

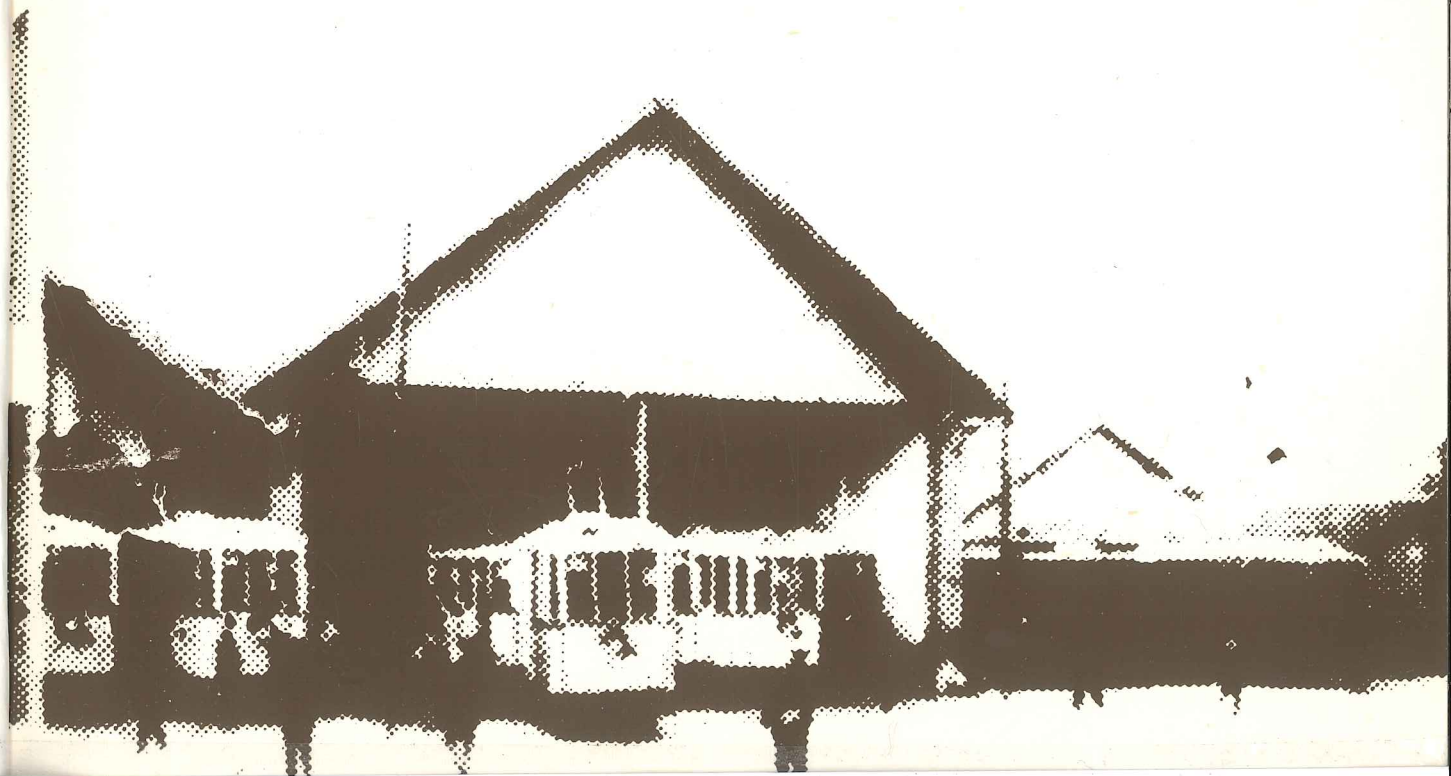
КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



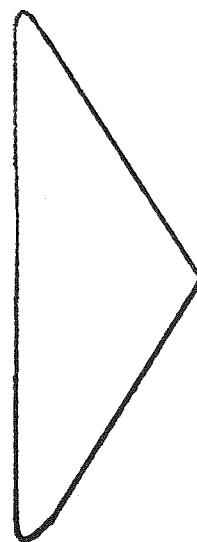
***киношечен
месечник***

12

СКОПЈЕ, 1978



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.

Одбележувајќи ја 75 годишнината од Илинденското востание, Кинотечниот месечник почнувајќи од овој број ќе објавува рецензии, осврти и други материјали за македонските филмови со тематика од тој славен револуционерен период на македонскиот народ. Во овој број ја донесуваме рецензијата на Ацо Алексиев за филмот "Мис Стон", објавена во списанието "Разгледи" во 1958 година.

"МИС СТОН"

Сценарио: Ѓорѓи Абациев, Трајче Попов; Режија: Жика Митровиќ; Снимател: Миленко Стојановиќ; Камера: Љубе Петковски; Музика: Иван Рупник; Сценограф: Василие Поповиќ-Џицо. ПРОДУКЦИЈА "ВАРДАР ФИЛМ" СКОПЈЕ.

Македонското револуционерно движење, нашето макотрпно и исполнетието со надчовечки жртви минато, сè она што некогаш го сочинуваше нашиот живот, што не челичеше и храбреше да опстанеме и да се додржиме на ветрометините од суровоста и неправдата: исконското напинање за елементарна човечка и социјална правда, она на што денеска сме му благодарни што сме овде и што сме вакви - најпосле го доживеа своето прво филмско вообличување. Во оваа смисла и во овие релации филмот "Мис Стон" безрезервно ја заслужува нашата доверба и тоа не само како првенец кому и без тоа му припаѓаат искрените пожелувања и зголеменото внимание, туку и како директно укажување каде и кон што сè почесто ќе треба да се свртуваме, особено во моментот, особено во ситуацијата кога одново и пак безуспешно се посега кон нашето минато и кон нашата сегашност.

Преку еден автентичен настан, преку познатото грабнување на американската мисионерка мис Хелен Стон, што со своите придружници доаѓа во Македонија да го фрли семето на неспротивставувањето и христијанската трпеливост, но која и самата на крајот ја отфрла трпеливоста ставајќи се директно на страната од македонските востаници, филмот "Мис Стон", овој наш прв колор тоталскоп, ја гради платформата што му овозможува да биде исечок и епизода од нашето револуционерно минато. Истовремено зафаќањето на еден ваков настан значи директно зафаќање во психологијата на нашиот човек од тоа време, значи понирање во живиот крвоток на нашето егзистирање, зашто нишките од кои е исплетена фабулата на овој филм и покрај нивната сконцентрираност на еден настан, широко ги отвораат вратите на многустраноста, на широкото платно кое можело да биде и сугестивна и релјефна слика и на психолошки и на исто-

риски план. А да не зборуваме дека токму овој настан, онака како што се случил тој и без понекогаш неминовните потцртувања и дооформувања, крие во себе широки можности за интересно филмско вообличување. Ни се чини дека токму за тоа сценаристите на овој филм не требало да вложуваат којзнае колку големи напори, ни да ја викаат на помош инвенцијата за да го создадат заплетот, за да ја означат драматичноста, да ги забележат ликовите. Тие постоеле, тие ги крстареле нашите планини ги дочекувале зорите во напнато бдење над зората што сакале да ја создадат, да ја донесат врз своите плеки. И нивната упорност и нивните копнежи се достоини за легенда и за почит. Но, ние можеме навистина да бидеме задоволни што токовите на сценариото не го одвеле овој филм во преградите на романтичарската егзалтираност, во преградите на една исфорсирана легендарност, иако можеби наместа отсуството на позгустено емоционално боење ја осиромашува или уште поточно ја поедноставува оваа сепак несекојдневна пожртвуваност. Како што можеме да заклучиме гледајќи го овој филм, сценаристите а и режијата инсистирале да се задржи максимум едноставност, уверливост и реалистичност, а од друга страна квалитетите на филмот да произлезат од неговата динамичност, ликовите да се откријат во конкретните постапки и тие, постапките, да ја доловат тежината и величината на револуционерната одважност.

Но ако во суштината можеме да се сложиме со концепциите со кои авторите на овој филм пристапиле кон неговото реализирање сепак ни пречи лежерноста и несмасноста при оцртувањето на главните ликови, нивната неразвиеност, понекогаш нивната еднодимензијалност, понекогаш анемичноста и стереотипноста. Несомнено, еден од најрелјефно оцртаните и дооформени ликови, не само како краен резултат, туку и како сценариска набележаност е Манданата. Кон него сценаристите и режијата пристапиле и со видливи симпатии, и можеби токму затоа Петре Прличко имаше можност до крај да ги развие своите творечки артистички можности. Но тоа не би можеле да го речеа за Чернопеев. Него фактички не го запознавме, за него скоро ништо не знаеме, освен дека е храбар. Еднодимензијално концептиран, уште поеднодимензијално дооформен од страна на Илија Цувалековски, Чернопеев, не остава скоро никаков впечаток. А не веруваме дека во интерес на целостта на филмот е избегнато поопстојното оцртување на овие ликови. Исто така и Крсте во интерпретација на Оцокóлиќ е само за нијанса потемелно поставен лик, додека ликот на легендарниот Сандански можеби е најнефункционално вклопениот лик. Ако за Катарина, што ја толкуваше и статично и отсутно Марија Тоциноски, не морало да се води поголема сметка или ако бојажливоста требала да стане единствената и доминантна одлика на Цилка, навистина не знаеме зошто

кон ликот на Сандански, Чернопеев и Крсте, се пристапило толку неодговорно. Кон позитивните остварувања би можеле да го наведеме ликот на Мис Стон, во интерпретација на талентираната артистка Олга Спиридоновиќ, која со оваа улога го поврати својот углед по неуспехот на филмот "Ќе се вратам" пак во режија на Жика Митровиќ. Но, бидејќи стоиме на становиште дека ликовите и нивните интерпретации се едно од највидливите недостатоци на овој филм, сметаме за потребно да укажеме дека вината за нивната недоизјаснетост треба да се бара не само во ограничените уметнички и изразни можности на артистите, туку и во сценариската подлога на овој филм, а исто така и во неинсистирањето на режијата да оформи целосни и релјефни ликови, да фрли макар и грст светлина врз нивните внатрешни доживувања, врз нивната психолошка комплексност како единки, а не само како фигури секогаш готови за препади, за маршеви. Но, нас сепак не чуди што режијата не инсистирала на поодделното психолошко расветлување на ликовите, на задлабоченост. Концепцијата на режисерот Жика Митровиќ, неговиот пристап кон оваа материја, па ако сакате и неговите крајни барања, го објаснуваат и тоа многу недвосмислено ваквиот однос кон ликовите. Како приврзеник на оној пристап што вистинското филмско вообличување го гледа во спектакуларноста, во динамичноста што не ќе ја предизвикаат длабинските токови и кршења, туку нејзините надворешни белези, како режисер кој и во досегашните свои филмови го декларира сфаќањето дека приемливоста на филмот зависи од неговата визуелна привлечност и достапност (што секако не треба да се потценува но ни злоупотребува), од режисерот Жика Митровиќ не ќе требаше ни да се бара ни да се очекува еден поинаков третман. Затоа, ако сакаме да бидеме објективни, сите квалитети, како и сите недостатоци на овој филм, мораме да ги гледаме од овој аспект и во релациите на режисерските концепции и барања.

Не можеме да речеме дека основната платформа, врз која е изграден овој филм, онаа централна нишка што ги собира сите негови компоненти, не е напната и импресивна. Неочекуваните пресврти, повременото фиксирање на јазелните драматуршки пунктови, нивното групирање и разрешување, масовните сцени и сите оние јуриши, обрачите што ги стега турската војска и напорите на четата да се извлече од нив, сето ова ја оптегнува оваа нишка на напнатоста до границите на перманентно вибрирање. И, како што веќе напоменавме, ова непрекидно движење, оваа осмислена забрзаност одеднаш ќе се сконцентрира во еден пункт. Тогаш ќе здивнеме и знаеме дека сме се пробиле до една од стапалките што понатаму ќе не воведат во дејството на филмот, но без да ни го откријат до крај неговиот тек. Припомнете си некои вакви сцени, обидете се во склопот на целината да ја откриете нивната функционалност. Ќе го земеме за пример дочекувањето на Божиќ во селска-

та кошара, божиќната елка, топлината на овој интимен круг, огништето среде виуличавата нок, подароците што ги носи Јане. Зар не чувствувате дека ова се пунктови во кои ќе треба да ни се откријат ликовите, да ни речат нешто повеќе за себе. Пунктови за исповеди, би ги нарекле ние, упоришта од кои филмот треба да добие во непосредност и сугестивност, јазли што имаат пресудно влијание за понатамошното разоткривање на фабулата. Или можеби ќе треба да го споменеме пораѓањето на Катарина и крштенката, смртта на Манданата и така натаму. Но, мораме да забележиме дека токму Манданата е доминантниот лик во сите овие сцени. Зошто не се вовлечени во помала или поголема мера и останатите ликови, зошто нивната присутност не е активна, не е до максимум исползувана? Не тврдиме дека ова е единствениот начин да се откријат ликовите, но сепак ни се чини дека основната концепција на режијата не ќе беше нарушена, ако овие емоционални упоришта беа уште пофункционално исползувани. Тогаш Чернопеев не ќе ни изгледаше анемичен и сувопарен лик, Јане една гола физичка присутност што и вака нема јасно, одредени димензии, и така натаму. Сценаристите и режисерот се должни на артистот да му обезбедат простор за размавување на неговите можности, да го вклучат во дејството, да му наложат одреден вид. Во оваа смисла ѝ префрлуваме на режијата недоследност, или можеби само немарност, што не збунува и што ги намалува вредностите на филмов, сеедно какви се нашите становишта за поефикасниот или понефикасниот филмски израз.

Се разбира, би можеле да најдеме и други неотпорности и тоа пак гледани од становиштето на концепциите што ги омеѓил режисерот. Одудира од овие концепции, и тоа фрапантно, заседата што ја дочекува Мис Стон. Не е во сооднос овој препад дури ни со самиот факт што заседата се наоѓа на мостот, ни со она претходно јурење на турските коњаници. Недоследност е ова во смисла на константниот интензитет на дејството, зошто акцијата и психолошки и визуелно е подготвена а самата таа потфрлува. Ќе нафрлиме и уште едно прашање. Зар навистина и најголемите и најотрпнатите херои не ќе почувствуваат ни трошка загриженост, забрзаност па дури и страв кога обрачите ќе се стегаат околу нив, кога смртта дебне на секој чекор, кога ќе се најдат соочени лице в лице со неа? Нашите херои од филмот како воопшто да не знаат за овие сепак човечки чувства. Токму во оваа смисла е пропуштен уште еден важен елемент за психолошкото разбранување на ликовите, за нивното човечко издиференцирање, за поголема уверливост.

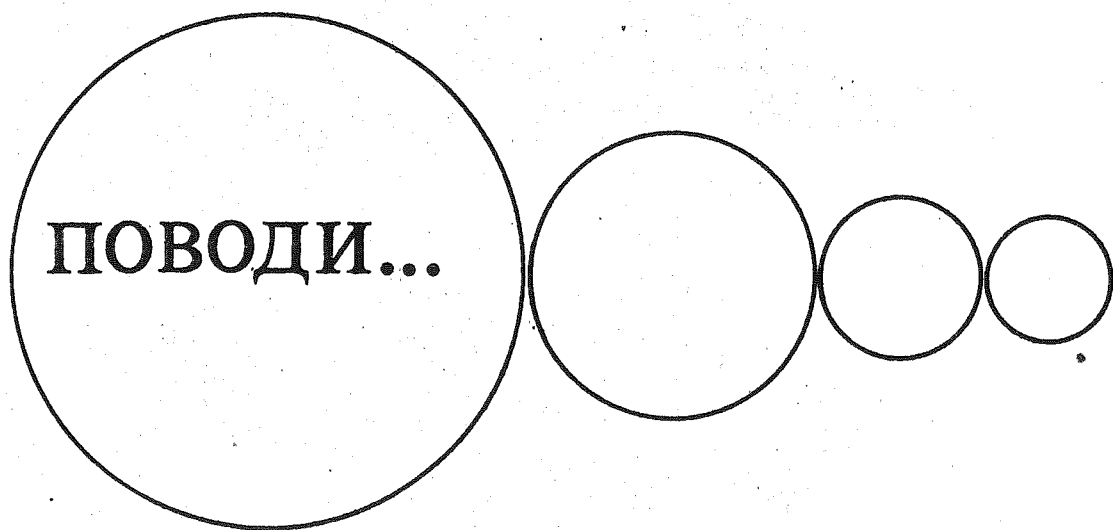
Но, од друга страна, за квалитет, и тоа за редок квалитет, го сметаме инсценирањето на масовните сцени, со исклучок на сцените во кои се појавува народната милиција. Не паметиме дома-

шен филм кој толку импресивно би изгледал во оваа смисла, а исто така би требало да го истакнеме и функционалното ползување на пејсажот, тоталскоп композициите, уделот на камерата и сценографијата, како и поткрепата на музиката со познатата забелешка за недоволното инспирирање од конкретниот домашен мелос.

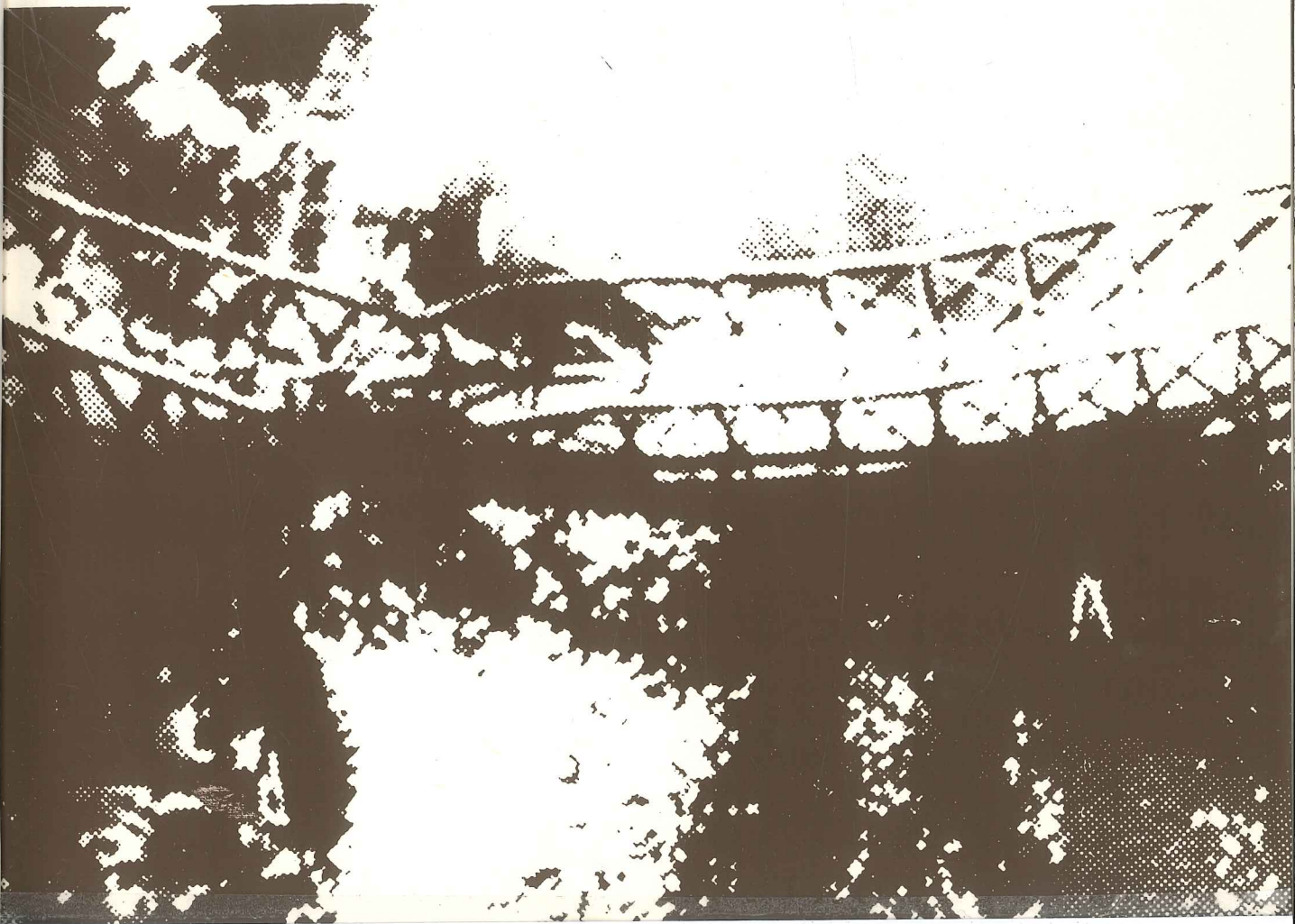
Затоа, крајниот заклучок што би можеле да го изведеме, гледајќи го овој филм, и сам за себе, а и во релациите на нашите досегашни достигнувања на планот од кинематографијата, секако приближно би изгледал вака:

"Мис Стон" е филм што не може да се вброи во редот на најдобрите наши остварувања, но тој сепак претставува интересантност во рамките на својот жанр, кој и без тоа толку малку е застапен во нашата кинематографија, тој претставува филм што може да се гледа со задоволството, но не ке остави повидливи траги во нашето секавање, тоа е одраз на сè покарактеристичните настојувања да се осовремени филмската техника, но тоа не може во целина да ги откупи и недостатоците од поинаков и посуштествен карактер, него нашата публика ке го прими како еден филм досега, но тоа сепак не може да биде гаранција за неговиот потполн успех. Сепак, задоволни сме што токму "Вардар Филм" ја зеде иницијативата да ја усмери нашата кинематографија кон подалечното минато. Во оваа смисла филмот "Мис Стон" може да стане утемелувач на еден жанр што навистина ни недостига."

