

КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



*киношечен
месечник*

11

СКОПЈЕ, 1978

СОДРЖИНА

АРХИВ НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

- Од средбата со Пане Напески од Прилеп..... 7
- Прилози од Прилеп и Битола..... 18

ПОВОДИ

XIII кинотечен циклус посветен на Хауард Хокс

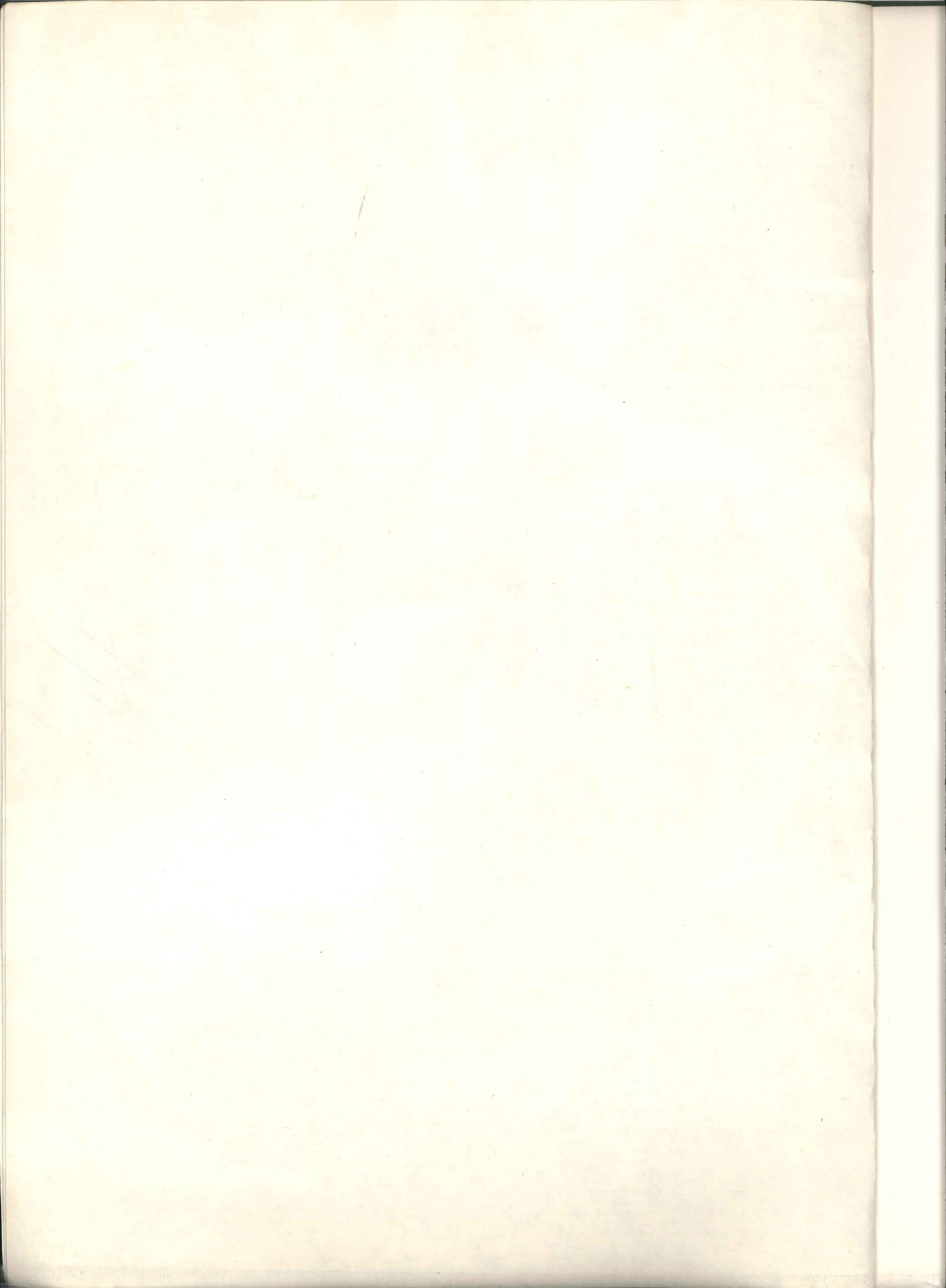
- Од приказна до значење..... 26
- Хокс и неговиот свет..... 35
- Хауард Хокс - филм без граници.... 43
- Хоксовите жанровски "играрии"..... 46
- Каде погрешил ловецот..... 58
- Робин Вуд за "Рио Браво"(превод).. 63
- Питер Богдановиќ за Хокс(превод).. 74
- Хауард Хокс - за себе, за својата работа, за своите филмови(превод) 77
- Податоци и филмографија..... 84

ОД ТЕОРИЈАТА НА ФИЛМОТ

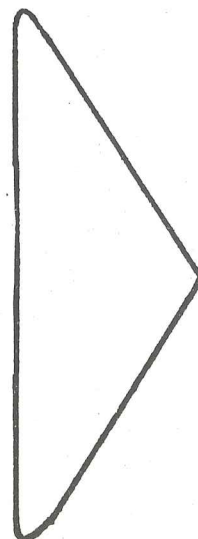
- Жан Лик Годар:
Долу кусометражниот филм..... 90

КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР..... 103





АРХИВ НА
МАКЕДОНСКИОТ
ФИЛМ



Рубриката "Архив на македонскиот филм" е трибина на сознанијата кои се резултат на една од основните функции на Кинотеката на СРМ - аналитички и документарно да го истражува македонското филмско творештво и практика .

Во рубриката "Архив на македонскиот филм" се објавуваат материјали и граѓа и историски, естетички и теоретски осврти за кинематографијата во Македонија од нејзините почетоци до денес.



Прибирајќи податоци за развојот на кинематографијата во нашата Република, соработниците на Кинотеката, покрај другите методи на истражување, водат и мошне интересни разговори со непосредните актери во тој развојот. Во овој број, во рубриката "Архив на македонскиот филм донесуваме повеќе прилози коишто претставуваат извадоци од разговорите водени во Прилеп и Битола за развојот на кинорежата во Пелагонискиот регион, од почетокот на столетието па до крајот на Втората светска војна.

ОД СРЕДБАТА СО ПАНЕ НАПЕСКИ ОД ПРИЛЕП

1.

Со Пана Напески се сретнавме на 7 април оваа година, речиси 60 години од денот кога во Прилеп за првпат проработи првиот кинопроектор. На тие денови, сврзани со многу одрекувања и тешкотии, чичко Пана живо се сеќава:

"Тоа беа сè уште воени години. Прилеп врвеше од војски. Мене тогаш многу ме интересираа сите нови технички пронајдоци. Чув и за апарат кој на платно прикажува живи слики. Некои од војниците со кои склопив пријателство ми ветија дека, доколку собирам доволно пари, кога ќе се вратат во Германија ќе ми испратат кинопроектор. Така почнав да работам, да продавам мекици и да штедам..."

И, кон крајот на 1917 година познаниците - војници ќе ми испратат на Пана кинопроектор на газолин. Проекциониот апарат марка ERNEMANN I ќе го измине патот од Дрезден до Прилеп, за веднаш по монтирањето во импровизираното кино-барака, низ својата капија да ги пропушти првите метри филмска лента од филмот "Дамата со камелии" (прва верзија). Киното ќе добие и свое име: ПРОГРЕС.

"Една година подоцна, продолжува чичко Пана, од Софија набавив нов проектор, овојпат со мотор. Киното малу го подотерав, а

пред него поставив сијалици како реклама. Прилепчани се чудеа и велеа:

- Гледај, сонце на дирек!"

Во киното ќе работи целата фамилија Напески. Едни ќе стојат на врата, други ќе одржуваат ред, а Пана ќе биде крај проекционниот апарат. Подоцна, кога ќе набави и пијанино, ќе свири на него како музичка придружба на немите филмови.

Во годините што следеа љубопитниот дух на Пана Напески не ќе мирува. Наскоро, во 1921 година, тој ќе појде во Битола и таму, во Гранд хотел "Америка" ќе отвори кино, поточно ќе го преземе киното што во 1918 година го отворил некој Македонец - доселеник од Америка (според кажувањата на битолчани).

Сообразно со Законот за трговија, Пана Напески ќе мора да полага испит за киноапаратер, доколку сака да го задржи киното. И така, во 1932 година, заедно со други 13 кандидати (некои од нив биле од Скопје, Велес, Битола) ќе го положи мајсторскиот испит во киното на Новаковиќ во Белград. За ова Занаецкиската комора од Белград има издадено потврда - Мајсторско писмо-под број 4105 до 5 март 1932 година, со која се потврдува дека Пана Напески го положил мајсторскиот испит за киноапаратер.

"Исправно беше тоа со испитот, вели Пана, зашто тогаш во киното сè зависеше од киноапаратерот - тој одговараше за сè - и за публиката и за копиите".

Во истата таа година Пана ќе набави и тонска апаратура, а името на киното ќе го промени во БАЛКАН. Техничкото осовременување на киното уште повеќе ќе го обврзе да внимава на кинорепертоарот. Преку претставништвата на познатите светски продуценти во Загреб, тој ќе ги одбира највредните остварувања и така киното ќе прерасне во центар на културните збиднувања во градот. Впрочем, да цитираме еден извадок од подолгото писмо на Сојузот на борците на Прилеп (Комисија за боречки прашања) број 02/505 од 30 јануари 1970 година, каде што се вели:

"Пана Напески, роден на 6 мај 1902 година во Прилеп, потекнува од градска бедна фамилија. По смртта на татко му, уште од својата петнаесетта година, почнал да работи како киноапаратер со проекционен апарат што го набавил од остварените патрични средства што ги заработувал со продавање на мекици. Всушност, тоа беше првото кино во Прилеп. Пана во тоа време се здоби со напредни идеи и својата апаратура ја користе-

ше за проектирање на напредни филмови, кои непосредно придонесуваа за ширење на културата во Прилеп. Откако самиот повеќе се оспособи, тој од 1934 година успеа да обезбеди повеќе советски филмови, додека киното во тоа време беше украсено со црвени завеси, бојата на комунистите. Покрај другите филмови, Пане ги има прикажувало: "Пастир Костја", "Московскиот славеј", "Жена за илјада рубли", "Волга, Волга" и други. Од тие причини киното на Пане беше наречено "Советско кино". Поради ваквата активност, прикажувањето на филмови со напредна содржина, Пане во повеќе наврати бил малтретиран од ненародните режими на стара Југославија. Инаку, филмовите гледани од напредните слоеви на младината и граѓанството беа постојан повод за поведување напредни дискусии и будење на свеста на граѓаните..."

По ослободувањето Пане Напески активно ќе се вклучи во изградбата на земјата, за што сведочат и бројните (41) признања од сојузен, републички и градски карактер. Посебно, остапувајќи верен на својот интерес кон техниката, тој ќе даде голем придонес во развојот на организацијата Народна техника.

Илинденка Петрушева

II.

Во продолжение донесуваме дел од рекламните материјали на киното "Балкан" од Прилеп, чиј сопственик бил Пане Напески. Поради начинот на печатење на нашиот "Месечник" не сме во можност да пренесеме фото-копии од овие материјали, туку го објавуваме само текстуалниот дел. Се надеваме, драги читатели, дека и вака пренесени овие документи ќе го привлечат вашето љубопитство. Наведените рекламни плакати биле печатени во печатницата "ПОБЕДА" во Битола.

1.

Т О Н К И Н О "Б А Л К А Н" П А Н Е

Во сабота 1.X., недела 2.X. и понеделник 3.X.1938 година.

Отворање на сезоната! 20 ГОДИШЕН ЈУБИЛЕЈ !

Г О Л Е М Р У С К И Ф И Л М

Н А Т А Л К А П О Л Т А В К А

Во главните улоги:

Талија Сабањева (сопран) Дмитри Крмона (тенор)

Олена Дидрова (алт) и други

Руска режија и продукција - Васил Авраменко

Додаток Журнал !

Почеток на претставите точно во 4 и 8³⁰ часот

Цени на местата:

балкон.....	8 дин.
I место.....	6 дин.
II место.....	4 дин.
III место.....	3 дин.

За учениците балкон или прво место 4 динари.

Не заборавете дека величествениот Пушкинов роман

П И К О В А Д А М А

е снимен на филм - во подготовка:

ХУРИКАН
ТАРЗАН (ново суже)
ЗАРОБЕНИКОТ НА ДВОРЕЦОТ ЗЕНДЕ
ПОЖАР НАД АНГЛИЈА
ТРИ МУСКЕТАРИ
СИТЕ ПРОТИВ ЕДЕН
НА СОЧА 1917 г. (Голем воен филм)
КАРИЕРА
АЛАРМ ВО ПЕКИНГ
КОГА ТОПОВИТЕ КЕ ЗАМОЛКНАТ
ЖОЛТО ЗНАМЕ
АТЕНТАТ НА ПЛАДНЕ
РОЗАТА ОД РИО ГРАНДЕ
КРАЛИЦАТА НА ЈУКОН (Џек Лондон)
ОСТРОВ НА СТРАВ И БЕС
БЛОКАДА (Наполно современ филм од Шпанската
граѓанска војна)
ИНФОРМЕР
НЕВИДЛИВ НЕПРИЈАТЕЛ

ФИЛМОВИ ШТО НЕ ТРЕБА ДА СЕ
ПРОПУШТАТ

ТОН КИНО "БАЛКАН" ПАНЕ

Славејќи го оваа сезона 20 годишниот јубилеј на добри филмови сакаме да го задоволеме вкусот на нашата публика и да донесеме филмови какви само еден совесен и искусен киносопственик може да донесе, имено програмата е составена од ДВА РУСКИ (на руски јазик), ДВА ЧЕХОСЛОВАЧКИ, и ЕДЕН ШПАНСКИ и повеќе француски филмови со руско сиже, неколку ОДБРАНИ германски филмови, а потоа донесуваме и 10 филмови во природни бои.

ФИЛМОВИ ЗА СЕЗОНАТА 1938-39 ГОДИНА

НАТАЛКА ПОЛТАВКА
 СИБИРСКИ НОКИ (Хвитов)
 РОМАН НА ЖУПНИКОТ (чешки филм)
 УБАВИЦА (Ј. Степничков - чешки)
 ТАМАРА (руско сиже)
 ТАТКОТО СЕРГЕЈ (од Толстој)
 ПИКОВА ДАМА (од Пушкин - Пјер Бланшар)
 ИГРАЧ (од Достоевски - Пјер Бланшар)
 ВИНОВНИК (Пјер Бланшар)
 ОЧИ ЧОРНИЈА
 СЕВАСТОПОЉ
 ТАЈНАТА НА ЦРВЕНОТО МОРЕ
 ТВРДИНА НА МОЛЧЕЊЕТО
 ГОСПОДАРОТ НА САХАРА
 ТАЈНИТЕ НА ХАРЕМОТ
 ХАЦИ МУРАТ
 НОБЛЕСА БАТУРА
 ИСТОЧНИОТ КРИК (Паул Муни)
 ГРОФИЦАТА ВАЛЕВСКА (Грета Гарбо)
 ДАМА СО КАМЕЛИИ (Грета Гарбо)
 РАМОНА
 ПАРАДА НА СМРТТА
 ЦАРИЦА
 ЛОРД НЕЛСОН
 ТОМ СОЕР
 МАРКО ПОЛО (Гари Купер)
 ТИГАРОТ ОД ЕШНАПУР
 ИНДИСКИ НАДГРОБЕН СПОМЕНИК
 РЕВОЛУЦИОНЕРНАТА СВАДА
 ПОЛНОКНО ПРИВИДЕНИЕ (Карлоф)
 ЗДОВ НА СМРТТА (Борис Карлоф)
 ВОЈНИК ОД АЛИЖИРСКАТА БРИГАДА
 СИНА ПАТРОЛА

Т О Н К И Н О " Б А Л К А Н " П Р И Л Е П

Во петок 1.XI.1940 година

ОТВОРАЊЕ НА НОВАТА СЕЗОНА
СО НАЈГОЛЕМИОТ ФИЛМ ДО ДЕНЕС

П Е Т А Р В Е Л И К И

Во гл. улоги: Н.Симонов, Н. Черкасов и А.Тарасова
режија: ВЛАДИМИР ПЕТРОВ

Советски велефилм за основачот на големата и силна Русија, работен според прочуениот роман на најголемиот писател на денешна Русија - Алексеј Толстој. Филм за легендарниот цар работник, пример на историска репродуктивна уметност. Идеален тип на критички историски филм.

И покрај големите материјални жртви ни успеа да го набавиме овој филм непосредно по триумфалното 25 дневно прикажување во Белград.

ВНИМАНИЕ! филмот ќе се прикажува само четири дни и тоа: во петок, сабота, недела и понеделник - 1,2,3 и 4.XI.1940 г.

ОБЕЗБЕДЕТЕ СЕ СО ВЛЕЗНИЦИ БЛАГОВРЕМЕНО !

Билетите се продаваат три дена однапред во книжарницата "Просвета".

Поради големата должина на филмот почеток точно во 2,4¹⁵ и 8³⁰ часот.

Ја известуваме ценетата публика дека за оваа сезона заклучивме 27 советски филмови.

За советските филмови цените ќе бидат следните:
Балкон 8 дин., I место 6 дин., II и III место 5 динари.

Д О А Г А

АС ДРАМОНД

РОБИНЗОН КРУСЕ

БЕЛИОТ ЕСКАДРОН

С В Р Т И !

3. а)

Како и во останатите така и во оваа сезона ги заклучивме непобитно најдобрите филмови и тоа првенствено од советска продукција.

ВО ВИСТИНСКИОТ КВАЛИТЕТ КА СЕ УВЕРИТЕ И САМИ.

Филмови од советска продукција.

1. ПЕТАР ВЕЛИКИ
2. ЖИВОТОТ НА МАКСИМ ГОРКИ
3. ВОЛГА, ВОЛГА
4. ЧАПАЕВ
5. ДУБРОВСКИ
6. МОРЕПЛОВЦИ
7. ЗЛАТНОТО КЛУЧЕ
8. СОРОЧИСКИ СЕМ
9. СТЕНКА РАЗИН
10. ПЕТАР ВЕЛИКИ И КАТАРИНА
11. МОРИАКИ
12. ЧЛЕН НА ПРАВИТЕЛСТВОТО
13. ПОДКИДИШ
14. ПАРАДА НА МЛАДОСТА
15. ЕДНА ГРЕШКА
16. ГИМНАЗИЈАЛЕЦОТ ПЕТЈА
17. ВИСОКА НАГРАДА
18. ВАСИЛИСА ПРЕКРАСНА
19. ГОРДО ДЕВОЈЧЕ
20. ИСТРАЖУВАЧИ НА СРЕКАТА
21. БАБИ
22. ДЕПУТАТ
23. АМАНГЕЛДИ
24. МОЈ УНИВЕРЗИТЕТ
25. УЧИТЕЛ
26. ПУГАЧЕВ
27. НА ЖАЛОТ ОД СИНОТО МОРЕ

Филмови од други продукции.

ДОКТОР РОБЕРТ КОХ
ЈАНОШ ВИТЕЗ
ЦИГАНЧЕ
ВЕЧНИОТ ЗАКОН
ГОЛЕМИОТ ОРЕЛ
ПЕСНА НА САЛЦИИТЕ
РОБОВИ НА СЛОБОДАТА
ПОСЛЕДНИОТ БОРЕЦ
МАНОН ЛЕСКО
БАГДАДСКИОТ КРАДЕЦ
ХРИСТИФОР КОЛУМБО
РАЃАЊЕ НА ЦИВИЛИЗАЦИЈАТА
КАПЕТАНОТ МОЛЊА
ДНЕВНИКОТ НА ЕВРОПА
МЛАДОСТА НА ПРЕТСЕДАТЕЛОТ ЛИНКОЛН
ЕЛ ГАТО

За истата наша публика ги набавиме и следните
најдобри филмови

ТАЈНИОТ АГЕНТ X-9 во 2 дела
ЦИМ ОД ЦУНГЛАТА во 2 дела
ТИМ ТАЈЛОР во 2 дела
ФЛАШ ГОРДОН во 2 дела
ФАНТОМОТ ЈАВАЧ во 2 дела
МАНДРАК во 2 дела
АС ДРАМОНД во 2 дела
ТРОЈЦА ЛЕГИОНЕРИ
БАНДИТ ОД ПРЕРИЈАТА
ЈАВАЧОТ ОСВЕТНИК
КАПЕТАНОТ ЦЕК

потоа четири Станлио и Олио филмови
и три Ширли Темпл филмови.

III.

Прилеп. 1917, година што го обележува вистинскиот пароксизам на Првата светска војна. Паланка, прилепена на Пелагониската висорамнина, еднакво притисната од легендата и митот, како и од историската оптовареност. Со стварноста, од трета страна, принудена на семојност поради елементарниот опстанок. Зашто: Прилеп како населено место, пооддалечено од границата, служи како полигон за одмор на германските и бугарските војски, тој е и еден вид, епицентар на дејствувањето на севозможните воени разузнавачки и контраразузнавачки служби, по тесните сокаци севезден се војваат шпиони од сите сорти и спекулан-ти со севозможни понуди од белиот свет.

Во таа туѓа врвлица и во амбиентот притиснат од стравот на воената неизвесност, едно шеснаесетгодишно момче неуморно снове меѓу војниците продавајќи им мекици. Обично, незабележливо момче. И никој не може да претпостави каков сон и каква мечта го водат среде грубиот живот на воините. Зашто, секое педаче што ќе влезе во неговиот џеб зазема одредено место во неговиот план. Во младешката верба дека ќе успее. Најпосле, кон крајот на седумнаесеттата година, тој го остварува својот сон преку врските што ги воспоставува со некои од војниците, од далечниот и непознат Дрезден, дури во Прилеп, стасува првиот проекционен апарат.

Сензација! Преморените и пригмечени од војната граѓани на Прилеп, за првпат, гледаат живи слики. Голобрадото момче, на своите тврдокорни сограѓани им ја прикажува судбината на дамата со камелии, во првата верзија на истоимениот филм. Успехот е над сите очекувања. Зашто луѓето, макар за миг, забораваат на постојаниот ужас на војната, на животната несигурност, на стравот, на опасноста...

Потсилен од првичниот успех, Пане Напески, со лишувања и скудни маки, во следната 1918 година, преку Софија, набавува нов проектор, на мотор.

Со штогодното стабилизирање на повоениот живот започнуваат, како за парадокс, првите горчливи денови за младиот Пане Напески. Граѓаните бескомпромисно се поделуваат ЗА и ПРОТИВ неговото кино "Прогрес". Потсилен од медиокритетскиот морал на новопечената средна класа од која ќе се роди, мошне брзо, провинциската буржоаска варијанта, некои се осмелуваат да го плукаат на јавни места како носител на разврат и рушител на светите традиции, додека другите, посебно напредните младинци, ученици и студенти го стимулираат, свесни за културната и не

само културната клима на градот, во која киното станува фактор од првостепено значење.

Така, Пана Напески веќе во 1932 година ќе набави тонска апаратура со што филмот ќе се здобие со уште поголема популарност кај граѓанството. Сега веќе, благодарение на можноста за еден поширок репертоар, киното служи како забава, но и како своевиден диспут на мошне деликатни теми што не е по волјата на кралската власт. Ова оди дотаму што, во еден миг, власта ќе подметне бомба пред киното со намера тоа да биде затворено.

Интересно е дека Напески не се ориентира исклучително на комерцијалниот репертоар што за него би значело чиста добивка, од една, и спокојство пред властите, од друга страна. Покрај мелодрамите, вестерните, авантуристичките, криминалните и непретенциозно забавните жанрови, на кинорепертоарот ќе се најдат и мошне сериозни социјални драми, што стануваат предмет за една поопстојна експликација со пошироките социјални слоеви на граѓаните, во чисто политичка смисла.

Прогресот е очигледен. Истите оние луѓе што во годината 1918, гледајќи на ламбите пред киното на Пана Напески воскликнаа фрапирани - СОНЦЕ НА ДИРЕК ! - сега филмот го коментираат како уметност и како идејна и животна порака.

Во времето непосредно пред Втората светска војна, кога кралската влада кокетира со силите на Оската, Пана Напески наоѓа сили во своето кино да прикаже дури дваесет и седум советски филмови, меѓу кои ги сретнуваме и овие наслови: "Чапаев", "Животот на Максим Горки", "Петар Велики", "Волга, Волга", "Стенка Разин", "Дубровски", "Моите универзитети", според истоимената проза на Максим Горки, "Пугачов" и др.

Интересно е да се посочи што напишал Пана Напески на својот рекламен плакат за филмот на Владимир Петров "Петар Велики", со Черкасов и Ала Тарасова во насловните роли. Таму стои: "Советски велефилм за основачот на големата и силна Русија, работен според прочуениот роман на најголемиот писател на денешна Русија - Алексеј Толстој. Филм за легендарниот цар работник. Пример на историската репродуктивна уметност. Идеален тип на критички историски филм". Значи, Петар, според некои периферни податоци од неговата биографија, е "цар работник", а самиот филм е критички аспект на историјата. Исклучителни теми за разговор и размисла.

И можеби токму затоа, во едно мислење на Сојузот на борците на град Прилеп, за Пале Напески ќе биде речено дека неговиот репертоар бил предмет на значајни разговори меѓу напредните младинци, а киното се здобило со името "Црвено кино".

