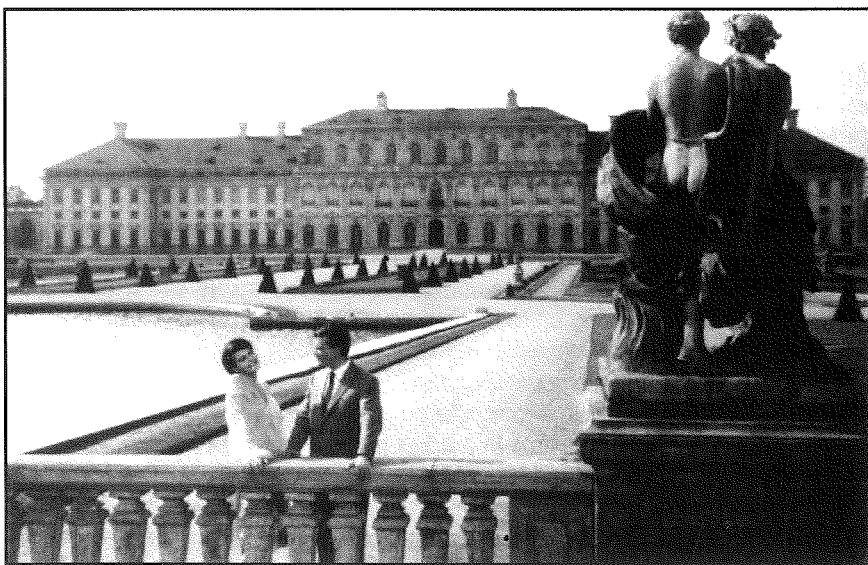
ските власти, се разграничи на два спротивставени аспекта: хомогеноста на реалниот свет, од една страна, и езотеричноста на имагинацијата, од друга. Реалистичката и документарна фактура на сликата за страдањата и постепено зближување на двајца затвореници, од кои едниот е револуционер, подеднакво рационален и романтично посветен на своето дело (дејствието се одигрува во една латинскоамериканска држава), а другиот хомосексуалец, деликвент, фантазер и, како што подоцна ќе се констатира, презрен идеалист, ја троши пред него на вообразбата, мечтите и фантазијата, реалноста на својата онтолошка матрица. Врз неа се нанесуваат во дебели наслојки имагинарните одломки од светот што Вилијам Харт му го доближува на Хулио Раул. Тоа се стилизирани слики на поведението на ликовите од филмовите кои имагинативниот хомосексуалец ги прераскажува или измислува за да ја ублажи горчината од осаменоста и потиснатиот очај на својот затворски пријател.

Во тој имагинарен свет моралните и хероични стереотипи на ликовите преземени од типолошката номенклатура на позитивци - негативци, се драстично испревртени. Хероите на Движењето на отпорот (дејствието на хипотетичниот филм се одигрува во окупирана Франција), се не само не-симпатични, туку вистинско отелотворување на подмолноста, филистерството, алчноста. Тие немаат поим какви пеколни планови и цели се врткаат во главата на окупаторите, но, исто така, немаат разбирање ни за она што се случува во срцата на своите соборци. За разлика од нив, колаборационистите заедно со своите господари минуваат не само низ огнот на фронтските линии, масовните стрелања и депортациите, туку тие им се и робови на недозволените страсти; умеат да страдаат, искрено да љубат и патетично да гинат.

Во една вака изместена хиерархија реалниот свет (светот од затворската ќелија) се доживува како сè уште подвижна маса, способна да реагира на надворешните надразнувања, но во исто време и обезличена од изливот на лавата на имагинацијата, пробиена небаре однатре со струјата на некаква млечна виртуелна прозирност. Својствата на призрачност на из-



**МИНАТАТА
ГОДИНА ВО
МАРИЕНБАД**
(Ален Рене,
1961)



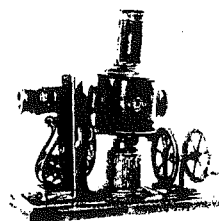
мислениот и прижелкуван свет сега ги презема стварноста која во почетокот кога ги следевме глетките на репресиите што ги вршат затворските власти врз затворениците, се штитеше од мимикријата на фантазијата со оклопот на фактографијата.

На гледачите кои навикнаа да ги разликуваат конвенционалните режисерски постапки од оние филмски решенија во кои авторот му доделува на фактот некаква макар и најблага алузивност, двосмисленост или езо-теричност, лесно ќе забележат дека кодифицираната мапа на реалноста на која се испишани дејствијата како потеря, кражба, прељуба, проневера или милување, никогаш не може докрај да го оневозможи налетот на оние артифициелни призрази, на оние дискретни импулси дојдени можеби како рефлекси од иднината, врз цврстиот оклоп на стварноста, која во една пригода ни го отвора лицето на артефактот (како што е случај често со епот), а во друга - неговата спротивност: метафактот. Освојувањето на стварноста од аналогните фрагменти на фантазијата е процес кој, ако се развива до последните консеквенци каков што е случајот со филмот БАК-НЕЖ НА ЖЕНАТА ПАЈАК, му ги одзема дури и изворните идеи на фактот за да ги пренесе и стационира во позициите со кои завладеала новата артифициелна стварност.

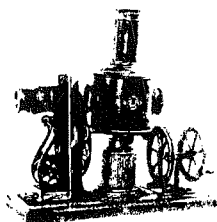
Гледачите кои го прифаќаат тоа поместување на идеите како израз на сензибилитетот кој ги одбива хиерархиските уцени на старата владелка, уметноста, имаат задоволство да се прогласат и самите како соработници на творечкиот чин; тие се оние што ги бараат и доработуваат аналогите и учествуваат во една довчера незамислива ерес, да се разбираат како во херостратска игра сите големи системи.

Меѓутоа синдромот на декомпонирањето што е дел од оваа игра, фрагментизирањето, како, впрочем, и обединувањето кое раѓа нови асоцијации, создава нови синтети кои веќе утре повторно се распаѓаат, никако не е од најнов датум во медиумот на филмот. Неговата постојаност ги доведуваше до еднаква забуна и апологетите на делото на Алан Рене, и неговите противници. Во филигрански обликуваната наративна матрица на филмот МИНАТАТА ГОДИНА ВО МАРИЕНБАД, како, впрочем, и во претходниот, ХИРОШИМО, ЛУБОВ МОЈА, Рене ќе ѝ остави на интуицијата да раководи со борбата за превласт на темите на сеќавањето, сегашноста, иднината и имагинарноста. Целокупниот опус на Андреј Тарковски, филмографијата на Ингмар Бергман, мешањето на ониризмот и носталгијата во содржините на голем дел од творештвото на Федерико Фелини, потиснатите конфликти од чиј дијаболичен мрак зрачи флуидот на гротеската, обединета со сексуалноста и омразата во филмовите на Ерих фон Штрохајм, се само неколку наслови од бескрајниот список на примери во кои на разни скалила се брани и распаѓа хиерархијата на традиционалните идеолошки, хуманитарни и естетички вредности.

Веќе спомнав дека текстуалните фрагменти од други медиуми привлечени во гравитационото поле на стварноста на филмот, може да бидат од неа проголтани и асимилирани, како што тоа се случи во примерот со телефонскиот повик од филмот ПРЕД ДОЖДОТ. Почести се примерите дури и во жанровите што ги класифицираме како традиционални, гостувачкиот текст чекор по чекор да го освојува новиот амбиент да остава како нови топоними субверзивни траги од своето минато и да почне со разнишувањето на основите на старото кралство (жанрот) со кое владееше духот на култните божества.



Волтер Хил во еден од своите најнови филмови, ПОСЛЕДНИОТ ОД-МАЗДНИК, ни го открива двојниот живот на еден древен, исчезнат свет. Тој го користи сегашното време (презентот), лоцирано сепак во годините на прохибицијата, за да ја инкорпорира во неговите тесни и неприспособливи рамки, осиромашената, но жилава митологија од романтичните времиња на вестернот. Без вообичаената носталгија, Волтер Хил ни ги покажува урнатините на кралството во кое од века се бореле за превласт завојувани банди. Не треба да се изгуби од вид и фактот дека ПОСЛЕДНИОТ ОДМАЗДНИК е и некој вид римејк на ремек-делото на Акира Куросава, ЈОЏИМБО. Уште во почетната секвенца главниот херој, Брус Вилис, се легитимира како огранок на витешкиот сој јунаци, во чија доблест и хероизам сепак ќе треба допрва да се увериме. Вилис влегува со „раскантаниот“ Форд во малото запустено гратче без харизмата на епски херој, и пред прашливиот сквер, сретнува труп на еден коњ. Режијата дискретно ја подвлекува границата меѓу баналната сегашност и осквернавеното минато, симболизирано во култниот придружник на осамениите витези каков што беше Шејн, но овојпат придружникот е деградиран во урнат споменик на херојските времиња. Повлечен од магнетот на прашливата улица, Брус Вилис кој, како што ќе видиме подоцна, не заборавил на задачата што го довела таму, станува и самиот жртва на тихата агонија на градот во чии традиции и победи е незамисливо отсуството на коњот, тој голем пријател на престапниците, на чуварите на редот, Индијанците и каубојците. Сè што ќе уследи во големата пресметка меѓу Брус Вилис, италијанската и ирската банда, ќе го носи печатот на смртта на коњот, тој мит што неповикано, како одмазднички фантом, им вдишува на платинестите убавици, на арогантните босови и нивните пулени некаков романтичен здив на вратеното, осакатено минато што ја преплавило, но не и истиснало сегашноста.



Ова доследно мешање на времињата заедно со помодните и традиционални навики на современите кои, на своја несреќа, се најдоа на процепот на владеењето на старите митови и нивната депресија во една друга епоха (годините на прохибицијата и чарлстонот), веројатно е последица од номадското упаѓање на романтичната митологија со своите идеали и победи во испостената почва на периодот во кој профитот од прокриумчарењето алкохол се става над секој принцип и идеал. Фрагментите од текстовите во филмот ПОСЛЕДНИОТ ОДМАЗДНИК во кои се воспева романтиката на освојувањето не ја истиснуваат сликата на тривијалната репресивна стварност, како што го правела тоа инсценациите на приказната за потресната љубов за сметка на мачната затворска реалност во делото на Хектор Бабенко. Тие во ПОСЛЕДНИОТ ОДМАЗДНИК само ги оставаат свежите траги на едно друго време, ехото на еден цивилизациски ентузијазам чиј романтичен вид го добил својот најдобар поет во личноста на Џон Форд.

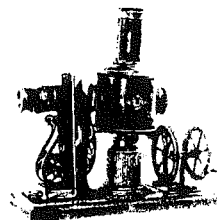
Меѓутоа, имаме и голем број случаи во кои текстовите привлечени и апсорбирани во сликовниот вител на филмот, радикално ги менуваат своите природни својства, и сите конотации на ентитетот од кој се отргнати му ги приспособуваат на контекстот на новата медиумска стварност. Турнати во иконографското и монтажно јадро на филмот, во жариштето каде што се кове поинаква чувственост од сетилноста што им ја пренесува нивната медиумска родителка (литературата, музиката, сликарството, фотографијата, театарот, пантомимата), тие не само што се здобиваат со нов вид подвижност и комуникативност, туку состојбата на статичност, на пример, (каков што е случајот со примерите што ќе ги наведат) ја претвораат во

положба на движење; фотографиите, буквите, реликвиите или споменарите, оживуваат и од темницата на минатото ги носат тајните, заговорите и заблудите пред очите на збунетите современици. Кога главниот лик од филмот на Бранко Гапо, ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА, Фидан (Слободан Димитриевиќ), го распрашува расеаниот свештеник (Димитар Гешовски) кои се корените на конфликтот меѓу татко му, Дичо (Душан Јаниќиевиќ) и неговиот соборец, Лазар (Дарко Дамевски), испровоцираниот и натажен соговорник го изречува со многу емоции наративниот текст што се однесува на дејствијата настанати во минатото. Меѓутоа, текстот кој тече со приказот на фотографијата направена, исто така, во минатото, но во еден неочекуван момент оживеана и со насликаните лица префрлена во сегашно време, незабележано се претвора во тивка аудитивна експлозија, во дијалог, воден во минатото, во годините на војната. Стариот конфликт настанат според интерпретацијата на нараторот, се преселува во сегашноста и невидливо се распркува по судбините на ликовите во актуелниот миг. Минатото пресоздадено во секавањата на современиците, пак, оживува во премолчаните вистини, во неверствата и сквернавењата на идеалите за кои некогаш гинеле сиве овие луѓе.

Променливоста на фрагментите, текстовите или цитатите, може во новиот значенски и комуникативен контекст на филмот, да оди уште подалеку од преобразбите што ги доживуваат ликовите, ту како некоја подмолна сила изнурната од минатото, ту како навестување надеж што се очекува од иднината. Таа може да ја пречекори границата на своето денотативно значење и да добие непредвидливи пресврти на вредносните системи. Се случува, одеднаш во музиката на Кјубриковиот ПЕКОЛЕН ПОРТОКАЛ, на пример, да не го препознаеме само цитатот од Петтата симфонија на Бетовен, која, нормално, има своја естетичка егзистенција надвор од филмот. Но во футуристичкото милје на Лондон, заробен од деструктивната сила на злото, бандитизмот, насилството, хиперболизираната сексуалност, таа и самата добива нешто од агресивноста и патологијата на новиот Вавилон на Темза. Бетовен не е апостол на големата надеж во моќта на човековиот ум и срце, тој уште е и принц на злото, штотуку откриен преговарач со Луцифер.

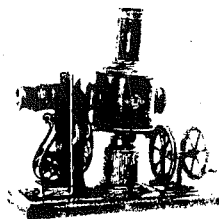
Ни цитатот на платното на Франц Халс, ГОЗБА, не ја исцрпува својата функција на орнамент што во секвенцата на гастрономскиот пир од филмот на Питер Гринавеј ГОТВАЧОТ, КРАДЕЦОТ, НЕГОВАТА ЖЕНА И НЕЈЗИНИОТ ЛЌУБОВНИК, ја подвлекува атмосферата на славеничка веселост. Халсовата слика на веселите љубители на богатата трпеза од една страна го антиципира канибалистичкиот пресврт на славењето на божјите дарови под кои тежи хедонистички накупената софра, а од друга, фриволноста на насликаните лица и плакатерската композиција на платното, кои, како да добија надоместок за пресушената животворност во аналогијата на омразата и љубовта, смртта и одмаздата.

Спојувањето на две реалности од кои едната, како што наведов во повеќе пригоди, се однесува како туѓинец кој, најден во новата средина или му се приспособува на непознатиот амбиент, па ги губи својствата развиени во напуштената средина, или се однесува мимикриски оставајќи невидливи траги на своето постоење, или, пак, толку пресудно влијае со својата харизма што му поаѓа од рака да изврши значајни промени во конфигурацијата на емоционалниот и метафизички пејзаж во кој се вселил, и го става под сомнение и принципот на противречностите на двата ентитета.



Па нели од изворот на она изобилство од сила и ведрина на Петтата симфонија извира едновременно и силата на злото, агресивноста и насилството. Нели хедонистите на Халс ја плаќаат цената на фриволните задоволства со атавистичкиот нагон на канибализмот, помирувајќи ги како во блажен сон причините и последиците.

Да погледнеме сега во точката во која, благодарение на монтажата - тој деспотски и во исто време послушен инструмент што го нарекоа поетски ножици - противречностите се помируваат како во некој свет на волшепства, во познатата секвенца на будењето на камениот лав од филмот на Сергеј Ејзенштејн, КРСТОСУВАЧОТ ПОТЕМКИН. По сцената на масакрот на одеските скали, во кој трагичните жртви се беспомошни и ранливи граѓани, деца, старици, и очајни мајки, Ејзенштејн ни прикажува еден по друг три кадри на статуи на лав: во првиот кадар, лавот се одмора со кралска дремливост, во вториот, вознемирен од насилието што вооружените војници го вршат врз голоракото население, ги исправа предните нозе како да се подготвува за напад, додека во третиот кадар камениот крал на животните е исправен на четири нозе готов да ги одмазди невините жртви. Лавот во секоја од трите позиции не губи ништо од својата знаковна изворност (денотацијата). Тоа е скулптурален модел на храброто животно што ги краси плоштадите на метрополите и збирките на прочуените музеи. Секој од поединечните кадри ја чува денотативната вредност на моделот на една друга, афилмска стварност (стварноста на скулптурата), која, меѓутоа, во моментот кога се исправа пред објективот на камерата почнува да воспоставува нови корелации со амбиентот во кој западнала.



Иако скулптурата на лавот го чува својот идентитет, таа во монтажната низа што го претставува лавот во различни позиции, го дополнува и збогатува својот идентитет со една латентна, но до тој момент непрacticуванa можност да ја укине статичноста на положбата на која е осудена, и од вечната зачмаеност да ја ослободи подвижноста. Паралелната монтажа, пак, со секвенците на крвопролевањето на скалите, нè охрабрува во желбата да му припишеме на камениот лав својства на вознемиреност, гнев и готовност за одмазда. Неговото немо сведоштво на тркалањето на беспомошното бебе во количката, неверицата пред очајот на мајката која ги моли војниците да не пукаат, бидејќи нејзиното дете е рането, лутината пред газењето со коњи на ранетите и згрчени тела, ѝ додаваат на мермерната статуа (за која Ерик Ромер вели дека наспроти целулоидот е податлива на триење и трошливост), својства на променливост, привременост, афективност, чувствителност и рамнодушност.

Дали допирот на природното и алтернативното (статичноста на статуата, од една страна, и пополнувањето на празнината на подвижноста со варијациите на имагинарната подвижност, од друга) ја измирува противречноста меѓу присутното и отсутното. Во примерот со мошне смелата метафора на оживеаниот лав, метафора која, можеби има уште посмели референции во поетиката на еден Луис Буњуел, но и во делото на Жан-Лик Годар, таа го отвора патот до помирувањето по кое доаѓа - нели на тоа нè предупредуваше Ејзенштејн, уште во првата половина од дваесеттите години - да нè вознемири раѓањето на нови значења, нови форми и - нови противречности. □

ДАЛИ Е СЦЕНАРИОТО КНИЖЕВНО ДЕЛО*

С

ценариото има проблематичен меѓуживот. Ретко кога има сопствена книжевна вредност, па речиси е незамисливо некој да го чита како самостојно книжевно дело. Сценаријата главно ги читаат оние кои според нив имаат намера да снимаат филмови, или пак оние кои гледаат филм според одредено сценарио, или пак оние кои сакаат да научат да пишуваат сценарија. Значи - филмации, љубители на филмот, истражувачи на филмот и потенцијални сценаристи.

Од друга страна, пак, кога гледате еден филм, тешко е да се издвои што филмот му должи на сценариото, а што на конечната филмска реализација. Впрочем, критичарот може да стекне вештина за какво-такво раздвојување на едното од другото. Истражувачот на филмот може да прочита одредено сценарио според кое е снимен извесен филм и да го споредува со дефинитивната филмска верзија. Но сево ова е стручна работа. Гледајќи некаков филм, вие по прво ќе зборувате за севкупниот впечаток за филмот, за ликовите, за фабулата, за одредени ситуации и за тоа како сиве овие нешта се конкретно преточени во тој филм и притоа нема да издвоите што од тоа му должи на сценариото, а што на режисерската реализација.

И така се добива впечаток дека сценариото не поседува самостојни вредности, дека има вредност само од аспект на филмот кој можеби ќе биде снимен според него или пак кој е според него веќе направен.

* Текстот е преземен од:

Zbornik: „Intertekstualnost-intermedijalnost“, izd. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1988, 231-240.

Ваквата положба на сценариото предизвикуваше - па и ден-денес сè уште предизвикува - потценувачки предрасуди.

Работата на пишување сценарио ретко се смета како небитна за филмот, но и ретко се смета за креативно рамноправна на книжевното или режисерското творештво. Сценариото нема некои значајни книжевни особини, а нема ни некои филмски конкретности. Се наоѓа, проклетникот, на половина пат.

Многу нешта во ваквото размислување и проценување се и неточни и неправедни.

Сценариото претставува една фаза во *планирањето* на филмот. Тоа е своевиден план на филмот, налик на архитектонски нацрт за зграда. Вредноста на сценариото затоа не лежи во тоа колку е сценариото добро како *финално остварување*, туку колку е тоа добар *план за филм*. Поради тоа неправедно е да се споредува со едно оформено книжевно дело, затоа што на сценариото му недостигаат, или во него се незначајни, сите оние јазично-стилски карактеристики кои, инаку, се решавачки во проценката на книжевното дело. Сценариото не одговара на оформено книжевно дело, туку, да кажеме, на одреден нацрт за роман или приказна, на план за пишување роман. Освен тоа, не е ни толку сигурно дека пишувањето сценарио е книжевна работа и дека е оправдано така да му се приоѓа. Но за тоа подоцна.

Од друга страна пак, бидејќи сценариото е само план за филм, смешно е, исто така, од него да се бараат филмско-стилистички вредности на оформениот филм кои се, обично, основни во проценката на одреден филм.

Но овие неправедни барања ги следи понатамошна неправда. Иако сценариото е посебен зависен вид сконцентриран на конечниот филм, сепак тоа не значи дека тоа е помалку значајна појава, посебна работа, посебна и од книжевната и од филмската реализација. Пишувањето на сценарија, како посебна работа, има свои сопствени проблеми, свои особени барања, па сообразно на тоа бара и своевидна вештина и фантазија која е поинаква од книжевно-стилската фантазија на „чистиот книжевник“, односно од фантазијата на филмските реализатори. Затоа, секој книжевник, како ни секој режисер, не е способен да пишува сценарија. За таа работа е неопходна посебна вештина, посебна надареност, специјализација. Затоа пишувањето сценарија е посебна професија, нешто што има целосно оправдување.

Денес, во светот во најголем број случаи, филмски сценарија пишуваат книжевници. А кога се работи, пак, за професионални сценаристи, и тие често се огледуваат во „чиста“ книжевна работа. Кога сценариото го пишува самиот режисер, тој често за соработник зема - книжевник.

Една од причините е таа што сценариото - *се пишува*, а пишувањето е професија на книжевниците. Затоа се чини дека сценарија најлесно ќе пишуваат книжевниците или пак тие ќе бидат најкорисните соработници во оформувањето на сценаријата. Ова, се чини, проблемот повторно го враќа



на почеток: па тогаш зарем не е јасно дека сценаристичката работа е над сè книжевна работа?

Но тоа не е така. Не е неопходно-сценариото да се испише. Сценариото може да се има „во глава“ и според тоа да се снима. Веројатно би постоеле многу сценарија „во глава“ кога тоа би го дозволувале производните околности во кинематографијата. Меѓутоа, понекогаш, сценаријата се изработуваат во форма на стрип, во т.н. *story-board*; ова е речиси правило во цртаниот филм. Значи ли ова дека сценаристичката работа, во овој случај, е - графичка работа?

Причината зошто токму јазикот се одомаќил како медиум во кој - сценаристички - ќе се планира филмот, од таа страна погледнато (нешто што наликува на конвенција), е големата разбирлива еластичност на јазикот, како и фактот дека со него сите ние активно се служиме.

Но, ако сепак со сценариото во најголем дел се занимаваат книжевниците, тогаш е очигледно дека меѓу книжеvnата и сценаристичката работа мора да постои некаква внатрешна врска. Која е таа врска?

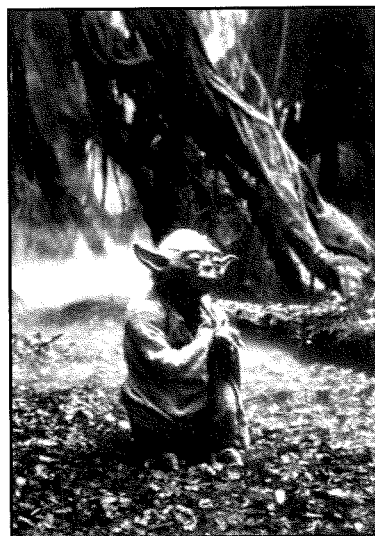
Кога е во прашање играниот филм, но и поголем дел од анимираните филмови, тогаш таа внатрешна врска меѓу филмот и книжевноста е - фабулата. Имено, може да се тврди дека сценариото претставува книжевност затоа што се потпира врз фабула, а фабулата традиционално се јавува во книжевните дела и од нив често се презема. Книжевниците се умешни во осмислувањето и развивањето на фабулата, па затоа и му се потребни на фабуларниот филм.

Кога е во прашање документарецот, тој најчесто има структура на фактографија, или на дневничко следење, или на поетска сугестија, а севом ова претставуваат структури испробани во книжеvnата есеистика, во пишувањето дневничка или мемоарска литература или пак во пишувањето поезија. Бидејќи книжевниците во севом ова се особено вешти, тогаш е напoлно разбирливо да пишуваат сценарија и за документарни филмови.

Но, дали се фабулацијата, аргументацијата, дневничките записи и поетизацијата навистина специфични книжевни појави, па поради тоа да ги третираме првенствено како книжевна работа?

Не би можело така да се каже. Онака како што филмските чистотници ја елиминираат фабуларноста како „литерарен“ елемент во филмското дело, сметајќи ги само стилистичко-филмските постапки „чисто филмски“, така и литературните чистотници ја исклучуваат фабуларноста од книжевноста како „нелитерарна“ или „вонлитерарна“ состојка во литературата, прогласувајќи ги само книжевно-стилските постапки за „чиста книжевност“. Со аргументацијата за есеистиката е уште полесно, бидејќи таа се потпира врз логиката и филозофијата, па така очигледно не е специфика ниту на книжевноста ниту на филмот. А што се однесува, пак, до „поезијата“, таа понекогаш претставува поим за одреден вид доживување, кое може да се создаде и во секојдневниот живот, а не само во уметничките медиуми.

Во овие тврдења за „вонмедиумскиот“ статус на фабуларноста постои одредена стојност. Се чини дека сиве овие форми на организирање



**ВРАЌАЊЕТО
НА ЦЕДАЈ**
(режија -
Ричард Марканд,
сценарио -
Џорџ Лукас,
1983)

филмски, книжевни, научни и други искази претставуваат општокултурни форми на човековото интелектуално средување на својот однос спрема светот и токму затоа се манифестираат низ најразновидни културни дејности, значајни за сите нив, но ниту за една дејност не се ексклузивно резервирани, ниту ѝ се ексклузивно својствени.

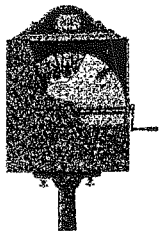
Но, ако не им се ексклузивно својствени, тоа не значи дека им се *несвојствени*. Значи, кога-годе се изразува филмски, или книжевно или како било поинаку, мора да се изразува според овие принципи или во некаква нивна заедничка комбинација. Нема филм што би можел да биде „чист“ од тоа, како што не постои ниту книжевност која би можела да биде „чиста“ од тоа. Не можат да бидат „чисти“ од тие форми на изразување, токму поради тоа што тие форми се врзани со основните сознajiни и комуникациски искуства на човекот во општеството и тие се оние кои ја овозможуваат осмислената и ориентирана комуникација меѓу луѓето.

Меѓутоа, со ова повторно се враќаме кон прашањето: а зошто токму книжевниците најчесто соработуваат во пишувањето на сценаријата?

Па, причината е доста јасна. Станува збор за еден доста мудар потег на кинематографијата. Бидејќи книжевноста разви повеќестолетно искуство во обликувањето на овие општокултурни форми за толкувањето на светот и комуницирањето, а секој книжевник е воспитуван во тие традиции, тогаш не постојат причини нивната вештина и искуство да не се искористат и за филм. Уште повеќе што традициите на филмот се многу покуси, а вниманието на филмациите е повеќе сконцентрирано врз самиот процес на снимање и обработка на филмот, отколку на процесот на осмислување.

Но, повторно треба посебно да се нагласи дека за пишување сценарио никогаш не е доволно да се биде само книжевник. Бидејќи сценариото е фаза во планирањето на филмот, неопходно е добро да се познава филмот за да може за него да се планира добро и целисходно. Сите сценаристички прирачници обврзно содржат барем по едно поглавје посветено на таканаречениот „филмски јазик“ или „граматика на филмот“. Кога книжевници пишуваат сценарија тоа подразбира дека го познаваат филмот и неговите посебни изведбени барања и врз база на тоа ја сообразуваат својата работа. Професионалните сценаристи се, впрочем, во поголема мера филмски луѓе отколку книжевници. Често се случува сценаристите да се префрлат во професијата на режисерите, се разбира ако за тоа им се даде можност. Впрочем, тешко е да се пронајде некој од попознатите сценаристи кој не снимил барем еден филм. Некои од најпознатите режисери најнапред биле сценаристи, како, на пример, Драер, Хјустон, Вилдер. Денес, исто така, е голем бројот на новите режисери кои ја започнале кариерата како сценаристи и кои напоредно со режијата пишуваат и сценарија за други режисери, на пример - Милиус, Хил, Бентон, Лукас.

Сценариото, значи, не е книжевен вид, туку еден стадиум во создавањето на филмот. Но има врска и со книжевноста зашто оперира со некои општокултурни форми на организацијата на изразувањето со кои оперираат и другите уметности, а меѓу нив и книжевноста, и затоа може со мирна совест да ги дели со тие други уметности, да позајмува од нив и да ги користи нивните стручни луѓе, книжевниците. Но ова се прави само под услов овие да знаат дека тоа што го работат е за *филм*, што ќе рече дека



ангажманот на овие други експерти подразбира тие да бидат познавачи на филмот.

* * *

Ако сценариото е само степен во планирањето на филмот, тогаш се поставува прашањето зошто неговата изработка не би била наполно во надлежност на режисерот, значи на лицето кое е одговорно за конечната изработка на филмот и кое најдобро е упатено во барањата на таа изработка? Зошто тоа да го работи некој друг, примерно книжевник?

Вакво слично прашање демонстративно постави и т.н. „теорија на авторот“. Според нејзиното сфаќање филмот е, над сè, дело на режисерот, исказ на режисеровиот однос спрема светот. И бидејќи тој однос не го вообликуваат само филмско-стилските постапки, туку и тематските склоности на режисерот, тогаш режисерот, ако сака да биде комплетен автор, ќе мора сам да го смислува филмот од почеток до крај, т.е. би требало сам да го пишува сценариото според сопствена идеја.

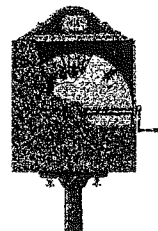
Меѓутоа работите се многу посложени одошто ги предвидуваше теоријата на авторот во времето на своите милитантни почетоци.

За авторот не е секогаш најпожелно сам да го пишува своето сценарио, дури и тогаш кога е вешт сценарист и искусен книжевник. Живоин Павловиќ, одговарајќи на прашањето зошто повеќето свои филмови ги работи според туѓи сценарија, кога и самиот е добар сценарист и одличен книжевник, одговорил, отприлика, дека пишувањето на сценарио му одзема толку многу енергија, инвенција и внимание, толку многу креативно го ангажира, што за самото снимање му останува многу малку и постои опасност самата изработка на филмот да се претвори во повеќе или помалку рутинирано исликување на сценариото. Но, кога, меѓутоа, ќе земе туѓо сценарио, тогаш вниманието му се концентрира врз конечната филмска изработка, па и можните интервенции во сценариото се строго во функција на идното снимање. Се разбира Павловиќ притоа не одбира какво било сценарио, туку онакво кое е во согласност со неговите лични склоности, сценарио кое креативно го поттикнува.

Иако има доста режисери кои сами ги пишуваат своите сценарија и тоа го прават мошне добро, сепак е голем и бројот на добри режисери кои не се вешти сценаристи и воопшто не се обидуваат да пишуваат сценарија. За ваквите режисери се вели дека се „режисери изведувачи“, „режисери репродуктивци“. Но тоа, се разбира, не значи дека не се автори. И токму авторската критика предочи во колку голема мера режисерите можат да бидат автори во холивудски услови каде што тие работат филм според туѓи сценарија. Режисерот може да биде голем творец и исклучителен автор, а притоа да не биде особен, па дури и никаков сценарист.

Како е можно ова?

За осмислување на основните идеи за еден филм и за разработка на тие идеи во конкретен сценаристички план за тој филм, неопходни се посебни способности, посебно умевање и знаење, посебна практика. Режисер, што сево ова го поседува во однос на самата изведба на филмот, не мора да го има во однос на осмислувањето на идеите и пишувањето на сценариото. За него е доволно да препознае една плодносна идеја, да ги воочи потенцијалите на сценариото и да влијае врз нивното понатамошно развивање, но сето тоа препознавање сè уште не е доволно, само по себе, само-



стојно да се доаѓа до идеи и самостојно да се осмислува фабулата. Затоа пишувањето сценарија се осамостои како посебна работа за која се специјализираат луѓе кои имаат склоности и специјалистичка култивација за таа работа. Добрите филмови се раѓаат од соработката меѓу добри сценаристи и добри режисери. Ако добар сценарист и добар режисер е една иста личност, уште подобро. Но, не е ништо помалку добро ако се тоа две личности. Се оценува вредноста на филмот, а не ексклузивноста на заслугите за тоа.

И така, иако се работи за тесно поврзани и заемно зависни работи, пишувањето на сценарио и режисерската изработка на филмот се две различни работи кои бараат посебна стручност, без оглед на тоа дали тие посебни стручности се слеваат во еден човек или се раздвоени во повеќе луѓе.

Со сценариото, рековме, се планира филмот. За да знаеме кои се задачите на сценариото, неопходно е да се знае што, поточно, се планира кога се планира филм.

Еден од одговорите веќе може да се открие од она што досега го зборувавме. Со сценариото се планира излагачката структура на филмот, т.е. временско-амбиенталната организација на филмот. Или, поинаку кажано - тематската организација. Но, не само тематската организација, туку и начинот на нејзиното предочување. Меѓутоа, и сето тоа, одредениот вид на изразната структура, и одредената конкретна форма на изразната структура, ќе биде избирано со некаква цел. Значи, со таа цел пред себе ќе се пишува и сценариото, и според таа цел ќе се избираат и формите на изразување и ќе се смислуваат и ќе се отфрлаат одделни амбиентални идеи.

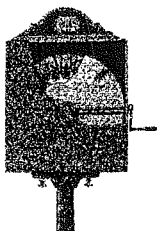
Која е таа основна цел?

Прашањето, се чини, не е нималку лесно и естетичарите меѓусебно доста се разликуваат токму во одговорите на ова прашање. Некои од нив ќе кажат дека целта на филмот е да забавува, разонодува. Други ќе кажат дека задача на филмот е гледачот да го поттикне на размислување. Трети, пак, ќе допрецизираат и ќе кажат дека филмот треба да допринесе на образованието на гледачот, на неговите сознанија за светот. Четвртите ќе кажат дека филмот треба емотивно да нè возбуди, и така натаму.

И наспроти ова разноличие, и, напати и непомирливоста на одговорите, сепак во сите нив има и нешто заедничко. Сите се обидуваат да одредат каква *реакција* треба да предизвика филмот кај гледачите. Значи, според сите нив, основната функција на филмот е да предизвика реакција кај гледачите, да ги наведе на одреден вид психолошко прифаќање на филмот. Сообразно на ова, значи, кога се планира еден филм, практично се планира потенцијалната реакција на гледачите, односно се планираат оние елементи на филмот што ќе можат да предизвикаат кај гледачите одреден вид реакција.

Но, без оглед на естетските определби, нашите реакции не се типски бесконечни. Аспектите на реагирањата се прегледни, а некои се и неопходни.

Во прв ред, реакциите на филмот имаат некакви заеднички темели со нашите реакции во секојдневието, но со поизричит развој. Ние во секојдневието мораме да ја препознаеме околината, да одредиме каква е нашата положба во неа, мораме вниманието да го насочиме кон битните елементи, да реагираме на нив во согласност со нашите потреби или насочување кон снаоѓањето и сево ова мораме да го правиме на одреден среден и прегледен начин, зашто инаку би се изгубиле во околината.



Сево ова мораме да го правиме и кога се соочуваме со филмската глетка, што значи, според ова сето тоа мора и да се планира: мора да се планира препознатливоста на околината, и положбата на набљудувачот во неа, и центрите на вниманието, и критериумите според кои ќе ги избираме тие центри на вниманието, и начинот на кој ќе се организираат сиве овие нешта. Сè ова е задача на планирањето на филмот.

Да се обидеме, сега, сево ова малу поинаку да го поставиме за да се приближиме подобро кон оние одговори со кои и започнавме - т.е. со сфаќањата дека со планирањето на филмот се планираат и видовите на филмското изразување.

Како што видовме, рецепцијата на филмот која претставува цел на одреден филм и за која се планира структурата на филмот, е очигледно доста сложена. Со неа владеат некакви средувачки принципи кои се нешто подоминантни од преостанатите помошни цели. Процесот со кој се издвојуваат доминантните цели на планирањето, односно доминантните аспекти на идната рецепција се нарекува *процес на тематизација*. Додека, пак, резултатот од тематизацијата се нарекува *тема* на филмот.

Така, една од основните и најзначајни работи во планирањето на филмот е дефинирањето на темата на филмот, нејзината разработка, но и дефинирањето на начинот на кој темата структурално ќе биде изнесена во филмот. Темата е кралство на сценаристот.

Бидејќи постојат одредени епистемолошки услови кои темата мора да ги задоволува за да ја сметаме воопшто за тема, кон тие општи услови мора да се држи и сценаристот.

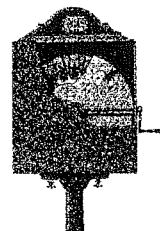
Во прв ред, темата не е тема ако не е поврзана со основните искуства на гледачите, припадници на одредена култура. Затоа темите се оној општ аспект на филмот во кој филмот директно се поврзува со животното искуство на луѓето вообличено во една дадена култура. Теми може да се преземаат од други подрачја на човековиот живот, од човековото секојдневно нефилмско искуство, од другите уметности и од другите духовни дејности. Ваквата преносливост на темите, нивната културална општост, не е мана туку доблест - таа на филмот му го дава клучното животно и искуствено општо значење во очите на луѓето.

На второ место, бидејќи темата е најважен аспект од рецепцијата, таа го апсорбира најголемиот дел од вниманието на гледачите. Со темата, поточно, ги држиме оние аспекти на филмот кон кои го насочуваме најголемиот дел од нашето внимание.

Она што, всушност, се тематизира се аспектите на нашиот сознаен однос спрема светот, а според тие аспекти можеме да разликуваме и *типологиите*, односно и типови организација на филмот. Определбата кон одреден вид теми повлекува и посебни сценаристички проблеми и поставува посебни структуралистички барања.

Постојат три доминантни типа теми.

Нашето внимание најчесто се насочува кон препознатливи глетки, аспекти на тие глетки и кон самостојната логика на нивното одвивање. Во



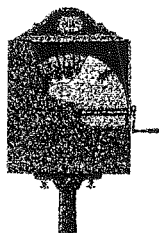
овој случај тема на филмот се самите филмски глетки, односно логиката по која тие се одвиваат. Оваа логика е најчесто каузално-интенционална или како што се нарекува - фабулативна. Процесот на тематизацијата, што значи и сценаристичкото планирање на филмот, тука претежно е сосредоточен точно врз дефинирањето на глетките и логиката по која ќе се одвива. Филмовите кои се така тематски одредени ги нарекуваме *наративни филмови*, а специфичната изложувачка организација на наративната се именува како *наративна организација* на филмот.

Меѓутоа, тема на филмот не мора да бидат самите глетки и нивната логика на развој: тоа може да бидат нашите идеи за некаков проблем, било тој да се однесува на глетката или не. Во овој случај нашето внимание се сосредоточува врз дефинирањето на сознајниот проблем, неговата анализа и изнаоѓањето аргументи за неговото решение. Логиката што ја следиме не е веќе каузална, фабулативна, туку спекулативна, мисловна, логика во потесно значење на тој збор. Филмовите во кои идејата е главна тема се нарекуваат понекогаш *идејни филмови*, а може да се означуваат и како филмови на *расправа* или *дискурзивни филмови*, додека организацијата што ја подразбира ваквата тематска одреденост може да се нарече *аргументациска* или *аналитичка организација*.

Третиот тип теми клучно се разликува од претходните два. Имено, во нашиот сознаен однос спрема светот се служиме со некакви операции за кои и не сме свесни затоа што, кога се тие во прашање, нам ни е најважен нивниот успех, нивниот ефект. И точно такви беа претходните два типа теми. Но, вниманието може, со малку напор, да се насочи и кон самите операции на тематизацијата, така што ќе започнеме да ги воочуваме, ќе станеме свесни, ќе ги подложиме на набљудувачко модифицирање со придружни последици за нашите идеи, емоции и согледби. Тоа што во овој случај се тематизира не се ниту глетките ниту идеите, туку се тематизираат самите перцептивни и когнитивни операции со чија помош ги забележуваме глетките и ги воочуваме и ги решаваме проблемите. Таквиот тип теми се нарекува *поетски*, а организацијата на филмот *поетска* или *имагинациска*. Бидејќи епистемолошкиот резултат на таквата тематизација не е во центарот на вниманието, тој обично е пораспливнат, потешко одредлив - кај поетските филмови не е лесно да се прецизира кои идеи се последица на филмот, ниту прецизно да ги одредиме кои согледби и емоции ги предизвикува филмот.

Неспорно, овие три типа тематизации и овие три типа на организација, може да се комбинираат. Првите два типа може истовремено да се комбинираат, па така имаме фабулативен филм, но кај него глетките не го привлекуваат сето внимание, туку внимание привлекува и аргументот што го илустрираат и поткрепуваат тие глетки. Поетскиот тип на тематизација најчесто има некакво локално место во филмот, или пак се појавува како девијација од визуелното и фактографското излагање како нивна *стилизиција*. Но сеедно, во истиот филм е и присутен и значаен.

Кога се решаваме за снимање, мора да се решиме за типот на темата и за организациските постапки што ги подразбира дадената тема. Значи, тоа е нешто кое се оформува уште во фазата на пишување на сценариото и кое се поставува уште во таа фаза. Сценаристот го пишува сценариото, имајќи ја однапред идејата дали тоа што го пишува ќе биде наративен, фактографски или имажинативен филм, решава каде во наративната структура ќе вклучи имажинативни елементи, стилизација и дали во водењето на



нарацијата ќе придодаде и тон на фактографија, дали нарацијата ќе ја води како факт/аргумент за одредена порака, теза. Сево ова мора и може да се решава во фазата на сценариото, а ваквите одлуки имаат мошне далекусежни последици за идниот филм. Не само за општата структура на филмот, туку и за најситните постапки.

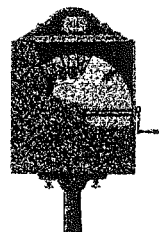
Имено, определувањето за кој било тип организација повлекува зад себе одлуки во однос на значајни детали како што се монтажни резови, композиција на кадарот, мизансценска поставка, звучна потка на филмот. На пример, определбата за наративна структура подразбира дека идниот филм ќе мора да се состои од континуирани сцени, т.е. гледачот мора да ги следи настаните во повеќето филмски исечоци континуирано, временски и просторно, со тоа што тие исечоци, сцени, меѓусебно се поврзуваат според каузална и интенционална логика, доколку не се и непосредно временски-просторно врзани. На друга страна, пак, определувањето за фактографска организација на филмот ќе подразбира разновидни елементи на филмот, не нужно сцени, чии меѓусебни врски се најчесто контрастни, категорични, дури и поврзани со категорични коментари што ги говори нараторот. Што се однесува пак до определбата за имажинативна композиција подразбира внимателна визуелна обработка на секој кадар, асоцијативно врзување меѓу нив, што се темели токму врз визуелните детали на конкретна визуелна слика.

Секако, повеќето од тие елементи сценариото обично не ги предвидува, но тие претставуваат неопходна последица од темелните тематски сценаристички избори и ќе зависат од инвентивноста со која тематскиот план е изведен во сценариото.

Меѓу основните цели заради кои се работи и се планира еден филм се општокултурните цели кои се, повеќе или помалку, стандардизирани. Она што го познаваме како „филмски родови“ или „филмски дисциплини“, односно како игран, документарен, образовен и пропаганден филм, тоа се, поточно, специјализирани начини на кои се задоволуваат одредени културни потреби на луѓето. На пример, една од основните особини на луѓето е фантазирањето, односно замислувањето можности кои и не мора да бидат остварливи и токму неа, на специјализиран начин, ја задоволува токму *играниот или филмот на фикцијата*. Потребата да бидеме запознати со значајни културни факти, и тоа на еден прегледен начин, претставува исто така една од основните потреби на човекот и неа ја задоволува документаризмот. Бидејќи културната заедница се состои од испреплетени општествени влијанија, потребата од одреден насочен начин кој ќе влијае врз однесувањето на луѓето, односно потребата на луѓето да бидат насочувани во своето општествено однесување, ги задоволуваат т.н. „наменски филмови“, со тоа што пропагандните филмови потешко влијаат врз вербите и ставовите на луѓето, додека пак образовните филмови е потешко да бидат приспособени за на одреден, културно општ релевантен начин да ја поимаат стварноста и да се снаоѓаат во неа.

Секоја од овие културни задачи бара посебен начин на структурирање на филмот заради успешноста на самото филмско дело. Воедно, тука се поставуваат и посебни услови пред конкретната реализација.

Што се однесува, пак, до структурирањето, играниот филм првенствено се потпира врз фабулативната организација, документарниот филм



врз дескрипцијата или фактографската организација, додека наменските филмови се користат, со сè и сè што во дадените пригоди може да изгледа уверливо и да биде образовно ефикасно. Па сепак, пропагандните филмови, од економски аспект, во голема мера се свртени кон имажинативната, додека образовните кон фактографската организација. Поради овие типски причини, сценаристот на играниот филм првенствено е преокупиран со развојот на фабулата и за неа важните елементи, сценаристот на документарниот филм се обидува да го издвои проблемот за кој потоа ќе бара фактографски аргументи, сценаристот на пропагандниот филм ќе проценува кој тип на влијание врз публиката му е најпотребен и според тоа ќе ја определува структурата, додека пак сценаристот на образовниот филм треба да утврди што е непознатица за одредена публика и според тоа ќе го осмислува било описниот редослед, било фактографскиот редослед за да може барем приближно да ѝ го објасни на публиката непознатото.

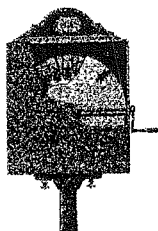
Што се однесува до реализацијата, таа се планира, кај различни дисциплини, во различен степен на деталност. Кај играните филмови, каде што е, речиси, сè измислено, исконструирано, треба сè да се планира и околу сè треба да се решава. Мора да се решава и околу изгледот и однесувањето на ликовите, потоа за изгледот на амбиентот, за текот на настаните, за разговорите што ќе бидат водени и слично на ова. Затоа сценариото за игран филм е просечно доста детален. Во документарецот, меѓутоа, бидејќи се настојува да се фатат затекнатите факти, се планира типот на фактите што ќе се снима, глобалниот начин на снимање, но не е можно до најситни детали да се предвиди изгледот и однесувањето на луѓето, нивните реакции и зборови. Затоа сценариото за документарен филм е повеќе во назнаки отколку во подетална разработка. Затоа и најчесто не се пишува, туку само есеистички се изложува идејата на филмот и се назначуваат методите на реализацијата.

Од сиве овие примери јасно се гледа дека пишувањето на сценариото навистина поставува низа сложени проблеми и дека не е секој способен да се носи со тие проблеми. Затоа пишувањето на сценарио е посебна професија, а кој, со какво било педигре, ќе се вклучи во пишувањето на сценарио наполно е сеедно, сè додека е вешт во планирањето на веќе спомнатите општокултурни тематски цели и нивната изведбена стратегија.