ПОВОДИ...

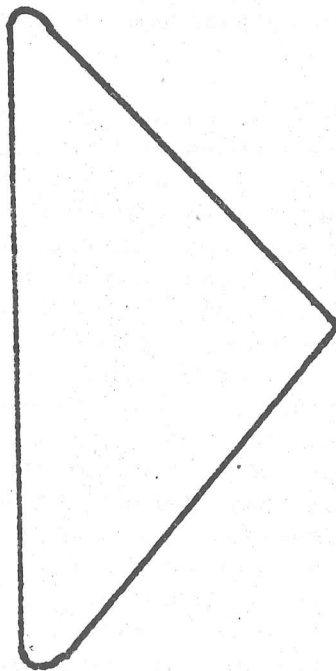








СПЕЦИЈАЛНА
КИНОТЕЧНА
ПРОГРАМА



**документарен
филм**

ФИЛМ-СВЕДОШТВО

1.

За нова - социјалистичка Југославија, раѓањето на нејзиниот филм во однос на вистинското-историското раѓање на најмладата светска уметност, од смената на вековите (Лимиеровата Галаксија, како што пред тоа се појави Гутемберговата) - прилично беше задоцнето за околу 50 години зашто нашата земја мораше да го гаси пламенот на окупацијата и крвавата војна, низ тешката но херојска НОБ и Револуцијата, кои кулминираа во создавањето на новата социјалистичка земја на братски народи и народности. Филмот во тие времиња за нас беше како феникс зашто исто така изникнуваше од пепелта, со нов дух, на нов начин, со нова функција, следејќи го пулсот на новата земја која се наоѓаше пред решавачките задачи за обновување и изградување, за натамошно развивање и растење, со што зрееше и се развиваше новата југословенска кинематографија.

Филмските материјали од периодот на Втората светска војна во поголем дел се сочувани како првично сведоштво за нашата херојска епопеја, а во исто време и база за идната кинематографија. Корените на филмот и неговите задачи беа всадени уште во деновите на народноослободителната борба - кога светскиот филм во тоа време ја доживуваше својата фаза на воена кинематографија. Тогаш, кај нас, во шумите и планините, во партизанските редови, во рацете на партизаните - сниматели се наоѓале првите "ослободени камери". Така, во 1942 година, на 8 - милиметарска лента, анонимен снимател од втората група на партизанските одреди на Похорје ги направил првите снимателски чекори. Не се открило што снимил, но, за жал, познато е само тоа дека филмот заедно со камерата пропаднал во 1943 година, при еден судир со Германците во Горењско. По стапките на овој анонимен партизански снимател во истата 1942 година тргнал и познатиот пионер на нашиот нов филм - Ранко Омота, кој со телеобјектив, скришум, ги снимил италијанските окупаторски војници, кога од кулата на фрањевската црква во Љубљана го симнувале знамето што го истакнале активистите на Ослободилната фронта. Натаму, низа други тајни снимања го следеле и првиот обид за организирана филмска работа. Имено, Врховниот штаб на НОБ на Југославија, есента 1943 година во Јајце го објавува решението за снимање документи од партизанските борби. Но, поради тешкотиите околу техничките средства, како и поради низа други причини во метежот на војната, за жал, пропаднале неколку стотини метри снимен материјал од самите борби. Уништувањето и губењето на околу 400 метри драгоцени историски документи, во тој период на НОБ, исто така тесно е сврзано со трагичната смрт

на народниот херој Иво Лола Рибар, кој во смртниот час со себе носел дел од значајните филмски документи. Исто така, три нормални камери и околу 120 метри снимен материјал од Вториот конгрес на УСАОЈ биле заробени од Германците при десантот на Дрвар. И покрај овие значителни загуби, сепак, сочувани се околу 1600 метри филмска лента, снимени на ослободената територија на СР Словенија, каде кон средината на 1944 година е организиран првиот ослободен кинематограф. Снимателите - партизани, исто така, се пробивале низ Сремскиот фронт кон Загреб и кон далматинскиот брег сè до Трст. Од снимените материјали на нашите први сниматели - партизани составени се повеќе интересни филмски документи за раѓањето на нова Југославија. Сепак, со планско снимање можеше да се започне дури по ослободувањето на Белград. Така, меѓу првите документарни филмови спаѓаат: "Белград" - документарец за ослободувањето на главниот град на земјата, потоа "Чекори на слободата" - филм за ослободувањето на Загреб, и документарецот "Љубљана ги поздравува ослободителите". Покрај таа активност, во почетокот на 1944 година беше објавено и решението на Поверенството за трговија и индустрија - за основање на првото државно филмско претпријатие во Југославија, што со новата уредба од 3 јули го означи и раѓањето на новиот југословенски филм изникнат во текот на НОБ и Револуцијата. Достоинството на тој прв, базичен чекор на нашата натамошна филмска документаристика ќе го продолжуваат, одржуваат и развиваат многубројните снимени документарни филмови и журнари, како драгоценa и неповторлива филмска хроника за бурниот повоеан општествен развиток на новото социјалистичко самоуправно југословенско општество. Дали како единични снимки и журнари на многубројните сниматели или како обединувачки целини на архивските материјали во едно авторско документарно остварување - фондот на филмските сведоштва за нашата понова историја, која опфаќа период од три децении на нова Југославија, е огромен, постојано збогатуван со нови и силни уметнички документарни сведоштва за нашиот човек, за животот во социјализмот, за нашиот престиж во светот итн.

Една таква класична серија на среднометражни и долгометражни документарни филмови, во која се опфатени сите најкарактеристични етапи и периоди од дејствувањето на Комунистичката партија на Југославија, борбата за ослободување и независност, повоеаната изградба и хуманизирањето на самоуправното социјалистичко општество, потоа нашите контакти со светот и друго - се најде на програмата на нашата кинотека, со што гледачите можеа во еден континуитет да ги следат најзначајните настани од нашата блиска историја и сегашната развојна етапа. Оваа серија документарци претставува своевиден филмско-документаристички универзитет, како информативно едукативно градиво кое неопходно би требало да си го најде своето место во

рамките на школските наставни програми во земјава. Филмскиот документ со својата вистинитост, уверливост и продорност најдобро се врежува во свеста на секој гледач, особено на помладите, кои најнепосредно, низ средбата со овие класични документарци, добиваат претстава за она што сме биле и што сме, ангажирајќи и потковувајќи го својот патриотски и социјалистички дух.

Кои се тие документарни филмови што се надоврзаа на нашата повоена пионерска документаристика и во кои авторите ги интегрираа старите и новите снимени материјали, градејќи еден авторски однос? Во нив се кажува вистината за нашата партија, за нашата револуција, за нашата херојска борба, за големината на Титовата револуционерна личност, за изградбата, за уставите, за конгресите, за градењето на нашата меѓународна политика итн. Првиот од таа серија е: ДО ДРУГАРОТ Е ДРУГАР - во режија на Александар Петровиќ и Вицко Распор кој е и косценарист заедно со Нусрет Сеферовиќ. Во овој филм базично се означува улогата на марксизмот и пролетерскиот интернационализам во меѓународното работничко и комунистичко движење со единствена цел за класно менување на општествениот систем, во кој работничката класа ќе биде таа која ќе ги преземе задачите и иницијативите од реакционерните сили на буржоазијата и капиталистичкиот империјализам, во борбата за воспоставување похуман меѓународен поредок. Овие интернационални задачи се илустрирани со настаните во стара Југославија, во која се развиваше работничкото и партиско движење. Прикажани се архивски материјали и фотографии од првомајските поворки во Загреб во 1911 година, потоа една од клучните пароли на кои е напишано: 8 часови работа, 8 часови образование и разонода и 8 часови одмор.

Во вториот документарец со наслов: ПАРТИЈА НА РЕВОЛУЦИЈАТА во режија на Владан Слијепчевиќ, а според сценариото на Радослав Ротковиќ - се говори за основањето на КПЈ и нејзината илегална дејност во кралството Југославија. Авторите, акцентирајќи ја епохалната Октомвриска револуција предводена од Ленин, не запознаваат со бурните настани сврзани со раѓањето на нашата партија. Прикажани се демонстрациите во Белград против ненародниот режим на стара Југославија, кој се увод во донесувањето решение за обединување на Социјалистичката работничка партија на Југославија (комунисти), што беше донесено на конгресот одржан од 21 до 23 април 1919 година во Белград. Потоа се прикажани материјали од Вториот конгрес на КПЈ одржан од 20 до 24 јуни 1920 година во Вуковар, како и факсимилот од пораката на овој Конгрес до Интернационалата. Исто така, опишана е меѓународната ситуација по Првата светска војна и

покажан е факсимилот од Мировниот договор по завршувањето на оваа војна, како и домашната тешка ситуација на работниците изложени на експлоатација, работејќи многу без соодветен надомест, особено во примерот на хусињските рудари кои умееа да го дигнат својот глас против неправдата.

Третиот документарец: СОЗРЕВАЊЕ во режија на Ватрослав Мимица, а според сценарио на Анте Кесиќ - говори за созревањето на КПЈ и активноста на нејзините водачи. Прикажани се документите со кои Јосип Броз Тито, тогашен организационен секретар на Месниот комитет на Загреб, на Осмата конференција одржана на 25 и 26 февруари во 1928 година остро го осудува фракционаштвото во Партијата, која мораше да го обезбеди единството во пресрет со многуте општествени немири што ги создаваше тогашниот режим, повикувајќи ги, меѓу другото, работниците на Загреб на генерален штрајк, за што биле поделени летоци. Тогашна "Борба", која излегува како весник на Независната работничка партија на Југославија, во својот број од 23 јуни 1928 година на насловната страна го донела текстот со наслов: "Генералниот штрајк на Загреб наполно успеа - 20 илјади работници демонстрираа по улиците против режимот, насилството и грабежите". Во филмот е истакната активноста на нашата интелигенција која во своите гласила ја одбележувала и развивала борбата на партијата. Така, Моша Пијаде, Мирослав Крлежа и Август Цесарец се уредници на тогашното списание "Книжевна република" во кое Крлежа ќе го објави есејот со наслов: "Десет крвави години", по избивањето на Првата светска војна. Значаен дел во филмот "Созревање" има и познатиот Бомбашки процес одржан како судење на група комунисти, на кој Тито ќе ја изрече познатата реплика дека не го признава тој ненароден суд. Во тогашниот весник "Новости" репортерот посебно пишува за личноста и држењето на Тито (а објавен е и цртеж на неговиот портрет), во текстот со наслов: "Јосип Броз - секако најинтересната личност во овој процес", каде меѓу другото се вели: "Неговото лице има нешто од оние физиономии, кои потсетуваат на челик. Со светли очила, гледа низ нив многу студено, но енергично и мирно...".

На претходниот филм, со хронологијата на настаните му се надоврзува документарецот: ДИКТАТУРА на сценаристот и режисер - Владимир Погачиќ. Самиот наслов доволно јасно укажува дека се работи за воведувањето на мрачната Шестојануарска диктатура во 1929, со која кралот Александар се прогласува за носител на сета власт во земјата. Расте бројот на политичките затвореници кои најчесто биле затворени во затворот во Сремска Митровица, кризата во земјата е тотална; како ехо на светската инфлација и економската катастрофа, бројот на невработените е огромен. Во филмот се покажуваат факсимилите од прогласот на КПЈ со наслов: "До Работничката класа на Југо-

славија" во кој се повикуваат работниците против диктатурата на кралот Александар, како и факсимилот на повикот од демонстрациите на белградските студенти во 1931 година. Паралелно со диктатурата во земјата авторот го илустрира и растењето на фашистичкиот бауч во Германија, донесувајќи материјали од палењето на Рајхстагот во 1933 година и од судењето на Георги Димитров кој бил обвинет за палењето, но ослободен по одважната самоодбрана во 1934 година.

Во документарецот: НАШИТЕ УНИВЕРЗИТЕТИ на режисерот Душан Вукотич кој е и косценарист со писателот Оскар Давичо, хронологијата на следењето на настаните продолжува низ калењето на нашите партиски лидери, кои во Лепоглава и другите затвори ја продолжувале својата активност. Диктатурата и Обзнаната на кралот Александар мораат да се обезбедат од опасноста со која им се закануваше КПЈ, па затоа затворите во Сремска Митровица и Лепоглава беа полни со политички затвореници, за кои борбата не престануваше. Така, Моша Пијаде во сремскомитровачкиот затвор ќе го преведе Марксовиот "Капитал", а својата партиска работа тој ќе ја продолжи заедно со другарот Тито во затворот Лепоглава во кој робуваа од 1928 до 1933 година.

Во документарецот: ТИТО НА ЧЕЛО НА ПАРТИЈАТА на режисерот Бранко Ранитовиќ, кој е и косценарист со Перо Дамјановиќ, се опишува периодот од излегувањето на другарот Тито од затвор, преку неговото доаѓање на чело на КПЈ во 1937 година, до избивањето на Втората светска војна и пристапувањето на Југославија кон Тројниот пакт. Тито, како избран секретар на КПЈ, во 1937 година ги подготвува основачките конгреси на КП на Хрватска и Словенија. Истата година на 1 и 2 август е одржан Основачкиот конгрес на КП на Хрватска во Самобор кај Загреб, додека Едвар Кардељ раководи со работата на основачкиот конгрес на КП на Словенија кој е одржан во Чебина кај Трбовље. Во тоа време трае и Граѓанската војна во Шпанија, од каде во 1939 година се враќаа југословенските борци на интернационалните бригади. Во филмот се прикажани и документите за одржувањето на Петтата земска конференција одржана во зградата "Дубрава" крај Загреб - од 10 до 23 октомври 1940 година со учество на 105 делегати. Во март 1941 година југословенската влада го потпиша срамниот пакт со трите фашистички сили, а на 24 март весниците го објавија потпишувањето на пактот во Виена, а три дена подоцна народот го кажа своето не со масовните демонстрации кои најнапред се разгореа во Белград, за набргу пламенот на незадоволствата да се прошири низ земјата.

Во документарецот ПЛАМЕН во режија на Крсто Шканата кој е и сценарист, низ архивските снимки и документи се опишува капитулацијата на старата Југославија во 1941 и наедно донесувањето на решението на КПЈ за подигање оружено востание во Југославија - на ден 4 јули 1941 година, донесено во зградата на семејството Рибникар во која се состана ЦК КПЈ.

Така започна НОБ на југословенските народи и народности предводена од КПЈ. Во Рудо е основана Првата пролетерска бригада во 1941 година, потоа бројот на партизанските одреди и бригади расте. Во филмот се прикажани партизански колони во зимата 1942 година, а потоа е дадена автентичната филмска снимка на разрушениот мост на Неретва во 1943 година, факсимил од еден документ за германизација на Словенците, како и снимка на трагично загинатиот политички секретар на СКОЈ и член на ЦК КПЈ Иво Љула Рибар, непосредно пред неговата смрт.

Документарецот СУТЈЕСКА на режисерот Бата Ченгиќ и сценаристот Ристо Тошовиќ е инспириран од легендарната епопеја на Сутјеска, чија евокација е остварена низ кадрите на кањонот на Сутјеска, потоа на местото Љубин гроб, на сеќавањата на курирот на командантот Сава Ковачевиќ, како и на средбата на спомен гробницата на Тјентиште како трајно сеќавање на загинатите борци на НОБ.

Во филмот НОВА ЗЕМЈА на сценаристот и режисер Миќа Милошевиќ се опишува непосредно повоениот период и создавањето на нова Југославија. Војната заврши, непријателите домашни и странски - се победени, се развиваат паролите на единството: "Да живее народната власт!", се одржуваат победоносните митинзи, прикажани се архивски снимки од првите избори во ослободената земја одржани на 11 ноември 1945 година. Тука е и архивската снимка во која Синиша Станковиќ ја чита декларацијата за прогласувањето на ФНРЈ - на Уставотворното собрание на 29 ноември. Се шири бранот на работните акции под паролата: "Додека трае обновата нема одмор", младината е во првите редови - пругата Шамац - Сараево е нејзиното крштевање, бригадирите ги посетува Тито, се гради во Сплит, во Бор - насекаде во разрушената земја.

Удрени се темелите на идниот општествен развој - донесен е првиот Устав на нова Југославија на 31 јануари 1946 година, филмскиот материјал ни го покажува Моша Пијаде кој говори во Собранието на Југославија по повод новиот Устав.

Филмот со наслов, поточно бројката "1948" - на сценаристот и режисер Владимир Ѓорѓевиќ доволно јасно ни укажува за која етапа од повоениот период на нашата земја се говори. Срамната информбировска блокада на нашата земја и заедничкото не што партијата и народот го кажаа се предмет на овој документарец. Како увод, најнапред, режисерот ни го прикажува материјалот од потпишувањето на договорот за пријателство, заемна помош и повоена соработка меѓу Југославија и СССР, потпишан на 11 април 1945 година. Но, од тој договор, по три

години, нема да остане ништо. Сталин ќе ја започне кампањата против Тито и нашата земја, барајќи нивна потчинетост на интересите на СССР. Нашата партија поддржана од народот не го губи духот и во 1948 година во Белград, од 21 до 28 јули, го одржува својот редовен Петти конгрес, на кој Тито го соопштува ставот на нашата партија и на нашите луѓе во врска со информбировската блокада и притисоците, што учесниците на Конгресот, собрани во тогашната Топчидерска сала - со акламација и пеејќи ја песната: "Другар Тито, ние ти се колнеме дека од твојот пат нема да скршваме..." - ја изразија својата поддршка и еднодушност во отфрлувањето на обвинувањата изнесени во Резолуцијата на ИБ како неосновани и неточни. На истиот Конгрес Борис Кидрич говори за стопанската ситуација во земјата, која иако многу тешка, нашиот народ, со самопрегор и со верба во својата иднина, ќе ја преброди. Следува архивскиот материјал во кој е прикажано мртвото тело на Сталин во 1953 година, над кое ќе се заколнуваат неговите следбеници во источните земји. Но, две години подоцна доаѓа до посетата на Хрушчов, кој ќе го иницира потпишувањето на Белградската декларација за принципите на мирољубивата коегзистенција и развивањето сестрана меѓудржавна соработка, врз рамноправни основи меѓу Југославија и СССР - потпишана во Белград на 2 јуни 1955 година. Во филмот се прикажани и архивските материјали од потпишувањето на Московската декларација за односите меѓу СКЈ и КПСС потпишана на 20 јуни 1956 година.

Во документарецот САМОУПРАВУВАЊЕ на режисерот Света Павловиќ, а според сценариото на Ратко Ѓуровиќ, се обработува големата историска придобивка на нашиот социјализам - самоуправувањето како општествен систем на нашата работничка класа. За првпат во историјата ќе дојде до оживотворувањето на Марковата идеја: фабриките на работниците. Тогаш сè уште живиот истакнат југословенски револуционер Борис Кидрич, во Собранието на ФНРЈ ги објаснува интенциите за инаугурацијата на самоуправувањето. Снимки на фабриката "Првоборец" во Солин каде што на 31 декември 1949 година ќе биде избран првиот југословенски работнички совет. Самоуправувањето станува стварност, се избираат совети ширум земјата, процесот на неговото развивање ќе го отвори Сојузното собрание на ФНРЈ низ усвојувањето на Основниот закон за самоуправувањето со претпријатијата - на 27 јуни 1950 година.

Последниот филм од оваа класична документаристичка серија со наслов ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗАМ е на режисерот Душан Повх и сценаристите Борис Зихерл и Богдан Осолник. Во него, низ архивските материјали во кои се опишани позначајните меѓународни и домашни настани и борби, како што се: Октомвриската револуција, потоа бунтот на морнарите во Бока Которска во 1918 година на бродот "Сент Георг", Шпанската граѓанска војна, за-

почнувањето на Втората светска војна, контактите на Цветковиќ и Мачек со Хитлер, па капитулацијата на стара Југославија, низ активноста на КПЈ и НОБ до ослободувањето на земјата, фактички се означуваат етапите на меѓународните настани, кои влијаат директно или индиректно на револуционерната преобразба на нашата социјалистичка земја. Авторите, всушност, тие материјали, како историска предигра, ги сумираат низ резултатите на нашиот самоуправен социјалистички и неврзан развој, со широка интернационална активност и соработка – сумирани на 9-тиот конгрес на СКЈ, одржан од 11 до 15 март 1969 година. На тој Конгрес, низ рефератот на другарот Тито – согледан е уверливиот начин на револуционерната организација на СКЈ, која во текот на сите нејзини 50 години постоење ја извршуваше својата интернационалистичка обврска према меѓународното работничко движење и начелата за кои се залагаше.