Бранко Варошлија

ПЕЦО ТАСЛАМИЧЕСКИ ЗА КИНОТО "ЗАНАЕТЧИСКИ ДОМ" ВО ПРИЛЕП

Во Прилеп разговаравме со Пецо Тасламически, пензионер, роден во 1909 година. Инаку, од 1933 година па се до повоените години работел како киноапаратер во киното на ЗАНАЕТЧИСКИОТ ДОМ во Прилеп. Еве што расправа тој за ова кино:

"Киното во Занаетчискиот дом, во 1933 година го изгради Занаетчиската комора, на чие чело се наоѓаше многу снаодливиот и енергичен Војо Дамјановиќ. Комората набави еден проектор на струја од фирмата "Филипс". Но проблем се појави кога се покажа дека нема киноапаратер. Ми предложија мене да го изучам тој занает. Јас прифатив, а и татко ми даде согласност за тоа. И така, кон крајот на 1932 година заминав на курс во Белград, во погоните на "Филипс". Но, кога пристигнав во Белград се покажа дека во белградските кина нема слободно место за помошници. Додека чекав да се ослободи некое место, почнав во "Филипс" да изучувам други занаети - електро, радиотехника и друго. По еден месец, по ургенција на Дамјановиќ, ми најдоа место на помошник во едно кино во Земун. Набрзо го завршив курсот, положив и се вратив во Прилеп, каде што со нетрпение ме очекуваа. Веднаш почнав да работам во киното.

Беше тоа модерно кино. Имаше партер и балкон со околу 400 седишта. Но, за разлика од салата, кинокабината беше мала - на едно подножје се наоѓаше кинопроекторот, до него беше масата за премотување и тоа беше сè. Претстави имавме во четврток и сабота по една, а во недела по две - од 16 и 20 часот. Инаку, филмовите ги набавувавме преку Загреб. Најпосетени беа филмовите со Чаплин, Ширли Темпл, Шарл Боаје, Тино Роси...

Морам да кажам дека да се биде во тоа време киноапаратер беше многу одговорна, ризична и тешка задача. Јас дури, како пример, на мојата сопствена свадба не можев да се изна-

веселам - од веселба ме кренат и право в кино, на проекција. Потоа - опасноста од пожар. Во еден таков случај власта дури ме нарече и "провокатор". Во 1938 година, еден трговски патник беше донел филм за крал Александар, но копијата беше многу упропастена, перфорацијата искината. Првата проекција некако помина, но на втората филмот се запали. Јас со голи раце веднаш ја исфрлив запалената ролна и така го спасив остатокот од филмот. Но потоа започнаа испитувања, па дури ми префрлија дека тоа намерно сум го сторил. Но во сето тоа се вмеша и Дамјановиќ, та така работата легна.

Важен беше и односот кон гледачите - не смеевме да ги изневеруваме.

Во една прилика филмот по грешка пристигнал во Градско и ние од таму требаше да го подигнеме, доколку не сакавме претставата да ја одложиме. А билетите веќе беа распродадени. Зедов такси и по тогашните патишта некако успеав да го донесам филмот. Се разбира, задоцнив многу, но публиката трпеливо чекаше. Уште еден настан ми остана посебно во сеќавање. По грешка добивме еден нецензуриран филм, чија копија беше наполно нова. Не можам да си спомнам за насловот, но се работеше за борба меѓу сиромасите и богатите. Ние го искористивме тоа и без дозвола го пуштивме филмот. Публиката беше воодушевена. Но одржавме само една претстава затоа што утредента властите го забранија филмот".

БИТОЛА ВО 1933 ГОДИНА СО 3 КИНОСАЛИ

Од разговорот што го водевме во Битола со неколкумина битолчани, меѓу кои беа и Томе Лазаровски - Шефо, пензионер, роден во 1902 година, Миле Михајловски, директор на градските кина и Стефан Хаџи - Андоновски, претседател на Кино клубот "Милтон Манаки", извлековме повеќе интересни податоци, кои се разбира се базираат само врз нивните искажувања, односно сеќавања. Донесуваме некои од нив:

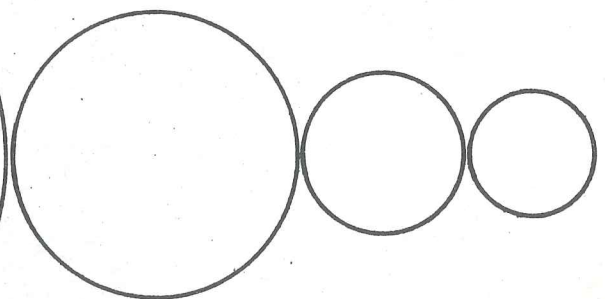
- Првото кино во Битола го отвориле браќата Чомовци во 1910 година. Киното било лоцирано зад денешниот театар. Од репертоарот на тоа кино може да се спомнат филмовите "Пропаста на Титаник", потоа филм за животот на Христос и други.

- По пропаѓањето на браќата Чомовци, киното го презел Михаил Пема. Проекциониот апарат бил марка АЕГ. Пема филмовите ги набавувал претежно од продукциите на УФА, МГМ и Парамунт.
- Помеѓу 1912 и 1915 година во кафеаната "Босна" имало само празнични филмски проекции.
- Во 1918 година во Гранд хотел "Америка" е отворено кино, чиј сопственик бил некој повратник од Америка. Подоцна, во 1921 година, киното го презел Пане Напески од Прилеп.
- Во 1924 година кино отвориле браќата Манаки, заедно со фамилијата Дуратовци - кино "Корзо".
- По финансиското пропаѓање на Манаки и Дуратовци, киното го презел Ристо Зерде. Во тоа кино работел кинопроекторот марка "Ернеман I".
- Во 1933 година во Битола имало три киносали, и тоа: "Балкан" на сопственикот Михаил Пема, "Гранд" на сопственикот Мило-рад Јефтиќ и "Корзо" на сопственикот Ристо Зерде.
- Сите кина имале и летни бавчи во кои, за да се привлече публика, се одвивале и вариететски програми. Така, на пример, во 1941 година кај Ристо Зерде гостувал и Алек-сик со својата атрактивна програма.

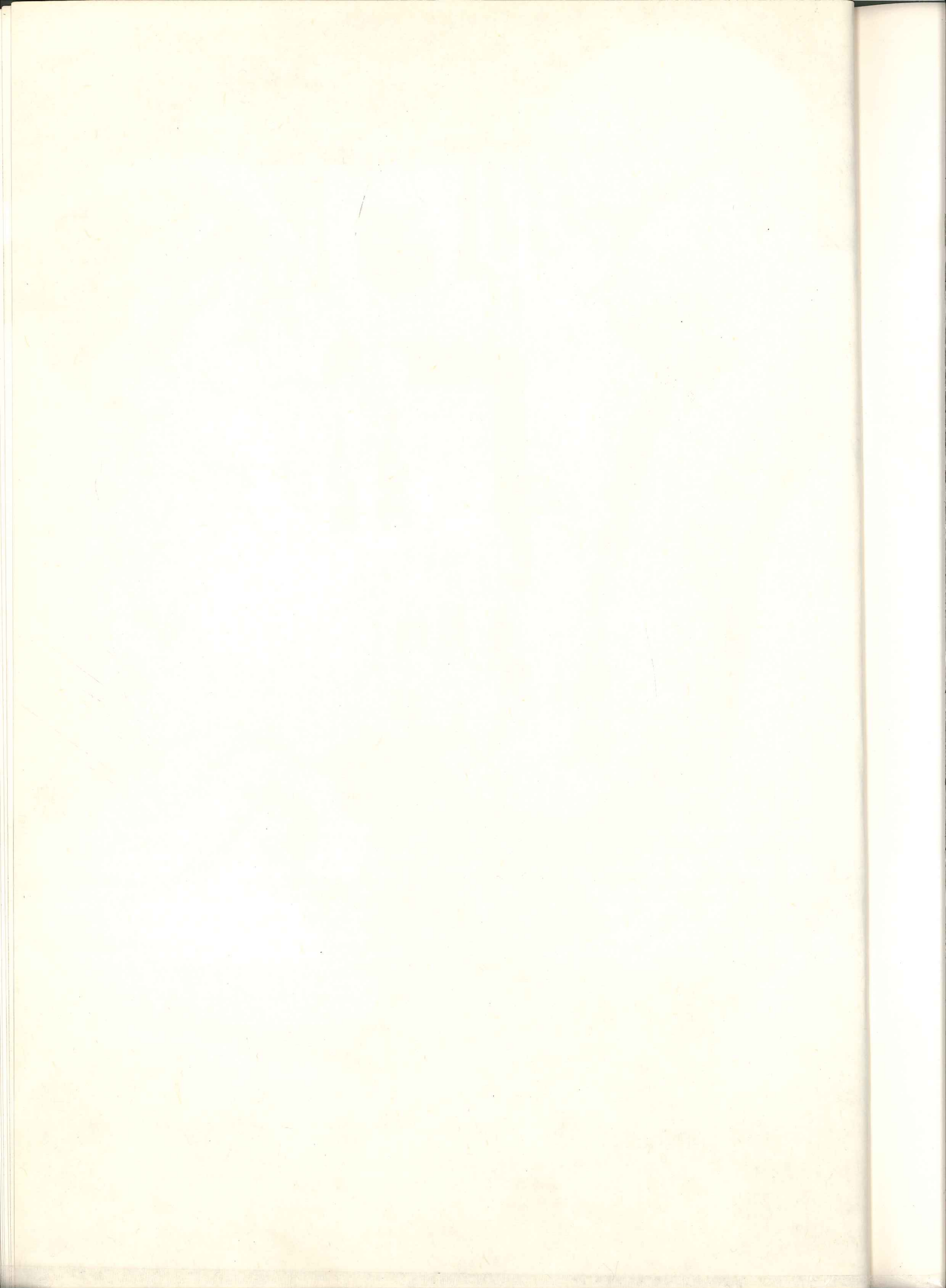
прилозите ги подготви: Илинденка Петрушева



ПОВОДИ...

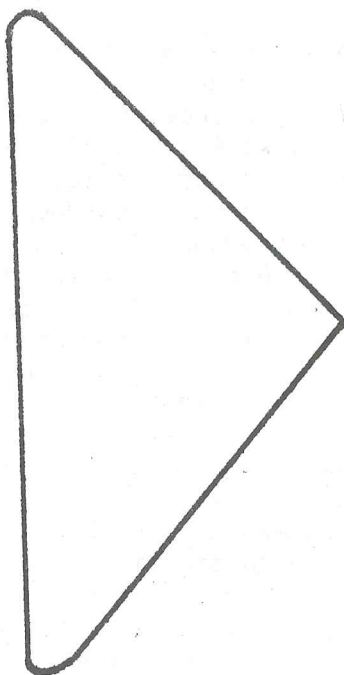






13

**киношечен
циклус**



хауард

хокс



ОД ПРИКАЗНА ДО ЗНАЧЕЊЕ

По повод ретроспективата на еден дел од Хоксовото дело

1. За рационален пристап кон филмот

Се чини дека станува сè потешко да се брани становиштето според кое прекумерниот восхит пред едно уметничко сведоштво може да биде делотворен посредник во толкувањето на неговите естетски својства, па ако сакаме, и во доживувањето на неговата поетика. Готовноста и навиката да ги издвојуваме од артистичката постапка само оние решенија што ќе ја разгорат љубопитноста на гледачот до одушевување или, во полош случај, во екстаза, не еднаш ја намалувале будноста на вниманието да ги изведува од естетичкиот податок оние по-суптилни разлики на значењата и да го истава погледот од помалку очигледните операции со кои уметникот ја развива и надополнува целината на својата визија.

Впрочем, нашето искуство не еднаш не предупредувало на тешкотиите со кои се соочуваме пред разрешувањето на т.н. енигми во кои е вклетен еден поетски свет, едно уметничко дело, кое многу подоцна, откако ќе ги разјасниме механизмите што дејствуваат врз неговото обликување, ќе стане некој вид наша интимна сопственост, докрај проживеана и сфатена. А тоа искуство, исто така, тврдоглаво ќе не потсетува и ќе не изчудува како сме можеле да ѝ се восхитуваме на божемната драмска сила на некој филм, на некој книжевен текст, или на некое музичко сочинение, кое по толку време откако првпат му се доближивме, ќе ни ја открие сета своја содржинска плиткост, сета пустош на емоциите, кои, еве, во времето не доведуваа до еуфорија. Па, сепак, ние така упорно продолжуваме да бараме од уметничкото дело да задоволува некоја наша априорна потреба да се восхитуваме, така упорно остануваме неподготвени да проникнеме во особеноста, единственоста и неповторливоста на поетиката што е вградена во конкретниот уметнички текст. А кога нашите очекувања да му се восхитуваме останат изневерени, ние спокојно го омаловажуваме и така едноставно го прогласуваме за безвредно.

Небаре читањето книга, гледањето филм или слушањето музика се чин на пасивна забава која докрај го исклучува напорот на волјата да се открие нешто ново во еден непознат, најчесто негибнат поетски свет.

Но пред очигледноста на фактите не можеш да избегаш. А тоа дека недоразбирањата меѓу авторите и нивните дела, од една страна, и нивните поранешни или подоцнежни љубители, од друга, постојат откако постои уметноста, е факт. Нели? Хроничарите и историчарите тврдат дека малкумина се оние автори и дела што уште во првиот миг на своето обелоденување го оствариле она извонредно сродство со непознатите собеседници. Скептиците уште тврдат дека во традиционалните уметности, а во поезијата - посебно, ваквата задоцнета комуникативност е доведена до правило. Валтер Бењамин (Walter Benjamin) на пример, го наведува искуството на Бодлеровата (Charles Baudelaire) поезија и тврди дека авторот на "Цветето на злото" (Les fleurs du mal) никогаш не се стремел да ги придобие оние читатели на кои лирската поезија не им создавала тешкотии. "Читателот кон кој (Бодлер) беше ориентиран, ќе му го прибави подоцнежното време," - заклучува Бењамин и како да ја огласува ни малку охрабрувачката потврда дека и филмот, кој и со ова својство им се придружува на другите уметности, ќе го прифатат генерациите кои никако не можат да се наречат негови блиски современици.

И, навистина, малку ли години и децении требаше да изминат, па еден Жан Виго (Jean Vigo), еден Реноар (Jean Renoir), Фриц Ланг (Fritz Lang), Џон Форд (John Ford), и, се разбира, Хауард Хокс (Howard Hawks) да бидат прифатени и нивното дело да биде осветлено во сета сложеност на значењата што се во него вградени.

II. Омиленоста сè уште не е израз на разбирањето

Фактот дека некои од споменативе автори ќе ги придобијат симпатиите на гледачите уште во годините кога нивните филмови ќе бидат пуштени во експлоатација, не треба да се сфати како индикација дека тие го разбрале делото на своите миленици. Точно е, на пример, дека филмовите на Хокс непогрешливо го наоѓаа патот до симпатиите на публиката што ги полнеше киносалите во кои тие се прикажуваа, но точно е и тоа дека овој уметник ќе биде прифаќан на начин и во мера во која се поздравуваше еден допадлив вестерн од Џе категорија, еден стандарден трилер или една евтина комедија. Впрочем, и однесувањето на Хокс не предизвикуваше недоумица во сеопштата доверба што неговите љубители ја покажуваа за секој негов филм. "Она што треба да се работи - изјавуваше тој - она што мора да се работи е настојувањето да се погоди што ѝ се допаѓа на публиката".

И, како што тоа може лесно да се провери, Хокс редовно ќе погодува што ѝ се допаѓа на публиката. Прашање е, меѓутоа, колку публиката го разбираше својот миленик. Во која мера ја насетувааше горчината и цинизмот што избиваше, на пример, од изјавите дека е мошне забавно да се убива. "Забавното - ќе забележи Питер Волен (Peter Wollen) кога по еден повод ќе се осврне на делото на Хокс - го прикриваше неговото очајување".

Забавното за Хокс ќе биде синоним за опасноста. А темата на опасноста, како што знаеме, ќе остане негова трајна преокупација.

Десетина години по првата средба со некои од неговите филмови, при повторното навраќање на нивните содржини, лесно ќе се увериме дека Хокс уште не застарел. Напротив. Навистина, во прилог на ова уверување можеме да ги наведеме тврдењата на некои теоретичари, според кои Хокс го означува самиот зенит на традициите на американскиот филм. Неговата богата филмографија дава единствена можност да се докажат и да се развијат сите нови теории на филмот. Но, независно од богатата аргументација со која овие теоретичари ја потврдуваат егзактноста на своите откритија, независно и од заводливоста на изводите што напосто не трпат приговор, ние во овој момент ќе мораме да се дистанцираме од нив. Сознанијата до кои тие имаат дојдено се изведени од анализата на целокупното творештво на Хауард Хокс. А ние на таков увид не можеме да сметаме ниту во овој момент ниту во догледен период. Затоа ќе се ограничиме на обидот да систематизираме некои од впечатоците и сознанијата што ги иницира изборот филмови прикажани во рамките на неодамна одржаната ретроспектива во Македонската кинотека.

III. Опасноста е јатка на акцијата

Како што веќе споменавме, темата на опасноста зазема едно од средишните места во распоредот на позитивниот и негативниот пол на Хоксовата визија. Според искажувањата на уметникот, а и според она што веднаш паѓа во очи кога ги гледаме неговите вестерни, опасноста претставува некој вид јатка и супстанција на акцијата. Таа го забрзува пулсот на дејството и му дава жестокост. "Ако достасате до вистинска акција - вели Хокс - веднаш ја имате и опасноста".

Но, што е со комедиите, со жанрот во кој на оваа жестока емоција ни случајно не ѝ е доверена важноста што ја има

во авантуристичката драма? А комедиите - тоа не смеете да го изумиме - заземаат еднакво значајно место во творештвото на Хокс како и вестернот, на пример. Тие, дури, ќе ни го легитимираат овој уметник како моралист, кој откако еднаш ќе му подигне споменик на епскиот херој во вестернот, не ќе додржи да не го преиспита неговиот хероизам, преобразен во својот антипод -плашливоста. "Вистинската основа за полагање право на статусот на автор- ќе констатира Питер Волен, кога ќе зборува за комедиите на Хокс - е во непосредното постоење на драмите и на нивната спротивност - палавите комедии".

IV. Скриените извори на опасноста

Според нас, манифестниот вид на опасноста што во акционата драма ја отелотворуваат негативецот, дивјакот, жената, толпата или животното, во комедијата ќе поднесе една значајна преобразба. Таа дискретно ќе се смести во еден од половите на антагонизмот, кои сега ќе ја преземат улогата на акцијата. Што се однесува пак, до експлицитниот чин на хероичниот подвиг, во комедијата Хокс ќе му даде облик на придушена агресивност, на скриено непријателство и на посесивност.

Комедијата "Најдобриот спорт за мажите" (Man's favourite sport), ни се чини, е еден од ретките примери на кои може убедливо да се утврди како Хокс ги распоредува половите на еден конфликтен поредок и како, наедно, гради една сложена структура од повеќе значенски нивоа. Задржувајќи се на овој филм ќе се обидеме да ги објасниме постапките што ја остваруваат таквата задача.

Ќе појдеме од претпоставката дека поедноставената фабула на комедијата е носител на едно значенско ниво, кое гледачот, како и во случаите со другите наративни структури, го распознава низ ситуациите во кои се вклучени драмските личности. Тој, значи, ќе дознае дека Рок Хадсон (Rock Hudson) се вплеткал во една апсурдна ситуација: да докажува дека е експерт за риболов макар што пред демонстрирањето на оваа вештина немал фатено ни блинкер в рака. Во стапицата, од која сега не ќе може лесно да се извлече, го турнаа две натрапливо енергични убавици. Но наскоро, едната од нив ќе почне да покажува нескриени симпатии за Рок Хадсон и да го уверува дека е вљубена во него. Епилогот на сева оваа мешаница ќе го означи враќањето на достоинството кое Рок Хадсон беше на пат да го згази и триумфот на исцелувачката моќ на љубовта, способна да ги надомести сите загуби.

Тоа е приказната, информацијата за една несекојдневна љубов, родена во вителот на смешни недоразбирања, на ситни лукавства и евтини надмудрувања. Но дали зад нејзината фабула не се крие некое друго значење? Дали сликовните симболи кои напоредно со функцијата што ја имаат во приказната, можеби, не градат еден друг систем на информации, аналогии и асоцијации?

Вниманието на помалку будниот гледач ќе се задоволи од хумористичкиот тек на дејството, од колку - толку духовито замислениот заплет и од среќниот исход на луцкастите недоразбирања. Тој гледач може уште да го извлече и заклучокот што би можел вака да се срачи: кога ќе се погледне малку построго, приказната што ни ја предлага Хауард Хокс по ништо не се разликува од стандардните стории на кои Холивуд веќе одамна не навикнал. Нема сомневање дека овој филм ја покажува кризата на темите, заситеноста од содржините кои во крајна линија се сведуваат на свое репризирање.

Но, ваквиот заклучок само привидно е точен. Зашто симболичните елементи од кои се гради приказната на "Најдобриот спорт за мажите", во Хоксовата режисерска постапка добиваат функција на преносник на два значенски поретка. Едниот од нив го наведовме - тој е врзан за значењата што ни ги открива фабулата. Другиот значенски поредок што го градат елементите на кадарот, монтажната постапка или играта на артистите, ќе ни открие еден друг свет, на некој начин сосема спротивен од илузијата што ја создава фабулата - еден свет значи растргнат од безмилосните конфронтирања на политиките, од нивните заемни понижувања, од нивните порази и победи, од нивното помирување со исцелувачката власт на љубовта.

V. Лицето и опачината на чинот

Овој вонфабуларен систем (пoredок) на информации ги користат елементите и предметната реалност со кои приказната, исто така, ја гради својата наративна структура.

Кога во почетокот на филмот го идентификуваме Рок Хадсон како во својата кола брза кон бирото и како притоа го следи Паула Прентис (Paula Prentiss), нашето внимание не ќе ги насети карактеристиките до чие откритие ќе дојде подоцна: дека Рок Хадсон е несмасен убавец чиј опстанок во технократската средина постојано го загрозуваат непредвидливи закани и дека Паула Прентис е дрзок и самоволен претставник на едно општество во кое може да ги потхранува каприците на својата женска природа. За нас во овој дел од филмот станува заним-

лива ситуацијата дека Рок Хадсон го следи некоја анонимна убавица. Дури откако во наредните кадри фабулата ќе го потсили динамизмот, од информативното ниво што таа го гради ќе се издвои еден нов слој на значење: Рок Хадсон навистина е несмасен, но понижувањата на кои го изложи Паула Прентис како да се единствениот израз на неговата нестабилна личност. Та нели тој самоиницијативно се противи во спортската кола на убавицата која му го зафати паркинг - просторот и притоа ја изложи својата корпулентност на жална подбивност?

Веќе овде Хокс недвосмислено го навестува антагонизмот на половите. А во наредните кадри, носителот на еден од спротивставените полови, Рок Хадсон, капитулантски ќе ја прифати улогата на извршител на наредбите.

Како изгледа тоа?

Откако Паула Прентис ја остава својата жртва да се справува со сопствената неумешност и глупост и се упатува во зградата каде што работи Рок Хадсон, во фабулата ќе настане едно мало затишје. Рок Хадсон веќе ја платил цената на својата несмасност и небаре ништо не се случило, достоинствено стапува во владетелската зона, во бирото каде што е окружен со внимание и почит. Та овде нешто значи тоа што тој е експерт за риболов. Неговиот прирачник го користат најпасионирани риболовци. Од сите страни го опсипуваат со мобли за стручни совети.

А потоа, во атмосфера на сеопшт респект, нашиот херој ќе мора да поднесе уште едно понижување, принудно да го прифати учеството во натпреварот на риболов. Тоа решение ќе му го наложат, никој друг, туку арогантните познанички кои пред малку го исмеаја.

Во овој ритуал на елегентно извршена принуда ќе учествува и Хадсоновиот шеф, една креатура што ја одржува власта везден консултирајќи се со својата невидлива а сеприсутна сопруга. Фарсичната присутност на овој бизнисмен, кому постојано му се изместува периката пред очите на елегентните дами, како да ја антиципира положбата што во предвидлива иднина го очекува и нашиот несмасен убавец.

Овде треба да се потсетиме дека настаните од кои е конструирана приказната не ги преземаат и не ги вршат функциите и симболите што го градат ова ново значење на филмскиот текст. (Овде изразот текст е употребен како назнака на еден докрај изведен уметнички облик). Таа функција ја преземаат вонративните структури, сочинети од симболи, асоцијации и двосмислености. За развојот и исходот на настаните, на при-

мер, малку значење ќе има фактот дека Паула Прентис во почетокот на филмот ќе се појави во облека која ја стандардизира нејзината личност, дека потоа ќе биде костимирана како заводлива Амазонка и дека некаде кон крајот на приказната ќе навлече облека на дезеротизирана наивка. Од фабулата не очекуваме, исто така, да ги задоволи барањата врзани за оживувањето на една атмосфера која, како во "Најдобриот спорт за мажите", постојано не изненадува со ритуалните понижувања на шампионите, со филистерските страсти на пензионираниите капетани, со комерцијализираното достоинство на божемите наследници на индијанските главатари.

Виннаративните елементи ќе градат еден поредок на значења кои како противтензија на визијата што ја развива приказната откриваат еден свет во кој владеат поинакви закони.

Како Хокс ги спротивставува овие два света?

VI. Еротското понижување на половите

Помирливата природа на Рок Хадсон ќе ѝ се потчини на принудата да отпатува на монденското езеро каде што ќе се одржи ексцентричниот натпревар на риболов. Овде "пресретливите" Амазонки ќе го наговорот да одбере една питорескна викендичка од каде никако не ќе успее да се искубе. Засрамен, збунет и очаен, тој наскоро ќе се сведе на објект врз кој убавиците ќе ја потврдуваат својата еротска слободоумност.

Сексуалната симболика на темата на риболовот сега ќе се развива во невидени варијации. На неа ќе се надоврзе уште и мотивот на агресивноста, симболизирана во нескриената еротичност на костимите, кои ја изложуваат заводливоста на младите момински тела. Навистина, Рок Хадсон ќе се обиде да се брани од сеопштата експанзија врз неговата загрошена машкост и зачестено да се секава на свршеницата која нестрпиво го чека. Но попусто, неговата невешта одбрана само ќе ја разгори владетелската страст кај наскротливите убавици. Секвенцата кога тие ја обложуваат во гипс мускулестата рака на некогашниот идол на Америка (Рок Хадсон во годините кога го снимаше овој филм го олицетворуваше идеалниот американски маж) може да се издвои како беспримерна демонстрација на сексуално понижување.