Сценаристот, значи, не е по никаква неопходност книжевник, и тоа што книжевниците, традиционално, соработуваат во пишувањето на сценарија, повеќе му го должиме на случајот одошто на некаква внатрешна логика на осмислување на едно сценарио. □

превод од хрватски:

И. Петрушева



КОН СЕМИОЛОШКОТО ТОЛКУВАЊЕ НА ФИЛМОТ

□□□□□□□□□□□□□□□□

ПРИВЛЕЧНИТЕ ЗАБЛУДИ НА ИНТЕНЦИОНАЛНОСТА

Семиолошката димензија на филмот создаде еден бездруго квалитативен модел на медиумско толкување. Целово ова културолошко интердисциплинарно движење, меѓутоа, предизвика и низа недоразбирања кои по многу нешта имаат чисто процесуален карактер, неизбежен кога се работи за една, би кажале постојано присутна дискрепанца меѓу промовираните теоретски ставови и најчесто ним неадекватни емпириски дострели. При обид да ја разработиме оваа малку непопуларна теза, а што е впрочем основна интенција на ова теоретско излагање, можеме да дојдеме, сепак, до мошне интересни заклучоци.

Потсетувајќи се на почетоците на овој теоретски тренд неодминливо е да спомнеме дека сета методолошка основа на семиотиката на филмот е преземена главно од структуралната лингвистика. Меѓутоа, она што поретко се спомнува, е чинам тоа дека и самата од своите почетоци, во многу нешта стои во врска со феноменолошкиот правец во филозофијата, кој, пак, стекнува афирмација отприлика во исто време кога се промовира и лингвистичката наука.

Феноменологијата започнува со Едмунд Хусерл, прочуен германски филозоф, некаде на самиот почеток од дваесеттиот век. Неговото дело „Логички истражувања“, објавено во тоа време, претставува, всушност, нејзин историски почеток. Понатаму под Хусерловото непосредно влијание, таа се формира како вистинска филозофска струја, која најизразито ќе ја претставуваат Макс Шелер, Еуген Финк, Фарбер, Штајн, Роман Ингарден и други. Посредните следбеници на Хусерловата филозофија се толку многубројни што овде не ги наведуваме. Меѓутоа, секако, најзначајни се:

Мартин Хајдегер, Габријел Марсел, Морис-Мерло Понти, Жан-Пол Сартр и многу други филозофи и литерати во Германија и Франција, но исто така и во другите европски земји.

Инаку во основата на феноменолошкото учење, доколку го прифатиме овој поим како што пред тоа го употребува Хегел во својата „Феноменологија на духот“, стои метафизички приказ на свеста во нејзиното дијалектичко движење и развој, почнувајќи од сетилната непосредност, па до апсолутното спознание. Но упростувајќи ја донекаде оваа одредба, можеме да речеме дека феноменологијата е име за наука која го проучува она што не е ниту вистинито, ниту лажно, туку нешто трето, а тоа е имено привидот.

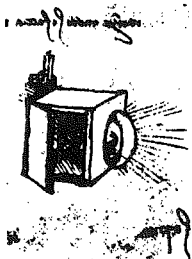
Привидот, пак, на некој определен начин, е еден од суштинските елементи во пошироката изразна структура на едно филмско дело. Се работи за некои од поодамна пројавени иманентни постулати на кинематографскиот чин, а особено за подоцнежното психолошко дејство кое тој без друго го предизвикува. Ако и оваа теза, која исто така на определен начин ја воспоставува врската со филмот и феноменологијата, во својот примарен став се чини теоретски кревка, сепак овде ќе потсетиме и на хронолошкото совпаѓање на почетоците на еден нов изразен медиум, филмот, и на појавата на едно ново филозофско движење, феноменологијата.

Останува меѓутоа и понатаму основно прашањето, дали, имено, феноменот на филмската слика, што е секако битно изразно јадро на медиумот, неговата најважна материјална формативна единица, може да се прилагоди кон категориите на феноменолошкиот метод, што секако би ни помогнало повеќе да се доближиме до суштината на филмот како феномен, од еден поинаков аспект. Тоа отприлика би требало да значи дали тој метод е во состојба да ни овозможи да ја откриеме изворната смисла на филмската слика и на ист начин да ни овозможи да го запознаеме токму она што во филмот е навистина филмско.

Во врска со овие прашања, нам ни се чини, стои и поимот на интенционалноста, можеби помалку избрзано ставен во поднасловот на овој текст. Тој поим по своите многубројни определби, е всушност една идеалистичка, неоплатоновска категорија. Таа меѓу другото претпоставува дека идејата на авторот нужно се оформува во дадениот уметнички облик. Сепак, исто така, во врска со учењето за интенционалноста, Хусерл најнапред се обидува да ги разјасни феномените израз и значење. Израз е потесен поим одошто знак. Вистина секој знак содржи некој однос спрема нешто што го означува тој, но секој не изразува некоја смисла, каков што е случајот со изразот. Од знаците кои само покажуваат се разликуваат изрази како ознаки на „значење“. Но на сите нив заедничка им е интенцијата која и да е мисла да ја изложат на категоричен начин.

Поради тоа говорот е практично најважен случај на означување. Така, изразот и значењето кај Хусерл се корелативни поими, ако некој сетилен знак дури низ осмислени акти кои му даваат значење се претвора во израз. Според тоа кај секој израз можат да се разликуваат две страни, физичко-сетилен феномен и акти кои ја оживуваат смислата.

Значи, сепак, како што спомнавме во феноменолошкиот метод не се ориентира стриктно кон спознајните категории: вистина или лага, туку тие се за неа само степени на пројавување, на манифестирање на привидот. Тој подеднакво во гносеолошка смисла ги содржи во себе и двете тие категории.



Филмот, исто така, според нашите емпириски конотации, е едновременно и фикција и стварност, негова изразна структура која се движи меѓу овие две категории, а меѓу нив без оглед дали ќе ги споиме или не, постои привид. Но кога се работи за филмот, тука, пак, по некои наши теоретски сознанија, е можен само еден апликативен однос, став дека филмот по својата ентитетска ориентација е, всушност, привид. Сепак сета денешна филмолошка ситуација се стреми кон барање на некоја вистина, се разбира, естетска вистина за филмот. Несомнено е дека тука голем удел има токму семиотиката.

СЕМИОЛОШКИТЕ ОДРАЗИ И ИСКУШЕНИЈА

Филмската семиологија е производ на едно широко научно-филозофско движење на нашето време, на лингвистичката ориентација во мислењето, на засновување и развој на општа семиотика или семиологија (теорија на знаци), што е во битна врска со комуникативниот опстанок на човештвото, загрозувано не толку и не само од сопствениот техничко-технолошки напредок, колку од социјално-историски условената разединетост и меѓусебно недоразбирање. Филмот бездруго е современик и соучесник на ова епохално збиднување.

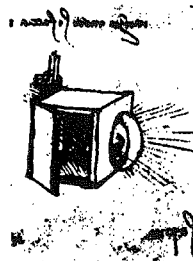
Семиологијата нужно претпоставува, а и по својата суштина е еден структурален систем. Ако ја проследиме научно-историската логика, структурален е, да речеме и Хегеловиот систем, барем според интенцијата, за кој се вели дека во него сè е толку заемно условено, така што каде и да се тргне, секогаш се прави круг до појдовната точка. Пред малку, пак, спомнавме дека феноменологија како откривање на светот се засновува сама на себе, или подобро речено таа самата себеси се создава. Но останува недоречено прашањето што се случува со филмот како изразен феномен? Како да речеме тоа било во периодот на неговите почетоци, во неговиот филм.

Актерот во тоа време зборувал разбирливо за окото, а не и за увото. Тоа можеше да го прави токму поради тоа што се немаше потреба да зборува разбирливо за уво, односно не мораше на усните да им се дава облик за разбирливо да ги изговораат самогласките а или о. Движењето на усните беше образложено само со чувството, со страста, а целта не беше разговарна формулација.

Се разбира, звучниот филм фундаментално ги менува овие, така да ги наречеме, изразни методи. Звукот како знак, а говорот како основен израз на актерот, го укинуваат пластичното предимство на филмската слика. По сè изгледа, дека со самиот овој чин и филмската слика веќе се претвора во своевиден семантички модел. Се разбира, пак, дека тоа се случува мошне постапно, но пројавената интенционалност, како што можеме да се увериме, трае сè до нашите дни.

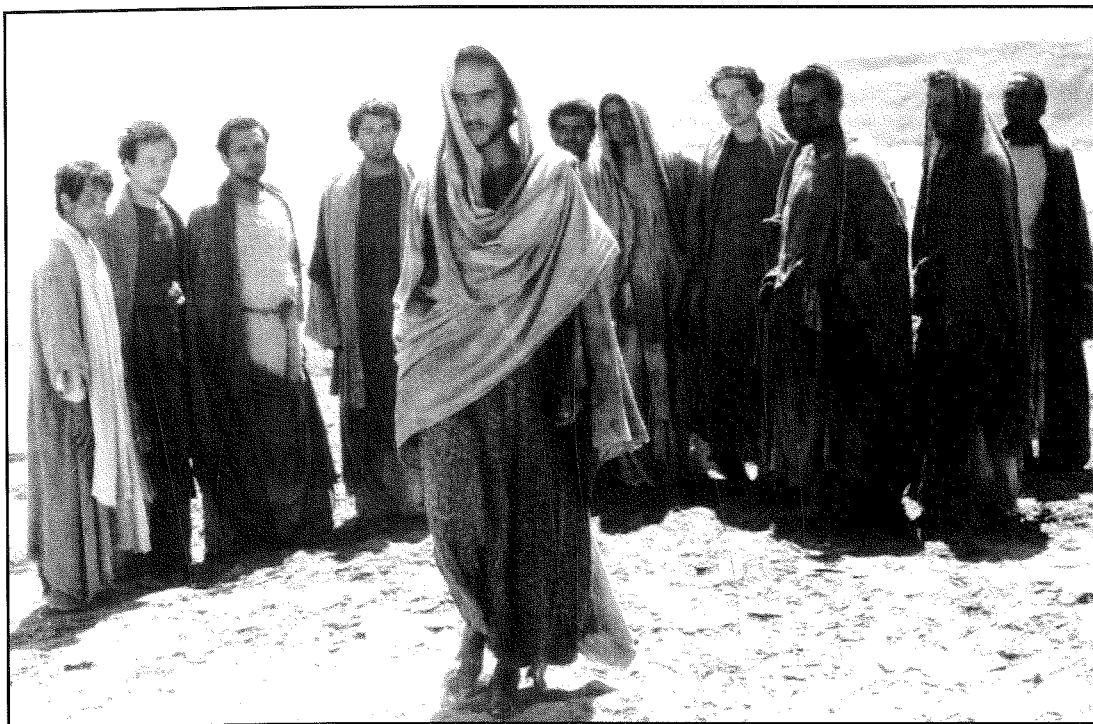
Да не забораваме уште дека во првите години на звучниот филм, постои речиси апсолутна доминација на дијалогот на текстот во структурата на филмското дело. Кога се работи за текстуалноста која, секако, можеме да ја аплицираме врз „кинематографскиот чин“, спомнатите недоразбирања стануваат повторно делотворни.

Од една страна филмот како самостојна изразна структура, се чини сè уште упорно настојува да ги зачува своите изворни експресивни катего-



рии. Сепак, и на ова место да не заборавиме, дека филмот од поодамна се смета за своевиден систем на мислење. Така и семиологијата на филмот на некој начин хипостазирана форма од францускиот теоретичар Кристијан Мез, а можеби пред него и од неговиот сонародник Ролан Барт, станува еден стриктно научен метод која што на филмот треба да му назначи некои конкретни иницијации.

Ставот на овој метод е, кога еднаш ќе се изложат проблемите, општото треба да му отстапи место на посебното, на деталното. Како носител на овој нов правец, Мез ќе се впушти во точно и строго испитување на материјалните услови кои му овозможуваат на филмот да дејствува. Како што на прв поглед може да се насети, тој метод е свртен кон истражувањата на рецептивните функции на медиумот. Но, сепак неговата цел е всушност да се дојде до една можна мера, точен опис на процесите на



ЕВАНГЕЛИЕ ПО МАТЕЈ

(Пјер Паоло Пазолини, 1964)

означувањето во филмот. По углед на Чарлс Перс и Фердинанд де Сосир, Мез овој потфат ќе го нарече семиотика на филмот.

Конечно неговите списи можат да се поделат во два дела и тоа е за првпат поставување на темели на една наука за филмот, и второ, анализа на одделните филмски проблеми со помош на методите на таа наука. Ваквата идеално поставена методологија, меѓутоа, ќе најде на низа проблеми токму во врска со нејзиниот основен предмет. Имено, филмот како материјал на научното истражување, неговата аксиолошка компатибилност, се чини почесто излегува од рамките на нам познатата бивша, па и сегашна методологија. Можеби како илустрација за ова можат да ни послужат тезите на некои од претходниците на Кристијан Мез.

Сепак, методите на структуралната лингвистика прв на филмот, веќе рековме, ќе ги примени Ролан Барт. Но за овој теоретичар карактерис-

тично е убедувањето дека филмот не е „чисто семиолошко поле“, и дека според тоа не може да се сведе на „граматика“, туку е само едно соопштување полно со знакови и токму поради тоа може да биде благодарно за семиолошки испитувања. „Естетската вредност на филмот е функција на дистанца која се воспоставува меѓу она што означува и она што е означено, под услов да остане во рамките на сфатливоста“, пишуваше тогаш Барт.

Секако од непроценлива вредност за семиологијата на филмот, останува Бартовото искуство во работата со таканаречените „тематски филмски текстови“, од кои тој ја извлече теоријата за филмското означувачко како за структура што ја сочинуваат „основата“ и „морфемата“, името сетилно-перцептивната претстава на екранот и нејзиното движење, нејзината временска димензија. Филмското означувачко е без строги граници во времето и тука „прелевање“ на една морфема во друга и нивните вре-



менски варијации доведуваат до судир или предизвикуваат конфликт со вообичаените претстави на гледачот на нештата, се разбира, од аспект на неговата рецептивна позиција.

Сево ова предизвикува определени кршења и потреси и како што дефинира Барт, настануваат таканаречени „трауматски целини“, кои се, всушност, носители на значењата за рецепиентот. Понатаму преземајќи ја Јакобсоновата поделба на јазиците на метафорички и метонимиски, Барт ќе констатира дека филмот тргнал по патиштата на метонимијата, па следствено на тоа заклучува дека односите меѓу означувачките елементи се позначајни од односите меѓу означувачките и означените елементи.

Оваа Бартова теза го поттикнува Жан Митри да се впушти во истражувањето на филмските знаковни структури, што е еден од семиолошките потфати кој, исто така, ѝ претходи на теоријата на Кристијан Мез.

МЕШ
(Роберт
Алтман, 1970)

Така, Митри доаѓа до заклучокот дека филмот, всушност, е „јазик без знаци“. На рамништето повисоко од дословното ниво, во денотација - која оперира, би кажале, со природни знаци каде што означувачкото и означеното се едно, бидејќи нивната врска е цврсто мотивирана - на нивото на конотација (а нејзината особина е да настанува во самата денотација), пак означувачкото повеќе не е слика на прикажаните предмети, туку единствено нивен однос. Тоа е еден процес на определен трансфер, чиј резултат е означеното во свеста.

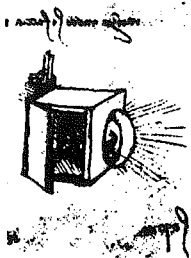
Поради сево ова филмската конотација нема знаци, туку само означувачки елементи, немотивирани, но секогаш различни, така сочинети благодарение на различните поттикнувачки контексти. Со други зборови, филмската слика во контекстот постапува како знак, меѓутоа тоа никогаш не станува, така што филмот се манифестира како систем на несистематизирани, некодифицирани и некодификативни означувачки елементи. Поради тоа и не постои некоја определена филмска граматика, а синтаксичките правила имаат релативен дострел. Тие навистина создаваат извесна стилистика, но не и она што би можело да се нарече јазик во наполна смисла.

Митри меѓу другото мисли, дека ова се должи на тоа што означувачките елементи влечат корен од перцепцијата, а не од интелекција, така што вредностите му се измолкнуваат на секое хипостазирање. Означувачките елементи на конотација настануваат во монтажата, која, пак, се управува по една логика на импликации. Импликациите од друга страна се, знаеме, последица од судови, од определено разбирање. Така додека во лингвистиката постои означено само ако постојат означувачките кодови, во филмот настануваат означувачките елементи само ако има и означени елементи.

Тука семиолошката порака е условна; условена е, всушност, со обичната логика на нештата и нивните односи, значи со логиката на едно доживеано искуство, а не со специфичните кодови. Конечно, следејќи ги овие заклучоци на Митри, за него филмот е „јазик *sui generis*“, нешто со што се соопштува нешто со намера да се соопшти. Па така испаѓа дека тој не може да се изедначи со лингвистичкиот поим на јазикот во потесната смисла на зборот, кој од своја страна е секогаш систематизиран и конвенционализиран со посредство на цврсто воспоставените кодови.

Од оваа теза потекнува и термиолошката одредница која, исто така, сме ја наследиле од Митри, а тоа е дека филмот е „јазик од втор степен“, значи јазик во една поширока смисла; не апстрактен и априорен семантички облик кому му се придаваат естетски квалитети, туку естетски квалитет кој се збогатува со својствата на јазикот. Сличностите помеѓу филмот и јазикот не се според тоа во формите, туку во структурите, што отприлика се објаснува со тезата дека класичните видови јазик предизвикуваат емоции со посредство на претходното формулирање мисли, додека пак средствата на изразување, како што е и филмот, доведуваат до идеја - и тоа сосема неодредена, само сугерирана со претходно поминување низ емоцијата.

Ваквите и слични истражувања, кои се обидуваат понепосредно да ја разложат структуралната природа на филмскиот израз, оставаат глобален впечаток, дека во нивните многубројни теоретски ставови, повторно се соочуваме со во почетокот спомнатите позиции на интенционалноста. Можеби оваа теза изгледа по малку наметнато, но како што веќе укажавме, со настанување на филмот се создадоа повеќекратни медиумски врски кои со текот на неговиот експресивен развиток стекнуваа сè пофунда-



ментална функција во сферата на неговото, пред сè, структурално толкување.

Но ние нема подолго време овојпат да се задржуваме врз овие општи разгледувања, бидејќи нас овде и не нè интересира структурата на теоретските поими кои, сепак, повеќе спаѓаат во гносеолошката област. Обидот беше всушност врз таа структура да разјасниме нешто друго; формите и посебностите на примарните јазични поими, како и нивните врски, односно проникнувања со елементарните кинестетски структури.

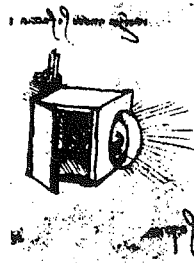
Токму на овој план без сомнение семиолошката теорија на филмот на Кристијан Мез, промовирана како еден целосен и заокружен систем, постигнува, се чини, најзначаен ефект. Тој и неговите следбеници се определуваат за внатрешно проучување на самите филмови, на нивната езо-терична механика. Семиологијата, воопшто, е наука за значењата, а филмската семиотика настојува да изгради сеопфатен модел способен да објасни како некој филм го отелотворува значењето и како него ѝ го пренесува на публиката. Таа ги одредува законите кои овозможуваат следење на филмот и ги открива посебните обрасци на означувања кои на одделните филмови или жанрови им ги придаваат тие посебни обележја.

Во средиштето на таканареченото филмско поле стои кинематографскиот факт, а во јадрото на тој факт лежи постапката на означување. Семиотичарот непосредно се задлабочува во тоа јадро. Што е, всушност, тоа јадро и каде семиотичарот го бара означувањето во филмот, која е конечно таа граѓа од која може да изблигне значење? Сè се тоа накусо некои од суштинските прашања на кои Мез се обиде да даде релевантен одговор во својата теориска поставка.

Така, според него сосема едноставно, таа граѓа ја сочинуваат канали на информации врз кои го насочуваме вниманието кога го гледаме филмот. Тоа ги подразбира сите оние елементарни кинестетски структури, какви што се: филмската слика, дијалогот, музиката, шумовите итн. Набројувањето на филмскиот изразен материјал и неговото разликување од материјалот на другите форми на комуникација, исто така, е една од задачите на овој метод. Тој треба да ни соопшти како да го препознаеме кинематографскиот факт и следствено на тоа, каде да го побараме означувањето. Самото означување е од најголема важност, но тоа е пак нешто сосема различно од материјалот во кој се појавува. Па, сепак, означувачките елементи на филмот се мошне тесно поврзани за своите означувања, бидејќи сликите се реалистички претстави, а звуците точни записи на она на што се однесуваат. Значи, не можеме да ги разложиме означувачките елементи, без едновременно да ги расчлениме и нивните означени.

Овој по малку комплициран процес на означување, всушност, се состои односно претставува дејствие со кое пораката се пренесува на гледачот. Така семиотиката не испитува какво било означување, туку пораката која што кодот систематски ја пренесува во текстот. Со тоа на определен начин се негира она непосредно значење. Секое значење во филмот посредува некој код, кој пак од своја страна ни овозможува да го разбереме значењето. Во филмот значи, таквите знаковни вредности ни доаѓаат како кодирани пораки во текстови.

Според ваквата поставеност, кодот не е ништо друго туку логички однос кој овозможува да се разбере пораката. Тие не егзистираат во филмовите, тие се само правила кои ја откриваат пораката, ако, се разбира, таа постои во филмот. Тие се, всушност, творба на семиотичарот кој отка-

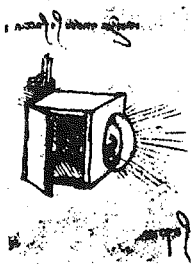


ко го анализира филмот, ги воочува тие правила (кодови), кои дејствуваат во одделен филм. Така кодовите навистина постојат, но тоа не е физичко постоење. Кодовите се спротивност на материјалот на изразување. Тие се логички форми втиснати во тој материјал за да создадат порака или значење.

Наведените поставки укажуваат на една релација која е релевантна како поставка на оваа метода. Филмскиот творец ги употребува кодовите за да овозможи неговиот материјал да прозбори за гледачот. Семиотичарот, пак, работи во спротивна насока, употребувајќи ги пораките на филмот за да изгради кодови кои ги надминуваат тие пораки.

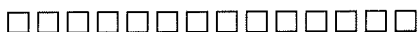
Неразделни од поимите на код и порака се поимите на систем и текст. Текстот е, всушност, она место каде што се среќаваат, се испреплетуваат тие пораки. Тој е, исто така, и разграничување на материјалот кој се вообличува или кодира. Оној, пак, повластен, посебен текст, се разбира, е одделено филмско дело. Накусо, текстот е збир на пораки кои треба да се прочитаат како една целина. Но сепак текстот е и нешто повеќе одошто прост збир или целина; тој и за аналитичарот и за гледачот треба да претставува посебен логички систем сочинет од извесен број кодови, готов да им придаде некоја вредност на пораките. Текстот ги средува пораките на филмот низ два правца: синтагматски и парадигматски. Синтагматскиот правец е хоризонтален след на пораките поврзани во еден синџир во текстот, додека парадигматската димензија е вертикално насочена и се појавува во нарацијата на филмот, но не е зависна од неа. Меѓутоа, со своето полно значење текстот се здобива дури во сложената испреплетеност на овие две насоки, која од своја страна претпоставува, односно нужно побарува, чинови на селекција и организација. Со овие два постулирани елемента, Мез, всушност, и го заокружува својот семантички систем.

Овде отприлика се и финалните одредници на овој, на мигови, мошне комплициран теоретски метод на Мез. Се разбира дека оваа семиотичка теорија предизвика интересни рефлексии и влијанија врз широкиот филмолошки простор. Меѓу нив секако најрелевантни се теоретските ставови на Пјер Паоло Пазолини и Умберто Еко во Италија, на Јуриј Лотман во Русија, на Питер Волен во Америка, како и на Ноел Бирш, Жак Лакан и Жил Делез во Франција. За очекување е што тие нивни теоретски позиции, секоја на свој начин, внесоа и некои поинакви структурални согледувања токму во однос на семиотичката теорија на Мез. Така, семиологијата, всушност, продолжува да ѝ служи на една голема цел на полето на филмот. Нејзината виталност и понатаму дозволува од нов аспект да се надминат слабостите на една кинематографија што одминува и воедно да се активира пространото подрачје на некои досега супституирани или уште неоткриени значења. □



АНТЕ ПЕТЕРЛИЌ

ПРИЛОГ КОН ПРОУЧУВАЊЕТО НА ФИЛМСКИОТ ЦИТАТ*



Прашањата на релацијата филм - други уметности, значи, прашањата од интердисциплинарен и интермедијален карактер се меѓу најчестите теми на филмологијата и една од почестите ставки во редовите посветени на природата на уметноста во XX век. Кога ќе се рангира количински, таа тема во филмолошките расправи приближно го зазема четвртото место - следејќи ги размислувањата на релацијата филм - стварност (значајни поради „миметичките“ особености на филмот), изучувањата на филмот како јазичен, знаковен систем (поради очевидното комуникациско значење на филмот) и анализирањата на социолошко-идеолошките аспекти на филмот (поради неговата највоопштено речено, голема општествена улога). Во нефилмолошките расправи, пак, исто така многу често, претставува, барем, една од најомилените дигресији и во многу различни трудови.

Една ваква фреквентност на оваа и на неа сродните тематика лесно се толкуваат. Филмот е новина во „космосот“ на уметноста, а на многуте од нив за некои нешта им наликува. Поради тоа, кога се говори за новини, за филмот често се размислува како за медиум изложен на сите можни влијанија од другите уметности („влијанија“, „преземања“, „проникнувања“, „расудувања“, „адаптирања“, „цитаирања“ и сл.). Меѓутоа, кога се работи за друг „објект“, тогаш се менуваат и истражувачката перспектива и термиолошката апаратура, па сходно на тоа како на пример во (во последното заглавје на „Социјалната историја на уметноста и книжевноста“ на Арнолд Хаусер - Arnold Hauser), до крај обопштувајќи ја проблематиката

* Текстот е преземен од:

Zbornik: „Intertekstualnost-intermedijalnost“, izd. Zavod za znanost i književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1988, 197-207.

знае да говори за „духот на филмот“ како за нешто што се надвиснува над или пак ги проникнува другите уметности на овој век.

Неспорно е дека најважната причина за ваквиот интерес и за таквиот однос спрема него е, пред сè, во неговата фотографска и фонографска будност со која тој ја посочува физичката реалност, во неговата регистрациска капацитарност поради која и се појавува, да напомниме само два зачестени квалификатива, како на пример „аналогон“ или „корелат“ на физичката стварност. „Забележувајќи“ го будно, сè до причините за репродукција на сиот видлив и чуен човечки свет, филмот со истиот ефект на будност може да предочи можеби едни и од највозбудливите артефакти на тој свет - уметничките дела, и тоа или во нивната привидна целина, можеби и во речиси изворниот облик (композиции, слики, скулптури, театарски претстави, литературни текстови) или, пак, пренесувајќи ги делумно, нивните поединечни делови или компоненти. Најјасно, гледано нема ни да се посомнева дека на екранот, во соодветниот случај, ги видел „Сончогледите“ на Винсент ван Гог (Vincent van Gogh), дека гледа дел од Шекспировиот (Shakespeare) „Хамлет“ или дека ја слуша Бетовеновата (Beethoven) „Пета симфонија“. Всушност, како и понекој избрзан теоретичар, гледачот како „жртва“ сличностите остварени со изворното дело наполно ќе ги апстрахира и со оној минимум на разлики остварени со техниката на филмскиот запис.



Налик на тоа, и интердисциплинарното проучување на одредени филмови, филмски жанрови, национални кинематографии и стилски формации премногу често се одвива врз основа на поедноставеното воочување на сличностите на филмот (или пак збир на филмови) со кореспондентниот дел (или со повеќе дела) од друг уметнички медиум, за потоа (симплифицирано) да се утврди стапката на влијанијата или пак кореспондирањата врз основа на надворешни сличности, а всушност да не се размислува поради што во суштина е можно да се дојде до такви проникнувања во практиката на филмското творештво. Така, врз основа на „прима виста“ сведожи се назначува дека филмот од востановени литературни предлошки го наследил заплетот, композицијата на кадарот или типот на хармонијата на боите од ликовното творештво, а актерскиот стил од одредена театарска школа - како што, впрочем, се донесува заклучок и за одредени „вечни мотиви“, архетипови, и за национален или регионален „локален колорит“. Откако се востановени и „нужноста“, „преземањето“ или „наследувањето“ вообичаено следи „истражување“ за „веродостојностите“ на тие преземања, со евентуално потивки акценти за нужни трансформации - затоа што „филмот е сепак поинаква уметност“, а и се „променија времињата“. Се разбира, во прашање е најлошиот познат модел, но неговите карактеристики не ги одбегнуваат ниту повеќето од подобрите.

Во врска со ваквата кореспонденција меѓу филмот и другите уметности се јавува термиолошки состав со доста скромна големина. Така, како адаптација или екранизација се нарекува дело кое зема литературни (пишани) или пак театарски (во претставата реализирани) дела како појдовна основа. Понатаму, во употреба е поимот „сличности“ со кој се квалификуваат највоопштените совпаѓања помеѓу филмските дела и делата од другите уметности. Меѓутоа, кога сличноста е голема, кога постои впечаток дека филмот скоро репродуктивно во себе внесол нешто од другите уметности, тогаш се говори за цитат, и тоа подрачје, најверојатно затоа што се работи за нешто толку очигледно, е обработено најцелосно. Пред сè, се

разликуваат цитати од другите филмови од цитатите на другите уметности. Првите може да се наречат меѓуфилмски, и тоа се однесува на оној дел од филмот во кој се повторува делот од другиот, се разбира веќе постојниот филм, и тоа на буквален начин (на пример со копирање) или перифрастичен, односно небуквален начин (со имитирање на делови од другиот филм). Во обата случаја цитирањето може да биде категорично назначено (со нагласено упатување на цитираното дело) или пак некатегорично (без појасни индикатори за „потеклото“ на цитираното). За текст, кој пак, го практикува интермедијалното цитирање се вели дека ги аби алофилмските или инофилмските цитати - „повторувањата“ на деловите од друг уметнички медиум, кои во основа секогаш се перифрастични, затоа што апсолутна „трансплантација“ практично е невозможна. Се разбира, и тие цитати можат да бидат помалку или повеќе категорични.

Ова нарекување би можело и попедантно да се дефинира, би можеле да се прифатат и разни помошни термини кои би упатувале на нијанси во распонот на очигледните цитати до општите сличности, потоа некакви асоцирања на други дела, но сепак проблемот не е толку во тоа што е во прашање една, можеби најчестата, грешка во манипулирањето со самиот феномен на сличноста или цитатот. Таа произлегува од сфаќањето за сличноста и цитатот како механички акт на „трансплантацијата“ на нефилмското во филмско. Таа заблуда често ја следи и друга, имено, отсуството на сознанието дека изворот на сличноста не мора да биде во актот на „пресадувањето“, туку дека тој може да биде „потаинствено“ предизвикан. Третата, пак, грешка е во проценката на вредностите на „преземеното“; имено, многу често се мешаат автономните вредности на цитираното дело или фрагментите на делото со вредности, со природата и функцијата на неговата појава на филмот.

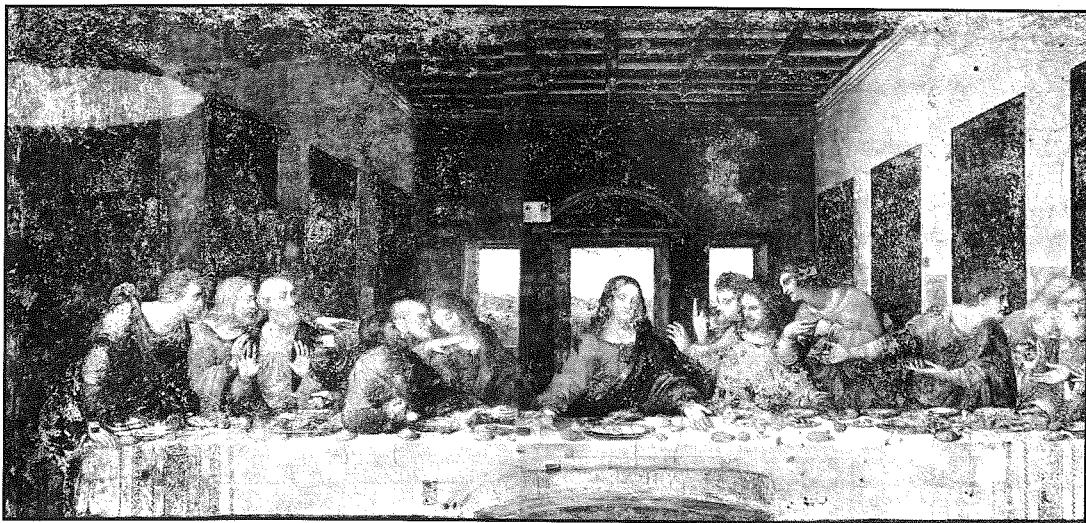
Со феноменот на фотофонографската будност која овозможува постоење на категорички цитати во филмот, најверојатно втора по важност причина за посоченото занимавање со филмот, како и посочениот однос спрема филмот, е едноставно, во тоа што филмот е новина, што се јавува во зората на нашето столетје. Бидејќи изгледа невозможно човекот и на другите подрачја на своето творење одеднаш да создаде нешто сосема ново, се чини дека не треба да се мисли дека и филмот не е баш во сè новина и дека е неминовно нешто да се наследува (баш од преостанатите уметности) - овој заклучок е точен, но често нестручно и непромислено применуван. Напоредно со ова заклучување, исто така, често се смета дека филмот мора низ долготраен процес да проаѓа низ некои типични развојни фази карактеристични за поединечни уметности или за уметноста, воопшто.

Сега, по омеѓувањето на подрачјето на основната тема на овој напис или барем оквирното назначување, поради појаснување ќе се послужиме со еден доста познат пример - од веќе класичниот филм ВИРИДИЈАНА (1961) на Луис Буњуел (Luis Buñuel). Во него, пред крајот, постои една климатична глетка, кога питачите, со помош и животни охрабрани од главната протагонистка (насловниот лик), забораваат на својот општествен и животен статус, на шансата за негова промена, па се испијануваат и разуларуваат. Крадејќи по нејзината кука тие во еден момент се примируваат, и во тие неколку секунди се прикажува кадар кој содржински и композициски исклучително наликува на знаменитата фреска „Последната вечера“ на Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) тие значи, наликуваат, со кадарот кој всушност претставува несомнено исклучителен нефилмски цитат.



Во смисла на претходно назначените проблеми во пристапот и интерпретацијата на нешто слично или со цитат преземен од другите уметности, а во однос на споменатиот цитат на Буњуел, во коментарите, често доаѓало до сите напомнати недоразбирања. Сега, базирајќи се врз тој конкретен пример, сите тие проблеми можат да се групираат во неколку групи.

1. Првата група се однесува на самиот феномен на препознавање на „предлошката“. И покрај тоа што нафрливме дека во прашање е „поприлично“ исклучителен цитат, затоа што кадарот јасно наликува на делото на Леонардо, но сепак тој цитат не е апсолутно карактеристичен затоа што не е со никакво „екстрафилмско“ средство (со пишан текст, акцент, а ниту пак со монтажно споредување со вистинската фреска) апострофиран како цитат, не е „атрибуиран“ како цитат на веќе споменатото дело, а ниту, пак, како цитат на некое друго дело, и освен тоа, меѓу многуте, бојата на фреската ја „заменува“ црно-белата техника на снимањето. Тоа значи, пред сè, дека препознавањето може да биде привилегија на упатените - особено ако појасно се асоцира баш на Леонардовото дело - што создава специфич-



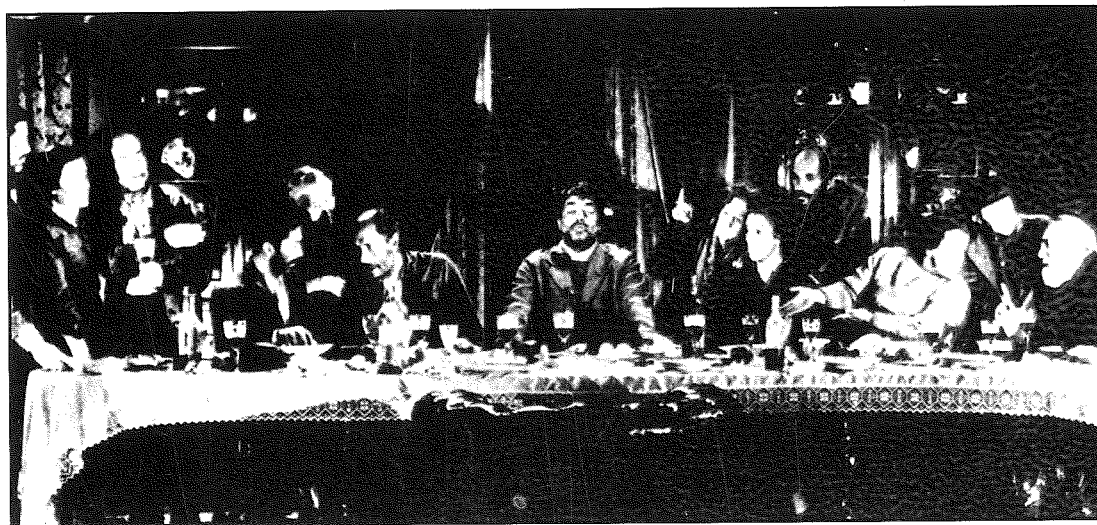
**ТАЈНАТА
ВЕЧЕРА**
(Леонардо да
Винчи)

ни тесни интерпелациски и пошироки херменеутички тешкотии. Како посебен проблем се јавува прашањето на „првото доживување“ на онаа најнепосредна рецепција, особено значајна за делата на подрачјето на „спектаклот“. Неа, во случај на моментално препознавање, може да ја следи „гревот“ на суетата, восхитен од сопствената ерудиција, кои тогаш, како своевидна длабинска демагогија, транспонираат и во оценувањето на филмот на „привилегиран“ начин. Се разбира, поинаков ефект има „реториката“ на подоцнежното препознавање.

Понатаму, бидејќи не е во прашање апсолутно категоричен цитат, туку повеќе оној што како таков се присторувач во првиот момент, може да се постави прашањето, како и кој може со сигурност да тврди, знае, дека тоа е баш цитат на Леонардовата фреска. Леонардо имал претходници, а уште повеќе имитатори, епигони, следбеници, па, затечен со цитатот, и не баш големиот лаик може да се посомнева во својата „атрибуција“. Затоа ќе проследиме, ако тоа „не е Леонардо“, тогаш тој цитат не е „цитат на Леонардо“, туку цитат на една цела „школа“, „традиција“ на „тогашниот дух на

формата", „културата", а исто така можеби и цитат на некој кој со нешто му „опонирал" на Леонардо. Ако пак, се задлабочиме во таа можност, барем за малку се менува перспективата на набљудувањето: повеќе не е на прво место интерпретацијата на цитирањето на делото на еден одреден гениј, туку цитирање на вистинскиот и многу поширок комплекс. Значи, тој поширок контекст го вклучува и Леонардо, но ако се потсетиме на еден сличен цитат од филмот МЕШ (MASH) (1971) на Роберт Алтман (Robert Altman), ќе заклучиме дека и тие разлики мораме да ги уважуваме. На крајот, нужно го поставуваме прашањето, што во нашата свест, во нашето помнење воопшто претставува или значи Леонардовата „Последна вечера"? И ќе бидеме ли порамнодушни ако констатираме дека Буњуел малку покатегорично го цитирал поправо некој епигон на Леонардо!

Во овој дел се осврнувавме исклучиво на самиот „настан" на препознавањето - од неговиот најтесен реторички ефект до проблемот кој го создава размислувањето за тоа што е навистина цитирано во некатегоричниот нефилмски цитат, значи, на подрачјето кое е најплодоносно во истражу-



вањето, бидејќи, независно од зачестеноста на таквите цитати, најмногу упатува на природата на интермедијалните проникнувања и на тешкотиите при интердисциплинарните проучувања на филмот. Особено важно се чини разгледувањето на некатегоричниот цитат затоа што кај него очигледно се умножуваат перспективите на набљудувањето, односно, затоа што се побројни можностите за верификација на цитираното, а воедно и значењето му е поливалентно. Имено, може да се заклучи - ако можностите на верификацијата, дефинирањето на „објектот" кој навистина е цитиран се отежнати, тогаш во постапката на востановувањето на цитираното пресудната улога - понекогаш и независно од надворешната сличност - мора да ја имаат компонентата на филмот со иманентна преобразба, воопшто, на сето она што може да се цитира во филмот, и компонентата на евентуалните нужни истородности на филмското и цитираното, како и компонентата на непосредниот контекст во кој цитатот во филмот се појавува, во многу дела и компонентата на контекстот на целината на филмското дело. Во замислен пример, тоа би значело дека е можно и покрај тоа што некој ци-

ВИРИДИЈАНА
(Луис Буњуел,
1961)

тат физички, надворешно повеќе изгледа како цитат на сликата X, дека сепак тој е, всушност, цитат на сликата Y, на која според надворешните читатели помалку наликува.

2. Со оглед на иманентноста на преобразбата на сето што е снимливо (нефилмско во терминологијата на Етиен Сурио - Etienne Souriau), па според тоа и на сето податно за цитирање, најнапред, треба навистина и да се утврди, и докаже дека некои преобразувања се неизбежни. Во таа смисла, цитатот од филмот на Буњуел е доста соодветен пример затоа што се работи за филмско визуелно цитирање на едно сликарско, значи, визуелно дело. Во врска со тоа треба да се посочи најпрвин до какви преобразби доаѓа во цитирањето на сликата кога таа се цитира оптимално и на најразлични начини - со снимање и внесување во филмот на „најконкретното“ и „навистина постојното“ сликарско дело. Попат кажано, тоа подрачје на интермедијални средби се истражувало уште во периодот на самите почетоци на филмологијата, непосредно по II Светска војна; особено важни прилози дале Сурио¹, потоа особено Жан Трибут (Jean Tribut)², а од нешто поспецифична перспектива и Пјер Франкастел (Pierre Francastel)³.

Поради тоа, поаѓајќи од нивните заклучоци како целина, често и дополнувајќи ги, можно е да се наведат многубројни нужни преобразби на сликарскиот и во исклучително категорични цитати, трансформации во кои - на што инсистирал Трибут - се поврзуваат морфолошките проблеми, механизмите на перцепцијата и функцијата на контекстот.

Како прво, во однос на траењето, на постоењето на цитираната слика на екранот, пред очите на гледачот, таа трае (постои) едно одредено време, хронометарски мерливо време, додека коефициентот на времето потребно за „читање“ на ликовното дело за секоја слика е поинаков и апроксимативен. Тоа значи дека гледачот „вистинските“ слики многу повеќе ги партиципира во таа временска димензија, во самото траење, додека во филмот сликата трае онолку колку што трае кадарот, па според тоа, ако тоа се разбира се сака, може и да се прекине пред да се „отчита“.

Како второ, рамката на филмскиот екран сугерира продолженија на истородниот простор, па според тоа никако не може да се знае дали во него е „внесена“ целата слика или само некој нејзин дел. Освен тоа, иако е внесена целата слика, околниот простор во филмот како да му припаѓа на сличниот „ред на нештата“ - сликата, имено, е само еден од безбројните објекти кои можат да се снимат, и покрај тоа што таа се појавувала како нешто „дистинктивно“, или пак како „лик на почва“ и сл. Рамката на „сликарската слика“ меѓутоа има, многу „подефиниран“ карактер, таа е граница меѓу делото и она што не е дело. Според тоа, привидно и индиректно докажувајќи, ако во кадарот на цитатот на некоја слика наеднаш влезе некоја личност, таа личност ќе стане, заедно со цитираната слика, дел од филмското дело. Ако пак, во музејот некој навлезе во видното поле во кое се наоѓа истата цитирана слика, тој некој нема да стане дел од никакво дело - тој само за миг ќе му попречи на набљудувачот. Очигледно, ако ова го поврземе се претходните кажувања за траењето, во филмот метрички поодредената димензија е времето, а во сликарството просторот (кој може и прецизно да се измери - страниците, површината на сликата), што пак нужно се реперкуира на перцепцијата, доживувањето и проценката на цитатот на сликарското дело.

Како трето, во филмот цитираната слика наеднаш се појавува (со рез), а исто така наеднаш може и да се изгуби. Според тоа, нејзиното по-



јавување во филмот го карактеризираат и изразитите атрибути на драмската реторика - изненадувањето, исчекувањето (ќе се појави ли, кога ќе се изгуби, нема ли со нејзиното исчезнување можеби да заврши и целиот филм и сл.). Според тоа, самото траење - во врска со кое претходно инсистиравме единствено на неговата мерливост - во филмот е карактеристично востановено еминентно драмско чувство, затоа што времето во филмот „тече“, да додадеме и, од филмот, како последица на различните одлуки на авторот, додека во музејот „тече“ во поголем дел од самиот гледач сликата, и да дополниме, дека изненадувањето е особено интензивно кога цитираната слика ќе се појави по глетката која е полна со движење, кога динамичното ќе се замени со статичното, но на тоа треба да му се посвети нов став.

Како четврто, статичноста на цитираниот сликарски дел има вредност на вистинска драматична опозиција во однос на динамичните особини на филмот. Имено, замената на динамичното (процесното, во состојба на физичка, видлива мена) со статично (со слика, фотографија, со кадар во кој ништо не се движи) изгледа како вистински медиумски судир, така што не е необично дека овој навистина елементарен поетичен, стилистичен и реторичен квалитет на филмот го открил неговиот пионер Жорж Мелиес (Georges Méliès). Имено, во медиумот „живеат, подвижните слики“, сè што е статично е вистинска спротивност на оној филмски фотографски медиум, што се карактеризира со димензија на постојана димензија на чиста и латентна мена. Според тоа, замената на динамичното со статичното често изгледа како своевиден шок, има несомнена реторичка сила поради ефектот на вчудоневиденоста, голема потенцијална вредност при поентирањето на одредени глетки или дела во целина. Таа промена во голем дел функционира како коментар на авторот, како асоцијација, рефлексција, како востановено авторско дистанцирање од прикажаното, како исклучително рационален акт што може да предизвика и „најтоплиот“ plain air на Реноар (Renoir) да изгледа „ладно“, односно, воопштено, глетката да добие депресивен психолошки предзнак. Се разбира, тогаш и цитираната слика на некој начин станува друга слика - затоа што начинот на презентација секогаш донекаде го менува и духот на презентираниот.

Петтото - се однесува на „разно“. Накратко: сликата мора да има подруга светлина, тоновите на бојата или валерите на синото тешко дека ќе можат точно да се репродуцираат, посебно влијание има темнината која го опкружува екранот (се тврди дека филмот има хипнагогично дејствување), самиот гледач во кинематографот е „статичен“ (здрвен во столчето), додека во изложбениот простор барем потенцијално е подвижен - а сето тоа влијае врз изгледот на сликата, на начинот на перцепцијата на гледачот, на нејзините морфолошки својства, и на крајот, на нејзината рецепција.

Покрај овие нужни преобразби, секако дека, постојат и оние потенцијалните, „факултативните“, кои во практиката се доста распространети. Се разбира, тоа се оние преобразби кои се „дадени“ токму со филмски инструменти и на кои моќта на трансформација во начело им е поголема. Бидејќи таквите преобразби се очигледни, како и нивните ученици, и бидејќи ќе ги напомниме кога ќе се вратиме на цитатот на Буњуел, сега само ќе ги наброиме. На пример: осветлувањето може да биде стилизирано, со филтер може да се создаде напочно нов тоналитет, камерата може да биде подвижна - да се доближува или оддалечува од сликата (најчестата режисерска постапка во филмовите за сликарите), може да се прикаже са-



мо еден детаљ на сликата - кој сведочи или пак недостатно сведочи за нејзината целина, цитатот може да биде проследен со музика или текст (пишан или пак на спикер) итн.

Завршувајќи го за читателот овој најверојатно предолг, но не и сосема исцрпен преглед на нужните и потенцијални трансформации на цитатот на сликарското дело, го донесуваме заклучокот дека и во филмскиот категоричен цитат она филмското понекогаш има „решавачка“ вредност, и тоа во сите можни аспекти, поради илустрирање, колку и да изгледа анегдотски, да напомниме дека „лош“ сликар може да биде исклучително добар автор на цртани филмови. Ако се вратиме на цитатот, со претходната категоричност дека филмското е пресудно при атрибуцијата на цитираното, ќе ја приложиме и следнава варијанта, дека филмското го менува и изворниот дух на цитираното дело.