"Штафетната палка" од оваа класична документарна серија ја презедоа многубројните кусометражни и долгометражни документарни филмови, реализирани од наши мајстори-режисери на документарниот филм, чии дела продолжија да ја градат филмско-документарната хроника на нашиот повоеан социјалистички развој, низ разните фази на изградбата и општествените процеси. Нашиот документарец, притоа, големо внимание и значајна улога му доделува на човекот, како императивен двигател и реализатор на сите животни и општествени задачи.

Со силината на својата документаристичка и уметничка посветеност на човекот и неговиот живот се истакнуваат делата на: Баџура, Чукулиќ, Штрбац, Сремец, Трајче Попов, Гапо, Стојановиќ, Павловиќ, Шканата, Ристиќ – од постарата авторска генерација, сè до остварувањата на оние од помладата: Гилиц, Николиќ, Тадиќ, Филиповиќ, Папиќ, Љубоев, Креља, Погачниќ, Кошчалик, Столе Попов и многу други. Да се потсетиме само на неколку наслови кои се сведоштво за богатството на нашиот светски афирмиран документарец: "Црни води" и "Луѓе на тркала" на Сремец, "Дождовите на мојата земја" на Штрбац, "Првиот падеж-човек" и "Војнику волно" на Шканата, "Скопје 63" на Булаиќ, "Чанчари" на Мутапчиќ, "Ученици пешаци" на Хаџисмајловиќ, "Хоп Јан" на Филиповиќ, "Луѓе од Неретва" на Ристиќ, "Од 3 до 22" на Голиц, "Нада" на Мутапчиќ, "Довикување на пролетта" и "Свадбата на шарпланинецот" на Трајче Попов, "По пат одам за пат прашам" и "Луѓе и птици" на Гапо, "Кесонци" на Тановиќ, "12-те од Папрадник" на Османли, "Надеж", "Ден повеќе" и "Љубов" на Гилиц, "Грло", "Марко Перов", "Прозорец" на Николиќ, "Специјални возови" на Папиќ, "Црни бавчи" на Љубоев, "Оган" и "Австралија, Австралија" на Столе Попов, "Враќање" и "Прифатна станица" на Креља, "Друге" на Тадиќ, "Отворено прашање" на Кошчалик, "Тулгеш" на Манев, "А срцето спие..." на Мето Петровски, "Голи вистини" на Мариќ, "Работничка" на Микуљан и многу други.

За крајот издвојуваме уште неколку значајни документарни остварувања од нашата понова продукција. Тоа се двата филма на нашиот водечки документарист Крсто Шканата: "Комунистите на Југославија" и особено "Тито", а во категоријата на ефектните архивски документарци секако спаѓа и филмот "Предавници и воени злосторници" на Столе Јанковиќ.

По големиот број снимени документарци во кои се обработува развојниот пат и дејствувањето на КПЈ, на мајсторот на документарната режија Шканата му успеа да ја направи најдобрата варијанта на архивски документарец во кој е сублимно проследен патот на нашата КП. Како документарист од искуство и висок режисерски калибар, на Шканата, во долгометражниот документарец "Комунистите на Југославија" му успеа ефектно да ги обедини архивските филмски материјали, фотографиите и документите, градејќи го филмот врз многу познати и постојано присутни историски податоци за растежот и револуционерната борба на КПЈ. Филмот на Шканата не е гол пригоден, пропаганден филмски плакат, туку студиозно осмислен, убедлив и одмерен документарец, кој на достоинствен начин е ставен во служба на одбележувањето и докажувањето на историската вистина на нашата социјалистичка револуција, за создавањето на нова Југославија - предводена од нејзината авангарда - Комунистичката партија. Колку и да ни е сето тоа познато од историјата, мајсторската режија на Шканата ни дава уште едно, попрегледно апсолвирање и доживување на историјата, полно со сведоштва и документи.

Меѓутоа, филм кој на супериорен начин ја потврди високата авторска класа на режисерот Шканата е секако 31-минутниот ТИТО работен според одличното сценарио на доајенот на нашата критичка мисла и сценаристика - Вицко Распор. Во прв ред филмот "Тито" импонира со сублимноста на изразот и со згуснатоста на режиското кажување, во што авторот пред сè покажал големо чувство за времетраењето на секој кадар и за изборот на архивските материјали, од кои е изграден еден динамичен и гледлив портрет на претседателот Тито, потенциран низ сите историски етапи на неговиот богат и бурен револуционерен живот. Сценариото и текстот на искусниот сценарист Вицко Распор (за илустрација ја цитираме уводната реплика од филмскиот текст: "Филозофите го толкуваа светот, Тито го менуваше...") избегнале секаков патос, одејќи по линијата на документарно-информативното ткаење на една филмско-историска монографија. Шканата одлично го применува текстот и го надградува со чувството за сублимност, концизност во илустрирањето и ефектност во филмското портретирање на една личност, чиј извонредно богат животен пат на револуционер, борец и државник со светски уг-

лед е големо искушение кое бара напор и умење за да се претстави ефектно во само половина час. Тоа Шканата го прави минуциозно и рационално, со духовити и ефектни монтажни спојувања, со луцидна реплика, низ само еден кадар (кој заменува цела секвенца, а кажува повеќе), каков што е оној, на пример, во кој се прикажани Тито и Сталин во Москва во 1945 година при потпишувањето на договорот за пријателство и соработка (што Сталин ќе го заборави во времето на Информбирото) што е нивна последна средба. Тоа е кадар - метафора во кој е објаснето повеќе од колку и да е секвенци, зашто во него, низ гестовите на двете личности е кажано сè за историската ситуација, за нивните намери и политичките ставови, како и за нивните личности. Имено, во тој ретко ефектно употребен кадар, кој во филмот на Шканата добива антологиско значење, го гледаме Сталин кој самозадоволно се смее (веројатно си мислел дека го "придобил" Тито за остварување на неговите турски планови, кои монструозно ќе дојдат до израз во 48-та) мафтајќи со рацете, додека, непосредно до него, стои Тито со мирен и сериозен израз на лицето, сугерирајќи го својот цврст, достоинствен и непоколеблив став и пат, за себе и својата земја. Или, луцидноста на монтажните спојувања на архивските материјали во кои е саркастично подвлечена лагерско-пионската потчинетост на Чехословачка и Бугарија. Тоа се архивски снимки снимени веднаш по смртта на Сталин во 1953 година, кога во Прага, на еден огромен плоштад, тогашното покорно - сталинистичко раководство, на импозантниот митинг со тоталитарна атмосфера ги повикува граѓаните на заклетва пред мртвиот Сталин, низ страотното ехо на зборовите повторени три пати: "Се колнеме, се колнеме, се колнеме!". На тие кадри, Шканата веднаш ги прилепува оние кои ги покажуваат покорните Бугари, клекнати на колена на еден софиски плоштад, оддавајќи му почит на култот на Сталин. По тие две глетки - со "рез" Шканата ја пушта интернационалата со зборовите: "Кренете се вие презрени...", а потоа следат кадри од нашето достоинствено зачекорување кон самоуправувањето и новото уставно втемелување на нашата независна социјалистичка земја. Со такви контрапунктирања, Шканата нè остава восхитени и без коментар зашто и во филмот коментарот е непотребен, што режисерот и го применува - градејќи ја својата нарација и метафорика низ ефектниот монтажен спој на филмскиот архивски материјал.

Документарецот "Предавници и воени злосторници" на Столе Јанковиќ е од типот на Шканатините строго архивски документарни филмови: "Терористи" и "Комунисти на Југославија". На Јанковиќ не му останало ништо друго туку да го следи примерот на својот колега, создавајќи еден возбудлив и доста информативен

документарец, во кој се прикажани сите југословенски, по-точно СХС предавници и воени злосторници во кралството Југославија, како и од времето на фашистичката окупација. Тоа е архивско запознавање со четништвото и усташтвото и со нивните лидери: Дража Михајловиќ, Недик, Павелиќ, Цветковиќ, Мачек, Пеќанац, Кватерник, Артуковиќ и словенечкиот квислинг Рупник. Филмот, исто така, ги прикажува и меѓународните квислинзи, почнувајќи од Норвежанинот Квислинг, бугарскиот цар-пион Борис, Унгарецот -Хорти, Романецот-Антонеску, Французот-Петен, како и многу други. Посебно место зафаќаат секако Хитлер и неговата фашистичка хорда -прво-класни злосторници. Јанковиќ прави многу добар избор од илустративен филмски материјал, режирајќи го својот филм во стилот на криминалистички фејтон, што му обезбедува динамика и гледливост.

Тука би го завршиле прегледот на позначајните југословенски документарни остварувања, со забелешка дека нашиот втор дел во еден од идните броеви на Билтенот, обврзувачки би се однесувал на развитокот и делата на светскиот документарен филм - од Лимиер до Барбара Копли.

Благоја Куновски

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:

- | | |
|-----------------------------|---------------------|
| - ДО ДРУГАРОТ Е ДРУГАР | - ПЛАМЕН |
| - ПАРТИЈА НА РЕВОЛУЦИЈАТА | - СУТЈЕСКА |
| - СОЗРЕВАЊЕ | - НОВА ЗЕМЈА |
| - ДИКТАТУРА | - 1948 |
| - НАШИ УНИВЕРЗИТЕТИ | - САМОУПРАВУВАЊЕ |
| - ТИТО НА ЧЕЛО НА ПАРТИЈАТА | - ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗАМ |

ТРАЈНОСТА НА ФИЛМСКИОТ ДОКУМЕНТ

-Потрагата по извесноста на фактите

Навестувајќи ја во своето последно интервју⁺ кризата во која навлегува современиот филм, големиот италијански филмски уметник Роберто Роселини (Roberto Rossellini), меѓу другото, во овој разговор ќе постави и една мошне индикативна дијагноза за духовната преобразба низ која минува современиот корисник на културните и уметничките богатства. Притоа тој ќе изјави: Не се купуваат веќе романи туку есеи, книги за историјата, книги кои носат нешто конкретно. Тоа е некој знак, нели? - А веднаш потоа, ќе се запраша дали филмот е способен да ја подмири таа сè понагласена потреба од објективни сведоштва кои современиот свет почнува да ги бара не толку во филмот колку во другите медиуми и комуникациони форми. И макар што Роселини ќе ги поврзе своите дилеми со истрагата по нови идеи, кои, како што тој најавува, ќе изнуркаат по допирот и комуницирањето со масите, неговото страсно заложување за почитувањето на фактите, всушност ќе ја огласи потребата на нашето време заблудите да се именуваат со своето вистинско име, а изворите на вистината да се побараат во фактите.

Надоврзувајќи се на повикот што Роселини му го упатува на современиот филм и понесени од впечатокот што ни го остави повторната средба со документарците што неодамна ни ги претстави Македонската кинотека ("Мајн Кампф", "Нирнбершкиот процес", "Да не се заборава"), ние се почувствуваме побудени да си го поставиме нешто поамбициозното прашање: дали филмскиот документ може да биде еден од изворите на вистината? Дали - да го прошириме прашањето - сведоштвата кои неговите корисници така често ги подведувале на злоупотреба и манипулација можат да важат како критериуми за еден реалитет кој би дал точни одговори на прашањата што инаку ѝ ги поставуваме на историјата.

Одговорот, за жал, не му оди докрај во прилогот на ова барање, така што засега не ќе бидеме принудени да се согласиме со констатацијата дека филмскиот документ, или поточно, неговата употребливост, не ја заслужил во полна мера нашата доверба.

+ Ова интервју Роселини ѝ го даде на Клер Клузо (Claire Clouzot) непосредно пред својата смрт кога во својство на претседател на жирито на Канскиот фестивал побара да се организира масовен разговор за проблемите на филмот.

Но, ако го поставиме прашањето малку поинаку и со извесен оптимизам претпоставиме дека можностите на документарецот можеби не се искористени на начин каков што може да послужи, одговорот веројатно би гласел поинаку.

Во овој напис ќе се обидеме да разјасниме со кои од своите елементи филмскиот документ може да ја изврши мисијата што оптимистите ја очекуваат од него (да понуди објективна слика за содржините што со негово посредство се соопштуваат) и со кои свои својства е подложен на злоупотреба, манипулација и измама.

- Двосмисленоста на филмскиот документ

Традиционалните теории веќе одамна мошне јасно ги имаат издиференцирано двете основни функции што ги врши документарниот филм (во овој род не се вклучуваат едукативните филмски програми или сензационалистичките репортажи). Тој е носител на одредена информација (снимката на Черчил, на пример ни ја пренесува информацијата за идентитетот на овој политичар), но овој податок во документарниот филм се користи за некое поопшто соопштение (улогата што Черчил ја преземал во војната, дејството што неговите идеи го постигнувале врз исходот на еден дел од воените настани итн.).

Ако филмскиот документ ја остварува својата прва функција во непосредното влијание што го вршат регистрираните факти - снимките, неговата втора функција ќе можеме да ја побараме во користењето на тие факти при обликувањето на новата мисловна целина - документарниот филм, на целината која некои теоретичари не се воздржуваат да ја обвинат дури за нова илузија. Тие, имено, тврдат дека документарниот филм не е историско сведоштво.

Ние, од своја страна, ќе додадеме дека мисловната целина чија структура ги користи содржините на автохтониот изворен документ, честопати ги потчинува фактите на својата интелектуална намера. Таа дури и кога побудите на нејзините автори се најблагородни и најхумани, не ретко се доведува во ситуација да ја злоупотреби веродостојноста на документот.

Примери за ова својство на варијабилност кај документарниот филм можеме да најдеме во голем број монтирани документарци. Секој од нас е во состојба да посочи барем една дузина документарни снимки и измонтирани во различни репортажи и филмови и во секоја од овие целини, тие да добијат поинакво идеолошко, политичко или морално значење.

Така, на пример, еден дел од филмските материјали користени во документарците што не поттикнуваат на ова размислување потекнуваат од нацистички извори. Своевремено овие прикази беа правени со / недвосмислена намера да се импресионира и домашната (германската) јавност и надворешниот свет. Барокната помпезност на застрашувачките паради и френетичните говори на нацистичките водачи требаше да ја потврдат божествената неранливост на фашистичката завојувачка машинерија. И, навистина, филмските "сведоштва" на овој вандалски ритуал ќе предизвикаат кај наркотизираниот аудиториум некој вид ирационална послужност, обожување и сервилност. Меѓутоа, истите снимки, истите податоци и сведоштва ќе постигнат во филмот "Мајн Кампф" токму спротивен морално-политички ефект. Употребени како аргумент против нацизмот кој отворено му се заканува на светот, тие во соопштението кое ги обфаќа, ако не сите, барем голем број аспекти на војната, ќе добијат радикално антивоевно значење.

Овде треба да укажеме на еден методолошки аспект на организацијата на документарниот филм. Филмските материјали што се користат и во "Мајн Кампф" и во "Нирнбершкиот процес", и во "Да не се заборава" не го извршуваат соопштението сами од себе. Тоа е дополнето со текстуален коментар. Овој дополнителен елемент во документарниот филм ја презема улогата на арбитражен интерпретатор на сниманиот настан, а тој, документот, потурнат во подалечен значенски план, останува сведен на една помалку значајна функција; да ја илустрира, осведочува и поткрепува содржината што ја изговара нараторот.

Доведен во таква подредена положба и оневозможен да сведочи со фактите што на него се регистрирани, документот е изложен на можноста да биде употребен на начин што му одговара на неговиот корисник. Поставен на располагање, како што забележавме, на еден демократски дух, тој ќе стане гласник на демократските идеи, како во случајот со филмовите "Нирнбершкиот процес" и "Мајн Кампф". Попаднат, пак, во рацете на еден реакционерен трибун, тој станува експонент на реакционерните доктрини.

- Отпорноста на документот

Па сепак, документарното сведоштво, колку и да е цврсто вклетено во контекстот што ја видеоизменува или злоупотребува неговата содржина, чува нешто од својот ентитет и од својата информатика. Дури и во случаите кога документот ги информира оние гледачи што не се негови современици, кога, значи, минува низ "филтерот" на историјата, неговата изворна јатка околу која се насадуваат и развиваат дополнителни значења останува нештетена.

Ние денес го знаеме епилогот на парадните маршеви пред Бранденбуршката капија, знаеме што им уследи на оние анималистички закани што се одгласуваа од трибините на Минхен, Берлин, Нирнберг и Франкфурт. Но, кога ќе се соочиме со извесноста за тој вандализам, ние редовно остануваме вчашени, вчудовидени, и длабоко вознемирени. Просто е неверојатно, ќе помислиме, дека ваквите кошмари можат да се институционализираат и да се слават во нашиот век.

Оваа трајност на документот да вознемирува, ни се чини, е едно од својствата со кои тој им се опира на значењата што посредно му се придаваат. Еве, впрочем, уште еден доказ за неговата "тврдоглавост" при одбивањето на значењата што ѝ се туѓи на содржината што тој ја носи.

Филмските снимки направени во варшавското гето нацистичката пропаганда сакаше да ги употреби како доказен материјал против еврејството. Германските сниматели грижливо ги регистрираа сите фази на "обесчовечувањето" на жителите во гетото. Прегладнетите деца умираат во мрачните соби, полудените мајки безумно акаат по улиците полни со распаднати трупови, на сите страни избезумени човечки лица, морничаво тажни детски очи и морбидни остатоци од она што до неодамна било човечко тело. Овие "сведоштва" требаше да им потврдат на Ариевците дека семитската раса е предиспонирана кон дегенерација и распаѓање. Но, кога Гебелс ги виде филмските материјали катégorично ги повлече од експлоатација. Беше јасно дека дури и расистичкиот делириум во кој нацистите ги турнаа своите граѓани не ќе може да ги блокира пред овие сведоштва сочувството и милосрдноста спрема човечката несреќа.

Овој пример не ги исцрпува сите докази за отпорноста што документот ја покажува спрема манипулирањето со неговите содржини. Но затоа тој ја докажува објективноста со која документот ги пренесува пораките на сведоштвата. А, сепак, јасно ќе можеме да констатираме дека неговиот реализам честопати е така полн со најнепредвидливи двосмислености. Зошто тоа е така? Од едноставната причина што документот не ретко му се "продава" на гледачот како "фалсификувана стока". Сетете се на кадарот од "Мајн Кампф" кога Хитлер со фарсична патетичност го благословува зачленувањето на младите нацисти во организацијата Хитлер јунген. Месијанската маска на фирерот е така неприродно сериозна што зад неа не можеш да не ја забележиш калкулацијата на лошиот актер со очекуваниот ефект.

Но, може ли да се зборува за двосмисленост кога документот одбива да ја емитира пораката на некоја инсценација (религиозна, политичка идеолошка) и кога тој се открива како факт, изграден на лице место? Автентичните снимки од концентрационите логори во "Нирнбершкиот процес" уверливо потврдуваат дека со фактите што камерата овде ги забележа не може да се манипулира.

Бестијалното туркање на жртвите во гасните комори е податок што не поднесува никаква морална двосмисленост. Оваа слика носи единствено значење. Но единственоста на значењето треба да се брка со густината на информациите што ни ја носи снимката на која е претставена трагедијата на логорашите. Таа, имено, носи повеќе информации. Меѓу другото не известува за безмилосноста на егзекуторот, за беспомошноста на жртвата, за нивниот замен однос, ни го предочува фактот дека нашиот век, еве, легализира ваков беспримерен атак врз човековото достоинство итн.

Меѓутоа, сеедно што снимката ги содржи овие и уште многу други информации, таа ни во еден момент не ја замаглува присутноста на основната порака - насилната смрт. Чинот на смртта исклучува секаква можност да се изведе некоја морална двосмисленост. Со својата конечност таа го затвора кругот на неизвесностите.

- Метафората на документарниот филм

Гледан во оваа светлина документарниот филм може да развие некои посложени естетски форми кои по богатството на асоцијациите никако не би заостанале зад облиците на играните жанрови. Притоа, се разбира, тој мора строго да ги почитува својствата што ги истакнавме како автентично документаристички. Ке издвоиме неколку примери од филмовите "Мајн кампф" и "Нирнбершкиот процес" кои не наведоа на претпоставката дека репортажната структура на документарниот филм, всушност, и не се оддалечува така ригорозно од драмските системи на некои играни жанрови.