Всушност, мотивот на заканата на жената врз емоционалниот интегритет на Хоксовиот херој ќе се повторува во различни алтернации речиси во сето творештво на Хокс. Во "Хатари"

(Hatori) на пример, поривот на родителството на Елза Мартинели (Elsa Martinelli), ќе биде симболизиран во чудовишната љубов на оваа туѓинка спрема три младенчиња од џунглата, и таа нејзина страст ќе го преплаши архетипскиот маж на американскиот филм, Џон Вејн (John Wayne). Во "Бев воена невеста" (I was a male war bride) езотеричната Ен Шериден (Ann Sheridan) ќе го принуди Кери Грант (Cary Grant) да навлече женска облека и да симулира дека е жена.

Па, сепак, се чини, темата на понижувањето како еден од обликите на сеприсутната опасност најдраматично ќе се развива во "Најдобриот спорт за мажите". Да се присетиме во какви сè компромитирачки ситуации ќе биде херојот на оваа комедија. Околноста дека тој не ја познава вештината на пливањето (симбол на егзистенцијална регресивност) уште не мора да значи дека е исклучен од друштвото на оние што се носат со илузија дека ја контролираат својата природа. Но, претставите си, нашиот атлет ќе се удри во панично бегање пред една безопасна мечка (симбол на недозволена машка плашливост) и ќе дозволи опасноста да ја отстрани неговата партнерка. А што да кажеме за беспомошноста на нашиот "експерт" да подигне еден обичен шатор (еротски симбол), за очајот на залудните обиди да го отвори патентот на излетничкиот душек (симбол на изгубената власт над предметите).

Ништо друго освен тоа дека антиподот на епскиот херој од вестернот, фрустрираниот и девалвиран Хоксов јунак, во комедиите станал жртва на прикриената опасност.

И овде ќе биде потребно да се потсетиме дека ознаката што го одредува изменетиот статус на Хоксовиот херој и антиподната улога што тој ја доби во однос на елитниот избраник во авантуристичките драми, не се содржани во површинскиот, надворешен слој на глобалната филмска визија. На "дијагнозата" за моралната и социјална фрустрација на херојот што го отелотворува Рок Хадсон не упатува оној значенски слој што ѝ се спротивставува на завршената наративна структура.

VII. Исцелувачката моќ на дождот

Ние веќе наведовме како Хокс го структурира тој слој користејќи ја играта на костимите што неговите личности постојано ги менуваат. Сега да се потсетиме како се воведува темата на дождот и како оваа метеоролошка појава во режисерската постапка на Хокс добива ознака на трансцендентална вредност.

Некаде кон епилогот на приказната за несмасниот Рок Хадсон ќе настане мошне драматичен пресврт во поведението на неговата партнерка. Прекостимирана во збунето, докрај дезеротизирано девојче, Паула Прентис ќе побара од човекот што го завела да се откаже од трофеите и почесите што му ги донесе незаслужено постигнатата победа. Тој чуден однос меѓу младите луѓе, изморени од непријателство и ревливост тежнеше да заврши во некоја експлозија на страстите и заострените антагонизми. Но, Хокс беше скептичен во однос на уверливоста на еден таков исход. Урбанизираниот граѓанин обично ги заобиколува таквите екстатични состојби на сетилата. Затоа тој ќе прибегне кон едно друго решение. Ќе го воведо мотивот на дождот, чија визуелна атрактивност ќе го смири раздражувачкиот тек на непријателствата. Неговото физичко својство на чистење, пак, ќе добие поетска функција на морално исцелување.

Уморени, напнати и раздражени од битките на кои не можеше да им се предвиди исходот, љубовниците ќе стапнат во тој воден микрокосмос како грешници на кои им се проштеваат гревовите и испадите на злата крв. Обилната вода што ја донесе дождот ќе им донесе спокојство и тие сега со митска смиреност ќе можат да стапат во нов живот.

Мотивот на дождот, всушност, е една од најомилените метафори кон чија употреба Хокс ќе прибегне на начинот на кој во античката трагедија на сцената се појавуваа боговите: штом во судбината на хероите ќе треба да се вмеша некоја натприродна моќна сила. Но "Наредникот Јорк" (Sergeant York) дождот ќе го исчисти мирољубивиот фармер од неочекувано разгорениот злосторнички нагон. Во "Црвената река" (Red river) густата магла што полека и незабележано се претвора во дожд, конечно ќе го ослободи Монтгомери Клифт (Montgomery Clift) од деспотското туторство на Џон Вејн и, во една од најубавите љубовни сцени видени на филмското платно, ќе му го открие на младиот човек волшебството на слободата, самостојноста и љубовниот занес.

Овде ги издвоивме, главно, оние значења што Хокс ги изведува во сликата, врзани предимно за симболиката што таа ја имплицира. Но тоа не е единствената метафоричка операција во поетиката на овој уметник. Воведувањето на ритуалните игри што некогаш се појавуваат во облик на пејачки нумери ("Рио Браво" - Rio Bravo), некогаш како бесконечно и исцрпувачко додворување на половите ("Натари" - Natari), честопати како натпревар во кој се докажува храброста и совршената вештина ("Наредникот Јорк") итн. отвора еден друг аспект на осветлување на Хоксовото дело, од кое играта, тој

непресушен вртот на веселоста, не само што не е изгонета, туку рамноправно постои со заканите, опасностите и жестокоста. Во вистинската уметност не може ни да биде поинаку.

Горѓи Василевски



ХОКС И НЕГОВИОТ СВЕТ

Приликата да се напише нешто за Хауард Винчестер Хокс, за жал, доаѓа предочна и по еден повод што сосема ја исклучува радоста и задоволството што се пишува за некогашни филмови се еден вид синеаистичка легенда. Хокс почина кон крајот на декември минатата година и со тој факт станува јасно дека повеќе нема да снима филмови. Бев на мислата ваквата прилика за пишување и да ја пропуштам, но редот на нештата се јавува како успешен корелатив на ова мое разочарување, бидејќи филмовите на Хокс пак ќе бидат меѓу нас, а тие се, знаеме, многубројни и, едноставно кажано, убави филмови. Филмови кои во себе трајно ќе зачуваат еден свет, малку чуден и на прв поглед романтичен, понекогаш и суров, но со доволно простори во себе и за нежноста и за хуманоста.

Третманот на Хокс, онаа единствена карактеристика која не ќе му избега од вниманието на малку пострасниот гледач, она што неговите филмови ги прави нешто поразлични и често по-привлечни од другите, е една несекојдневна лежерност со која тој ја раскажува фабулата. Без оглед на темата што ја обработуваат и на жанрот на кој му припаѓаат, филмовите на Хокс пради оваа константа ќе бидат препознатливи, а со тоа и обележани во мнозинството филмови кои безуспешно ќе се трудат да ја постигнат истата позиција. Нивен неуспех претставуваат оние многубројни премолчувања што толку долго филмската публицистика му ги подаруваше на опусот на Хокс, Дотолку повеќе, меѓутоа, приврзаноста на публиката кон Хоксовите филмови беше и остана пословична и исто толку комерцијално поддржувана од не ретките заговорници на "филмот за публика" што постоеја во скоро сите фази од неговото творештво.

Конечно, за Хауард Хокс филмот и претставуваше тоа: приказна, што поцврста и, по можност, максимално убедлива, за луѓето и нивните меѓусебни односи во најразличните животни ситуации, со особен акцент на нивните психолошки реагирања во такви ситуации. А тука е она што Хокс го извлекува од

своите јунаци а што нам ни се чини необично или, во најмала рака, ни изгледа како откритие до кое и сами сме можеле да дојдеме, но патот до него ни се чини премногу здодевен, познат, невозбудлив.

Навистина, доколку внимателно се запознае неговата филмографија, малку се Хоксовите филмови во кои тој не открива некоја нова психосоцијална особина кај своите јунаци, во почетокот непозната и за самите нив. Но затоа на крајот следува една двојна катарзична релација, која еднакво ќе дејствува на јунакот на филмската приказна како и на нејзиниот гледач, дотогаш веќе опфатен од навидум баналните и наивни стапици на Хоксовата драматургија. Секако, одвишно е и да се каже дека после ваквиот ефект, сето она што на почетокот од приказната изгледало како банална ситуација, сега се формира во еден функционален привид, кој зад себе го обединува во една креативна претстава оној мозаик од мнозинство животни, секојдневни манифестации, што така често не ги забележуваме. Хокс е заинтересиран, пред сè, за такво едно откритие и за двосмислениот ефект што тоа ќе го предизвика во одредена општествена констелација. Овдека мораме да спомнеме дека Хоксовите јунаци се мошне индивидуализирани во смисла на нивната психосоцијална карактеризација. Тоа е еден од моментите во кои Хоксовата драматуршка специфичност доаѓа до полн израз. Истоимениот јунак од филмот "Наредникот Јорк" ("Sergeant York") е една од таквите Хоксовски фигури чија функција станува недвосмислено јасна дури на крајот од приказната, која зборува токму за храброста како доследно движење кон идејата, односно како обид за нејзино остварување. Но таков е навидум и детективот Филип Марлоу од филмот "Големиот сон", (The big Sleep"), снимен според романот на Рејмонд Чандлер. Сепак, на крајот од овој филм ни станува јасно нешто сосема друго, доколку тоа можеме така да го наречеме: дека приватниот детектив не ги поседува споменатите добродетели, или не барем во достатна мерка, за да личи на херојот од својата романескна верзија. Детективот е овдека, речиси, сосема нефункционална фигура, замешана во злото коешто не може да го разбере, но против кое мора на некој начин да дејствува. Последната определба во секој случај претставува никулец на еден морален чин кој ветува, но и не докажува, дека сепак пред нас израснува херој, каков - таков, секако далеку почовечки и далеку поприфатлив од мошне големиот број негови литературни и филмски собраќа. Филип Марлоу, всушност, поседува во себе повеќе слабости отколку добродетели и таа неразмерност Хокс ќе ја користи како можен трагичен конфликт и во некои други свои филмови. А овдека, зборувајќи за "Големиот сон", да не забораваме да спомнеме дека се работи за еден од неговите нај-

добри, најсодржајни и најзбунувачки филмови. Присутноста на иронијата во него е нешто повеќе од комичните prizori, донекаде шаблонизирани, видени пред и по "Големиот сон".

Заклучокот што се наметнува е прилично чуден кога се работи за опусот на Хокс, но се чини дека во овој филм присутноста на една беспомошна горчливост, како и во неговиот постар филм "Лице со лузна" (*The scarface*), па и во "Градот без закон" (*Barbary coast*), станува инструмент и на социјална и, се разбира и на критичка порака. Во секој од овие филмови актерите се силни личности, со различни психолошки девијации, чии општествено-социјални референции понекогаш имаат вкус на вистинска трагедија, а понекогаш, главно, во Хоксовите филмови од поново време, тој вкус добива фарсична поента. Судирот на индивидуата и средината не се разрешува секогаш на најповолен можен начин за херојот. На храброста и одважноста, подоцна, местото ќе им го заземе сомневањето. Мислиме дека со тоа и Хокс преоѓа во својата позрела фаза од творештвото. Со исклучок на филмовите "Патрола во мугри" (*The down patrol*) и уште еден од неговите бисери, сентегибериевскиот "Само анџелите имаат крилја" (*"Only angels have a wings"*), кои беа посветени на темата и жанрот посебно омилен на Хокс - луѓето и нивната желба за летање, пилотите и нивниот свет - другите филмови од неговиот прв период се значајни понекогаш само поради тоа што во нив неговиот стил станува сè попрецизен и попрепознатлив. Убедени сме дека ова не го спомнуваме како констатација вообичаена во еден ваков момент. Сето она што сме го виделе од Хокс, дури и сето она што не сме имале можност да го видиме, прифаќајќи една, така да речеме, хипотетичка ситуација, ни наметнува една на извесен начин мошне целосна импресија, што се наметнува со силината на виденото, со аргументите на една естетска оствареност која може да суштествува и сама за себе, но вистинската егзистенција ја наоѓа во ехото што ќе го предизвика кај гледачот. Токму оваа тенденција Хокс грижливо ја негуваше во текот на целиот свој творечки живот. Успехот на неговите филмови не претставува релативна компонента на еден убедлив комерцијален резултат што го донесува неговиот опус. Но тоа не е ни малку безначајно по импресиите што овие филмови ги создаваат.

Во делото на Хокс со евидентна жестокост се наметнуваат и се преплетуваат неколку тематски фрагменти. Пред сè, станува јасна и индикативна тематско-жанровската определба за авантурата како една од најподвижните човечки ситуации. Оваа тема ќе најде вонредно оформување особено во неколкуте вестерни што ги сними Хокс, како и во единствените стилски варијации

во познатата трилогија ("Рио Браво", "Ел Дорадо", "Рио Лобо"). Вкусот на авантурата, зачинет со уште неколку карактеристични тематски мотиви, ќе го сретнеме и ќе го почувствуваме како доминантен и во другите Хоксови филмови. Екранизацијата на Хемингвеевиот роман "Да се има и да се нема" ("To have and have not"), Хокс веројатно ја направил привлечен од можностите оваа поморска авантура со нејзиниот јунак Хари Морган да ја направи и да ја сними по, како би кажале, "своја мерка". Навистина, ниту во фабулата, а уште помалку во карактеризациите, не останало многу од романот на Хемингвеј. Затоа Хари Морган е исцело предаден на авантурата, која колку што е поопасна толку е поатрактивна. Скоро ништо не останало од неговиот литературен психолошкосоциолошки хабитус. Во замена за тоа, овдека добиваме уште еден лик на авантурист кој достоино ќе го заземе местото во целулоидниот универзум на Хауард Хокс.

Темата на пријателството, на здружувањето кое значи повеќе од тоа само да се избегне опасноста или да се надвладаат злите сили, исто така наоѓа забележително место во опусот на Хокс. Едноставноста со која тој ѝ приоѓа наедно е зачудувачка и би рекле, сепак импресивна. Хокс ги пушта своите јунаци сами да се определат, а тоа значи самите да ги доловат вистините од кои, се разбира, како што е случајот во "Големиот сон", ниедна не можеме да ја посочиме како онаа спасоносна. Значи ли тоа дека јунаците на Хокс премногу често, можеби и по правило, се жртви на некои идеалистички заблуди? Можеби одговорот на ова ќе биде и двосмислен. Некој ќе верува во една деструктивна социјална мотивираност што јунаците на Хокс привидно ја поседуваат. Но пријателството, дали е тоа онаа достатна добродетел која овие ликови морално ќе ги откупи пред гледачот? Овдека Хокс, секако, не си игра со привидот, кој инаку е негов омилен драматуршки метод во изградувањето и водењето на фабулата. Кога се работи за пријателство, особено меѓу неговите машки ликови, привидот како драматуршка компонента несомнено е отсутен.

Филмот "Јунаци на авијацијата" ("Air force") претставува мошне убедлив доказ за некои хоксовски мотиви и тези. Група американски пилоти, всушност посада на една летачка тврдина, одделени се од својата матична единица и самите, на своја рака, почнуваат да војуваат против Јапонците. Патриотскиот сентимент, кој веројатно многу влијае на нивната сплотеност во оваа скоро очајничка акција, не е единствениот "spiritus movens" во нивните храбри и спектакуларни дејствија. Тука е, пред сè, една колективна хероика, за разлика од онаа на "Наредникот Јорк", кој беше индивидуален носител на овие вредности и чија фабула е

врзана за Првата светска војна. Решителниот отпор кон човековото зло е она што и во двата филма, но не и со еднаков успех, Хокс упорно се обидува да ни го наметне како доминатна морална и психолошка мотивација на неговите јунаци. И враќањето на посадата на бомбардерот и претходните нејзини битки ќе зазвучат со еден продорен тон, бидејќи индивидуализмот овојпат е ставен во служба на една единствена цел. Апотеозата на финалето од филмот, кога посадата се вклучува во големата битка над Пацификот, Хоксовите намери и стремежи ги прави појасни.

Некаде со појавата на синемаскопот, во почетокот и првата половина на педесеттите години, Хокс се обидува да експериментира и со оваа нова визуелна можност. Не напуштајќи ја комедијата, Хокс овојпат ќе ѝ придодаде елементи на музичка ревија, а сето тоа ќе се случи во филмот "Мажите ги сакаат русокосите" (*Gentlemen prefer blondes*). Во филмот кој поседува и прилично успешни комичарски и ревиски нумери, Хокс не се откажува и од еден вид само нему својствен цинизам, кој е корисен како критички елемент во една стандардизирана комедиографска ситуација. Секако позначаен за Хокс, а и за жанрот на кој му припаѓа, е филмот од животот на стариот Египет "Земја на фараоните" (*"Land of the pharaohs"*), работен според сценарио на Вилијам Фокнер. Синтезата на Хоксовата режисерска инспирација во свој филм ќе доживее вистинска но, за жал, непризната, дури се чини и потценета афирмација. Секако дека ова ќе резултира со парадоксални ставови и заклучоци, меѓутоа прифаќајќи ги мислената веќе кажани во времето кога филмот се појави и дозволувајќи ги слабостите и неотпорностите на тогашните критериуми, нам ќе ни биде дозволено овдека да речеме дека овој филм сосема достоинствено зазема мошне значајна позиција во рамките на Хоксовиот филмски космос.

Во, инаку, апокрифната сторија за фараонот Кеопс и неговите поданици и робови Хокс ни ја изнесува својата претстава за еден свет кој ги поседувал истите зла и истите добродетели како и современиот. Алчност за власт и богатство, издајства, убиства, растечка хипокризија, сето тоа го опкружува фараонот како проклетство, но наедно и како предизвик. Сите овие теми веќе сретнати во филмовите на Хокс, овдека се присутни со една нова и, секако, неочекувана егзистенција. Визуелно-пластичните ефекти во овој филм се, инаку, на ниво на најдобрите остварувања на Хокс во овој домен. Акцентот кој е посебно ориентиран на овој кинестетички елемент во "Земјата на фараоните" предизвикува сосема очекувани реакции кај гледачот, така што севкупниот впечаток што го остава овој филм е нешто сепак неочекувано во еден жанр со дотогаш поинаква традиција и со поинакво искуство.

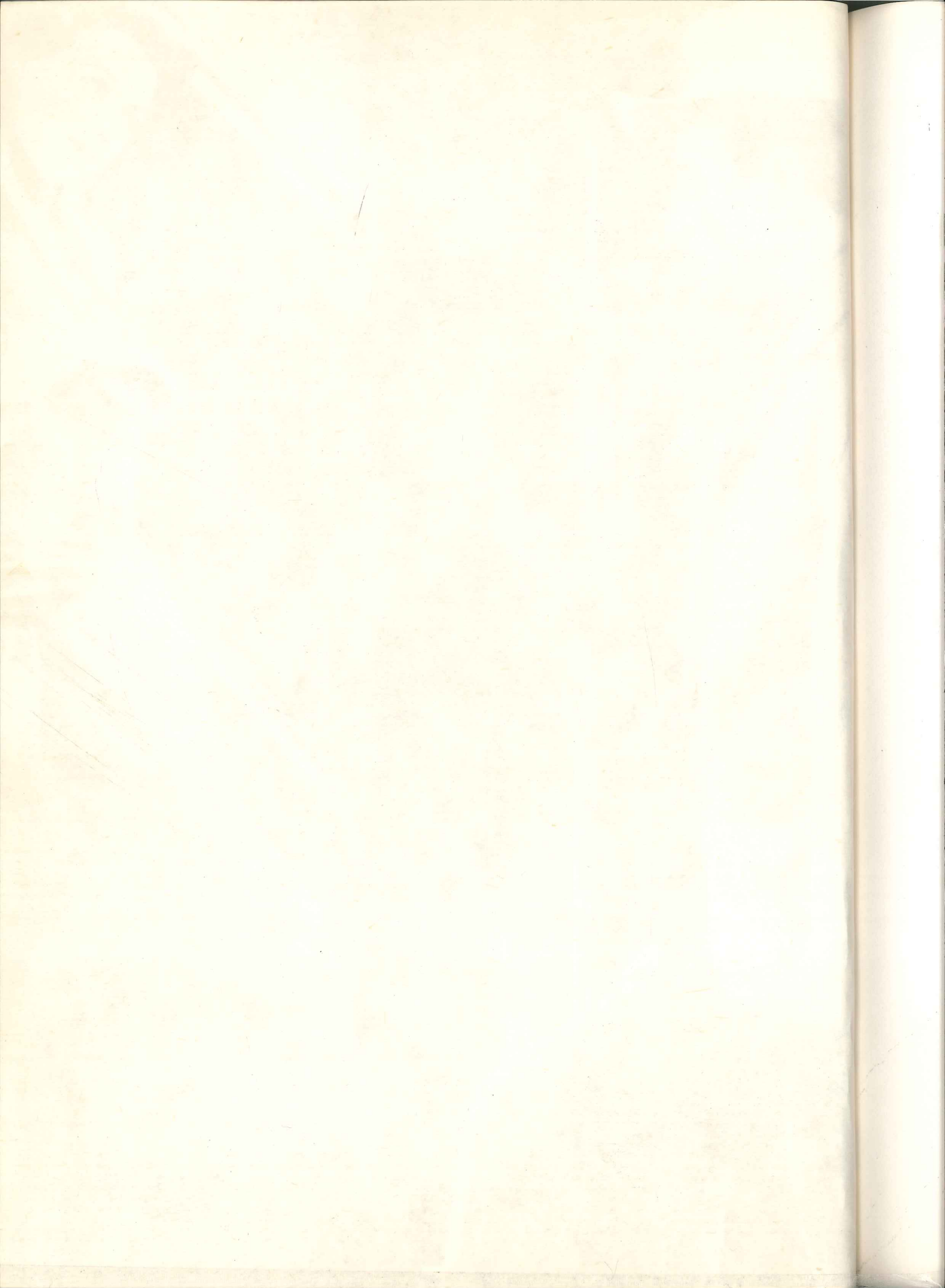
Еден од мошне индикативните филмови во Хоксовиот опус е и комедијата што датира некаде од 1952 година. Тоа е филмот "Мајмунска работа" ("Monkey business"), што во рамките на тогашната холивудска продукција сакако значеше еден несекојдневен и мошне необичен филм, изграден врз едно сценарио со доста стандардно конципирани ситуации. Без оглед на сите огради што и самиот Хокс ги споменува во врска со овој филм, "Мајмунската работа" и тогаш и сега делува како една надреалистичка фарса во чија основа лежат некои елементи од веќе користениот комедиографски реквизит на поранешните Хоксови и не само негови комедии, но и една сосема нова и дотогаш некористена ситуација, која ќе предизвика и сомневања, но, исто така, и вродушевувања. Се разбира, некои конструкции, кои и самиот Хокс не успеа да ги изглади, за жал останаа необедливи.

Овој обид да се фиксира на некаков начин делото и светот на Хокс ќе го завршаме со сеќавањето за филмот "Хатари", исклучително остварување во рамките на зрелата фаза од творештвото на овој режисер. Овој филм, снимен некаде во почетокот на шеесеттите години, претставува една скоро ониричка приказна за еден свет, толку близок на самиот Хокс, свет на авантуристи пред нивното исчезнување, пред авантурата да ја замени индустријализирана туристичка програмираност и аранжираната егзотична атракција. Се работи за група лозци на диви сверови, што тие ги ловат за разни зоолошки градини. Пак е, значи, во прашање една релативно изолирана социолошка групација, соединета со една заедничка цел која на сите им наметнува една идентична акција, за да може целта да се оствари. Од оваквата ситуација произлегува, пак, една емоционална унисоност, која така одненадеж ќе ја наруши присуството на убавата фоторепортерка. Трошката на сомневањето од поранешните Хоксови филмови овдека станува прилично извесна. Сепак, тоа е достатен показател за она што и Хокс, а и неговите денес не така ретки следбеници, ќе ја признаат и ќе ја внесат како една од можностите, светот што го создаваат во своите дела да биде едновременно и митски и реалистичен. Ваквата синтеза, чинам, сепак досега најцелосно му успеа само на големиот мајстор Хокс.

Мирослав Чепинчиќ









ХАУАРД ХОКС - ФИЛМ БЕЗ ГРАНИЦИ

Во педесеттите години на овој век, група филмски критичари собрани околу списанието "Cahiers de Cinema", анализирајќи го делото на великаните на филмот Фриц Ланг, Алфред Хичкок, Џон Форд, укажаа на една појава која долго пред тоа беше незабележана. Кога за првпат овие критичари отстапија од правилото да се анализира секој филм поединечно и се обидоа да го согледаат опусот на авторот во целост, се покажа дека кај овие автори може да се следи еден нов филм, филм чии елементи се распространети низ сите негови дела и на целиот опус му даваат една ненасетена кохеренција и сосема нова смисла.

Ова ново согледување го исфрли во прв план еден автор кој низ за години, наполно незабележан во масата на холивудската комерцијална продукција, сокриен зад најпотценетите филмски жанрови во кои никој во тоа време не помислуваше да бара некаква вредност, градеше едно величествено дело - Хауард Хокс. Принуден да работи во рамките на една машинерија која наполно задушува секако индивидуално творештво, секој личен поглед на светот, Хокс го користеше сознанието дека секој елемент на филмот има значење само во контекстот во кој се наоѓа и секоја промена на контекстот го менува и значењето на секој поединечен елемент. Користејќи најбанални елементи во филмовите базирани врз најексплоатираниите холивудски шаблони и на тој начин наполно задоволувајќи ги потребите на машинеријата во која работи, Хокс успеваше да создаде наполно свој свет, една филозофија која по својата доследност и богатство останува ненадмината во историјата на филмот.

Со секој нов филм, поагајќи од исти елементи и варирајќи го нивното место и значење, Хокс непрекинато ги збогатуваше и своите поранешни филмови, укажувајќи на длабочината и богатството на значењата во нив. Длабоката смисла на љубовните сцени во филмот "Само ангелите имаат крилја" би останала можеби незабележана без филмот "Да се има и да се нема" и без совршените варијации на иста тема во филмовите "Црвена река", "Рио Браво", "Хатари", "Најубавиот спорт за мажите", "Црвената линија 7000" и "Рио Лобо". Исто така, ликот што го толкува Волтер Бренан во "Да се има и да се нема" се збогатува со улогата на истиот артист во "Црвената река" за да биде наполно вообичаен во ликовите на старците во "Рио Браво", "Ел Дорадо" и "Рио Лобо".