3. По експликацијата на неизбежните, за филмот својствените преобразби на категоричноста на цитатот на сликарското дело, треба да се запреме на еден паралелен комплекс: со нужна трансформација скоро секогаш во филмската снимка се јавува и нешто што е слично, нешто што е како такво и зададено со самиот филм, а тоа значи дека секаква сличност и не е цитат, особено во случај на некатегоричност на цитатот особено тогаш кога онаа негова „категоричност“ како состојка може да биде плод на нужна сличност, истородност на два медиума. Како пример - уште повеќе затоа што тој се однесува и на цитатот во ВИРИДИЈАНА - ќе се навратиме на феноменот на композицијата на кадарот (филмската слика), значи, на еден од битните атрибути на сликарското дело кое, воедно, се спомнува и како еден од битните аргументи во докажувањето дека филмот многу нешта adoptира од сликарството.

Воопштено, филмот е творба која постои (и се обликува) во рамките на одредени просторни меѓи (рамки, рабови, граници). И пред да почне да тврди дека рамката е нешто што го води творецот кон „компонирање“ на квалитетот кој предизвикува граѓата композициски да се организира во рамки на своите рабови, и мораме да нагласиме дека филмот е битие кое не може да постои без рамки, односно дека рамката во филмот не е плод на уметничката имагинација, туку нужност на медиумот. Филмот, имено, не може да го прикажува сиот постоен простор, туку само еден негов дел, а она спротивното на овој факт останува во доменот на веројатно сè уште ненапишаниот „science fiction“ во кој се опишува некоја „универзална“, сеопфатна и сеприсутна рамка. Исто така, тој прикажан дел мора да биде по мера на човекот, односно, толку голем за да може гледачот без напор да ја набљудува целата слика, исто така треба да биде подолг во хоризонтала отколку вертикално, затоа што е таков и „распоредот“ на човечките очи (што предизвикува и фаворизира некакви композициски шеми). Да проследиме, разбирливо е што рамката не може да биде некојаси „скитачка“ варијабилна, односно не може да биде „адаптибилна“ на контурите на различно сниманите објекти. Покрај тоа, нешто што постои „машински“ мора да биде и геометрично (затоа што тогаш е полесно да се стандардизира производството и да се извршат многубројните технолошки процеси), а кога не би била геометрична, туку на некој начин „неправилна“, тогаш таа неправилност уште во поголема мера би изгледала како стилизациска компонента. Се разбира, станува збор за своевидна „унификација“, и во секој случај би морало да дојде до некаква унификација - без која фотографско-фонографските и електронските медиуми не би можеле да постојат.



Да не должиме - а за претходното би можело и подетално да се расправа - понатаму констатираме дека филмот во рамките на зададениот геометриски простор мора да се стреми и кон нешто што го нарекуваме композиција. Имено, воопштено, кога не би имало композиција во рамките на одредени кадри и како „систем“ кој се протега низ целото дело, гледачот можеби, воопшто, не би можел да го следи филмот, не би можел да го доживува како нешто интенционално и обмислено. „Правилата“ на композицијата, компонирањата не се туку-така „измислени“, тие се една од компонентите на севкупната сликовна структура која им соодветствува на човековите гледања, видувања, доживувања и мислења за виденото, па според тоа отсуството на препознатливата композиција „декомпонираноста“ често ја намалува и постапката на создавањето на вчудоневиденоста. Седејќи во киното, гледачот го насочува погледот кон неговите таканаречени силни места, на пример, не во самиот лев долен агол на екранот. Природата на гледањето и видувањето не е голиот механички или физиолошки акт на примањето на аморфната маса на визуелните нешта, туку и во организацијата на виденото, а таа организација е во врска со потребата за рамнотежа, за композициски вообличен распоред на прикажаното, а исто како и гледачот, и снимателот, гледајќи низ камерата во текот на снимањето, не гледа во некој лев долен агол на видениот простор, туку го насочува погледот главно кон средината на видното поле, а, воедно, спонтано и компонира.

Не негирајќи ја вредноста на стекнатото, наследеното, наученото, констатираме дека композицијата на кадарот е квалитет кој, всушност, и се наметнува во актот на снимањето. Тоа, пак, значи дека одреден композициски распоред во однос на востановениот цитат навистина може да биде случаен, и покрај тоа што е неслучаен со оглед на утврдената практика на компонирањето на класичното или пак модерното. Ако се работи за случајност, тогаш веројатно повеќе се апелира до најширокиот контекст на потенцијалните цитирања.

Оваа кратка дискусија за еден постар стандард на големиот културен круг може, дигресивно во однос на примерот со кој се занимаваме, да го појасни примерот кој се однесува на нешто воопштено поново, на капиталната карактеристика на филмот, на неговото својство кое е забележливо во скоро секој филм, па и во она кое е, буквално, направено без размислување. Тоа својство е познато под името монтажа, а тој поим, технички, го означува физичкиот чин на поврзување, лепењето на одделно реализираните снимки, додека, со оглед на презентацијата на физичката реалност, оригинално ја претставува физичката можност, таа физичка реалност за да може да се покажува просторно и временски дисконтинуирано, на прескок. Тој филмски феномен е пак значаен, и по тоа што веќе спомнатата карактеристика на прескок, на временски и просторно разглобено, временски и просторно неутралното, дисконтинуираното, дислоцираното излагање се појавува остварена со специфични средства, и во литературата на ова столетје (на пр. романот на текот на свеста, надреализмот). И додека „монтажањето“ во литературата е плод на духовен напор и долготраен развој на книжевната уметност, во филмот тоа е речиси банален производ на машината, резултат и игра со лентата, елементарна технологија во склопување на филмот. Според тоа можеме и да се запрашаме „кој што цитира“ во секој пример на временски-просторната дисконтинуираност на настаните во филмот или во литературата. За да не дојде до забу-



на: 1) снименото мора да се прикаже како материјално континуирана низа, 2) сите снимки мораат да се спојат во иста „ролна“, 3) филмот нужно се снима дисконтинуирано - што значи дека дисконтинуитетот не е плод на некакви „посакувања“ туку последица на едноставна манипулација. Осмислувањето на таа манипулација, се разбира, би можело да се добие и од разни литературни дела - како што е случај и спротивно, литературното да се добие од филмското (често се наведува Дос Пасосовиот - Dos Passos роман "Manhattan Transfer") но за самата „инаугуративна“ операција на монтажата не е потребен долг еволутивен процес за нејзиното откривање. Значи, претходниот пример на (композицијата) за наследување на постојното, дамна откриеното, сега го дополнуваме со примерот на појавувањето на истородното во различните медиуми во кои, меѓутоа, тоа истородното има друг период, но исто „педигре“. Понатаму, констатираме дека филмот морал да мине низ многу фази типични за другите уметности, но тоа била брза „рекапитулација на онтогенезата“ - токму поради тоа што некои наследства во филмот се внесувани скоро несвесно, потем како својство кое е врежано во постојниот дух на мнението и поради тоа што машината каква што е филмот не може да не носи во себе какви и да се наследства или иновации. Имено, во врска со претходното, создаден во XX век, тој е и последица на претходното и на она што може да му го наметне токму овој век - а и некои нужни рамки, во оној миг кога истото тоа го откриваат другите уметности.

4. Во последната избрана ставка која накратко ќе ја посветиме на донеодамна за научниците „антипатичната“ категорија на случаи, категорија која, меѓутоа, стана неизбежна и во модерната физика, а и во модерната уметност (хепенинг, алеаторика во музиката), како нова експресивна, „создавачка“ можност. Накратко, случката во филмот има исклучително значење, во практиката и теоријата, поради неговите фотографски и фонографски регистрациски квалитети и поради бележењето на физичката реалност која се наоѓа во постојана состојба на менување, па затоа ја исполнува снимката, постојано, непредвидливо, инцидентно, со она што се наоѓа надвор од законот на нуждата. Така, ние никогаш не можеме да бидеме сигурни дали снимениот облак е последица на концепцијата на филмот или, пак, последица на атмосферската состојба која творецот знаел да ја вклопи во филмот, или пак ние никако не можеме да знаеме поради што јунакот на Трифо (Truffau) дури во три филма се вика Антоан Дионел (Antoine Dionel) - дали Антоан поради тоа за да се цитира името на светецот или пак е името кое што го носат сите најславни ликови на сиромашните во светскиот филм, па тоа го предизвикало Трифо така да го „крсти“ својот сиромаш, или пак Дионел е според презимето на еретикот на католичката црква од крајот на минатиот век, или пак, дали името и презимето се, за да ги „спојат“ сиромаштијата и бунтовништвото - или пак и едното и другот се плод на случајност. Но, како и да е, случајот може да се толкува како неслучаен, или, спротивно, на прв поглед случајното како неслучајно, а бидејќи нè интересира делото (а попатно го избегнуваме биографскиот метод), да останеме тука со тврдењето дека во филмот секогаш има и нешто што е надвор од контролата и со тоа треба да се биде крајно внимателен.

Бидејќи сме при крај на текстов, односно на, заклучоците, сега можеме да им се вратиме на примерите на цитатите на Буњеловиот Леонардо од „Последната вечера“. Можеме да се обидеме во тој пример да ги најдеме „стапите“, а исто така и да понудиме една делумна интерпретација на тој цитат.



Пред сè, значи, не смееме да се занесуваме со својата ерудиција, со познавањето на Леонардовата фреска. Ќе смееме да бидеме и премногу сигурни дека се работи за цитат од Леонардовата фреска: можеби тој цитат е покарактеристичен како цитат од многу други филмови од католичкиот круг во кои во она време или можеби и порано, распоредот на луѓето околу масата „на начин на Последната вечера“, се избирал како повластен миг на филмот. Затоа што: еве понов пример, од каде цитатот и на што е цитат фрагментот од Григовата (Grieg) симфонија „Пер Гинт“ (Peer Gynt) во филмот СОНОТ ЗА РУЖАТА на Зоран Тадиќ? Да ли е тоа цитат на Григовото дело или на нешто репрезентативно за музиката? Или можеби е тоа, што е поверојатно, цитат од Ланговиот филм „М“ (1930) во која Питер Лори (Peter Lorre) ја свирка оваа арија - како што во филмот СОНОТ ЗА РУЖАТА ја свирка Томислав Готовац. И на крајот, не е ли можеби Ланговиот цитат, всушност, цитат на нешто што било во „флтек“ во литературните кабарина на Берлин или во „шлагерската“ форма?

Значи, Буњуеловиот цитат еднакво може да се сфати како цитат на Леонардо, како цитат на севкупното културно наследство, но можеби и како цитат на конкретната филмска практика.

Ако, пак, предвид, се земат исклучителните специфичности на филмот, лесно е да се докаже дека за Буњуел - кој започнал да се формира во надреалистичкиот круг, и кој целиот свој стил го создал врз системот на „шокови“ - дека за него е симптоматична и ваквата постапка на спротивставување на статичното со динамичното. Бидејќи, да си приспосметеме, што го карактеризира филмот АНДАЛУЗИСКИОТ ПЕС (1928), кој го реализирал заедно со Салвадор Дали? Тоа се контрастите на „хиперреализмот“ и фантастиката, спротивставеностите кои се константа на неговата режија до последните филмови. Зарем филмот ДНЕВНИКОТ НА ЕДНА СОБАРКА (1964) не завршува со неочекувано забрзување на движењата, значи, со спротивставување на два кинетички квалитета? И на крајот, зарем целата приказна и заплетот на АНГЕЛОТ НА УНИШТУВАЊЕТО (1963) не се темелат врз моќта и немоќта на движењето, примерот кој го среќаваме и во еден фрагмент од МЛЕЧНИОТ ПАТ? Набројувањето би можело и да продолжи, но да констатираме дека во „контекстот“ на Буњуеловото структурирање на делото, еднаш „морало да дојде“ и до монтажно спротивставување на сликарското и филмското, што, секако, не значи дека спрема споменатиот цитат не смееме да се однесуваме како кон цитат на Леонардовото дело, но исто така мораме да го разбереме и како еден од очекуваните избори на Буњуел.

Со оглед на ВИРИДИЈАНА овој цитат е „апсолутно логичен“. Бидејќи сака да го прикаже кршењето на самариканските стремежи на главната хероина, но бидејќи не се сака да се обезвредни нејзиниот „човечки“ ангажман, тој прикажаниот комплекс единствено стилизациски да го поентира, аплицирајќи ја елементарната опозиција на филмот, па во таа смисла, цитатот на Леонардо има вредност на досетка.

Овој затворен круг може и понатаму да се врти во разни насоки со различни брзини. Во кругот на многубројните можни интерпретации, затоа да избереме уште една, онаа која ќе нè доведе и до заклучок, до прилози во врска со проучувањето на цитатите во филмот.

Имено, во интерпретацијата можеме да воведеме неколку нови, но многу блиски визури. Лудоста на питачите и нивното „скаменување“ со стопирање на движењето може многу лесно да се протолкува како буњуелов-



ско иронизирање со милосрдие како социјално решение, како обична социјална палијатива, како нешто што „не води кон ништо“, метафорично, ниту кон самиот филм (затоа што движењето е сопрено). Идејата, пак, питачите за миг да ја преземат улогата на Христа и апостолите се јавуваат и онаму каде што не ги очекуваме, тие можеби и не соодветствуваат со нашата представа за нив, но можно е и да постојат во „руво“ на кое не сме подготвени. Најпосле, легендата и митот се факти кои, воопшто, не мораат да наликуваат на импулсот кој ги создал. И за крај, да додадеме уште нешто значајно: во Шпанија на питаците долго време е гледано скоро како на сакросанктни битија - факт кој не го осознаваме од самиот филм. Но, кога го знаеме, целиот „третман“ на питаците во филмот на Буњуел добива нова димензија.

Накратко, на поимите со кои се манипулира во филмската теорија, на поимот со неодредено значење на „сличноста“ и на оној со многу поодредено значење - „цитатот“ потребно е да му се додадат уште два кои имаат тангенцијална и интерферентна вредност. Она подрачје на сличноста на филмот со другите медиуми што е насочено кон квалификацијата на некатегоричниот цитат може да се обележи и со едноставниот назив „асоцијација“. Она подрачје во кое до израз доаѓа конгенијалноста на филмскиот автор и во кое редовно се среќаваме со сложените хеременеутички проблеми како и со задачата на аналитичкото проникнување во репертоарот на филмската поетика, тоа подрачје, поточно, типот на филмот или пак некој негов поголем дел, би можел да се нарече „варијација“ - назив кој главно се употребува во музиката. Овој назив треба да сугерира не само на постоење на некои сличности меѓу филмот и некој друг филм, меѓу филмот и некој друг медиум, туку и на онаа таинствена сродност која не е само последица на голото преземање, гола адаптација, туку е плод на филмот и неговото инхерентно вклопување во поширок и подлабок контекст на уметничкото творештво. □



превод од хрватски:
Д.Рубен

Белешки:

1. Etienne Souriau, Filmologie et esthétique comparée, Revue internationale de filmologie. No.10 Paris 1952
2. Jean Tribut, La peinture et le film, Revue internationale de filmologie. No.10 Paris 1952
3. Pierre Francastel, Espace et illusion, Revue internationale de filmologie. No.5 Paris 1948

ПО ПРОМОЦИЈАТА НА ДОКУМЕНТАРНИОТ ФИЛМ
"МАКЕДОНСКАТА КНИГА НА ЖИВИТЕ"
(ПРОДУКЦИЈА МКМ И МТВ, СКОПЈЕ, 1997, СЦЕНАРИО - ЈОРДАН ПЛЕВНЕШ,
РЕЖИЈА - ИВАН МИТЕВСКИ)

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

УДК 791.43.039(497.17)(049.3)
Кинопис 18(9), с.51-55, 1997

ЗБОРОТ ВОСКРЕСНАТ ВО ФИЛМСКАТА СЛИКА

Пјер Беарн

□□□□□□□□□□□□□□

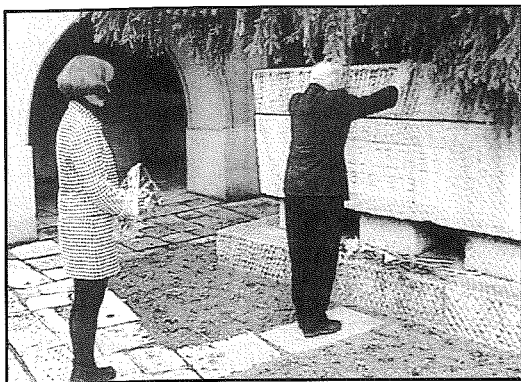
Документарниот филм МАКЕДОНСКАТА КНИГА НА ЖИВИТЕ (МКМ продукција, во соработка со Македонската Телевизија), покрева некои прашања и дилеми за кои ќе зборувам подоцна, но дилеми кои што го следат развојот на документарниот филм од годините кога тој почна да се здобива и меѓу синеастите, и меѓу научниците, и меѓу академците со доверба и статус на моќно естетичко, културно, историско и социолошко сведоштво.

Но пред да преминам на прегледот на некои од содржинските и проблемски аспекти на МАКЕДОНСКАТА КНИГА НА ЖИВИТЕ нека ми биде дозволено да ја огласам недоумицата која секогаш се појавува кога ќе се соочам со без малку манифестантната рамнодушност за судбината на нашиот филм, за неговите вредности и гревови, за неговите невестства и ветувања, за неговите ус-



песи и фрустрации. МАКЕДОНСКАТА КНИГА НА ЖИВИТЕ ѝ е претставен на нашата јавност во првата половина на 1997 година. Па сепак, колку што мене ми е познато, до овој миг остварувањето под кое, како автори, се потпишани еден Јордан Плевнеш и Иван Митевски, не го поттикнуа интересот на ниеден компетентен познавач на материјата за која сите се согласуваме дека е интригантна, инспиративна и многузначна, да ја стави под диоптријата на историската анализа, социолошката или естетичката интерпретација. Оглушувањето за вредноста на пораките на МАКЕДОНСКАТА КНИГА НА ЖИВИТЕ, не е никаков преседан. Славеничките камбани што ги слушавме во деновите кога ПРЕД ДОЖДОТ го обиколуваше светот и жнееше успеси, зад себе оставија празнина. Не можам да се сетам дека во некој од дузината триумфалистички текстови остана да вирее некоја критичарска мисла, некоја идеја што се протега низ лавиринтот на заборавот се доближува до појавата на некој макар и минорен филм. Ние, по сè изгледа мошне лесно се согласуваме на настаните кои чекаат на нашата поддршка, на нашата опсервација и толкување, да одговориме или со мрзоволна рамнодушност дури и кога констатираме дека ги туркаме во заборав, или да ги пречекуваме со химнично салутирање во чија естетичка (и морална) вред-

ност не сме се убедиле, или, пак, малициозноста да ја премаскираме во сувопарна и книшка (читај: импресионистичка) елоквенција. Делото, авторот и неговата имажинација исправени очи в очи со овој фантом и самите, се чини, одмавнуваат со рака согласувајќи се со срамната принуда да се води дијалог на глуво (ако воопшто привремената, кусотрајна средба на туѓинци може да заврши во дијалог), седно што во оној убав творечки миг кога размислувал за филмот, го снимал, ја барал инспирацијата во средината на која ѝ припаѓаат и неговите премаскирани соговорници, луѓето обединети со заеднички соништа, неверства и стремежи, пријателите, сопатниците.



**Кадар од
филмот
МАКЕДОНСКА
КНИГА НА
ЖИВИТЕ**

Лесно е на приговорот насочен кон насмевнатите фантоми и молчаливите циници, регрутирани од големото семејство на сопатници и пријатели, сограѓани и повремени истомисленици, да се одговори со аксиомата дека уметникот мора однапред да се согласи со таа мижитатара, што му ја наметнува средината, и со тоа дека тој својата визија ја гради сам. Него не би требало да го засегнуваат психолошките ограничувања, сензитивните и културни разлики меѓу него и луѓето со кои ги дели истите колективни тревоги и надежи, истите културни придобивки.

Но, овде се појавува еден нималку личен проблем. Авторот не го соочува своето дело со рамнодушноста на критичарот или со наклоноста на истомисленикот. Тој ја остварува комуникацијата со рецепиентот, со примачот на пораките во еден таков контекст во кој реалциите субјект-автор и објект-гледач мора строго да бидат почитувани. МАКЕДОНСКАТА КНИГА НА ЖИВИТЕ е филм што превосходно му е наменет на македонскиот гледач. Фактот дека тој беше најпрвин прикажуван во Франција и оти таму, како што ни соопштуваат сведетелите, бил пречекан со неподелен респект, не го отргнува од неговиот контекст. Восхитот спрема хероичната и трагична историја на Македонија - таа доминантна тема на филмот, љубов-

та спрема нејзините херои што ја манифестира големиот поет и пријател на нашата култура, Пјер Беарн, можеби во некои аспекти му се упатени и на францускиот, а тоа значи, и на европскиот гледач. Но трагичарската и хероична димензија на тие вдохновени соопштенија може да ги доживее со сатисфакција над која сепак ќе бдее чуварот на критичкиот дух, само македонскиот гледач. Пјер Беарн зборува во филмов за љубовта спрема македонското поднебје, за смелите и мудри војсководители што тоа ги родило, за уметниците што влегле во историјата на светската култура, со искрен лиризам и со луцидност на опсерватор што го сместува меѓу најдобрите претставници на богатата француска патетиска и поетска традиција. Но објектот на својот восхит овојпат големиот лиричар го бара во содржините што сака да ги зачува од заборав, па и од она сквернавање на дворските и



*Кадар од
филмот
МАКЕДОНСКА
КНИГА НА
ЖИВИТЕ*

академските крадци кога со сите сили настојуваа да ја збришат и присвојат нивната изворност и самобитност. Тие содржини толку блиску прираснати за срцето, фантазијата и духовноста на големиот француски поет и мислител, сепак, се одредени од историскиот, културниот и психолошкиот контекст на една друга средина, македонската, која, покрај тоа што го инспирирала пријателот на нашата култура, оформен во една друга традиција, па според тоа, и во друг културен контекст, да создаде еден своевиден поетски ораториум, една лирска поема за страдањата и победите на нашите херои, се појавува уште и во позиција на консумент на таквите лирски соопштенија.

Интересна, иако не непозната симбиоза на две функции што му се припишуваат како иманентни на документарниот филм: да ги означат и

вткае во својата поетика како пандан на естетичките топоними, општествените и културните услови под кои настанало документарното сведоштво, и да ги означат меѓите на просторот на своето влијание врз гледачот на кој тоа сведоштво му е превосходно наменето.

Но кога зборуваме за функциите што му се иманентни на документарниот филм (велиме иманентни, затоа што на документарниот филм му се припишуваат и некои дополнителни функции: пропагандата, дидактичност, езотеричноста, артифициелноста), никако не можеме макар и од попатната анализа да ги изоставиме забележувањата за неговата структура: иконографијата, односот на сликата спрема наративниот или живо изговорениот текст, користењето на фотографиите, пишуваните документи, историските споменици, ликовните илустрации итн. Тоа се аспекти на анализата на документарниот филм во чии жанровски рамки го сместуваме и **МАКЕДОНСКАТА КНИГА НА ЖИВИТЕ**, кои и покрај нивната генеричка поврзаност со проблемот на културниот контекст на сведоштвата, односно со нивната интерпретација и со влијанијата што тие сведоштва ги вршат, непосредно го осветлуваат творечкиот влог на авторот, специфичноста на неговиот талент и оригиналноста на обликувачките постапки.

Таквиот влог во делото на Јордан Плевнеш, кој го понесе поголемиот дел од товарот на креативната одговорност, и на Иван Митевски, не е во **МАКЕДОНСКАТА КНИГА НА ЖИВИТЕ**, ни скромна, ни без оригиналност. Тие од еден до друг фрагмент (никако не и во целина) не уверуваа дека убаво ја познаваат природата на оној лирски флуид во говорот на поетот и оти претпазливо ја мерат поетската вредност на сликата, подложна на преобразби (од документарно, реалистичко сведоштво, преку метафорично поистоветување на човековиот сон со пејзажот, до преземање на некои митски вредности), аналогни пресврти на чии крајни точки пуштаат привремено корени поразот и надежта, за да се најдат по некој миг истиснати од еуфоричната сила на победата и заканата.

Околу полот кон кој во **МАКЕДОНСКАТА КНИГА НА ЖИВИТЕ** гравитираат поттиците на лирската вдахновеност, носталгијата по хероичните времиња и апологијата на силата на креативноста, се создало во сценаристичкиот текст на Јордан Плевнеш и во режијата на Иван Митевски, која, главно, сликовно ги илустрираше интенциите на текстот, едно мало соѕвездие на препознатливи симболи, асоцијации и алегии. Темата на водата (вечноста) се преплетува со темата на победата, хегемонијата и славата (одминливоста). Темата на убавината (сликарството, уметноста), ја загрозува темата на смртта (убиствата, колежите, масовните крвопролевања). Од овој пренаселен, но лабаво поврзан, дисхармонично уреден универзум треба да очекуваме дека наспроти сè, лесно ќе се извлече или ќе трансцендентира кон вечноста, зборот. Зборот за мртвите херои кои во него воскреснуваат, за мудреците, визионерите, мачениците, уметниците, кои во неговата сенаселивост и бесмртност, наоѓаат осаменичко засолниште.

Дали сценариото во кое временски е кондензиран период мерен во милениуми, може, воопшто, да го оствари тоа по нешто нестварно и речиси волшебено единство на антагонизмите на трајноста и одминливоста, на славата и заборавноста, на раѓањето и истребувањето. Дали реализмот на блескавата фотографија, ирационализирана по вина на нејзиното совршенство со кое како награда за фантазијата ни ги доближува Охрид и Париз до релации на судбинска заемност, едновременост и истоветност, ја



зачувува истата сублимна моќ кога ја добива задачата метафизички да ги доближи времињата на антиката, походите на Александар Македонски, враќањето на ослепените Самоилови војници во древниот Охрид, до епохата на АСНОМ. Многу прашања на кои не може да се даде ни вистинит, ни убедлив одговор.

На спротивниот пол од полот кон кој во филмот МАКЕДОНСКАТА КНИГА НА ЖИВИТЕ гравитираат, како што наведов, сите оние поттици на лирскиот повик да се спаси од заборав минатото, химничниот патос на заедништвото во стремежот да се актуелизира хероичниот подвиг, би требало да ги побараме доказите дека и овој филм исполнува еден од условите што ја дефинираат неговата документаристичка природа: димензијата на изворноста на инспирацијата која, меѓутоа, може да вирее на почвата на колективните цели и промени. Еве нè повторно пред натрапливите, жилаво испреплетени импликации на проблемот на контекстот, пред неговите културни, психолошки и социјални импликации. Од нив се излучуваат на историскиот хоризонт и се исцртуваат фигурите, симболите, инкарнациите на оние таинствени сили што со нивната единственост, разнообразност и неповторливост ги наоѓаме обединети во традицијата. Дали на хоризонтот што ни го откриваат авторите на МАКЕДОНСКАТА КНИГА НА ЖИВИТЕ се отсликува со впечатлива јасност колективното паметење на една свест, замрачувана низ времињата што се зад нас, застрашувана, труена со закани, уцени и казни. Не се осудувам да ги преземам овластувањата на историчарите, социолозите и политиколозите и да изнесувам некакви хипотези за жестокоста со која ова паметење било подмитувано, изнасилувано и застранувано но, барем за добронамерните гледачи, сосема е јасно дека намерите на авторите на филмот МАКЕДОНСКАТА КНИГА НА ЖИВИТЕ и кога до ослободувањето на меморијата не доаѓаат сосема спонтано, и кога брзаат својата интуиција да ја заменат за вистината, имаат исцртано добар правец до целта. А целта, и кога не ја гледаме сосема јасно во сиот нејзин визионерски сјај, искрено нè возбудува и потресува со едноставноста на пораката: Од историјата треба да се напојуваат силата и бодрината отелотворени во подвиг и одуховени во уметност. Можеби поспонтано од авторите на филмот, таа тајна ни ја соопштува Пјер Беарн. □



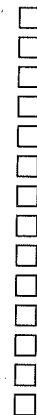


Лида Борели

ВИТОРИО МАРТИНЕЛИ

БЕЛЕШКИ ЗА КУЛТОТ КОН ФИЛМСКИТЕ СВЕЗДИ ВО ИТАЛИЈАНСКИОТ НЕМ ФИЛМ

УДК 791.43/44.071.2(450)(091)
Кинопис 18(9), с.57-63, 1997



Франческа
Бертини

Првите актери во филмовите што Италија започна да ги реализира во филмската работилница Алберини и Сантони (Alberini e Santoni) од Рим (1905), којашто една година подоцна се преименува во Чинес, или во фабриката за филмски ленти Амбросио (Ambrosio) од Торино во истиот тој период, најчесто се личности кои ѝ се веќе добро познати на публиката што ги посетува циркусите со коњи, пивниците, панаѓуриците на отворено или, пак, периферните театри во овие два града. Истото ќе се случи и со Милано и Неапол. Токму на овие места ќе се врши изборот на актери кои ќе треба да бидат ангажирани во кратките комедии или драмите што не ќе се подолги од половина котур (околу 120 метри лента).

Филмовите се снимаат преку ден со цел да се искористи сончевата светлина, а и поради тоа што навечер актерите се ангажирани во театрите. Важно е да се знае едно - овие актери ниту се, ниту ќе станат, во најголемиот број случаи, ѕвезди преку филмот. Ќе му останат верни на театарот, сметајќи го учеството во снимањето на „подвижните слики“ како не-





Пина Меникели

очекуван извор на средства за живот и ништо повеќе од тоа. Првите ѕвезди во тој период способни да побудат интерес, да „направат шоу“, ќе бидат, напротив, членовите на кралската фамилија, политичките личности, високите чиновници или, пак, самото свештенство, вклучувајќи го и папата.

Не станува збор за налет на патриотизам, за потврда на националното достоинство кое масовно ја тера публиката да оди да ги гледа нивните Височества на прославата на 20-ти септември или, пак, масата од достоинственици на некоја парада. Сигурно, не се работи за тоа. Тоа е, всушност, можноста да се види одблиску, да се допре речиси со прстот, да може да се каже „Бев таму и јас“ меѓу оние личности на кои сè дотогаш не можеше да им се пријде; тоа е чувството да се биде учесник во овој

елитен свет, да се биде посетител на една забранета планета. Се чини како некоја вешта режија да го води ова безобзирно око над владетелите и над националните достоинственици. И тоа со нивна наполна согласност, бидејќи оние што се овековечени на лентата мислат дека со тоа ќе ја зголемат сопствената харизма, ако не можат веќе да им помогнат на народните маси, тогаш им се додворуваат преку разонодата. Но, ова нема да потрае долго време.

Кога Лука Комерио (Luca Comerio), службен фотограф на кралскиот двор, ќе појде на имотот Сан Росоре за да реализира еден документарен филм за семејството Савоја, тој таму, покрај Виторио Емануеле (Vittorio Emanuele), кој е вкочанет во својата униформа, и кралицата Елена, која надвиснува над него како некоја калуѓерка, ќе забележи едно детенце од шест-седум години, Умберто, облечено како морнар, кое, воопшто, не го поднесува местенето за исцрпувачките пози. Токму тогаш, најверојатно, нивните Височества решаваат дека не може да се прикажува принцот-наследник како кој и да е палавко, па така во филмот, од кој денес постои само една копија, од разиграниот и палав мал принц ќе се појават само неколку мирни фотографии. Така започнува збогувањето со кралските палати и со парадните униформи: на нивно место ќе дојдат картонските сидови и сценските костими. Тие ги навестија првите симптоми на еден феномен кој беше готов да експлодира неколку години подоцна, кога речиси истовремено, Данска и Италија, двете земји



Леда Гис

што во тоа време беа меѓу најголемите европски продуценти, ќе го започнат производството на филмови коишто во поглед на метражата ги надминуваа дотогашните стандарди, правејќи ги своите производи двојно, а во некои случаи и тројно подолги. Продолжувањето на метражата, речиси, несвесно ќе предизвика и повидлив развој на филмскиот јазик: кадрирањето нема веќе да биде како што беше сè до тој момент - еден вид реприза на театарски претстави со главните протагонисти во заден план кои

ги носат на своите плеки и актерите со споредни улоги и заднината од сценските кулиси. Ќе се покаже дека е неопходно да им се даде поголемо значење на главните актери, кон кои сè повеќе и повеќе ќе почне да се приближува филмската камера. Дијалозите нема веќе да имаат само објаснувачка функција, туку ќе добијат и драматуршка содржина меѓу драмските ликови. Вниманието на гледачот ќе биде сконцентрирано повеќе врз деталите отколку врз целината, правејќи трансфер меѓу оној што игра и оној што присуствува; гледачот незабележливо ќе се смее или пак ќе страда со херојот или хероината, чии чувства директно од филмското платно ќе се отсликуваат кај него. Постепено, додека тој премин станува сè потесен, ликовите што говорат на екранот ќе станат, за оној што ги гледа, модел на однесување: процесот на идентификација ќе предизвика имитирање и во секојдневниот живот. Да го посочиме само примерот на Аста Нилсен (Asta Nielsen), актерка во првиот „долг“ дански филм БЕЗДНА (L'ABISSO), длабока и набиена историја за еден еротизам, дотогаш сè уште непознат за наивните екрани од

1910-тата година, филм што ќе ја унапреди кинематографијата и ќе ја направи многу позрела. А беа изминати, всушност, само 15 години од нејзиното појавување. Причините за афирмацијата на оваа триесетгодишна жена од Вестербро, афирмација која многу бргу се рашири низ цела Европа достигнувајќи и до САД, не можат да се објаснат само со привлечноста на нејзиното изразно лице, со нејзините големи немирни очи, со природноста на нејзината мимика; нејзината личност, нејзините многубројни интерпретации ќе направеа од неа уметник, голем уметник, „Дузе од Север“ (како што впрочем и беше нарекувана), но не и звезда, „модел“. Нејзините филмови ги направија достапни за сè повнимателната јавност сета романтика на Северот, многу-

бројните размисли на Ибзен, тажните стории на писателите и драматурзите од крајот на минатиот век. Аста Нилсен ја наметна претставата за интелгентна жена, не по секоја цена убава, која прегазена од судбината реагира спротивставувајќи се со желбата за спасување од тешката и угнетена положба на жената. И покрај тоа што на крајот од овие приказни хероината секогаш беше потисната од „dura lex“, сепак, од големо значење беше фактот дека таа сè до последен момент храбро се бореше против правилата и угнетувачките системи, против моралот веќе неприфатлив за новите времиња.

Што се однесува до Италија, темите се наполно различни: не постои никаков порив за да им се излезе во пресрет на социјалните проблеми врз основа на еден световен или

позитивистички морал. Филмовите обработуваат семејни драми, зборуваат за напуштени или грабнати и подоцна пронајдени деца (па дури и благородно присвоени од некој), за грешни жени, прокоцкани среќи, разбранувани страсти или за нежна љубов, препознавања и повторни среќи во последните сцени - со еден



Италија Алмиранте Манцини

збор сета збркана содржина на народниот роман, што треба на крајот да се реши со вредностите на битисувањето. Работникот е добар кога работи, тој е лош кога организира или учествува во штрајковите; разочараната жена го наоѓа своето ослободување единствено во самоубиството; враќањето кон почетната состојба е единствената цел за оној што се обидел да се вообрази. Во филмовите од овој тип, светот на господата не е жигосан поради неговите пороци, поради неговата егзистенцијална празнотија, туку, нормално, се отсликува добрината на душата, благородноста да се даде прошка, великодушност да се прими сиромашното дете под новогодишната елка. Ваква е атмосферата во која се одигруваат згоди и незгоди и каде што

протагонистите ќе се востоличат во ѕвезди. Култот спрема ѕвездите ги има своите благородни предци уште во времето на спектаклите: во театарот, и пред сè во лирската опера, каде што постои традиција на големи актери, на примадони, на свети чудовишта. Култот спрема филмските ѕвезди се наметнува со една сосема поинаква силина - тој може да се изгради само со еден филм што ќе го видат повеќе милиони луѓе, способност со која актерите од минатото можеа да се пофалат по години и години од нивната кариера. Иако од овие последниве останал само некаков слаб спомен, ако се паметат само имињата и гласовите, ѕвездите на филмот, благодарение на филмовите, се појавуваат безброј пати и продолжуваат да маѓепсуваат и по нивната смрт.

Култот на филмските ѕвезди во италијанскиот филм во првата деценија на овој век е, речиси, исклучиво, женски феномен, иако немаше недостиг, како што ќе видиме понатаму, и од значајни машки актери. Меѓутоа, присуството на жените е она што многу јасно ја обележаа оваа епоха. „Над Италија на Џомити сјае надмоќната Лида Борели (Lyda Borelli) - пишува Еуџенио Ф. Палмиери (Eugenio F. Palmieri) - девојките си ја бојосуваат косата во жолто-црвено и се сликаат со рацете потпрени под брадата.

Дамите се облекуваат по последна мода. Малите буржујки се однесуваат со презир и уморно“. И токму таканаречениот „борелизам“ ја искористи нежната и слаба става на актерката која чекори со ситни чекори (како јапонските девојки) за да може да ѝ вдахне живот на бледата Елза Холбејн во филмот СЕПАК МОЈАТА ЛЈУБОВ НЕМА ДА УМРЕ (MA L'AMOR MIO NON MUORE) или на храбрата Мадам Талиен, на несреќната Марина ди Маламбра, или пак на блудната војвотка од Ланже во ПРИКАЗНАТА НА ТРИНАЕСЕТТЕМИНА (LA STORIA DEI TREDICI). Борели изразува идеални однесувања, свесни желби и несвесни стремежи на еден свет чие културно милје е исполнето со симболистички, мрачни и декадентни одживи. „Се вели дека ѝ се восхиту-

ваат поради нејзината уметност. Не е точно. Никој не знае да ја објасни уметноста на Борели, затоа што таа фактички и не постои - оценува Антонио Грамши (Antonio Gramsci) во делото „Литературата и националниот живот“. Борели не знае да одигра ниту еден лик кој ќе биде поинаков од самата неа“. Со овој строг, мошне потценувачки суд, Грамши се обидува да го уништи во Лида Борели најголемиот претставник на данунционизмот (односно потрагата по совршеност без вкус на реалност). Но токму во играта на една актерка која постојано се игра себеси може да се открие најкарактеристичната компонента на култот на филмските ѕвезди: градењето на една галерија од модели, на серија стереотипи кои, со мали промени, можат да се повторуваат од филм во филм.



Есперија

И другата харизматична фигура на италијанскиот култ на филмските ѕвезди од немиот период, Франческа Бертини (Francesca Bertini), може да се смести во рамките на овие размислувања. Меѓутоа, ако филмската авантура на Борели е сместена во период од пет години, од 1913 до 1918 година, и во тринаесет филма, онаа на Франческа Бертини започнува во 1910 и се протега сè до 1920 година, со повеќе од сто филма и продолжува, на филмското платно и надвор од него, сè до крајот на нејзиниот

живот во 1985 година кога таа има 97 години. Долгото времетраење на нејзината популарност го прави нејзиниот случај особен во секој поглед; нејзините најзначајни интерпретации се остварени во времето на немиот филм (неколките улоги во годините што следуваат по тој период се од мало значење), т.е. тие интерпретации достигнуаат до еден уметнички и продуктивен универзум врз кој наредните децении, за жал напластија покривка од тишина и од негрижа, „создавајќи услови“ да исчезне еден добар дел од првичните текстови, т.е. филмови. Значи, заслуга на Бертини беше што знаеше да ја води, во текот на сиве овие години, сопствената личност и сопствената јавна претстава со истата внимателност и со истата решителност кои ѝ овозможиле да вла-

дее со филмот од нејзиното време, оформувајќи се во внимателна и чувствителна актерка според расположението и вкусот на италијанската заедница од периодот околу Првата светска војна.

По повеќе безначајни улоги во кратки филмови во „Пате“ на Италијанскиот уметнички филм (Film d'arte italiana), Бертини набргу станува најславна актерка во „Челио“ (една од најаристократските филмски куќи во главниот град), специјализирајќи се за силни драмски ликови повторно сместени, со различни варијации, во животите на елегантните жени од високата буржоазија или од благородништвото, доведени до работ на очајот, а понекогаш и до самоубиство поради нивното вродено чувство за должност и честност, поради клеветата или поради цинични мажи, неспособни да ја ценат нивната љубов. Со извонредниот и многу сугестивен филм СИНА КРВ (SANGUE BLEU) завршува нејзината работа во „Челио“. Бертини преминува во филмската куќа „Џезар“ каде што, во филмот АСУНТА СПИНА (ASSUNTA SPINA) со жестока и измачувачка игра (која нема никаква допирна точка со филмовите од тој период) покажува полна уметничка зрелост. Топлиот прием од публиката и критиката што го придружуваше филмот АСУНТА СПИНА, се повториле и со филмот ДАМАТА СО КАМЕЛИИ (LA SIGNORA DALLE CAMELIE) во истата таа 1915 година. Со овој филм Бертини започнала една цела низа на романтични ликови, земени од литературата и од театарот од времето на преминот помеѓу двата века. „Големи интерпретации“ ќе следуваат една по друга - ФЕДОРА, ОДЕТА, ГРОФИЦАТА САРА, МАДАЛЕНА ФЕРА, АНДРЕИНА, ПРОЦЕСОТ КЛЕМАНСО, МАРИОН, ЗМИЈАТА, МАЛИОТ ИЗБОР, ТОСКА (FEDORA, ODETTE, LA CONTESSA SARA, MADALENA FERAT, ANDREINA, IL PROCESSO CLEMENCEAU, MARION, LA SERPE, LA PICCOLA FONTE, TOSCA) - сето тоа се ликови на хероини оддадени на фатални и несреќни страсти, ликови создадени според барањата на широката публика. Во годините на големата војна



Дијана Карен

доволен е само плакат со најава „Вечерва - Бертини“ (без да се наведе ниту насловот на филмот), па река од луѓе да се слее во кината; во Русија најавата е едноставно само „Франческа“, во Шпанија - „Волшебната“. Нејзината цена расте со невидена брзина: илјада лири на ден (илјада лири месечно ќе бидат сон на Италијанците дури и по 20 години). Нејзиниот sentimentalен живот е обвинен со тајна и токму поради тоа ќе се родат многубројни легенди кои ќе придонесат нејзината личност да се обвитка во романтичен вел: голема заводничка на екранот, па така ја замислуваат и во приватниот живот. Но, не се знае со кого и така мистеријата станува уште поинтригантна. Дискретноста што секогаш беше присутна околу нејзината приватност, особено по нејзиното повлекување од филмот, многу

придонесе да опстане митот за Бертини во текот на сите години. Неслучајно нејзината адреса во Рим беше љубоморно чувана и кој сакаше да ја сретне, требаше да му се обрати на домарот во „Гранд хотел“, едно од местата одредено за нејзините монденски триумфи. Остана доследна на самата себе сè до крајот, верна на митот што самата го создаде со целосна предаденост и кој за неа претставуваше начин и стил на живеење. Се имаше поистоветено со ликот што го играше до таа мера што за неа (онака

како што и ги наслови своите мемоари) НИШТО ДРУГО НЕМА(ШЕ) ЗНАЧЕЊЕ.

За да може да се комплетира тријада за Грациите, мора да се спомене и Пина Меникели (Pina Menichelli), разбеснета и полна со презир, автентична femme fatale со змиска насмевка и горделивост, исклучива како во одбивањето, така и во изборот. Меѓу шеесеттината филмови што ги снимиле во периодот меѓу 1913 и 1923 година и во кои оваа величествена Сицилијанка, иако костимирана во облекува од најразлични епохи, секогаш толкуваше еден единствен лик (со очи на грабливка, со задишани гради, со врели усни и невозможни љубови) најмногу се истакнува филмот ОГАН (IL FUOCO), таинствена љубовна приказна со само два лика - една загадоч-

на поетеса (Меникели) и еден млад сликар (Фебо Мари - Febo Mari). Страста меѓу овие двајца се пали од една единствена „искра“, се разгорува во „пламен“ и се гаси оставајќи само „пепел“. Символичен и восхитувачки филм, надреалистичен и делиричен, често имитиран модел, но никогаш достигнат од страна на оној изнемоштен и мрачен филм, кој во добро и во зло, го сочинуваше поголемиот дел од италијанскиот, и не само италијанскиот, нем филм.

Покрај овие три ѕвезди светеше со сопствена светлина една друга група од десетина ѕвезди: да им го вратиме одблесокот, но со побрза синтеза - Леда Гис (Leda Gys), активна помеѓу 1912 и 1929 година. Беше тоа една од најславните и најомилените, способна за фантастична трансформација во играта (од разбеснетост до нежност во сентименталната разделба); згреши што премногу ги сакаше нежните и патетични улоги, иако извонредно ѝ лежее улогите на палавка (кога под сенката на Везув ја играше неаполската палавка беше неодоливо прекрасна). Во еден од најзначајните филмови од првата деценија на овој век ХРИСТОС

(CHRISTUS) ѝ ја доделија улогата на Богородица. За време на снимањето на овој филм, во една пауза, послужителот што ѝ носел кафе на актерката (која сè уште била облечена во костимот за снимање) колабирал бидејќи помислил оти навистина ја видел Богородица. Една друга ѕвезда, Есперија (Hesperia) беше, наспроти Гис, една симпатична емилијанка која често се наоѓаше во ситуација да се натпреварува со Бертини: Бертини беше духовна и величествена, додека Есперија беше немирна и темпераментна. И Есперија сакаше да ја игра ДАМАТА СО КАМЕЛИИ - па така во исто време се појавија два истоветни филма (едниот со Бертини, другиот со Есперија) и со тоа ги збунија рецензентите, кои се извлекоа со тоа што објавија нерешена партија. Со уба-

ва става и угледна беше Италија Алмиранте-Манчини (Italia Almirante-Manzini), таа Софронизба во КАБИРИЈА (CABIRIA) филм со кој беше поврзано името „Голема Италија“. Ќе биде видена и во еден филм на Ригели (Righelli), според сценарио на Џенина (Genina) чиј наслов најнапред беше „Хоризонтала“, но срамежливата цензура го забрани и така филмот беше преименуван во ВЉУБЕНАТА (L'INNAMORATA). Во овој филм актерката го оживува ликот на Мара Флорес, жена која ги уништува мажите и која на крајот, каејќи се, оди во смрт со самозапалување. Марија Јакобини (Maria Jacobini), која во дваесеттите години работеше во Германија и таму уживаше голема популарност, беше актерка со мошне благи нијансирања во играта, користени во филмските екранизации на литературни и театарски дела. Ја паметиме во

улогата на Дорина во филмот ЗБОГУМ МЛАДОСТ (ADDIO GIOVINEZZA) од 1918 година, додека, пак, за улогата во филмот ПАТУВАЊЕ (IL VIAGGIO) од 1921 година (работен според новела од Пирандело, за кој постои надеж дека ќе се најде една копија, зашто денес филмот се смета за изгубен) критиката ќе



Тулио Карминати и Марија Јакобини

ја оцени како врвна и ќе ја посочува како пример.

Понатаму, се наметнува светлата личност на Рина де Лигуоро (Rina De Liguoro), која се афирмира со сензуалниот филм МЕСАЛИНА (MESSALINA, 1923) на Е. Гвазони (E. Guazzoni), по што ќе следуваат улогите на возбудливата крвничка АНИТА ГАРИБАЛДИ (ANITA GARIBALDI) и други женски ликови со медитерански сензибилитет. Де Лигуоро беше ангажирана и во Германија, Франција, Австрија, како и во Холивуд, каде што, меѓутоа, нејзината кариера доживеа пропаст. На неа ќе се сети, многу подоцна, Лукино Висконти (Luchino Visconti) и ќе ѝ додели една мала, но значајна улога во филмот ГЕПАРД (IL GATTOPARDO). На талентот на Де Лигуоро може да

и се приближи Елена Сангро (Elena Sangro), друга црнокоса убавица од југот, опеана од Данунцио (D'Annunzio) во една песна насловена „На милата“ („Alla Piacente“). Сангро беше актерка со свеж дух и дарба, оствари прекрасни интерпретации кои беа ослободени од извештаченоста на претходната деценија. Во триесеттите години таа стана автор на документарни филмови, а во педесеттите години го формира Друштвото на пионерите на филмот (L'Associazione dei Pionieri del Cinema).