Контрастирањето на снимките од судскиот процес во Нирнберг со филмските документи за познатите судски фарси во кои актерите - фашистичките правници, грубо ги дисквалификуваат своите политички опоненти, не ретко наоѓа примена во современиот политички трилер, па дури и во традиционалниот криминалистички филм. Сетете се на кадарот кога дрскиот нацистички водач приговара пред очите на меѓународната јавност дека сојузниците постапуваат со него некултурно. Нараторот извикува: Некултурно! Наредниот кадар ни претставува еден нацистички судски ентериер. На обвинувачката клупа е суспендираниот генерал кој за сето време додека го испитуваат мора да ги придржува панталоните бидејќи обвинителите претходно се погрижиле да ги отстранат од неговата гардероба прерамките и каишот,

Уште поблиска до симболиката кон која прибегнува играниот филм е монтажата на снимките на заплнетите германски војници во Москва. Во една низа кадри тие чекорат по московските булевари, но како што вели коментаторот, не како победници туку како победени. Огромната маса цивили мирно го следи маршот на несудените господари на светот кои само до вчера ги третираа своите победници како "словенски свињи". Следниот кадар ни ги покажува московските улици празни. Таму каде што чекореа поразените агресори сега минуваат цистерни и ги мијат улиците на одбранетиот град.

Вакви, помалку или повеќе успешни решенија ќе најдеме, се разбира, и на други места во споменатите документарци. И тие скоро секогаш ќе не потсетуваат на метафориката што веќе традиционално ја користат играните жанрови.

Но, за разлика од играниот филм кој му дозволува на неговиот автор самостојно да го структурира кадарот и да варира со неговите бесконечно многу можности, во документарецот кадарот веќе однапред е одреден. Навистина, авторот на документарниот филм може да ја монтира таа веќе монолитна единка според наоѓањата на своите политички, идеолошки, естетски и етички критериуми, тој може исто така да го поткрепи својот став со употребата на говорен коментар, да ја подвлече драматичноста на материјата со музика. Меѓутоа, фиксираната слика на концентрационите логори, на сталинградската битка и на окупирањето на Париз останува неподатлив за некое ново авторско преобликување. Тука запира слободата на неговиот избор, тука почнуваат ограничувањата на неговата режисерска постапка.

- Сведоштво, а не илузија

Авторот на документарниот филм е задолжен со моралната одговорност да ги прошири законите што го објективираат поединечниот документ до општото соопштение, до пораката што ја емитува неговото дело. Тој нека има симпатии за пацифизмот на Чемберлен, таа несреќна рожба на граѓанскиот модел на демократијата, но кога ни го претставува британскиот дипломат со она компромитирачко писменце в рака, може ли да не ни соопшти дека со него му е продадена Чехословачка на Хитлер? Тој нека ги дели симпатиите на светот за хероизмот и пожртвуваноста на советскиот народ, но кога ни го претставува Сталин како се смешка на Црвениот плоштад смее ли да не навести каква деспотска улога си додели тој во политичкиот живот на повоена, разединета Европа?

Големата цел на документарниот филм, според нас, би требало да ја побараме во помирувањето меѓу содржината втисната во автентичниот документ и целината на соопштението (интегралното филмско дело). Дали, меѓутоа, развојот на документарните жанрови ни влева доволно надежи дека таа задача е остварлива, е прашање што со време се повеќе сè усложнува. Документот, имено, како што можеме да се осведочиме во некои политички искуства, честопати се става во служба на тековните идеолошки, и дури програмски доктрини.

А сепак, авторите на филмовите "Нирнбершкиот процес", "Мајн Кампф" и "Да не се повтори" останала доследни на принципот на документарната веродостојност. Нивните дела не го исцрпија значењето за политичките прилики кога тие беа снимени, Соопштенијата што ни ги пренесуваат возбуждаат и денес, предупредуваат и уште повеќе, алармираат.

Ѓорѓи Василевски

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

ДОКУМЕНТАРИСТИЧКИ ПАРАЛЕЛИ

Југословенскиот документарен филм бележи една упорита историја и траење. Податокот дека е тоа секако прв жанровски вид на нашата, тогаш млада, кинематографија не е никаков куриозитет, туку сосема разбирлив историски факт за едно време во кое камерата на документаристот почнува да ги отсликува, со набуена љубопитност и желба, првите мигови на една толку очекувана слобода. Тоа е всушност не само раѓање на еден филмски жанр туку и најава на активноста на цела една кинематографија. Но тие денови веќе одамна се зад нас а нивните плодови сосема оправдано и заслужено го наоѓаат своето место на екраните на целиот свет.

Југословенската документаристика, со својата исклучително плодна активност, се здоби со голем углед во интернационалните синеастички кругови. Авторите - документаристи развија низа правци и стилови, третирајќи ги секојдневните проблеми на југословенскиот човек и неговата социјалистичка татковина. Беше тоа едно неверојатно драгоцено барање и истражување на експресивните можности на нашата документаристика. Инспирирани пред сè од динамиката на општествените и стопанските процеси, авторите на овој жанр бргу навлегуваа во тајните на филмската техника, оставајќи ја зад себе својата првобитна неопитност и умисленото страхување од можните грешки, па дури и од експерименти.

Да се фиксира "физиономија" на едно време, поточно на една епоха која ја следи започнатата револуција и чии актери се присутни во сите домени во една мошне широко заснована општествено-политичка акција, секако е одговорна и тешка задача за автор на документарен филм. Не избегнувајќи го овој предизвик, нашиот документарец станува своевидна хроника на времето во кое соучествува. Хроника незаменлива со никаков друг елемент на бележење или конкретно фиксирање на луѓето и настаните во него. Хроника - и како сведоштво и како патоказ на еден силен и забрзан творечки и социјален растеж. Зборувајќи денес за тој растеж и следејќи ги низ делата на многубројните автори на документарниот филм, можеме да се соочиме со сопствената историја а тоа да не ни причини никакви поголеми тешкотии, можеме да се потсетиме на тешките но чесни мигови на еден пат кој не сакаше да знае за отстапувања и скршнувања. Пред нашите очи се одвиваат вистинските, неразубавени и неискривоколчени моменти на човечката борба за остварување на една идеја. Оваа визуелна синтеза на цел еден огромен напор да се опфатат многу човечки ситуации, мно-

гу акции, од кои сите до една се ставени во реализирање на бараната цел, авторите на документарниот филм успешно ќе ја следат низ своите многубројни филмски остварувања. Некои од нив ќе бидат предмет на овој обид да се навлезе и малку по-конкретно да се истражи опусот на одделни автори на документарниот филм. Богатата филмографија, која патем речено не е упатува посебно на некој одреден автор, ќе ни послужи, од една сума на секавања да издвоиме некои документарци кои остануваат како впечаток и доживување и можат да послужат како белези што укажуваат на позначајните фази во творештвото на нивните автори. Опусите на тие автори претставуваат вонредна целина каде камерата и идејата кореспондираат со една забележителна естетска функционалност. Така, овие документарци всушност ја надминуваат својата примарна но не и единствена цел. Тие навистина претставуваат мошне верна хроника на настаните и луѓето коишто се и поттик за нивното создавање. Но, нивната следна референција донесува низа нови експресивни и содржински планови, кои гравитираат кон централниот мотив. Се разбира, по правило, авторот на документарната историја мора да ги почитува определените драматуршки принципи, кога ја фиксира онаа животна акција што ја одбрал во стварноста, а тие принципи, патем речено, не се разликуваат многу од оние што се важечки и за играната историја, за расказ кој се конструира. Во суштината на документарниот филм, во неговата генеза постои она што го нарекуваме животен факт земен од стварноста и транспониран како доживување на авторот. Со самиот овој податок е јасно дека каков и да било вид фикција е избегнат. Емоционалноста и објективноста на авторот во неговиот пристап кон мотивот остануваат уште да бидат на некој начин верифицирани и од страна на гледачот. Можноста гледачот да остане индиферентен кон делото, секогаш претставувала една од скриените опасности што при настанувањето на документарецот не се малубројни. Напорот на авторот токму и е ориентиран кон тоа тие стапици да ги открие во текот на самиот творечки чин. Тоа е напор кој мошне често и не ги дава саканите резултати, но судбината на документаристот токму и се движи во тие релации на бараното и изразеното, на намерата и експресијата.

Овие бегли а можеби и непотребни теоретски обиди предизвикани се пред сè од едно одредено искуство во следењето на некои документаристички заокружени опуси на неколкумина наши познати автори на овој жанр. Но, се надеваме дека тие нема да пречат и треба да се разберат како неопходен увод во фиксирањето на веќе потврдените но, за жал, денеска веќе помалку и заборавени вредности што ги донесоа филмовите на Миленко

Штрбац, Рудолф Сремец и Трајче Попов. Во југословенската кинематографска ситуација, посебно во документаристичката продукција, нивните опуси секој на свој начин, претставуваат еден веќе детерминиран творечки квалитет чии естетски консеквенци, особено во жанрот на кој му припаѓаат, се секако далекусежни. Сите тие поаѓаат од еден заеднички, денеска би рекле, класичен однос кон креирање на визуелната материја во своите први документарци. Меѓутоа, она што импресионира и дава повод да се зборува и размислува за тоа е токму тој творечки растеж проследен со еден константен немир и љубопитство, што се секако атрибути на еден вонреден документарист.

Миленко Штрбац како автор на документарен филм се јавува со филмот "Во срцето на Космет" (1954). Автентичноста на мотивите и изразот што е постигната во овој филм пленува со својата исконска сила. Филмот зборува за топилниците во Звечан и, се разбира, за луѓето што работат во нив, за нивните напори и настојувања да го преобразат својот крај низ сопствената работа. Филмот поседува низа прекрасни метафорички ситуации, каква што е онаа со туристите и младиот работник кој го попречува снимањето на егзотично аранжирани мотиви. Воопшто, во својот филм Штрбац го користи контрастот старо-ново како константен драматуршки елемент за што подобро и, што е најважно, за што појасно да ја искаже својата идеја. Идеја дека еден дотогаш запустен крај, со огромен елан чекори по патот на своето преобразување. Штрбац елементите на оваа метаморфоза ги гледа пред сè во човекот - работник кој свесно и со зголемени напори ја создава својата иднина. Човекот овдека е извлечен во првиот план на тематската структура, а тоа впрочем ќе биде присутно како експресивна константа и во сите понатамошни филмови на Штрбац.

Навистина, човекот и неговата преобразувачка акција се онаа нишка што филмовите на Штрбац ги прави препознатливи и уште повеќе автентични, воспоставувајќи помеѓу нивните нужно различни мотиви една неусилена и оптимистичка, хумана ситуација. Движејќи се во вакви стилски координати, Штрбац, се разбира, сеуште не го напушта класичниот концепт на документарниот филм. Но, во секој случај, му придава една специфична димензија, препознатлива само за нас но и прифатлива и разбирлива на еден поуниверзален план. Доближувајќи ја оваа констатација до еден непосреден пример, чинам дека за тоа најадекватно ќе послужи филмот "Па страшно би било" (1957), кој зборува за воените сирачиња и нивната судбина по војната. Деликатноста на овој тематски предизвик ја следи деликатноста и на авторовиот пристап. Штрбац во овој филм веќе навлегува во мошне чув-

ствителните простори на човековата психа која никогаш нема да се ослободи од несаканиот и сурово втиснат судбински белег на војната. Трагањето на тие деца по родителите и можните заблуди што притоа можат да се случат - верно и експресивно се дадени во морничавиот вербален рефрен на насловот, кој како сурова и опсесивна музика го следи целиот филм. Сè поблиску и поблиску до човекот, човекот на нашето време, нашиот сопатник, другар, пријател - тоа е естетското кредо но наедно и творечки императив на Миленко Штрбац. Каде ќе го однесе ваквата насока? Се разбира, денеска кога неговиот цел опус го имаме во една неразделна целина, предвидувања не се потребни. Но, патот што тој го следеше во своето творечко настојување да создаде што поавтентична слика на нашиот човек во неговите социјално-психолошки обусловености е мошне индикативен како процес на творење на целата наша документаристичка школа. Интересирањата на Штрбац се многубројни и незапирливи. Динамиката на секојдневието и малите и големи проблеми што таа ги донесува, секако нема да го остават рамнодушен. За тоа сведочи и филмот "Петка во снегот" (1958), кој е мошне ефектен, како на планот на формата така и на содржинскиот план. Оваа симпатична сторија за учениците на едно зафрлено село, кои по секакви временски услови мораат да минуваа долг пат до своето училиште, е секако тема која Штрбац прв ја експонира во документарниот филм. Сериозноста на фактот и поетичноста на творечката постапка се испреплетуваат создавајќи една невообичаена структура во која документот се издигнува во една животна ситуација, која плени и облагородува со својата секојдневна хероика. Пораките на Штрбац се и овдека јасни како и во неговиот филм "До сржта од коските" (1960), во кој го обработува лекувањето на нашите озрачени атомисти од Институтот во Винча, кои поради тоа беа во Франција каде што им беше извршена трансплантација на коскената срж. Самопрегорот на една и солидарноста на француските граѓани што ја дадоа коскената срж од друга страна, овде стануваат две неразделни тематски линии, кои во документарец каков што е "До сржта од коските" навистина добиваат општочовечки важења. Кон тематиката за трагиката на младиот човек во војната, како и на неговата сегашна ситуација Штрбац ќе се наврати во своите филмови "Среќна нова" (1959/60) и "Каде што сите деца им мавтаат на патниците" (1960). Во филмот "Среќна нова" тој на интересен драматуршки начин не враќа во стратните денови на војната, еквилибрајќи врз емоционално и психолошко контрастирање на една празнична ситуација. Трагедијата во Крагуевац е тема на која Штрбац и понатаму ќе се навраќа, но сега во форма на игран филм "Повикан е и V³". Додека филмот "Каде што сите деца им мавтаат на патниците" е топла, хумана и лирска асоцијација на човечката солидарност и на можностите за меѓучовечко разбирање. Селските деца се

пак во фокусот на интересирањето на Штрбац. Овојпат тоа е повеќе еден поетски кроки на кој посебно му годи кусата временска форма на документарецот.

Своевидна синтеза, можеби единствена во овој жанр, ќе наста- не некаде во 1964 година. По мошне успешното барање на соп- ствениот стил и израз, Штрбац ќе го сними долгометражниот документарец "Дождовите на мојата земја". Тој претставува еден интимен обид за лична антологија на авторот. Темите и настаните на безмалку сите дотогашни негови филмови, Штрбац пак ќе ги поттикне во "Дождовите на мојата земја". Објектив- носта на проседето и временската дистанца како одреден вид драматуршки катализатор му даваат на овој филм тежина на не- посреден документ исполнет со многубројни значења и мотиви. Ваков еден обид, кој во рамките на југословенската кинема- тографија го нема својот пандан, можеше лесно да се оцени и како неконтролиран обид по една творечка авантура. Но Штр- бац го прави овој филм од сосема поинакви побуди. Тоа е ед- но заокружување на определена фаза од неговиот творечки рас- теж, ослободување и фиксирање на онаа животна материја, ко- ја честопати останува неизразена, дури и премолчана во некои други ситуации и во некои други филмови. Храброста и инвен- тивноста на еден ваков зафат ние дури сега можеме да ги раз- береме и прифатиме. Со овој филм Штрбац како да сакаше да ги обедини сите свои напори сторени во документарниот жанр. Се добива впечаток дека во "Дождовите на мојата земја" едновременно сака да го фиксира документот но и да го надрасне со ед- на лирска распеаност. Секако, обид што зборува за оригинал- носта и големиот кретивен потенцијал на својот автор.

Истата констатација можеме да ја изречеме гледајќи ги филмо- вите на Рудолф Сремец. Ориентиран кон барање тематска специ- фичност во подрачјето во кое дејствува, Сремец така ќе го сними и својот прв документарен филм "Собирачи на корали и сунгери" (1947). Расказот се состои од едноставно фиксирање на животната ситуација на луѓето кои во Далмација се занимаваат со занает кој војната привремено го беше прекинала. Но Сре- мец веднаш ќе ги прошири овие тематски одредници. Во филмот е прикажана и една општа животна средина со сите свои пробле- ми и успеси. Мошне сличен на овој филм е и еден друг филм на Сремец "Борба за почва" (1947). Регулацијата на мочуришните подрачја во нашата земја беше тогашна тема која и денес не и возбужува со виталноста на своето визуелно транспонирање. Човекот - работник и овдека е решавачки фактор на сите проек- ти и напори и конечна цел на сите овие настани. Но Сремец не- ма да пропушти да ги фиксира и темите на културниот живот.

"Југословенските народни танци"(1948/49) се ден од таквите документарци каде изворниот народен фолклор живее со сета своја динамичност и богатство. Сремец успешно го доловува тој свет создаден од бои и ритми. Во творештвото на Сремец ќе се најдат и филмовите "Црна река", "Настан во Раша" (1950), "Црни води", "Осамено острово" (1956) - обиди да се насликаат луѓето во нивниот секојдневен амбиент, без лакировка и без лажен сентиментализам. Единството на амбиентот и луѓето уште еднаш во овие филмови ќе ја досегне својата благородна вистина. Убавината и просторот, неговиот шарм скриен зад секојдневните глетки и настани, ќе прозвучат убедливо и монументално. Природата во филмовите на Сремец, пак, ќе се здобие со својата вистинска функција, функција на животен простор но наедно и обединувачка цел на нејзините жители. Во 1964 година Сремец ќе го сними филмот "Луѓе на тркала". Во едноставноста на расказот за макотрпниот пат на работниците оддалечени од своите установи и фабрики, за нивниот сè уште несреден статус на полуурбанизирани сведоци на една интензивна општествена промена, Сремец ќе ги уочи со вонреден документаристички нерв овие мигови кои укажуваат на една сериозна проблематика во тој момент. Критички и творечки третирајќи ја оваа тематика, филмот "Луѓе на тркала" останува едно од ретките достигнувања во трезорот на југословенскиот документарен филм.

Македонскиот документарист Трајче Попов по творечкиот пат ќе тргне во годините кога се раѓаше и македонската кинематографија. Силината на идеалот и желбата да се реализираат поскоро сите теми што во тоа време го провоцираа документарниот жанр го инспирираа Попов за некои негови филмови: "Жито за народот" (1947), "Нашите први искри"(1950), "По долината на реката Вардар"(1950), "Бели мугри" (1952), "Човек и овци"(1953), "Ритам и звук"(1956). Тоа се филмови со документаристички "таблоа" кои зборуваат за една несомнена талентираност на нивниот автор и во себе носат неминлива свежина на автентичен документ. Интересирањата на Попов се свртени кон истите оние теми што ги заинтригираа и Штрбац и Сремец. Пак сме во просторот на работниот човек, во просторот на неговите желби и надежи. Оваа визуелна топографија Попов ќе ја дополни и со филмовите "Дојранско Езеро" (1961), "Птици и риби" (1961), "Страдни од вода-страдни за вода" (1962), "Напуштени олтари"(1962), "Стопанството под ударот на катастрофата"(1963), итн. Лишени од лажен романтизам, тематските рамки на овие филмови цврсто се склопени околу својот единствен вистински објект, човекот - работник, човекот кој го менува и подобрува својот животен простор, користејќи ја својата вистина и вистината на времето во кое дејствува.

Мирослав Чепинчиќ

Досегашното дело на Крсто Шканата го сочинуваат триесетина документарни филмови и во своето творештво тој никогаш не пришол кон режија на долгометражен игран филм. Па сепак, тој е едно од најистакнатите имиња во нашата севкупна филмска уметност. Доказ повеќе дека во кусометражниот документарен филм често може да се најде поголем концентрат на чиста филмска уметност отколку во долгометражниот игран. Звучи како анегдота, но факт е дека сите анкетирани странски новинари на минатогодишниот (1976) Пулски фестивал на долгометражниот игран филм како најдобро дело го наведоа кусометражниот документарец на Живко Николиќ "Прозорец", кој беше прикажан надвор од конкуренција, како "предигра" на "Главната" програма. Исто така, не ми е познато дека во нашиот долгометражен игран филм е направена љубовна сцена со толку поетичност и топлина како во кусометражниот документарец "Љубов" на Влатко Гилиц, кому - како врв на актуелноста на филмската метафора му послужил амбиентот на изградбата на мостот, и тоа во моментот на неговото спојување под облаците, над амбисот на Мала Река на пругата Белград - Бар. И не е случајно што двете врвни остварувања во нашиот долгометражен игран филм - "Воз без возен ред" на Велко Булаиќ и "Собирачи на пердуви" на Саша Петровиќ - исто така имаат непосредна врска со документарниот филм. На Булаиќ како инспирација, та дури и како синопсис му послужи кусометражниот документарен филм "Нова земја" снимен во 1946 година, а на Петровиќ повод за играниот филм му даде амбиентот на неговиот сопствен документарец "Собори".

И затоа на секој љубеник во филмската уметност му е навредливо и туго кога на кусометражниот документарен филм се гледа како на подолан уметнички вид, слично како кога - заради неговите димензии - повеќе би се ценел голем тенекиен будилник отколку ситен златен швајцарски часовник. Погрдниот израз "краток метар", кој - како измислица на препотентната необразованост - често се употребува во нашата публицистика и новинарство, исто така, е одраз на таквото примитивно сфаќање. Верноста кон жанрот кој така упорно се потценува често и во круговите на самите филмски луѓе, а таквите можат да се препознаат и да се наречат лажни филмски автори и критичари - верноста кон точно таа гранка на филмската уметност е првата карактеристична црта на творечката физиономија на Крсто Шканата.