Трилогијата "Рио Браво" - "Ел Дорадо" - "Рио Лобо" претставува круна на Хоксовото творештво, негов манифест и тестамент. Сите теми од другите негови филмови варираат до совршенство во оваа трилогија, се заокружуваат и се исцрпуваат и ја остваруваат целосната хармонија на Хоксовиот свет.

Трите филма поаѓаат од иста ситуација: еден стар револверист, еден разочаран алкохоличар, еден младич и еден сенилен старец се судираат со една надмоќна банда која го контролира градот. Четворицата се изразити индивидуалци, луѓе кои и покрај нераскинливото пријателство тешко поднесуваат меѓусебна соработка и тешко се упуштаат во заедничка акција и, кога еден од нив во одреден момент ќе стане водач на групата, неговото водство ќе се оспорува и ќе се отфрли штом ќе помине потребата од координирана акција. Судрени со една безлична банда која слепо ги спроведува наредбите на својот шеф, хероите на Хокс мислат со својата глава, секој настапува сам и докрај ги користи своите способности, па бандитите неспособни за самостојна акција неминовно ги победуваат. Елементите на оваа појдовна ситуација бескрајно варираат, се прелеваат од филм во филм, ткаат една мрежа на значења која далеку се воздигнува над ограниченоста на жанрот и која Хоксовото дело го претвора во една бескрајна химна на слободата.

Старецот (Волтер Бренан) во "Рио Браво" е подоцнежна фаза на старецот (Дек Елам) од "Рио Лобо". Ситуацијата во која дознаваме само преку дијалогот во "Рио Браво", борбата на Волтер Бренан да го зачува малото парче земја, е ситуација во која се наоѓа Дек Елам во "Рио Лобо". "Музичирањето" на Дек Елам го добива своето вистинско значење и ги заокружува структуралните врски на трите филма дури кога ќе се поврзе со музичките нумери на Волтер Бренан во "Рио Браво" и со трубата на Артур Хеникет во "Ел Дорадо".

Младиот револверист Колорадо (Рики Хелсон) од "Рио Браво" ќе биде заменет со Мисисипи (Џејмс Кан) во "Ел Дорадо", кој не знае да ракува со револвер, па тоа го компензира со фрлање нож; исто така, бидејќи не знае да пее, тоа го заменува со рецитирање стихови на Едгар Алан По. Впрочем, пеењето во "Ел Дорадо" не е ни потребно. Непријателите не ја свират "Де Гуело", па нема ни потреба да им се одговори. Така, музичката структура од "Рио Браво" е напуштена во "Ел Дорадо", останува само трубата на Артур Хеникет за да воспостави врска со "Рио Лобо". Во "Рио Лобо" ликот Колорадо-Мисисипи се удвојува за да го компензира отсуството на ликот на алкохоличарот во овој филм. Ликот на девојката (Енџи Дикинсон) од "Рио Браво" се удвојува во "Ел Дорадо" за да се појави тројно во "Рио Лобо", но ова мултиплицирање секогаш се најавува во претходниот филм;

Џенифер О Нил во "Ел Дорадо" ја скицира улогата што ќе ја одигра во "Рио Лобо".

Во "Рио Лобо" Хокс повеќекратно ја разбива линијата на раскажувањето за да ја покаже одвишноста на класичната драматургија; во студио гради еден наполно невешт декор во кој непрекинато се чувствува картонот и цртежот и дури инсистира на невешто нацртаните облаци, на лажното небо во најромантичната сцена на филмот, ги облекува ликовите во кич костими со нападно присуство на пластика и извлекува од артистите фалш игра, за дефинитивно да докаже, во овој свој последен манифест, дека ништо не е битно освен чистата филмска мисла на авторот и неговата суптилност во употребата на елементите на филмот, без оглед колку се тие сами по себе безначајни.

Овој филм е завршна точка на борбата што ја води Хокс од почетокот на своето творештво. Во времето кога филмската теорија и критика се обидуваат да го објаснат филмот преку монтажата, кога моден хит е натурањето идеи во филмот со монтажна постапка, Хокс наполно ја елиминира монтажата, ја сведува на она што всушност и е, обично техничко помагало, недозволувајќи во неговите филмови какво и да било значење да произлезе од монатжната постапка.

Додека критиката се напнува да го вреднува филмот според богатството на ракурсите и плановите и од нив да изведува значење, Хокс поставува принцип кој сето тоа го руши во еден потег: камера во височина на очите и план во ширина на нормалното видно поле на човечкото око. Теоријата ја осудува оваа постапка како крајно осиримашување на филмската уметност, но времето покажува дека лудите игри со ракурси и планови се мачни за гледање, додека "сиромашните" филмови на Хокс зрачат со невидено богатство на филмската мисла; додека теоретичарите пишуваат неброени химни за крупниот план и го прогласуваат за основен предуслов на филмската уметност, Хокс прави филмови без ниеден крупен план.

Во времето кога најголемо внимание се посветува на тематиката на филмското дело, кога се бараат "големи" теми и "големи" идеи, Хокс наполно се посветува на презрените "евтини" и "комерцијални" филмски жанрови - вестернот, криминалистичкиот филм и комедијата, и на ова "неуметничко" поле создава дела кои ќе ги надживеат сите "уметнички" филмови од тој период.

Отфрлајќи ги сите критериуми на традиционалната филмска критика филмовите на Хауард Хокс се наоѓаат во еден простор во кој таа не може ни да го сфати ни да го одреди, во просторот на чистиот филм. Дури и денеска, многумина филмски критичари, не можвајќи да ја негираат силната на неговите филмови, при средбата со Хокс ќе прибегнат кон последната одбрана: "Да, Хокс е голем занаетчија и од него треба многу да се учи, но уметноста е нешто друго", иако е евидентно дека токму занаетот е она што Хокс наполно го отфрлува, како нешто што служи само за маскирање на неталентот и неспособноста. Кога се пишува за филм, скоро секогаш постои можност да се пофали темата или дијалогот, монтажата или фотграфијата, играта на артистите или сценографијата. Кај Хокс сите овие елементи се потиснати и тој не присилува, одземајќи ни ги сите можности за бегство, да се соочиме со нешто што е многу потешко да се согледа и почувствува и што не може да се изрази со никакви други средства, освен со тоталитетот на филмот.

Оттука и стравот од Хокс, оттука и премолчувањето на неговото дело. Хокс е еден од ретките филмски автори со толкав опус, за кој долго време не беше напишана ни позитивна ни негативна критика, и единствен меѓу великаните на филмот кој никогаш нема добиено ниедна награда. Но, филмот сè почесто оди по патеките што тој ги зацрта и неговото влијание сè почесто се открива и признава.

Стево Црвенковски



ХОКСОВИТЕ ЖАНРОВСКИ "ИГРАРИИ"

Хоксовата позиција на класик во најразвиената светска кинематографија - американската е извесност потврдена низ богатиот авторски опус составен од разновидни жанровски остварувања, кои во хронологијата на своето создавање сами по себе претставуваат жанровски прототипови. Значи, Хокс како ветеран на американскиот филм, со спецификите на својата авторска личност, со која ретко можат да се пофалат многумина режисери, се наметна како еден од најтипичните американски режисери од холивудскиот период, познат по својата строга професионалност и авторска тврдоглавост со која во повеќето свои, иако разнородни, филмови го врежа печатот на т.н.

хоковски израз, хоксовски стил во начинот на гледањето на работите од животот и за животот, низ филмот како своевидна сфатена игра. Позицијата на припадник на пионерската авторска генерација која твори на преминот меѓу немиот и звучниот филм, Хокс и уште неколкумина американски автори ќе ги обврзе спрема создавањето на жанровите во сè поразвиената холивудска филмска индустрија. Затоа Хокс ќе се јави во улогата на автор жанр-мејкер, втемелувач на класичните филмски родови, а неговите филмови автоматски ќе го добијат значењето на "камења меѓници" внатре во соодветниот филмски жанр, по кој ќе се ориентираат авторите од помладите генерации. Хоксовата сестраност се гледа и во фактот што тој се јавува на четирите најстандардни филмски жанрови кои се дел и од неговото првично создавање на спецификите на тие жанрови, како што се: воениот, вестернот, криминалистичкиот и, особено, комедијата. Карактеристични прототипски примери во рамките на секој од овие жанрови се филмовите: "Само ангелите имаат крилја" ("Only Angels Have Wings"), во военоавијацискиот филмски род, "Црвената река" ("Red River") во вестернот, "Човек со лузна" ("Scarface") во криминалистичкиот жанр и "Дваесеттиот век" ("Twentieth Century") во комедијата, дела кои уште на стартот не само што ги втемелуваат нормативите на одредениот жанр туку по своите вредности си обезбедуваат една класична позиција во севкупниот развој на соодветниот филмски жанр. Меѓутоа, и покрај евидентната разновидност и присутност во повеќето стандардни жанрови, Хоксовиот опус доминантно го карактеризира филмската комедија на која ѝ бил спонтано најнаклонет или, уште поточно, како што тој самиот признаваше - за него, светот, на филмот, како интерпретација на животот, е синтеза на трагичното и комичното, според што е добиен неговиот "рецепт" - низ играта на огнот и опасноста да се добие ефектот и суштината на комичното или трагичното. Хокс е и зачетник на самостојноста на авторството во кинематографската констелација на класичниот Холивуд, но таа своја авторско-продуцентска самостојност, според тогашните сфаќања на креативната режисерска слобода, тој не ја употребува во смисла на пркосење на постојниот филмско-индустриски поредок, туку во служба на своето лично и авторско експонирање како професионалец, уметник кој не размислува по диктатот на "босовите" на филмскиот капитал, зашто тој, ако веќе бил принуден на компромиси, ги правел пак во името на претходно споменатата своја авторска тврдоглавост - да го изнесе своето филмско сфаќање, своите режисерски концепции и својот поглед на светот и животот, иако тие честопати се или неприфатли-

ви или се негови заблуди, а, се разбира, доминира една генерална вистина на контекстот на американската традиција, психологија, во моралот и општествениот поредок. Значи, Хокс не е од оној тип автори кои имаа директен, априорен политички став, тоа најмалку го интересирало; ставот го инкарнирала неговата личност, она што значи "да се слушам себеси" па макар и грешел. Тоа донекаде може да биде причина за разбирање на одредени заблуди кај Хокс, но во принцип, кога се има предвид еден интегрален кинематографски систем или една општествена организација, со сиот нивни континуитет и генеза, Хоксовите дела, како впрочем и оние на другите автори, автоматски подлежат на ревалоризација, која го подразбира преиспитувањето на погледите, односите, уметничко-естетските и жанровските резултати во севкупниот авторов опус, кој иако не во целост, барем низ неговите најтипични дела бил на дофат. Со други зборови, примарната самостојност на Хокс не била од суштински карактер како што е во случајот на еден Алтман во денешно време или на еден Артур Пен во релациите на новата антихоливудска кинематографија. Хоксовиот статус на самостојност бил од формален карактер, зашто тој во прва линија се интересирал за сопственото задоволување на артистичкиот индивидуалитет, за градењето на сопственото видување на филмскиот род, а на втор план ја ставал свеста на радикалност, за програмски однос во општествениот контекст, а да не говориме за насочената критичност и најмалку за политичноста. Хокс и свесно не се интересирал за таков вид уметнички ангажман, неговата позиција била поблиску до автаркичноста на личното задоволување на уметноста, а повеќето дела му се ларпурлартистички егземплари со таканаречениот "софистикетид"^{*)} пристап во делата на конкретниот филмски жанр, кои најчесто и завршуваат како таков производ. Тоа фактички го градело Хоксовиот свет на филмски играции, кој се разбира не бил небулозен но бил, исто така, далеку од претензиите да отвора нови процеси во инертноста на "новодојденскиот" (Newcomer) интелектуален менталитет. Најмалку Хокс бил заинтересиран за радикална критичка свртеност кон американскиот истеблишмент (за тоа, објективно, имал историска подлога зашто се јавува меѓу војните и по Втората светска војна, периоди кои ја карактеризираат кризната состојба во американското општество, а извесната шанса за корекција Хокс не ја искористува ни во последната деценија на 60-тите години од своето творештво, каде што уште повеќе се затвора во жанрот, особено во вестернот, "експериментирајќи" внатре во него на строго артифициелен начин). Хоксовото место, во контекстот на американската кинематографска традиција, најдобро може да се одреди, што е единствениот метод на вреднувањето,

*) Софистичен, извештачен, мамлив, неприроден. (sophisticated)

во компарациите и корелациите со авторите и делата од сегашниот најнов кинематографски период, се разбира низ резултатите добиени во самите жанрови. Тука доаѓа до неминовната проверка на самите авторови вредности, на неговите филмови, со што се согледува трајноста или ефемерноста на одредената филмско-авторска силина, колку некои дела од опусот на Хокс се навистина антологиски, кои се измистрифицирани по инерција и каде се нашите сопствени заблуди или правилни сознанија за овој автор во самиот систем на вреднување и одредување на неговото место во кинематографијата. Хоксовиот квантитативно доста богат опус, нормално, не донел еднакви вредности. Тука нема илузии, побргу би рекле дека вреднувањата од денешен аспект, бројот на неговите антологиски дела можат сосема слободно да го сведат на минимум, без какво и да е претерување. Но, остапува изречената констатација дека Хокс е еден од најголемите професионалци на филмската уметност и тоа е неговата најголема карактеристика како автор, која во исто време не е и доволна. Исто така, светот на Хоксовиот опус го карактеризираат одреден тип жанровски програмирани личности, значи една типологија која ќе биде во функција на авторското кредо, кое е повеќе одраз на жанровската артифициелност отколку рефлексивна на посуштинската животна-општествена објективност па и вистинитост. Тоа го потврдуваат филмовите од покарактеристичните жанрови. Како неприкосновен жанр-мејкер, конкретно на вестернот (кој, низ неговите дела, низ делата на Форд, Велман, Ман, Цинеман, Стивенс, Волш, фактички ја обезбеди својата класичност), Хокс си го обезбедил местото внатре во жанрот, во формална смисла на задоволување на самите жанровски правила и норми, но од аспект на суштинското ангажирање и функционирање на жанрот и на филмовите што му припаѓаат, а со самото тоа, автоматски, и на авторот кој размислува за еден општествено-историски контекст во откривањето на вистината, Хоксовата позиција, како и на сите класичари во вестернот, е убедливо разнишана со појавата на делата од т.н. неовестерн. Во таа смисла неговиот најкласичен вестерн, еден од најтипичните во жанрот "Црвената река" ("Red River") е можеби и мал исклучок со својата фактографска отвореност, дури и поисторичен од неговите вестерни од подоцнежната фаза - конкретно трилогијата: "Рио Браво" ("Rio Bravo"), "Ел Дорадо" ("El Dorado") и "Рио Лобо" ("Rio Lobo"). Имено, филмот "Црвена Река", можеби и пиради фактот што се јавува во интензивната фаза на усовршување на најстариот филмски род - вестернот за тоа време можел да претставува и сè уште претставува интересирање за одредена историчност и фактографска информативност. Терањето на стока е една од покарактеристичните информации за времето и процесите на "американскиот пионерски запад", додека самата фабула за верноста односно неверноста на рела-

ција татко (Џон Вејн) - како претставник на постарата генерација и нејзините претензии за туторство, на една страна, и посинокот (Монтгомери Клифт) - претставник на бунтовната млада генерација, што општо го претставува генерациското конфронтирање или генерацискиот јаз, како одраз на една суштина е само хоксовско класично толкување на животната вистина, која е "зашеќерена" со неговото "катарзично" и хепиендовско разрешување низ финалниот двобој во кој свесно е елиминирана нормалната трагика. Тоа е всушност еден од потипичните егземплар - филмови кои го потврдуваат Хоксовото сфаќање на синтезата меѓу драмски сериозното, трагичното и комичното, за што тој секогаш во епилогот се определува, се разбира таму каде што е тоа изводливо.

Од друга страна, последната од опусот - вестерн трилогијата: "Рио Браво", "Ел Дорадо" и "Рио Лобо" е најголема потврда за тврдењето дека Хокс е строго жанровски заинтересиран, значи артифициелно а не исторично ангажирање на самиот жанр. Тоа се пред сè егземплари на Хоксовата вестерн - комедија, како негова, специјалност. Прототип на тој жанровски артизам е "Рио Браво", замислен како лежерна и разиграна вестерн-комедија во која, како што ќе забележи еден англиски критичар, Дин Мартин е предвиден за комиката, Џон Вејн за акцијата, Рики Нелсон за женските срца, а шармантната Енџи Дикинсон за машките. Повеќе од тоа нема, ниту самата жанровска специфика на вестерн - комедијата тоа го овозможува; значи, една стандардна хоксовска филмско-жанровска играрија. Вториот филм е, всушност, "ри-мејк" на првиот; "Ел Дорадо" е малку позаостарена варијанта на "Рио Браво", но замислена и остварена на истите артифициелни принципи на вестерн - комедијата. Сега Роберт Мичам се јавува како замена на претходно пијаниот Дин Мартин, а константата е Џон Вејн, кој како нивни пријател им се става во служба на одбрана. Место Нелсон се јавува поинтересниот лик на Џејмс Кан, како "Мисисипи-бој" кој ќе биде "мајстор" во стрелањето со нож извлечен од зад грбот и во слични атракции. Третиот филм "Рио Лобо" е всушност синтетски "ри-мејк" на претходните два, со неизоставниот и најхоксовски артист - Џон Вејн, кој ќе го диктира темпото на акцијата и комиката, кои се фактички најглавните константи во сите три вестерн - комедии, а и оние другите. Фактички, со исклучок на "Тајната на Индијанката" ("The Big Sky"), Хокс предимно се интересира за вестерн - комедијата отколку за драмско - историското одредување на еден период и на луѓето што го карактеризираат. Навистина, Хокс мајсторски ги режира сите вестерн - комедии, но тоа не не обврзува на третирањето на тие жанровски "обланди" како нешто што има

своја внатрешна историско - животна кохерентност, Пијаните шерифи: Дин Мартин и Роберт Миџам, заедно со семојниот Џон Вејн, кој постепено се претвора во "вестерн - реликвија", не можат, колку и да сме му наклонети на мајсторството на Хокс како режисер - занаетчија, да му обезбедат внатрешни вредности, чиј недостаток е автоматски минус во крајниот авторски третман и ангажман. Жанровската рекреативност и репертоарско-комерцијалната програмираност не треба наивно да се мешаат со она на што не поучуваат филмовите од најновата етапа на вестерн - жанрот, какви што се Пекимповите: "Дивата Орда", "Пет Гарет и Били Кид", "Јуниор Бонер" ("Wild Bunch", "Pat Garrett & Billy Kid" и "Junior Bonner") или Пеновите: "Леворакиот револверист", "Големиот мал човек" и "Слаповите на Мисури" - ("The Lefthanded Gun", "Little Big Man" и "Missury Breaks"), и потоа Нелсоновиот "Синокосиот војник" ("Blue Soldier"), Дреготијевиот "Били Кид беше парталко" ("Dirty Little Billy") или Хиловиот "Буч Кесиди" ("Butch Cassidy") и уште неколку неовестерни. Ние со задоволство ги гледаме разонодувачките и шармерски вестерн - комедии на Хокс, но остануваме скратени во активирањето на реакцијата на внатрешно суштинскиот план кој е карактеристичен за неовестерните, чија повеќеслојност не само што синеастички ги прави раскошни туку го открива и односот на авторите на релацијата на историската фотографија, вистината и самокритичноста ставени во служба на демистификација на вестернот како жанр и како своевидна историска манипулација (која фактички ја градеа авторите од типот на Хокс, познати по својата неориентираност кон откривање на суштината и историската вистина, а со самозадоволување на жанровските артистички норми). Според тоа, Хокс останува мајстор на вестерн - комедијата, додека како авторски ангажман во историско - суштинска корелација на фактографската вистина со самиот филмски израз, како однос кон историскиот континуитет - тој е далеку од она што ги карактеризира гореспоменатите творци на неовестернот, а кое тој можел но не сакал да го покаже, свесно или несвесно, одбегнувајќи го во името на жанровската артифициелност.

Сличните карактеристики односно слабости се манифестираат и во Хоксовите филмови од другите жанрови. Во воениот, на пример, тој како активен офицер во американската авијација во текот на Првата светска војна, отворено и сентиментално бил сврзан со светот на пилотите и нивното учество во воздушните борби, во прв ред како нешто што го доживувал и што било негово животна искуство. Извесната апологетика на тој посебно машки свет Хокс не ја криел и токму во тие филмови, всушност, покажува најголема трагичност и драмска

сериозност, поради самата природа на војната како милие и поради протагонистите на драмите во неа - пилотите војници. Хоксовото мајсторство во режијата особено доаѓа до израз при создавањето динамичност во ефектно снимените воздушни борби во филмовите: "Утринска патрола" ("Dawn Patrol"), "Само ангелите имаат крилја" ("Only Angels Have Wings"), "Херои на небото" ("Air Force") и "Пат кон славата" ("Road to Glory"). Во овие свои филмови Хокс најмногу се доближува до една автентичност на животот во одредениот историски контекст на двете светски војни, можеби и најмногу благодарјќи му на самото познавање на приликите и луѓето од тој свет, низ сопственото учество во војните, кое е транспонирано во неговото филмско видување на доживеаното. Тука, за разлика од вестернот, не се работи само за голо жанровско задоволување на барањата туку се јавува и онаа, поклучната димензија на животно - историско препознавање на филмската материја. Меѓутоа, кога се обидува да морализира на психолошки план, за односот на човекот и војната, за жртвата што треба да се плати и за херојството со кое се "наградува", Хокс, низ денешните изострени критериуми за тој комплекс на морални дилеми, во филмот "Наредникот Јорк" не е сосема убедлив, дури е, би рекол, наивен во поставувањето на проблемот на сосема ронливи основи, или такви кои претставуваат откривање на тривијалната психологија на американските малограѓани. Дури, без каква и да е малициозност некогашната "оскаровска" улога на Гари КУпер во ликот на пацифистот Јорк, во филмот, исто така низ денешни сознанија, дејствува помалку иронично, особено по откривањето на Куперовото студеновоено и антикомунистичко ангажирање во времето на Макартиевото "ловење на црвени-те вештерки" во Холивуд, прикажано во документираниот филм "Судењето на Холивуд", каде што сите оние што имале можност да го видат ја урнале кулата од карти за мирниот човек - артист Гари КУпер, зад чија блага "фаца" всушност се криел политизиран "јастреб" кој и тоа како умее да падне во занес, обвинувајќи ги тогаш проскрибираните холивудски филмски автори на чело со Трамбо и другите. Ова не е дигресија туку интегрално опсервирање на феноменот на филмската уметност во историскиот контекст и во ангажирањето на авторите и уметниците во неа, не како нешто што е надвор од вистината и животот туку како нејзина иманентна составка. Можеби и на Вејновите обожаватели непријатно ќе им зазвучи фактот дека тој беше, исто така, еден од најголемите антикомунистички заговорници во текот на сета своја кариера. Според тоа, нивните филмски играции не можат да се запрат на нивото на некоја фиктивна артистичка ноншалантност туку нивниот персоналитет, со својата интегралност, нè обврзува да судиме за нив на овој или оној начин. Ние КУпер и Вејн не можеме да ги издвојуваме како артисти (тие како такви

се евидентно големи) од она што го бранеле во животот и за што се залагале, па оттаму се и нашите резерви за ликовите што тие ги интерпретираат и инкарнираат.