Кармен Бони (Carmen Boni) го претставуваше европското спротивставување (снимаше и во Франција, и во Германија), на победоносните модерни девојки со слободни сфаќања кои пристигнуваа од другата страна на океанот. Ситна, со момчешка става и женска убавина, со лице врамено со фризура во форма на шлем, често се претставуваше како травестит. Нејзин ментор беше Аугусто Џенина (Augusto Genina), режисер на, речиси, сите нејзини филмови, меѓу кои ќе ги споменеме ПОСЛЕДНИОТ ЛОРД (L'ULTIMO LORD), симпатичниот ЛАТИНСКИ КВАРТ и римејкот на ЗБОГУМ МЛАДОСТ.

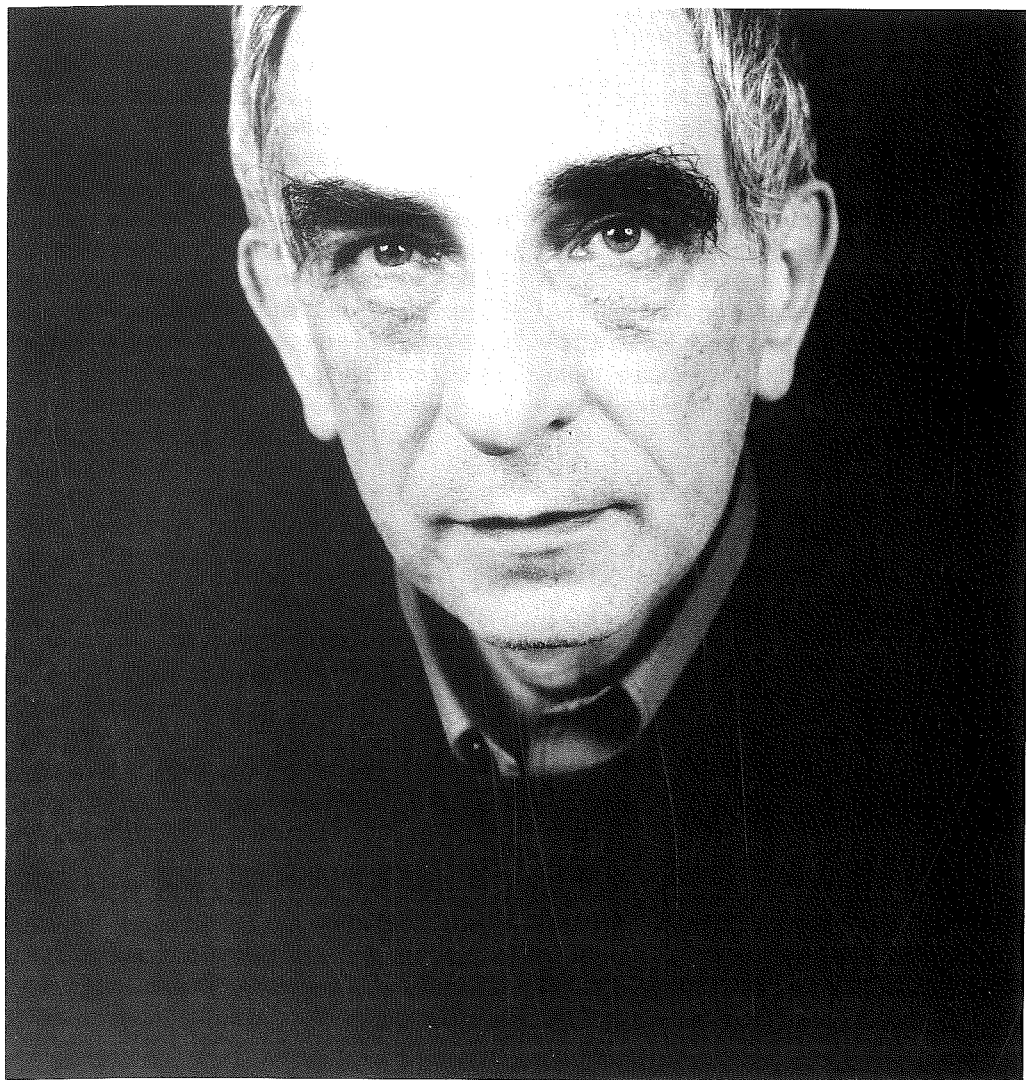
Букетот го комплетираат две волшебни Полјачки: Соава Галоне (Soava Gallone) која под раководство на сопругот, режисерот Кармине Галоне (Carmine Gallone), оживеа мали, нежни и душевни ликови - еден филм за сите: ЈА ВИКАА КОЗЕТА (LA CHIAMAVANO COSETTA) според сценариото на Лучо Дамбра (Lucio D'Ambra) каде што Соава ја избегна замката на досадниот маниризам и баналност од кои не можеа да се ослободат многу нејзини колеги. И втората Полјачка - Дијана Карен (Diana Karenne), интелигентна и амбициозна жена која го внесе во италијанскиот филм антиконформизмот. Карен не беше само актерка, туку беше и сценарист, продуцент, режисер и најодзади и автор на плакатите на своите филмови. Нејзината кариера не траеше долго време - од 1916 до 1920 година. Потоа работеше во Франција и во Германија. За неа е кажано - „голем камен фрлен напред бара“. Штета што речиси сите нејзини филмови се сметаат за изгубени.

Култот на женските филмски ѕвезди ги потисна во заден план, во улога на втора вио-

лина, ѕвездите од спротивниот пол. Не дека Алберто Коло (Alberto Collo), Амлето Новели (Amleto Novelli), Тулио Карминати (Tullio Carminati), Ливио Паванели (Livio Pavanelli), Андреа Хабеј (Andrea Habay), Џиџи Сервенти (Gigi Serventi) немаа успех кај публиката и не беа предмет на обожување. Не се заборава исклучителниот (дури до болка) восхит што го предизвикуваше Марио Бонар (Mario Bonnard), особено кај женскиот дел од публиката. Иако имаа голем јавен успех, иако нивните имиња беа испишувани на плакатите со големи букви, иако нивните фотографии покриваа цели страници од филмските списанија, сепак актерите на италијанскиот нем филм не беа посочувани и сфаќани како модели на однесување каков што беше случајот со нивните партнерки и така тие беа, по некое правило, секогаш за едно стапало подолу.

Единствените кои создадоа култ на филмски ѕвезди и чии ликови се паметат и денес се следниве тројца: првиот е еден разигран шегација, надреалистички тип, кој ги развеселуваше кинопосетителите низ светот. Неговото име Андре Дид (André Deed) не кажува ништо. Но неговото уметничко име Крепинети (Cretinetti) сигурно останало во сеќавањата. Вториот, слаб како костур, секогаш подготвен да шмугне како мачор во својот црн костум, се викаше Емилио Ѓоне (Emilio Ghione). Тој го создаде митот за За-Ла-Морт (Za-La-Mort), апаш со златно срце кога се во прашање немоќните и напуштените, но немилосрден гонител на пакосните и зли луѓе. Третиот јунак е еден силен човек, борец против неправдите, народен херој, кој особено ги воодушевуваше најмладите гледачи. Пред да ја започне својата филмска кариера тој работеше како истоварувач во пристаниште и се викаше Бартоломео Пагано (Bartolomeo Pagano). Но сите го паметат како Мачисте (Maciste) кој до ден-денес, во секојдневниот јазик, е синоним за сила и моќ. □

Превод од италијански:
А.Ферро



Кшиштоф Кешловски

ТАДЕУШ МИЧКА

"...ЖИВЕЕМЕ ВО СВЕТ, КОЈ ЗА СЕБЕ НЕМА ИДЕЈА..."

□□□□□□□□□□□□□□

Нашата мала стабилизација - тој ироничен термин на поетот и драматург Тадеуш Ружевич точно го карактеризира ниското животнo ниво на Полјаците и растечката состојба на општествената свест на 60-тите години. Одлично ѝ прилегаше на националната култура, која во тој период беше особено изложена на силен политички притисок и - покрај неколкуте исклучоци - продлабочувањето во создавањето полуистини, како и неутрализирањето на вистината и фалсификувањето на новоговорот. Сепак, тоа најубаво го илустрира дотогашното достигнување на полската кинематографија, бидејќи токму тоа им претставуваше трн во здрава нога на дејците на работничката партија, која што доста амбициозно ја градеше државата на „реалниот социјализам“.

Власта - по периодот на политичката суша, која меѓу другото придонесе за создавање смели дела од „полската филмска школа“ - повторно си додели себеси исклучиво право за формирање погледи на граѓаните, нивниот стил на живот и можностите за дејствување. Само во мала мера филмот можеше да ги успокои потребите на гледалиштето. Пред сè, мораше да го обликува, што значи мораше да биде инструмент за индоктринација на општеството.

Само на неколкумина режисери им успеало да се ослободат од крутиот идеолошки товар и успешно да војуваат со цензурата за што поголема творечка слобода. Благодарение на разни начини, тоа им успеа само на Анджеј Вајда (ПЕПЛИШТА - 1965 и СЕ НА ПРОДАЖБА - 1968), на Војкех Хас

*Досега прифатеното презиме **Кишловски** во нашите медиуми (од Kieślowski на полски!) не одговара на правилата за транскрипција и транслитерација на меѓународните термини на македонски јазик, па затоа во натамошната употреба треба да се транскрибира во **Кешловски**!



Кадар од филмот РАБОТНИЦИ 1971 (1972)

(КАКО ДА БИДЕШ САКАНА - 1962, РАКОПИС ПРОНАЈДЕН ВО САРАГОСА - 1964, ШИФРИ - 1966 и КУКЛА - 1968), на Јежи Кавалерович (МАЈКА ЈОАНА ОД АНГЕЛИТЕ - 1961 и ФАРАОН - 1966), на Тадеуш Конвицки (ЗАДУШНИЦА - 1961 и САЛТО - 1965), како и на неколку други филмски реализатори. Талентираните дебитанти како Роман Полански (НОЖ ВО ВОДА - 1961) и Јежи Сколимовски (ЦРТЕЖ - 1964, ВАЛКОВЕР - 1965, БАРИЕРА - 1966 и РАЦЕТЕ ГОРЕ - 1967, премиера во 1985), заминаа во странство. Се стеснија уметничките амбиции и тогаш во филмот доминираа резервни теми. Пред сè, настануваа неатрактивни и тенденциозни слики (вид. *Синдром на конформизмот? Полската кинематографија во 60-тите години*. Ред. Т. Мичка и А. Мадеј. Изд. Шљонски универзитет. Катовице 1994). Дури по 1968-та, кога политичарите активно се заангажираа во внатрешно-партиските игри, а недостигот се рашири, дојде до оживување на фабуларниот филм. Уметниците почнаа да создаваат новаторски и зрели филмови (на пр. Вајда ги екранизира литературните творби на Ј. Гловацки - ЛОВ НА МУВИ, 1969; на Ј. Ивашкјевич - БЖЕЗИНА, 1970 и на Т. Боровски - ПЕЈЗАЖ ПО БИТКАТА, 1970). Сепак, пресвртот го направија претставниците на правецот од т.н. „млада култура“, коишто „најчесто говореа отворено“ за секојдневната реалност (како Кшиштоф Зануси во КРИСТАЛНАТА СТРУКТУРА, 1969), но понекогаш во криво светло ги прикажуваа и позите и па-

ролите на официјалната култура (м.др. во КРСТАРЕЊЕ на Марек Пивовски, 1970).

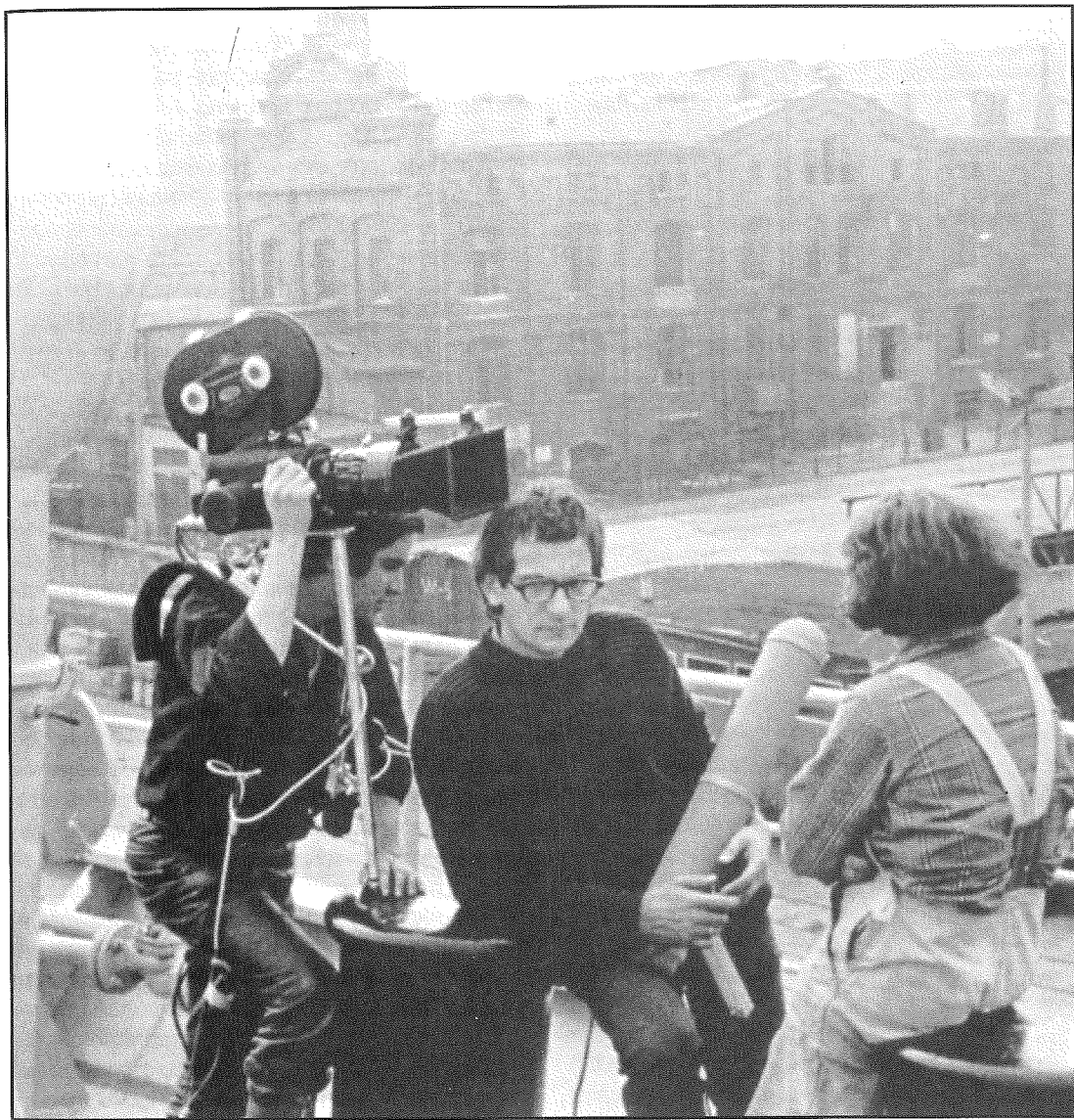
Во 60-тите години од истите причини дојде до стагнација во документарниот филм. Всушност, единствена оригинална појава тогаш беше т.н. социолошки правец, кој заеднички со една мала група ентузијастички го создаваше cinema-verite Кажимеж Карабаш (МУЗИКАНТИ и ЛУЃЕ НА ПАТ - 1960, како и ГОДИНАТА НА ФРАНК В. - 1967), којшто уживаше голем авторитет на професионален предавач на Академијата за филм во Лоѓ. Неговите студенти извонредно ја совладаа вештината на „освојување“ обични луѓе преку камерата и чувствуваа потреба за активно вклучување во општествениот живот. И токму нивните филмови од половината на таа декада почнаа да ја прикажуваат голата вистина за полската реалност и накусо станаа важен извор на инспирација за творците на „младата култура“.

Кон кругот на учениците на Карабаш припаѓаше и Кшиштоф Кешловски, а неговите екранизирани студентски етиди (ТРАМВАЈ, КАНЦЕЛАРИЈА, КОНЦЕРТ НА ЖЕЛБИ, ФОТОГРАФИЈА и ОД ГРАДОТ ЛОЃ, 1966-69) сведочат за тоа дека силно го воодушевувал својот педагог и долго време одел по патот што тој му го трасирал. За време на реализацијата на првите филмови, тој ригорозно го почитуваше постојното правило дека, за да се допре со камерата до суштината на одредена појава или факт, по можност треба лапидарно да се претстави конкретната ситуација. Но, истовремено преку нив го изразувааше сопствениот однос спрема реалноста и уметноста што ги регистрираше и интерпретираше.

Творецот не го криеше својот препознатлив скептицизам, што пред сè го изрази во ФОТОГРАФИЈА, каде што самиот играше улога на режисер (подоцна тоа никогаш не го повторил), којшто бара едно насмеано момче што држи пушка в раце, личност од фотографија направена од некогаш на денот на ослободувањето на Варшава од германска окупација. Кога на Кешловски и неговата филмска екипа им успева да го пронајдат младиот јунак, тој - на изненадување на режисерот и гледачите - разгледувајќи ја фотографијата се натажува, бидејќи првиот ден од слободата е всушност ден кога умира неговата мајка, за што тој не

знае додека позира на неа. Тој филм веќе доста силно говореше за зачуваната дистанцираност на авторот наспроти реализмот и веродостојноста на светот претставен на фотографијата и екранот. Филмскиот настан го

Затоа пак, поинаков елемент на уметничката карактеристика и индивидуалност на Кешловски покажа кусата филмска приказна за Лоѓ, во која сликите, претставувајќи ги зградите во распаѓање и другите градски



Од снимањето на филмот РАБОТНИЦИ 1971

потврди неговото убедување за тоа дека помеѓу „вистината“ што зрачи од репродуцираните слики и „вистината“ на внатрешните доживувања на фотографираниот или филмуван лик постојат ненадминливи бариери.

објекти, ги придружуваше многу оптимистички коментар. Во овој случај режисерот се послужи со иронија, а нејзината лавја канца оттогаш стана постојана карактеристика на неговиот авторски стил. Субјективното екрани-

зирано изјаснување од тој тип, кон крајот на 60-тите години, го претставуваше гласот на изолација во полскиот документарен филм.

К. Кешловски:...Сум помислил дека кога ќе завршам со режирањето филмови, можеби тогаш ќе научам нешто за театарот и театарското режирање... Тоа не ми беше никаква цел, филмската школа беше етапа, можеби тоа ќе ми послужи за нешто. И тогаш појдов во таа школа, всушност, се обидов да влезам таму... и најпосле не успеав.

К. Вјежбицки: Колку пати полагаше?

К.К.: Трипати.

К.В.: Сепак, уште тогаш се заинати дека ќе положиш?

К.К.: Да, тогаш бев упорен и амбициозен, штом курвините синови не ме сакаат, јас токму таму и ќе влезам!

К.В.: Но, ја заврши филмската школа и веднаш започна да правиш толку тажни црно-бели филмови.

К.К.: Па знаеш, светот наоколу беше многу тажен, дури и не беше црно-бел, туку црн, можеби уште поточно - тој беше сив. Тоа во голема мера се поврзува со местото каде што постоеше филмската школа, и до денес е, а тоа е Лоѓ. Лоѓ, кој е... неверојатно фотогеничен, бидејќи е вулкан, растурен... Таков е целиот град, што значи во извесна смисла и целиот свет. Исто како и сидовите, и човечките ликови изгледаат така: тажни, со некакваси драматика во очите, драматика на чувството за бесмисленост, чувство за тапкање во место... Мислам дека сигурно за првпат по војната, ние (...) се обидовме да го опишеме светот, грубо кажано, така како што изгледа. Секако, тоа беа малечки светови, поточно светови во капка вода, дури такви беа и насловите: основно училиште, или фабрика, или болница, или канцеларија. Опишувавме такви малечки светови со надеж дека тие можеби некаде се поврзуваат и дека можеби опишуваме нешто повеќе, го опишуваме животот во Полска.

К.В.: А зошто да се опишуваат такви светови?

К.К.: Тешко е да се живее во неописан свет. Тоа никој што не живеел во таков свет не го разбира. Тоа е донекаде така, како да се живее без идентитет. Едноставно, сè што те опкружува (...) всушност нема никаков рефлекс, никаде. Немаш чувство дека можеш да се повикаш на што било, затоа што ништо не е опишано, ништо не е дефинирано. Според тоа, живееш сам, сето тоа што би можело да му служи на опишувањето на светот, и послужило на пропагандата... на идејата, кои теоретски - ... многу се убави - но, за жал, во реалноста секогаш завршуваат на ист начин, ти вперуваат пиштол в глава. Живееме во идеалите на братството, рамноправноста и праведноста, но немаше ниту братство, ниту рамноправност, а праведност, пак, воопшто и немаше.*

Во годините 1970-1971 Кешловски стана, покрај Томаш Зигадло, Кшиштоф Војкеховски, Анджеј Титков, Марек Пивовски и Гжегож Крулиќевич, водечки претставник на новиот бран во документарниот филм. Припаѓаше на најмладото поколение творци, кое не увери дека филмот може да стане ефикасно средство за општествена комуникација, но само тогаш кога ќе има карактер на интервентен публицистички израз, а сепак ослободен од еднозначни мислења. Тоа се покажа како тешка задача за извршување, затоа што тешко е да се биде неутрален набљудувач во земја, во која власта има монопол на сè, не ѝ дава на опозицијата право на глас и не разговара чесно со општеството, а неговите граѓани поседуваат ниска работна етика и чувствуваат комплекси што произлегуваат од неможноста за објективно расчистување со минатото, како и од огромните напори во секојдневниот живот. Затоа следните филмови на Кешловски, значи неговите први екранизирани слики адресирани до широкото гледалиште, беа доста заситени со нееднозначност.

Во БИВШИОТ ВОЈНИК (1970) авторот полемизира со визијата за лесна победа, популарна во полската кинематографија и во официјалната пропаганда, прикажувајќи ги ветераните од Втората светска војна како обични луѓе, а покрај тоа уште и заслепени,

осудени на помош од околината. Судирот на хероизмот со силите што ги ништат човечките мечти и надежи ги отстрануваше комплицираните слоеви на поединечните судбини. Во ФАБРИКА (1970) си спротивстави два фабуларни слоја: едниот претставуваше извештај од бурниот состанок на управата на фабриката за производство на трактори, а вториот ги претставуваше тешките работни услови на работниците во ливницата. Како резултат на тоа, за гледачите остана нејасен влогот околу кого се водеше играта од страна на дискусантите, но ликот на директорот којшто безуспешно се обидува да се бори со апсурдните права и ситуации, како и портретите на огорчените работници, создаваа потиштена слика на државното социјалистичко претпријатие. Песимизмот, исто така, доминира и во филмот со спортска тематика (ПРЕД РЕЛИТО, 1971), кој ги прикажува подготовките на еден полски автомобилист за релито Монте Карло. За авторот, спортската проблематика стана претекст за замислување над бариерите и немоќта што на луѓето им го отежнуваат расплетот и на наједноставните проблеми. Но, лавјата канџа на неговиот ироничен однос спрема полската реалност гледачите можеа да ја запознаат дури во РЕФРЕН (1972). Со таков наслов, што пред сè предизвикува ведри асоцијации, авторот обвива приказна за бирократијата што семоќно владее во погробалното претпријатие.

Погледнувајќи во сивата полска секојдневност од 70-тите години, Кешловски избегнуваше големи и патетични зборови, како и познати личности и национални митови. Едноставно, го покажуваше тоа што беше важно за обичните луѓе, а исто така и за него самиот. Неговите први филмови му донесоа извесна популарност во државата, но критичарите и гледачите ги ценеа поради тоа што нивната вистинитост не беше манифестација на политичка храброст, туку пред сè тоа беа симптоми на неспокојството кое го чувствуваше авторот, отфрлајќи ја улогата на уметник, креатор, морализатор и учител. На гледачите им создаваше можност за поставување на прашањето: Како да се живее? (сепак, само еден од неговите јунаци ги изговорил тие зборови) - и не даваше одговор на него. Се наврќаше на тоа прашање инспириран од општествени-

те појави, а често и од личните доживувања. На пример РЕНТГЕН (1974), групен психолошки портрет на пациенти во болница заболени од туберкулоза, настанат врз основа на набљудувањата што ги извршил режисерот за време на средбите со татка си кој бил на умирање.

*„Што би сакал? Спокојство. И тоа не може да се постигне. Меѓутоа, може да се стремиш кон него. Интересен е патот. (...) За време на правењето на моите филмови често сум имал желба да не ги довршам. (...) Во сите филмови што ги правам - навистина - ја насочувам камерата кон себе. Не без прекин, но често го правам тоа на начин никој да не забележи. (...) Имам една многу добра карактерна црта, а таа се потпира врз тоа што сум песимист. Според тоа, сè си замислувам најлошо. Сè! Воопшто, иднината за мене е... така навистина, една црна дупка. Ако, воопшто, се плашам од нешто..., се плашам само од иднината... Местово каде што се наоѓам е нешто подобро од тоа што ми припаѓа. Од животот добив подобро место, седам во поубав ред од оној што навистина го заслужувам.“**

Сепак, документарните филмови на Кешловски ретко стигнуваа до широка јавност, бидејќи на политичарите и цензорите не им се допаѓаа констатациите што ги содржеше. Приказната за бившиот партиски активист за создавање („изградба“ - така се говореше тогаш) социјалистичко уредување и настаните од 1956 година (судирот на милицијата со протестантите и промените што се случија во највисокиот владин врв), толку многу се разликуваше од официјалната верзија за настанот, така што делото под наслов СИДАР (1973), а кое настана во „благот“ период на владеење на Едвард Герек, ја имаше својата премиера дури во 1981 година, значи тогаш кога во Полска веќе дејствуваше независниот синдикат *Солидарност*. Уште полоша судбина го снајде претходниот филм под наслов РАБОТНИЦИ '71: НИШТО ЗА НАС - БЕЗ НАС (1972) реализиран по нарачка на новата политичка структура. Но, и покрај нејзините очекувања, сепак, не настана некој документ

кој би укажал на „грижата на работниците за иднината на државата“ и за „општата поддршка за работата на партијата“, бидејќи Кешловски и Зигадло само ги регистрираа настаните, а меѓу другото им успеа да овековечат активист како ги фалсификува изборните резултати за Работничките совети, како и бунтот на работниците во бродоградилиштето поради изборната манипулација што се случи во фабриката. И покрај противењето на авторите, филмот беше измонтиран и неговата од идеолошки агол „вистинска“ верзија

циски филмови кои би можеле да бидат искористени како дидактичка помош на партиските курсеви. За таа работа со сигурност донекаде послужи филмот на тема ОСНОВИТЕ НА БХП ВО РУДНИКОТ ЗА БАКАР (1972), но БИОГРАФИЈА (1975), подготвен за затворените партиски кругови, се покажа како „вчудовидувачки запис за процедурата на човековото спроведување кон моралниот партер, но и сведоштво за неговото достоинство. (...)“ (исказ на Макеј Пивовски во: Станислав Завишлински, *Кешловски бескрајно*. Издавачка ку-



Жилиет Бинош во филмот СИНО (1993-94)

под наслов ГОСПОДАРИ беше прикажана на телевизијата.

Кешловски беше многу доследен човек и немаше намера, и покрај честите битки со власта, да се откаже од сопствениот уметнички избор и брзо создаваше одбранбена линија за своите чесни и непокорни општествено-политички документарци. Реши да ги игнорира пречките и да им трасира пат за нивно распространување. На државниот продуцент му предложи реализација на инструк-

ка Скорпион, Варшава 1994, с. 77). Извештајот од седницата на Војводската комисија за партиска контрола, на која е разгледуван отказот на работникот кој е исклучен од таа организација (меѓу другото, му се забележува дека се женел в црква и го крстил детето), ги разголи механизмите на идеолошкото дејствување во реалноста и неморалниот карактер на „водечката улога на партијата“, која се потпираше врз уништување неконформистички ставови на луѓето.

Дволичните екранизирани слики во однос на интенцијата на наредбодателите предизвикаа голема мешаница кај партиските дејци. Но, тие се откажаа од услугите на Кешловски дури по затворената проекција на документот под наслов НЕ ЗНАМ (1977), кој претставуваше екранизација на оставката на директорот на железарницата, поради наводно неправилниот однос спрема претпоставените. Главниот јунак претстави многу мрачна визија за економијата и социјалните односи во Полска, при што на крајот вели: „Сиот животен капитал го загубив. Морам да признам дека не знам како да живеам“ - што предизвика премиерата на филмот да се одржи дури за време на ерата на Солидарност.

Без сомнение, младиот документарист ги наведуваше гледачите на своите филмови на мисла дека Полската обединета работничка партија нема легитимитет во државата да управува со власта од името на работниците, како и за нивното добро. Обвинувањата на таа адреса доминираа, исто така, и на социјално-обичајното тло, на кое многу топло беа претставени јунаците на ПРВАТА ЛЈУБОВ (1974) и БОЛНИЦА (1976). Младата двојка, љубовници коишто настапуваат во првоименуваниот филм очекуваат дете и решаваат да стапат во брак, но постојано се подложени на тешки проби на издржливост од страна на разните институции и центри. Вториот документарец претставува извештај од целодневното силно дежурство на ортопедско-хируршкиот оддел при една варшавска болница, и ја покажува пожртвуваната работа на лекарите и медицинските сестри во услови на материјална беда, истовремено жигосувајќи го лицемерието на власта и на тие луѓе коишто не чувствуваат вина за постојната состојба и изразуваат став дека треба да се помират со неможноста за разумно дејствување. За овој филм авторот има добиено Гран при на Меѓународниот фестивал во Краков.

К. Вјежбицки: Зошто има толку многу политика во твоите филмови?

К. Кешловски: Затоа што политиката била и ... до денес е околу нас. А во тие времиња (...), ми се чинеше дека таа сепак има некоја смисла. Тоа значи дека од политиката нешто зависи, а пред сè де-

ка таа во некој степен зависи од нас. Главно тоа било поврзано со надежите (...) дека нешто ќе се промени на подобро, дека нешто може да се реформира, да се среди и затоа што никој не помислил дека комунизмот ќе се ликвидира сам по себе. Пред сè, мислевме за тоа да биде послободно, да има макар малку повеќе слобода. (...) Луѓето имаа чувство дека гледајќи во екранот се говори за нив. Мислам дека тоа беше многу важна црта за филмовите од 70-тите години, дека луѓето самите се препознаваа на екраните.

К.В.: Ама најпосле исто така се почувствуваа и обединети. Направија некаков пресврт, најпрвин еден, потоа друг (...). А, потоа вториот заврши така, што го постигнавме тоа што го сакавме.

К.К.: Гомненици, практично сè постигнавме што сакавме, само што се покажува дека ... тоа што го постигнавме е карикатура на тоа што го посакувавме.*

Кон средината на 70-тите години, во периодот на најдобрата економска конјunktура во државата, Кешловски стана помалку арбитрален при изразувањето на своите идеолошки погледи и почна уште подлабоко да размислува зошто има сè повеќе зло и глупост во секојдневната реалност? Ги бараше причините за таквата состојба и дојде до заклучок дека идеологијата врши најголемо влијание врз човековите постапки, но исто така и другите околности - повремено креирани од него, а повремено напoлно случајни - го формираат неговиот карактер. Во своите интервјуа во тоа време, тој често говореше за моралните дилеми што се појавуваат во врска со реализацијата на интервенционистичките филмови и за неопходноста од филмување на реалноста од позиција на набљудувач, кој е само случаен минувач.

Решително ја отфрли формулата за „киното на убедување“, кое е пред сè заплеткано во политичките спорови по 1976 година, по снимањето на - како што тврдеше самиот - своите два најлоши филма: документарецот под наслов КРАТОК РАБОТЕН ДЕН и БЕЛЕЗИ, негово фабуларно деби наменето за нормална дистрибуција.

Главен јунак на тој документарец (претходно се викаше ПОГЛЕД ОД ПРОЗОРЕЦОТ) беше партискиот секретар во едно провинциско место кој самиот се обидува да ѝ се спротивстави на толпата луѓе што ја запоседува зградата на комитетот и бара моментално подобрување на животните услови. Кешловски го користи популарниот метод: осамена единка наспроти непријатели што предизвикуваат хаос, метеж, а потоа ја фрла на плеќи. Најпрвин го симпатизира човекот кој останува сам на бојното поле поради идеолошките принципи, а потоа ја менува својата позиција компромитирајќи го како производ на политичкиот систем. Филмот беше забранет од страна на цензорите, но кога по 1989 година дистрибутерите сакаа да им го покажат на гледачите, режисерот не се согласи признавајќи дека тој бил неуспешен, непотребен и дека би било „морално невкусно“ да се оценуваат тие коишто заминале - како што изгледаше тогаш - во политичка небиднина.

Во играниот филм кој поседува повеќе карактеристики на документарецот, Кешловски применува една техника на истата игра на погледи врз постапките на директорот на големата фабрика, кој преживува драма (поради неговата погрешна локализација). Во конфликтот меѓу соседните жители и работниците со човекот што се труди достоинствено да ја претставува власта, режисерот зазема многу двосмислен став објаснувајќи им на новинарите дека самиот факт за учество во културниот живот на НРП (Народна Република Полска, заб. прев.) означува согласност за, во тоа време, обврзувачките норми. Тешко е да се третира ова дело како успешно, но докажувајќи дека вистината се измолкнува од филмската камера, полскиот автор се вклучува во тој правец на современиот филм што го започна Микеланџело Антониони. Гледајќи ги БЕЛЕЗИТЕ може да се повторат зборовите на италијанскиот уметник дека во секој лик се крие друга, повистинска реалност, па според тоа апсолутна и таинствена верзија за светот никој и никаде нема да види. Кешловски решително го изразува тоа убедување во своите следни играни филмови.

Спротивно на очекувањата на критиката, по тој уметнички пораз што сепак му претходеше на општото признание за негови-

те два телевизиски филма (ПОДЗЕМЕН ПРЕМИН, 1973 и ПЕРСОНАЛ, 1975), авторот реши наполно да му се посвети на играниот филм. Тврдеше дека, претставувајќи ги фиктивните приказни, би можел од поширока перспектива да гледа на психолошките и социолошките збрки на човековата судбина. Сепак, доста долго време се збогуваше со документарниот филм, а сите репортажи што ги реализира подоцна беа производ од највисока класа на филмскиот занает и му донесоа голема слава во земјата и странство.

Гледачите длабоко ги возбуди интервјуто со стариот портир (ОД ГЛЕДНА ТОЧКА НА НОКНИОТ ПОРТИР, 1977), фанатичен приврзаник на дисциплина во работата и надвор од неа и кој токму по сопствена иницијатива го контролира приватниот живот на колегите, бидејќи смета дека „правилникот е секогаш поважен од човекот“. Меѓутоа, нивните симпатии ги придобива танчерките од класичниот балет (СЕДУМ ЖЕНИ НА РАЗЛИЧНА ВОЗРАСТ, 1978), жени на коишто професијата им исполнува сосема мал дел од нивниот живот. Елементи на лажната социјално-политичка публицистика повторно се појавија во СТАНИЦА (1980), информација за настаните на станицата Варшава - Централна (главната жел. станица во Варшава, заб. прев.) за време на емитувањето на вечерното издание на телевизискиот дневник. Прикажани се два оддалечени света, пропагандниот и реалниот, наполно разликувајќи се меѓу себе.

Последните документарни филмови на Кешловски сведочат за тоа дека неговото спротивставување на идеологизираната и лажна реалност многу подлегнало кон значително успокојување. БРБЛИВИТЕ ГЛАВИ (1980) претставуваа непретенциозна слика за едно испитување на јавното мислење во кое учесниците - луѓе на различна возраст и професија - одговараа на прашања за чувството на идентитет, сопствените копнежи и очекувањата од другите. Филмот, лишен од уметнички ефекти, заклучоци и идеи што емитуваат спокојство од исказите на јунаците, се надоврзуваше кон болните егзистенцијални сведоштва на современоста, кон мислата за недостиг од едно гледиште за некаква поддршка. Но, СЕДУМТЕ ДЕНА ВО НЕДЕЛАТА (1988)

авторот ги реализираше како фрагмент од една меѓународна серија (производство City Life од Ротердам), прикажувајќи ги градовите видени низ окото на познатите филмации. Кешловски направи портрет на Варшава, прикажувајќи одломки од животот на неколку лица коишто се среќаваат во последната сцена, а, всушност, се членови на едно исто семејство.

".../ Правев филмови за да поразговарам со луѓето. Се разбира, разговорот создава и некој вид одговорност кај секој од соговорниците. Но повторно без претерувања. Тоа е само разговор, размена на мисли или копнежи, или пак размена на расположение. Ништо од тоа не произлегува, освен што соговорниците за време на разговорот можат или да се опаметат, или да заглупават. Тоа е сета одговорност. Поголема и не постои. Јас барем не ја чувствувам. Знам, такво е чувството дека уметноста и културата се одговорни за можностите на народот или за нивото на општеството. Но, едноставно не го прифаќам тоа и не се занимавам со тие степени на одговорност. .../ Апсолутно немам желба никому да влијаам, никого да формирам, никого да поттурнувам во некаковси правец. Но, тоа е невозможно, бидејќи секогаш врз некого се влијае... И тоа е можеби една од многуте причини што еднаш веќе се откажав од документарниот филм, а сега сосема се откажав од правење филмови. .../ Кај документите тоа е прашање на одговорност за влијанието. Кога се стои зад камерата, особено некогаш во таа политичка реалност, тогаш на многу сериозен начин се одговараше за животот на тој, кон кого беше насочена камерата. .../ А, како второ - сето она што ми изгледа најважно во животот е премногу интимно, за да може да се филмува. Тоа не смее да се документира. И затоа избегав од документарниот филм. .../""

Реализирајќи ги играните филмови, Кешловски му остана верен на својот документарен метод кој се потпираше врз набљу-

дувањето на полската реалност во форма на - како што велеше - „капка вода“, што значи врз основа на однесувањето на поединец или двајца луѓе поврзани на емотивен план, или пак на мала група работници од некоја фабрика или претпријатие. Претставувањето на измислени стории му овозможи поголемо обрнување внимание на причините за психолошките збрки кај ликовите, а кои постоеја не само во надворешниот свет осуден на идеологија, туку исто така и во самата природа на човекот. Неговите јунаци безуспешно бараа разбирање кај другите луѓе. Но, сепак беа осудени на пораз, затоа што ги опкружуваше атмосфера на кафкината неможност, па дури и орвеловското опколување, живееја во време на реалниот социјализам, многу точно наречен од страна на Кшиштоф Пјешевич „раширено стврднување“ и често заземаа позиција која ја карактеризираа зборовите: „јас знам најдобро“ (вид. *Над поделбите*. Разговор на Т. Соболевски со К. Пјешевич. „Кино“ 1994, бр.6, стр.13).

Во таква безизлезна ситуација се наоѓаа јунаците на првиот игран телевизиски филм на Кешловски под наслов ПОДЗЕМЕН ПРЕМИН (1973), настанат според литературната замисла на Иренеуш Иредињски, писател длабоко фасциниран од неморалот и автодеструктивните човечки склоности. Во таа камерна драма за неуспешно возвраќање љубов, беше важна драматургијата на настанот, исто како и тоа што се случуваше покрај местото на акцијата. Режиерот не ја филмуваше само љубовната сцена, туку и сидовите, погледот низ прозорецот (тепачката), згмечениот весник што ветерот го дуваше во тунелот, како и други фрагменти од околината.

Исто така, парадокументарниот начин на раскажување исто доминира во ПЕРСОНАЛ (1975), досетлив и ироничен портрет за микросветот во еден театарски центар, гледан низ окото на извесен апсолвент на Лицејот за театарска техника (што го завршил и самиот Кешловски). Младиот шивач, полн со идеалистички ентузијазам, по стапувањето на својата прва должност, станува вплеткан во конфликтот меѓу актерите и техничкиот персонал и ја става на сериозна проба својата професионална кариера, бидејќи не ги прифаќа персоналните правила што им даваат

привилегии само на уметниците. Во улогата на младиот човек што го започнува својот професионален живот настапи Јулиуш Махулски, во подоцнежните години познат филмски режисер. Сцените што ги претставуваа опортунистите, подлизурковците и комедијантите беа снимани со помош на долги објективи, што создаваше впечаток како актерот да подгледнува низ пукнатини во вратата. Камерата често се задржуваше на ликовите што само ги прислушнуваа исказите на другите театарски работници, кои се наоѓаа надвор од кадарот. Благодарение на „описниот“ карактер на филмското раскажување, режисерот ги исмеја сфаќањата на сите јунаци, а исто така и не ги криеше своите симпатии кон нив.

Несомнено, светот прикажан во ПЕРСОНАЛ претставуваше дволична копија на односите што владејат меѓу социјалистичката власт и полското општество. Замислата на авторот беше многу точно сфатена од страна на центрите што негуваат филмска култура во странство (филмот доби Гран При на МФФ во Манхајм во 1975 година) и во земјата. Критичарите го прогласија за дело што иницира филм на социјалниот протест, подоцна наречен, од страна на младиот режисер Јануш Кијовски, „филм на моралниот немир“.

Во времето кога општа возбуда предизвикуваа филмовите на Анджеј Вајда (ЧОБЕК ОД МЕРМЕР, 1977) и Кшиштоф Зануси (ЗАШТИТНИ БОИ, 1977), укажувајќи на негативниот правец на развојот на државата за време на владеењето на комунистичката партија и слабостите на современите обичаи, а реализирањето на своите први филмови го привршуваа меѓу другите Агњешка Холанд (ПРОБНИ СЛИКИ), Феликс Фалк (ВОДАЧ) и Јануш Кијовски (ИНДЕКС), Кешловски заземаше посебно, демонстративно место во рамките на „филмот на моралниот немир“. Во БЕЛЕГ ја манифестираше својата антипатија кон фундаменталните решенија, укажуваше на нееднозначноста на различните социјални и професионални ставови, исто така анализирајќи ги многуте аспекти на истиот проблем. За разлика од своите колеги коишто најчесто обрнуваа внимание на ликовите на интелектуалците што треба да решат некоја дилема или пак да прифатат одреден конформистич-

ки став, или дури отворено да се борат за почитување на слободата на личноста, тој во телевизискиот филм под наслов МИР (1976) повторно го набљудува однесувањето на работникот уморен од животот, кој подлегува на разните надворешни притисоци и е во конфликт со околината. Неговиот јунак по излегувањето од затвор е жигосан човек и, пред сè, поради тој факт мора да се бори за своја независност и достоинство. Исто како и шивачот во ПЕРСОНАЛ, тој станува предмет на манипулација, но аргументите на двете страни на конфликтот - работодавецот и градежните работници - се сложени, не се потпираат само врз едноставниот судир помеѓу доброто и злото, туку се тешки за усогласување. Според мислењето на Кешловски расплетот на дилемите никому не гарантира спокоен живот, бидејќи човекот мечтае за спокојство, но не може да го достигне.

Дилемата не се решава, со неа се живее - токму за ова непрекинато се убедува Филип Мош, јунакот на АМАТЕР (1979) и еден од најважните филмови од ерата пред Солидарност, кој исто така претставуваше личен исказ на режисерот на тема - моралната одговорност на „човекот со камера“. Скромниот снабдувач од провинцијата купува аматерска камера за да ја снима својата малечка ќерка, но откако добива награда за филмот реализиран по повод јубилејот на претпријатието во кое работи, самиот живот му го посветува на филмот. Ги запоставува семејните обврски, влегува во конфликт со работодавецот, меѓутоа учи да гледа на секојдневниот живот со уметничка и граѓанска чувствителност, а на крајот ја открива постојната лага во реалноста и во нејзиното филмско отсликување. Во последната сцена од филмот јунакот ја одвраќа камерата од надворешниот свет, ја насочува кон себе и почнува да говори за себе. Во новинските интервјуа Кешловски таа епизода ја коментира вака: „Не е можно поинаку да се опише светот одошто преку себеси“.

Во својата монографија за „филмот на моралниот немир“ Марија Корнатовска (*Водачи и аматери*, Варшава, 1990) напиша дека тој ја разголил сета привидност на социјалистичката култура потпрена врз лаги, партиски кариеризам и говор на паролите, но истовре-

мено ја довел формулацијата за описниот социјализам до границата, по чие пречекорување не многу повеќе би можело да се каже за реалноста. Тоа убедување го делеше и Кешловски, кој од таа причина меѓу другите зазедо почесно место во тој правец. Го потенцираше неверувањето во можноста за верно отсликување на светот на филмскиот екран и сомневањето во спознајните способности на човекот, за што сведочи симболиката која се почесто се појавува во неговите играни филмови, а што сепак има силна поддршка во реалноста. Анализирајќи ги индивидуалните ставови, ја изразувааше својата очигледна несигурност и толеранција спрема субјективниот поглед на себеси и светот што го опколува, а пред сè на гледачите им сугерираше дека ни еден човечки поглед не може да биде единствена и крајна животна замисла.

К. Кешловски: *„.../ Животот според некој модел? Тоа го прави католичката црква. И според мое мислење, тоа е против нејзиниот сопствен интерес, тоа ужасно ја ослабнува, бидејќи луѓето не си посакуваат да бидат управувани. Всушност, убеден сум дека секој од нас си го знае и гледа сопствениот пат./.../“*

Филмските светови на Кешловски беа сè повеќе окарактеризирани преку исчезнатото светло на метафизиката и токму поради тоа ја изразуваа сложената „вистина“ за промените што навлегуваа во духовноста и свеста на Полјаците во првата половина на 80-тите. Во СЛУЧАЈ (1981), авторот претставува три верзии на биографијата на младичот. Во првата, главниот јунак под влијание на стариот комунист кого што го запознава во воз, навлегува на патот на политичката кариера и во врска со тоа преживува многубројни колебања. Втората варијанта на неговата судбина исто така започнува на железничката станица, но на Витек не му успева да се качи на возот што веќе заминува. Поради учество во тепачка со станичниот стражар е осуден на извршување јавни работи и за време на работата запознава луѓе кои го вовлекуваат во опозиционата организација што дејствува во конспирација. И тоа искуство му носи многу разочарувања и горчини. Но, во третиот расказ

главниот јунак не стигнува на возот, но среќава една колешка од студии во којашто се вљубува. Станува среќен сопруг и татко, а неговиот професионален живот, лишен од политички ангажман, му носи голема сатисфакција. Но сепак, авионот во кој се наоѓа Витек и со кој тој патува на потпишување меѓународен договор, неочекувано експлодира во воздух.

Во следните варијанти за судбината на главниот јунак, условен од настаните, режисерот ја приближи фабулата кон општествената реалност, но и покрај тогашниот општ ентузијазам на Полјаците кон идејата за „солидарност“, во средиштето на неговите размислувања се најде фатализмот, „еден од најопасните дефекти на тоталитарната свест, секогаш имајќи го во основата тоталитарниот поредок“. (М. Јанкун-Допартова, *Преобратно човештво. Три случки на главниот јунак од осумдесеттите*. Во: *Човек од екранот. Од антропологијата на филмските ликови*. Труд под ред. на М. Јанкун-Допартова и М. Пшилипјак. Изд. „Аркана“, Краков 1996, с. 170). Ништо чудно што филмот кој презентира концепција на светот разбиен на спротивставени поредоци, противречувајќи си меѓу себе независно од дејствувањето на човекот, и покрај тоа што ги разоткрива типичните црти на свеста заплеткана во тоталитаризмот, во периодот пред воведувањето на воената состојба во земјата беше прифатен од страна на критиката и гледачите со мешани чувства. Јавноста очекуваше изразита порака што произлегуваше од анализата на тогашните политички настани, меѓутоа авторот ги поттикнуваше кон замислување над судбината сфатена како севкупност од случки, разни избори, нееднозначности и човечки тајни.