Постои уште една особина што треба да ја истакнеме кога зборуваме за Крсто Шканата. Во текот на неговото (подолго од два-

есет години) творештво се појавуваа разни помодни бранови и бранчиња, од кои со најмногу таламбаси и најагресивен беше таканаречениот "црн бран". Страстниот документарист, кој во своите дела знаеше, и тоа како, критички да се однесува кон негативните појави во општеството, не потклезна пред притисокот на модата и не премина во политички памфлет, во бла-тење на својата земја и средината во која живее. Напротив, со секој свој филм, и колку со него да ги разоткриваше црните и тажни моменти и појави во општеството - тој јасно и недвосмислено се бореше за хумани чувства и стремежи.

Документаристите кои започнаа во првата деценија на создавањето на нашата филмска уметност немаа свои примери просто затоа што не им беа познати. Во тоа време немаше кинотека и не можеа кај нас да се видат делата ниту на "таткото" на документарниот филм Роберт Флаерти, кој го обработуваше човекот ставен наспроти природата "еднаш величествена, а другпат сурова", ниту на неговиот наследник Џон Грирсон, кој човекот го спротивставуваше на природата создадена од самиот човек, ниту на најстрасниот занесеник на немиот филм Дзига Вертов, кој на монтажната маса, како во реторта, ја создаваше "условната" "синтетичка" филмска природа, ставена во служба на патосот кон Октомвриската револуција. Обновата и изградбата на земјата, младинските работни акции, вербата - од инает - дека може да се создаде нешто ново меѓу луѓето, беа единствената инспирација и патоказ во создавањето на нашата прва генерација документаристи. Тоа беше амбиент и атмосфера во кои никнаа првите дела на оној филмски правец, кој подоцна - и тоа најнапред од Италијаните - ќе биде обфатен со терминот белградска школа на документарниот филм. Покрај Миленко Штрбац и Жика Чукулиќ кои веќе ја беа навестиле оваа ориентација, во 1955 година со филмот "Во сенка на маѓијата" се појави ново име, името на Крсто Шканата, за денеска да стане поим на белградската школа.

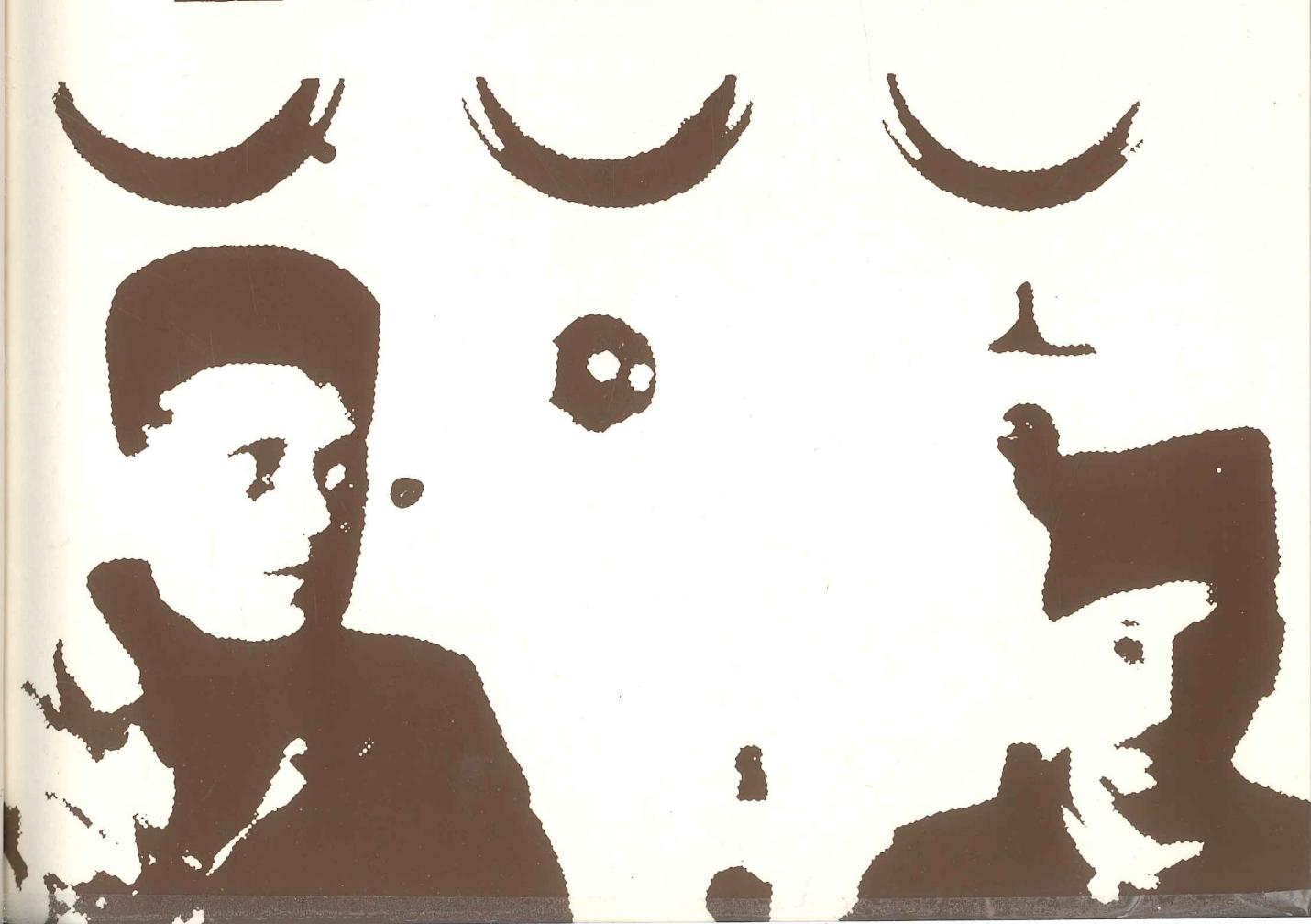
Да се влегува во најчувствителните теми на нашето општество и појавите во него, микроскопски да се прикажуваат низ објективот на филмската камера и така - зголемени - да се издвојуваат од конгломератот на секојдневниот живот, во кој честопати поради несовршеноста на нашето ментално око и уво остануваат невидливи (како Уевиќевите улични фантоми кои не ги здогледуваат нашите трахоми), и да се обработуваат со адекватен филмски израз - тоа е, концизно речено, уметничката постапка во Шканатовото творештво. Борба против празноверието ("Во сенката на маѓијата"), борба против неправноправната положба на жената во општеството и семејството ("Таму каде престанува законот"), борба против неправдата и нечовечките односи ("Првиот падеж - човек"), борба против ма-

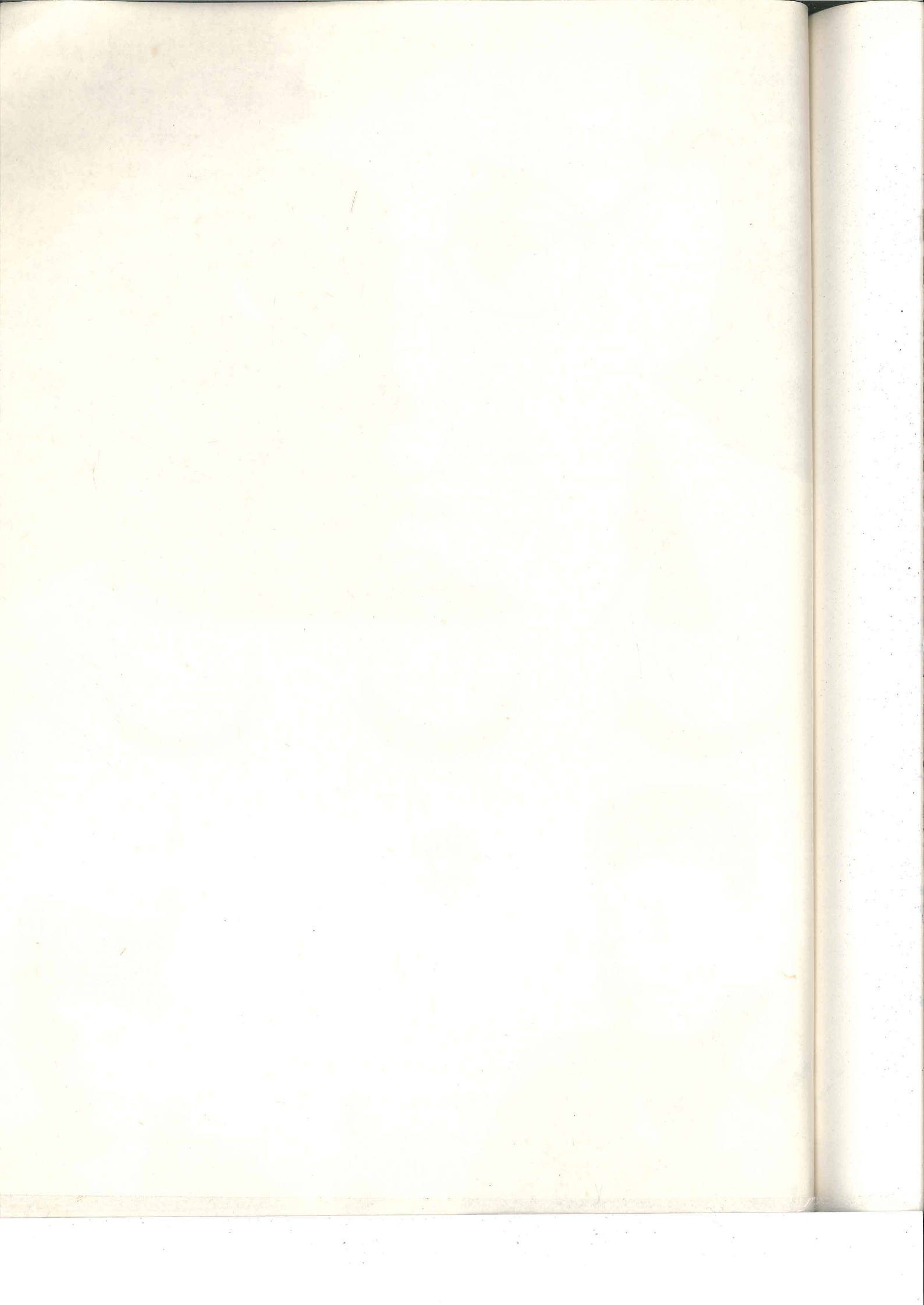
теријалната заостанатост "Натрапник"), борба против откажувањето од светот додека сè уште трае животот ("Се откажувам од светот"), борба против црно-белото осудување на човекот ("Воинственику, волно"), борба против воените злосторници ("Носталгија на вампирите"), борба против терористите ("Терористи") - сè се тоа битки кои Шканата едноподруго ги водел влегувајќи од филм во филм. Но, овие општочовечки теми обработени според нашите современи мотиви, не ќе можеа сами за себе да зборуваат доколку-што е најважно кога станува збор за филмската уметност - не го изнајдоа својот адекватен филмски израз.

Во филмот "Воинственику, волно" треба да се обрне внимание на микрогестовите на раката, изразите на лицето и изразноста на очите кај актерите на состанокот, па да се види како во тој чист, класичен документарец се наоѓаат - искажани со филмски јазик - цели пасуси од најблагородната литература. Во филмот "Првиот падеж - човек" набројувањето на човечките патила и неправдите во општеството тече преку лицата на децата на училиштен час, а целата таа лекција од секојдневниот живот завршува со завивањето на рудничката сирена против рамнодушноста кон туѓите страдања. Замонашената девојка во филмот "Се откажувам од светот" напразно декларативно повторува "се откажувам од светот", зашто тој свет непобитно ја опкружува на секој чекор, сè до нејзиниот тажен поглед низ затворениот прозорец по кој, како солзи, се слеваат капките од дождот. Во "Натрапник" огромната челуст на машината од површинскиот коп, незапирливо ја нагризува кората на заостанатоста и бедата. Во "Носталгија на вампирите", против враќањето на воениот злосторник на местото на злосторите грмат не само гневните лица на месното население туку и монотоното клопотеење на типично далматинскиот моторин преку бонацата, кое - како тракањето на митралезот - потсетува на паднатите жртви на живиот предавник.

Ако ова што за Шканата е речено е кратко а точно, тоа е така зашто само изразити личности даваат можности за нив да се направат кроки.

Вицко Распор





ДОКУМЕНТАРИСТОТ И ДОКУМЕНТАРНИОТ ФИЛМ

1. ПОВОДИ

Да се говори за релацијата помеѓу документаристот и неговото дело има повеќе поводи, но овојпат би се задржале на едно пледоаје на познатиот филмски работник Вицко Распор, кој за годинашниот јубилеен филмски фестивал во Белград на документарниот и кусометражниот филм, правејќи селекција за ретроспективата на српскиот документарен филм, одбра исклучително документарни филмови во чија драмска структура доминира визуелниот момент, што би се рекло, во филмовите од неговиот избор не беше изговорен ниту еден збор ни како спикерски текст ниту како жив непосреден јазик на самите учесници во филмовите. Неговата теза настојуваше да го одбрани тој мал филмски простор во областа на документарниот филм во кој филмското дело говори исклучително со јазикот на својот медиум - филмската слика, дека поправо тој визуелен начин на филмско изразување е оној вистинскиот и дека на овој начин на филмските синеасти им се укажува колку тие всушност со појавата на *cinema-verité* се оддалечиле од филмската експресија, онаа визуелната, и му се препуштиле на говорот до таа мера што веќе коментарите на многу филмски критичари дека повеќето филмови од југословенската продукција можеме да ги слушаме и преку радиото се пословични.

За да го објасниме, поточно да го сфатиме односот на Вицко Распор кон документарниот филм би требало да појдеме од поединечното кон општото. Очигледно е дека Вицко Распор своето тврдење го искажува со разликувањето на визуелно-филмската слика како превосходна од онаа, говорната, и нејзината сложеност во режисерската постапка за обликување на филмското дело. Тој сака да ги нагласи оние творечки релации кои синеастот го ставаат во позиција да трага не само по оние визуелно-пластични форми на сликата туку и по нејзините филозофски и симболички значења.

2. СИНЕАСТОТ И НЕГОВИОТ АНГАЖМАН

Секако дека ставот на Вицко Распор заслужува внимание и нужно е да се одбранат оние ретки исклучоци во документарниот филм каде што филмскиот медиум е изразен во сета негова многузначност. Но, дилемите се јавуваат во оној час кога синеастот за момент ќе го споредиме со сликарот, скулпторот или писателот, на кои им стојат многу материјали и форми,

зависно од она што сакаат да го изразат. Но, проблемот и е многу посуштински доколку се определиме за ставот дека документарниот филм, покрај тоа што поаѓа од една фактична состојба или, подобро речено, од неа се инспирира, тој нужно мора да биде автентичен за да му се верува. Синеастот припаѓа на една средина, тој има политички ангажман, одреден вид образование, активен однос кон својата околина и уште многу други околности покрај неговиот талент што ја сочинуваат неговата личност. Сите овие околности и животните појави делуваат на него и природно е да се рефлектираат во неговите филмови. Од друга страна, денес во фокусот на интересирањето на синеастите во светот и кај нас е, пред сè, друго - човекот. Оттаму автентичниот говор во документарниот филм се јавува како неопходна компонента пред сè на неговата автентичност.

Девијациите што се јавуваат во светската продукција на документарниот филм се иницирани од две побуди: од една страна, од немоќта на авторот да ги конфронтира овие две димензии - визуелната и говорната - во нивната заемна спрега да оствари автентично филмско дело (тие главно камерата ја употребуваат само како средство покрај говорот да ја забележи и сликата на говорникот), а од друга од светските фестивали на документарни филмови со одредени политички профили на кои е битно да се презентира определен политички став а не филмско дело кое ќе има и поуниверзално и естетско значење. На некои од овие фестивали се оди дотаму што се одбиваат филмови со веќе потврдени духовни и естетски вредности, а секаков синеастизам се прогласува за естетичка шпекулација и формализам. Веројатно дека во оваа насока влијанието на телевизијата е евидентно до таа мера што синеастите, па и филмските куќи, размислувајќи за документарниот филм се определуваат за телевизиските стандарди и форми. Логично е не само да го акцептираме апелот на Вицко Распортуку само по себе се наметнува и прашањето на иднината на документарниот филм, за неговата форма, за неговата автономија и покрај, би се рекло, огромната продукција на документарните филмови во светот и кај нас.

Во оваа анализа, во разобличувањето на феноменот говор во документарниот филм не би ги објасниле сите аспекти ако не ја нагласиме и неговата амбиција тој да се доближи до играниот филм, да ја збогатува својата драмска структура а во поново време, во политички и социјално ангажираниот филм, да инфилтрира и одредени јунаци на документарниот филм што е појава и во југословенскиот документарец: "Првиот падеж - човекот" (К.Шканата), "Гап Колт 15" (Ј.Јовановиќ), "Гурѓа" (М.Идризовиќ)...

Но, исто така значаен момент е и појавата на квалитетна и подвижна филмска техника, која на документаристот му овозможува да навлезе и во оние инфраструктури на животот, кои до појавата на вака совршената техника биле непристапни.

3. НОВИ МОЖНОСТИ

Воведувањето на живиот говор во документарниот филм е секако голема придобивка за неговата веродостојност и една нова изразна компонента која го проширува тематскиот и драмскиот опсег на документарецот. Техничките можности што ги пружаат новите камери и новите тонски уреди не се само средство туку и инспирација бидејќи, поправо, низ тие средства синеастот успева преку сликата и тонот на гледачот да му сугерира и апстрактни појави. Ако Вицко Распор пледира за едно пред сè визуелно презентирање на сликата на светот, веројатно дека ваквите размислувања можат да произлезат од еден традиционален однос кон документарниот филм, кого тој, главно, своето внимание го насочува кон предметите, природата, архитектурата и некои технолошки процеси. Но, кога е во прашање живиот човек и неговите егзистентни проблеми, неговите секојдневни трауми, пред сè неговата животна автентичност, тешко би можел да биде сфатен документарен филм во чие средиште е човекот.

Прашањето што се поставува пред синеастот е, која од многуте можности што му стојат на располагање ја користи во реализирањето на своето дело, колку тие го инспирираат и во кој сооднос ќе ги спротивстави во остварувањето на својата замисла. Доминацијата на тонскиот материјал, подобро речено на говорот над сликата е појава што говори и за немоќ, за патот на помал отпор, но исто така и за еден нов вид комуникација со гледачите, во која симболиката и метафориката на филмската слика се сведени на минимум или, подобро речено, скоро веќе и не егзистираат во документарниот филм. Се оди кон еден редуциран филмски јазик, чија функција се сведува на откривање на самите фактични состојби и на нивната презентација пред јавноста - што би се рекло се оди кон документарен филм - плакат.

Без секако сомневање дека овој вид документарен филм со редуцирана или, подобро речено, осиромашена филмска структура во која доминира говорната фактура се оправдува со фактот дека е тоа онаа естетска премиса на еден вид ангажиран политички и социјален филм кој истовремено се смета за единствено вистински документарен филм и кој ја изразува сегашната

политичка и социјална слика на светот исполнет со конфронтации, социјални спротивности, нови технолошки процеси што се закануваат да ја уништат човековата средина и со урбани трауми на човекот во големите градови.

4. СЕГАШНИОТ МИГ

Да се реализира документарен филм значи, пред сè, да се истражува и да се продира во непознатото, тоа значи и обид да се надмине минливоста. Документарецот е нераскинлив од животот, од судбините, од времето во кое се создава. Документаристот е секогаш свртен кон сегашноста и непрекинато води дијалог со своето време, тој е всушност негов толкувач. Независно од тематската определбана документарниот филм, било да е свртен кон луѓето или кон некои настани, идеи или мисли, тој секогаш говори за човекот, говори за нас и со нас, тој остава пораки за времето и судбините. Документарниот филм, како за афирмацијата на југословенскиот филм воопшто така и за нашиот пробив на светската филмска сцена има големо значење. Тој со своите ангажирани теми откриваше нови простори за играниот филм.

Секое уметничко дело, па и филмот, е одраз на некои појави во една општествена клима и тој нужно мора да ја одразува неа, да биде ангажиран зашто само така ќе може да ја оствари својата примарна функција. Согледувајќи ги функцијата и значењето на документарниот филм во смисла на неговата ангажираност, пред сè политичка и социјална, се нема никакви дилеми дека денес единствено може да егзистира само таков документарец.

5. НОВИ ПАТИШТА

Последните неколку светски фестивали, особено познатиот фестивал во Оберхаузен а и белградската смотра на документарни и кусометражни филмови, укажуваат на една кризна состојба на документарецот. Иако продукцијата расте, се добива впечаток дека документаристите се ставени пред многу дилеми кога се определуваат за темата и за формата преку која ќе ја искажат. Алтернативи има повеќе но, во крајна линија, документаристот сепак мора да се одлучи за онаа што така упорно ја брани Вицко Распор - низ сликата, низ нејзината кинестетика да ја изрази докрај идејата или да се определи за една, би се рекло, ТВ варијанта во која она, аудитивното би било при-

марно а визуелната компонента би била само информација за личностите што говорат. Овде мораме да нагласиме, па и да се сложиме со фактот дека спикерскиот текст на документарниот филм кој така долго егзистираше е всушност интервенција во филмскиот медиум, негова несовершенство, а често пати и немоќ на авторите да остварат целосна синтеза на идејата и формата.