Својата најголема потврда како режисер жанр - мејкер Хокс несомнено ја има во филмските комедии на слободна тема, кои се фактички и најбројни во неговиот опус. Во нив тој доаѓа до израз, а и самата природа на филмската комедија му дава авторско "алиби" за развивање на својот артизам, давајќи си сопствена оддишка и авторска сатисфакција во рамките на еден филмски род, кој самиот по себе не обврзува со некоја подлабока мисловност и содржинска слојевитост туку се запира на нивото на спонтаната, примарна комика, разонода и репертоарска атрактивност, повладувајќи им на миговните животни лудории, на модните претензии, често некриејќи ја својата ироничност и арогантност. Но ниту во тој сегмент на својот авторски однос кон одреден феномен Хокс не оди подлабоко од препознавачката комика со блага иронија; не е тоа саркастичност или критичка пародиска ориентација во контекстот на општествените и животните манифестантни форми на еден менталитет, на една психологија или морал. Хокс, како застапник на строгата жанровска форма, не го криел нејзиниот артизам и својата авторска артифициеална наклонетост - режирајќи ги токму филмските комедии на слободна современа тема во духот на претходно споменатиот т.н. софистикејтид (sophisticated) стил. Се разбира, секоја од тие комедии не е реализирана со еднаков успех, Тука, уште на стартот, во процесот на втемелувањето на жанрот, Хокс ќе ја режира својата најкласична филмска комедија, споменатата "Дваесеттиот век", една "супербомбастична" или како што самите Американци ја викаат screwball, со Керол Ломбард тогаш новолансирана филмска убавица, од која артистот Џон Баримур, во филмот, ќе прави филмска звезда и на чиј пат ќе се случат низа динамични комични пресврти. Комедијата е базирана врз драмското дело на познатиот бродвејски тандем - писателите: Бен Хет и Чарлс Макартур, кои се и најчести Хоксови соработници во неговите филмски комедии. Меѓу оние, типичните хоксовски филмски комедии спаѓа и филмот "Сосила гувернанта" ("Bringing Up Baby"), исто така, разиграна комедија со многу духовити пресврти, каде научникот - антропологот Кери Грент ќе биде ставен во ситуација да игра женско, по грешка, заедно со Кетрин Хепберн и разгалениот леопард. Грент и Хепберн во оваа комедија даваат врвни улоги. Успешен филмски "ри - мејк" на познатата бродвејска комедија, "Насловната страна" ("The Front Page") на тандемот Хет - Макартур, Хокс ќе оствари во својата филмска комедија под наслов "Слободниот ден на неговата девојка" ("His Girl Friday") со Кери Грент како уред-

ник на новинска редакција и со Розалин Расел како стар-репортер. Две стандардни филмски комедии на Хокс, во чие средиште ќе се најдат филмските убавици од тоа време: Џинџер Роџерс, Џејн Расел и Мерлин Монро, се комедиите: "Мајмунска работа" ("Monkey Business") и "Мажите сакаат синокоси" ("Gentlemen Prefer Blondes"). Во "Мајмунска работа" кој, патем да споменеме, е далеку послаб од истоимената комедија со браќата Маркс, повторно се јавува Кери Грент, кој ќе измисли серум за подмладување со што ќе се афектира себеси, жената Роџерс; шефот Коборн и секретарката Мерлин Монро, со што е создадена лежерна комична атмосфера. Нешто послаба е музичката комедија "Мажите сакаат синокоси" во која всушност Хокс го иронизира секс - симболот на убавиците Џејн Расел и Мерлин Монро на сметка на машката физичка идолатриска потчинетост и глупавост, низ авантурите на Расел и Монро во Париз, со познатата мото - песна од филмот: "Дијамантите се нај-добрите другари на девојките". Потоа Хокс ќе го започне снимањето на комедијата "Дојди и земи" ("Come and Get it"), но откако ќе се скара со продуцентот, филмот ќе биде завршен од другиот мајстор на филмската комедија Вилијам Вајлер. Исто како што се потсмевааше со секс - митот на Расел и Монро, Хокс ќе го пародира и митот на Хемфри Богарт - Боги во филмот "Големиот сон" ("The Big Sleep"), работен според романот на Рејмонд Чендлер, во кој Богарт игра чендлеровско детектив, во пародиска форма на детективски филмови, а заедно со својата партнерка Лорин Бекол ќе бидат ефектни во сочниот филмски дијалог што специјално за нив го пишува самiot Хокс. Пред тоа артистичкиот тандем Богарт - Бекол ќе се појави во љубовната драма: "Да се има и да се нема" ("To Have And Have Not"), работена според романот на Ернест Хемингвеј, во кој Хокс на нему својствен начин се сконцентрирал на љубовта меѓу Богарт и Бекол, запоставувајќи ги политичките импликации присутни во делото на Хемингвеј, што е карактеристична потврда за Хоксовата незаинтересираност за политички теми, а тоа е негов минус воопшто. Карактеристична индолентност да за-влезе подлабоко во порите на животното и современото општесвено секојдневје со една планирана критичка и сатиричка нота, Хокс, пак на својствен начин, покажува во филмската комедија "Најдобриот спорт за мажите" ("Men's Favourite Sport"). Иако содржинскиот инструментариум во овој филм бил далеку поблиску до една животна актуелност и типичност на американскиот менталитет и феноменот на неговиот истеблишмент, сепак се чини дека извесна двојна пресметаност е присутна во оваа комедија. Зашто, не е наивна приказната за згодите и незгодите на еден мистифициран херој на современиот американски бизнис - лажниот експерт за спорт и риболов, чии книги риболовците фанатично ги читаат и употребуваат, а тој самиот нико-

гаш не ловел риби (во интерпретација на Рок Хадсон). Рамката на филмот е високостандардска: богати ентериери и ентериери, кои попатно ја вршат својата функција на пропаганда за материјалната супериорност на американскиот стандард. Колку и да се чини дека Хокс има намери да се потсмева на тој систем на животни парафинелии, во исто време визуелно е присутна таа елементарна информативна кулиса за една материјална благосостојба, која е диспаратна со плиткоста на духот и менталитетот на луѓето што се наоѓаат во средиштето на оваа дволична комедија. Се прашуваме: до каде е сегментот на априорно пресметаната ароганција за американскиот истеблишмент, а каде е паралелноста на лежерната, доста суптилна, оптичка пропаганда? Зашто, старо е правилото: ако потсметовот е планиран, тој треба да биде ефектно изведен, а тешко дека комиката на Хокс од филмот "Најдобриот спорт за мажите" дава таква убедливост; повеќе се работи за инфантилност на комиката, која од денешен аспект само звучи како одраз на духовна празнотија, фриволност и депласираност. Зашто, колку и да бев наклонет кон филмот, во моето повторно гледање, по десетина години, јас всушност не го открив она што сега со уводот за овој филм се обидов да му го припишам како евентуална вредност, зашто во текот на самиот филм ретко бев поттикнат од ефектноста на комиката и од некоја духовитост. Напротив, општото чувство беше плиткоста што зрачеше од секоја ситуација, замислувана во стилот - како малиот Гоко замислува филмска комедија. Изостреноста на мојот ревалоризаторски вкус има голема поткрепа во филмовите од типот на Алтмановиот "Нешвил" ("Nashville") во кој авторот, иако суптилно, низ привидот на божемна кантри - музичка разгледница, всушност, прави немилосрдна вивисекција на американскиот истеблишмент и новодојденскиот менталитет на современиот Американец со "испакнат мозок" - заслепен со магијата на материјално - стандардската хипнотика. Таков филм Хокс "не сонувал" ниту имал намера да сними, кога ќе се има предвид неговата индиферентност пред секој вид социјално - политички импликации. На тој начин без конкретна определеност, Хокс, сакал тој или не, со инерцијата на својата артифициелност, станал само режисер - експонент на американската истеблишмент - култура, која не им е позната на Алтман или Пен, на пример, или на еден Пекимп (за кого Хокс во свое време имаше некоја нарцисоидна смелост да тврди дека е блефер, не прифаќајќи ги неговите филмови од типот на една "Дива Орда", на пример, што исто така говори за неговиот авторски кредо - но тоа е негов проблем и проблем на неговите идолопоклоници, од што страдаат и многу наши теоретичари и критичари, кои во таа своја идолатриска потчинетост спрема авторите од типот на Хокс забораваат на својата идејност во критичарското вреднување. Мене лично не ми пречи што пишува еден Питер Богдановиќ за Хоксовите филмови, но тоа, од друга страна, не ме обврзува да мислам

како него и да прифатам секој вид одговор од разговорите што Бурдановиќ ги водел со Хокс - чест секому вересија никоју.

Од стандардна репертоарска атрактивност но и од духовна површност "страда" и авантуристичката сафари - комедија "Хатари", документаристички снимена во Африка. Самата документарна рамка е можеби најатрактивниот дел на филмот, додека баналната љубовно - комична апликација тешко дека го збогатила филмот; Хокс можел да сними доста успешен сафари-документарец, но тој не би бил Хокс кога и во ваков филм не би ја вмешал својата неизбежна "комедиографска мирудија", која, како што покажува самиот филм, не е секогаш со еднаков вкус. Фактички, Хокс ја варира истата формула на филмска комедија, во која Џон Вејн и компанијата, на чело со Хокс, со напор се обидуваат да бидат духовити. Од видлива баналност страда и љубовната драма уфрлена меѓу авторели возачите (втората љубов на Хокс по авијацијата) во филмот: "Црвената линија 7000" ("Red Line 7000"), наивно мелодрамско одиграна. А, исто како и во случајот со филмот "Хатари", тоа можел да биде поуспешен документарен филм за рели - возачите и опасностите на тој спорт отколку зашеќерената варијанта во оваа филмска игра. Не би требало да се заборави и Хоксовиот криминалистички првенец, филмот "Лицето со лузна" ("Scarface"), со извонредниот Пол Муни во ликот на Ал Капоне, дело кое со право се смета за класика во жанрот, кој во изминатиот период од 45 години, исто така, претрпел многу вредносни трансформации од аспект на делата какви што се: "Бони и Клајд" на Пен, "Убијци" ("Killers") на Дон Сицел, "Крвавата мајка" ("Bloody Mama") на Кормен, "Кум I и II" на Копола, "Бегство" ("Getaway") на Пекимпо и други.

Како што обично се случува при секоја повторена средба со некогашните филмови, евидентно е дека сјајот на "филмското злато" умее да избледи и она што некогаш блескало сега одвај веќе покажува макар жолта боја. Хокс, како и многу други, е класика, но не со секој филм од својот опус; се гледа кои дела можат да го издржат притисокот на ревалоризацијата. Одржувањето на статусот - великан на филмот е многу релативна работа. Како што веќе рековме, Хокс е голем мајстор на режијата, но остануваат резервите за неговата комплетна авторско - креативна личност, за неговите погледи, сфаќања и поимања на животот и на филмската уметност. На тоа не обврзуваат новите вредности и критериуми не само во американската туку и во светската кинематографија. Ние, едноставно, не можеме да клекнеме пред квантитетот на Хоксовиот опус,

но затоа низ објективно - критички и идеен пристап ќе ги издвоиме жанровски успешните од оние дела кои се во "горниот дом" на уметничко - содржинското вреднување ставени по инерција или според судовите и оценките на самите американски критичари, чии идејно - естетски гледишта не мораат да нè обврзуваат да прифаќаме сè што тие ќе речат дека е големо во нивниот и светскиот филм. За тоа, впрочем, ни даде повод многу настани од историјата на американската кинематографија (од макартизмот до доделувањето на Оскарите).

Благоја Куновски





По повод филмот "Најубавиот спорт за мажите"

КАДЕ ПОГРЕШИ ЛОВЕЦОТ

"Во уметноста има љубов и занес, но нема ред и постојаност, ниту некогаш ќе ја има".

И. Андриќ

Не ни е познато во колку неволји западнал Хокс за време на своите осумдесет и една година (по логиката на животот веројатно во повеќе), но последните неколку месеци бевме сведоци на два такви настана: нечујното ехо на веста за неговата смрт која беше наполно засенета од оплакувањето на Чаплиновиот крај и несреќната околност неговиот, можеби, најнеинтересен филм да биде предводник на серијата дела чија намена беше, помеѓу другото, и да ја освежи нашата меморија со непосредните докази за неговото мајсторство. Првата околност е секако нормална - таа е дел на онаа нерамнотежа меѓу митот за наведениот комичар и славата на еден "човек од својот занает". Втората околност е, исто така, вообичаена за оние моменти, во кои градбата на споменикот наменет за долгата колонада на бесмртните смртници тешко ги оправдува димензиите на уметниковиот тестамент.

Ако од она што ја содржи нашата импресија за "Најубавиот спорт за мажите" (1963 година) треба да извлечеме поуки, тоа е секако нашата корекција кон една свежа легенда која го оправдуваше своето постоење со еден своевиден паралелизам кон творештвото на Форд. Понесен од една необична наивност, загрнат со стереотипот на сентименталната сторија, Хоксовиот мажјак всушност ни се прикажува како некаква основна конструктура на сликата на антихеројот, несмасниот натрапник во холивудската галерија на ликови; наместо колекционер на трофеи, човек кој ќе влегува во конфликт со средината, природата и самиот себе, потврдувајќи ја примарната важност на храброста и нужната победа на правдата, спортскиот риболовец од "спорниот" филм ќе дозволи, без некој позначаен отпор, да се фати на познатата рамка за стари моми, при што една така прозаична цел како што е бракот ќе стане последна и најтешка (!?) препрека за неговото его. Атлетот и ловецот од преријата ќе прерасне во потрошувачки манијак, но не како производ на изменетите историски околности и животната

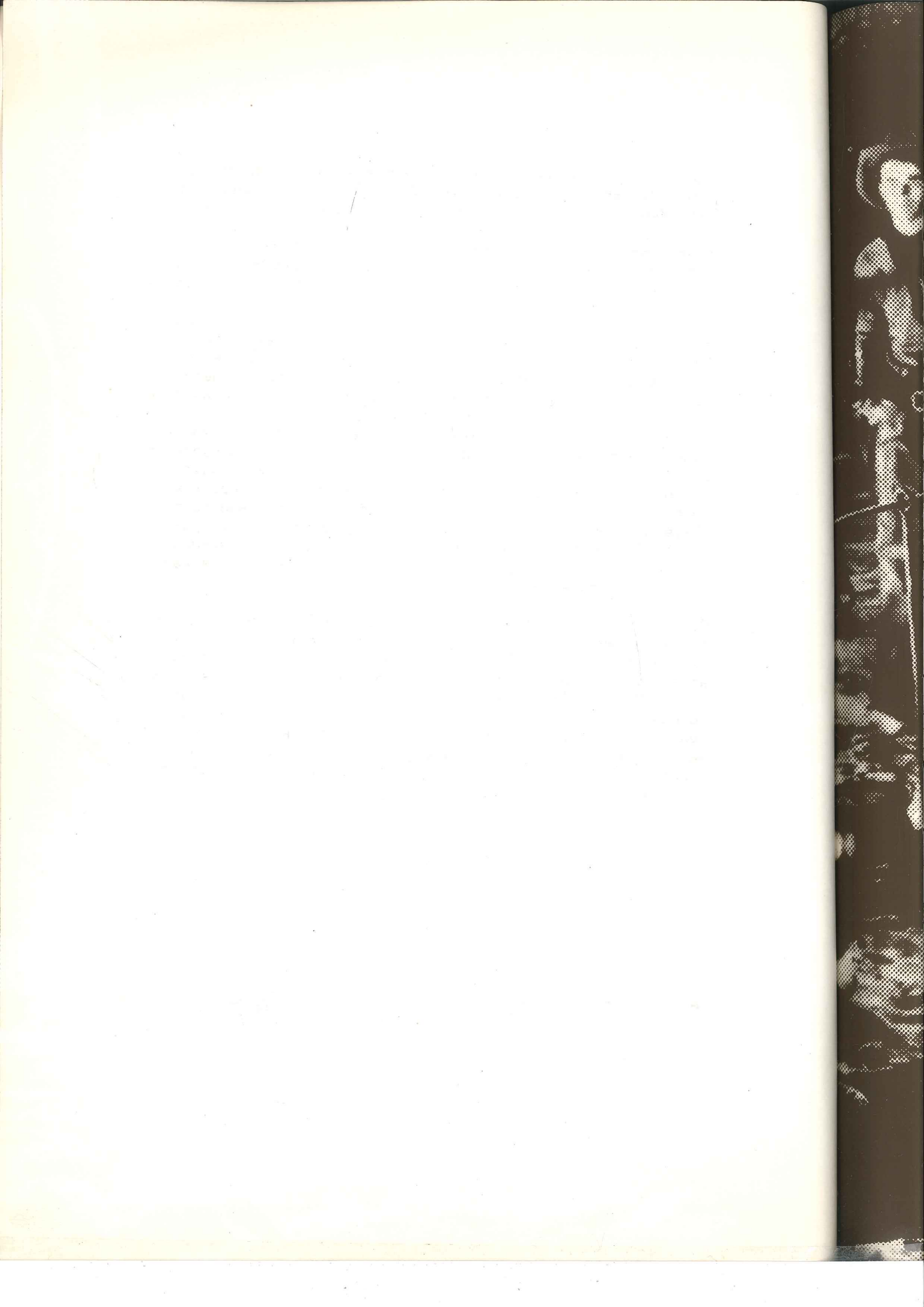
сцена, туку како недоследност на американската фабрика за соништа, како недоследност на некои од неговите главни столбови каков што беше Хокс; од атрофираната иронија кон неснаодливиот риболовец не произлегува вистинската потврда на авторовата верност кон мажествените херои туку, напротив, се потврдува уверението дека теоријата за авторот е напoлно спорна при постојниот начин на резонирање на холивудските продуценти.

Но, она што зачудува кај "Најубавиот спорт за мажите", тоа е напoлно непрофесионалниот однос на Хокс кон навистина "посното" сценарио. Колку и да не се работи за дело кое не би требало да го земеме како заеднички именител за неговото творештво, неодминливо треба да се истакне стереотипот на студиските пејзажи во филмот кои се претопуваат во физичка тегобност и визуелно сивило. Тука се и ликовите со кои не може ниту треба да се воспостави некаков контакт-во љубовниот случај не гледаме вистински интимен поттик ниту внатрешен мотив на униформираниот шарм на актерите да му пријдеме со повеќе љубопитство. Во препознатливиот почеток ние го посакуваме извесниот крај, а авторот, во меѓувреме, не прави некој поимагинативен чекор со кој би ја синхронизирал сопствената техничка уверливост со нашата моќ за препознавање на мајсторството.

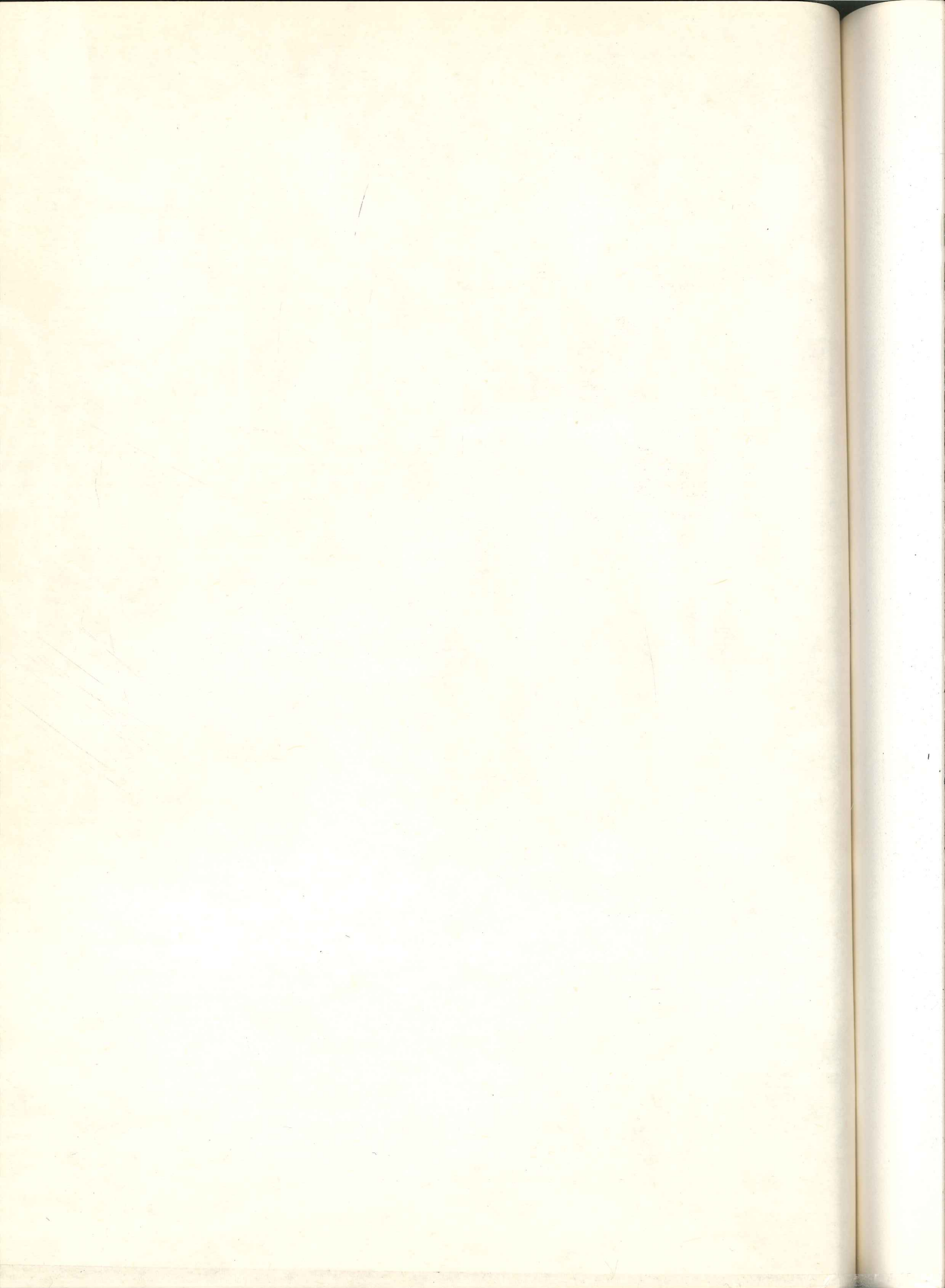
При сè, необорливото алиби кое се крие во погоре наведените Андриќеви зборови е нужна одбрана на појавата на цикличните падови и искачувања кон наклоноста на музите. Но под наметката на баналноста и конвенционалната уметничка лексика во "Најубавиот спорт за мажите", можеби, се кријат повеќе моменти отколку што во овој момент сме способни да откриеме, кои го оспоруваат она што кај Хокс и најмногу го цениме- уверливиот здив на добронамерната храброст, од која секогаш знаеше да проговори драмата на постоењето и нерешливата енигма на смислата на моралниот чин.

Љубомир Костовски











РОБИН ВУД (ROBIN WOOD)

"Рио Браво" е Хоксова (Howard Hawks) реакција на "Точно на пладне" ("High Noon"): јунакот од "Точно на пладне" го поминува целиот филм во потрага за помош, а на крајот на филмот таа не му е потребна. Хокс се обиде да го обрне процесот: јунакот од "Рио Браво" никогаш не бара помош, често ја одбива, а во опасните ситуации таа му е секогаш потребна. Но, врските меѓу овие два филма не се толку едноставни; интересни се двата начина на решавање на ситуациите. Исклучоците, без разлика дали Хокс бил свесен за нив или не, можеби му укажале на "Рио Браво"! Во "Точно на пладне" шерифот (Gary Cooper) ја одбива помошта на едноокиот сакат пијаница. Пијаницата во својата понуда ја гледа можноста да го врати своето изгубено самопочитување: "Порано бев добар", му вели тој на Купер. Репликата е бездруго исто толку вообичаена во вестернот колку што и извесни музички фрази беа вообичаени во музиката на крајот на 18 век. Сепак, ваквите фрази кај Хокс добиваат нов интензитет и убедливост. Можеме ли овде да ја бараме генезата на Стампи (Walter Brennan) и Дуд (Dean Martin)? Од една страна, очигледно е дека не можеме, бидејќи и двата типа личности (и нивната врска со главниот јунак) веќе ги сретнуваме во поранешните филмови на Хокс а, пред сè, во "Да се има и да се нема" ("To have and have not ", (Edi , Walter Brennan).

Знаејќи ги врските меѓу "Рио Браво" и "Точно на пладне" (Хокс сам ги признава) и сложеноста на феноменот на влијанијата и реминисценциите што можат да се најдат во секое големо уметничко дело, можеби не би било претерано да се бара извесно значење во овие сличности.

2) Грејс Кели (Grace Kelly), кон крајот на филмот, иако е квекерка, стрела во грб на еден од револверистите. Тоа е во моментот кога на нејзиниот маж (Гари Купер) му е неопходна помош. Оваа ситуација може да посочи на славната секвенца со саксијата од "Рио Браво" (Dickinson Angie) која ќе се чувствува виновна за смртта на четворица луѓе...

... "Рио Браво" е напълно традиционален филм. Зад него стои сиот Хокс, целата традиција на вестернот, а позади нив и целиот Холивуд. Кога би требало да одберам филм кој ќе го оправда постоењето на Холивуд, мислам дека би го одбрал "Рио Браво". Хокс е најкомплетен и најиндивидуален кога работи со најтрадиционалното: колку се потрадиционални конвенциите толку тој се чувствува послободен. "Рио Браво" произлегува од традицијата на вестернот а во суштината на се се наоѓа Хокс, исто онака како што и секој детаљ во филмовите на Антониони зборува за Антониони.

Елементите кои сигурно ќе ги сретнеме во традиционалниот вестерн се следниве:

1. јунак - силен, молчелив, непогрешлив;
2. пријател на јунакот - несигурен, може да го предаде или да го напушти јунакот во тешка ситуација (поради плашливост и слично);
3. жена со сомнителен морал - работи или пее во кафеана, се коцка; веројатно ќе загине спасувајќи му го животот на јунакот;
4. добра девојка, учителка или ќерка на фармер - сака мирен живот; ќе се омажи за јунакот кога тој ќе се смири;
5. комичен сопатник на јунакот - многу зборува, пие;
6. каубој кој пее, свири на гитара;
7. смешен Мексиканец - плашливец, зборува многу, гестикулира.

Од овие седум прототипови на личности, во "Рио Браво" среќаваме шест. Единствено недостасува добро воспитаната ќерка на фармерот.

Хокс ги гради своите филмови на овие традиционални постулати и на индивидуалните можности и ограничувања на своите артисти. Тој ги истражува и креативно ги пренесува на личностите од филмот. Како што во филмот "Да се има и да се нема" Хемфри Богард (Humphrey Bogard) доаѓа до својот најцелосен израз, така во "Рио Браво" Џон Вејн (John Wayne), Дин Мартин, Валтер Бренан и другите се наоѓаат себеси и ги реализираат потенцијалите на својата филмска личност. Најпрекрасната работа во филмот е што тие, и покрај тоа што се надоврзуваат на традиционалниот вестерн и на својата претходна позната актерска личност, остануваат напълно хоксовски (во своето однесување, во своите карактеристики и во своите дијалози). По мое мислење, во "Рио Браво" ја наоѓаме најкомплетната Хоксова експресија. Наедно, филмот најкомплетно ги открива неговите ставови. Во "Рио Браво" нема клишеа.

Сложената "арома" на филмот донекаде можеме да ја бараме во привидните контрадикторности; филмот е традиционален а сепак наполно личен; тоа е класичен вестерн а сепак, во исто време, стилизиран. Ако се гледа без страст, се открива неговата крајна прочистеност; малку личности, голи, чисти амбиенти, никакви спектакуларности (освен динамитот на крајот на филмот). Ако, пак, се препуштиме на атмосферата и чувствителноста, ќе го почувствуваме големото богатство на филмот и неговата силна топлина. Сите овие карактеристики се испреплетуваат. Традиционалните вредности на вестернот му овозможува на Хокс да направи филм кој ќе биде така стилизиран, ние за тоа да не сме свесни сè додека не застанеме и не помислиме на стилизацијата. Стилизацијата и строгоста (крајна прочистеност) се едно исто; богатството и топлината како да зрачат од личноста на Хокс, а таа топлина е доволна за целиот филм. Во традиционалната и стилизирана форма тој наоѓа слобода за својот сопствен израз со најмали можни напори.