Кешловски не го промени своето гледиште кон филмската уметност и реалност, дури ни тогаш кога актуелните политички настани го детерминираа целокупниот културен живот и текот на скоро сите работи во Полска. Кон половината на 80-тите, кога еден дел од амбициозните автори, чувствителни на социјалната проблематика „се упати“ кон внатрешна емиграција, што значи престана да реализира екранизирани слики, а друг дел избувливо го осуди злото што го изроди идеолошкиот систем, тој и понатаму тврдеше де-

ка тајната на индивидуата е најважна, што беше прикажано во БЕСКРАЈ (1985). Дејството на тој филм се одвива во 1982 година, што значи во почетниот период на воената состојба, но политичкиот дискурс во него беше пренесен на психолошки план и поврзан со емотивната драма на младата вдовица на еден адвокат. Два дена по сопствениот погреб, адвокатот се враќа во реалноста и почнува да влијае врз судбината на младиот работник, обвинет од страна на воените власти за организирање штрајк и поттикнување на тие што го оправдуваат. Три адвокати му сугерираат три сосема различни начини на одбрана: првиот е духот на покојникот кој го тера на верност кон најчистите вредности, вториот му предлага компромисен расплет („лажно насмевни се и излегуваш од затвор“), а третиот го повикува на јавна изјава за омраза спрема власта. Дариуш ја отфрла играта со судот и им останува верен на сопствените убедувања што сведочат за тоа дека не е ниту слабак, ниту јунак. Вдовицата не се ангажира околу таа работа, во очај се обидува да пронајде смисла за сопствениот живот, но на крајот врши самоубиство. Последната сцена од филмот ја прикажува средбата на двајцата сопружници по смртта: заедно влегуваат во шумска полјана и се оддалечуваат некаде во длабочината на шумата.

Филмот не беше прифатен ниту од страна на официјалната критика, ниту од подземната, а покрај тоа Кешловски беше решителен да ја открие таа сила што се криеше во пластот на симболичната нарација, која претставуваше паралела помеѓу, од една страна, верноста на индивидуата кон своите најблиски и основните вредности и, од друга страна, верноста на народот кон „полската кауза“. Сценариото на БЕСКРАЈ режисерот го напиша заедно со адвокатот Кшиштоф Пјешевич и тоа ја започна нивната скоро десетгодишна соработка која набргу потоа резултира со ДЕКАЛОГОТ (1988-1989), серија од 10 играни слики (два од нив во 1988 година имаа своја реализација во поширока верзија и на големиот екран под наслов КРАТОК ФИЛМ ЗА...), надоврзувајќи се кон суштината на десетте божји заповеди признати во христијанската религија како кодекс за морални норми. ДЕКАЛОГОТ им донесе меѓународна слава на

авторите, но во Полска тие стекнаа репутација на многу контроверзни уметници, бидејќи „не го довикуваат напразно името Божје“.

К. Кешловски: „.../ мислам дека ако постои некој како Господ, кој го создал сево ова што нè опкружува и нас самите, сепак ние многу често му се измолкнуваме од раце. Ако се погледне на историјата на светот, на нашата историја, всушност се гледа дека ние често му се измолкнуваме...“

Може да се каже дека Кешловски го барал Господ, но го пронаоѓал кај луѓето и го претставувал како човек. Фабулите во своите филмови ги третираше како „судски случаи“ во кои се судираат две спротивни позиции во однос на животните проблеми. Главните јунаци не ги делеше на осудени и спасени. Лукаво ги транскрибираше светите текстови и филмските настани тешко може да асоцираат со науката за Црквата, која тврди дека човечката судбина е дел од неодгатнатите божји намери.

Во првата слика (ДЕКАЛОГ, ЕДЕН: „Нема да имаш туѓи Богови пред мене!“), животен пораз доживува еден радикално настроен рационалист, неспособен за предвидување случајни настани. Убеден е дека пресметките извршени од него на компјутер се несомнени, а кои се однесуваат на цврстината на површината на замрзнатото езеро, но сепак детето се дави на тоа место. Во ДЕКАЛОГ, ДВА („Нема залудно да го земаш името на својот Господ!“), млада уметничка се решава на раѓање прво дете од љубовникот под влијание на лагите на лекарот, кој ја убедува за неизбежната смрт на нејзиниот маж. Главен јунак на следниот филм (ДЕКАЛОГ, ТРИ: „Помни, за да ти свети светиот ден!“), е маж којшто ја неверува жената и се разделува од својата љубовница на Бадник, бидејќи дури тогаш ги запознава мотивите на нејзините постапки. Главна јунакиња на ДЕКАЛОГ, ЧЕТИРИ („Почитувај ги своите татко и мајка!“), е една студентка која дознавајќи дека нејзиниот татко не ѝ е вистински, заедно со него трага по вистината за заемните чувства и желби. Во ДЕКАЛОГ, ПЕТ („Не убивај!“), режисерот ги потсетува гледачите дека нивниот однос спрема

смртната казна решава за тоа дали тие го создаваат цивилизираното општество или не. ДЕКАЛОГ, ШЕСТ ("Не врши прељуба!"), е приказна за една љубовна средба меѓу плашлив тинејџер и жена којашто води слободен живот, а која средба ги менува нивните животи: момчето престанува да верува во љубовта, а на девојката ѝ се разјаснуваат нејзините вредности. Заповедта: "Не кради!" (ДЕКАЛОГ, СЕДУМ), е илустрирана преку борбата меѓу бабата и мајката за право на воспитување дете. На главната јунакиња на ДЕКАЛОГ, ОСУМ ("Не сведочи лажно против ближниот свој!"), еден професор по етика и една Еврејка се обидуваат да расплетат еден сплет на околности од периодот на окупацијата и да ги разјаснат причините зошто Полјачката му откажува помош на детето, непотпишувајќи ја лажната крштевка. ДЕКАЛОГ, ДЕВЕТ ("Не ја посакувај жената на ближниот свој..."), ја покажува љубоморната драма што ја преживува импотентниот кардиолог поради чувствата на својата жена кон друг млад маж. Во последниот дел од циклусот (ДЕКАЛОГ, ДЕСЕТ: "...ниедна работа која е негова!"), претставен е настан чии јунаци се браќа што мечтаат да го зголемат наследеното богатство. Во замена за бесценетата марка која недостига во серијата, едниот од нив го жртвува својот бубрег. Сепак, алчноста на главните јунаци станува измамена од страна на превртливата судбина, затоа што за време на операцијата во болница крадците им го крадат наследството.

Кешловски ретко ги илустрира заповедите (на пр. во првиот и петтиот дел), почесто го зацртува нивниот интерпретатиски контекст (во третиот), а најчесто им се навраќа и ја поправа нивната содржина (на пр. во вториот и осмиот дел). И понатаму не го крие својот препознатлив скептицизам. Во секоја епизода на претставените настани гледа со "други очи". На гледачите им сугерира постоење на еднолична концептиска линија во серијата преку една иста неодредена личност којашто се среќава во секој филм, а е креирана од страна на еден ист актер но секогаш поинакво (м. др. прикажува човек со скали, со кугери, со чамец), како и само едно место на случување (населби со современи блокови). Сепак има право Ѓани Бутафава кога пишува де-

ка "..." обидот за натурање на едноличност учтиво е отфрлен: не постои највисока волја која раководи со настаните, а можеби и постои, туку секој нека си ја пронаоѓа сам, во согласност со сопствената вера". (G. Buttafava, *Fai, che cosa puoi*. Bo: Cinema di Kieślowski, Ed. di M. Furdal i R. Turigliatto. Museo Cinematografico, Torino 1989. Превод под наслов *Направи што можеш*, во: "Кино" 1990, бр.2, цитат од стр.4).

Формулата за моралот што избегнува религиозни ставови и тези не им се допадна на Полјаците, кои се научени на контакти по прашањето за верата во облик на миса или црковна проповед, иако општо е прифатена одлуката на жирито на фестивалот во Гдањск, кое им додели награда на киноверзиите од двата дела, но која предизвика поголем интерес кај критиката и странскиот аудиториум. Поради смелото барање одговор на најважните прашања и моралниот патоказ во современиот свет, жирито на Меѓународниот филмски фестивал во Кан му додели специјална награда на КРАТКИОТ ФИЛМ ЗА УБИВАЊЕТО. Членовите на Европската филмска академија го наградија со престижниот Феликс.

И покрај славата и општите признанија, режисерот повеќепати повторуваше во своите јавни настапи дека не е уметник ("Уметник е тој што знае"), туку само врши заштетна работа за да се одделува од гледачите според сопствените дилеми на тема животна смисла и уметност (види Kieślowski on Kieślowski. London-Boston 1993). Со сета сигурност, не му успеа за тоа да убеди мнозината ентузијастички на своето творештво во целиот свет, особено по финансискиот успех на ДВОЈНИОТ ЖИВОТ НА ВЕРОНИКА (1991), филм што ги фасцинира скоро сите гледачи со елеганцијата на формата и новиот начин на екранизирано претставување на метафизичката страна на човековата природа.

Дејството во првата половина од филмот се одигрува во Полска (и се говори на полски), а втората половина во Франција. Во двете земји живеат две идентични девојки, Veronique и Weronika, музички талентирани и не се познаваат меѓу себе, но вознемирани од некое претчувство дека некаде постои ним многу блиско лице. Weronika умира за време на својот прв настап во филхармонијата. По

нејзината смрт Veronique дознава за болеста на своето срце и решава да ја прекине пејачката кариера. Едната јунакиња ја отфрла љубовта поради музиката и својот избор го плаќа со смрт, а другата од неизбежност ја напушта музиката и неочекувано пронаоѓа љубов. Кешловски ги претставува настаните што се лоцирани на границата помеѓу две култури и преку различните судбини на јунакињите се обидува да ги спореди нивните ставови. Двете Вероники живеат во свет кој е заразен од разнородност на погледите. Меѓутоа, метафизичката клима на филмот не настанува како резултат од расплетот на играните случки или повторувањето на мотивите (на пр. црква на карпа), туку, пред сè, како резултат на интензивно релативизирање на визуелниот пласт на приказната. Јунакињите ги гледаат пејзажите „со нозете горе“ и гледаат на светот низ разни призми (м. др. низ витражи, деформирани стакла, огледала, стаклени топки и стакла што зголемуваат).

И покрај сè, Кешловски не беше задоволен од сопственото дело и за време на подготовките за реализација на француско-полско-швајцарската трилогија под наслов ТРИ БОИ: БЕЛО, СИНО И ЦРВЕНО (1993/1994), инспирирана од боите на француското знаме симболизирајќи ги идеите за Слобода, Рамноправност и Братство, често говори за своите творечки дилеми. Чувствуваше сè помала потреба за искажување со посредство на екранизираните слики.

К. Кешловски: „*.../ Нема филм без гледачки. Гледачот е најважен. Уметност заради уметноста, форма заради формата, потенцирање на мојата проникливост или талент воопшто не ме интересира. Моја цел е раскажување на историјата што се занимава со луѓето. Што се занимава со нив, поради тоа што им е блиска. .../ Почнав да правам играни филмови - ми се чинеше дека во поглед на одговорноста тоа е многу поедноставно, зашто всушност што правам јас? Изнајмувам актери, луѓе што имаат своја професија. И така со години ги правеа тие филмови, а потоа нагло увидов дека наполно сум се отргнал од нормалниот живот во кој нешто важно се случува,*

затоа што од него зависи утрешниот ден, затоа што од него зависи каков однос спрема нас ќе имаат луѓето што нè опкружуваат. Јас од тоа се отргнав и всушност си одбрав сосема пријатно место каде што е сè измислено, каде што се расфрлаат маса пари на нешто што е фиктивен живот, непостоен свет, каде што има големи емоции, но тоа се нервални емоции. И почнав да поседувам чувство дека сум се заплеткал во некој комплетен кретенизам, дека започнувам да живеам живот кој не е вистински. .../ дека јас воопшто немам нормален живот... .../ Веќе нема живот. Постои само фикција. .../”

Според Кешловски нема слобода и рамноправност на светот, но човек би требало да се потруди тие идеи да не се заборават, дури уште повеќе и самиот би требало да го поронаоѓа патот до нив. Затоа, филмовите инспирирани со европеизираната мисла што произлегува од паролите на Француската револуција ја отсликуваат реалноста во која владее реалистичен хаос и во која нови вредности може да се создаваат само врз основа на индивидуални ставови. Поради тоа и симболиката на боите од насловот содржи во себе амбивалентност: синото го дополнува зеленото, белото - црвеното, а црвеното - сивото. Синото стана синоним за музиката и спомените за починатите, белото го карактеризира светот лишен од подлабока смисла, а црвеното се поврзува со омразата и љубовта.

Јулија, јунакињата на СИНОТО, по загубата на мажот и ќерката коишто загинаа во сообраќајна несреќа, се обидува да заборави за сè што ја обединува со минатото, но формулата за „слобода“ се покажува како заблуда и егзистенцијална стапица. Значи, ја одбира „слободата“ кон, веројатно, љубовта, бидејќи зборовите на химната што ја компонира нејзиниот маж се однесуваат на неа. Карол, јунакот на БЕЛОТО, е изневерен од својата жена Французинка и решава измамливо да ја казни за доживеаните понижувања. Организира сопствена смрт, а по нејзиното доаѓање во Полска на неговиот погреб, сопругниците минуваат заедничка ноќ преживувајќи враќање на љубовта. Но, дали е возможно

да се изгради вистинско чувство кое им дава еднакво право на реванш на секоја од страни-те? Валентина, јунакињата од ЦРВЕНОТО, случајно запознава пензиониран, огорчен судија, кој го поминува слободното време прислушувајќи ги телефонските разговори меѓу соседите и ненаметливо му дава до знаење дека на светот и луѓето би можело да се гледа со благонаклоност.

КРАТОК ФИЛМ ЗА ТЕЛЕФОНИТЕ - како што го нарекоа некои критичари последниот дел од трилогијата, во кој јунаците најчесто преку телефон комуницираат - на неколкупати се пројавија обиди тој да се интерпретира како заокружување на делото на Кешловски. Уште пред неговата премиера, режисерот изјави дека веќе нема да реализира филмови и тоа ветување навистина го исполни во своето последно дело, зашто ЦРВЕНОТО е можеби како што забележа Марија Корнатовска - уметнички најзрелиот и најинтересниот филм на Кешловски. Филм за филмот, рефлексција за создавањето, за дијалогот меѓу уметникот и творбите на неговата фантазија. Значајниот документарист преку уметничка еволуција дошол до заклучок дека екранизираната реалност е целосно арбитарна и субјективна творба. Чиста креација". (М. Корнатовска, *Креација во црвено*. "Кино" 1994, бр. 7-8, с.29). Но, истовремено на сопствениот пессимизам авторот му спротивстави оптимистичка порака содржана во филмската фабула: нема слобода и нема рамноправност, но можеби има братство, зашто во животот на секој човек може да се појави некој, кој ќе му го отвори затворениот прозорец кон светот.

Ј. Тишнер: *".../ Со светлина и сенка ја извлекуваше на јаве вистината за човекот. /.../ Од мракот ја придобиваше главната работа на нашиот свет - работата за човештината на човекот. Додека едни уметници ја покажуваа драматиката на полската надеж, други го зачувуваа споменот за полските страдања, а трети, пак, се вознемируваа поради власта и лебот. Тој отиде подлабоко и ја покажа пукнатината во длабочината на човекот. Човекот пукна во своето средиште. И стои наспроти нерешливата задача: помирување со себе самиот. /.../*

*уметникот и познавачот на човечките тајни, го пушташе светлото на животот во средиштето на човековите пукнатини и раскажуваше за можностите за помирување. На тој начин посредуваше - посредуваше на човековиот пат кон себеси. Додека други уметници посредуваа на човековиот пат кон светот, тој посредуваше на патот кон себеси. /.../ им покажуваше на пукнатите луѓе дека некаде блиску, на дофат на раката, постои сила и благодарение на неа можат да се помират меѓу себе. Има некаде некаков Декалог... Некој некаде пее Химна за љубовта... Се зборува дека Полска не го разбрала Кшиштоф Кешловски. Но, што е тоа Полска? Не го разбраа политичарите, зашто премалку беше политичар. Не го разбраа индоктринираните, зашто воопшто не беше индоктриниран. Но, дали Полска која не разбира, е навистина Полска? /.../ "*****

Игнорирајќи ги стиловите, модата, фазоните, снобизмите и видовите, авторот дразнеше и истовремено фасцинираше многумина гледачи. Неговите филмови секогаш решително се измолкнуваа од сите интерпретациски шеми. Критичарите упорно се обидуваа да укажат на традицијата која ја продолжуваше Кешловски. Го споредуваа со Анђеј Мунк, бидејќи и обајцата ја започнаа уметничката дејност во документарниот филм, се ангажираа во политичките проблеми на својата земја и извршија пресврт во правец на интимниот, метафизички филм (в. М. Пшилпјак, *Кешловски - продолжувач на Мунк*. "Кино" 1994, бр.6, с. 14-15). Беше укажувано на сличностите на неговите екранизирани слики со социјално-политичките филмови на Кен Лоуч и екранизираните филозофски трактати на Кшиштоф Зануси. Но, сите сродности секогаш на крајот ги затскриваа разликите што ја потврдуваа оригиналноста и посебноста на филмовите на Кешловски. Во 70-тите години, филозофските прашања што ги поставуваше режисерот се толкуваа на политички начин, а во 80-тите и 90-тите - на религиозен. Сепак, неговите филмови не можеа да се ограничат низ таква интерпретација, зашто не е можно во нив да се најдат еднозначни

одговори (в. Т. Соболевски, Peace and Rebellion. Some Remarks on the Creative Output of Krzysztof Kieślowski. Во: Polish Cinema in Ten Takes. Изд. од Е. Нурчињска-Фиделска, З. Батко, Научно здружение во Лоф, Лоф 1995, с. 123-138). Впрочем, укажуваа на светот „кој за себе нема идеја“ (исказ на авторот сместен во книгата на Станислав Завишлански под наслов *Кешловски бескрај*, издадена од варшавската издавачка кука Скорпион во 1994 година, цитат од с. 21).

По ненадејната смрт на Кешловски во март 1996 година, критичарите повторно се обидоа да извршат синтетизирано толкување на неговото творештво, но обично ги завршуваа своите размислувања со тврдењето дека

ЦРБЕНОТО претставува последен филм во согласност со неговата интенција, како и филм што ги содржи во себе основните елементи на неговото размислување, поетика и стил. Сепак, тоа не беше негово „последно дело“, што значи краен филозофски дискурс на Кешловски, бидејќи тој секогаш говореше со „јазикот на сомнежот“. Авторот којшто со упорност трагаше по вистината, постојано формулирајќи нови хипотези на таа тема, не сакаше и не можеше да ја затвори својата мисла, можеше само да го прекине раскажувањето за човековите судбини, за нивниот живот и уметноста. □

Превод од полски:
З.Стаматоски

Белешки:

* Фрагменти од исказите на режисерот во документарниот филм под наслов Krzysztof Kieślowski - I'm so-so (Кшиштоф Кешловски - сеедно ми е) реализиран за данската телевизија во 1995 година од страна на Кшиштоф Вјежбицки.

** Фрагменти од последното интервју што го дал Кшиштоф Кешловски на 9 март 1996, 4 дена пред својата смрт, на учениците во една гимназија во Катовице и на уредниците на училишниот весник „Инципит“.

*** Фрагменти од мисата одржана на 20 март 1996 година за време на погребот на Кшиштоф Кешловски од страна на филозофот и теолог проф. Јузеф Тишнер.

□□□□□□□□

ФИЛМОГРАФИЈА

Студентски етиди: 1966 - Трамвај (игран), Канцеларија (док.); 1967 - Концерт на желби (док.); 1968 - Фотографија (за ТВ); 1969 - Од градот Лоф (дипломски филм).

Документарни филмови: 1970 - Бев војник, Фабрика; 1971 - Пред релито; 1972 - Работници 1971: Ништо за нас без нас (заедно со Томаш Зигадло, Војкех Вишњевски, Павел Кенѓерски и Тадеуш Валендовски), Рефрен, Помеѓу Вроцлав и Желона Гура, Основите на БХП во рудникот за бакар; 1973 - Сидар; 1974 - Осветлување, Прва љубов; 1975 - Биографија; 1976 - Клапс, Болница, Краток работен ден (игран документарец за ТВ); 1977 - Не знам; Од гледна точка на нокниот портир; 1978 - Седум жени на различна возраст; 1980 - Станица, Брбливи глави; 1988 - Седум дена во неделата.

Играни филмови: 1973 - Подземен премин (краткометражен за ТВ); 1975 - Персонал (за ТВ); 1976 - Белег, Спокојство (за ТВ); 1979 - Амагер; 1981 - Случај; 1985 - Бескрај; 1988 - Краток филм за убиството, Краток филм за љубовта; 1989 - Декалог (10 среднометражни филмови од полско-западнберлинска продукција); 1991 - Двојниот живот на Вероника (француско-полска продукција); 1993/94 - Три бои: Бело, Сино, Црвено (серија филмови од француско-полска продукција).

СУЗАНА ТОДОРОВСКА

УДК 77.04-05(41)(047.53)
Кинопис 18(9), с.81-84, 1997

ФОТОГРАФИЈАТА - ПАТУВАЊЕ БЕЗ ДЕСТИНАЦИЈА

(ИНТЕРВЈУ СО КИТ АРНЕТ)



*Кит Арнет и Милан Алексиќ на
меѓународниот семинар за
фотографија (Скопје, јули 1997)*

□□□□□□□□□□□□□□

Кит Арнет е
претставник на совре-
ремената концепту-
ална англиска фо-
тографија. Завршу-

ва постдипломски студии по сликарство на Кралскиот колеџ за уметности и повеќе години работи како професор по сликарство и вајарство на голем број колеџи во Велика Британија. Извесен период се занимава со перформанси, но нивната ефемерна, минлива природа, не ги задоволува креативниот сензибилитет и енергија на Кит Арнет. Дефинитивно, го открива својот творечки "јазик" - фотографијата. Сè уште работи како професор по сликарство, но фотографскиот објектив е неговата главна преокупација. Трудовите на Кит Арнет, можат да се најдат во уметничките збирки на галеријата "Тејт" во Лондон и во фотографските архиви на музејот "Викторија и Алберт".

Г-дин Кит Арнет - по првпат во Македонија, како учесник на Вториот меѓународен семинар за фотографии што се одржа на 22 и 23 јули 1997 година, во Скопје.

Кинопис: *Г-дине Арнет, зад вас се цели 25 години работа на, верувам, за вас - големиот предизвик наречен, фотографија. Како изгледаа поче-тоците на овој ваш творечки ангажман, а како е денес?*

Кит Арнет: Ме запрашаа како да ме претстават пред вашата публика. Како уметник или како фотограф? Одговорив дека ова прашање секогаш ме збунува и оптоварува, бидејќи голем број од оние кои за себе мислат дека се уметници, сметаат дека она што го работам не е уметност, а фотографите, пак, исто така не ми се наклонети, па не ме сфаќаат сериозно како - фотограф. Овој проблем го имав долго време. Но, веројатно тоа не е толку голем проблем денес, ако се земе предвид дека се менува и погледот на уметноста, воопшто. Денес на фотографијата ѝ се посветува заслужено внимание. Морам да признам дека оваа дилема веќе не е нерешлива, па не е ни толку тешко. Мојот „бекграунд“ е класично, конвенционално образование - како сликар. Со текот на времето, сè повеќе се интересирав за скулптурата, па на крајот станав и скулптор. Тоа ме однесе во правецот на работа на перформанси. А тоа е нешто што е привремено и ефемерно. Правев работи кои едноставно - исчезнуваа, па се соочив со проблемот, како да им го покажам на луѓето тоа што го работам. Сè што можев да сторам, е да се свртам кон фотоапаратот со цел да го снимам она што е секојдневно, краткотрајно, ефе-

мерно. Така, моето првично ангажирање со фотоапаратот, повеќе беше некакво „нуžno зло“ со цел да се забележат и зачуваат моите трудови, како резултат на една секундарна активност. Но, почнувајќи да ја користам фотографијата, сè повеќе се интересирав за самата природа на фотографскиот акт. Ги гледав луѓето што фотографираат. Гледав голем број различни фотографии, па потоа почна да ме преокупира историјата на фотографијата. Она што мене најмногу ме fascинира, е сознанието дека фотографите, всушност, се крајно двосмислени, неодредени објекти. Фотографиите се многу поинтересни поради она што не можат да ви го кажат, отколку поради она што можат да ви го кажат. Во основа, фотографијата е енигма. Првичната идеја за една фотографија, во релација со она што се фотографира, беше силен мотив за мене да размислувам на оваа тема. И јас, како и многумина други фотографи во САД и во Велика Британија, сè повеќе се ангажирав во аналитичкото размислување за тоа што е фотографијата. Некои од моите колеги беа многу сериозни и технички „ориентирани“, поради што, јас не се чувствував многу пријатно, па темите почнав да ги обработувам така што во сето тоа внесов малку хумор.

К: *Сакате да кажете дека вашето долгогодишно искуство во работата на фотографијата ве учи дека фотографијата се „крие“, пред сè, во авто-*

рот, а помалку во техниката со која тој се служи? Не е ли заблуда дека технологијата е единствената „причина“ за добра, успешна фотографија?

К.А.: Тоа е вистина, но и не е. Технологијата, сепак, ја определува фотографијата. Таа зависи од квалитетот на филмот, развивањето или пак од печатењето. Добра паралела може да се направи со јазикот - на кој начин тој денес е посредник во комуникацијата меѓу луѓето, како систем на апстракции. На сличен начин може да ѝ се пристапи и на фотографијата.

К.: *Фотографијата е универзален јазик?*

К.А.: Фотографијата отсекогаш била тоа. Но, никогаш не била препозната и призната како таква. Постои едно примитивно, наивно разбирање на фотографијата, дека таа треба да биде точно отсликување на светот што го слика. Фактички, тоа е едно чисто реплицирање на светот кој нè опкружува. Но, оние кои на овој начин размислуваат за фотографијата, не се многу заинтересирани за вистинската природа и суштината на овој визуелен медиум. Постои една аналогија што долго време ги преокупира филозофите, а тоа е односот меѓу јазикот, начинот на изразување и она што сакаме да го искажеме. На некој начин, фотографијата има свој однос спрема она што го прикажува или не го прикажува.

К.: *Може ли да се зборува за некакви творечки принципи*

кон кои се придржува или ги почитува во својата работа еден уметник (фотограф)? Или пак, одговорот на ова прашање би му го припишале на творечкото „несвесно“?

К.А.: Повеќе би го прифатил ова второто. Јас не сум сосема свесен за овие принципи кога работам. Тие постојат, на некој начин, во заднината. Но, често се случува, во текот на работата да излезе нешто непредвидено кое ќе му го даде правецот на мојот нареден чекор. Можам да кажам дека работата на фотографијата е нешто како авантура. Патување кое нема своја крајна цел.

К.: *Какви сознанија имате во врска со најновите, актуелни трендови на полето на фотографијата, моментно, во Велика Британија и Европа?*

К.А.: Она што мене ми звучи особено интересно е тоа дека во последните 10 или 15 години, најинтересните дела во визуелните уметности, особено во фотографијата, ги создадоа - жени уметници. Тоа е еден актуелен тренд и во Лондон каде што творат огромен број млади уметници, чии дела се популарни низ целиот свет, а тоа особено се однесува на младите жени уметници кои се многу „понапредни“ за разлика од мажите. На пример, при последното номинирање за Тарнеровата награда, четири номинации им припаднаа на жените, додека мажи - немаше! Мислам дека жените навистина отидоа многу понапред за разлика од мажите, во оваа уметност. Сметам дека

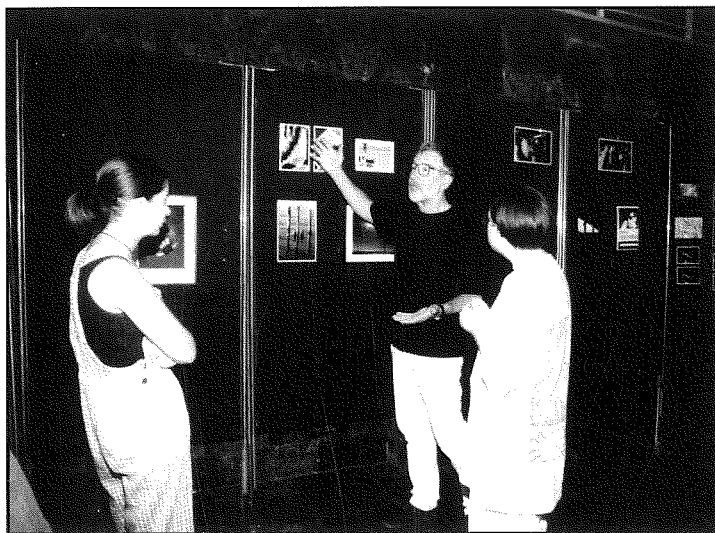
причината за еден ваков тренд е во тоа што, додека жените имаат поголема мотивација и творечки пориви тоа да го работат, мажите во меѓувреме, тоа го загубиле.

К.: *Правите разлика: женски-машки творечки сензибилитет?*

К.А.: Тоа е мошне комплексно прашање. Феминизмот, кој до пред 10 или 15 години беше прилично „лут“, „бесен“, во последно време, на

„лута блудност, лута раскошност“. Денес, девојките се однесуваат многу лошо. Исто како што некогаш момчињата беа воспитувани да се однесуваат лошо. Зошто да не?

К.: *Г-дине Арнет, ме интересираат тенденциите во фотографијата што настануваат под притисокот на информатичката револуција. Дали сметате дека фотографијата, како уметност, го загуби сопствениот „идентитет“ со дигитализацијата на сликата, како*



Кит Арнет држи предавање на семинарот

некој начин е посублимиран. Жените ги работат истите работи како и мажите, па дури и подобро; тие се значаен дел во општеството. За човек во мои години, одредени односи, на пример, спрема сексот, комплетно се ревидираат, од аспект на она што имаат да го кажат жените, а не она што сакаат да го кажат мажите. Еднаш, еден критичар на фотографијата работата на една млада жена, уметник од Лондон, ја опиша со зборовите

своевидна технолошка придобивка на нашиот век?

К.А.: Јас само во едно свое дело се послужив со дигиталната технологија. Она што е привлечно тоа е гламурот што го има таа нова технологија. Но, голем број луѓе ја користат без да имаат вистинска причина за тоа. Тие само се „вљубени“ во неа, но најчесто немаат реална основа да ја применуваат. Во својот наједноставен облик, ди-

гиталната технологија се употребува за изработување дигитални ефекти и сметам дека тоа е најнеинтересниот и најздодевниот дел од можностите за нејзината примена. Мислам дека примената на оваа технологија во попмузиката особено, е многу посоефицицирана и поважна, отколку примената во фотографската технологија. Но, не мислам дека фотографијата ја загуби „битката“! Дозволете, но оние што така размислуваат, значи дека не ја разбираат доволно природата на фотографијата! Во нејзината основа е да го манипулира она што го претставува, се манипулира објектот што се фотографира. На дигиталната технологија може да се гледа како на поинаков, нов начин на таа манипулација. Компјутерот не донесува одлуки. Тоа го прави авторот. Суштината на целата работа е во тоа што на крајот сè се сведува на една прагматика, на моралноста и етичноста во одговарањето на прашањата како што се - што е тоа што ќе го фотографирате,

зошто го правите тоа, на кој начин, кому му е наменето итн.

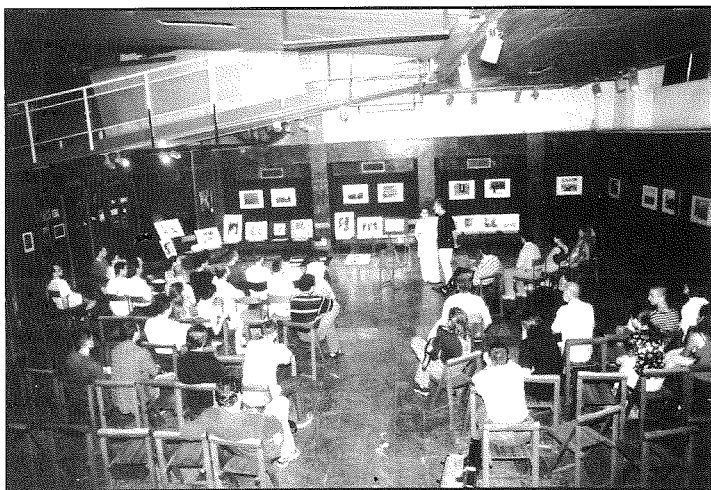
К.: *Кои се вашите сегашни професионални преокупации - (не)реализирани идеи на планот на фотографијата?*

К.А.: Во последно време особено ме интересираат филозофските аспекти (и дела) во сферата на јазикот и изразувањето. Често, нивните сознанија се применливи и во визуелните уметности. Тоа ме преокупира во моментов. Еден пример: на она што се обидувам да го разберам, не можам да му пријдам само „рационално“. Рационалноста сама по себе е големо прашање, а ако се потсетиме, со неа се занимавале и Хајдегер, Ниче, Дерида. Така, работам со мали деца од кои барам да препишуваат цели извадоци од мошне тешките и комплексни филозофски трудови. За мене е шокантно кога ќе видам, доста длабоки, суптилни и тешки мисли, испишани со ракописот на деца од 4 или 5 години. Ова го правам од причина што

мислам дека треба да се направи нешто со нашата култура, од аспект на тоа дека често само претпоставуваме за што се способни луѓето, а за што не се. Затоа, во целата таа работа јас ги вклучувам и децата.

К.: *Што претставува фотографијата за вас по 25 години работа и истражување? Како гласи вашата „лична“ дефиниција - дали за вас таа е љубов, страст или нешто трето?*

К.А.: Сите тие работи. Тоа е за мене фотографијата. Тешко е да се каже како започна сето тоа да ме интересира. Од каде фотографија? Сметам дека во мојот случај, таа е продукт на можности и - шанса. Многу работи водеа една кон друга. Пред 20 години, немаше да можам да предвидам дека ќе бидам заинтересиран и дека ќе ја сакам фотографијата, како што е тоа сега. Со други зборови, до каде што стигнав, тешко ми е да кажам дека знаев каде ќе одам кога тргнав, а каде ќе ме однесе сево ова, знам уште помалку. Ова што го работам го сметам за патување. Но, за разлика од другите патувања, како што веќе реков, ова нема своја конечна цел. □



Воркшоп на меѓународниот семинар за фотографија во Скопје, 1997

МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИК

УДК 654.197.01(049.3)
Кинопис 18(9), с.85-88, 1997

МАЛЕЧОК ТРАКТАТ ЗА ТЕЛЕВИЗИЈАТА

□□□□□□□□□□□□□□

ВИЗУЕЛЕН КОНГЛОМЕРАТ

Иако многу повеќе е социолошки одошто естетски феномен, телевизијата сосема зачудувачки сè уште останува на маргините на нашите теоретски интересирања. Оваа поливалентна медиумска структура, како тврдоглаво да ги избегнува можните обиди за нејзино поблиско детерминирање. Барем нам засега не ни се познати ниту некои спорадични иницијативи на тој план. Но, дали на телевизијата, воопшто, ѝ е потребен еден таков потфат, една таква надворешна обработка за која однапред сме скептични дали ќе ја допре самата суштина на медиумот.

Телевизијата сепак одамна има и своја предисторија и своја историја, а нејзината иднина се чини мошне извесна. Во моментот колку и да изгледа збунувачки, а можеби и заморно, ние ќе потсетиме на некои тези околу кои сè уште се движиме во лесна недоумица, како пред патокази за кои се сомневаме дека можеби се лошо поставени и според тоа нема да нè одведат до бараната цел. Мораме на тие тези да се потсетиме како поради пријатноста на секавањата од почетоците на занимавањето со една тогаш атрактивна техничка и технолошка енигма, така и поради нужноста тие секавања да не исчезнат неспомнати во времето, кое што еве ни го наметнува својот тек со упорна математичка егзактност.

Меѓутоа, ваквите потсетувања, фиксирани на определен начин, можат да дадат и свои неочекувани плодови, кои можеби веќе утре ќе значат една незаменлива алка во натамошниот развиток на медиумот за кој зборуваме. Ова може да се разбере и како еден од начините и како теоретски постулат за евентуалната надградба на досегашната телевизиска праксеологија, без опасност од какво било предимензионирање во субјективна смисла на нашите сентиментални спомени или веќе застарени впечатоци. Конечно нам ни се чини, дека токму од ваквите мигови и е создавана онаа емпириска поставеност неодминлива за каква било понатамошна практична и теоретска активност.

Така, не заборавајќи ги почетоците, можеме да проследиме еден развоен тек, токму со помош на секавањата кои од своја страна, се чини, ни ја обезбедуваат онаа потребна дистанца, која е потребна за да можеме да ја сватиме и фиксираме една од најголемите експанзии на визуелноста, која сè уште трае. Тоа е една своевидна аудиовизуелна меморизација што

несомнено се овоплотува и како колективно, и како индивидуално секавање.

Ако направиме една бегла глобализација врз историјата на медиумите, можеме да заклучиме дека во времето да речеме, на Платон и Аристотел постоеле само две медиумски ситуации: вербална интерпретација и ракопис и секој од нив имаше посебно толкување за нивните можности и ефекти. Понатаму тие толкувања беа безмалку доминантни што се однесува до сферата на медиумската развојна историчност. Тоа е отприлика сè до некаде во времето на Кант и Хегел, кога на овие две медиумски ситуации веќе им се придружува и печатеното писмо, за кое и тие двајцата имаат јасни, се разбира, исто така, понешто различни насетувања за неговата естетска релевантност, пред сè.

Веќе во епохата која започнува од, да речеме Едмунд Хусерл, па се протега до Мартин Хајдегер, Жан-Пол Сартр, Роман Ингарден и конечно до Мишел Фуко, Ролан Барт и Жак Дерида, се појавија уште филмот, радиото, телевизијата, грамофонот, магнетофонот, магнетоскопот, компјутерот и да не спомнуваме уште некои други, какви што се видеокасетата, видеотелефонот итн. Меѓутоа сета тогашна и современа феноменологија, па дури и структурализам, останаа за долго време незаинтересирани за ваквиот тренд на медиумската еволуција.

Навистина, спомнавме и во почетокот дека овој феномен за подолг период останува теоретски необработуван, за нешто подоцна да се сретнеме со низа теоретски обиди кои во својата содржина го вклучуваат и телевизискиот медиум. Но тие обиди главно се насочени не кон природата на самиот медиум, туку кон неговите рефлексии, кон најразличните духовни слоеви кои се предизвикани од неговото дејство, кон различните структури, означувања и феномени, така што при таа анализа едноставно излегува дека зборот станува отргнат од неговиот носител, човекот, додека, пак, сликата е на истиот начин симната од нејзината природна основа (филмска или телевизиска лента) и се испитува како еден парцијализиран формем.

Можеби еден ваков методолошки пристап и не се покажа доволно адекватен за во себе да ги зафати што е можно повеќе еле-

ментите кои суштински влијаат врз природата и функционирањето на телевизискиот медиум.

Телевизијата, пак, денеска е општопознато, во нашата технолошка цивилизација, е основно средство на масовна комуникација. Освен тоа навикнати сме на неа така да гледаме, дека телевизискиот апарат е предмет кој се наоѓа на чело на листата при набројување на елементите на нашето медиумско опкружување. Таа бездруго повластена положба чини, на некој начин, да го сметаме за основна општествена одредница во човековиот психосоцијален простор. Така тој од поодамна станал далеку позначајна форма од оние порано познати облици на човековото себесоопштување, какви што се пишуваните збор или репродуциран звук.

Од ваквите и слични тези најчесто доаѓа и до поистоветување на поимите на феноменот и предметот кој ја манифестира неговото секојдневно присуство во човековиот ментален простор. Се разбира, оттука, исто така, доаѓа и понекогаш пројавениот скептицизам кон неговите вистински содржински можности. Сепак, ние денес знаеме дека медиумот каков што е телевизијата, апсолутно претставува „продолжение“ на човековите искуствени, сетилни и когнитивни способности.

Денес временската дистанца ни дозволува, пак, да заклучиме дека, вклучувајќи ги сите оние комплементарни напори на технички, технолошки и креативен план, медиумските патишта на телевизијата дејствуваат како своевидна авантура, авантура која во себе содржи определена смисла и која за нашата класична претстава за авантура има нешто парадоксална смисла. Макар што секое движење кон нешто непознато, но како што веќе спомнавме, атрактивно и опсenuвачко, е пред сè авантура, во случајот на телевизијата, таа беше обременета со определени цели кои мошне јасно ја најавуваа генезата на новиот медиум. И самата трансформација од една техничко-технолошка новина преку средство за визуелна комуникација до еден медиум кој денеска поседува неограничен број функции, чие влијание не секогаш е предвидливо, претставува своевидна културолошка ренесанса на времето во кое живееме.

Многу од поранешните предвидувања и надежи, започнуваат да се остваруваат со една застрашувачка енормност со која медиумот досегнува еден вид универзалност, која по сè се чини, набргу ќе се збогати и со некои митски димензии. Ненасетените можности што ги содржи тој се благороден предизвик за секаков творечки и аналитички обид. Тоа е, всушност, предизвик со кого постојано треба да се биде во контакт, со кого треба и да се сподели мегдан, но не за да го поразиме, туку за да го придобиеме, на некој начин веќе упатени на неговата штедрост.

Сиве овие доблести медиумот ѝ ги должи, би кажале, најмногу на неговата универзалност, при што таа негова универзална природа е токму она што нам некогаш ни изгледаше - а можеби некому и денес така му се чини - како ефемерност. Па сепак, денес е јасно дека оној безмалку ненарушен идентитет со временскиот тек, со збиднувањата чии телевизиски рефлексии, без оглед на неговата природа, сега изгледаат како неопходност, тешко можеме од кој било аспект да ги наречеме ефемерни.

Овој впечаток за ефемерноста на телевизискиот медиум и неговата конкретна продукција, се чини, сè уште е дискретно присутен во некои теоретски аргументи чија злонамерност во однос на самата телевизиска практика, мислиме дека веќе станува бесполезна, дури наместа гротескна. Нужниот, но не секогаш и спасоносен скептицизам, со кој потенцијалниот автор пред повеќе децении, ја прифаќаше оваа машина за производство на слики, поусовршена од која било дотогаш, денес веќе е сосема непотребен, но на него не треба ни да се заборави.

Но тогаш оваа авантура со своевидно скроена претпазливост, природно поттикната со технолошки лавиринт, во кој тој нашиот автор, свесно или не, навлегува сè подлабоко, одеднаш постанува специфичен креативен чин. Но дали денес, по толку децении талкање низ тој лавиринт, можеме да бидеме толку искрени или не, за со оптимизам зад кој стојат сериозноста и сигурноста на изминатите години, да донесеме без излишен страв, можеби преуранет заклучок, дека енигмата на лавиринтот е решена и дека тој модерен Минотаур е престорен во кротко суштество кое послушно ги следи нашите барања.

Ние бевме непосредни сведоци на таа еволутивна фаза на издвојување на еден медиум од неговото техницистичко јадро и технолошка ексклузивност. Но конечно пред што стоиме денес во тој медиум што толку беспопштедно го користиме? Ова, се разбира, не би требало да биде прашање упатено кон емпиријата, туку повеќе миг на контемплација над една футуролошка концепција на медиумот, пред сè, во однос на неговата сегашна и, се разбира, идната хуманистичка функција.

Во оваа ситуација веќе на почетоците насетениот ентитет на медиумот, сликата, ги имаше оние квалитети за да ѝ го обезбеди на телевизијата оној, инаку толку посакуван од преостанатите медиуми, атрибут на Универзалноста. Сликата е, како што веќе е познато, можеби единствениот комуникациски феномен чија универзалност, барем досега не е доведена во прашање. Зборот, јазикот, безупешно настојувајќи да се доближат до рамништето што би им дало надеж за една можна, универзална лингвистичка ситуација, на овој начин се потиснати од своите вековни позиции. Сите тие, пред сè, лингвистички, филозофски и конечно хуманистички напори да се оствари таа цел, останаа, се чини, без резултати.

Цивилизацијата на сликата, а тоа е токму нашата денешна цивилизација, е продукт на еден мошне висок технички и технолошки развој. Но токму поради тоа и по малку парадоксално е барањето за остварување на онаа пред малку спомнатата, суштинска хуманистичка функција на медиумот. Таа парадоксалност, меѓутоа, се пројавува и денес, со една нешто подзасилена социолошка резонанса. Ова би можело да го формулираме едновременно и како прашање и како проблем; дали таа суштинска хуманистичка функција и самата поставеност на телевизискиот медиум, се заканува во своето практично секојдневно консумирање да се изроди во своја спротивност, во еден вид дехуманизирана активност.

Тиранијата на сликата, определена на иконографското и воопшто ликовното во секојдневниот живот, несомнено ни дава повод за размислување на оваа непредвидена и во

медиумските почетоци, неочекувана тема. Секако дека оваа загрозеност на нејзината хуманистичка функција, телевизијата не ја прифаќа без отпори, но понекогаш е и неподготвена да го контролира медиумот во рамките на некогаш поставените критериуми. Овде наместо недоволно објаснување или пак, случаен заклучок, би можеле да ја повториме пред малку искажаната хипотеза за идентитетот на временскиот развој и развојот на медиумот, за таа синхрониска карактеристика која, всушност, е и вистинскиот предмет на нашето интересирање.

Надвор од секое сомневање е дека во таа карактеристика постои една, би се осмелиле да кажеме, онтолошка комплементарност. Се работи за определено надополнување, но и проследување на феномените кои се одвиваат во времето, а кои се пак, неопходен услов за егзистенција на самиот медиум. Тие се поточно кажано, негова насушна потреба, негова храна, негов живот, со еден збор негова суштина. При една ваква ситуација, без малку сме готови да го игнорираме техничко-технолошкиот момент, но тој сепак останува присутен, макар што на некој начин помалку запазен.

Стварносните феномени - а нив навистина ги има многу и бесполезно е да ги набројваме овде - сите тие наоѓаат своја специфична рефлексивна во телевизискиот медиум; барем една таква претпоставка се чини можна. Но, а тоа ни се чини најважно, ако тие до некаде ја допираат суштината на медиумот, стварносните феномени во него доживуваат и постигнуваат определена своја експресивна трансформација. Тоа не е ништо друго, туку една од можните скриени суштини на претставениот феномен.

Телевизискиот медиум не само што на тој начин ја интерпретира стварноста, туку консеквентно на веќе спомнатиот идентитет, тој станува и нејзин интегрален дел. И тука сме кај уште една можност: да се запрашаме дали олку едноставно со помош на еден спекулативен шематизам, можеме да ја откриеме суштината на медиумот, чии техничко-технолошки механизми денес ни изгледаат толку многу познати и истражени поради што почнуваме да ја потценуваме нивната функција.

Меѓутоа, телевизијата од својата чисто техничко-комуникациска функција, па до медиум, израсна на тој начин што се обиде да ни ја претстави стварноста и на тој начин да ни ја доближи. Не онаа исфабрикувана, не наместена или изменета, туку една новооткриена стварност или барем некои од нејзините аспекти, кои до појавата на ТВ-медиумот не ни беа познати. Така ние сè уште се наоѓаме во тек на истражување на специфичностите на ТВ-медиумот, но и во време на една од неговите сериозни кризни ситуации.

На ТВ-медиумот денес му се заканува дезинтеграција на неговите хуманистички принципи, што тој ѝ ја должи на една своја инклинација кон митот, што претставува латентна опасност по самиот медиум. Оттука потребите на потрошувачкото општество - а потреба по митот е една од неговите карактеристики - не го развиваат медиумот, туку наспроти го кочат тој развој.