Кризата е евидентна. Проблемот е во тоа да се откријат причините за нејзината појава: дали е тоа отсуството на автентични творечки личности, дали е во прашање една општествена клима која треба радикално да го прифати ангажираниот документарен филм или сепак проблемите се од естетска природа.

Романтичниот документарец кој трагаше по некои бизарни простори за природните убавини, кој по секоја цена сакаше да афирмира, кој беше склон дури и на лакировка - повеќе не егзистира. Неговата замена, таканаречената синема-верите, која во одреден временски период сè до седумдесеттите години внесе доста свежина, денес ни се чини дека е сепак превосходно телевизиска форма и дека во документарниот филм ја нарушува кинестетичноста, неговиот основен белег. Доколку документарниот филм сака да го задржи својот примат како авангарден филмски род и да биде константно ангажиран, во извесна смисла да биде совест на своето време, синеастите нужно мораат да трагаат и по некои нови форми, нови облици низ кои ќе ги остварат своите тематски преокупации. За таквиот потфат им стои на располагање искуството на повеќе генерации, извонредната техника која со своите можности е иманентно содржана не само во формата туку и во содржината на филмот, како и онаа можност за експеримент што е, исто така, една од функциите на документарниот и кусометражниот филм. На повидок се нови созвучја на автентични тонови во документарниот филм, тие засега доаѓаат од латинско-американското подрачје и прашање е само колку ќе станат школа на документаристите од целиот свет.

Мето Петровски

ЛИМИЕР ИЛИ МЕЛИЕ?

(антиподите во филмот и филмската историја)

Веќе во 1897 година пред филмот се постави втората алтернатива. Таа година, имено, Жорж Милие (Georges Melies) во Монтереј го изгради своето големо студио, поставувајќи ги на тој начин темелите на "вториот кинематографски поларитет" - "кинематографската фантазија", која го сврте филмот од фактографските суштини и го упати, во добар дел наивно и квазиуметнички, по стапките на илузионизмот, на визуелната дистракција и на квазифантастичната изразност која единствено можеше да го гарантира статусот на кинематографот како панаѓурска атракција, насочувајќи го филмот кон неговите веристички карактеристики по многу заобиколен пат и преку постојани самодокажувања - од циркуските шатори и никлодеоните, до современите киносали.

Од тоа време, филмот се движи и се развива во рамките на тој документаристичко-артифициелен поларитет, се исполнува преку него, до ден-денес неуспевајќи да даде одговор на гносеолошкото прашање за квалитетот, видот и содржините на филмскиот кадар и неговото субјективно восприемање, од една и односот на таа субјективна комуникација спрема самата стварност од друга страна. Ова прашање во крајна линија е прашање за односот на два доминантно кинематографски вида: документарниот и играниот филм, како антиподи чија главна одлика ја одредува критериумот на фактографската вистина, поточно медиумскиот однос кон неа. Во првиот случај говориме за филмови кои ја фиксираат објективната стварност "онаква каква што е", додека во вториот се работи за нејзино "прилагодување". Првите филмови "се одликуваат со онаа верност... која еднаш го наведе Роселини строго да укори еден снимател, зашто на полето на кое требаше да снима отстрани една осамена бела карпа, за која му се чинела дека многу отскокнува од околните темни камења.

"Тоа поле, му рекол Роселини на снимателот, било тука стотини, можеби и илјади години, и на природата ѝ било потребно толку време за да го обликува, да ги распореди и обои стениците на него, та какво право има тој, снимателот, да ја поправа природата? (Да го споредиме овој Роселиниев став спрема природата со оној на Ејзенштејн; кога ги снимал сцените на патот за филмот "Бежинска ливада", Ејзенштејн барал

да се отстранат два километра телефонска линија, зашто верувал дека бандерите го расипуваат пејзажот. Треба да се напомене дека тој филм прикажува една епизода од тогашната советска кампања за колективизација на земјоделството, и дека телефонските столбови можат на некој начин да се поврзат со пределот на кој му припаѓаат. Додека Ејзенштејн без премислување ѝ дава нова форма на дадената средина... Роселини поаѓа од премисата дека филмот ги отвора своите леќи кон физичкиот свет и дури преку него, можеби, кон духот. За Ејзенштејн природата е несовершена во споредба со слободно создадената театарска сценографија, додека за Роселини сценографијата на природата е изходиште на сите визији.)²

Од друга страна, очигледно, односот на документарниот спрема играниот филм се огледа во поголемата ефемерност на првиот (кој пледира на забележување на стварноста онаква каква што била во даден момент на даден простор и каква што никогаш повеќе нема да биде) и во обидот на вториот што е можно повеќе да се универзализира, да стекне предикативи на вистинска уметничка креација, на "класично" уметничко дело. Во таа смисла, колку недокументарниот артифицијализам е поприсутен толку и филмот, независно од неговиот вид излегува од сопствените медиумски содржини кои, во помал или поголем степен, се упатени на "фотографско" фиксирање на временски - просторно дадена стварност.

Вториот елемент кој документарниот филм го конституира како вистински филм или наполно му го одрекува ова својство, тоа е односот на субјектот спрема објективната стварност, тоа е авторскиот субјективен однос спрема реалноста. Суштината на проблемот не се состои во тоа дали филмот како уметничка транскрипција на стварноста е нејзин верен одраз или не. Поточно, суштината на проблемот тука не го сочинува апоријата субјективно или објективно, зашто сам по себе, фиксирајќи ја стварноста, обидувајќи се да ја отслика, филмот *ipso facto* ја подложува на естетска субјективизација, пред се со слободата на изборот која пред него ја поставува самиот медиум. "Целиот кодекс на филмската интерпункција (рез, претопување...) ја открива во таа смисла изразитата артифициелност и неприродноста на својот карактер и функционирање, а постојат и бројни елементи на филмската синтакса ("zoom" - на пример) кои не поседуваат никаков доживувачки, односно комуникациски корелатив помеѓу облиците и можностите на нашето непосредно контактирање со материјалната стварност...

А, она што во кинематографијата го нарекуваме монтажа се отелотворува во нашите реални контакти како рефлексно, природно преместување на погледот и насочувањето на поединечни сетили наспрема овој или оној детаљ, план или движење на целината.³ Суштината на проблемот, според тоа, лежи во степењот на субјективизацијата на објективната стварност, која во развитокот на кинематографијата постојано варира од период до период, од филмски правец до филмски правец, од теорија до теорија.

На тој начин обете овие спротивпоставени становишта се ништо друго туку архетипски отсјај на двата правца кои ги трасираа уште филмските основоположници: Огист и Луј Лимиер (Auguste et Louis Limiere) со својата фотографичност, од една, и Жорж Мелие со артифициелноста од друга страна. Современиот (и развојниот) проблем на кинематографската гносеологија, значи најконцизно може да се изложи во дилемата Лимиер или Мелие?

Проблемот на стварноста и документарниот филм

На едно теоретско рамниште, оваа крупна дилема се манифестираше пред сè во две антиподни теории, кои никогаш не успеаја да најдат заеднички јазик и покрај тоа што, очигледно, нивната внатрешна дијалектика доминантно го содржи. Крајната субјективизација во теоријата се појави со Хуго Минстерберг,⁴ кој (според тврдењето на д-р Душан Стојановиќ) прв се обидел да го објасни филмот со посредство на современата психолошка наука, во рамките на гештalt - психологијата, поставувајќи остра и длабока граница помеѓу стварноста и нејзината филмска слика.⁵ Неговите гледишта многу подоследно ги развива германскиот теоретичар Рудолф Арнхајм,⁶ кој исто така ѝ припаѓа на гештaltистичката психолошка школа и кој докрај ги урива врските меѓу филмот и уметноста, инсистирајќи на нивната крајна дистинкција. Црно-белата слика е, според Арнхајм, реално кинематографска и само одделувањето на продуктот на кинематографското творештво од стварноста може да се конституира како уметност.

Корените на овие теоретски спекулации кои во филмот го признаваат екстремниот творечки субјективизам се наоѓаат, од една страна, во индивидуализмот кој доминантно го воспоставува употребата на психолошкиот метод, во признавањето на индивидуализмот и неговата духовност како единствени детерминанти на уметничкото творештво, и, од друга страна, во неокантијанската основа на гештaltизмот, според која се не-

гира можноста за продир во суштината на битието, на постојното, "на нештата по себе" и нивната презентација како "нешта за нас".⁷ Очигледно, неверувањето во реалното одразување на стварноста, како основа на секоја натамошна негација на категоријата на објективното, лежи во кантовскиот агностицизам, а (само) се манифестира во вид на (кинематографски) авторски субјективизам во презентацијата на нашето не-продлабочено (филмско) спознание.

Во најново време, очигледно, овие размисли почнуваат да се актуелизираат (секако, со скоро полувековно задоцнување) и во нашата кинематографско-теоретска мисла. Така, Ранко Муни-тиќ тврди: "Веднаш на почетокот потребно е да се предупреди-ме на скепсата со која би требало да се осветли она што обично го нарекуваме "објективна слика на стварноста". Во сферата на доживувањето и доживувањата, имено, не постојат феномените објективно и сеопфатно перципирано во своја материјална присутност: постојат нашите сетила, нашите забележувања, нешто што би можеле поради изразито индивидуалниот, специфичен спознаен валер по прво да го наречеме "наша" слика на стварност ... А тоа, формулирано во екстремна смисла би значело дека секој од нас всушност ја согледува својата сопствена, посебна стварност"⁸, и понатаму: "Спротивставувањето и одмерувањето, од една страна, на Кантовите "нешта по себе", и, од друга страна, на Пиранделовиот "свет каков што ни се чини", добива во тој контекст, уште еден, многу провокативен аргумент на својата актуелност."⁹ итн. И покрај тоа што означува важна потврда на индивидуалноста и субјективното во творештвото, на теоретски план доминацијата на оваа концепција може да значи тотална идеализација на филмот и филмската теоретска мисла, токму преку неговото одвојување од стварноста. Критиката на овие становишта не значи, од своја страна, негација на значењето на индивидуалната креација, бидејќи субјективното однапред го признава, но го бара неговиот степен, неговиот к в а н т у м. Во таа смисла оваа критика не се конституира како недемократска туку, напротив, значи продир во реално-демократските уметнички аспекти, во оние аспекти кои ја содржат можноста за реално дејствување во практиката. Оттука, оваа критика претставува и критика од аспект на реалната, практична акција.

Вториот вид погледи на филмот гледаат од сосем спротивно становиште, од аспект на реалната презентација на објективното, од аспект на фотографската вистина како реален одраз на реалната стварност. Во таа смисла, ако гешталтизмот во својата основа ја има алиенацијата како свој идентитет, второто "објективистичко" становиште во филмот гледа миметички, реално репродуктивен медиум, уметничко средство чии содржини ги определува нужноста на отсликувањето на објективната стварност. Така, Мартен смета дека "Двете ос-

новни особини на филмската слика произлегуваат од нејзино-
 то својство објективно да го репродукува реалното. Таа е,
 пред сè, единствена претстава: со самото тоа што е нагонски
 реалистична, таа всушност ги бележи само прецизните и одре-
 дени појави на стварноста, единствени и во просторот и во
 времето. "Токму затоа", напиша Жан Епстен, "зашто е прецизна и
 необично конкретна, филмската слика тешко може да се подложи
 на некоја схема и јасна класификација, кои се пак неопходни
 во секоја сложена логичка архитектура". Разумно е на ова мес-
 то да се говори за односот на сликата и зборот, зашто сликата
 и зборот се често спроведувани. Но ова споредување ќе се чи-
 ни погрешно ако се сетиме дека зборот, како и идејата што тој
 ја означува, опфаќа еден општ поим и поседува едно општо свој-
 ство, додека значењето на сликата е прецизно и ограничено:
 филмот никогаш не ни прикажува "куќа" или "дрво", туку "таа
 куќа" значи една посебна куќа и "тоа дрво" значи едно одре-
 дено дрво¹⁰.

Од своја страна, логично надоврзување на овој став е апсо-
 лутизацијата на категоријата на сегашноста на филмската сли-
 ка, поточно прогласувањето на медиумот за временски сконцен-
 триран на моментот на сегашноста, од што излегува неговата
 ефемерност, дијалектички судир на миговното и трајното раз-
 решен во кинематографското, благодарјќи на филмското (трајно)
 фиксирање на момент од стварноста. Во таа смисла, филмот би
 се исцрпувал во с о в р е м е н о т о. Оттука, Мартен твр-
 ди: "Како исечок од надворешната стварност таа (филмската
 слика) му се нуди на сегашниот момент на нашата перцепција
 и се врежува во сегашниот момент на нашата свест: времен-
 ската разлика се појавува дури со посредство на расудување-
 то, со помош на кое човекот единствено може да ги претста-
 ви настаните како минати, доведувајќи ги во врска со себе
 или ако настаните во филмот ги подели во повеќе временски
 планови. Во тоа можеме да се увериме оној момент кога ќе
 влеземе во кино некаде во текот на филмот: ако дејствие-
 то на кое во тој момент ќе наидеме е враќање назад во од-
 ност на главното дејствие на филмот, ние без сомнение нема
 да го сфатиме така и поради тоа филмот потешко ќе го разбе-
 реме. Секоја филмска слика живее, значи во сегашно време:
 одамна минатото време, имперфектот, идното време - само се
 плод на нашето расадување, на нашата проценка и нашите
 размислувања на кои не поттикнуаа некои изразни средства
 на филмот чие значење научивме да го читаме"¹¹.

Овие гледишта, од друга страна, не застануваат на анали-
 зата само на психолошкото значење на филмската слика, туку
 тие се обопштуваат и во поглед на филмскиот документ, на

оној документ кој поседува конкретна историска содржина, и го толкуваат како значаен историски извор, како подлога за понатамошно испитување на историските настани. Оваа димензија ја надополнува теоретската празнина на овие гледишта и нив ги конкретизира земајќи ги за мошне благодарна илустрација познатите историски настани и личности. Во тој контекст Владимир Погачиќ нагласува дека "пишаните документи, мемоарите, новинските извештаи, романите и потретите се субјективна визија на настаните, луѓето, времето и обичаите. Тие се подложни на нетолерантноста, иронијата, омразата, лагата. Сето тоа може да се биде оспорено и наредено во фалсификат... Една мала дрвена кутија не лиши од таа дилема уште во 1895 година. Без оглед на тоа што пишувале фашистичките новинари, писатели, историчари, без оглед на тоа што стоеше во службените документи и мемоарите, фашистичкиот филмски снимател можеше да го сними Мусолини само онаков каков што бил: дрзок и надуен, мал, дебелкаст, смешен, самозадоволен, гротескен палјачо."¹²

Во овој контекст потребно е да се наведат меѓусебните замерки кои си ги упатуваат, скоро со еднаков жар, застапниците на обете овие антиподни становишта. Критиката која "субјективистите" им ја упатуваат на своите теоретски противници пред сè се засновува на субјективната изразност која ја поседува филмскиот медиум "по себе", поточно на оние типично кинематографски елементи кои ја прават формата на филмската слика (ракурсот, планот, должината на кадарот како временски "темпирач" исечок на стварноста, субјективно одредуваната монтажа, квалитетот на филмската емулзија итн.) кои на свој начин го менуваат објективниот "одраз" на стварноста. Од друга страна, наведуваат припадниците на ова стојалиште, непоимливоста на филмската слика е детерминирана и со квалитетот на нашето сознание кое, преку сетилата, допира само до манифестациите, не до самите содржини. Во таа смисла, нагласува оваа критика, финалниот (восприемниот) филмски резултат е "по природата на нештата" невестинит, необјективен.

Оние теоретичари, пак, кои на филмот му ги признаваат и кај него ги акцентираат и ги земаат за најбитни фактографските квалитети, настапувајќи од гностицистички позиции на субјективното восприемање, своето внимание го насочуваат не толку на првичниот однос медиумско фиксирање - субјективно восприемање (вклучувајќи го перцептивно - сознанијот глобал) колку на последичниот однос стварност - медиумско фиксирање. Оттаму одбраната на сопственото стојалиште најчесто го засновуваат врз основа на изнаоѓањето паралелизам во однос на медиумските изразности на филмот

(крупен план, монтажа...), од една, и на "аналогните" перцептивни операции на субјектот, од друга страна. Така, тие монтажа ја аналогизираат со испресеченоста на нашата перцепција, со фиксирањето на погледот и неговото префрлање од предмет на предмет, итн. Својата критика спрема гешталтизмот тие ја засновуваат на фотографската основа на самата филмска слика, на "нежноста" од фиксирање само на постојното, што во глобал филмот би го презентирала како фактографски медиум.

Крупната дилема што овие филмско-теоретски антиподи ја поставија спрема кинематографијата може да ја разреши само дијалектичката поставеност на теоретската мисла, онаа мисла која категориите на субјективното и објективното рамноправно ќе ги постави, која ќе ги пронајде нивните меѓувлијанија и заеднички страни, која ќе ги толкува како два поларитета но на еден единствен процес, издвоени само на спекулативно, не и на практично рамниште. Оттука, овие две категории се јавуваат како внатрешни содржини на филмското творештво, во постојана подвижност и во одредено преовладување ту на едната ту на другата категорија, но никогаш сепарирани една од друга така што да прават реалност за себе. Напротив, кинематографската реалност, тоа е идентитетот на објективното и субјективното во филмскиот уметнички продукт. Поголемото акцентирање, од своја страна, било на едната или на другата категорија, тоа е стилска ориентација до чие акцетирање дозедува стилската развојност на филмот, движејќи се во стилски квалитативни скокови по принципот на негација на претходната стилска состојба, а секогаш во цврста врска со социјалниот контекст и детерминираност на дадената стилска ориентација. Отуѓеноста на објективното од субјективното, всушност е до екстрем доведен акцентираниот (во даден историски период) момент на субјективната спекулација, која во глобални рамки, објективно се конституира.

Во тој контекст сосема опортуна е мислата на д-р Душан Стојановиќ, кој смета: "Бидејќи" вистината на стварноста" не може механички да се пренесе на филмската лента, на релацијата помеѓу уметничкото дејство на филмот и авторовата слика на светот и сеприорна на друг начин: со дотерирањето на "вистината по медиумот" спрема сопствената "вистина на авторот". Документарниот филм е исто толку израз на "авторовата вистина" колку и на "вистината на медиумот", па меѓу нив е потребно "усогласување и творечко надополнување"; "вистински, целосни, автентични слики на стварноста на екранот никогаш нема да видиме": проблемот е само во селекционирањето на оние и онакви елементи кои на гледачот ќе му пружат барем приближна претстава за спе-

цијалната, иконографската, функциската и амбиенталната содржина на објектот".¹³ Значи, "кога режисерот ќе го постави проблемот на уметничкото одразување на стварноста и кога во своите дела ќе го разреши, тогаш, по наше мислење, и дилемата Лимиер - Мелие, сфатена воопштено, станува псевдопроблем, зашто терминот "фантазија", исто така, се подведува под параграфот "стварност"¹⁴.

"Чистиот" и "фактографскиот" филм

"Големото заобиколување" кое го постави Мелие отргнувајќи го, скоро радикално, филмот од фактографската снимка на секојдневието и артифициелизирајќи го во содржината на кадарот, театрализирајќи го во голем степен токму преку директното прифаќање на сценографската иреалност, од една, и кадрирањето во полутотал, својствено за визурата на "гледачот во партерот", од друга страна, беше своевременно двојно детерминирано: прво, со личните преокупации на некогашниот илузионист од театарот Робер Уден (Robert Houdin) кој во филмот бараше нова атракција и можност за илузионистички "трикови" (кои новиот медиум ги содржеше во својата суштина) и, второ, со општествениот статус кој филмот го држеше на ниво на евтина забава и неговата "внатрешна" потреба своите први чекори да ги прави угледувајќи се на "подостоинствените" уметности како за изградување на своја сопствена естетика така и за менување на сопствениот, мошне "неугледен" уметнички статус. Оваа детска болест на имитирање филмот долго време го држеше во естетско - експресивна пасивна положба, сè додека тој не ѝ се "врати" на стварноста, од каде веќе можеше слободно да експериментира со неа продолжувајќи ја на овој или оној степен на авторска субјективизација, но во секој случај веќе свесен за својата изразно-медиумска суштина. Додека Бројгел можеше да ги слика сосем слободно своите фантазии, филмот, дури и оној ликовно најлуцидниот, ја бараше објективната вистина, ја фиксираше било сценографијата било објективната стварност "менувајќи" ја со своите изразни средства, транспонирајќи ја, но секогаш свесен дека, сепак, ја фиксира стварноста. Така, експресионистите не можеа да ги остварат своите визуелни кинематографски форми сè додека дејствието на своите филмови не го сместеа во за тоа специјално подготвена (експресионистичка, се разбира) сценографија. Импресионистичките идеи за филмот како уметност насликани со кистот на светлината во практиката се остваруваа со технолошкото ("мека фотографија"), сниманото (сфумато), субјективното (претопувања, флуидност на сликата базирана на високи субјективни асоцијации) транспонирање на стварноста кое се постигнуваше токму со помошта на

можностите на камерата, без директно интервенирање на стварноста.