Терминот на традиционален вестерн може да означува два напдно различни типа вестерни. Во жанрот постојат бројни можности за избор на теми од историјата на американскиот Запад: теми за граничните предели, за вистината и митот, за почетоците на цивилизацијата (примитивна и несигурна) итн. Но жанрот, исто така, нуди и конвенции што му овозможуваат на режисерот да побегне од стегите на современата реалност и да зборува за основните човечки потреби истражувајќи теми нему интересни.

Ако класичните вестерни на Џон Форд (John Ford), со својата умилна и носталгична евокација на минатото, се најубавите примери за првата група, "Рио Браво" е сигурно најсилен пример за втората. Разликата, очигледна и многу важна, можеме да ја илустрираме со споредбата на градовите од "Мојата драга Климентина" ("My Darling Clementine") на Форд и "Рио Браво". Фордовиот Тумбстон точно ја доловува примитивната цивилизација што стои на работ на огромните безлични пространства и Фордовата почит кон човековите напори и достигнуања. Од една страна, го гледаме шерифот што мириса на темјанушки и масите со чисти покривки во хотелскиот ресторан; од друга страна, го гледаме огромниот простор на дивината во која се издигаат карпи со чудни форми. Форд ја сместува својата населба наспроти дивината: дрвен хотел, конструкција на недовршена камбанарија, танцувачи кои на непокриената црква се забавуваат под небото, опкружени од сите страни со огромната празнина на пустината.

Ништо слично не сретнуваме во "Рио Браво". Фордовата тема за одбрана на цивилизацијата и нејзините вредности од деструктивните елементи е збиена во една единствена реакција евоцирана преку убиство, брутално, бесполезно, глупаво. Реакцијата на убиството ја одредува целата драмска акција. Хоксовиот град се состои од затвор, хотел, барови и редици ненаметливи фасади. Лугето од градот се појавуваат само кога наративниот ток го бара нивното присуство, без намера да сугерираат заедница (кај Форд еден од најубавите моменти).

Ако во една коњушница гледаме алатки, тогаш тие се тука за да овозможат засолниште во пресметките. Ако коњушницата е покриена со прашина и слама, тие не се тука за да создадат атмосфера туку, едноставно, за да може со нив брзо да се заслепи противникот. Секој елемент од декорот е до крајност функционален. Социјалната заднина е сведена на минимум, под која стануваме свесни за стилизацијата. Дури и затворот и хотелот, двете главни места каде што се одвива драмата, како да немаат вистинска општествена функција (освен Енџи Дикинсон, ако заплетот тоа не го наложува, се чини дека во хотелот никој не престојува). Меѓу затворот и хотелот постои очигледна симболичка опозиција: жените доминираат во хотелот, а се сосема исклучени од затворот. Во него се мажите, задоволни во својата изолација. Барот во кој почнува заплетот е со толку неутрална атмосфера што гледачот одвај ја забележува. Хокс не ја употребува атмосферата ниту со цел да посочи на префинетоста на цивилизацијата (колку и да е примитивна) ниту пак за да создаде поле за насилство и безредие. Едноставно, тоа е само еден бар. Хокс не се обидува да го одреди времето; костимите, очигледно, не се стилизирани туку временски се неопределени. Хокс работите ги решава на ваков начин поради две причини. Прво, зашто тоа му овозможува да побегне од облигациите што ги наметнува површниот реализам. Акумулираните конвенции му ја даваат наједноставната основа на која може да ѝ се верува. Со тоа, целото внимание може да го посвети на личностите и нивните меѓусебни односи. Преку овие односи, Хокс ги развива своите карактеристични теми и ставови што би било невозможно во еден екстериер вестерн. Со личностите на "Рио Браво" се соживуваме многу повеќе отколку со оние од "Црвената река" или "Големото небо". Неутралниот декор од почетната секвенца ја намалува нашата напнатост по судирот на Вејн со Мартин. Но, би било погрешно да се мисли дека едноставноста на декорот е само поради потребната подобност. Втората причина, многу позначајна е неговата експресивна функција која создава одличен простор за стоицизмот на Хоксовите јунаци. Акциите во "Рио Браво" се одвиваат во гол и суров простор - ништо не им попречува на

Јунаците да ги потврдуваат своите есенцијални ставови во животот. Отстранувањето на општествените рамки (општествено е сведено само на префект) силно го потенцира чувството на единката за себе и за потребата да се најде смисла и цел на своите акции во самите себе. Јунаците се мотивирани од сопствените инстинктивни потреби а не од своите должности во веќе воспоставениот општествен ред.

Вредноста на конвенциите е двојна. Тие ја даваат базата на која може да се надградува, но и предизвикуваат одредени очекувања кај гледачот кои можат да бидат креативно изиграни. Овој принцип можеме да го најдеме во сите уметнички форми во периодите во кои постоела развиена традиција. Можеме да го најдеме кај Моцарт; голем дел од свежината на неговата музика и способноста да го изненадува и стимулира слушателот за нови сознанија доаѓа од употребата на "конвенционалниот" музички јазик на неговото време што предизвикува очекувања кои подоцна ќе бидат изиграни (постојана напнатост помеѓу конвенционалниот декор и напишаната мелодија).

Ефектот многу ќе зависи од нашето познавање на заднината. Тоа не мора да биде свесно. Ваквата напнатост меѓу заднината и предниот план, меѓу конвенциите на вестернот и она што Хокс од нив ќе го направи, во "Рио Браво" е очигледна. Доволно е да се споредат односите меѓу личностите од филмот со претходно наброените традиционални вестерн типови. Да го земеме за пример начинот на кој Хокс го употребува Џон Вејн со сите негови ограничувања и можности. Вејн е типичен вестерн - јунак, силен, молчалив, непобедлив. Неговата молчаливост понекогаш станува предмет на хумор (најмногу во сцените на Џеј Дикинсон). Тоа делумно се должи на нашето гледање на Ченс како на жанровски јунак. Но во исто време, стиоцизмот и херојството на Ченс се едни од главните насоки за однесувањето на другите јунаци во филмот. И покрај целата софистицираност и крајната но ненаметлива виртуозност, Хоксовата уметност е сетилна. Таа сетилност доаѓа од непретенциозноста, од намерата да се зборува за основните човечки потреби, од спонтаната интуитивна свежина типична за фолк - песната.

Хокс како да не сака да ги идентификува своите јунаци подалеку од евокативните прекари: Дуд, Стампи, Федерс, Колорадо Пури и Ченс звучат како прекари. Колорадо има некакво презиме, но, кој се сеќава на него! Се добива впечаток дека личностите излегле од некоја фолк балада, а не од вистински друштвен контакт. Таква е и нивната врска со реалноста.

Дикинсон во себе го соединува основниот вестерн - тип на девојка од кафеана со хоксовскиот тип на жена. Таа е цврста и независна, но сепак чувствителна и ранлива; рамна на мажите, но ни најмалку мажествена. Кај неа разликата меѓу конвенцијата (основата) и личноста што ја претставува (надградбата) е најочигледна. Дикинсон е далеку од типот на забавувачка со златно срце која ќе загина спасувајќи го јунакот. Со своето прекрасно толкување, таа одлично го остварува типот на хоксовска жена (интелигентна, сигурна и женствена). Чувствувам дека таа е жена која докрај цврсто ќе се бори за она што и е значајно.

Стампи и Карлос (Педро Гонзалес - Гонзалез) се брилијантни варијанти на традиционалниот тип на комичен старец. Таквиот тип има посебна драматуршка функција, во саканиот момент да послужи за попуштање на напнатоста (одмор на гледачот пред новите возбудувања). Но, во "Рио Браво" тие се толку значајни за драмската акција што терминот "комична релаксација" е сосема неадекватен за да ја објасни нивната функција. Кај Стампи традиционалниот тип на старец од вестерните забележано се спојува со претходната позната филмска личност на артистот. Бренановата актерска личност на сакат старец кој многу зборува е позната и градена во голем број други филмови (некои од нив се на Хокс). Хоксовиот метод на работа со Бренан (Стампи е еднаков со методот употребен во случајот Вејн/Ченс. Личностите во филмот се доведени до крајност што ќе ги приближи кон пародијата.

Изложувајќи го Вејн на можност за смеа, ваквиот метод како да ги испитува вредностите што тој ги претставува. Со Стампи ефектот е двоен: од една страна му овозможува на Бренан да ја оствари својата најубава и најсмешна рола, а од друга страна, таквата рола не е повеќе периферна како во традиционалните вестерни. Неговата зборливост е параван на стравот и чувството на непотребност. Тој игра важна улога во развојот на драмата. Кај Стампи хуморот и патосот се неодоиви. Нашата реакција е неверојатно сложена - за нас тој е смешен, патетичен, налудничав, а понекогаш сето тоа истовремено. Но, и покрај тоа што сме наполно свесни за неговите недостатоци, никогаш не престануваме да го почитуваме.

Проблемот со Карлос е уште посложен. Некои критичари во него откриваат една расистичка тенденција на Хокс. Јас мислам дека Хокс е наполно ослободен од вакви расни предрасуди. Карлос од "Рио Браво" е Дачмен од "Само анџелите имаат крилја" ("Only angels have wings"), француските Канагани во "Големото небо" (The Big sky)* - сите тие се само преземени жанр - личности на кои Хокс надградува. Би може-

* Југословенскиот дистрибутерски наслов е "Тајната на Индијанката".

ло да се забележи дека и самото постоење на вакви типови личности во филмот е навредливо. Или да се рече дека Хокс несвесно ги повторува ваквите навреди. Но ваквите забелешки се далеку од обвиненијата за вистински расни омрази. Едноставно и многу карактеристично за Хокс е тоа што тој само ги употребува конвенциите (и артистите) со кои треба да работи, без да навлезе во нивните претходни вредности. Хокс го презема познатиот тип на комичен плашлив Мексиканец и со елиминирање на плашливоста гради личност која со својата доследност и храброст, и покрај тоа што не засмева, ги освојува нашите симпатии и нашата почит. Хоксовиот пристап не само што ги хуманизира и оживува конвенционалните типови туку и силно им го подигнува достоинството и моралниот статус.

Во "Рио Браво" личноста на пријателот на јунакот е најмногу транспонирана. Тој е најмалку стереотипна, најмалку одредена и најмалку предвидлива од сите преземени конвенции. Во традиционалниот вестерн пријателот има функција да му послужи на јунакот како контрапункт и да ја потенцира неговата доследност и непоткупливост. Најчесто, тој морално пропаѓа. Поради слабост или неспособност, па и поради издајство, ќе биде убиен. Личностите што ги толкува Артур Кенеди (Arthur Kennedy) во одличните вестерни на Ентони Мен (Anthony Mann) "На кривината на реката" ("Where the river bends") и "Човекот од Ларами" ("The man from Laramie") се две интересни варијанти на основниот прототип. Лојд Бриџес (Lloyd Bridges) во "Точно на пладне" е уште еден таков пример. Донекаде, ваквата функција (да служи за потенцирање на јунакот) е задржана и во "Рио Браво". Но, Дуд добива толку големо значење со одминувањето на филмот што понекогаш ни се чини дека Ченс е тој кој служи за истакнување на Дудовата личност.

Хокс вели дека "Рио Браво" е всушност филм на Дин Мартин. Ако не се сложиме со него причината нема да биде Џон Вејн. Убавината на "Рио Браво" доаѓа, пред сè, од сите личности заедно и од чувството дека смислата на филмот ја наоѓаме во нивните односи а не во една личност. Хокс сосема го променил вообичаениот тип на пријател на јунакот; наместо полека морално да пропаѓа и да стане предавник, Дуд го прави токму спротивното. Значајно е да се забележи дека првиот чекор кон неговото морално издигање ќе ја одреди основата за градење на целата драмска акција. Карактеристично за Хокс, на крајот сè ќе зависи од одговорноста на јунаците пред самите себе а не од нивните општествени должности.

Корените на "Рио Браво" ќе ги најдеме и во холивудската традиција. Ако ја познаваме таа традиција и нејзините конвенции, филмот и неговите вредности уште повеќе ќе ги цениме. Но, "Рио Браво" може да се разбере дури и без повикување на вестернот; него ќе го насетиме во Хоксовите претходни филмови. На извесен начин "Рио Браво" го сумира сето што Хокс дотогаш го беше направил. Почетната секвенца што ја најавува целата драмска акција и основниот однос меѓу јунаците се одвива без ниеден збор што се - како претставува Хоксов спомен (свесно или не) на немиот филм и неговиот прв почеток. Односите меѓу личностите се слични на оние од "Да се има и да се нема" и "Само анџелите имаат крилја". Повлечете паралела меѓу Грант, Богарт, Вејн - тие се сосема слични. Истото се случува и со женските ликови (Бекол, Артур, Дикинсон) и нивниот однос со јунаците. Стампи очигледно произлегува од Еди, а фактот дека и обете улоги ги толкува Валтер Бренан уште повеќе го зацврстува впечатокот. Дуд можеме да го најдеме во Еди или во Бат "Само анџелите имаат крилја". Стампи е сличен на Кид (истиот филм); обајцата се плашат од староста и неупотребноста. Карлос има некои сличности со Френчи од "Да се има и да се нема" и Дачмен од "Само анџелите имаат крилја". Дури и задолжението на Карлос да ја испрати Дикинсон на поштенската кола потсетува на филмот "Да се има и да се нема" каде Крикет (Hoagy Carmichael) треба да ја испрати Бекол на аеродром. Обајцата нема да ја извршат задачата...

"Да се има и да се нема" и "Рио Браво" се веројатно најблиските Хоксови филмови. Сличностите меѓу "Рио Браво" и "Ел Дорадо" на прв поглед можат да се чинат поголеми но, при потемелно разгледување, откриваме дека се површни. Во "Рио Браво" и "Да се има и да се нема", покрај истите односи меѓу јунаците, сретнуваме дури и идентични дијалози (Бекол - Богарт и Дикинсон - Вејн). Единствената разлика (најзначајната) не е во заплетот, во различното време и различниот простор, туку во очигледно различните односи на јунакот кон целото дело. Всушност, колку повеќе размислуваме за трите филма, толку тие поразлични ни изгледаат.

Првите неколку минути од "Рио Браво" (без дијалог) се одличен пример како Хокс ѝ дозволува на акцијата да зборува сама за себе. Зошто Дуд го удира Вејн? Зошто Ченс, и покрај тоа што е ранет, без двоумење го следи Бардет (John Russell) со намера да го затвори? Потфатот се чини безнадежен. Зошто Дуд му помага? Одговорите ги знаеме и покрај тоа што во филмот нема да бидат изречени. Тие се есенцијални и за филмот и за Хоксовите ставови.

Судирот со Вејн ја поставува базата на која ќе биде градена целата личност на Дуд. Тој одбива да биде извлечен од калта;

полесно е да се пропаѓа понатаму, Ченсовата намера сам да го приведе Бардет одлично го објаснува типичниот Хоксов јунак. Кај јунакот нема желба за покажување или самосожалување. Ставот е резултат на неговата потреба за самопочит што наложува намерата да се спроведе до крај, без прашање, без врева, самостојно, па дури и кога шансите за успех се безнадежни.

Интервенцијата на Дуд го посочува понатамошниот развој на филмот. Во секоја критична ситуација Ченс ќе биде спасен со помошта на другите, но таа помошт тој ниту ја бара ниту ја одбива. Мотивациите да се помогне се еднакво фундаментални за целиот филм. Кога Ченс ќе го спречи Дуд да ја земе паричката од плукалникот, Дуд ќе стане свесен за својата морална деградација. Пред него стојат два спротивни примера: моралното распаѓање на Бардет и моралниот интегритет на Ченс. Од изборот ќе зависи неговиот препород. Одлуката да го спаси Ченс (физички) ќе го натера да се обиде да се спаси себеси (физички и духовно). Сето ова, толку карактеристично за Хокс, изразено е низ чиста физичка акција. Јунаците во филмот се јасно насочени кон позитивен развој на сопствената личност. Кога се во прашање неговите јунаци, Хокс не покажува сентименталност или непромисленост но, ако е тоа можно, ќе ги упати кон спасување. Ваквата великодушност, најкреативната човечка карактеристика, ги облагородува сите негови најдобри филмови...

... Ако во "Рио Браво" традиционалната вестерн -тема за одбраната на цивилизацијата и нејзините вредности е сведена само на претекст, на што тогаш Хокс го сосредоточува своето внимание? На вредности под социјалното ниво, но на кои вредности? На потребата за самопочитување и сопствено потврдување? Лесно ќе откриеме дека ваквиот мотив провејува низ целиот филм и создава единствена врска меѓу нештата (композициски елемент за поврзување). Мотивот го сретнуваме во секоја личност од филмот, најчесто уште при нашата прва средба...

И во "Рио Браво" и во "Црвената река" ("Red River") Хокс зборува за херојството, за условите неопходни за него и за човечките ограничувања во тие услови. Намерата е повидлива во "Црвената река" каде се испитува границата до која може да се поднесува грубоста на Дансон. Концептот за јунакот во "Рио Браво" може да ни се чини поедноставен бидејќи тука Ченс е морално безгрешен. Но, ваквиот концепт е далеку по-суптилен. Без да го сруши нашето чувство на непогрешлив јунак, Хокс ги одредува и границите на неговите можности. Тие донекаде се услов за неговото постоење. Да ја земеме за пример секвенцата во која јунаците пеат во затворот. За

неа често се мисли дека е неважна и дека е вметната како можност Рики Нелсон нешто да отпее. Но, таа е еден од клучните моменти во филмот; доаѓа по Дудовата победа на сопствената слабост. Во пресметката учествува и Колорадо со што ќе престане "да си ја гледа само својата рабита". Порано во филмот, како резултат на неговото одбивање да помогне, се случи убиството на неговиот шеф. Колорадо, исто како и Дуд, беше виновен што во еден момент не го направи она што се очекуваше од него. Во секвенцата тие пеат и Стампи ги придружува на усна армоника. Секвенцата е одличен пример на спонтан, интуитивна симпатија кон јунаците на која Хокс ѝ дава толку важна улога во човечките односи. Композицијата и монтажата (свесни сме за нивните меѓусебни погледи), како и играта на артистите, ги сврзуваат тројцата јунаци во неразделно пријателство исказано низ музиката.

Додека тие пеат, Ченс, со насмевка на соучесник, стои настрана исклучен од кругот на триото. Тројца физички или морално несовршени луѓе: сакат старец, поранешен пијаница и момче кое не ги исполнило своите должности, низ песната формираат своја заедница. Непогрешливиот човек не може да ѝ припаѓа, токму поради својата непогрешливост.

Ченсовите недостатоци ги откриваме уште поочигледно во средбите со Федерс (Енџи Дикинсон). Ако "Рио Браво" ги сумира Хоксовите авантуристички филмови, љубовните односи во филмот (јунакот постојано се чувствува неудобно) произлегуваат од неговите комедии. За првпат во еден авантуристички филм на Хокс се сретнуваме со ваков однос, типичен за неговите комедии. Навистина, односите Бекол - Богарт и Артур - Грант имаат допирни точки со односот Енџи - Вејн. Но и Богарт и Грант некогаш се во состојба да се справат со своите партнерки. Тоа не е случај со Вејн. "Рио Браво" го означува почетокот на тенденцијата јунакот да се изложи на сатира (се разбира, со прекрасна мерка и контрола). Ваквата намера ќе стане уште поочигледна во "Хатари", "Црвената линија 7000" ("Red Line 7000") и "Ел Дорадо" каде предизвик за јунакот не е повеќе жената туку годините.

Во "Рио Браво", уште при првата средба со Енџи, Ченс, навидум непобедлив, скоро митски тип на силен, молчалив јунак, ненадејно ќе се најде во подредена, смешна ситуација... Всушност, Федерс го подготвува Ченс, како што тој го подготвува Дуд, за однос кој ќе биде воспоставен на еднаквост. Сосема е јасно дека, ако таа се сложи со доминација на мажот, тоа ќе биде само доброволно. Навистина, Хокс никогаш не ги покажува односите меѓу јунакот и жената подалеку од одредена точка, но, сепак, во "Рио Браво" чувствуваме пријатно задоволство при сред-

бата со зрелиот однос на партнерите кои се доволно силни да ја зачуваат својата независност. Еднаквоста е неопходен услов тие да бидат заедно и да го зачуваат своето самопочитување. Финалната сцена во која Ченс "признава" дека ја сака (ке ѝ забрани да пее во кафеаната во нејзиниот "слободен" костим) е вистинскиот климакс на филмот (и покрај решавачката пресметка со Бардет). Хуморот и непретенциозноста не можат да попречат да ја откриеме убавината и сериозноста на секвенцата.

Понекогаш имаме чувство дека Ченсовата независност и самодовола е привидна. Во филмот, тој постојано ја одбива помошта на другите, но секоја опасна ситуација, без исклучок, би била фатална за него да не е таа помош отстрана. Без сакатиот старец, без пијаницата, без момчето, без девојката која ќе фрли саксија токму навреме, без комичниот Мексиканец, тој би бил поразен пред да може да започне каква и да било одлучувачка акција. Но, ако тие му се физички неопходни, тогаш тој сигурно им е неопходен духовно. Ако го отстраниме од филмот, ќе останат само човечки руини. Јасно е дека Ченс, преку директно влијание, со пример или со самото свое присуство, им дава смисла, кохерентност и достоинство на личностите околу себе. Во него се хоксовските вредности; тој е центарот кој ги осмислува другите што се движат околу него. Без Ченс не би постоела можност за никаков ред...

... Причината за посебната убавина на "Рио Браво" е сложена: чувствуваме дека филмот е продукт на целата витална вестерн традиција од која израснува и која го храни незабележано. Потоа, чувствуваме дека филмот зборува на многу нивоа, прифатливи за различни типови гледачи (одличен претставник на најпопуларната уметничка форма). Но, пред сè, чувствуваме дека "богатството" на "Рио Браво" доаѓа од самиот Хокс, од топлината и великодушноста на неговата личност, од позитивната и креативната природа на сите јунаци, од хуморот и доследноста во решавањето на секоја секвенца. Во "Рио Браво" сè свршува среќно; ниеден јунак нема да загине, а финалната пресметка со негативците станува радосна прослава за вратеното Дудово самопочитување. А, сепак, остануваме свесни за крајната непредвидливост на сите нешта. Во заднината, некогаш многу далеку, е вечната темнина што ја опкружува човековата егзистенција. Наспроти неа блеска Хоксовиот стоицизам, прекрасниот хумор и неверојатното чувство за мерка.

Превод и адаптација:

Илија Пенушлиски

 Питер Богдановиќ (Peter Bogdanovich)

Од сите великани на американската кинематографија, како што се Грифит (Griffith), Чаплин (Chaplin), Штрохајм (Stroheim), Форд (Ford), Штернберг (Sternberg), Хичкок (Hitchcock), Велс (Welles), Хауард Хокс (Howard Hawks) е најмалку познат, иако неговите филмови, земени во целина, во светската кинематографија претставуваат содржински мошне живописно и разновидно дело. Необично е тоа што со набљудувањето на неговата релативна анонимност меѓу филмските творци во САД се доаѓа до заклучокот дека тој, веројатно, е најтипичниот американски режисер. Можеби е парадоксално, но први за него прозбореа и го открија младите француски филмски творци, интелектуалци и критичари. Всушност, неговите филмови имаа успех само кај публиката. Критиката различно го примаше. Филмот "Со сила гувернанта (Bringing baby-1938), на пример, го сметаше оригинален, додека во критиките за филмот "Наредникот Јорк" (Sargeant York - 1941) неговото име беше одвај спомнато. И, бидејќи никогаш не беше ни "уметник" ниту "длабокоумен", тој никогаш не беше ниту модерен за таканаречените творци на вкусот, ниту неговите филмови беа предмет на култ во уметничките кругови или меѓу авангардистите. Можеби намерно, Хокс секогаш беше една недефинирана личност. Навистина, неговиот стил, неговите гледишта и особеност необично многу потсетуваат на Хемингвеј (Hemingway), но тој никогаш не се стремеше кон популарност, како што тоа го правеше Хемингвеј. Него никогаш не го признаваа такви институции како што се наградите на Академијата за филм и Здружението на филмските критичари и неговата слика никогаш не се појави на насловната страна на "Тајм".

Од 1929 година Хокс не беше врзан со долгорочен договор со ниедно студио, та во својот избор можеше да биде послободен од кој и да бил друг филмски работник, со исклучок на Чаплин. Беше во можност да ги одбира темите и да ги снима своите филмови онака како што сака самиот, без натегање со продуцентите. Можеби токму затоа, за да ја сочува својата независност тој единствено се стремеше кон репутацијата на книжно-канцелариски режисер, кој ќе успее само ако му се допушти да ги оствари сопствените замисли.

Овој впечаток го потврдува и самата негова личност; тој не спаѓа меѓу оние луѓе кои своите теми така би ги обработиле за доследно да ги спроведат во своите филмови. За своите

дела повеќе сака да зборува со јазик на занаетчија одошто со јазик на уметник; се воздржува од содржајни и тенденциозни разговори. Како да вели: "Сè што имам да кажам, кажано е во моите филмови. Ако сакате да знаете, ќе ви кажам како ги создавам, но не и зошто ги создавам".

Според тоа, тој е антиинтелектуален или, уште подобро кажано, уметник и против својата волја. Тоа е сè за неговата работа. Тоа е како кога комичарите за своите шеги би рекле: "Ако треба да ги објаснуваме, тогаш тие се прилично лоши."

Без социјално убедување и уметничко самоубедување, неговите филмови се, набљудувани однадвор, духовити, цивилизирани, разбирливи и мажествени. Неговиот стил е само привидно едноставен - под лесната надворешност се крие емотивна длабочина и моќ на забележување; тие допираат до гледачот кој за тоа не е свесен. Жак Ривет (Jacques Rivette) ова го опишува на следниов начин: "Ако Хокс е олицетворение на класик на американската кинематографија... ако на секој жанр му дал свој придонес... тоа е, во секој случај, затоа што секогаш умеел да го одбере битниот квалитет и величината на секој жанр и што од своите лични теми и темите што американската традиција веќе ги збогатила и продлабочила, умеел да направи складна целина".