Средство за информирање, едукација и забава телевизијата е една нужно синкретичка ситуација во најкласична смисла на зборот. Таа нејзина можност понатаму поттикнува и нејзино самонадградување и постојано себепотврдување. Конечно во иконосферата влегуваат факти, факти на појавување на слики. Така, во нејзиниот обем влегуваат слики, било оние што се создаваат пред нашите очи, било оние што се создадени веќе порано. Меѓу нив се и такви, какви што се соѕвездијата видени на небото, од чие настанување нè делат милиони светлосни години. Постојат и оние кои пред десетина или дваесетина и неколку илјадници години, се појавиле на сидовите на предисториските пештери, иницирајќи го непрекинатиот тек на човековата мисла и мечтаење. Ги има и оние што ни ги донесува мигот - шумовите, сигналите, светлината, сенките, боите - кои непрекинато нè опседнуваат. Најнакрај се оние слики што ги паметиме, за кои зборуваме, но кои сепак никогаш не го пречекориле прагот што го дели нашиот надворешен свет од светот на нашите сништа и халуцинации. ТВ-медиумот е, треба да се признае, нераскинлив дел од оваа сфера. □

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

НАУЧНАТА ФАНТАСТИКА И ФИЛМОТ

□□□□□□□□□□□□□□□□

- ЕДНО ДВОЈНО ГЛЕДАЊЕ -

I. ОСНОВНИТЕ ТЕНДЕНЦИИ ВО ЖАНРОТ: ГЛЕДАЊЕ ПРВО...

Уште во 1902-та година, со филмот ПАТУВАЊЕ НА МЕСЕЧИНАТА (LA VOYAGE DANS LA LUNE) на францускиот синеаст Жорж Мелиес (Georges Méliès), филмскиот медиум се докажа како неспорно компетентен и способен за создавање на една друга реалност надвор од постојната, а не само за регистрирање на тековната стварност, што дотогаш беше начелно прифатениот став на браќата Лимиер (Lumière). Тоа создавање нови стварности и алтернативни светови се изроди во главната, основна одлика на научната фантастика како жанр, еволуирајќи во негова доминантна ознака. Затоа, земајќи го ова предвид, не е ни чудно што историјата на филмот, онаков како што ние го знаеме - започнува токму со овој, жанровски определен како научно-фантастичен филм.



УДК 791.43.01:82-99
Кинопис 18(9), с.89-94, 1997

На самите почетоци, основната мотивација на делата од жанрот беше една **оптимистичка верба** во прогресот на науката и техниката, што се поистоветувааше со прогресот на самото човештво. Науката и нејзините достигнувања, во таа сциентистичка линија кулминираа до идолопоклонство; нејзините можности се доведуваа до границите на сепознатото. Науката ја здоби довербата дека може да го доведе човештвото до крајна и вечна благосостојба, и до целосна, од ништо ненарушена рамнотежа... Антропоморфизмот и антропоцентризмот беа доминанти во почетоците: човекот секогаш ја имаше својата повластена позиција во поредокот на Универзумот, а самата научна фантастика се здоби со глас на непоматено визионерство за сесреќната иднина. Оваа линија на SF-от се задржува и до денес, но во веќе видоизменета и далеку подобрена форма. Тука спаѓа, на пример, веќе со право до култ доведената ОДИСЕЈА 2001 (2001: A SPACE ODYSSEY) на Стенли Кјубрик (Stanley Kubrick), а и класиците како што се АЕЛИТА на Јаков А. Протазанов и МЕТРОПОЛИС (METROPOLIS) на Фриц Ланг (Fritz Lang). Тука се вбројуваат и најголемиот број филмови со темата на „првиот контакт“: Спилберговите БЛИСКИ СРЕДБИ ОД ТРЕТ ВИД (CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND), АМБИС (ABBYS) на Џејмс Кameron (James Cameron), циклусот филмови и серијата СВЕЗДЕНИ ПАТЕКИ (STAR TREK) итн. И затоа, денес, е неприфатливо потценувањето на големите придобивки што науката му ги има подарено на жанрот. Најилустративно таа врска можеме да ја доловиме со изјавата на големиот писател Пол Андерсон (Paul Anderson) кога ја споредува науката со традиционалните уметности:

„Генетиката, нуклеарната физика, космологијата и останатите (ним сродни науки, з.а.) се исто толку ингениозни и фантастични креации, и со исто толку убавина како и некоја Бахова fuga, или некоја готска катедрала, или што било друго... Секако дека чинот на креација, она највисокото ниво, е горе-долу ист во двата случаја“.

Истовремено, неодделиво од тенденцијата за глорифицирање на научно-техничкиот прогрес, се родија и некои други струи во жанрот. Тие се поставија како антипод на оп-

тимистичките визији: **песимистичкиот скептицизам**, како и негирањето на добродетелта од прогресот стануваат базични мотиви-носители на голем број остварувања; уште од филмувањето на ФРАНКЕНШТАЈН (FRANK-ENSTEIN) во 1931-та година на Џејмс Вејл (James Whale) со маестралниот Борис Карлоф (Boris Karloff) во улогата на Франкенштајновото чудовиште, преку ЗАБРАНЕТА ПЛАНЕТА (FORBIDDEN PLANET) на Фред М. Вилкокс, па сè до големиот број дела со антиутописка тематика, избиваат на површина сите човекови атавистички стравови и иконските кочници и забрани инкорпорирани во неговата свест; но, истовремено и рационалната скепса во непоматената иднина и во способноста на човештвото, вакво какво што е, да се соочи со вртоглавиот прогрес во кој, главно, загазува неподготвено, без вистинската свест за квалитетот и квантитетот на промените. Но, токму тие побуди и размисли, ја внесоа и онаа ширина, и сеопфатност на жанрот; од спротивставеноста и борбата на двете тенденции: **вербата, и скепсата во прогресот**, настана богатата комплексност која што научната фантастика ја поседува денес, комплексност во која што се родија и највисоките квалитети на врвните остварувања на жанрот.

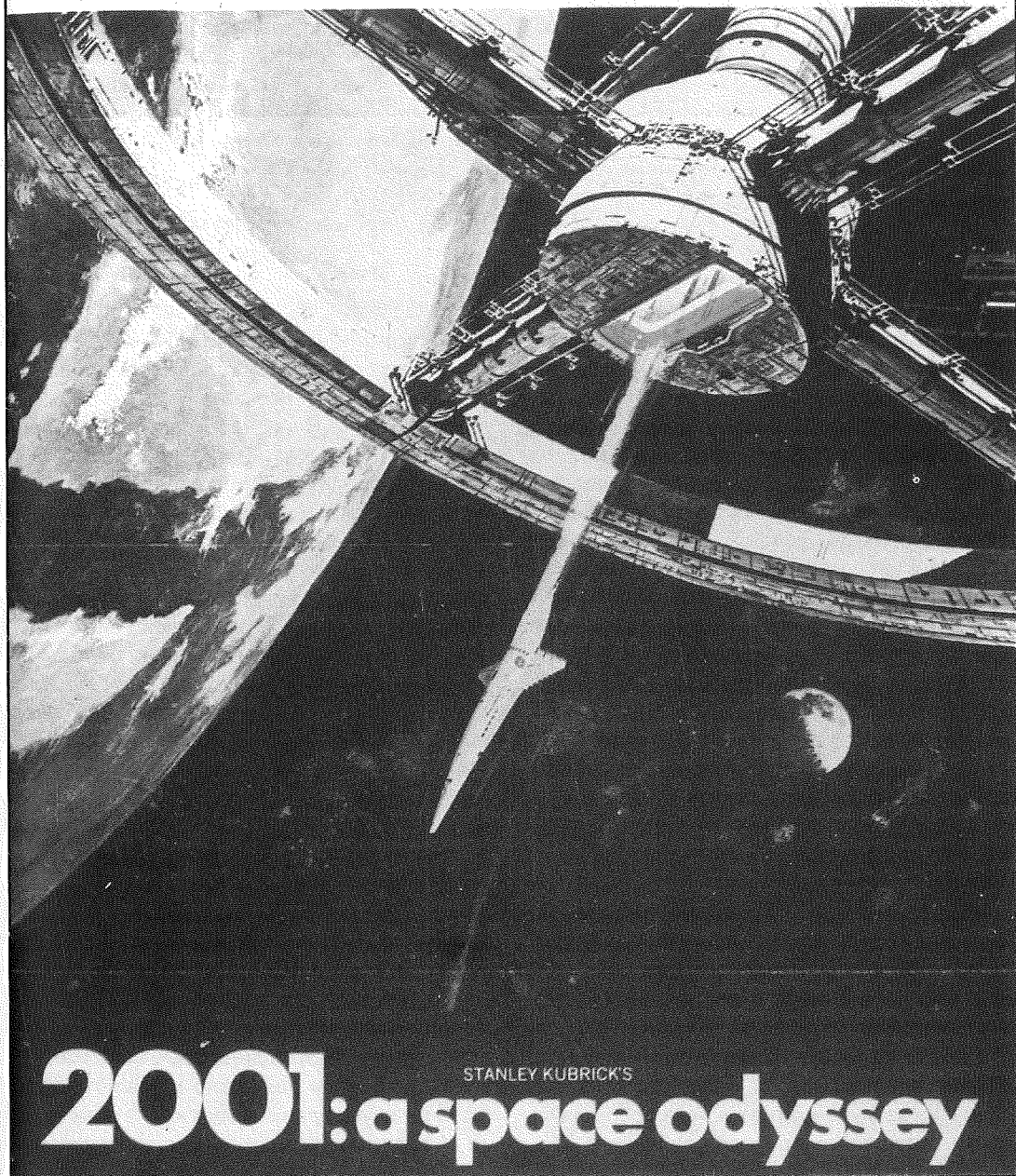
Секако, постои амбивалентност во овој поглед, неизбежно во секое дело со научно-фантастична тематика, така што секоја поделба (па и оваа пред малку непретенциозно изнесена) не може да е целосно илустративна, ниту докрај доследна.

Една од највредните придобивки за жанрот кои што произлегоа од спрегата на спомнатите тенденции, е ширењето на значењето на оној прв дел од самото име на жанрот - она: „научна“... Тоа е новата димензија со која се здоби научната фантастика - тоа, дека под наука спаѓаат не само природните и егзактните, туку и хуманистичките науки: филозофијата, антропологијата, социологијата, психологијата, и другите на нив сродни науки. Со пројавувањето на интересот за овие полиња на човечкото суштествување во жанрот, оние - за голем дел од публиката негативни - предзнаци кои ги носеше името на жанрот, исчезнаа.

Новитетите кои ги донесе оваа развојна нишка се многубројни, но првенствено се

An epic drama of adventure and exploration

Space Station One: your first step in an Odyssey that will take you to the Moon, the planets and the distant stars.



STANLEY KUBRICK'S
2001: a space odyssey

од социолошка и антрополошка природа; најчести се делата со антиутописка тематика... Во двата од најзначајните претставници на антиутопистичкиот тренд во 70-тите години - Џон Бурмановиот (John Boorman) ЗАРДОЗ (ZARDOS) и РОЛЕРБОЛ (ROLLERBALL) на Норман Џуисон (Norman Jewison), очигледна е темелната социјална разработка на темите кои зборуваат, секоја на свој начин, за едни визии на општества во кои се разоткрива дехуманизираноста и мртвилото на едни, навидум, совршени светови. Тоа се визии кои укажуваат дека промените не секогаш одат на подобро, искажувајќи ја скепсата во можните опции кои човештвото може да ги избере.

Голем придонес кон ова тврдење дава и филмот на Ридли Скот (Ridley Scott) БЛЕЈД РАНЕР (BLADE RUNNER), работен според одличното дело на Филип К. Дик (Philip K. Dick) „Дали андроидите сонуваат електрични овци“ ("Do Androids Dream of Electric Sheep?"). Тука се испреплетуваат социолошки и антрополошки мотиви, врзани во темите на смртта и своевидниот и видоизменет расизам. Очајните андроиди, во потрага по продолжетокот на својот живот, и Истребувачот во својата изнудена должност да ги спречи во тоа и да ги уништи, ја интригираат линијата која значи еднаквост меѓу двете постоења; смртта значи само едно: престанокот на функционирањето и прекилот на постоењето се само две различни форми на умирање... Последниов елемент веќе значи навлегување и во сферите на онтолошкото, во прашањата за постоењето на кој било ентитет.

Тој онтолошки елемент е брилијантно потенциран во легендарниот СОЛАРИС на Андреј Тарковски. Во таа негативна визија за „првиот контакт“, се апологизира неспојливоста на двата различни ентитета: човекот и разумот на планетата во форма на планетарен океан. Неможноста за контакт кулминира поради човечката неподготвеност да ја прифати и да ја осознае неговиот ум незамисливата различност на двете постоења. Основната нишка на пораката води кон тоа дека човечкиот принцип на мислење не мора да е и апсолутен за Универзумот и дека треба да се задржат рационални резерви за нашето место во него.

Она што е суштински битно, е, на крај,

да се согледа научната фантастика како обид за психолошко-емотивен иницијациски процес на Човековата Размисла; еден длабоко симболичен поттик човештвото да се разбуди пред својата иднина. Пред сè, како еден етичко-естетски феномен за неизбежноста на промените; а она што си го зела за задача, е промената на структурата на човечкото мислење, и тоа не само пред она што доаѓа, туку првенствено пред она што е сега и денес во нас самите. Но, за таа задача да биде исполнета, кога зборуваме за филмската научна фантастика, треба да се исполнат и уште некои услови кои се надвор од чисто жанровското...

III. ЖАНРОТ И МЕДИУМОТ: ГЛЕДАЊЕ ВТОРО...

Од веќе спомнатата 1902 година со Мелиесовиот филм ПАТУВАЊЕ НА МЕСЕЧИНАТА, историјата покажа дека со помош на филмската лента може не само да се регистрира и документира постојната стварност, туку дека со неа може таа да се моделира, или да се креира некоја сосем поинаква. Посебно ова второво (креирање сосем подруги реалности) е од посебен интерес за научно-фантастичниот жанр, што, како што рековме, историјата го покажува... Но, историјата понатаму покажува, исто така, и дека самото тоа не е ни одблиску доволно за едно дело да биде и квалитетно: бидејќи, историјата покажа и дека, за да се направи квалитетно SF дело, потребно е многу повеќе од голем број специјални ефекти, неколку различни верзии на вселенски летала, две-три чудовишта (кои се речиси секогаш синоним за вонземјани), и светкања од ласери на сите страни...

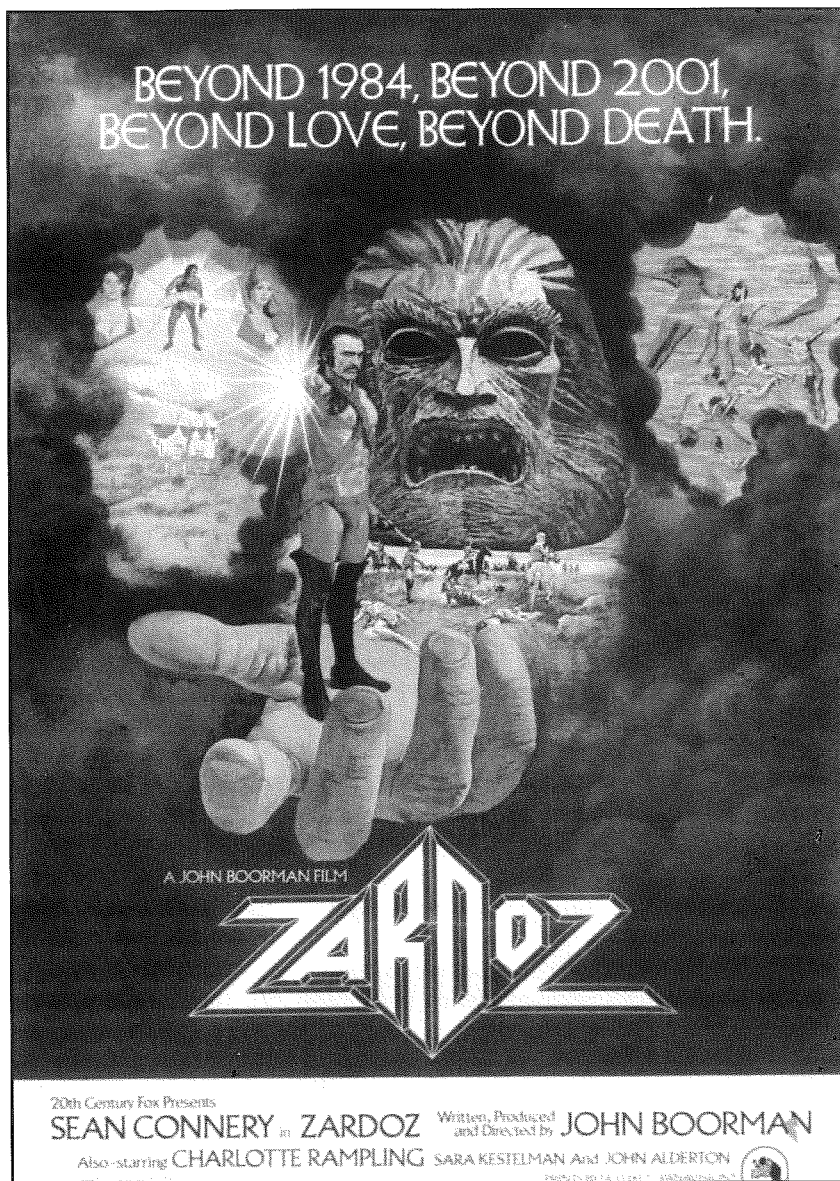
Она што се покажа неопходно за да се креира квалитетен научно-фантастичен филм, е потребата од жанровски поткована и високо-квалитетна книжевна подлошка (како едно) и оптимално искористување на можностите на медиумот (како друго). Значи, од една страна треба да стои дело кое е веќе жанровски оправдано и докажано со својот квалитет, а од друга еден синеаст кој ќе знае не само да го преточи тоа дело во слика, туку и да ја внесе специфичноста на медиумот, а и својот личен печат врз тоа дело. Се разбира, тоа

не е апсолутно правило, бидејќи и филм работен по оригинално сценарио (доколку сценаристот е доволно навлезен во жанровската поетика и нормативи, и има доволно инженеринг и луциден ум), може да достигне едно завидно ниво на квалитет - како на пример, Џон Бурмановиот ЗАРДОЗ, но што се однесува до научната фантастика, тоа се најчесто чесни исклучоци, како што се веќе спомнатите Џон Бурман, Стенли Кјубрик, Стивен Спилберг, и уште еден мал број други, и тоа не баш со секое дело. Во секој случај, нив можеме да ги наречеме исклучоци кои го потврдуваат правилото. А ако се прашуваме зошто е тоа така, тоа е најверојатно поради посветеноста што ја бара она жанровското, а неа книжевниците можат да си ја дозволат повеќе од филмските творци. Барем досегашната SF кинематографија тоа го покажува.

Но, затоа, пак, жанровско-медиумската соработка во историјата на научно-фантастичниот филм довела до извонредни ремек-дела; овде, во овој текст, сега следејќи го второто видување, повторно ќе се навратиме на веќе спомнатите филмови, претходно, во првото видување, за да покажеме некои примери во при-

лог на ова тврдење, во врска со медиумската интервенција врз жанрот...

Како најеклатантен пример стои, несомнено, едно од најуспешните и без сомневање најквалитетни SF остварувања - СОЛАРИС



на Андреј Тарковски, работен според истоименото дело на Станислав Лем, реномираниот и познат полски писател на научна фантастика. Сето она што ја чини стожерната

вредност на Лемовото дело во целосна мера е зачувано во филмот. Тоа е силна парабола за човековата незрелост да воспостави прв контакт со, во секој поглед, далеку различниот по самата суштина, вонземјански ентитет. Различноста на тој друг Разум навистина е огромен: планетарен Океан со непоимливо голема интелигенција. Неможноста за контакт кулминира, и во делото на Лем завршува со целосно фијаско - додека во филмската обработка Тарковски ја напушта таа темна визија, и допушта една нишка надеж во прекрасната завршна сцена, кога џиновскиот интелигентен Океан по првпат возвраќа со позитивен емоционален набој кон подадената рака на човекот. И токму таа спојка, тој хибрид на двете генијалности (на Лем и Тарковски) го прави овој филм виртуозен, и филм кој научната фантастика ја доведува до врвовите на Големата Уметност.

Како филмско остварување од ист ранг, стои и Кјубриковата ОДИСЕЈА 2001. „Тајната“ повторно лежи врз идеалната спрега на медиумот и жанровскиот квалитет. ОДИСЕЈА-та зборува со јазикот на сликата, пред сè, супериорно доловувајќи ги и оние сегменти на една надреалност кои веќе не се, ниту некогаш навистина биле искажливи во кој било друг медиум. Од жанровска страна, ова е еп за човековото искачување до небесните просторства, и патот од суштеството кое штотуку се исправило на своите задни нозе, до суштество кое им се придружува на царствата на повисоките космички ентитети... Од своја страна, двата инкреатори на овој филм, секој за себе придонесе кон неговиот висок квалитет: Кјубрик - со големиот број (тогаш нови) специјални ефекти, со инеизиозноста на визуелизацијата, и со несекојдневниот и луциден избор на музиката за филмот; додека Кларк - со своето идејно дело (во кое се користи со неверојатно богатиот фонд на податоци на НАСА), од каде што потече онаа неверојатна оригиналност и „веродостојност“ на жанровското сиже, и со соработката на самото филмско сценарио заедно со Кјубрик.

Во овој след, натаму можеме да зборуваме за „1984“ на Џорџ Орвел (George Orwell),

филмувана од Мајкл Радефорд, каде што својата последна брилијантна улога ја одигра Ричард Бартон; потоа, БЛЕЈД РАНЕР на Ридли Скот, снимен по делото на Филип К. Дик „Дали андроидите сонуваат електрични овци?“, остварување кое со својата кинематографска изведба, по медиумската интервенција на Скот, дури се одликува и со поголема наративност и динамичност отколку книжевната предлошка, иако значењски речиси и не отстапува од него; потоа остварувањето на Дејвид Линч (David Lynch) ДИНА (THE DUNE), работено по првите три дела од циклусот „Песочната планета“ на Френк Херберт, дело кое можеби не претставува врв на меѓауторската соработка и фузија на жанровското и медиумското за кое станува збор во овој дел од текстот, но е извонреден пример за индивидуалниот медиумски печат на синеастот врз книжеvnата предлошка. И на крај од овој кус и ни оддалеку целосен преглед, да не забораваме да напоменеме дека и апсолутно првиот филм со научно-фантастична тематика, ако не и првиот филм-фигиција, воопшто, веќе неколку пати спомнат во овој текст - ПАТУВАЊЕ НА МЕСЕЧИНАТА на Жорж Мелиес, беше работен не според една, туку според две книжевни предлошки: книгата на Жил Верн (Jules Verne) „Од земјата до месечината“ („De La Terre à la Lune“), и романот „Првите луѓе на Месечината“ („The First Men in the Moon“) од Херберт Џорџ Велс (Herbert George Wells).

И затоа, во една доста голема мера може да се тврди, по сето овде искажано, дека само ако се внимава на формулата „жанровско-медиумско“, поради специфичноста на самата онтика на овој културен феномен, и само ако тоа се прави со еден висок степен на двоен квалитет, тогаш може да се очекува квалитетна и вредна SF продукција...

... Во спротивно, можеме и натаму да очекуваме сè и сешто да ни се сервира под името на овој жанр (евтини хорори, вселенски вестерни, меѓусвездени виетнамски акциони филмови, интергалактички „палп“ трилери, и што уште не).

А не дека нема услови. Нив - ги има.

И тоа доволно. □

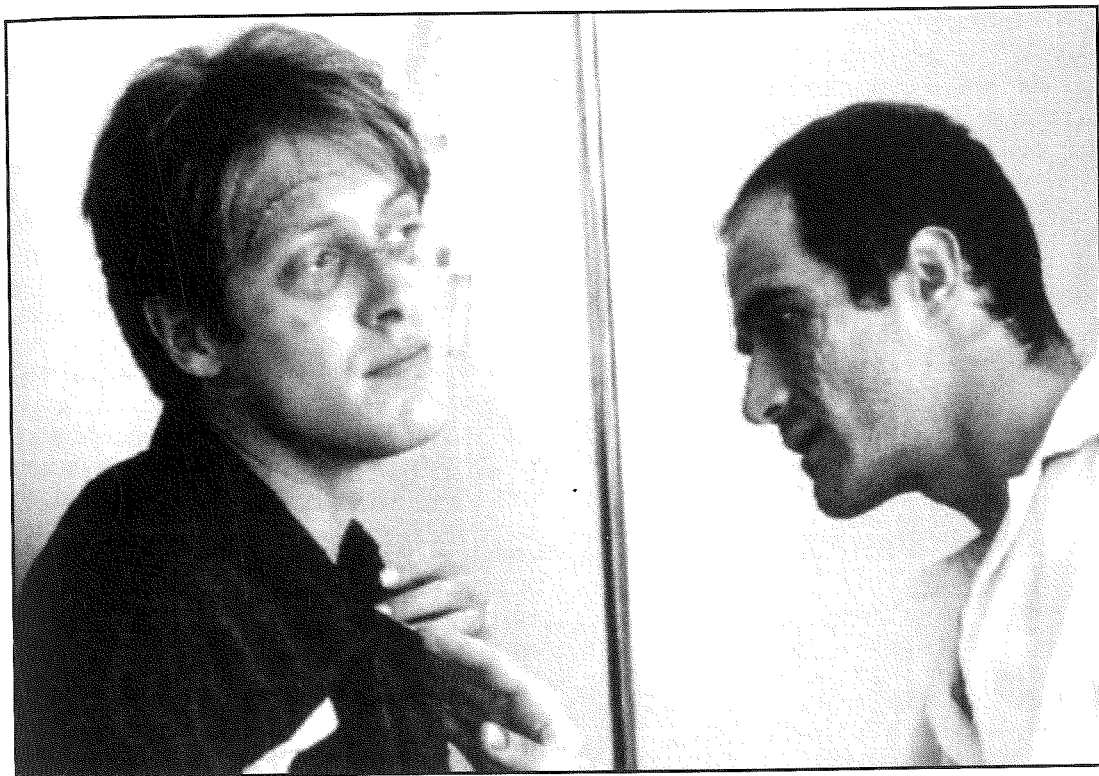
ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

ВРАЌАЊЕТО НА ФЕТИШОТ

□□□□□□□□□□□□□□

УДК 791.43/.44.01(100):176.5
Кинопис 18(9), с.95-100, 1997

Дали филмот го има деградирано миленикот на сите уметности, семоќниот и животворен Ерос и тоа не од денес и вчера, туку уште во годините кога почна, како и другите уметности, да пее за смртта и љубовта, за слободите и забраните, кога, значи,



Кадар од филмот СУДИР (Дејвид Кроненберг, 1996)

почна самостојно да размислува, припишувајќи му својства на соблазлив фетиш. Фетиш, меѓутоа, чии двосмислени и опсесивни содржини се хранат многу пообилно од изворите на злото, престапот и репресиите, отколку од плодовите на ведрата, дарежлива дионизиска радост.

Фасцинацијата на филмот од изобличувањата на еротиката, озлогласена и фетишизирана во страст која, и кога мимикриски се затскрива зад непорочната радост или е замолкната од решително изречените забрани, сепак, го преплавува сето наше битие, ќе им падне в очи и ќе ги збунува скептичните современици со силата на изразните можности на новиот медиум уште во средината на дваесеттите години кога на филмската сцена се појави покрај другите харизматични и екстравагантни автори, циничниот еротоман Ерих фон Штрохајм. Неговото ремек-дело АЛЧНОСТ (1924) ги вознемири и учениците на Фројд, и марксистичките верници, а ги стави на големи искушенија и бунтовните поклоници на надреализмот.

АЛЧНОСТ, како и преостанатите дела, бизарните комедии на овој автор кого Холивуд без трошка почит спрема неговата борба да го зачува правото на својата индивидуалност и да ги отфрли типолошките стереотипи, малициозно го нарече „човек кого со задоволство го мразите“, даде јасен сигнал дека медиумот на филмот го приграби од традицијата на класичните уметности дуализмот на слободата и забраната на еротизмот и во номенклатурата на своите поетско метафизички преокупации, сквернавењето и ликувањето на Ерос ги постави на челни позиции.

Сексуалните фрустрации на ликовите од филмот АЛЧНОСТ (а сексуалноста, да повториме и овојпат, наспроти сродноста со еротиката, има толку длабоки разлики со нејзините пориви и манифестации што радикално ја оддалечуваат од неа), патологијата на девствениот страв кај главната хероина од допирот на монстр-мажјакот врз незаштитената женска кожа, замената на омразата кај саможивите и тривијални малограѓани со некаква самоизмама дека е понижена и обезвредена нивната непорочна љубов, сите тие поматени и секнати извори на еротиката наоѓаат свој моќен надомест во среброљубието. Во опсе-

сивната страст, значи, која со нескротлива јарост и чувство на слобода ги впира и оправдува сите забрани, неверства, стравови и измами. Затоа и границата што ја одвојува смртта од сферата на животот не ни се открива во оваа мрачна визија на Ерих фон Штрохајм со конкретна јасност и децидноста; до неа се стасува во текот на сето дејствие на филмот, по долготрајното талкање низ лавиринтот од чии мемливи сидови онирично се одбива топката на фетишот.

Историјата на филмот не се задржува единствено на опусот на Ерих фон Штрохајм како на пример во кој фетишот на збунетиот, неубедлив но и одмаздољубив Ерос очајнички се бори да ја отфрли коравата лушпа под која неговото нескротливо јадро тупка со страст на семоќен завојувачки порив. Од богатиот и разнолик спектар на фетишизираниот стремеж на еротизмот да го досегне предметот на својата страст, во овој миг ми доаѓа на ум секвенцата на ловот во прочуениот филм на Жан Реноар, ПРАВИЛО НА ИГРАТА (1939), сцена на која во наредните децении ќе се угледаат помалку или повеќе инвентивни имитатори и ќе се обидат како и Реноар, да ја обвиткаат тајната на еротиката и да ја модифицираат според обрасците на културата на играта, класификацијата на чувствата и толеранцијата на невестините. Во оваа секвенца, гостите на една приватна свеченост, што се одржува во замокот на богатиот гроф, организираат по ноќта помината во прикриена тревога и незадоволство ритуален лов на фазани и зајци. Потиснатата еротика разгорена уште пожестоко по немирната ноќ и бизарната склоност нејзините сили да се спојат со смртта, можеше да најде делирична одишка во убивањето на птиците, тие миловидни, божји суштества што, во подарената слобода за убивање, претставуваат благотворна замена за непријателите на ловците, за нивните ривали или неостварени љубовници. Но жртвите на ловот ги симболизираат и еротските желби на егзекуторите кои затоа што почувствуваа како им ја разгоруваат крвта во ситуација кога не е дозволено да бидат остварени, се самоказнуваат.

Меѓу многумината современи филмски автори во чии дела еротиката се затскрива зад една опсесивна, густа мрежа од симболи,

богато разгранети асоцијации и аналогии, вредно е да се спомне делото на контроверзниот британски режисер, Кен Расел. Во неговите блескави спектакли како **ЉУБОВНИЦИ НА МУЗИКАТА** (1970), **ГУСТАВ МАЛЕР** (1973), **ТОМИ** (1974) или **ГОТИК** (1986), убаво ќе видиме како се ставаат на искушение да бидат презрени големите пориви на еротиката; стремежот за поседување на љубеното суштество, дуализмот на стравот и копнежот по еротскиот допир, истурањето на животната енергија, поистоветувањето на сопствено-то со ритуалното исцелување од гревот, уривањето на забраните и скротувањето на слепите сили со жртвување на некои од еротските пориви. Тоа сеопфатно настојување на еротиката Кен Расел умее во раскошната иконографија на своите филмови привремено да го вкамени во статуети на најпознатиот еротски симбол во историјата на филмот, Мерилин Монро, а веднаш потоа екстазата на еротското ослободување да ја продолжи во опасно долго времетраење, придружено со оргијањето на делиричната музика, (ТОМИ). Кога во еден миг полусакрализираниот еротски симбол втиснат во циновската статуа на Мерилин Монро (таа е поставена во антрето на една катедрала), ќе се разбие, од порцеланските парчиња на еротскиот тотем како да се шири некаков бунт против профаната фетишизација на еротиката. Навистина, нејзините полусекнати и поместливи извори нема докрај да пресушат ни од глетката на сурогатниот симбол на сексот (статуата на Мерилин Монро изложена во верничкиот амбиент на божјиот дом), но кога таа ќе се распрсне ехото на кршот и на уривањето се доживува како триумф на еротиката ослободена од разбиениот фетиш кој само до неодамна го штител привидот на нејзините слободи и стремежи. Осуетена, изгонета и осудена на мимикриско ровање под површината на страстите кои наоѓаат одобрение во културните кодекси, еротиката до распаѓањето на статуата, сепак, макар и скудно засолнета во сеќавањето на познатиот филм на Били Вилдер, **СЕДУМ ГОДИНИ ВЕРНОСТ** (1955), но и во наметливо предизвикувачката насмевка на Мерилин Монро. Со големото кршење таа, по кусотрајната забуна на сетилата, се сели во оргиската музика. Овде, во новото крал-

ство на емоциите и страстите еротиката ќе го повлече од длабочините атактичкиот страв од смртта, ќе го стимулира со френична сила сладострастието што Ен Маргарет, со пагански занес, ги пренасочува од патот на љубовта, милосрдие и заштитничкиот нагон спрема синот, слепиот Томи, во правецот што води до хедонизмот на сензуалниот и шармантен Џек Николсон. Но притоа музиката не ќе ја преземе улогата на привилегиран водич по опасните предели на еротскиот универзум. Таа ќе се задоволи само со функцијата на помошен, неоргански придружник на ограбениот, но непопустлив Ерос. Таа со својата полифоничност му подига тонска кулиса, сепак, само на еден дел од светот на протагонистите кои или се прикриваат од смртоносната моќ на еротиката (Ен Маргарет), или ги отфрлаат сите забрани, па се наоѓаат затекнати во безбојното поле на траењето (Тина Тарнер), или преминувајќи ја границата на животот ги посетуваат своите најблиски во одора на задумани фантоми (Роберт Пауел). Носителот на главната рола, глумиот Томи, (Роџер Далтреј), намерно ќе остане недопрен од тој остар еротски бодеж на музиката.

Поистоветувањето на еротиката - таа голема муза и хранителка на животот - со призраците на смртта, е една од најфасцинантните преокупации и енигми на сите цивилизации, на секој љубопитен дух. Жорж Батај го цитира Маркиз де Сад: Најдобро се сродуваме со смртта кога ќе ја доведеме во врска со некоја блудна мисла - па од своја страна додава: Набљудувањето или замислувањето убиство може да предизвика желба за полово задоволување.

Не знам дали познатиот американски режисер од канадско потекло, Дејвид Кроненберг, ги имал предвид субверзивните импликации на оваа сентенца кога го снимал филмот **СУДИР** (1997), ама ситуациите во кои ги доведува своите ликови и реакциите на можноста од нивниот допир со смртта, ве уверуваат во извесноста на една таква претпоставка. Како што, впрочем, на таква извесност ве упатува сеќавањето на смртоносната борба што ликовите од филмот на Ерих фон Штрохајм, **АЛЧНОСТ**, ги водат со своите страсти, или, пак, повторното гледање на ТО-



Ерих фон Штрохајм

МИ во кој со неверица гледаме како еротизираниот мртовец се враќа меѓу живите.

Во еротичкиот свет на Кроненбергови-те филмови близината на смртта редовно ја потсилува сексуалноста на ликовите заробен-ни од нејзината моќ до мера во која се прече-коруваат границите на стварноста. Ако се се-кавате на неговиот филм МУВА (1986), прече-корувањата кои исто како во СУДИР се зго-лемуваат во дослух со некоја фантазмагорич-на сила, ги предизвика монструозниот експе-римент што генијалниот научник Сет Брандл (Џеф Голблум) го изврши врз себе. Тој по грешка ќе се стопи со една мува и колку што метаморфозата во циновски инсект ќе влегу-ва во подлабока фаза, толку неговата сексу-алност ќе се потсилува.

Во СУДИР Кроненберг го избира за агенс на приближувањата на поривот на еро-тиката и поривот на смртта, предметот што во современиот свет стана синоним на кому-никативност, престиж, функционалност и ефикасност - колата, тој фетиш на нашата амбивалентна природа, но и на латентниот судир во чие метафизичко јадро се назира за-водливото лице на смртта опкружена како со дворјани, со цела низа современи симболи на мрачните сили. Спуштајќи се од мрачниот трон на вонземната тишина со кралска самоу-вереност и грижливост таа му се приближува на секој од протагонистите кои во меѓувреме ги опчини треската од судирот во кој е акуму-лирано неверојатно обилие на енергија. Ако го ислушаат нејзиниот повик таа ќе им го от-вори патот што победоносно води до укинува-ње на сите забрани, сите правила во кои е за-кована слободата на сексуалноста и до изле-вање на животворната сила насочена кон ус-тието на вечноста.

Трескавичната и богата сексуалност на цикличниот огномет на судирите и исцели-телската слобода до која води тој, е централ-ната тема на Кроненберговиот филм. Нејзи-ните пораки дијаболично ќе ги изрече некаде кон средината на дејствието робусниот еро-томан, лекарот кој ги „крие“ жртвите на сооб-раќајните несреќи, кога ќе се обиде да го за-веде главниот херој на филмот, збунетиот и љубопитен Џејмс Спајдер. Во неговата страс-на елоквенција убаво се наслушува мистични-от повик на смртта и се назира пространото

поле на болката преплавано од нанесот на забревтаната слепа сила.

Но Дејвид Кроненберг нè воведува во темата на поистоветувањето на двата порива на кои им се подведуваат ликовите - поривот на смртта и поривот на еротиката, уште во са-миот почеток на филмот, кога камерата бав-но, со, речиси, лирска претпазливост, го лови металниот отсјај на рабовите на малите при-ватни авиони, гаражирани во еден простран, полутемен и од сите страни затворен хангар. Камерата лежерно, без каква било намера да нè шокира, запира пред полуголото тело на една убава блондинка (подоцна ќе разбереме дека тоа е сопругата на Џејмс Спајдер), која во обреден занес ги наднесува дојките врз металниот клун на авионот, врз објектот што, како и колата, ја содржи во трајна опасност, полна со ветување и закани, можноста да предизвика или да ѝ се нанесе смртоносен су-дир. Во еротската екстаза што убавата туѓин-ка ја споделува со некој заскитан, непознат маж, Кроненберг ја остварува намерата да го почне пред гледачите, но и во интимниот свет на ликовите, укинувањето на цела серија та-буа едно по друго (сексуалниот нагон се поја-вува и разгорува со посредство на фетишите: сјајни, но ладни; опсесивни, но безживотни).

Кроненберг ги води своите ликови низ лавиринтите на еден деградиран свет, изнур-нат од урнатините на забраните, во светот на пречекорувањата на границите на патологи-јата која, пак, од своја страна, го слави живо-тот. Тој ги придобива тие морално одвај пре-познатливи ликови, заскитани во стапиците на бракот, на канцелариите, површните мало-граѓански задоволства, да се чувствуваат природно и релаксирано во една морбидна сфера на интимата заитана да ги бара и мрач-но да им се радува на знаците на смртта, на нејзините лузни и ветувања, на нејзините предизвикувачки игри и опасни намери.

Во една таква состојба на еротски па-роксизам Џејмс Спајдер опиено гледа како неговата сопруга без најмало чувство на престап, страсно ги бацува залечените, дла-боко втиснати лузни ишарани низ целото те-ло на робусниот еротоман кого го запознавме во болницата каде што нејзиниот сопруг се лечеше по првиот судир.

Колку и да изгледаат парадоксално

глетките на сексуалното оргијање во кои Кроненберг ги обелоденува и најсмелите либидоидни фантазии, сцените на страсните милувања и нежности, се без исклучок претставени во дезеротична и ни малку соблазлива форма. Но таа (естетичка) транспозиција на еротските изливи и екстази, на сексуалните застранувања, ни малку не ја намалува силата на поривот кој непогрешливо ги открива бедемите на забраните и со моќ која ни најстравотната анатема нема да ја заплаши, непречено ги урива сите забрани. Забраните може да се поместуваат од една проколната сфера на порочни желби до друга, тие може да го менуваат објектот на страста, да ја изрекуваат клетвата поради престапот како божја наредба, но силата што ќе ја укине забраната останува неуништена, иако и таа самата прима различни лица и облици.

На примерот на филмот СУДИР може убаво да се распознае идејата дека колку забраната е поцврсто втемелена во моралните и културни основи на една општествена заедница која ја опфаќа и религијата, а притоа, тука некаде се чувствува присуството на смртта, толку силата таа да се премости и урне повеќе нараснува.

Џејмс Спајдер го обожува телото на Холи Хантер, унакажано во судирот чиј виовник е неговата расејаност, одвај скрпено и составено во облик на кој, настрана од несреќата, подеднакво страсно му се поклонуваат и боговите и скитниците. Неговата страст, всушност, расте пред сознанието дека телото на жената која во последниот миг побегнала од преградите на смртта, е вешта и бриљантно извршена реконструкција, можеби сурогатна или пластифицирана облога на формата во која само до вчера вриел заробен живот, забранетата радост и лажните ветувања. Спајдер го возбудува и соблазливата голотија на жена му, но само пред глетката на поројниот протек на автомобили кои, чиниш, еве сега ќе ги турнат сидовите на безбедните

станови и ќе се стркалат врз брачниот кревет. Возбудата кај сопругниците ќе се потсили во миговите кога уловената женка бесрамно ќе ја вика на помош фантазијата во која самата се гледа како води љубов со друг маж. Џејмс Спајдер со неверица ќе го милува и телото на мистичниот еротоман кое и тој, како и преостанатите партнери, го доживува како прибежиште на сите закани, на смртта и на илузијата дека во нејзиното кралство се влегува низ арката на порокот, со победничкиот порив на слободата.

Вака претставената еротска космологија во филмот на Дејвид Кроненберг, СУДИР, не ја крие зависноста на страстите на неговите херои од еротскиот фетиш чија структура, барем во некои од делата на Кроненберг (ВИДЕОПРОМ, 1982; БЛИЗНАЦИ, 1990), но, исто така, и во споменатите дела на Кен Расел, не можеме да ја подведеме под референцата на озаконетото, традиционално дистанцирање од неговите магиски својства, во кои старите цивилизации толку искрено верувале. Обилството предмети, направи, орудија и технички помагала што филмот ги експлоатира со очигледна тенденција тие да станат интегративен дел на неговиот емотивен свет (колата, револверот, компјутерот, телефонот, видео игрите, телевизорот итн.) го шират со незадржлив ритам не само кругот на својата самостојност и мрежата на поврзаноста со човекот, туку, видени низ призмата на авторовиот сензибилитет и имажинација, преземаат, инкарнираат и нешто за себе, нешто од волшебството и магијата за кои верувавме дека му припаѓаат само на фетишот. Сега Дејвид Кроненберг, но уште побудливо, и Џон Карпентер (КРИСТИНА) му ги припишуваат тие маѓосни својства на фетишот на колата на начин како што во древните култури им се припишувала на животните од една страна, а на спомениците, маските и орудијата, од друга, својствата на божественост и човеколикост. □

РОБЕРТ АЛАЃОЗОВСКИ

ОД АНТИИМПЕРИЈАЛИСТИЧКИ РОМАН ДО ФИЛМСКА ЉУБОВНА ДРАМА

□□□□□□□□□□□□□□

(РАЗМИСЛИ ОКОЛУ ЕКРАНИЗАЦИЈАТА
НА РОМАНОТ "АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ"
ОД МАЈКА ОНДАТЈЕ)

Нема ништо пообично од правење филмови по литературни предлошки во филмската уметност (индустрија). Тој терк е присутен од самите почетоци на филмот и можеби екранизации процентуално има дури повеќе и од филмови со оригинални сценарија. Можеби таквата практика е и причина што многу малку компаративно се согледуваат вредностите на филмовите во однос на нивните литературни предлошки и обратно. А има голем број случаи кога од добар филм се прави лош роман или од добар роман лош филм или од добар роман добар филм... Мотивите за едно вакво согледување меѓу романот и филмот наоѓаме најмногу поради тоа што овие две уметнички остварувања добија и високи официјални признанија (Букерова награда романот, девет Оскари филмот), а и затоа што овие две дела ѝ беа симултано презентирани на нашата културна јавност, благодарение на невообичаената ажурност на дистрибутерот „Градски кина“, односно издавачката кука „Детска радост“, што е за пофалба.

Најпрвин ќе се согласиме со високите официјални признанија за овие врвни остварувања чие автономно разгледување би ни одзелo многу простор и би избегало од рамките на нашиов предмет.

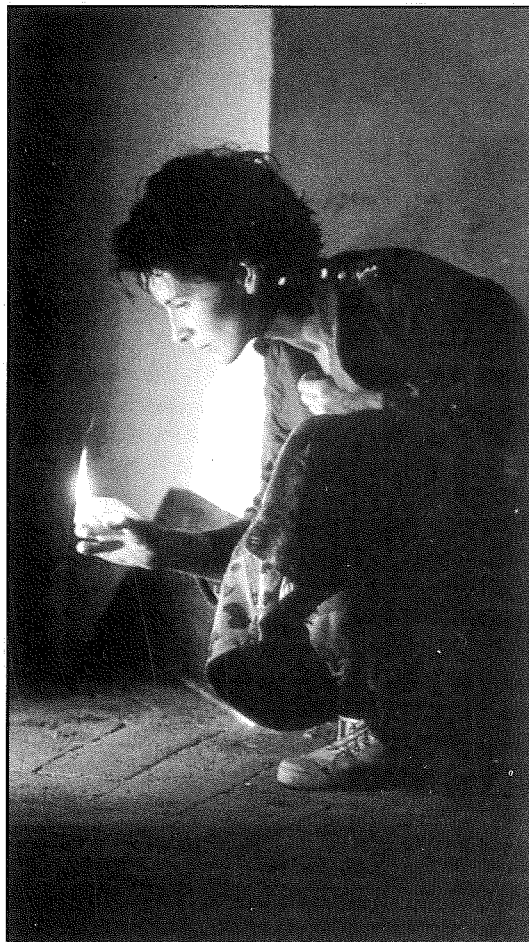
ФИЛМ

ЗА ФИЛМОТ

"АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ",

САД, 1996,

РЕЖИЈА: ЕНТОНИ МИНГЕЛА, УЛОГИ: РАЛФ
ФАЈНС, КРИСТИН СКОТ ТОМАС, ЖИЛИЕТ
БИНОШ



*Жилиет Бинош во филмот
АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ (1996)*

Филмот АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ е еден вид холивудска класика, во духот на ЛОРЕНС ОД АРАБИЈА на режисерот Дејвид Лин (Film review, London, April, 1997) и одлична адаптација на речиси неадаптибилното дело на Ондатје (ibid). Тоа е во голема мера точно. Режисерот Ентони Мингела главните фабу-

ларни и идејни сегменти ги чува, но и доста креативно, во интерес на филмското време, ги преместува, синкопира, а неколкупати воведува и сосем нови сцени што, впрочем, го овозможува отвореното и намерно недоречено дело на Ондатје.

Филмот, како и романот, е приказна за четири личности од различни националности: Канаѓанката Хана, млада медицинска сестра, унгарскиот гроф Ладислав де Алмаши, нејзин пациент, за кого претпоставуваат дека е Англичанец, сојузничкиот шпион Дејвид Караваџо, семеен пријател на Хана и младиот Индиец Кирпал Синг, демонтирач на неексплодирани мини. Нив Втората светска војна ги поврзува во еден напуштен женски манастир во Северна Италија. Тоа е реалниот хронотоп. Врз тој фон, со многу флешбекови и резони, временско-просторни поместувања, се гради мозаикот на филмското дејствие, во согласност со многукратно искршената нарација на романот. Централен лик е т.н. Англиски пациент, Алмаши, покрај авторот, односно филмската камера, главен раскажувач и вокализатор, односно носител на идејни и вредносни ставови. Тој е анационално расположен („Почнав да ги мразам нациите. Националните држави не деформираат. Медокс (неговиот најдобар пријател - з.м.) умре поради нациите.“) Тој е еден претходник на постмодернистичкиот дух, носител на културниот глобализам на денешницата, борхесовски ерудит што зад секој предмет или појава ги гледа пластовите на човечката цивилизација, енциклопедија што ги познава сите настани од неговото време. Тој, симболички останува без својот физички идентитет, откако духовниот му е одамна изгубен, па затоа не можат да го препознаат кој е. Централна метафора е книгата, односно „Историјата“ од Херодот, во која авторот, херодотовски и палимпсестно, вметнува свои записи, цитати, мисли, во согласност со постмодернистичките принципи. Еден од тие настани е љубовната приказна меѓу Алмаши и Кетрин, што со својот сопруг ѝ се придружува на експедицијата на Алмаши која има цел да ја најде изгубената оаза Зерзур во 1939 година. Нивната стасна прељубничка врска е причина за состојбата на Алмаши. Наспроти нив, стои тивката, речиси платонска љубов меѓу Хана и младиот Индиец.