Во секој случај, Мелие цврсто трасира еден нов пат пред филмот кој требаше да го упати кон "традиционалните уметности", кон високоестетското, воопшто, токму преку артифициелизирањето на визуелното, но не обрнувајќи никакво внимание на динамичното во новиот медиум. На тој начин филмот на крајот на првата деценија на дваесеттиот век се распространи во еден нов жанр, чие име ги изразува неговите стремежи. Тоа беше "уметничкиот филм" ("Film d'art") кој филмот го упати сосем директно кон театарот и театарното, од една страна преку драмските содржини и тематските осврнувања на овој жанр, од друга страна, по пасивноста на камерата и со мизанкадар кој беше идентичен со театарската мизансцена. Освен тоа, во овие филмови беше интенција да се ангажираат големите театарски имиња на времето (Сара Бернар - Sarah Bernhardt, првенците на француската комедија Л'Баржи - Le Bargy и Лавдан - Lavandau), додека сценаријата се порачуваа од писатели како Анатол Франс (Anatole France) и Едмон Ростан (Edmond Rostand) и други чии "дела" носеа имиња како: "Убиството на војводата од Гиз" (L'assassinat du Duc de Guise), "Кралицата Елизабета" (la Reine Elisabeth), "Госпоѓата со камелии" (La Dame aux camélias). "Уметничкиот филм" снимал дела на театарските класици (Расин, Корнеј, Молиер, Шекспир) обидувајќи се да се аристократизира, да ги отфрли "плебејските" теми и покрај тоа што тие со својата општествена доминација скоро му се наметнуваа на филмот.

Но, луцидната европска естетика во тоа време живееше извонредно динамично, отфрлајќи ги класичните добра, во постојана потрага по новото, еретичка по својата природа, негативска спрема категоријата "класично". Токму во круговите на интелектуалците со овие динамични преокупации филмот и ги доби своите први интелектуални приврзаници кои гледајќи во него уметност на иднината се обидуваа да му го обезбедат достоинството кое тој сè повеќе ѝ го заслужуваше. Филмот ги доби првите свои визионери, тој го доби потребното достоинство токму преку теоретското поткрепување кое му го обезбедија клупските дискусии (Канудо го основа првиот филмски клуб "Club des amis du septième art") на страсните вљубеници во "седмата уметност", нивните жолчни написи и дискусии. Луцидните теории што ги поставуваа Ричото Канудо (Ricciotto Canudo), Луј Делик (Luis Duluc), кој за прв пат говори за фотогеничното, Жермен Дилак (Germaine Dulac), Бела Балаш (Balázs Béla), Жан Епстен (Jean Epstein) и плејада кинематографски ентузијаста кои филмот сакаа да го конституираат како автохтона уметност, од него да ги извлечат неговите

животни сокови и со нив да ги оплодуваат своите филмски дела, за прв пат ги откриваа "големите филмски непознати" какви што беа: филмското време, синтетичниот простор, интуитивноста, ликовната и физичката динамика на самиот кадар и онаа внатре во него, психологијата на филмот и на гледачот. Нивните стремежи се движеа по линијата на типично кинематографските вредности во рамките на идејата што требаше да биде теоретски (подоцна и практичен) пандан на театрализмот во филмот, жестоко борејќи се против него, со сиот еретички жар испуштајќи ја паролата за "чист" филм, која ќе остане до ден-денес актуелен повик на скоро секоја филмска авангарда, од импресионизмот, преку надреалистите, документалистите во Англија, сè до Њујоршката школа, филмот - вистина, новиот (француски) бран и современите експерименти.

Пробивот кон кинематографските суштини, поточно кон нивната естетска еманципација, за што движењето за "чистиот" филм даде голем придонес, значеше сосредоточување пред сè на оригиналните филмски форми. Дури подоцна, настапи продирот и во вистинските филмски содржини како по масовен процес. Тоа суштинско продирање беше пред сè заслуга на неореализмот (фасциниран од неговите квалитети, Андре Базен - Andre Bazin - извикнува: "престанете веќе еднаш да ни досадувате со тој ваш "чист филм"¹⁶ во време кога чистиот филм веќе го изгуби естетското значење и почна да се здобива со ларпурлартистички квалификативи/.

"Чистиот" филм, поточно прво неговата теоретска мисла, ги селекционира типично кинематографските категории, но во својот почетнички занес (делумно и незнаење) не успеа да ги редуцира до поконкретни категории, така што на крајот констатира дека типично филмски категории претставуваат динамиката, ритмот, "визуелноста", светлосниот запис и играта на светлината, движењето итн., обидувајќи се овие начелни (и не само филмски) категории и практично да ги верифицира и потврди во своите дела. На тој начин, "чистиот" филм стана апстрактен, многу општ, "нечитлив" и значеше зачеток било на интуитизам било на нов агностицизам, бегајќи од фиксирањето на стварноста, монтажно-ритмички или "визуелно" метаморфозирајќи ја. На тој начин, конкретниот филмски запис го губеше својот реален лик, динамично стапуваше на непознатите терени на медиумот, ги испитуваше, се поигруваше со нив, не ретко се враќаше назад, но секогаш претставуваше авангарда, секогаш претставуваше експеримент. На тој начин "чистиот" филм (пред неореализмот) секогаш значеше и потврда и негација на филмските вредности, секогаш значеше експериментално барање кое знаеше да оди во крајности (Рутмановиот "Излет", снимен

во 1930, е филм "без слика", а само со тонски запис).

Најголемата критика што би можела да му се упати на "чистиот" филм оди по линијата на новиот вид мимеза. Имено, доколку требаше да значи критика и отфрлање на театрализмот во филмот, "чистиот" филм токму преку своите општи постулати западна во истата грешка поддржувајќи ги другите уметности, пред сè музиката, во своите експерименти со ритамот, динамиката и другите категории на кои го сконцентрира своето внимание. "Чистиот" филм трпеше влијание и од сликарството, отпрвин следејќи го со извесно задоцнување што најдобро се гледа во филмските правци на експресионизмот (кој до "Кабинетот на доктор Калигари - Das Kabinett des Dr. Caligari" се појави во кризните повоени години, поточно во 1919 година), импресионизмот (со "Шпанската свеченост" - La fête espagnole, кој исто така се појави во 1919 година), а подоцна сè повеќе во чекор со него како што беше случај со надреалистите (по воспоставувањето на надреализмот од страна на Андре Бретон - Andre Breton, Жермен Дилак го снимил првиот надреалистички филм "Школката и свештеникот - La Conquille et le clergyman", во 1927, по сценарио на Антонен Арто, додека Салвадор Дали и Луис Буњуел го снимаат најпознатиот надреалистички филм "Андалузискиот пес" - Un Chien andalou - само една година подоцна), кои своето естетско "credo", за разлика од припадниците на другите правци, веќе можеа да го применат и на филмот, нешто што подоцна сè повеќе ќе биде случај. Филмот на тој начин ја манифестираше својата општественост, токму преку влијанијата на кои им беше и им останува подложен независно од тоа дали тие доаѓаат од областа на уметноста, идеологијата, традицијата, политиката, дури и на науката.

Како што гледаме, чистиот филм се движи во доменот на графичките облици и оптичкиот ритам, така што неговото дејство е ограничено единствено на визуелните перцепции. Различни графички облици, трансформации на линијата, геометриски фигури, игра на светлината и сенките, светкање на кристалите, треперења на водата, монтажна анализа на предметите, избегнување на драмското дејствие, декомпонирање на севкупноста на природата и отфрлување на артистите - тоа беа главните изразни средства на поборниците на чистиот филм.¹⁷ Оттука, "бегането од реалноста во форма на нови експерименти, стварноста можеше да ја декомпонира пред сè со крупниот план кој токму преку авторите - припадници на "чистиот" филм напoleon се афирмира, и преку нив, во некоја рака, се идентификува

со авангардното. На тој начин крупниот план, детаљот и крупниот детаљ стануваат поим за авангардно, за експериментално.

Имајќи го сево ова предвид, Владимир Петриќ сосем оправдано забележува: "Претставувајќи некој вид "музика за очите" чистиот филм поради тоа и ја занемарува содржината. Визуелната ритмика, сменувањето и преплетувањето на облици и бои - сето тоа кај гледачот предизвикува доживување кое се изедначува со содржината на филмот. Се разбира, тоа не може да се смета како единство на формата и содржината, туку како прогласување на формата за содржина, трагање по кинестетичкото дејство исклучително во доменот на сликата и на оптичката динамика остварена со помош на монтажата"¹⁸.

Своите критики, противниците на "чистиот" филм ги засновуваат на неидејноста на овој стил, на неговата нерационалност, која превосходно нуди форми, кои во психолошка смисла ги исполнува со доминантна интуитивност. "Покрај советските теоретичари, на чело со Николај Лебедев, тука спаѓа и значајниот Ренато Мај, кој тврди: "Чистото движење не значи ништо. Стапалото на песокот делува само ако ни евоцира на нечиј труд. Без такви асоцијации во свеста на гледачите не би имало ни емоции ни сугестии". Наоѓајќи дека Вертов, во филмот "Човекот со филмската камера"(1929) отповеќе веруваше во способноста на монтажата, па на визуелната динамика ѝ ја подреди содржината на кадрите, Лебедев заклучува дека ова (веројатно најинтересно и најекспериментално дело на Дзига Вертов) се преобратило "во збркан и формалистички бесмислен приказ". "Во редоследот на кадрите", вели Лебедев, "тешко е да се фати каква и да е врска и логика. Измонтиран без и еден надпис, филмот се одвиваше во такво налудничаво темпо што гледачот просто физички не успеваше да го перцепира она што се одигруваше на екранот, а повремено му се матеше во главата како од морска болест. Експериментот, во овој случај, се претвори во својата спротивност - бесмислени, самодопадливи штосови. Времето покажа дека Лебедев немал право; денес "Човекот со филмската камера" претставува многу оригинален експеримент од монтажниот период на немата кинематографија".¹⁹

Филмот сè повеќе се конституира во медиумски архетип. Тој веќе ги надмина теориите кои на него гледаа како на синтетичка уметност, како на единство на ликовната уметност, архитектурата, музиката, театарот. Филмот во своето практично дејствување, од една, и во комплетно изградената естетика, од друга страна, се избори за уметничката авто-

хтоност, тој се оствари скоро комплетно како уметност *sui generis*. Оттаму, денес теориите за "чистиот" филм се јавуваат како непотребна тавтологија, задржувајќи ја опасноста во својата општост филмот миметички да го толкуваат и така да го поставуваат спрема другите (особено "времските") уметности. Статусот на филмот како уметност *sui generis* не го поставуваат как херметичен медиум туку, напротив, го упатуваат кон другите уметности, но во една друга смисла, во смисла на современото "општо препотување на уметностите". Статусот на автохтоност "седмата уметност" и во практиката го потврдува со влијанието што денес го врши врз другите, а особено врз "новите" медиуми (телевизијата, стрипот итн./). Во секој случај оваа своја положба во добар дел филмот ја должи на својата експериментална фаза во која тој ги бараше своите оригинални изрази, токму преку тенденциите на чистиот филм.

И покрај тоа што и на документарниот филм во текот на неговиот развиток дејствуваа стремежите за "чист" филм, сепак, тој се развиваше како негов пандан во стремежот кинематографски да ја изрази стварноста без посегание во експерименталните форми или по нови, шокантни изразности. На тој начин, документарниот филм, заедно со уште неколку други жанрови, може да се категоризира во видот наречен **фактографски филм**. Не ретко, како основна одлика на документарниот филм се зема еден негов формален критериум и под него се подведуваат сите оние дела кои "претставуваат документ на дадено време". Овој општ критериум, толкуван во таа смисла, под видот документарен филм би можел да го подведе дури и играниот филм кој, исто така претставува документ за едно време. тој вусност е одредница на филмот, воопшто, зашто овој медиум по својата природа се јавува како своевиден документ, така што претставува тавтолошки критериум, кој слободно може да се замени со самиот поим на филмот толкуван во пошироко, медиумско значење. Од своја страна, ниту архивскиот филм не може да се нарече документарен. Токму затоа е потребно документарниот филм да се издвои како посебен жанр на видот фактографски филм, паралелно со историскиот документ, паралелно со архивскиот филм.

Во таа смисла, документарниот филм претставува идејно ангажирано (авторско) толкување на дадена појава, личност, настан што се сретнува во секојдневието и кој идејно се обликува само со помош на даден кинематографски третман на кадарот (а во него) со помош на монтажата (редоследот), музиката и говорниот коментар. Така, во рамките на фактографскиот филм, Владимир Петриќ говори за повеќе жанрови: документарен филм, филмски новоси, филмска репортажа, архивски филм итн.

Во СССР обата овие вида на визуелно информирање (филмската репортажа и филмските новости) се нарекуваат филмска публицистика. Повеќи разлика помеѓу филмските новости и документарниот филм, Пол Рота вели: "Задачата на филмските новости е, на наједнаставен начин и во најкратко време, да ги прикажат настаните во денот, и тоа во најкраток информативен облик, без предрасуди или тенденциозен став спрема предметот за кој публиката се информира. Спротивно на тоа, задачата на документарниот филм се состои во тоа да го драматизира настанот што се снима, да ѝ го подреди на одредена идеја и намера, што, природно, бара време за размислување и бара можност за одбирање на материјалот." Со оваа дефиниција Рота не сака да го намали значењето на филмските новости, туку подвлекува дека самиот предмет - настан мора да биде особено "драматичен" сам по себе (на пример, пуштање на брод во море, некој податок што се однесува на политичките кризи и воените настани). Како илустрација Рота наведува "еден од најдраматичните, автентично снимени настани во историјата на филмот" е репортажата за убиството на кралот Александар Караѓорѓевиќ во Марсеј, 1934 година.²⁰ Рота понатаму објаснува дека "во филмските новости приодот на снимателот и монтажертот кон предметот мора да биде строго дескриптивен и информативен", па преоѓа на објаснување каква треба да биде филмската репортажа, која за него претставува "втор степен на филмската журналистика во која пошироко и подлабоко се обработува некој актуелен настан."²¹

Во стремежот на филмот да му се даде значење на документарност уште на самиот почеток, обично се тврди дека првите Лимиерови филмови биле документарни. Напротив, првите снимки на браќата Лимиер пред сè беа семејни филмови, што значи дека можеме да ги подведеме под аматерскиот жанр на семејни филмови.²² Првите филмски документи се должат на Лимиеровите сниматели.²³ Оттука, на самиот свој почеток филмот немал никаков однос кон себе како медиум, а уште помалку кон себе како жанр. Неговите први чекори се движеле во рамките на новата атракција на "подвижната фотографија" (таткото Лимиер иронично ја одбил понудата на Жорж Мелие, кога овој, воодушевен од "подвижните слики" го замолил да му го продаде овој изум, убедувајќи го дека со тоа му прави услуга зашто се работи за пронајдок кој "нема иднина").

Дури подоцна кинематографското фактографско фиксирање на стварноста ја покажа својата медиумска моќ, придонесувајќи за генезата на нови филмски жанрови. Така, на пример, благодареење на квалитетниот пробив што своевремено означил генезата на една нова документарна школа - британската школа на документарниот филм и документаристите собрани околу Џон Грирсон (John Grierson) ги презеле Главната управа на поштите (General Post Office - ГПО). За неа тие го снимаа

пропагандно-документаристичкото ремек-дело "Ноќна пошта" (Night Mail), а подоцна за Цејлонскиот пропаганден одбор за чај (Ceylon Tea Propaganda Board) Базил Рајт (Basil Wright) ја снимил својата "Песна за Цејлон" (Song of Ceylon). На тој начин пропагандниот филм се роди токму од документарниот, од неговите уметнички концепции. Научниот филм, исто така, својата генеза во најголем дел му ја должи на документарниот филм и не ретко (и денес) се идентификува со него, и покрај тоа што овој жанр сè повеќе добива свое автономно место меѓу другите "фактографски" видови.

Во наше време "фактографскиот" филм во најдобар дел се актуелизира, токму преку телевизијата како крајно веристички медиум кој се исцрпува во современото.

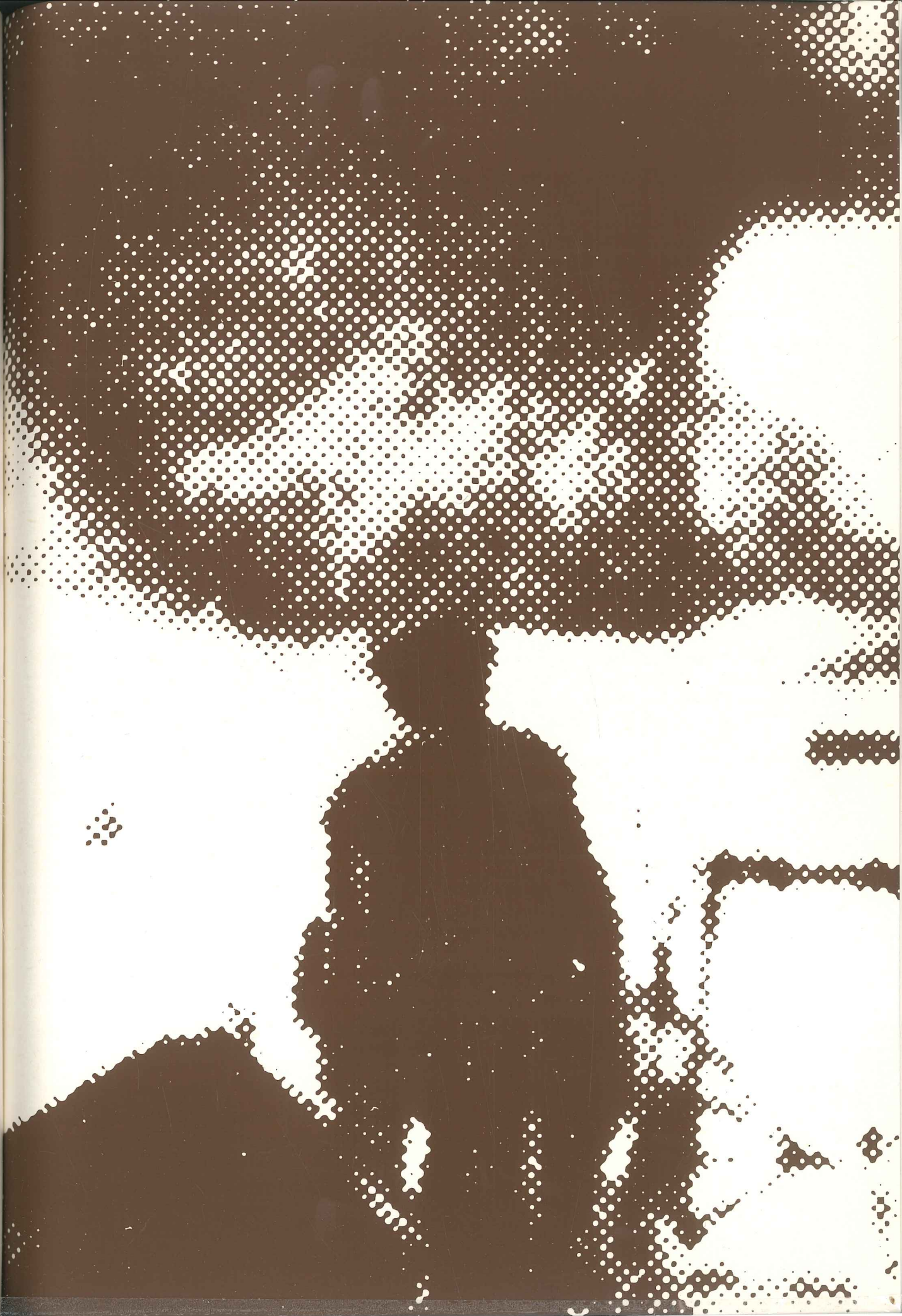
(продолжува во наредниот број)