Според Хокс, комедијата и драмата постојано се преплетуваат. Тој вели дека при читањето на некоја приказна најнапред се обидува да ја согледа можноста од неа да направи комедија и, ако таа можност не постои, дури тогаш прави драма. Во неговите филмови, почнувајќи од филмот "Девојката во секое пристаниште" (A Girl in Every Port, 1928), луѓето меѓу себе секогаш разговараат пријателски и со почитување, било да се во прашање соперници ("Патрола во зора" - The Dawn Patrol, 1930, "Тајната на Индијанката" - The Big Sky, 1952, "Рио Bravo") или опасни потфати ("Само ангелите имаат крилја" - Only angels Have Wings, 1939, "Хатари"). Неговите комедии просто се користат со несовршеноста на нашата цивилизација. Големата разновидност на Хоксовите филмови е доказ за неговата желба за истражување на нови филмски области. Востановеното клише во општата линија на филмското производство кај него дејствува како предизвик: тој не само што се обиде конвенционалната драма да ја третира како комедија, и обратно, туку исто така се обиде, и тоа не само во книгата на снимање туку дури и во играта пред самата камера, да внесе или исфрли некоја сцена или да ја измени нејзината смисла. Тој многу повеќе е заинтересиран за карактерите одошто за заплетот, и тоа толку што често измислува спореден заплет, при што наполно ја збунува публиката со неговата замршеност ("Да се има и да се нема" - To have and To have not, 1944);

или пак заплетот го занемарува, често немајќи за тоа никаква вистинска причина (Големiot сон - The Big Sleep, 1946); или употребува една крајно лабава линија на приказната како извинување за два и полчасовното фасцинирање и одбегнување на сижето (Рио Браво); или наполно го запоставува заплетот (Хатари). Ова би можело да се нарече извесна екстравагантност, но, во основа, тоа е едноставно разбирлива особина на една индивидуалност, која ќе се обиде инстинктивно да работи спротивно од вообичаеното.

Па сепак, во основа, Хоксовата визија на светот е трагична: неговите јунаци се храбри, но нивната смрт е неминовност; нивната весела небрежност е само маска за фаталистичкото сфаќање на светот, во кој тие заземаат безначајно место. Веселиот тон на песната во филмот "Патрола вјори", свесно презирајќи ја трагедијата, му наздравува на "Следниот човек што ќе умре". Во филмот "Само ангелите имаат крилја" во еден недоверлив свет, човекот не смее да си дозволи да биде смртно ранлив зашто, инаку нема живот. Смислата на постоењето на неговите јунаци не може да се испита; тие го склучиле својот мир со светот, бидејќи знаат дека тоа треба да го сторат - затоа што се помириле со својата судбина.

Филмовите на Хуард Хокс се исполнети со херои. Само неколкумина се крадци (но дури и тие се дадени со некој посебен вид благородност) и скоро нема плашливци. Во еден хаотичен свет човекот мора да го прави она, најдоброто што може. Ако тоа го прави чесно, сè ќе биде подобро.

Превод: Илинденка Петрушева

ХАУАРД ХОКС - ЗА СЕБЕ, ЗА СВОЈАТА РАБОТА, ЗА СВОИТЕ ФИЛМОВИ

-Сите Ваши филмови се базират врз настани кои тежнеат да го претстават човекот во акција, неговиот напор и неговата борба. Дури и ако се има на ум големата разновидност на вашата продукција, ова може да се најде во скоро секое ваше дело. Мислите ли дека тоа е точно?

Хокс: Тоа е веројатно точно, но јас за тоа не сум свесен. Јас одлучувам да направам еден филм дури кога сижето ќе ме заинтригира: тоа можат да биде автомобилски или авионски брканици, може да биде вестерн или комедија, но најдобра драма за мене е онаа која за сиже го има човекот во опасност. Акцијата постои само таму каде што има опасност и ако дојдете до вистинска акција, тогаш веднаш имате и опасност: да се остане жив или да се умре, тоа е нашата најголема драма. Јас, значи, го избрав овој правец веројатно заради тоа што малу по малу дојдов до сознанието дека само тоа е важно. Мошне е едноставно да се прави филм со уверување дека ќе ѝ се допадне на публиката, но тоа не вреди ништо. Она што треба да се работи, она што мора да се работи е фактички обидот да се погоди што ќе ѝ се допадне на публиката. Мислам дека не го заслужуваат името продуцент оние луѓе кои прават филмови слични на некој филм што веќе доживеал голем успех, сфаќате?

- Кој период од процесот на работата најмногу го сакате? Работата врз сценариото, снимањето, монтажата?

Хокс: Од монтажата имам мошне многу страв.

- Но Вие сами ги монтирате Вашите филмови.

Хокс: Јасно. И тоа уште додека ги снимам, ако е тоа можно. Кога дебитирав во овој занает, продуцентите постојано се плашеа дека ќе направам премногу краток филм, затоа што не им донесував доволно лента за монтажа. А јас велев: "Јас не сакам вие да ја правите монтажата, јас сакам тоа да го направам сам и, ако ова не ви се допаѓа, дотолку полошо". Не се противеа, зашто монтажата е казна, особено ако работата не испадне добра; филмовите што изгледаа слаби уште на снимањето, беа и најтешки за монтирање; ако работам добро, тоа оди само по себе. Се плашам од монтажата зашто таа ме принудува пов-

торно внимателно да го прегледам сиот материјал и тогаш обично велам: "Ова е многу лошо, и ова, и ова..."

Тешка работа е и подготовката: да се најде сторија, да се одреди начинот на раскажувањето, да се одлучи што ќе се внесе а што не. А кога ќе започне снимањето, тоа е уживање; филмот го гледате во најдобра светлина, ги развивате подробностите, ја подобрувате целината. Јас не се држам строго до книгата за снимање; штом ќе ми се укаже можност да направам нешто интересно, јас наполно ја менувам книгата за снимање. Заради тоа го сакам сценариото, како што ја сакам и работата врз него. Некои мои најдобри филмови беа напишани за многу кратко време; за филмот "Лице со лузна" беа потребни само тринаесет денови пишување - и за синопсисот, и за сценариото.

- Вклучувајќи ги и дијалозите?

Хокс: Сè, сè беше готово за тринаесет денови. Тоа добро го знам зашто сценаристите што работеа со мене ги плакав на ден.

- Во Вашиот филмски опус еднакво се застапени и авантуристичките филмови и комедиите. Првите ни изгледаат оптимистички, а другите мошне песимистички, но од Вашите комедии секогаш може да се извлече некоја поука, додека авантуристичките филмови во најголем дел Ви се и лакрдии. Дали Ве интересира спојувањето на родови во рамките на едно сиче или нивното "разбивање"?

Хокс: Можеби би можел вака да одговорам. Животот е многу прост. Сакам да кажам - излегувате, седнувате во автомобил, итн... толку нешта се вршат механички, така што животот станува еден вид рутина. Одбирајќи авантуристичка приказна, вие сознавате како луѓето се однесуваат во опасни ситуации, како реагираат соочени со смртта, што работат, што мислат. Јас, на пример многу ја сакам онаа сцена од филмот "Само ангелите имаат крилја" (Only angels have wings - 1939) во која еден човек треба да му соопшти на својот пријател дека му е скршен вратот. Овој вели: "Чудно се чувствувам". Другиот одговара: "Вратот ти е скршен". Тоа е едноставно. Пријателот одвраќа: "Не знам... Секогаш се прашував како би умираш кога би знаел дека ќе умрам. Повеќе би сакал да излезеш." Вториот, значи, излегува, останува на дождот и го остава пријателот да умре сам. Ова го знаев од лично искуство. Ме копкаше тоа да го прикажам, а тоа беше интересно и за публиката зашто гледачите можеа да видат какви се луѓето и тие самите можеа да реагираат на суровоста.

А комедијата е исто што и авантуристичката приказна: просто хуманистичка реакција на фактот дека сте западнале во непријатна ситуација; јас, значи, ги сакам обете. Единствена разлика меѓу нив е таа што на едната страна се прикажуваат комичните аспекти на јунаците, а на другата нивните драмски аспекти. Понекогаш е можно да ги помешаш обете. Моите сериозни филмови обично делумно се и комедии. Во една прилика му реков на еден Шпанец дека имам намера да го снимам "Дон Кихот" со Кери Грант и Кантинфлас. "Но, ме праша, зарем тоа ќе биде комедија?" Јас му одговорив: "Јасно." - "Но "Дон Кихот" е трагедија!" - ми одврати тој. "Па добро, раскажете ми ја приказната за Дон Кихот". Кога тој заврши со раскажувањето, јас му реков: "Вие што туку го раскажавте сижето на еден од трите најдобри Чаплинови филмови." Тој ме погледна: "Имате право. Снимајте комедија." И тоа е, навистина, многу слично: единствената разлика е во точката на гледањето.

- Следејќи ја Вашата работа може слободно да се каже дека она што Ве води во работата е желбата да реагирате на сè она што се случува околу Вас?

Хокс: Точно, Јас веќе реков дека е лесно, кога ќе видите како луѓето масовно гледаат еден филм, да се направи филм сличен на него. Но позабавно е да се направи филм со надеж дека луѓето ќе потрчаат да го видат, да се направи обид да се погоди вкусот на гледачите; накратко, интересно е да се биде прв. Така, знаејќи дека звукот го забавува ритамот, јас го снимив филмот "Неговиот женски Петко" во кој направив сите артисти да зборуваат многу брзо, а во исто време да зборува и некој друг, и тоа ѝ се допадна на публиката. Впрочем, и темпото на филмот "Лице со лузна" беше побрзо од вообичаеното; јас обично се служам со побрзо темпо од повеќето режисери; така работам зашто она што на тој начин го добивам на екранот многу повеќе ми се допаѓа - изгледа поприродно, не е натегнато... Јас лично зборувам бавно, така сум навикнал. Но во животот луѓето зборуваат, зборуваат и дури не умеат да почекаат другите да завршат. И затоа, ако некоја сцена никако не ви успева, забрзајте ја и таа ќе биде подобра.

Ова ви дава можност да го забавите ритамот доколку сакате нешто да истакнете. Со резозите е исто: кога снимате сцена со две лица, немојте постојано да го користите крупниот план; ако поретко го употребувате, публиката ќе се сепне и ќе помисли: "Види, тој сака добро да ја забележиме оваа работа". Јас се плашам од филмовите што бесцелно се направени од крупни планови, не ги сакам. Не сакам да кажам дека тоа не може да донесе добри резултати; јас просто не го сакам тој метод.

- Дали некои филмски творци влијаеле на Вас?

Хокс: Во почетокот ме импресионираше филмот на Мурнау (Murnau) "Изгрејсонце" (Sunrise) особено поради движењата на камерата. И јас самиот направив еден филм на таков начин: "Платена за љубов" - со голем број ефекти на камерата. Меѓу режисерите што ме импресионираа се и Џон Форд, Лубич и Лео Мак Кери - тоа се по мое мислење најдобрите.

- Кој би бил Ваш идеален филм, дали оној што би сте го правеле единствено за себе?

Хокс: Немам желба да правам филмови за лично задоволство од многу едноставна причина: Јас сакам филмот да го гледа публиката. Сакам да правам комедии затоа што сакам да одам во кино и да слушам како луѓето се смеат; колку тие посилно се смеат толку јас подобро се чувствувам.

- Вие секогаш сами ги правите сценаријата?

Хокс: Од самиот почеток, за секој филм - да.

x x
x

Во кинотечниот циклус "Хауард Хокс" беа застапени пет филмови од инаку мошне богатиот филмски опус на овој значаен режисер. Во продолжение донесуваме извадоци од разговорот со Хокс кои се однесуваат на дел од овие филмови, поточно на филмовите "Наредникот Јорк" (Sergeant York-1941), "Рио Браво" (Rio Bravo-1959) и "Хатари" (Hatari - 1962).

Хокс: Сценариото за "Јорк" го напишавме Хјустон (John Huston) и јас. Поточно ја пишувавме книгата на снимањето. Го отфрливме веќе напишаното сценарио и работевме според она што ни го расправаше Џеси Ласки (Jesse Lasky) за вистинскиот наредник Јорк. Хјустон и јас веќе добро се слагавме и затоа беше мошне едноставно да ја обработиме приказната. Благодаремјќи му на Ласки јас ја добив првата добра работа, а во очи на снимањето на "Наредникот Јорк" тој беше пред банкротство. Го повикав Гари Купер и му реков:

- Куп, Вашата прва заработувачка Ви ја обезбеди Ласки, нели?

- Да, одговори тој.

Јас продолжив:

- Па, тој пропадна и потребно е да го извлечеме. Тој има една приказна и мислам дека можеме да ја снимиме.

Подоцна Куп дојде кај мене со цел да го погледа сценариото. Разговаравме за сè и сèшто, а кога му предложив да поразговараме за филмот, тој ми одговори: "Каква врска има тоа што би зборувале за сценариото, кога и сам знаете дека ќе го работиме тој филм". Треба ли да потсетам дека Купер за таа улога ја доби наградата на Академијата".

- Познат сте како режисер кој неуморно прави филмови. Но по филмот "Земја на фараоните" чекавте скоро три години до реализирањето на филмот "Рио Браво". Зошто?

Хокс: Па, го искористив тој период да размислам на каков начин порано правевме филмови, а како ги правиме сега, и се присекавав како беа направени филмовите што ми се допаѓаа. Денес од вас се бара строго придржување кон книгата на снимање. Затоа одлучив да се вратам малку наназад и да се обидам да најдам нешто од оној дух со кој некогаш ги создававме филмовите. Некогаш, секогаш кога за тоа ќе ни се дадеше можност, се служевме со комични елементи, а потоа станавме премногу сериозни. Така, ми се чини дека во филмот "Рио Браво" има исто толку смешни нешта како во времето кога почнавме да снимаме комедии. Дојдов до заклучок дека публиката е веќе заморена од заплети и, како што знаете, "Рио Браво" и "Хатари" имаат малку заплет а повеќе карактеризација. Се трудев да создадам карактери - треба да напишете што одредената личност би можела да мисли и како таа би можела да ја мотивира приказната и ситуацијата.

- Дали во текот на снимањето на "Рио Браво" импровизиравте?

Хокс: Не, беше тоа само обработка на карактери. Рековме: еве една сцена, ајде да ѝ дадеме малку сила. Што мислите како ќе постапи таа личност? А, не, тој ќе направи вака а не онака. Тоа не може да се испланира од канцеларија. Во текот на снимањето мораме да имаме осет на еден карактер да му додадеме нешто, или да направиме малку акција помеѓу две личности, или пак да измислиме однос што ќе го пробудиме. Во филмот "Рио Браво" Дин Мартин во еден момент треба да свитка

цигара . На неговите прсти тоа не им поаѓа од рака и Џон Вејн му ги нуди своите цигари. Вие веднаш заклучувате дека се тие добри пријатели. Оваа сцена се роди од една забелешка што ми ја стави Мартин:

- Добро, што да правам кога прстите ми се вака невешти па не можам да свиткам цигара?

- Јас ќе ти дадам една, одговори Вејн.

Наеднаш добивме нешто ново.

Или друго -главното во филмот "Рио Браво" не е Вејн туку приказната за Дин Мартин. Вејн ми рече:

- Што да правам јас додека Дин игра во сите тие добри сцени?

- Па,му одговорив ,посматрај го како пријател.

- Во ред, одврати тој, сега знам што треба да правам.

Всушност, тоа беше една голема ролја за самиот Вејн, зашто токму тој проаѓа низ сите тие искушенија заради пријателството.

- Како дојдовте на идеја да го снимите филмот "Рио Браво"?

Хокс: Сè започна со сцената во филмот "Точно на пладне" во која Гари Купер трча наоколу барајќи помош,но никој не сака да му помогне. Тоа што го прави изгледа уште поглупо кога на крајот од филмот ќе се установи дека тој самиот можел да се справи со сите тие неволји Одлучив да го направам токму спротивното.

- Да се префрлиме сега малку на филмот "Хатари". Дали е вистина тоа дека најголем дел од филмот е импровизиран на самиот терен?

Хокс: Па, да ви кажам, не можете да седите во канцеларија и да пишувате што ќе направи носорогот или некое друго животно. Од моментот кога ќе го забележевме животното, па сè додека не го фатевме или додека тоа не ни побегнеше, не поминуваа повеќе од четири минути. Заради тоа многу брзо требаше да ги измислуваме сцените: немавме време да ги пишуваме. Отфрливме доста одлични сцени - можеби ќе ги употребиме во еден од наредните филмови. Но основната линија на целата

приказна беше одредена, се разбира, уште пред снимањето. Имавме среќа во Африка да ги фатиме сите видови животни што сакавме - всушност ако уловите една третина, обично се смета дека сте успеале.

- Значи, Вие лично ги ловевте тие животни?

Хокс: Да, немаше дублери, артистите ги ловеа животните. Јуревме шеснаесет носорози и со помош на јаже уловивме четири. Знаете, многу е возбудливо кога ќе ви појде од рака да совладате еден од нив. Уловивме и други животни кои не се гледаат во филмот. Имам снимен материјал за уште еден час проекција.

- Филмот е вистинска низа од виџетки?

Хокс: Поскоро би рекол дека формата на филмот е сезона на ловот од почеток до крај. Тоа ѝ се случува на една група луѓе која заедно лови во текот на една сезона. Елза Мартинели го игра славниот фотограф на "Ил", фаволски привлечна жена, која, луѓето ја водеа во такви области каде можеше да ги сними најдобрите фотографии на светот. Таа жена за време на тие свои патешествија испадна од камион и загина во Јужна Африка. Ги бев чул приказните за нејзините љубовни авантури и оттука потекнува нејзиниот лик во овој филм. Ликот на младата Французинка се базира врз автентичен настан за девојка чиј татко, инаку позната личност, го убил носорог, а неговата фарма по неговата смрт ја користеле ловци, така што девојката растела меѓу нив. Наместо малечка и слабичка девојка јас направив некој вид големо, живо дете кое токму сега расте, се движи несигурно и во тоа ужива...

Превод и адаптација:

Илинденка Петрушева





ФИЛМОВИ ПРИКАЖАНИ ВО РАМКИТЕ НА КИНТЕЧНИОТ ЦИКЛУС
ПОСВЕТЕН НА РЕЖИСЕРОТ ХАУАРД ХОКС

- НАЈУБАВИОТ СПОРТ ЗА МАЖИТЕ (MAN'S FAVOURITE SPORT)
продукција: Хауард Хокс (Howard Hawks) САД, 1963
сценарио: John Fenton Murray и Steve Mc Neil , според приказната "Девојката која пред малку си отиде"
(The Girl Who Almost Got Away) од Pat Frank.
фотографија: Расел Харлан (Russell Harlan)
улоги: Рок Хадсон (Rock Hudson), Паула Прентис (Paula Prentiss), Марија Перши (Maria Perschy),
Џон Мак Гавер (John McGiver)

- ЕЛ ДОРАДО (EL DORADO)
продукција: Howars Hawks , САД, 1966
сценарио: Ли Брекет (Leigh Brackett) според приказната "Свезди на својот пат" (The Stars in the Courses) од Хари Браун (Harry Brown)
фотографија: Харолд Росон (Harold Rosson)
улоги: Џон Вејн (John Wayne), Роберт Мичам (Robert Mitchum), Џејмс Кан (James Caan)

- РИО БРАВО (RIO BRAVO)
продукција: Хауард Хокс, САД, 1959
сценарио: Жил Фертман (Jules Furthman) и Ли Брекет според приказна од Б.Х. МакКампабела (McCampbella)
музика: Дмитри Тјомкин
фотографија: Расел Харлан.
улоги: Џон Вејн, Дин Мартин (Dean Martin), Рики Нелсон (Ricky Nelson), Валтер Бренан (Walter Brenan), Енџи Дикинсон (Angie Dickinson).

- НАРЕДНИКОТ ЈОРК (SERGEANT YORK)
продукција: Џеси Лески (Jesse Lasky) и Хал Валис (Hal Wallis), САД, 1941
режија: Хауард Хокс
сценарио: Abem Finkel , Harry Chandlee , Howard Koch и John Huston, според делата "Воениот дневник на наредникот Јорк" (War Diary of Sergeant York), "Наредникот Јорк и неговиот народ" (Sergeant York and His People) и "Наредникот Јорк -последен голем ловец" (Sergeant York - Last of the Long Hunters).

фотографија: Сол Полито (Sol Polito) и Arthur Edeson

улоги: Гари Купер (Gary Cooper), Валтер Бренан

- ХАТАРИ (HATARI)

продукција: Хауард Хокс, САД, 1962

сценарио: Ли Брекет

фотографија: Расел Харлан

улоги: Џон Вејн, Харди Кригер (Hardy Kruger), Елза Мартинели (Elsa Martinelli), Жерар Блен (Gerard Blain).

ФИЛМОГРАФИЈА НА ХАУАРД ХОКС (HOWARD WINCHESTER HAWKS)
(1896-1977)

1926 - THE ROAD TO GLORY (ПАТ КОН СЛАВАТА)

FIG LEAVES (СМОКВИНО ЛИСЈЕ)

1927 - THE CRADLE SNATCHERS (КРАДЛИВЦИ НА КОЛЕВКА)

PAID TO LOVE (ЦЕНА НА ЛУБОВТА)

1928 - A GIRL IN EVERY PORT (ДЕВОЈКА ВО СЕКОЕ ПРИСТАНИШТЕ)

FAZIL

THE AIR CIRCUS (ВОЗДУШЕН ЦИРКУС)

1929 - TRENT'S LAST CASE (ТРЕНТОВАТА ПОСЛЕДНА СЛУЧКА)

1930 - THE DAWN PATROL (ПАТРОЛА ВО ЗОРИ)

1931 - THE CRIMINAL CODE (ЗАКОНОТ НА КРИМИНАЛЦИТЕ)

1932 - THE CROWD ROARS (ТОПЛАТА ВРЕСКА)

SCARFACE (ЛИЦЕ СО ЛУЗНА)

SHAME OF THE NATION

TIGER SHARK (ТИГАРОТ ОД ПАЦИФИК)

1933 - TODAY WE LIVE (ДЕНЕС ЖИВЕЕМЕ)

1934 - VIVA VILLA (коредија со Jack Conway)

TWENTIETH CENTURY (ДВАЕСЕТТИ ВЕК)

1935 - BARBARY COAST (ГРАД БЕЗ ЗАКОН)

1936 - CEILING ZERO (МЕЃУ НЕБОТО И ЗЕМЈАТА)

THE ROAD TO GLORY (ПАТ КОН СЛАВАТА)

COME AND GET IT (ДОЈДИ И ЗЕМИ), коредија со

William Wyler

- 1938 - BRINGING UP BABY (СОСИЛА ГУВЕРНАНТКА)
- 1939 - ONLY ANGELS HAVE WINGS (САМО АНГЕЛИТЕ ИМААТ КРИЛЈА)
- 1940 - HIS GIRL FRIDAY (СЛОБОДНИОТ ДЕН НА НЕГОВАТА ДЕВОЈКА)
THE OUTLAW, режија со Howard Hughes
- 1941 - SERGEANT YORK (НАРЕДНИКОТ ЈОРК)
BALL OF FIRE (ОГНЕНА ТОПКА)
- 1943 - AIR FORCE (ЈУНАЦИ НА НЕБОТО)
CORVETTE K-225, продуцент
- 1944 - TO HAVE AND TO HAVE NOT (ДА СЕ ИМА И ДА СЕ НЕМА)
- 1946 - THE BIG SLEEP (ГОЛЕМИОТ СОН)
- 1948 - RED RIVER (ЦРВЕНАТА РЕКА)
A SONG IS BORN (ПЕШНАТА Е РОДЕНА)
- 1949 - I WAS A MALE WAR BRIDE (БЕВ ВОЕНА НЕВЕСТА)
- 1951 - THE THING (НЕШТО ОД ДРУГ СВЕТ), продуцент
- 1952 - THE BIG SKY (ТАЈНАТА НА ИНДИЈАНКАТА)
THE RANSOM OF RED CHIEF (УЦЕНА НА ЦРВЕНИОТ ПОГЛА-
ВИЦА), епизода од филмскиот омнибус "O. Henry's
full house (Приказни од предградието)
MONKEY BUSINESS (МАЈМУНСКА РАБОТА)
- 1953 - GENTLEMEN PREFER BLONDES (МАЖИТЕ ПОВЕКЕ ГИ САКААТ СИНОКОСИТЕ)
- 1955 - LAND OF THE PHARAONS (ЗЕМЈА НА ФАРАОНИТЕ)
- 1959 - RIO BRAVO
- 1962 - HATARI !
- 1963 - MAN'S FAVOURITE SPORT (НАЈУБАВИОТ СПОРТ ЗА МАЖИТЕ)
- 1965 - RED LINE 7000 (ЦРВЕНАТА ЛИНИЈА 7000)
- 1967 - EL DORADO
- 1970 - RIO LOBO

подготви: И. Петрушева





од теоријата

на филмот



Жан - Лик Годар (Jean - Luc Godard)

ДОЛУ КУСОМЕТРАЖНИОТ ФИЛМ

За кусометражниот филм ретко се пишува во "Cahiers du Cinema" и некои читатели љубезно не замолија да го направиме и тој обид. Тур 1958 ни овозможи да ја дополниме таа празнина и објаснувајќи ја да ја оправдаме. Вистината ме задолжува да изјавам дека никој од нас не верува во кусометражниот филм како таков. Сакам да кажам дека никој од нас никогаш не верувал оти на една страна постои кусометражниот филм со едни принципи и едни естетички можности а на друга - долгометражниот филм со други принципи и други естетички можности. Ако, значи, пишуваме за кусометражниот филм ретко и во поединечни случаи и општо, занемарувајќи ги притоа дури и филмовите што ни се допаѓаат и што според нас, откриваат или потврдуваат некој автор, тоа го правиме затоа што (наспроти луѓето како Пол Павио - Paul Paviot, Жан Митри - Jean Mitry, Албер Ламорис - Albert Lamorisse, Анри Гриел - Henri Gruel и многумина како нив) едноставно не веруваме во кусометражниот филм. Јас не мислам дека тие веруваат во него. Нивна единствена желба е да направат долгометражен филм. Јас го знам тоа и им пожелувам среќа. Но кога изјавувам дека тие грешат верувајќи во кусометражниот филм како таков имам намера да кажам дека грешат верувајќи во некоја негова специјална функција, како што би рекол Клод Моријак (Claude Mauriac), или како што тоа би го поставил Базен (Andre Bazin) - во некоја антологија специфична за кусиот филм и сосема различна од антологијата на долгометражниот филм. И Базен повторно: тие грешат кога веруваат не во постоењето на кусиот филм, туку во неговата суштественост.