Караваџо доаѓа во вилата за да го утврди идентитетот на англискиот пациент, сомневајќи се дека тој е Алмаши, кој во војната бил сојузнички шпион, и тој е, всушност, носител на криминалистичкиот принцип, како еден кохезивен сегмент на филмот, односно романот.

Значи, ова се главните фабуларни и идејни сегменти што ги чува филмот, но пред да преминеме на оној дел од новумот на Мингела, што го сметаме за недостаток во однос на романот да посочиме некои примери во прилог на креативното читање на Мингела. Сцената на читањето на романот „Ким“ од Киплинг (Хана му чита на Алмаши) за топот Зам Занах, и подоцнежното кажување на Кип за топот, што Хана го запишува на маргините од романот, Мингела ги спојува во едно: на читањето е присутен Кип и неговиот коментар веднаш следува, со што се постигнува нов квалитет: и алузијата на неукоста на Хана, односно ерудицијата на Алмаши, но и исклучителниот дух на Кип и неговите антиимперијалистички ставови. Потоа во сцената на лулањето во црквата, место незнајниот научник, Мингела ја става Хана со Кип, со што ја задржува волшебноста на чинот, но и љубовта што се раѓа меѓу двајцата. Новата сцена на првото појавување на Кип во филмот е многу поинвентивно решена, отколку појавувањето на Сикот во романот, сцена што и Мингела ја задржува, но како вторична. Во прилог на овие афирмативни констатации треба да се спомене одличниот актерски тим што и физички одговара на опишаните ликови во романот, и чија актерска игра одлично ги доловува, до таму до каде што адаптацијата на Мингела не бара поинаку. Во тој прилог е и одличната временско-просторна доловеност на дејствието, на неговите историски, но и симболички референци, ефектното аудиовизуелно оживотворување на сетилниот раскош на романот, негов стилски белег... Токму за овие елементи (адаптација, фотографија, сценографија, костими, тон, драмска музика, епизодна женска улога) филмот ги собира и Оскарите.

Но не секогаш изборот на Мингела адекватно кореспондира со богатите и комплексни слоеви на романот. Филмот, поради свесниот избор на режисерот, а не поради не-



Кадар од филмот АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ

адаптибилноста на романот, во некои, не баш безначајни сегменти е многу посиромашен. Во филмот централно место има љубовната драма (синтагмата може да се употреби и како жанровска одредница) меѓу Алмаш и Кетрин. Заокружувањето на нивната приказна е

почетокот и крајот на филмот. Мингела на неа троши најмногу време. Од оние делови што се само навестени во филмот, или кажани во неколку реченици, Мингела прави цели сцени (сцената за ветровите или љубовната сцена во хотелот), а често и гради сосем нови

(сцената на Дедо Мраз, потоа фаќањето на прељубничката на дело). Се разбира дека љубовната приказна на Алмаши е многу значајна во романот, но не до степен на доминантна, дури жанровска одредница (според погоре наведеното списание), и не до степен да ги потисне преостанатите сегменти, фабуларни и идејни. Мингела остава многу малку простор за младиот Индиец. Тој во филмот е носител на источниот мистичен спокој и посветеност и само во погоре споменатата сцена ги искажува своите антиимперијалистички ставови. Во романот, напротив, неговото антибританско осознавање е еден од централните мотиви и тој се издигнува до симбол на индиското национално будење. Неговата животна приказна зазема голем простор во романот. Тој од тивок колонијалистички измекар, за разлика од брат му што гние по затвори за индиските правдини, прераснува во свесен дезертер од сојузничките редови и ги искажува најобвинувачките зборови против британската монархија како симбол на целосното империјалистичко устројство. „Американец, Французин, не ми е грижа. Кога ги бомбардираш кафеавите раси на светот, ти си Англичанец. Го имавте кралот на Белгија, Леополд, сега го имате Хари Труман. Сите го научивте тоа од Англичаните" - вели Кип по веста за атомската бомба врз Хирошима и Нагасаки и тоа е причината за неговото дезертирање, а не сентименталното заминување од Хана поради смртта на добриот пријател. Во цитираното, синтагмата Англиски пациент се издига до глобална метафора: целиот свет е англиски пациент. Уште една важна сцена пропушта Мингела, иако го слика односот Алмаши - Кип. Алмаши, зборувајќи за една слика од ренесансниот сликар Караваџо „Давид и Голијат" во која Давид (Караваџо како млад) ја држи главата на Голијат (Караваџо како стар), вели дека слично на сликата, Кип е младиот Алмаши. Ако пак Кип е симбол на Индија, а Алмаши на изморениот европски постимперијализам тогаш метафората се проширува на глобалната светска ситуација на антиколонијалното будење. Меѓутоа, Он-

датје не верува во животворните сили на тоа будење. Романот завршува со брчката што се јавува на челото на Кип, иако има среден живот.

Значајни отстапки Мингела прави и во однос на ликот на Хана. Нејзините мотиви за останувањето со англискиот пациент се многу лични: таткото спрема кого таа чувствува силна љубов гори во француски гулабарник, при судир со непријателот. Во филмот, таа се повлекува по смртта на пријателката и на нејзиното момче. „Сите што ги сакам умираат" - вели таа сакајќи да излезе од магепсаниот круг. Но тие мотиви се сепак посентиментални. Хана во романот е многу подлабоко поврзана со татко ѝ, да не речам митски. И во Кип и во Англискиот пациент таа го бара татка си. Таа е инаку сурова и беземотивна болничарка што сама го абортирала плодот од едикојси. Тоа во романот е јасно дадено. Реалниот, фабуларен крај на филмот завршува со смртта на Алмаши по која Караваџо весел, и Хана, потресена од приказната на Алмаши, но спокојна, го напуштаат манастирот. Романот завршува во тотален распад, фабуларен, семантички и стилски. Преку три паралелни тека се следи бегањето на Кип од Хана и од империјалистичкиот Запад, Караваџо налудничаво се „пентери" по јаже, напуштајќи ја вилата, Хана го гледа дождот, а Алмаши зјае во темнината. Ова се најфрагментарните и најнедоречени пасуси како симболичко финале на романот, а епилогот што веќе го спомнавме само го констатира таквиот расплет, без вистински прогрес.

Ваквите забелешки, про и контра, би можеле до ситници да се изнаоѓаат, но надвор од споменатите мотиви, навистина не стојат, зашто и романот и филмот се автономни уметнички дела и како такви одлично функционираат. Единствено би можело да се каже дека филмот е поинтимистички интониран, а метафорите на романот зафаќаат поуниверзално. □

СУНЧИЦА УНЕВСКА

ОАЗА НА МАЛИТЕ ПТИЦИ

□□□□□□□□□□□□□□

Ако далечината ја носи носталгијата, ако празниот простор ја крие мистичноста на минатото, ако тагата е дел од променливата хармонија тогаш ехото на душата секогаш ќе има свој одглас. Да ѝ се побегне на судбината значи искушенијата и предизвиците да се дел од играта, а личното едноставно да ја дели заедничката судбина.

Големите филмови како по правило ја носат во себе вонвременоста, свежината и

единственоста, го носат судбинското, она што умее да го промени текот на нештата, текот на вообичаеното битисување, она што умее да внесе немир, преиспитување и соочување, невообичаено, но сепак неопходно. Но, сиве овие епитети, воопшто, не се однесуваат на времето, односно на периодот што го обработува филмот, ниту, пак, на просторот во кој е сместено дејствието. Затоа што често самите овие детерминанти се елемент плус во постигнувањето на универзалноста, во доловувањето на вечноста и бесконечноста на човековиот универзум. Она што на филмот најчесто му ја носи можноста да се претвори во култ и да трае низ времето е вечноста на темата, способноста да се долови еден миг во човековата непресушна и постојана потрага во себе и надвор од себе, да се долови и препознае еден миг кој во себе ги носи најобичните нешта, нешта што човекот најтешко ги открива и најболно ги прифаќа, способноста да се демистифицираат утврдените правила и норми или да се мистифицираат едностав-



Кадар од филмот АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ

ните вредности кои од генерација во генерација ја потврдуваат својата важност и неопходност. А таквите едноставни нешта секогаш се кријат во природата на човекот, во неговата исконска потреба за љубов, разбирање, припаѓање, осмислување, во неговата потреба да патува во минатото и да ја осознае сопствената иднина, да експериментира, да освојува, да победува, да потврдува и да побива. Ниту историските филмови, ниту големите откритија, политичкиот ангажман, па дури и футуристичките филмови не можат трајно да го преокупираат интересот на човекот ако во нив не е тој самиот, бидејќи неговиот немирн дух желен секогаш за нови откритија, за нови сознанија, за поинаков начин на живот, за чекорење со подеднаква страст и во светлината и во темнината, секогаш и повторно оди понатаму. Она единственото кое не може никогаш целосно да го осознае и да го истражи е тој самиот, пространствата во сопствената душа, своето присуство и значење во различните простори и време, во различните ситуации и односи, тој секогаш одново сака да чекори по патеките кои ќе го одведат поблиску до себе, поблиску до своето место под Сонцето, бидејќи тоа е единственото што носи мир, задоволство и среќа, по што човекот вечно копнеел и ќе копнее.

Тука, според мене, се крие онаа невидлива нишка која човекот го врзува за одредени уметнички дела, нивната бесконечност на можности, која секоја личност ја предизвикува на поинаков начин. Со други зборови, она што филмот им го прави близок на гледачите, а тој мора да им е близок за да трае низ времето, е неговата веродостојност, неговата животност и искреност, неговата препознатливост, неговата моќ да убеди во вистинитоста, неговата сила да му овозможи на гледачот да се поистовети, да го предизвика, да го внесе во сопственото пресликување на животот, да го натера да верува, да чувствува, да размислува, да биде тажен и носталгичен, да се бори, да чекори, да чекори... Иако поистоветувањето е нешто што е многу субјективно, лично, иако доживувањето на филмот или на кое било друго уметничко дело може да биде многу индивидуално, во зависност од личноста, од неговото расположение, од неговите искуства и доживувања, сепак токму тука и

се крие дел од одговорот, имено големите филмови успеваат тоа да го прават спротивно од времето, успеваат да бидат секогаш поинакви, нови, единствени, вознемирувачки на различни места, во различно време, кај генерации и генерации, побивајќи ги сите правила за индивидуалноста, за трендовите и за различните култури.

Меѓутоа, ваквите воопштувања и размислувања ниту се апсолутни, ниту пак целосни и воопшто не значат дека тука се крие формулата за правење голем филм. Тие се само еден дел, интимен, личен, индивидуален поглед на нештата исто како што вечноста на темата е само еден мал дел од мозаикот, исклучително важен, но и премногу ризичен. Единственото она што е исто кај големите филмови, е нивната трајност низ времето, нивната моќ да имаат поинаква сила при секое повторно гледање на филмот. Сè друго е сосема различно. Големите филмови се многу различни меѓу себе, тие се единствени. Не постои формула, а не може да постои ниту сигурна намера да се создаде голем филм. Бидејќи тоа зависи од многу елементи, а неговата големина се распознава по макар минимална временска дистанца. Големината ја прави совршениот спој, кој никогаш со сигурност не може да се претпостави. Тука е изборот на актерите и нивната игра, тука е музиката, нејзината величественост или едноставност сеедно, важно е таа совршено да функционира во согласност со развојот на дејствието или со психолошкиот набој, важна е, а можеби и пресудна нејзината препознатливост, тука се фотографијата, монтажата, тука е чувствителноста на времето што го обработува филмот и начинот тоа да се искористи, како пресудно или како споредно, тука се просторот, културата, градењето или деструкцијата, спорноста или едноставноста, тука е режијата. Заокружувањето значи убедливост, но тоа никако не претпоставува следење на некој ред, тоа е способноста од огромниот избор на мали, подеднакво сјајни ситни делчиња, чиј сјај има различна трајност, да се одберат оние со кои заокружувањето ќе ја добие својата целина, а со што моќта на убедливост ќе биде многу поголема. Тоа е она што најчесто останува, што се носи во себе, што се памети, што се препознава.

Дури тогаш има можност да го добие вкусот на вечноста. Бидејќи, трагата која умее да ја остави уметникот во нашата душа е подарок, немерливо богатство кое со текот на времето станува наше.

Размислувањето за големите филмови едноставно се наметнува кога станува збор за АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ, за годнашниов хит-филм, за годинашниов апсолутен лауреат на 69-то доделување на наградите Оскар на Американската академија за филмска уметност, кој од 12 номинации се закити со 9 статуетки. Но, тоа секако не значи дека тие се и гаранција за да се заработи она што се подразбира под култниот епитет „голем филм“. Би било многу избрзано, а и необјективно да заклучам веднаш за какво остварување станува збор. Ќе се обидам на посреден начин и аргументирано да дојдам до одреден заклучок, користејќи се и со литературната подлога, односно книгата на Мајкл Ондатје според која режисерот на филмот Ентони Мингела го направи сценариото, а која кај нас излезе во издание на реномираниот издавач Редакцијата „Детска радост“. Конечниот заклучок, се пак, ќе го донесе времето.

СПЛЕТ НА СУДБИНИ

АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ во својата појавност е филм полн со емотивен набој, со две приказни, приказни за животот и за љубовта, кои се случуваат во различно време и место, но судбински се преплетуваат. Едната е поместена некаде пред Втората светска војна во пустините на Сахара, а другата на самиот крај на војната во Италија, во ридестите планини на Тоскана, и двете во преградите на пејзажите и на уметноста. Филмот тежиштето го става подеднакво на двете приказни, нагостувајќи го тоа уште на самиот почеток. Така, приказната која започнува на крајот на војната всушност е приказна за војната, за бесмислата и ништожноста која само таа може да ја донесе, за загубеноста и за големина на трагите што ги остава врз учесниците и очевидците, големина која никогаш не исчезнува, туку само се намалува или трансформира, барајќи канал за својот протек. Хана е медицинска сестра, Канаѓанка, која во војната го губи својот вереник и најдобрата

пријателка, и решава да остави сè, да ја соблече униформата, да се грижи само за изгорениот пациент без идентитет, во еден напуштен манастир на север од Фиренца, на падините на Тоскана. Изгорениот пациент, пак, кој е врската која ги поврзува овие две приказни, се сеќава на последниот лет со авионот над непрегледните пустински пејзажи, на огнот, на луѓето кои го носеле низ пустината, на погледот низ прозирната ткаенина, на звуците, на човекот со перде од шишенца полни со масти, кој изгледа како подвижна елка во празниот пустински простор. Потоа се враќа во сегашноста, соочен со испитувањата на офицерите, со нивните упорни, исти, љубопитни, тенденциозни прашања. Се чувствува како „дух од историјата меѓу нив“, предавник или сојузник, никогаш не ги остави да бидат сигурни.

Во манастирот во Тоскана, покрај кипарисите, остатоците од војната и постојаната присутност од неексплодирани мини започнуваат, всушност, двете приказни, едната за Хана (Жилиет Бинош) и за смислата која таа ја наоѓа во утехата што може да му ја даде на изгорениот пациент и втората, во флешбекови, за големата љубов на пациентот некаде пред почетокот на војната во Египет, љубов која ќе ја одреди неговата судбина. Имено, судбинското влијание на животните судбини на протагонистите на ова остварување како да се врти во круг. Нивните судбини се поврзани. Трагедијата на едната ја одредува трагедијата на другата, трагедијата на другата ја одредува случајноста на третата, случајноста ги одведува во напуштениот манастир, во манастирскиот мир и утехата која може да ја донесе тишината, книгите и нивните непознати светови, отсјајот на свеќите во темнината, немоста на зданието, како и уметноста заборавена во старите цркви. Како да се тие единствените кои можат да си ја донесат најголемата болка, но и најголемата утеха. Додека во животот на Хана влегуваат и Караваџо (Вилијам Дафо), канадскиот шпион кој работи за сојузниците и Кип (Нејвиен Ендрјус), Индиец односно Сик, кој работи во единицата за демотирање бомби, сред либиската пустина тече приказната за љубовта помеѓу унгарскиот гроф Ладислав де Алмаша (Ралф Фајнс), истражувач, египтолог, кој работи на

мапите заедно со членовите на британското кралско географско друштво, авантурист, страстен заљубеник во пустината и во Херодотовата историја и аристократката Кетрин Клифтон (Кристин Скот Томас), сопруга на Џефри Клифтон, истражувач и пилот, авиофотограф, кој во Африка врши некакви тајни операции за британската разузнавачка служба.

Кетрин е замислена како жена со посебна убавина, со слободен дух, образована и провокативна. Трагањето на истражувачите по оазата Зерзура, по „Оазата на малите птици“ или по „Градот на багремите“ како што ја нарекуваа, во екот на повеќето експедиции кои се вршеа во либиската пустина во деценијата пред војната, за Кетрин и за Алмаши ќе се претвори во бесконечна потрага, во која опсесија ќе им стане љубовта, во која нивните срца ќе се претворат во „органи на огнот“. Љубов поради која ќе умрат и Џефри и Кетрин, поради која Алмаши ќе биде принуден да соработува со непријателот, поради што трагично ќе заврши и Медокс, наблискиот пријател на Алмаши, поради што ќе се измени судбината на Караваџо, па и животниот пат на Хана.

Всушност, овој филм како и книгата на Мајкл Ондатје немаат една тема, која обично ја бара филмското дејствие. АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ е сага која се обидува да го прераскаже животот на повеќе ликови, да зборува за нивната судбина, за љубовта, за страста, за загубите, за смртта, за тагата, за смислата и бесмислата на сопствените верувања, за пожртвуваноста и верноста спрема себе. Така, ниту филмот, ниту книгата немаат ни амбиција, ниту пак успеваат да допрат до трајноста на одредена тема, онаа препознатлива вечност за која зборувавме на почетокот, тие едноставно раскажуваат, не нè соочуваат, не нè исправаат пред можноста да се препознаеме, да се поистоветиме, да се двоумиме, за што придонесува некохерентноста, тие нè оставаат во улога на посматрачи, во улога на дистанцирани читатели на констатации кои не произлегуваат, бидејќи често ја немаат својата каузалност, туку едноставно се изрекуваат, како потсетување, можеби и како асоцијација, со желба да се потенцира, да се надополни, да се потврди веќе однапред кажаното.

Во овој контекст посредноста може слободно да се каже дека е карактеристика на стилскиот јазик и на филмот и на книгата. Мајкл Ондатје постојано во своите описи се дистанцира, зборува во прво, па во трето лице, зборува посредно, со асоцијации. Тој случките не ги опишува со нивните едноставни зборови, туку ги опишува заобиколно, преку движењата, преку контрастите. Исто така и ликовите, Ондатје не ги опишува физички, ниту пак го заокружува нивниот карактер, тој зборува за мигови, за необичноста во нивното однесување, за специфичноста во доживувањето на другиот. Ентони Мингела на истиот начин го работи филмот, само што успева заокружувањето да го направи поцелосно, повеќе филмско. Тој исто така се служи со асоцијации, користејќи одредени дијалози, меѓу љубовниците да речеме, меѓу Кетрин и Алмаши или меѓу Хана и Кип, за да го долови нивниот карактер, нивните потреби, стравови, користејќи ја љубовната игра тој се обидува да допре дури до различните светови и култури кои ги носат во себе тие лица од различните краишта на светот. Можеби посредноста има цел да поттикне, да ја разбуди фантазијата, да им даде на деталите преку гледачот вкус на индивидуалност, но сепак таа го ускратува доживувањето, го одзема континуитетот и на дистанцата ѝ дава можност да создаде празнина.

ТРИУМФ НА ЧОВЕЧНОТО

Мајкл Ондатје тежиштето во книгата го става на првата приказна, приказната за Хана и случувањата во вилата Сан Џироламо, вилата која била изградена да ги заштити нејзините жители од ѓаволот. Тој се задржува на Хана, на непроболената тага која ја носи во себе поради загубата на своето дете, се задржува на нејзиниот татко, кој сакал да живее во град што самиот го измислил, потоа на Караваџо, кој бил пријател на нејзиниот татко и кој ја познава Хана уште од дете, и кој доаѓа во вилата поради неа. За разлика од книгата Караваџо во филмот доаѓа во вилата со намера да го пронајде шпионот Алмаши, поради кого тој е осакатен и да го убие, што на филмот му дава доза на неизвесност и филмичност, му дава романтика и триумф на човеч-

ното кога Каравацо ја слуша приказната на Алмаши за неговата голема љубов, за неговата решеност по секоја цена да се врати во пештерата во која ја оставил Кетрин и му простува. Кога неговата долготрајна потрага по Алмаши завршува со зборовите „Кога ќе осамне утрото, отровот истекува, нели?“

Ондатје се задржува многу на Кип, на Сикот, на неговото семејство, на неговите убедувања, „на неговата тивка цивилизираност“, на неговата способност да гледа тридимензионално. Кип беше човек кој го имаше сопствениот мир, кој се чувствуваше удобно на овој свет и сакаше да е во друштво со луѓе кои го имаа „апстрактното лудило на самоподучувачи“. Ондатје го опишува Кип како човек кој умее да се исклучи од светот, кој си е доволен самиот на себеси, кој ја прифаќа смртта и оди понатаму. Единствената топлина и слабост која тој му ја дава на својот лик е утешноста која тој ја црпи од делата на Пјеро дела Франческа во капелата во Монтерки и во готската црква во Apeso, од неговата кралица од Саба и светите мостови направени од стеблото на Дрвото на доброто и злото, од ликот на Исаија во Сикстинската капела, од Габиче Маре која ја гледа преку кундакот на својата пушка на Морскиот фестивал на Богородица. Тогаш Кип ја покажува целата своја љубов, страст, потреба од утеха, човечност за разлика од индиферентоста, способноста за прифаќање и прецизноста во текот на целото преостанато време. Ентони Мингела прави извонредни решенија кога како пресвртна точка во својот филм, односно во односот меѓу Кип и Хана ја зема смртта на претпоставениот на Кип, Харди, кога Кип се затвора во себе и вели дека војната прави чудни споеви - со неког поминуваш такви ужасни моменти

заедно, го делиш најлошото, најдоброто и најинтимното, а не знаеш ниту еден миг од неговиот приватен живот. Тогаш и нивната љубов завршува, продолжувањето и не би имало смисла. Уметноста која Мингела ја направи



*Ралф Фајнс и Кристин Скот Томас
(АНГЛИСКИ ПАЦИЕНТ, Ентони Мингела, 1996)*

од нивните љубовни доживувања, дел во кој Кип за разлика од книгата го изрази своето сочувствување со Хана, своето најдлабоко разбирање и ѝ ја понуди трајната, далечна

убавина од фреските, што ќе ја понесе со себе засекогаш. Топлината и заокружувањето по кои посегнува Мингела не само што ѝ се потребни на визуелноста на еден филм, на приказната и на пораката, му се многу потребни и на гледачот, бидејќи „ликовите, сакале ние или не, ги засегнуваат нашите чувства повеќе од што било друго во филмот. Со паѓањето во нивните раце, ние го откриваме одразот на сопствениот избор“.

ФИЛМ НА НАСТАНИ И СИТУАЦИИ

Ондатје ѝ посветува многу простор на уметноста, на нејзината патина и скриено значење. Тој зборува многу за празнината, за празнината во црквите и во пустините, во кои одсвонуват загубената историја, легендите и длабоко закопаните тајни, зборува многу за сигурноста, за бесмислата на поседувањето, за таинствените значења, за смртта. За таа непознатица „која многумина ја сквернават поради својата суетност“, го кажува тоа Хана во својот бес поради смртта, поради секојдневното соочување со неа, поради разнебитеноста на толку многу медицински сестри. Сепак, ни книгата, а ни филмот не успеваат да ги изградат карактерите на ликовите. Ова секако не е филм на ликови, туку филм на настани, ситуации. Тоа се само мигови, мигови овековечени во манастирот во Тоскана и во прекрасните пустински пејзажи. Тоа се доживувања, емоции, тага или среќа, задоволство или бес, тоа се асоцијации, делови од нечији животи случајно поврзани, нецелосни, само навестени. Тоа е мелодрама, еп кој раскажува судбини, затечени и овековечени во еден простор и едно време, но кој нема амбиција или можеби не успева заедно со минатото и сегашноста, заедно со конкретноста на една тема да создаде целосна слика која ќе се претвори во драма. Не, во тоа не успева ниту Ондатје и покрај можноста што ја нуди просторот што тој го има во својот роман и индивидуалниот избор, се разбира, и покрај неговата амбиција филозофски да проговори за животот, повторувајќи ја својата омилена реплика, дека „ехото е душата на гласот што се поттикнува себеси во празни места“.

Ондатје се осврнува и врз политиката и проблемот со нациите, зборува за сопстве-

ништвото и за верата, зборува за осаменоста, зборува за љубовта, за историјата, за страста во истражувањата, која е целосно содржана во симболиката на Херодотовата историја на Алмаши, се осврнува врз силата на зборовите, врз мистичноста на легендите, врз мистичноста на далечните просторства, врз пустината - „привид на време и вода“, на таинственоста и симболиката на звуците и на мирисите, на носталгијата, на променливоста на тагата и среќата, на испреплетувањето на сегашноста и некои далечни времиња од историјата. Зборува за големи и за мали работи, ги допира неколкуте култури - англиската, индиската, арапската, американската, зборува за иронијата, особено кога Алмаши по сите обвинувања за своето потекло во медицинскиот картон е запишан како „англиски пациент“ и кога Кип по сите сопствени убедувања за исправноста на своите одлуки и постапки ќе ја чуе веста за Хирошима и Нагасаки. Истата стапица не ја избегнува ниту Ентони Мингела. И тој сака да го допре бескрајот, да патува низ непрегледните просторства на пустината, просторства кои водат кон бездна на хаотичност во која сакајќи да допре многу работи, многу ликови, многу настани, да укаже на безброј вистини, да проговори за културите, за историјата, за сегашноста, за навиките, за едноставните и комплексни нешта, прави филм кој ја загубува својата директност. А со тоа ја загубува силината на кажаното, не ја доловува моќта на концентрираноста. Тој го пресликува животот, го пренесува на платно, онаков каков што знае да биде, развлечен, со многу, многу патишта во него, но филмот мора да ја создаде онаа целина за која на човекот му треба цел живот. Тоа е задачата на авторот, да создаде живот во својата приказна, вистински, целосен, кој ќе продолжи да живее и надвор, да го визуелизира на платното или во романот и да го овековечи во нашите сеќавања, без разлика дали тоа ќе бидат слики, звуци, зборови или чувства.

СИЛАТА НА ЕДЕН ПОИНАКОВ СВЕТ

Тоа е она што се однесува до приказната. Меѓутоа она што АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ го прави гледлив и возбудлив филм, филм кој

е полн со емоции и кој поттикнува емоции, е умешноста на Мингела да го долови шармот на еден поинаков свет, поинаков живот. Така во еден момент Кетрин вели „ова е поинаков живот, поинаков свет, овде сум поинаква сопруга“. А Алмаши во книгата се прашува „каква беше нашата врска? Предавство на оние околу нас или желба за друг живот?“ Оној поинаков свет, во кој Кетрин се втурнува гладна за промени, а Алмаши од човек кој го мрази сопствеништвото се претвора во човек обземен со љубовта, човек кој не може да замисли да го загуби „неговото“. А во таквиот поинаков свет може да биде вовлечен секој, благодарение на фантазијата или искуствата, а пред сè, на носталгијата. Далечните пространства „умеат да нè повлечат од работ на тагата“, тие можат да ги препознаат нашите чувства и да ги разберат, тие го нудат решението, бидејќи работите изгледаат поинакви од другата страна на светот, од другата страна на нештата. Хоризонтот дејствува смирувачки, го стишува огнот и ги прави работите прифатливи, боите и нивната игра соодветствуваат на големината, на необичноста на новите чувства, пустината ја носи таинственоста, непостојаноста и вечноста истовремено, огнот, оној растреперен оган од свеќите и оној оган во пустината, кој просторот што го осветлува го претвора во бунар сред бесконечната темнина, ветрот и прекрасните приказни го предизвикуваат копнежот, го привлекуваат бесрамно потсетувањето на најубавите нешта, копаат по нашите скриени желби. Не може да се остане рамнодушен на пливачите исцртани со таква прецизност на каменот во пештерата Вади Сура, на застрашувачкиот виор од песок, на приказните за борбите со различните ветрови или на провокативноста на приказната за Кандаул и неговата кралица. Мингела преку извонредната фотографија на Џон Сеил ја доловува целата мистичност на југот, како што Хана во книгата ја гледа цела Азија преку гестовите на Кип. Фотографијата зборува многу повеќе за емоциите од зборовите, од движењата, користејќи ги напоредно широкиот екран, крупниот кадар и тоталот односно фокусот на нивните лица. Асоцијациите кога станува збор за фотографијата успеваат да ја раскажат својата приказна, за просторот, за далечините и нив-

ните непознатици, за културите, за историјата, за неминливоста или за трајноста, за страста, за поинаквиот живот. Со музиката на Габриел Јерид, Мингела успева да ја комплетира величественоста на сликата. Музиката извонредно се вклопува во фотографијата, понекогаш следејќи ја, предизвикувајќи ја или само загубувајќи се во неа. Таа е на моменти мистична, тажна, копнежлива, далечна или премногу блиска, таа опишува, се издигнува кон нови пространства или потонува во длабочините, прераскажува, таи или открива, во секој случај им соодветствува на величината на чувствата и на величественоста на пространствата.

Користењето на флешбековите може да биде многу ризично, може да биде монотонно, формално, но и многу инвентивно, како што е во случајот на овој филм. Монтажата на Волтер Марч во филмот е беспрекорна. Продите не само што бесшумно и незабележливо нè водат од едниот во другиот свет, туку тие со своите асоцијативни премини создаваат една единствена приказна. Во овие премини Мингела успева извонредно да ги користи и да ги вклопи звуците, музиката, расположеноста, самите погледи кон далечината, гестовите, па дури и насмевката, миговите од приказните и едноставно преку нив да ја долови универзалноста на чувствата, да ја долови нивната истовестност поради која се брише онаа временска разлика која ги дели приказните. Филмот се гледа во еден здив и остава вкус на убавина и тага. Успева да допре до гледачот. Овде не зборуваме за траењето, тоа е нешто сосема друго. Затоа мислам дека деветте Оскари, кои ги освои овој филм, меѓу кои и оној за фотографија, за музика, за монтажа, за звук, за сценографија и костимографија се сосема оправдани и тие отидоа во вистинските раце, а не секој филм може или има амбиција да се претвори во култ. Тоа, на крајот на краиштата, во моментот не е ни важно. Всушност, нефилмичноста на романот и успешноста на филмот веќе само по себе зборуваат за умешноста во режисерската постапка на Ентони Мингела, кој заслужено ги освои Оскарот за најдобра режија и заедно со продуцентот Сол Зенц, за најдобар филм. Неговата визија за актерите, која рековме Ондатје не ја нуди во целост, се покажа многу

добра, со самото тоа што тројцата, така да рече главни актери, Американската академија за филмски уметности ги номинира за Оскар, Жилиет Бинош, Кристин Скот Томас и Ралф Фајнс. Оскарот го освои само Жилиет Бинош за споредна женска улога, со својата рафинираност, со своите извонредно доловени длабочини на тагата, со топлината и сетноста во својот поглед, и со чувственоста која се чита во секое нејзино движење, а која Ондатје ја опишува како „луда, безгрижна, која живее како бескуќник“, додека Кип беше сигурен дека „ја познава длабочината на темнината во неа, нејзиниот недостиг на дете и на вера“. Би ги издвоила уште улогите на Алмаши и на Каравацо. Имено, Ралф Фајнс прецизно ја доловува најочигледната особина на Алмаши, неговата воздржаност, тој е впечатлив, со длабоко закопани чувства, со својот скриен вулкан од емоции, со својата опасна волја, со достапноста и дистанцираноста, со својата „воздржаност сè додека не го види тоа што го сака“. Вилијам Дефо, пак, шпионот со прекарот Мус (Лос), носи нешто сосем поинакво, својата невидливост, ненаметливост, широчина, достоинственост во својот огромен пораз, гордост во својата исклучителна болка.

„БОСФОРСКИОТ ТАНЦ“ ПРОДОЛЖУВА

„Чудно време е крајот на војната, време на приспособување“, зборуваа Хана и Каравацо во книгата на Мајкл Ондатје. Тогаш „кога ќе настапи најдлабоката тага, единствениот начин да се преживее е сè да се откопа“. Тоа успева да го направи филмот на Ентони Мингела. Успева привременоста на пејзажот да ја направи трајна, успева променливоста на емоциите да ги овековечи, успева да соголи, како што вели Алмаши „Ова беше место на вера. Исчезнувавме во пејзажот. Оган и песок. Сакавме да ја соблечеме облеката од нашата земја. Да го избришеме семејното име“, да натера да ја побараме вистината длабоко во себе, да проговори за менувањето на човекот, за времето и промените кое

тоа ги носи со себе наспроти трајноста на уметноста, наспроти исполнетоста на празниот простор во пустината и во црквата, наспроти вечната симболика на цртежите на карпите од некое друго време. „Босфорскиот танц“ продолжува, некаде на друго место, во нечија друга опсесија со љубовта. Има реплики во книгата и во филмот кои треба да се запомнат, затоа што се вистинити, мудри, животни. „Зборови, вели Алмаши, зборови Каравацо, тие имаат моќ“. Филмот е рековме, сага, еп кој е прекрасен додека се гледа, но подоцна, подоцна може да биде заменет со друг. Засага во секавањето ќе ги задржиме прекрасните зборови што Кетрин ги напиша во пештерата, пештерата на пливачите, додека го чекаше Алмаши, пред самата своја смрт (во книгата нив ги изговара Алмаши) - „умираме збогатени со љубовниците и со вкусот на глупостите кои сме ги проголтале... телата во кои сме тонеле и пливале во нив како во реките... стравовите во кои сме се криеле... како во оваа пештера. Ги сакам сите траги на своето тело... ние сме прави држави... со граници исцртани на картите... со имиња на силни луѓе...“ Алмаши во книгата продолжува, „би сакал сево ова да ми се забележи на телото кога ќе умрам. Верувам во таква картографија - да биде бележана од природата. Ние сме заеднички истории, заеднички книги. Сè што сакав беше да чекорам по земја што немала мапи. Ја однесов Кетрин во пустината каде што постои заедничка книга на месечината. Меѓу гласовите на бунарите. Во палатата на ветровите“. Тој сакаше да умре на свето место. Веруваше дека тоа е една од тајните на пустината. Во своите мисли тоа и го стори, умре во пустината, секавајќи се на зборовите од својата книга, од старата Херодотова класика „ќе гледам во Месечината, но ќе те видам тебе“. Тогаш смртта исчезнува, бидејќи со неа не настапува крајот, крајот и почетокот се во нас, ако имаме што да видиме кога ќе погледнеме во Месечината. Таква беше пораката што мене филмот ми ја подари. А тоа е доволно. □

Мими ЃОРГОСКА

ЛАВИРИНТОТ НА ИРСКАТА ИСТОРИЈА

□□□□□□□□□□□□□□

Секој филмски автор соочен со предизвикот да создаде филм базиран врз историски факти, нужно треба во себе да ја поседува свесноста дека создава уметничко дело кое е израз на стварноста, но воедно дека тоа дело претставува нова стварност која егзистира во него самото. На прв поглед, може (погрешно) да се заклучи дека историската подлога во голем степен е ограничувачки фактор за едно сложено филмско-уметничко остварување. Ваквиот заклучок (во секој случај базиран врз површно разгледување на проблемот) може да биде донесен ако се земе предвид фактот дека историјата е едно хронолошко редување и проследување на настани и личности значајни за еден народ, за повеќе народи или за целото човештво. Погледнато од овој аспект секој филм кој ќе се потпре врз слепото следење на историската подлога ќе го напушти просторот на естетиката и длабоко ќе навлезе во површниот документаризам. За суровиот документ човекот е само име, кој во одреден хронолошки отсечок направил значајно дело кое во каузалната поврзаност на настаните има одредено (големо значење). За вистинскиот уметнички филм човекот е многу, многу повеќе. Тој може да љуби, да чувствува радост и тага, да страда, да се двоуми, да погреша, да пцуе, да плаче, да

ЗА ФИЛМОТ
МАЈКЛ КОЛИНС

САД, 1996

РЕЖИЈА И СЦЕНАРИО: НИЛ ЏОРДАН
ДИРЕКТОР НА ФОТОГРАФИЈА: КРИС МЕНГЕС
МУЗИКА: ЕЛИОТ ГОЛДЕНТАЛ
УЛОГИ: ЛИАМ НИСОН, АЈДАН КВИН,
СТИВЕН РЕА, ЏУЛИЈА РОБЕРТС,
АЛАН РИКМАН

се смее, да се шегува. Со еден збор тој човек-лик живее.

Во деветтата глава на својата поетика Аристотел се обидел да ја најде разликата меѓу историјата и уметноста. Тој вели дека, историјата т.е. историчарот го кажува она што станало, а уметноста т.е. уметникот кажува како би можело нешто да стане „според веројатноста или нужноста“.

Токму оваа теза на Аристотел стои длабоко во сржта на најновиот филм на ирскиот режисер Нил Џордан (Neil Jordan), МАЈКЛ КОЛИНС (MICHAEL COLLINS).

Дејствието е сместено во еден од најбурните периоди од ирската историја, во периодот на создавањето на самостојната ир-



Кадар од филмот МАЈКЛ КОЛИНС (Нил Џордан, 1996)

ска држава, по повеќе вековно англиско владеење. Со самиот наслов, Џордан веднаш настојува филмот да го наполни со што е можно повеќе провокативност. Мајкл Колинс е една од најмаркантните и најконтroversните фигури на ирската борба за независност, човек кој со својата дејност за ирското ослободување зазема место во многубројни научно-историски полемики и дискусии, а во случајов таа иста личност понудила инспирација во творештвото на еден филмски уметник. Дејството се одвива во временски интервал од шест години, почнувајќи од 1916 година, со задушување на големото Даблинско востание, па се до загадочната смрт на главниот јунак во 1922 година. Кон предизвикот да се одигра комплексниот лик на Мајкл Колинс храбро му пристапи одличниот ирски глумец Лиам Нисон (Liam Neeson), роден во Белфаст. Во интерпретацијата на ликот на Колинс, Нисон внесува огромна енергија свесен дека од него се бара да оживее човек (лик) што за многумина претставува само една историска фигура. Нисон на маестрален начин го доловува фактот дека без оглед на историската големина Мајкл Колинс бил првенствено човек. Покрај борбата во која докрај верувал и целосно ѝ се посветил, Колинс знаел и да живее. Суровиот атентатор знае да се вљуби во убавата Кити (Џулија Робертс, Julia Roberts), да се шегува на своја и туѓа сметка, да тагува по својот добар пријател и соборец Хари (Ајдан Квин, Aidan Quinn), да се сомнева во сопствените постапки (потпишувањето на спогодбата за слободна Ирска држава) и да верува докрај во својот водач Емон Де Валера (Стивен Реа, Stephen Rea), дури и кога војува против него.

За историјата како наука човечките односи се ирелевантни фактори. За режисерот Џордан токму тие се оние фундаменти врз кои тој го гради целокупното дејствие во филмот. На самиот почеток од филмот меѓусебните односи меѓу ликовите градат една хармонична поврзаност во која централно место зазема ликот на Колинс. Во односот спрема Кити, Мајкл сè уште ја задржува во себе наклоноста спрема девојката, почитувајќи го другарството со Хари. Меѓутоа љубовта и блискоста меѓу Кити и Мајкл го рушат зацврстениот ред на нештата. Хари се чувствува по-

беден и отфрлен во љубовната битка. Пријателството е разнишано, а со тоа почнува распадот на дотогаш хармоничните меѓучовечки односи во филмот.

Во односот меѓу Колинс и Емон Де Валера (водач на повеќегодишната ирска борба за независност, а подоцна на двапати претседател на Ирска), режисерот Џордан ја открива и прикажува онаа невидлива страна на личните случувања за која историјата како наука е наполно незаинтересирана. Трагичноста на човекот не е во доменот на науката, голиот историски факт не го доловува човековиот сомнеж, човековото двоумење, човековата немоќ. Внатре во борбата за независност се одвива една многу понечиста, позамрсена и похаотична борба за власт. Во нејзините канци се зграпчени оние кои претходно не можеле еден без друг, кои несебично си верувале еден на друг. Некогашните соборци стануваат противници, пукаат еден во друг со поголема жестокост, отколку кон довчерашните британски поробувачи.

Во таа крвава пресметка Колинс гине. Токму тука Џордан го покажува својот голем уметнички квалитет. На гледачот не му понудува еден одговор на прашањето кој е виновникот за смртта на Колинс. Тој го внесува филмскиот вљубеник во лавиринтот кој има бесконечно многу излези. Гледачот сам избира низ кој излез ќе помине, кој одговор ќе го прифати, на која вистина ќе ѝ верува.

И токму во овој факт е големината на уметноста. Таа не нè води по еден пат, кон една цел, туку пред нас ги отвора сите можни патишта, а нас ни останува одлуката по кој пат ќе тргнеме.

МАЈКЛ КОЛИНС се појави во време кога дведецениското прашање околу судбината на Северна Ирска повторно се актуелизира. Преговарачките тимови на спротивставените страни никако да се согласат за условите под кои ќе седнат на масата за да се договорот за мирот кој ѝ е потребен на Северна Ирска.

Филмот како уметничко дело тврди дека нема само едно решение. Има безброј решенија, треба само да се направи вистинскиот избор. □

Благоја КУНОВСКИ

УДК 791.43/.44.091.4(449.4)(049.3)
Кинопис 18(9), с.115-122,1997

ДОМИНАЦИЈА НА НАСИЛСТВОТО

ГЛАВНА ПРОГРАМА

Природно и логично беше да се очекува суперпрограма за големиот полувековен Кански јубилеј. Меѓутоа се покажа дека желбите се едно, а реалноста од понудените филмови друго. Дури и самиот прв човек на фестивалот, директорот Жил Жакоб како да беше свесен за тоа, изјавувајќи пред фестивалот дека содржината во главната програма е еден голем збир, да не речам галиматјас, од сè и сешто, со акцент врз заедничкиот именител - дека ќе доминираат темите и содржините на насилството, пред сè, во современiot свет. А тоа и се потврди, зашто објективно насилството беше тема број еден на јубилејниот 50-ти Кан, што е во дослук со современите планетарни животни пројави, едноставно планетата Земја се задушува во насилство од секаков вид - директно физичко или психоментално, политичко, корупциско преку формите на криминалот или во неговите закамouflирани варијанти. Притоа темите и содржините за секој, па и за Канскиот фестивал не се по порачка, па оттаму и моќниот Жил Жакоб не можел да избира филмови како што нему му се посакувало, туку го земал она што му е понудено, што е готов свршен чин, се разбира водејќи сметка, алиби за избраните филмови да има барем во проверените режисерски имиња. И ништо нема необично во тоа - клучно е само прашањето какви се, во крајна линија, избраните 20-ина филмови за главната компетициска програма. Кога, пак, се во прашање тие - општиот впечаток е оптималниот, би рекол, просечен квалитет,

не се појавија поголем број врвни дела кои би го потврдиле и би му дале јубилеен печат на Канскиот 50-ти фестивал. А можеби и ние критичарите по малку и разгалени претеруваме во оценките и во строгоста очекувајќи по секоја цена суперфестивалско издание при што големите имиња мораат да си ги надминат своите претходни ремек-дела, знаејќи дека еднаш достигнатиот врв токму со ремек-дело е тешко да се повтори дури и за големите автори.

А сè започна со филмот на отворањето надвор од конкуренција, футуристичката суперстрип визија, мега-проектот на Лик Бесон ПЕТТИОТ ЕЛЕМЕНТ (LE CINQUIEME ELEMENT) во кој потписникот на култните претходни филмови: САБВЕЈ, НИКИТА, ГОЛЕМОТО СИНО и ЛЕОН, насилството го проектира во далечниот 23-ти век во амбиентот на некој мега-полис, низ стандардната формула за борбата меѓу злото и доброто, при што покрај физичката и природна зададеност на четирите елементи: земја-вода-воздух-оган, бранителите на човештината се во потрага по петтиот и решавачки елемент на духовноста и моралноста на идната цивилизација - љубовта како нејзин услов за постоење. Она што пред скоро 7 децении беше футуристичка визија на Фриц Ланг во неговиот антологиски МЕТРОПОЛИС кој меѓу другото сообраќајот во една од футуристичките секвенци, во Њу-јорк како инкарнација на Метрополисот, го замисли со високи автостради меѓу облакодерите и двокрилните авиони како дел од неговата визија, сега Лик Бесон, во сосема поинакви и техничко-технолошки далеку посупе-

риорни услови, во ПЕТТИОТ ЕЛЕМЕНТ тоа го прави многу поефектно и поимпресивно за очи, со сообраќајот на летечките автомобили кои место по улиците се движат во горните слоеви на урбаната атмосфера меѓу облакодерите, слетувајќи таму каде што ќе посакаат возачите. Кругот на Јубилејната канска програма како планирано да се затвори со вториот филм надвор од конкуренцијата, филмот на затворањето АПСОЛУТНА МОК (APSOOLUTE POWER) во кој Клинт Иствуд покрај режисерската позиција ја толкува и улогата на суперпрофесионалецот ограбувач, кој тукушто излезен од затвор, во повторниот лов на големото богатство од вилата на големиот пријател на американскиот претседател - мултимилијардер, ќе биде несакан очевидец - сведок, при што самиот претседател лично ќе биде учесник во ликвидирањето, по играта на случајот, на жената на богаташот која, пак, му била тајна метреса токму на претседателот. Сиот заплет и интрига е во играта со опасното откривање на вистината која, пак ќе се покрие по секоја цена од високи безбедносни причини за да не се компромитира првиот човек на Белата Кука, а жртвувани се луѓето од неговиот штаб за заштита зашто стануваат опасни како луѓе кои премногу знаат. Како што сугерира самиот наслов - злото е сторено со вмешаноста на самиот претседател на САД (го игра Џин Хекмен) чиј морален грев спрема интимниот пријател е покриен со апсолутната моќ.

Големиот режисер Вим Вендерс (освојувач на Златната палма со филмот ПАРИЗ ТЕКАС) во своето најново остварување КРАЈОТ НА НАСИЛСТВОТО (THE END OF VIOLENCE) најдиректно го имплементирал феноменот на насилството, правејќи суспенс-заплет во сплетот на две паралелни приказни, едната за злата судбина надвисната над биг-филмскиот бос, кому, покрај соработниците, во смртниот заговор лично му е вмешана и неговата жена, а во другата е трагиката на професионалниот набљудувач кој во опсерваторијата токму во холивудската филмска Мека - Лос Анџелес, демнејќи врз безбедноста на САД од некоја инвазија, ќе заврши како жртва на посторвеловската компјутерска галаксија на апсолутната контрола во која, пак од името на повисоките цели - ќе биде

жртвуван контролираниот контролор кој, пак, и самиот свесен за својата апсурдна позиција на човек во опсерваторијата-кафез, ќе ѝ се препушти на судбината, помирен дека крајот му го диктира мокниот Голем Брат.