Ние во "Cahiers" веруваме помалку сега откако мнозинството од нас веќе почна да "лепи целулоид". И, ако зборуваме премногу за "Сето сеќавање на светот" (Toute la memoire du monde) на Рене (Alain Resnais), тоа го правиме затоа што требаше повеќе да зборуваме за "Хирошима, љубов моја" (Hiroshima, mon amour), а тоа е иста рабита. И кога пропуштаме да зборуваме за "Пијанство по секоја цена" (Pourvu qu'on ait l'ivresse) на Жан - Даниел Поле (Jean - Daniel Polle), тоа го надоместуваме со "Огнената линија" (La Ligne de Mire), а тоа ќе излезе пак на исто. Ние, исто така, не зборувавме за "Првата ноќ" (La premiere nuit) на Жорж Франју (Georges Franju), но тоа веќе бевме го сториле за "Со глава в сид" (La Tete contre les murs).

Можеби пропутивме да зборуваме за кусите филмови на Жан Руш (Jean Rouch), но сторивме нешто многу подобро. Воздигнувајќи ја така високо "Живата вода" (L'Eau vive), го пофаливме "Трешвиј" (Treishville). Од повеќекратно повторување нема никаква корист. На ист начин, зборувајќи за чувството кон природата во Хичкоковиот (Alfred Hitchcock) "Држете го крадецот" (To Catch a Thief) или во "Вртоглавица" (Vertigo), ние веќе го најдовме начинот за аплаудирање на Агнес Варда (Agnes Varda) и Франсоа Рејшенбах (Francois Reichenbach), а во коментарите за "Младешката страст" (Juvenile Passion) беа содржени зборовите за "Сините џинс" (Blue Jeans). И, ние би биле презадоволни кога Роже Ленар (Roger Leenhardt) би му се вратил на долготражниот филм бидејќи тогаш би можело да се зборува за суптилноста и луцидноста на неговите мали документарци. Според нас не постои разлика меѓу кусиот и долгиот филм во видот туку само (со оглед на индустриската организација на филмот) во димензијата. Или, поправо, не би требало да постои. Но тоа е така и ние ќе видиме зошто.

- Кусометражниот филм - антифилм

Општо земено, сè се одвива како класичниот начин на гледање-кој може да биде изразен помалку или повеќе како што следи; кусометражниот филм мора да се брани затоа што тој е филмски еквивалент на расказот во литературата - да не е наполно погрешен. Човек може да најде стотини начини да го докаже тоа. Како прво, никој не земал перо за да го брани расказот во однос на романот. Кога писателот ја пишува "Војвотката од Ланже" (Duchesse de Langeais), тој искрено ја предвидува како епизода во "Историјата на тринаесеттите" (L'Histoire des treize). А потоа, лесно може да се докаже дека филмските адаптации на расказите редовно се лоши кога се третираат во рамките на кусометражниот филм. Да направиш кусометражен филм според "Двојниот презир" (La Double Meprise) на Мерије (Merimee) значи однапред да се осудиш на неуспех. А до тоа би дошло поради единствената и проста причина што кусиот филм не е доволно долг да овозможи една продлабочена студија за карактерите или пак да ја заокружи акцијата.

Зошто Роселиновиот (Rossellini) скеч за Ингрид Бергман (Ingrid Bergman) и за нејзината кокошка во "Ние... жени-те" (We... the Women), како и неговата "Завист" (Envy) се најдобри во "Седумте смртни гревови" (Les Sept peches capitaux)? Затоа што Роселини не се обидел да предизвика вештачка напнатост влечејќи ги жиците на еден, исто така, вештачки заплет; тој ќе се ограничи на скицирањето на една

емоција без да се обиде да ја анализира. Кога би ја анализираше тој би направил една "Европа 51" (Europe 51) или еден "Страв" (Fear).

Кусометражниот филм нема време да направи една јасна, продлабочена студија.

Во " Дамите од Булоњската шума" (Les Dames du Bois de Boulogne) махинациите на Мадам Померај можат да се опишат во девет минути, време, значи, што е потребно да се прочита Дидровиот (Diderot) текст. Но за тоа требаше да се направи филмот на Бресон (Bresson), а не кусометражен филм од девет минути. А што се случува кога еден ист автор прави омнибус филм - можеби ќе се запрашате, омнибусот "Задоволство" (Le Plaisir), на пример. Сосема е очигледно дека Макс Офулс (Max Ophuls) намерно одбрал да компонира еден триптих или, во најмала рака, намерно се согласил да го стори тоа. Секоја од епизодите останува многу добра, дури и ако се одвои од целината, на начин како што е добра една од композициите на Гринвалдовиот (Grunewald) "Изенхајмски олтар" (Isenheim Altarpiece). Па, сепак, доживувањето останува поцелосно кога ќе се види целината, зашто, сепак, какво е тоа задоволство без љубов и смрт ?

Истово важи и за "Цвеќињата на свети Франсис" (Flowers of St Francis) и за "Паиза" (Paiza), а скоро и за "Индија 58" (India 58). Но, што е со "Чудото" (The Miracle)? Или уште поособено - со "Човековиот глас" (The Human Voice)?

Јас ќе му се вратам на последниов по повод "Рамнодушниот убавец" (Le Bel Indifferent) на Жак Деми (Jacques Demy). Што се однесува до "Чудото" и до филмовите како него, тие спаѓаат во категоријата куси долгометражни филмови или прикриени долгометражни филмови. Со други зборови, тие изразуваат една намера, една филозофија или концепција на светот - трагична или комична, оптимистичка или очајувачка, како што сакате. Битно е дека во долгометражниот филм творецот поставува една теорема, додека во кусометражниот тој може во најдобар случај да се користи со таа теорема.

Да го приведеме тоа до заклучок: кусиот филм нема време да мисли. Според тоа, тој му припаѓа на нечистиот филм, на кој, поради многу причини, Андре Базен му пожелувал долг живот. Но токму таа нечистотија им овозможува на многумина режисери да го докажат својот талент. Кусометражниот филм му користи на филмот на начин како што антителата ѝ користат на медицината. Бидејќи ако, наспроти сè, тој сепак е филм, тој е тоа првенствено затоа што е антифилм. Четвртиот меѓународен фестивал на кусометражниот филм во Тур ни понуди флагрантни докази за тоа. Што видовме таму ?

Видовме, пред сè, дека француските кусометражни филмови (изземајќи ги анимираните филмови) доминираа во дискусиите и дури ги дисквалификуваа филмовите од другите кинематографии. Зошто? Затоа што, и кога се лошо композирани и кога се лошо снимани, лошо монтирани - јасно се чувствува и доживува дека зад француската камера стои уметник, додека зад филмовите од другите земји, и кога се добро композирани, добро снимени, добро монтирани - се чувствува и се доживува дека зад нив стои само занаетчија. Во таа смисла историчарите на филмот се наполно во право кога го слават постоењето на француската школа на кусометражниот филм, исто како што ликовните историчари ја слават познатата париска школа.

Денес кусометражниот филм, субвениран со системот "награди за квалитет" (да не се срамиме поради тоа: италијанските принцови на времето беа доволно мудри да ја субвенираат римската и фиорентинската школа), стана речиси институција. Денес тој има свои обичаи, свои закони, свои комерцијални и естетски императиви и, како секоја школа што се самопочитува, тој многу брзо се здоби и со свој академизам. Меѓутоа, многу помалку е опасно кога некој е макар и академски уметник отколку дури и супериорен - занаетчија. Да не забораваме дека уставот е син на револуцијата. Едноставниот факт дека некој е уметник дури и лошиот уметник го прави посупериорен од најспособниот занаетчија. Лошиот Буњуел (Buñuel) ќе биде подобар од најумешниот Рене Клеман (Rene Clement), лошиот Висконти (Visconti), - подобар и од најдобриот Отана Лара (Autant - Lara). Од еден уметник секогаш можеме да очекуваме дека ќе се обиде да се усоврши, од занаетчијата - никогаш. Занаетчијата е само чиновник на уметноста. И сите странски филмови во Тур ни оставија впечаток дека се направени од чиновници на кусиот филм. Дури и ако ги мразам филмовите на Павио (Paviot) и Ламорис (Lamorisse), тие никогаш не ми оставаат депресивен впечаток.

Сега наоѓам доказ за она што го реков порано. Мерата во која странските режисери веруваат во вредноста на кусометражниот филм како таков ги обезвредува нивните остварувања. Земете го документарецот на Робер Менегоз (Robert Menegoz) "Тринаесетмината во Лагор" (Treize a Lagor). Според мене, тој е многу поинфериорен од документарецот на Ален Рене "Песната за Стирен" (Le Chant du Styrene). Но,

тоа сепак е остварување. Иако сосема конвенционално, тоа и под привидот на оригиналноста, сепак, е посуптилно и поинтелигентно од делата како чехословачкиот филм "Опасни трговии" на Бруно Сефранка (Bruno Sefranka). Може да се каже, ако сакате, дека Менегоз за Сефранка е она што е Рене за Менегоз. И за оваа демонстрација можев да одберам наместо чехословачки - некој полски филм, или руски, или белгиски, или германски, па да го споредам со Едуард Ложеро (Edouard Logereau), Жан Лот (Jean Lhoté), Шарл Прос (Charles Prost), Жорж Бурделон (Georges Bourdelon) и да им го спротивставам на супериорните "Рамнодушниот убавец" од Жак Деми, "Азурниот брег" (Cote d'Azur) или "Лоара" (Loire) од Ањес Варда, (Blue Jeans) од Жак Розие (Jacques Rozier) кои се доближуваат до мојот личен победник, неспоредливиот "Стирен".

- Невозможното не е француско

Овие филмови всушност доминираа во Тур 1958 поради тоа што секој од нив оди по една од четирите насоки кон естетска извесност. Кусометражниот филм, како што реков во еден од претходните параграфи, останува филм само во таа мера во која веќе не е филм. Денес тој мора да биде интелигентен и да ја избегне наивноста со која беа обележани Грифитовиот (Griffith) "Њујоршкиот шешир (The New York Hat) или Чаплиновиот (Chaplin) "Пожарникар" (The Fireman). Со тоа сакам да кажам дека во Сенетовото (Sennet) време филмската инвенција беше заснована врз спонтаноста; таа беше, така да кажам, почетна точка за сите естетски напори, додека денес спонтаноста е крај. Станувајќи сè поелаборирана колку што растеше метражата, инвенцијата стануваше сè помалку природна а сè повеќе обмислена. Затоа, поаѓајќи од една историска точка на гледање, можам да го заклучам следново: да се прави кусометражен филм значи да им се вратиме на почетоците на филмот. Воопшто не е изненадувачки фактот дека еден од првите кусометражни филмови на Роже Ленар (ако постои интелигентен човек тоа е - тој), всушност е наречен "Раѓањето на филмот" (La Naissance du Cinema). Инстинктивната спонтаност денес може да биде заменета единствено со својата спротивност со интелигенцијата на целисходноста и обмисленоста. И токму затоа што таа внатрешна контрадикторност е и неговиот единствен естетски адут, кусометражниот филм отсекогаш и по дефиниција бил погрешен жанр. Да се прави кусометражен филм стана синоним на обидите за невозможното.

Да претпоставиме, на пример, дека треба да правите филм за железниците. Сега, како што поправо видовме, за време на

"Пристигнувањето на возот во станицата Сиота" (L'Arriyee en gare de la Ciotat), возот беше тема на филмот: скоро би додал дека Лимиер (Lumiere) направил филм. Но денес возот како таков не е веќе оригинална филмска тема туку тема која евентуално би можела да биде експлоатирана. Така, вие ќе бидете соочени со крајно тешка задача да снимате не тема туку опачината или сенката на таа тема, ќе треба значи да се обидете да создадете филм однапред знаејќи дека завлегувае во антифилм. Најдобрите кусометражни филмови, според тоа, би биле оние што се способни да се изземат себеси од тој естетски корсокак. Но како? Низ слободата на патеписните акции на Ањес Варда во "Од страната на брегот" (Du cote de la Cote); низ строгоста на театарската конструкција на Жак Деми во "Рамнодушниот убавец"; низ привлечноста на живите слики на Жак Розиево "Сините Џинс", низ склоноста кон апсолутното на Ален Рене во "Песната за Стирен".

Превод од англиски:

Стево Црвенковски



Објавувајќи ја оваа одломка, позајмена од мошне интересната публикација "Годар низ Годар" (Godard on Godard -избор текстови од "Cahiers du Cinema", издадена во Лондон, 1972 год.), соработниците на кинотечниот Месечник се носеа со намера да пренесат некои поодамнешни размислувања за естетските особености на кусометражниот филм и кај нашите филмски луѓе да иницираат некои начелни дискусии сврзани со проблемите што ги имплицира овој жанр.

Зошто се определивме за кусометражниот филм? Од повеќе причини. Најпрвин, затоа што во нашата средина скоро и да не се пишува за овој така значаен филмски род. А, потоа, и поради фактот дека македонската продукција на кусометражниот филм, во сите жанрови (документарниот, играниот и анимираниот) последниве години доживува вистински естетички бум во сите југословенски филмски средини.

Ние, значи, сакаме да го поттикнеме прашањето дали успехот за кој неговите автори се изборија, може да биде и теоретски осветлен. Дали до него се дошло спонтано, како до израз

на едно не секогаш мобилно расположение, или, пак, тој е резултат на еден активен процес, врз кој, покрај непосредните поттици, ќе влијаат и повеќе облици на рационално и организирано дејствување.

Навистина, од текстот што по овој повод го поместуваме не очекуваме да даде безрезервни одговори за дилемите што ги наметнува нашето искуство. Та тој, меѓу другото, е пишуван пред дваесетина години и заклучоците до кои Годар доаѓа се изведени од анализата на еден поширок и порепрезентативен избор на остварувања. Меѓутоа, авторот на "До последниот здив" (A Bout de Souffle) поставува некои суштински прашања што ќе ги испровоцираат и нашите филмски луѓе или барем, веруваме, ќе го сторат тоа.

Според нас, на пример, би било во најмала рака необично авторот на еден анимиран филм да не ги дели дилемите што произлегуваат од соодносот на филмското и автентичното време. За него, како и за режисерот на еден кусометражен документарен филм, би морала да биде мошне провокативна тезата дека овие жанрови немаат естетичка можност да извршат една аналитичка студија на својот филмски предмет. Од каде олку ограничувања на кусометражниот филм? Кои се тие извори што ги редуцираат неговите естетски можности? Дали тие потекнуваат од распонот на димензиите, како што навестува Годар? И зошто овој жанр има така стеснет избор на теми? А, можеби, целиот овој циклус ограничувања му го наметнува на кусометражниот филм оној индикативен статус на филмски уметник кој се разликува од занаетчијата.

Ние лесно ќе се согласиме со класификацијата што ја врши Годар кога остро ги раздвојува креативните творци од чиновниците на уметноста. Единствено, можеби, ќе ни биде потешко да ги уважиме оценките за авторите што тој ги поставува пред и отаде границата на уметноста. Но тоа не може да биде причина за некое остро конфронтирање со ставовите на овој уметник. Зашто, како што знаеме, во формирањето на вакви или онакви критериуми не ретко играат пресудна улога личните афинитети, приватниот вкус и припадноста на една или друга културна традиција.

Кога Годар, меѓутоа, го бара залогот за модерноста на кусометражниот филм во отфрлувањето на инстинктивната спонтаност, ние сосема јасно насетуваме дека со тоа барање се браќа ни една уметност од која ќе бидат изгонети импровизациите, матната симболика и произволностите. Кусометражниот филм, а таа максима може да се прошири и на неговиот поамбициозен брат - долготражниот филм, доколку сака да го заштити

своето естетичко здравје, мора да ги отстрани сите тела туѓи на неговиот организам. Таа операција ќе може да се изврши со примената на најрационални методи. Утешната хипотеза според која се дозволуваат сите мешања на жанровите би морала да претрпи најтемелна редакција. Та нели водата е најчиста кога во неа не се вмешуваат туѓи елементи?

Навистина, некои од изразните средства на документарниот филм, на пример, можат да најдат примена и во играниот филм, како што на некои пунктови и играниот филм се вкрстува со документарецот. Но до таа среќна синтеза се доаѓа единствено кога позајмените елементи можат да најдат плодотворна почва во другиот жанр.

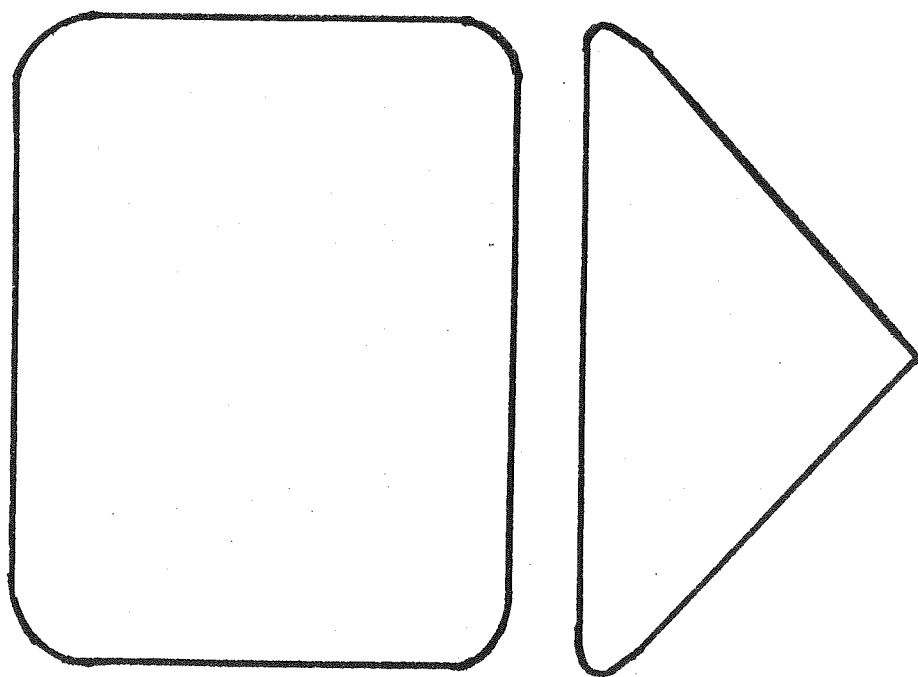
Во времето кога Годар се заложуваше за афирмацијата на овие тези и кога тие наоѓаа поткрепа во неговото дело ("До последниот здив"), голем дел од светската продукција се однесуваше како да е сосема природно да се "реконструира" еден документ со изразните средства на играниот филм или "документаристички" да се инсценира една играна материја. Нашите филмски работници, исто така, не беа поштедени од довербата во "плодотворноста" на таквото хибридно мешање на видовите. Искуството, за жал, не потсетува дека таа доверба не е згасната ни денес. Но дали нашите синеасти ги уважуваат забелешките и приговорите што по овој повод им ги упатуваме? Дали тие имаат поинакво мислење за одржувањето на чистотата на жанровите? Соработниците на Месечникот ги повикуваат на дискусија, која, по успехите што нашата кусометражна продукција ги постигна, бездруго ќе поттикне некои нови творечки процеси и ќе не упати на нови сознанија.

Г. Василевски





КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР





СПЕЦИЈАЛНА КИНТЕЧНА ПРОГРАМА

I.

По повод VII Конгрес на СКМ и XI Конгрес на СКЈ,
Кинотеката подготви програма составена од документарни
филмови под заеднички наслов "РАЗВОЈНИОТ ПАТ НА НАШАТА
ПАРТИЈА". Во рамките на оваа програма, во периодот од
25. до 28. април, беа прикажани следните филмови:

I програма : 1919-1930

- ДО ДРУГАРОТ Е ДРУГАР
режија: Вицко Распор и Александар Петровиќ
- ПАРТИЈА НА РЕВОЛУЦИЈАТА
режија : Владан Слијепчевиќ
- СОЗРЕВАЊЕ
режија: Ватрослав Мимица

II програма: 1930-1940

- ДИКТАТУРА
режија : Владимир Погачиќ
- НАШИ УНИВЕРЗИТЕТИ
режија : Душан Вукотиќ
- ТИТО НА ЧЕЛО НА ПАРТИЈАТА
режија: Бранко Ранитовиќ

III програма: 1941-1945

- ПЛАМЕН
режија: Крсто Шканата
- СУТЈЕСКА
режија: Бата Ченгиќ
- НОВА ЗЕМЈА
режија: Миќа Милошевиќ

IV програма: ВО СЛОБОДА

- 1948
режија: Владимир Горѓевик
- САМОУПРАВУВАЊЕ
режија: Света Павловик
- ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗАМ
режија: Душан Повх

II.

По повод Денот на победата - 9 Мај - Кинотеката презентираше документарни филмови од други национални кинематографии под заеднички наслов "ДА НЕ СЕ ПОВТОРИ". Во овој циклус, кој се одржа од 3. до 8. мај, беа прикажани следните филмови:

- МАЈН КАМПФ (КРВАВИ ГОДИНИ)
шведски документарен филм
режија: Ервин Лајзер
- НИРНБЕРШКИ ПРОЦЕС
западно-германски документарен филм
режија: Феликс Подманитски
- СВЕТСКИ НАСТАНИ 1941-1945
колаж од архивски документарни филмови
- ТОА НЕ СМЕЕ ДА СЕ ПОВТОРИ
источно-германски документарен филм
режија: Енели и Ендру Торндајк

XIII кинотечен циклус

Во периодот од 21 март до 2 април се одржа 13-от по ред кинотечен циклус, овој пат посветен на неодамна починатиот американски режисер Хауард Хокс. Посетителите имаа можност да се запознаат со дел од мошне обемниот и разновиден творечки опус на овој автор. Како што претходно најавивме во рамките на овој циклус беа прикажани следните филмови: "Најубавиот спорт за мажите", "Ел Дорадо", "Рио Браво", "Наредникот Јорк" и "Хатари".

XIV кинотечен циклус

Од 30 мај до 11 јуни ќе се одржи последниот кинотечен циклус во оваа репертоарска сезона. Циклусот ќе биде посветен на познатиот артист Хемфри Богарт, чиј што актерски опус ќе биде презентираан преку шест помалку или повеќе познати филмови: "Сведокот мора да умре", "Ангели со исчадено лице", "Пресметка во подземјето", "Кид Галахад", "Скаменета шума" и "Школа на злочини".

Изложбата на цртежи од Ејзенштејн во НУБ "Климент Охридски"

Изложбата на цртежи на С.М. Ејзенштејн, која што во почетокот на годинава беше поместена во Галеријата на Домот на младите, во април и

мај беше поставена во извонредниот амбиент на холот на НУБ "Климент Охридски". Поточно оваа поставка опфати два од вкупно четирите циклуси што беа изложени во Домот. Посетителите на НУБ "Климент Охридски" се запознаа со ликовното творештво на Ејзенштејн преку цртежите од циклусите "Скици за филмот "Иван Грозни" и "Мексикански мотиви".

Нови броеви на филмски списанија во кинотечната библиотека

Од домашните филмски списанија пристигна последниот број на Љубљански "Екран" во кој што, покрај повеќето интересни прилози за домашниот филм, се објавени и пригодни текстови за Чаплин и Хокс.

По едногодишниот застој, во Загреб повторно почна да излегува часописот "Филм" овој пат во издание на Центарот за културна дејност на Сојузот на социјалистичката младина на град Загреб. Во овој двоброј (8-9) свои прилози објавуваат Дарко Зубчевик, Ненад Полимац, Живорад Томиќ, Зоран Тадиќ, Томислав Курелац, Алдо Пакуола, Д-р Анте Петерлиќ, Небојша Пајкиќ, Хрвое Турковиќ и други.

Да потсетиме дека во кинотечната библиотека редовно пристигнуваат и филмски часописи од странство и тоа: "Variety", "American Cinematographer", "Sight and Sound", Cinemat-

grafia Italiana", "L'ayant scene du cinema", "Film a doba", "Советский филм", "Искуство кино", "Bianco e nero", "Positif", чехословачкиот "Филм", португалскиот "Celuloide", "Cinema

78" и други. Во последниот број (232) на "Cinema 78" поместен е поопширен прилог за одржаниот симпозиум под наслов "Филмот и историјата", што се одржа во рамките на овогодишниот ФЕСТ во Белград.





Во подготвувањето на овој
број соработуваат:

Бранко ВАРОШЛИЈА
Горѓи ВАСИЛЕВСКИ
Љубомир КОСТОВСКИ
Благоја КУНОВСКИ
Мартин ПАНЧЕВСКИ
Илија ПЕНУШЛИСКИ
Илинденка ПЕТРУШЕВА
Дубравка РУБЕН
Стево ЦРВЕНКОВСКИ
Мирослав ЧЕПИНЧИК

лектор: Оливера ПАВЛОВСКА
графичко обликување: Златко ПАНОВ



издава:

КИНОТЕКА НА СР МАКЕДОНИЈА
- Скопје
Кеј Димитар Влахов 66
п.фах 161 - 91000 Скопје
тел.228-064

за издавачот: Ацо ПЕТРОВСКИ



Печатено во печатницата на
НУБ "КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ"
тираж: 300 примероци