Со насилството во неговата најдиректна варијанта, би рекол на шокантен и апсолутно непријатен начин за гледање од страна на секоја публика не само австриската, се занимава режисерот Михаел Ханеке во својот провокативен филм СМЕШНИ ИГРИ (FUNNY GAMES). Ханеке со нему својствената ладнокрвност (БЕНИЕВОТО ВИДЕО) како со брч ја вивисецира суровата ритуална егзекуција од страна на двајца млади насилници врз едно тричлено австриско семејство во нивната викендичка. Самиот наслов, пак, по видените сурови сцени на насилство е циничен коментар извлечен од метафората за класно-социјалната поделеност на современиот капиталистички свет и неговата општествена организираност, при што злото е генерирано од таквата поделеност, а жртви се богатите, конформистички залегнати припадници кои се „виновни“ со самата припадност на привилегираните класи, предодредени на ударот на омразата на ликвидаторите регрутирани од редовите на аутсајдерите кои својата патолошка социјално-класна искомплексираност ја порамнуваат низ егзекуцијата на припадниците кои се индиректни виновници за нивниот статус на промашеност. Филмот на Ханеке е крајно непријатен, не би рекол опасен зашто има алиби во една реалност која не може да се камуфлира, светот е така организиран за насилството, за жал, да му биде платена цена на примарниот грев - општествената неправда. СМЕШНИ ИГРИ е понајмалку филм за игра, уште помалку за смешни нешта, тој говори за непријатната реалност која мора да предизвика страв кај оние кои ќе се препознаат како потенцијални жртви на одмаздата и омразата на класно-поларизираниите насилници, и веројатно по гледањето на филмот на секој нормално ќе му се всади стравот кога ќе се најде со семејството во сопствената викендица.

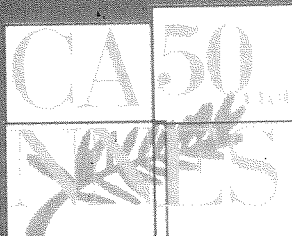
Спиралата на темите на насилство од Главната канска програма продолжува во филмот со исто толку индикативен наслов УБИЈЦИ (ASSASSINS) на францускиот ан-



7 - 18 MAI 1997

forum cannes festival

Ouvert au
public
de 9 h à 18 h



Renseignements : 04 92 99 86 04 / 86 06

фан-тѐрибл, артистот и режисер Матје Казовиц во кој тој ја развива тезата дека современата западна цивилизација тоне во сопственото насилство генерирано од самото животно секојдневје, но и засилено медиумски од агресивната пред сè ТВ-програма која влијае врз свеста на потенцијалните насилници-убијци. УБИЈЦИ е филм за три генерации професионални ликвидатори, платени убијци од Париз. Искусниот артист ветеран Мишел Серо го толкува драмски стожерниот и појдовен професионален убиец, припадник на ветеранската школа, а самиот Казовиц е неговиот ученик од втората генерација кој, пак, ќе биде ладнокрвно ликвидиран од учителот поради непослушност по една неуспешна акција. Меѓутоа во играта влегува и третата генерација, најмладата, израсната и однегувана на отуѓувачката и агресивна ТВ-програма и видеоигри во личноста на еден ученик на прагот на тинејџерството, кој загубен во светот на уништената перспектива со проклетството на припадник на семејство од социјалното дно, на крајот ќе изврши масакр во своето училиште, а како одмазда врз учителот кој ќе го испровоцира со погрешната педагошка мерка. Алибито за таквата ескалација на насилството Казовиц го бара во тотално агресивното општество при што ТВ-програмите се преплавени со насилнички филмови и рекламни спотови. Меѓутоа, за разлика од неговиот претходен одличен филм ОМРАЗА во кој на кинестетски и актерски ефектен начин се занимаваше со феноменот на насилството генерирано од самото општество, Казовиц, за жал, во неговото најново издание УБИЈЦИ се загуби во својата претенциозност, потпирајќи се премногу врз медиумското телевизиско и филмско насилство (тоа на поинаков, по-ефектен и поконсеквентен начин го направи Оливер Стоун во неговиот филм РОДЕНИ УБИЈЦИ) со што паднаа во вода големите надежи на домаќините одново по 10 години да се искитат со „Златната палма“ и тоа токму на Јубилејниот 50-ти Кански фестивал, до толку повеќе што Казовиц е нивниот миленик. Којзнае колку тој ќе остане тоа по ова разочарување? Којзнае, дали по одличниот филм ОМРАЗА му требаше на Казовиц ваков ризичен филм со кој си го разниша бргу стекнатото реноме на еден од најталентираниот и

најнадежни француски автори од помладата генерација. Французите големи надежи полагаа и во својот втор претставник филмот ЗАПАД (WESTERN) на помалку познатиот режисер Мануел Пуарије, во кој тој низ формулата на on-the-road ја донесува својата критичка опсервација за конзервативниот дух на Французите и нивната ксенофобија, а што хипокритски го покриваат веќе виденото низ патувачките авантури на аутсајдерите странци во потрага по љубовта, тестирајќи ги локалните староседелци од секојдневјето на француската провинциска реалност на една Бре-тања.

И двата британски претставника во Главната канска конкуренција, филмовите НИШТО НИЗ УСТА (NIL BY MOUTH) и ДОБРЕДОЈДЕ ВО САРАЕВО (WELCOME TO SARAJEVO) секој од свој аспект се занимава со насилните пројави на современоста, првиот од Лондонската стварност, вториот од Сараевскиот воен пекол. НИШТО НИЗ УСТА е режисерско деби на инаку познатиот артист Гери Олдмен, неговото режисерско крштевање е успешна, во многу нешта автобиографска рефлексција за животот во Јужен Лондон во кој младите аутсајдери се исто толку предодредени на проклетството, на насилството, дрогата и криминалот, а самиот наслов е симболика позајмена од болничките ознаки за тешко болните пациенти кои не можат да бидат хранети преку уста, што е метафорички имплантирано и во документаристички доловената животна стварност на Лондон денес, се разбира, низ призмата на животните губитници.

По филмовите БАКНЕЖ НА ПЕПЕРУКАТА и минатогодишниот ЦУД, режисерот Мајкл Винтерботом со најновото издание филмот ДОБРЕДОЈДЕ ВО САРАЕВО ја одржува својата квалитетна режиска кондиција пренесувајќи нè во до неодамна најактуелната светска медиумска тема - војната во Сараево чиј пекол е преточен низ професионалното искуство и лично доживување на еден британски воен ТВ-репортер кој ќе посвои едно сараевско девојче, чија, пак, мајка во интерес на нејзината среќа и иднина изнудено ќе мора да се жртвува од мајчинството што пак е врв на личната човечка драма на самите сараевчани чии животи се тектонски

нарушени, се разбира ако притоа некој од нив ја имал среќата да го преживее сараевскиот воен пекол, кога и едното поделено варено јајце се доживува како врвна среќа. Во оптималниот кански круг на квалитетните остварувања се вбројува и филмот на Анг Ли МРАЗОВНА БУРА (THE ICE STORM) во кој, исто така, индиректно е допрено специфичното насилство доживеано како ерозија на индивидуалниот и семеен морал во Америка разјадена од аферата Ватергејт со Никсон во нејзиниот фокус и од него иницираната Виетнамска војна. Анг Ли е консеквентен во своето

режиско изразување со една стегната драмско-визуелна структура, иако не на нивото на неговите претходни два светски хита: оскаровецот РАЗУМ И ЧУВСТВА и комедијата ВЕНЧАЛЕН БАНКЕТ.

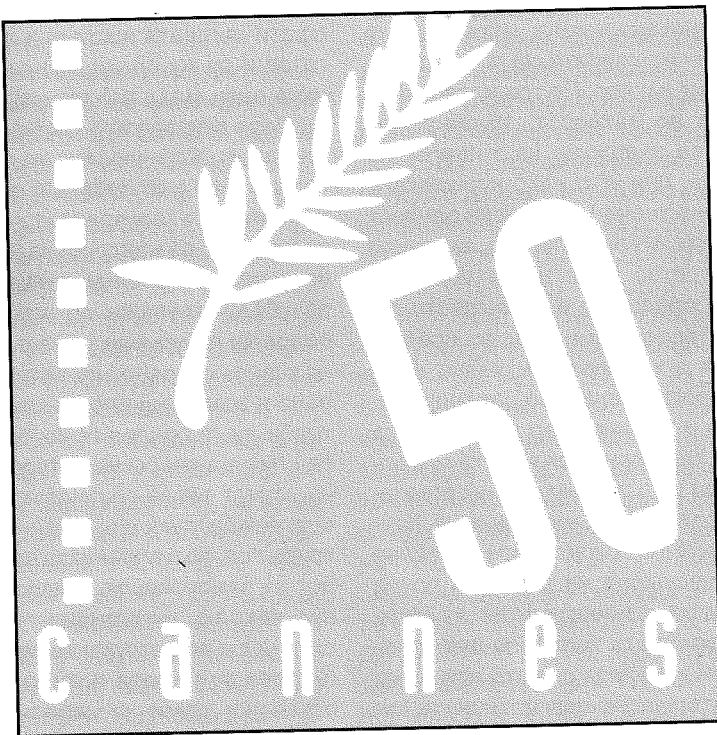
Списокот на филмовите од Главната канска програма кои се занимаваат со пројавите на дезинтеграција на современиот човек преку различните форми на директно или ин-

директно манифестирано насилство и зло ја прошируваат уште неколку филмови: пред сè, канадскиот СЛАТКА УТРЕШНИНА (THE SWEET HEREFTER) во кој режисерот Атом Егоян нè внесува во автентичната трагедија по давењето на група деца чиј школски автобус ќе потоне во едно замрзнато езеро, драма што катарзично се обидува да ја истражи и судски реши стариот и уморен адвокат кој е распнат и со сопствениот родителски проблем - ќерката наркоман која го напуштила. Кон режисерската ефектност на Егоян се придружуваат уште двајца американски ре-

жисери: Ник Касаветис чиј филм ТАА Е ТОЛКУ УБАВА (SHE IS SO LOVELY) е уште една драмска верзија за вљубените аутсајдери, чија љубов нема да згасне ни по една деценија измината катарза, Тој по излегувањето од затвор, а Таа по бракот со еден богаташ со кој ќе има две ќерки, а во одличната интерпретација на брачниот актерски тандем: наградениот Шон Пен и Робин Рајт Пен. Жанровски ефектен, режиран според проверената американска формула за крими-суспенз е филмот Л.А. ДОВЕРЛИВО (L.A. CONFIDENTIAL) на новото режисерско име Кертис Хенсон, кој нè

внесува во криминалот и полициската корупција во Лос Анџелес.

За да се комплетира сликата за јубилејното 50-то издание на Канскиот фестивал, треба секако да се фрли поглед и врз традиционално придружните програми кои се на некој начин секоја за себе фестивалска автохтоност т.е. еден вид фестивал во фестивалот. Но, пред да се за-



држам на филмовите од програмите: **„Извесен поглед“** (комплементарна на Главната со таа разлика што филмовите избрани за „Извесниот поглед“ го имаат печатот на официјална селекција, но се надвор од конкуренцијата) и втората **„Кензен“**, програма која е составувана од други независни селектори - накусо би го прокоментирал и доделувањето на клучните награди од страна на канското жири на чело со артистката Изабел Аџани (покрај неа беа и авторитетите пред сè режисерите: Нани Морети, Тим Бартон и Мајк Ли или писателите и сценаристи: Мајкл Ондатје

и Пол Остер). Како што е познато јубилејната Канска „Златна Палма“ ја поделија рамноправно, екс-екво двата азиски претставника: јапонскиот филм ЈАГУЛА (UNAGI) на водечкото ветеранско авторско име Сохеи Имамура (инаку претходно освојувач на „Златната палма“ за неговото ремек-дело БАЛАДАТА ЗА НАРАЈАМА) и вториот филм од Азија - ВКУСОТ НА ЦРЕШНИТЕ (TA'M E GUILASS) на исто така водечкиот ирански режисер Абаз Кјаростами. Филмот на Имамура ЈАГУЛА тргнува од изнудениот чин на насилство, кога, во настап на љубомора во бес и намалена пресметливост, еден средовечен сопруг ќе ја маскрира својата неверна жена, истата вечер предавајќи ѝ се на полицијата, за потоа да биде осуден на строг затвор. По тоа катарзично поминато време во затворот, Имамура во филмот главно се задржува на животот на осуденикот потоа, при што како куриозитет, но со метафоричко значење е внесен односот на повратникот со јагулата со која започнал своевидно другарство уште во затворската ќелија за тоа да продолжи и по неговото излегување од затворот. Имамура во препознатливиот сплет злосторство и казна фактички ја гради својата слика за Јапонија денес во која како и насекаде во современата цивилизација се загубени стожерните морални вредности, при што љубовта е најзагрозена и токму природното однесување на јагулите кои го минуваат својот голем пат на „верноста“ за снесување на јајцата и потоа враќањето назад во матичните води, е добриот повод за своевидната парабола што Имамура ја гради, вперувајќи ја својата критичка острица и врз материјално-прагматичната девалвација на јапонското општество во однос на духовноста и моралноста, категории кои во самурајската традиција биле национални доблести.

Водечкиот ирански режисер Кјаростами, по проблемите што му ги наметнуваа иранските власти, барајќи од него најнапред во Иран да ја доживее премиерата, а потоа во светот, сепак, се појави во Кан и беше не само одлично пречекаан од публиката и критиката, туку и Жирито во силната конкуренција не можеше да му одолее, определувајќи се да му додели „Златна палма“. ВКУСОТ НА ЦРЕШНИТЕ е на линијата на неговите досе-

гашни авторски пројави со специфичниот, „аскетски“, но ефектен и препознатлив режисерски ракопис (ЖИВОТОТ ПРОДОЛЖУВА, ПРЕКУ МАСЛИНОВИТЕ ДРВЈА и др.) овојпат чекор потапу во изборот и опсервацијата на доскора табу темата за строгата фундаменталистичка цензура во Иран - а тоа е феноменот на самоубиството. Централна личност е еден 50-годишен интелектуалец, значи современ ирански граѓанин кој разочаран и изморен од животот сака да изврши самоубиство, притоа барајќи некој кој ќе му помогне во неговото закопување по самоубиството. Во потрага со својот автомобил по човекот кој ќе ја сфати неговата последна желба за што тој е готов и да му плати, идниот самоубиец сретнува еден млад војник, кој веднаш кога ќе ја разбере еретичката намера бега од автомобилот на потенцијалниот самоубиец, истото неразбирање го добива и од еден студент по теологија за во третиот, стариот чувар на еден музеј, да најде на разбирање со тоа што искусниот старец најнапред се обидува да го разубеди влевајќи му надеж во иднината, бодрејќи го дека сè уште е млад. Кога во тоа не успева старецот му ветува дека утредента рано в зори ќе дојде на местото каде што ќе треба да го покрие самоубиениот. Преку ноќ се случува невреме, истура дожд, утредента на истиот терен се појавуваат војници на некоја вежба, тука е и ТВ-екипата која го регистрира тоа, во далечината заминува автомобилот на самоубиецот. Кјаростами во свој стил, низ неколку сугестивни потези го „отвора“ случајот и во дотогаш песимистичкиот самоубиствен тон влева оптимизам, но притоа не оставајќи траги на хелиенд ниту пак идеолошка демагогија. Во секој случај ВКУСОТ НА ЦРЕШНИТЕ е ново збогатување на оригиналниот авторски опус на Кјаростами кој овојпат добива и во квалитетот, афирмирајќи го правото на единката на самоубиство и во контекстот на иранското фундаменталистичко општество.

Конечно и наградата за најдобра режија, можеби како најголемо изненадување и по малку очекувана одлука на Канското жири, но таа сепак се чини со право му припадна на третиот азиски претставник - филмот СРЕКНИ ЗАЕДНО (HAPPY TOGETHER) на Кинезот од Хонг Конг, режисерот Вонг Кар-Ван, кој ва-

жи за предводник на новиот секинески филмски бран. Неговиот филм е пред сè одлично режирана, ефектно одиграна и перфектно визуелно снимена љубовна драма, историја за двајца хомосексуалци од Хонг Конг кои привремено работат и живеат во далечниот Буенос Аирес, за потоа враќањето назад, преку Тајван до Хонг Конг или Кина, да ја одреди и метафората за животот заедно на Кинезите од Хонг Конг со старата-нова татковина НР Кина по враќањето на Хонг Конг под нејзина власт.

ИЗВЕСЕН ПОГЛЕД

Во програмата „Извесен поглед“, според напишаното правило, се вклучени оние филмови кои отпаднале од Главната програма и конкуренцијата за наградите. Меѓутоа за неколку, пред сè, за рускиот филм БРАТ, вториот по ред игран филм на 38-годишниот автор на сценариото и режисер од Свердловск Алексеј Балабанов, би рекол дека неговиот филм е со сите predispozicii и квалитети за Главната програма и тоа беше најфлагрантниот превид што можел да го направи канскиот селектор Жил Жакоб, оставајќи го филмот на Балабанов надвор од конкуренцијата во „Извесниот поглед“. БРАТ е своевидна андерграунд слика за депресивните, животни ерозивни и морално загадени животни пројави на Русија од денешнината, со едно, тукушто од војска излезено, момче, кое по високопрофесионалната извежаност во руската армија, одлично се вклучува во подземјето на Санкт Петербург, за потоа, како најнов тип на урбан-подземен „милитант“, кариерата на професионалец-ликвидатор, кој ладнокрвно ќе се впушти во пресметките на разните мафии - да ја продолжи во Метрополата - Москва. Одличен филм што би го посакал секој фестивал во Главната конкуренција за награди.

Традиционално ударната и мошне силна британска кинематографија на програмата „Извесен поглед“ ги имаше солидните претставници: ГОСПОЃАТА БРАУН (Mrs. BROWN) на режисерот Џон Меден, историска биографска драма од почетокот на 19-от век, за платонската љубов меѓу кралицата Викторија и нејзиниот шкотски заштитник и посилен Џон Браун. Другиот претставник е интелегентна-

та современа комедија ЉУБОВ И СМРТ НА ЛОНГ АЈЛЕНД (LOVE AND DEATH ON LONG ISLAND) на режисерот Ричард Квитниовски, уште една, овојпат современа платонска љубовна релација, кога средовечниот британски интелектуалец и писател (во интерпретација на Џон Харт) ќе отпатува во Америка на Лонг Ајленд за таму да се сретне со филмскиот убавец од петпарачките комерцијални филмови, кој им ги „крши“ срцата на тинејџерките (во интерпретација на инаку во стварноста популарниот млад актер Џесон Престли), а што пак во филмот на Квитниовски е латентната хомосексуална слабост на лондончанаецот, што на некој начин е и метафората за духовно-интелектуалните разлики меѓу британската матица и новодојденската американска прагматична инстант психологија.

По недозволувањето на кинеската цензура, да биде прикажан веќе избраниот за конкуренцијата и во каталогот внесениот кинески филм БИДИ ЛАДНОКРВЕН (KEEP SO-OL) на водечкиот режисер Жанг Јиму, сепак во програмата „Извесен поглед“ се најде кинескиот претставник, филмот ИСТОЧНА ПАЛАТА - ЗАПАДНА ПАЛАТА (DONG GONG XI GONG) на режисерот Жанг Јуан, во кој, како и во случајот на филмот на Кјаростами е третирана за првпат една кинеска табу-тема, а тоа е хомосексуализмот во современа Кина, со една историја која се случува во амбиентите на главниот град Пекинг, тема која е револуционерна за инаку секогаш виталната кинеска кинематографија. Штета што и филмот БИДИ ЛАДНОКРВЕН со проблематиката од настаните на плоштадот Тиан Ан Мен, не ја комплетира секинеската јазично-филмска кинематографија. Од американската алтернативна, независна филмска сцена, на програмата „Извесен поглед“ беа прикажани две типични остварувања инспирирани од современото американско урбано милје, тоа се авторските филмови: ВО ДРУШТВО НА МАЖИ (IN THE COMPANY OF MAN) на режисерот Нил Лабут и А,Б,Ц-МЕНХЕТН (A,B,C-MANHATTAN) вториот филм од њујоршката трилогија на авторот Амир Надери. Првиот беше МЕНХЕТН НИЗ БРОЈКИ, а третата епизода е во подготовка. Кон оваа независна филмска двојка се приклучува и филмот од стандардната американска продукција, тоа е исто така современата

њујоршка љубовна драма НЕДЕЛА (SUNDAY) на режисерот Џонатан Роситер кој прави една своевидна кратка средба во алузиската споредба со антологискиот филм на Дејвид Лин, но доживеана на комедиографски начин низ љубовната средба на двајцата средовечни аутсајдери: артистката од британско потекло Маделен/ и њујоршкиот пропаднат филмски режисер Оливер кој живее самотнички живот во еден центар за бездомници. Американскиот независен филм во рамките на програмата „Извесен поглед“ имаше и четврто интересно остварување, тоа е карактеристичната on-the-road крими-драма АМЕРИКАНСКИ ПЕРФЕКТНО (AMERICAN PERFECT), пристојно дебитантско дело на 36-годишниот натурализиран Американец роден во Лондон - Пол Чарт.

И конечно, филм од програмата „Извесен поглед“ кој заслужува да биде истакнат е и современата француска љубовна драма ПО ЉУБОВТА ЖИВОТИНКАТА Е ТАЖНА (POST COITUM, ANIMAL TRISTE) комплетно второ целовечерно играно остварување на инаку помалку во светот познатата француска артистка Брижит Руан, која во својот филм ја режира сопствената централна личност, една средовечна омажена и семејна жена, која по преродувачката љубовна авантура со еден млад љубовник, ќе страда до степен на загубена волја за живот, кога слатката врска одненадеж ќе заврши.

КЕНЗЕН

Третата по традиција значајна Канска програма која на свој начин ѝ е конкурентска на Главната и на „Извесниот поглед“, како еден вид фестивал во фестивалот е „Кензен“ или „Петнаесетте денови на автори-те“. Во нејзиното 29-то издание беа прикажани 15 филмови меѓу кои по своите вредности рамни на оние од официјалната канска селекција ги издвојувам, пред сè босанско-француската копродукција СОВРШЕН КРУГ (SAVRŠENI KRUG) во кој режисерот и косценарист Адемир Кеновиќ заедно со писателот-косценарист Абдулах Сидран, како автентични сведоци, луѓе-уметници кои го преживеале сараевскиот воен пекол, нè пренесуваат во тоа воено лудило, кога да се биде жив било

сведено на чиста случајност и среќа, со разурнатото Сараево како автентичен документаристички филмски декор, со одличниот Мустафа Надаревиќ во една спонтанa креација осмотски доживеана како гола вистина, заедно со двете деца актери-натуршчици кои ќе останат без семејството.

Вториот одличен филм од „Кензен“ е белгиската комедија МОЈОТ ЖИВОТ ВО РОЗЕВО (MA VIE EN ROSE) на дебитантот, сценарист и режисер Алан Берлинер, една духовита комедија со сторијата за детенцето кое си замислува дека е девојче, низ што е граде на метафората за правото на индивидуата да има свој избор и да се биде поинаков и како таков прифатен и разбран од семејството и од скептичното озборувачко малограѓанско соседство. Третиот филм од „Кензен“ е уште еден ефектен британски претставник, тоа е второто целовечерно дело на натурализираниот Британец од индиско потекло Удајан Прасад, кој, по исто така одличното деби филмот БРАКА ВО НЕВОЛЈА, овојпат, според сценариото на искусниот сценарист на Стивен Фирс - Ханиф Куреши, во второто дело МОЈОТ СИН ФАНАТИК (MY SON THE FANATIC) одново нè пренесува во британската современост, поточно во јоркширски Брадфорд, градот на текстилните милионери, со сторијата за генерацискиот јаз меѓу таткото-таксист вљубен во една локална проститутка и кој прагматично е адаптиран на современата западна цивилизација со сета хипокризија, за разлика од неговиот син кој, иако роден во Британија, од протест кон нејзината декадентна стварност се претвора во фундаменталистички фанатик, што во крајната поента режисерот Прасад и сценаристот Куреши го подложуваат, исто така, на потсмев.

И конечно, од „Кензен“ програмата уште едно солидно филмско остварување од кинеското јазично подрачје, овојпат од сè оригиналната и полна со талентирани режисери тајванска кинематографија, застапена со симпатичната драма ШЕПОТЕЊЕ ЗА МЛАДОСТА (MURMUR OF YOUTH), второ целовечерно дело на 38-годишниот режисер Лин Ченг Шенг, кој ни доловува уште една варијација на современото отуѓувачко живеење на младите во тајванското урбано секојдневје. □

ВЛАДИМИР Љ. АНГЕЛОВ

УДК 791.43/44.092(063)(44:4)(049.3)
Кинопис 18(9), с.123-127,1997

ФРАГМЕНТИ ОД ВТОРИОТ ФИЛМСКИ ФОРУМ ВО СТРАЗБУР

□□□□□□□□□□□□□□□□

- ИМПРЕСИИ -

Дали европскиот филм има иднина? Дали постои сегашност за европскиот филм? Дали минатото на европската кинематографија, воопшто, било толку блескаво? На што се должи маргинализацијата на европската кинематографија? Дали единствена причина за падот е американско-холивудската филмска машинерија? Дали се потребни мали национални, а со тоа и некомерцијални кинематографии или е потребна глобализација на тој план? Какви решенија нудат меѓународните копродукции? Какви мерки треба да се преземат за повторно да заживее европскиот филм (продукција, дистрибуција, телевизија)? Кои релации да се воспостават за да се стимулираат и организираат пазарот и продукцијата? Како да се подобри презентацијата и комерцијализацијата на продуктот? Кои се причините за моменталната криза? Дали постои авторска криза? Како да се влијае врз политиката и политичарите, меѓународните институции и здруженија за да се воспостави административна и финансиска помош на европската кинематографија? Кои се институционалните форми преку кои филмските работници можат да ги задоволат финансиските потреби? Какви се искуствата од соработката со овие организации и што

треба да се подобри во нивното функционирање?

Како европската кинематографија да ја врати динамиката и влијателноста?

Дали американскиот прагматизам го победи европскиот интелектуализам. Ова прашање повлекува друго: Дали на американскиот филмски бизнис оваа победа ѝ е потребна или тоа е само преодна фаза кон поинаква доминација?

Можно ли е да се одбраниме од американската филмска доминација, а притоа да се зачуваат културните и моралните норми, меѓународните институции и договори, трговските и политичките релации, а пред сè, заемното почитување.

Дали податокот дека 95% од филмовите кои се прикажуваат во Европа се од американско потекло ни се чини застрашувачки. Како поинаку да се опише зборот **монопол**?

Вториот Европски филмски форум во Стразбур, кој се одржа од 11-16 септември, како основа за своето егзистирање ги потенцираше овие премиси и во основа се обиде да понуди решенија.

Европскиот филмски форум е создаден по иницијатива на г-ѓа Катарина Траутман, екс-градоначалник на Стразбур, момен-



тално француски Министер за култура и комуникации. Целта на Форумот е да влијае врз Европскиот парламент, Советот на Европа, институциите и формите кои ги развива Европската унија; врз политичарите и многубројниот дипломатски кор стациониран во овој град за стимулација на европското филмско производство, индустрија, дистрибуција, едукација и филмска презервација; за поголема ажурност и активност во поткрепа на кинематографијата особено кога кризата ги зафаќа сите аспекти на дејствување.

Тоа логично наведува на заклучок дека изборот на Стразбур за град-домаќин на оваа манифестација е мошне тенденциозен, а со тоа и ограничен. Значи, организаторите не калкулираат никакви други влијанија (култура, традиција, етничка структура, историја, интерес на регионалното население кон манифестација од ваков карактер, интерес на професионалците...) освен сопствената цел која се манифестира како заедничко добро. На крајот сè се сведува на познатата максима за средствата и целта.

Нормално, етапите ќе се освојуваат постепено, па во иднина треба да се очекуваат други побарувања и изнудени решенија.

Најверојатно тоа е причината што оваа богата и корисна филмска манифестација, проследена со прекрасни содржини, и многубројни информации, не наиде на масовен одзив кај публиката, особено кај помалку атрактивните содржини.

Свесни за овој проблем (по сè изгледа поучени од претходното издание на форумот), организаторите се обидоа на мошне атрактивни и луцидни начини да ѝ се приближат на публиката. За изработка на плакатот кој доминираше во Стразбур е ангажиран без сомнение моментално најпопуларниот француски уметник, најмногу афирмиран како автор на стрипови, Енки Билал (роден во Белград, натурализиран Француз, потврда за паневропската концепција на форумот). Покрај претставувањето на содржините на државните телевизиски канали (еден од покровителите е и телевизиската станица "CANAL +"), за да се анимираат многубројните туристи (во најчест случај Американци и Јапонци), пред платото на грандиозната катедрала беше одржана отворена филмска проекција на европскиот мегахит ФАРИНЕЛИ.

Сепак, мора да се забележи дека ова е само второ издание на форумот и кредитот остварен во почетокот сигурно ќе се рефлектира во иднина.

СОДРЖИНИ

Вториот Европски филмски форум, дејноста ја реализираше преку реализација на две паралелни содржини:

- филмски проекции
- работен дел, воркшоп/дебати и семинари

Филмските проекции тематски беа поделени на три дела.

А. ФИЛМСКО НАСЛЕДСТВО, богатства од европските филмски архиви.

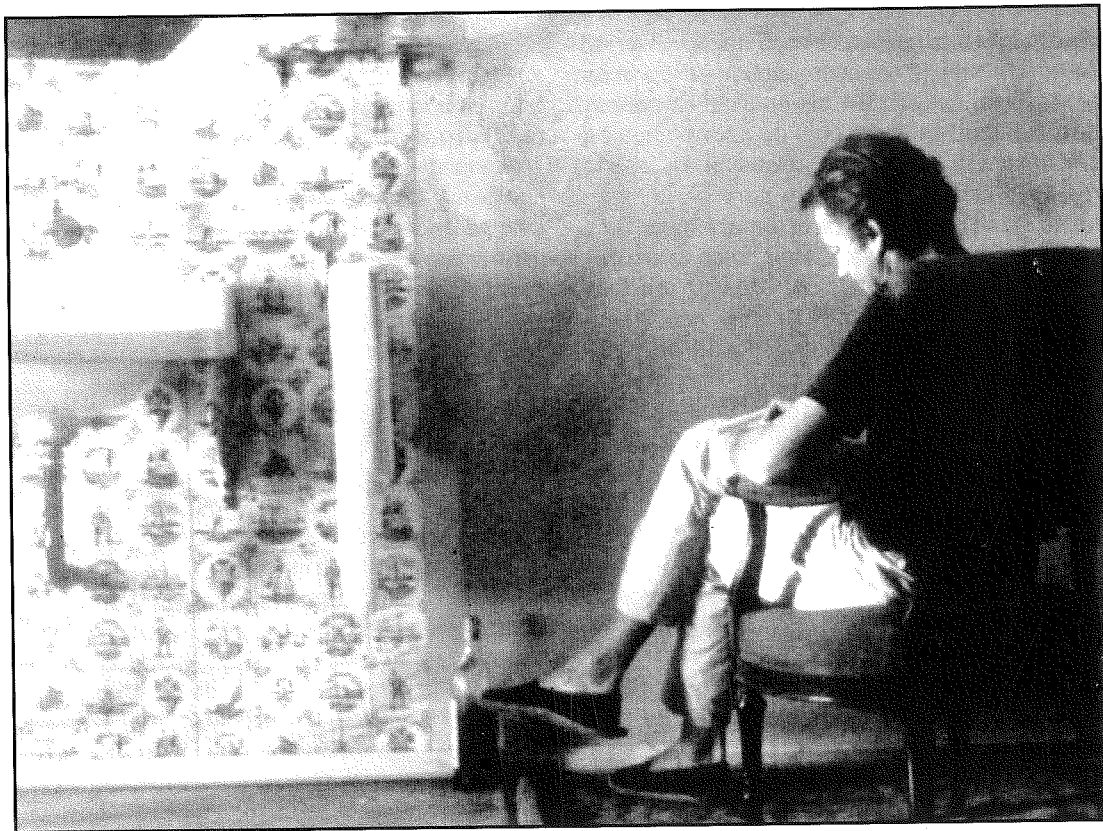
За време на ограничениот престој во Стразбур, невозможно беше да се опфати целокупната филмска програма која се одвиваше во четири прекрасни киносали: Star, Etoile, Odyssee, UGC Capitole. И покрај желбата да опфатам што повеќе од понудената програма морав поцврсто да се определам за една тематска содржина. Претставувањето на дваесет и една национална и регионална кинотека, со 33 долготражни и краткотражни филмски форми, како и имињата на авторите како Фриц Ланг, Карл Груне, Роберт Вине, Жан Реноар, Жак Тати беа определувачки во личниот избор. Во овој дел од Форумот се претстави и Кинотеката на Македонија со „Избор филмови на браќата Манаки“.

Во обновен сјај, со помош на филмските архивари, лаборанти и реставратори, блеснаа сликите на старите мајстори. Се врати магијата на старите киносали, никл одеоните и панаѓурските атракции од крајот на минатиот и почетокот на овој век. Стразбуршките киносали се исполнија со духот на минатите времиња и со многубројните вљубеници во филмот. Пред очите ни се отворија визиите на авторите кои се уметници и авантуристи што веруваат во трајноста на ефектот кој го предизвикуваат. Пред публиката продефилираа разни војски, Султани и Папи, одамна минати времиња, филмови кои оставиле длабоки траги во европската и светската кинематографија, филмови кои биле предвесници на бурите што ги носи современоста и цивилизацијата.

И покрај ваквите содржини, интригантни и возбудливи не само за професионалците, одзивот на публиката беше малубрбен. Есенцијата на филмската историја содржана во филмовите како КАБИНЕТОТ НА ДОКТОР КАЛИГАРИ или ХАРИКИРИ беа прикажани во полуполпната сала. Претставите на Швајцарската, Бугарската, Португалската, Македонската и други кинотеки (архив) беа, речиси, празни.

беше полн со благонаклоност и симпатии, а реакциите срдечни и искрени.

Интересот за македонската кинематографија беше зголемен и поради претстојната премиера на ЦИПСИ МЕЦИК во режија на Столе Попов, филм проследен со аферата околу копродуцентските односи во реализацијата, што беше неколкупати потенцирано.



Кадар од филмот ВО БЕЛИОТ ГРАД (продуцент Пауло Бранко, режија Ален Танер, 1983)

Кинотеката на Македонија се претстави со реставрираната копија од „Избор од творештвото на браќата Манакџи“, дел од богатството што овие пионери на Балканот му го оставија на светот. Проекцијата се одржа во киното Одисеј со почеток во 22,30 часот и поради времетраењето (17 мин.) беше проследен со целовечерниот швајцарски игран филм ПОВИКОТ НА ПЛАНИНАТА (р: Артур Адријан Поршет, 1923 г.). Одзивот на професионалците кои го проследија нашиот филм

Б. СЕГАШНОСТ

Оваа содржина беше расчленета на два дела:

- Европа во сите форми, современа европска продукција

- Големите европски професионалци, Паоло Бранко, продуцент, Португалија

Проекциите посветени на современиот европски филм започнаа вечерта пред официјалното отворање на Форумот, со затворената проекција на шпанскиот филм ВО ПРЕ-

ГРАТКИТЕ НА ЗРЕЛА ЖЕНА на режисерот Мануел Ломбардеро. Продукцијата е мошне претенциозна и вклучува две американски филмски ѕвезди, Феј Данавеј и Џоана Пакула. Филмот доаѓа од една кинематографија за која во последно време многу се говори и е сигурно дека доживува творечки подем. Земајќи ги предвид овие квалификации очекував дека ќе присуствувам на проекција на барем добар филм, но моите очекувања не се исполнија. Филмот е мелодраматски приказ на Франкова Шпанија од времето на граѓанската војна виден низ призмата на главниот лик кој е момче во фаза на созревање. Авторот не претендира кон особен личен став во описот на тој период, тој (авторот) се дистанцира од политиката и идеалите, ставајќи ги двете страни во истиот кош, нив ги дели само линијата на фронтот, а таму се обичните луѓе. Овој принцип е добар, но овој филм лошо функционира. Меѓу другото и поради тоа што филмот не донесува изразни новости ниту, пак, умешно ги користи занаетските особености на филмот. Атмосферата, духовитоста и спонтаноста не се на негова страна. Сценариото функционира во стилот на сапунските опери (пренасилен хумор, еротика, природни убавини проследени со убава филмска музика, стрелање на франковистите како посебен момент во момчешкото созревање, редене секвенци без цврста поврзаност). Малку ведрина донесоа актерите од домашниот дел на екипата.

Погрешен избор за започнување манифестација која претендира на висок естетски квантум.

Во продолжението на оваа содржина беше планирано да се прикажат 27 филмови од исто толку европски земји, но намерата на организаторите ја наруши аферата на претходно спомнатиот македонски филм, така што овој филм не беше прикажан. Информациите за проблемите на филмот сигурно ќе бидат поцелосни во културните рубрики во дневниот печат и ревиите.

Ретроспективата на опусот на Паоло Бранко, продуцент од Португалија, беше определена во функција на концепцијата на Форумот. Во својот работен век овој продуцент работел со имиња како Вим Вендерс, Мануел де Оливеира, Петер Хантке и други автори од

Португалија, Франција, Шпанија, Литванија и Германија, што значи дека работел за афирмацијата на европската кинематографија. Изборот на Паоло Бранко и професијата продуцент говори и за определбата на Форумот да влијае врз стимулирање на оваа функција за која Фелини рекол дека не му е докрај јасна, но е сигурен дека без својот продуцент многу тешко би снимил филм.

В. ИДНИНА (студентски остварувања од европските филмски училишта)

Во оваа содржина на Форумот се прикажани петнаесет остварувања на млади филмски автори кои учествуваа во конкуренција за три стимулативни парични награди. Филмовите се снимани на 16мм и 35мм филмска лента, а за да се определи кои филмови и автори заслужуваат посебен стимул формирано е петчлено жири составено од реномирани европски филмски автори, историчари, теоретичари, меѓу кои за мене најинтересно е името на Горан Паскаљевиќ.

Преку работниот дел организиран во вид на воркшоп/дебати и семинари, реализаторите на Форумот се обидоа да систематизираат искуства од припадници на разни кинематографии, да воспостават рамки на дејствување за заздравување на европската кинематографија и на крајот овие разгледувања формирани во вид на елаборат да бидат доставени до членовите на Европскиот парламент и одговорните структури од Европската унија. За таа цел на Форумот беа претставени, објаснувани и дискутирани разни институционални форми, асоцијации и здруженија како: Media II; Eurimages; European Audiovisual Center of Babelsberg; European Audiovisual Observatory; The European Broadcasting Union (EBU); The Association of Commercial Television of Europe (ACT); Europa Cinemas; The European Film Academy (EFA); The International Federation of Actors (FIA); Equinoxe; Nipkow; Sources; The Societe des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD); The Federation of European Film; The European Film Archive; The International Association of Authors of Audiovisual Cities and Cinemas.

Сиве овие форми имаат цел да го пододобрат, афирмираат, стимулираат, заштитат, зголемат и економски да го поддржат влија-

нието на европскиот филм, аудиовизуелниот сегмент и авторите.

Зачудува многубројноста на институциите кои се во функција на развивање на кинематографијата, количината на средствата кои се издвојуваат и методите на стимулација кои се користат.

ЗАКЛУЧОК

Впечатокот кој го понесов со себе враќајќи се од овој Форум беше дека за момент се најдов во центарот на паранојата предизвикана од американската филмска продукција и обожавањето на истата од страна на обичниот свет кој ја сочинува публиката. При спомнувањето на Мек Доналдс, паранојата прераснува во фобија и тогаш мошне тешко е да се контролираат емоциите. Ова беше особено присутно кај работниот дел на Форумот, а потврдено со придружните филмски содржини. Се чувствував мошне непријатно кога ги слушав припадниците на „европските најразвиени“ како зборуваат за криза, недостиг од финансии, лошо и неефикасно претставување на големите филмски саеми и слично. Ништо од тоа не кореспондира со гламурата на околината која ги опкружува. Каде сме ние и нашата кинематографија во таквото опкружување, е прашањето кое се наметна?

Впечаток е дека за ваква манифестација се потребни големи средства и впечаток е дека средствата ги имаше доволно. Значи ли тоа дека кризата е веќе премногу длабока и дека некој вид модифициран централизам (дискусиите укажуваат на тоа) би преставувало решение? Во југословенското филмско производство, режимските миленици носеа со себе, како во стихија, алтернативни и квалитетни струи кои се афирмираа како „Црн бран“, „Прашка школа“, и слично. Холивудскиот меинстрим го створи сопствениот опозит од другата страна на континентот т.е. „Њујоршката школа“ и „Независната продукција“. Италијанскиот неореализам е, исто така, создаден во слични услови. Зошто нешто такво да не му се случи и на европскиот филм кој е во фазата на нов зародиш соодветно на новите политички движења и функционирањето на Европската унија. Следствено на тоа нормално би било да се создаде и кинемато-

графија која ќе има глобален карактер, а притоа нормално нема да ги негира националните. Мислам дека ако Вториот европски филмски форум успее да поттикне кон оваа насока можно е страстите за добри, и добри - комерцијални филмови би биле задоволени.

Иако авторите и квалитетот најчесто го наоѓаат патот кон реализацијата, нормално, се согласувам дека ставовите за поддршка и принципиелна одбрана од наметнатиот монопол се во корист на филмската уметност без разлика од каде доаѓаат, а дали методите кои Вториот Европски филмски форум ги користи за таа цел се делотворни останува да видиме. □



КИНОПИС

списание за историјата,
теоријата и културата на
филмот и на другите уметности
Број 18 (9), 1997
ISSN 0353-510 X
УДК 778.5 + 791.43

Издавач

Кинотека на Македонија
п.ф. 161, 91000 СКОПЈЕ
тел.: + 389 91 228-064,
факс: + 389 91 220-062
ж.ска 40100-603-11763

За издавачот

Борис Ноневски

Главен и одговорен уредник
Илинденка Петрушева

Редакција

Георги Василевски, Бојан Ива-
нов, Фидан Јаковски, Јелена
Лужина, Дубравка Рубен,
Љупчо Тозија

Ликовно и графичко
обликување

Ладислав Цветковски

Лектор

Елка Јачева-Улчар

Превод на англиски
Весна Масловариќ

Превод на француски
Наташа Ѓондева

Компјутерска обработка и
коректура на текстот
„Тотем“ - Скопје

Печатница

НИП „Нова Македонија“
тираж: 700 примероци

излегува двапати годишно

„Кинопис“ е запишан во
регистарот на весници со
решение бр. 01-472/1 од
26.06.1989 на Секретаријатот за
информации при
Извршниот совет
на Македонија

KINOPIS

Journal of Film History, Theory and
Culture and the Remaining Arts
Num. 18 (9), 1997

ISSN 0353-510 X
UDK 778.5+791.43

Publisher

Cinematheque of Macedonia
P.O. Box 161, 91000 Skopje,
telephone:+389 91 228-064,
Fax:+389 91 220-062
Current Account Number 40100-
603-11763

For the Publisher
Boris Nonevski

Editor in Chief
Ilindenka Petruševa

Editorial Board

Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov,
Fidan Jakovski, Jelena Lužina,
Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija

Design

Ladislav Cvetkovski

Proof read by

Elka Jačeva-Ulčar

English translation
Vesna Maslovarić

French translation
Nataša Ćondeva

Printed by

"Totem" - Skopje
NIP "Nova Makedonija" - Skopje

Copies: 700

Issued Twice a year

KINOPIS

Revue de l'histoire, de théorie et
de culture du film et d'autres arts
Numéro 18 (9), 1997

ISSN 0353-510 X
UDK 778.5+791.43

Editeur

Cinematheque de Macédoine
Box 161, 91000 Skopje
tél.: + 389 91 228-064,
Fax: + 389 91 220-062
Compte de banque: 40100-603-
11736

Pour l'Editeur
Boris Nonevski

Redacteur en chef
Ilindenka Petruševa

Rédaction

Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov,
Fidan Jakovski, Jelena Lužina,
Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija

Mise en page

Ladislav Cvetkovski

Lecteur

Elka Jačeva-Ulčar

Traduction anglaise
Vesna Maslovarić

Traduction française
Nataša Ćondeva

Imprimerie

"Totem" - Skopje
NIP "Nova Makedonija" - Skopje

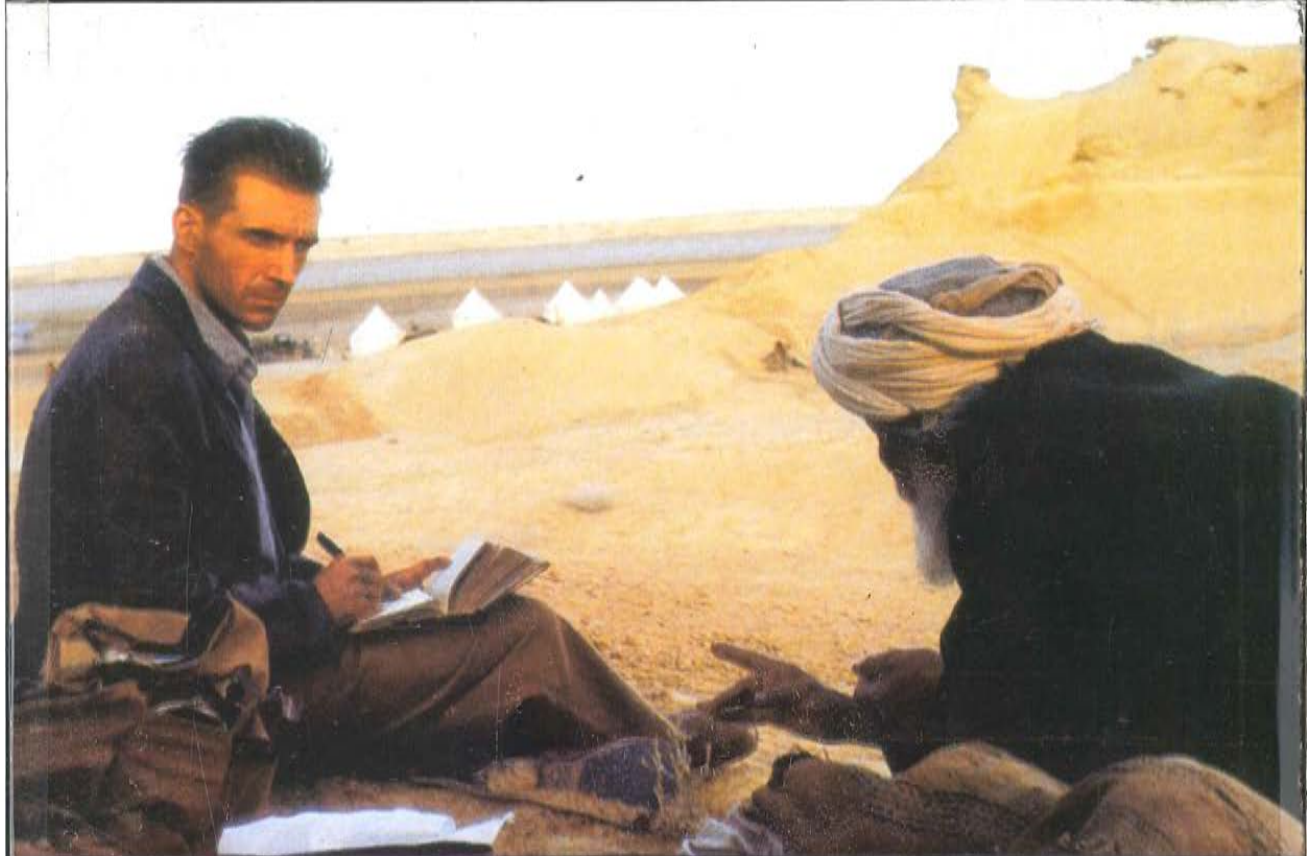
Tirage: 700 exemplaires
Publié deux fois par an

*Врз база на мислењето на Министерството за култура бр. 08/1-3223/2 од 14.05.1997
списанието КИНОПИС е производ од тарифниот број 2 точка 12 од Тарифата на
данокот на промет на законот за данокот на промет на производи и услуги за кои се
плаќа посебна повластена даночна стапка од 5 %.*



Кадар од ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД број 2 (1947)





▲ АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ (Ентони Мингела, 1996)

▼ МАЈКЛ КОЛИНС (Нил Џордан, 1996)