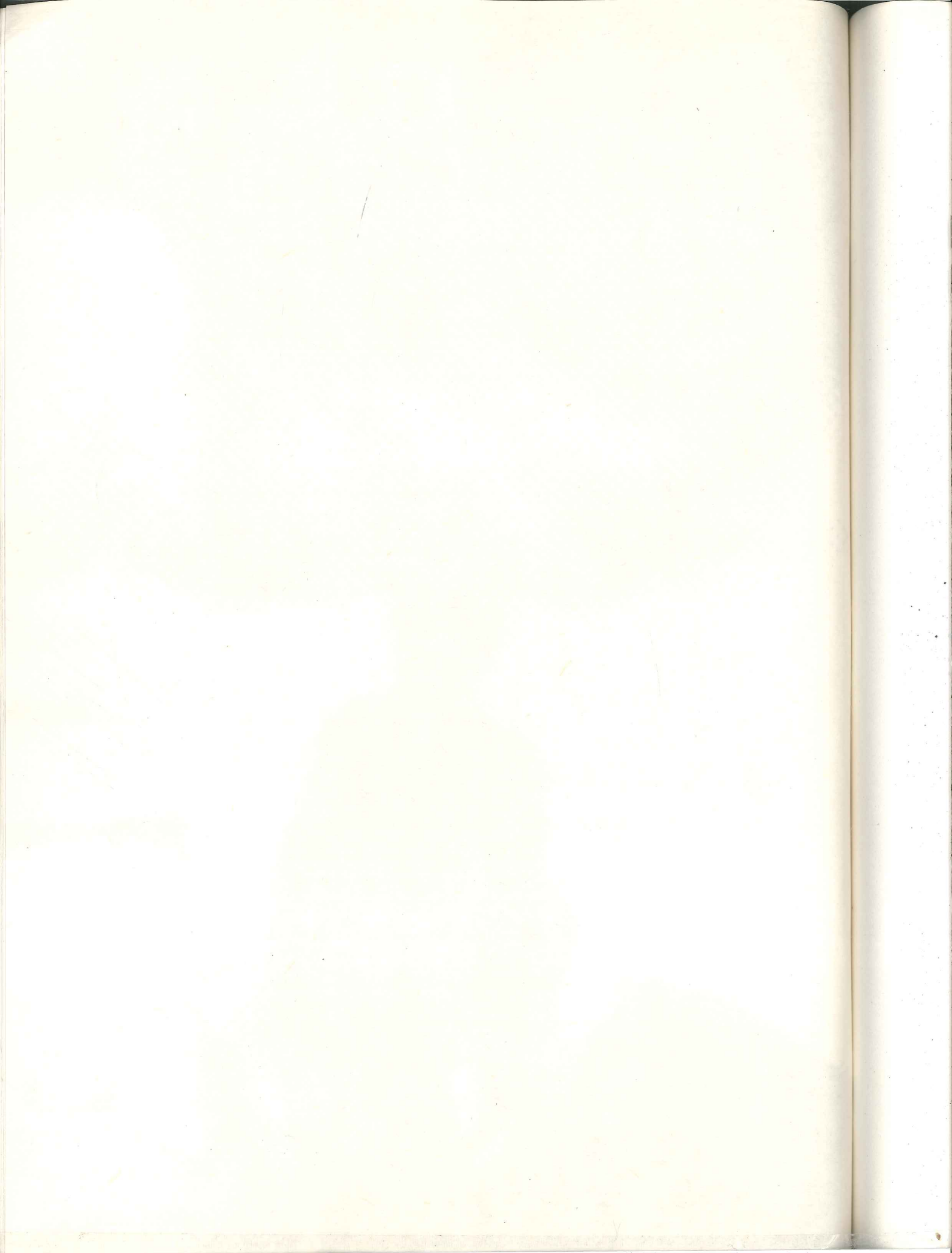
Томислав Османли

Објаснувања:

1. Улрих Грегор - Ено Паталас, "Историја филмске уметности 1" Институт за филм, Београд, 1977, стр.11.
2. Зигфрид Кракауер, "Природа филма II", Институт за филм, Београд, 1972, стр.32-33.
3. Ранко Мунтиќ, "О документарном филму", Институт за филм, Београд и Филмотека, Загреб, 1975, стр.19-20.
4. "Хуго Минстерберг студирал психологија во Хајделберг и Лајпциг кај Вилхелм Вунт, а сепак бил заколнат следбеник на штотуку зачнатата гешталтистичка школа на својот сонародник Вертхајмер; бил колега на Џејмс, Сантајана и Мек Дугал на Харвардскиот универзитет...; објавувал сериозни научни дела од областа на психологијата и истовремено, одушевен од перцептивните искуства кои ги нудеше филмот, пишувал книга за медиумот кој штотуку ги напуштале панаѓурските шатори" (Предговор на Др Душан Стојановиќ на книгата на Ранко Мунтиќ "О документарном филму") стр.5.
5. Др Душан Стојановиќ, "Предговор" на "О документарном филму", Институт за филм, Београд и Филмотека, Загреб, 1975, стр.6.
6. Види: Рудолф Арнхајм, "Филм као уметност", Народна књига, Београд, 1962.
7. Види: Владимир Петриќ, "Предговор" на "Филм као уметност".

8. Ранко Мунитиќ, "О документарном филму" (ор. cit.), стр. 17.
9. Idem , стр.17.
10. Марсел Мартен, "Филмски јазик", Институт за филм, Београд, 1966, стр.10.
11. Idem , стр.11.
12. Владимир Погачиќ, "Документарност играног филма", "Социјализам" 2/1978, Часопис Савеза комуниста Југославије, стр.244-245.
13. Др Душан Стојановиќ, "Предговор" (ор. cit.) стр.11
14. Гвидо Аристарко, "Историја филмских теорија", Универзитет уметности у Београд, Београд, 1974, стр.375.
15. Види: Учрих Грегор - Ено Патачас, "Историја филмске историје", Институт за филм, Београд, 1977, стр.13.
16. Според: Др Душан Стојановиќ, "Предговор" (ор. cit.) стр.3.
17. Владимир Петриќ, "Развој филмских врста", Уметничка академија у Београду, Београд, 1970, стр.92.
18. Idem , стр.96.
19. Idem , стр.92.
20. Idem , стр.269-270.
21. Idem , стр.270.
22. Улрих Грегор - Ено Паталас (ор.cit.) стр.11, Владимир Петриќ (ор. cit .) стр.28 "Ужината на бебето" (Le Gouter de bebe), 1895; "Капење на море" (Baignade en mer), 1896; "Ловење црвени рипчиња" (La Pêche aux poissons rouges), 1895 итн.
23. Владимир Петриќ (ор. cit .) стр.28 "Царот и царицата влегуваат в црква" (Le Tsar et la Tsarine entrent dans l'egise), 1897; "Свадбената поворка на неаполскиот принц" (Cortège au mariage prince de Naples), 1896; Дефиле на полицајците во Чикаго" (Défile de policiers a Chicago), 1897 итн.





*** **

ДЗИГА ВЕРТОВ

За Киноокото, 1 предавање

Историјата на Кинооко е историја на борбата за нов пат на светскиот филм, за поинакво место на "неиграниот" филм во филмското производство, за замена на мизансценот со документ, за излегување од просцениумот на театарот и влегување во арената на вистинскиот живот.

Дозволете ми да се обидам да ги сумирам резултатите што Киноокото ги постигна во оваа смисла:

1. Манифестот за филм без актери на "киноките" беше објавен а подоцна развиван понатаму и популаризиран преку многубројни написи и јавни дискусии.
2. Со цел да се потврдат вредностите на манифестот, беа снимани и прикажувани околу сто филма без актери. Тие филмови беа различни од едноставни журнари до крајно сложени документарни филмови. За пример можеме да ги споменеме филмовите "Ролни на седмицата", "Историја на граѓанската војна", "Календарите на Госкинов" и "Сине - преводите". Меѓу најистакнатите вакви филмови кои му зададоа силни удари на театарскиот филм се: "Борбата под царизмот", "Живот забележан скриено", "Вистината на Ленин", "Напред, Совети!", "Шестиот дел од светот", "Единаесеттата година" и, на крајот "Човекот со кинокамера". Од позабележителните филмови на некои од моите ученици можат да се спомнат "Московските болничарки", "За жетвата", "Празникот на милиони".
3. Ние успеавме да создадеме јазик кој точно му одговара на филмот, специјални методи на снимање и монтажа што не беа како оние од играниот филм. Со тоа филмскиот јазик почна сосема јасно да се разликува од јазикот на театарот и литературата.
- Ја создадовме концепцијата на документарната кинематографија.
4. Формиравме експериментално студио за снимање факти. Потоа "Правда", на 24 јули 1926 година, ги објави нашите планови за "фабриката на неигран филм", "фабриката на факти" - за чиста документарност.

5. На отворениот состанок во Москва во 1924 година, следбениците на Кинооко го објавија постоењето на една директива на Ленин за потребата на поголемо присуство на факт-филмовите во филмските програми. Наоѓајќи поддршка во оваа директива, тие го објавија барањето за итна реорганизација на целата советска филмска продукција и на системот на прикажувањето. Следбениците на Кинооко бараа подобра расподелба, што ќе рече нова пропорција меѓу театарскиот филм (играниот филм), од една страна, и неиграниот филм (Киноокото, факт-филмот), од друга страна.

Овој предлог беше смело наречен "ленинистичка филмска пропорција". Беа направени повеќе обиди предлогот да биде објавен во филмскиот печат. Н.Лебедев, главниот уредник на "Киножурнал" - единствениот филмски магазин во тоа време - ми го врати ракописот и изјави дека не се сложува со терминот "Ленинистичка филмска пропорција" и со намерата една "случајна" фраза на Ленин да се прикаже како наложена директива. Сепак, предлогот на киноките беше подоцна објавен во "Правда" (на 16 август 1925). Самиот термин "Ленинистичка филмска пропорција" не се употребуваше долго, та дури денес, во 1929, повторно му се враќање.

6. Кинооко значајно влијаеше на театарскиот филм и го модифицираше неговиот јазик. Нашиот театарски филм сè повеќе ги позајмуваше методите на Киноокото, ако ништо друго барем површно во создавањето на она што е познато како "уметнички филм". Како примери да ги споменеме: "Штрајк", "Потекмин" итн. Позајмувањата беа доволни филмовите да го привлечат вниманието и предизвикаа не мали бранувања во нашиот и странскиот игран филм. Овие режирани филмови, кои површно преземаа методи од Киноокото, само делумно го презентираа движењето и покажаа само еден негов случаен аспект.

7. Кинооко силно влијаеше скоро на сите уметности, посебно на музиката и литературата. Да се потсетиме дека во манифестот на неиграниот филм претставниците на Киноокото бараа од актерите, писателите и поетите да бидат иницијатори на говорната хроника, односно на радиохрониката. По ова, во "Правда" во 1925 година, Н.Осински побара од литературата да ја следи насоката зацртана од Киноокото, што значи да се обиде да презентира факти - документарни елементи - во една органска форма.

"Вертов е во право", напиша О.Брик во "Советски филм" (број 2 од 1926) и побара и од фотографијата да оди по примерот на Киноокото. "Неопходно е да се излезе од ограничениот човечки видокруг; кога се бележи реалноста таа не треба да се имитира туку да се открива со проширување на видокругот на човековото око".

Во најраните изјави за звучниот филм што тогаш сè уште не беше пронајден, киноките (сега се наречуваа радиоки-следбеници на Радиокото) го трасираа преминот од Кинооко до Радиооко. Тој премин значи пат што води до звучно Кинооко емитирано преку радио.

Пред неколку години објавив напис со наслов "Радиооко". Се појави во "Правда" со надслов "Киноправда и Радиоправда". Во тој напис изјавив дека Радиоокото ќе ги избрише дистанци-те меѓу луѓето и ќе им овозможи на работниците во светот не само да се видат туку и да се чујат истовремено.

Декларацијата на киноките предизвика страсни дискусии во почетокот. Се секавам на еден долг напис на Февралски: "тенденции во уметноста и Радиокото". Се присекавам на специјалната публикација "Радио" која еден од своите броеви му го посвети на Радиоокото.

Следбениците на Киноокото не се ограничуваа само на развивање на неиграниот (нем) филм, туку се подготвуваа за работа на Радиоокото, на говорен и звучен филм без игра на актери.

Веќе во филмот "Шестиот дел на светот" поднасловите (пишаниот текст) беа заменети со изговорена тема, со радиотема. Оваа радиотема беше поставена во контрапункт на сликата. "Единаесеттата година" е филм кој е композиран како визуелен и звучен филм на сетилата, што ќе рече дека монтажата е правена така што му се обрнува не само на окото туку и на уво-то.

Во таква смисла, како премин од Кинооко до Радиооко, беше правен и нашиот филм "Човекот со кинокамерата".

Теоретската и практичната работа на киноките -радиоките (за разлика од театарската кинематографија) одеше пред своите технички можности. Веќе подолго време тиа ја очекуваа појавата на техничката база; тие го очекуваа звучниот филм и телевизијата.

На партизаните и работниците на документарната звучна синеграфија новите технички пронајдоци им позајмија моќни раце во борбата за револуција во филмот, за отфрлање на играта, за Октомври на Киноокото.

Од монтажа на визуелни факти снимани на филм (Кинооко), ние поминавме на монтажа на визуелни и акустички факти предавани преку радио (Радиооко).

Во иднина ќе одиме кон симултана монтажа на визуелни - акустични - тактилни - олфакторни факти итн.

Тогаш ќе бидеме во состојба да ги изненадиме и бележиме човековите мисли, конечно да стигнеме до најголемиот експеримент на директна организација на мислите (а со тоа и акциите) на целото човештво.

Такви се техничките перспективи на Киноокото што се роди по Октомвриската револуција.

(Од предавањата на Вертов одржани во Париз во 1929, првпат објавени во "Филмфронт" во 1935).

Од Манифестот од јануари 1920 на Советот на тројцата до кинематографичарите

... Пет полнокрвни години што беа предизвик за целиот свет поминаа а да не остават никаков белег. Примероци на уметноста од пред Револуцијата сè уште висат како икони и сè уште ја возбужуваат вашата утроба. Странските земји ве поддржуваат во вашата конфузија и праќаат во нова Русија некремирани остатоци од филмски драми, засладени со одличен технолошки прелив.

Пролетта доаѓа. Студијата треба да почнат со работа. Советот на тројцата не го крие своето жалење кога гледа како продуцентите ја прелистуваат литературата во потрага за дела погодни за сценарија. Имињата на театарските драми и поемите што доаѓаат предвид за продукција треперат во воздухот. Во Украина, и тука во Москва, неколку филма веќе се направени и се добро сведоштво за оваа импотенција...

... Организмот на кинематографијата и понатаму се труе со страшниот отров на навиката. Ние бараме да ни се дозволи да експериментираме со овој организам што умира со цел да откриеме противотров.

Оние што не веруваат ги утешуваме: ние се сложуваме да го испробаме нашиот лек на "зајаци" - на филмски етиди.

Од стенографските белешки

... Сè што правевме досега во кинематографијата беше стопроцентно конфузно и токму спротивното од она што требаше да го правиме.

... Психолошки, детективски, сатиричен или каков и да било друг филм.

Отстранете ги сите сцени и оставете го само текстот. Ќе го добиеме литературниот скелет на филмот. На овој литературен скелет можеме да му прилепиме нов снимен материјал - реалистички, симболички, експресионистички - каков и да било. Ништо нема да се промени. Ниту ќе се промени односот: литературен скелет - филмска илустрација. Такви се сите наши и странски филмови без исклучок.

x x
x

Гледајќи ги филмовите од Запад и Америка, земајќи ги предвид сите информации што ни се достапни за работата и истражувањата направени до денес - јас дојдов до следниов заклучок:

СМРТНАТА ПРЕСУДА, ДОНЕСЕНА ОД КИНООКО ВО 1919, НА СИТЕ ФИЛМОВИ БЕЗ ИСКЛУЧОК СТАПУВА ВО СИЛА ОД ДЕНЕС.

Пат за машината

Појдовна точка: употреба на камерата како кинооко-посовршено од човечкото, за истражување на хаосот на визуелните феномени што го исполнуваат универзумот.

Не копирај од окото

До денеска ја присилувавме камерата да ја копира работата на нашето око. И колку подобра беше копијата толку подобар се сметаше кадарот. Од денес ќе ја ослободиме камерата и ќе ја натераме да работи со спротивна цел, што подалеку од копирањето.

Електричен млад човек

Јас сум око. Јас создадов човек посовршен од Адам; јас создавам илјадници различни луѓе во согласност со однапред подготвени планови и пресметки.

Јас сум око

Јас ги земам рацете од најагилниот, најбрзите и најцврстите нозе од другиот, од третиот ја земам најубавата и најизразитата глава и со монтажа создавам сосема совршен нов човек.

х х

х

Јас сум око. Јас сум механичко око

Јас, машина, ви посочувам еден нов свет, како што само јас можам да го видам.

Денес, и засекогаш, се ослободувам себеси од неподвижноста на човекот, јас сум во непрекинато движење, се приближувам и оддалечувам од објектите, се подвлекувам под нив, се движам покрај устата на коњ во трчање, се запирам во толпа со полна брзина, трчам пред војниците во напад, им го свртувам својот грб, се искачувам со авион, паѓам и повторно се кревам покрај тела што паѓаат и стануваат.

Тоа сум Јас, апаратус, маневрирам во хаосот на движењата бележејќи еден момент по друг во најсложени комбинации.

Ослободен од 16 - 17 слики во секунда, ослободен од границите на времето и просторот, јас ги координирам сите точки на универзумот, секогаш како што јас планирам.

х х

х

Да се сложиме уште еднаш: окото и увото. Увото сирка, окото прислушнува.

Расподелба на функциите.

Радиоувото - одреди: "слушај!"

Киноокото - одреди: "гледај!"

Еве го, граѓани, стои пред сè, пред музиката, сликарството, театарот, кинематографијата и други кастрирани дејности.

Превод и адаптација:

Илија Пенушлиски

АНДРЕ БАЗЕН (ANDRE BAZIN)

I. ПО ПОВОД СЕРИЈАТА "ЗОШТО СЕ БОРИМЕ" (1946)

- Извадок -

Војната и нејзината апокалипса се наоѓаат во зачетокот на ревалоризација на документарниот репортажен филм. За време на војната фактите добиваат посебна сериозност. Тоа е една колосална режија, така што во споредба со неа "Антоние и Клеопатра" (Anthony and Cleopatra) или "Нетрпеливост" (Intolerance) личат на спектакли од провинциски театар. Но, тоа е режија на стварноста и може само еднаш да послужи. А и драмата се игра "вистински", зашто статистите се согласиле да умрат влегувајќи во полето (бојно) на камерата, како робовите-гладијатори во арената на циркусот. Благодарейќи му на филмот светот остварува една снаодлива заштеда на војни, зашто со нив двојно се користи: за историјата и за филмот, како несовесните продуценти кои снимаат нов филм во премногу скапите декори од претходниот. Во овој случај светот има право. Војната со своите сетви на трупови, со огромните резурнувања, со неброените преселби, концентрациони логори и атомски бомби, далеку зад себе ја остава уметноста на фантазијата која се обидува да ја реконструира.

Ми се чини дека наклоноста кон воената репортажа произлегува од низа психолошки, а можеби и морални барања. За нас нема ништо повредно од единственото доживување, снимено директно во часот на самото создавање. Сцената на операцијата има предност над онаа другата сцена што е непреценливо подраматична, зашто делото се измислува во текот на самото збиднување. Комеди-

. А што се однесува до вложените средства, непотребно е да ја подвелекуваме нивната исклучителна целисходност: би сакал само да нагласам дека го досегаат космичкиот ред на величините и можат да се мерат уште со земјотресите (дури ниту со нив: Н-бомбата сега вреди колку стотина добри земјотреси), вулканските ерупции, поплавите и со страшниот суд. Го велеам ова без иронија зашто верувам дека првиот број на "Филмските новости на Вечноста" ќе биде посветен, секако, на сензационалната репортажа за страшниот суд, а во споредба со неа Нирнбершкиот процес ќе биде нешто како "Излегувањето на работниците од Лимеровите фабрики" (La sortie des usines Lumiere). Кога би бил пессимист би го додал уште и психолошкиот фактор, помалку фројдовски, и би го нарекол "Неронов комплекс", чија дефиниција би била уживање во глетката на разурнување на градовите. Кога би бил оптимист, би го вовел моралниот фактор за кој зборував погоре и би рекол дека свирепоста и жестокоста на војната ни влеале почит и дури и култ на вистински факт, покрај кој секаква реконструкција, па дури и добронамерната, изгледа мошне непристојна, сомнителна, та дури и богохулна.

Но, воената репортажа одговара, пред се, на една друга потреба со која се објаснува ваквата нејзина распространетост. Љубовта кон актуелното здружена со љубовта кон филмот само е израз на желбата на модерниот човек да биде присутен, да присуствува во историјата, во чија политичка еволуција техничките средства на комуникацијата и уништувањата неповратно го вилеле. На периодот на тоталната војна неизбежно му одговара периодот на тоталната историја. Владите тоа го сфатиле и затоа се грижат да ни пружат филмска репортажа за секој свој историски акт, за секое потпишување на спогодба, за средбите на тројца, четворица, петмина големи итн. Но, бидејќи историјата не е однапред изрежиран балет, потребно е да го посееме нејзиниот пат со најголем можен број камери, за да бидеме сигурни дека ќе ја фатиме на дело (историско дело, се разбира). Затоа нациите предвиделе филмска опрема за војската како што предвидуваат и неопходна воена опрема. Снимателот учествува во задачата на бомбардерот, во слетувањето на командосите. Вооружувањето на ловечкиот авион опфаќа и автоматска камера помеѓу двата митралеза. Снимателот се излага на иста опасност на каква што се излагаат и војниците чија смрт треба да ја сними, дури и по цена на својот сопствен живот (но зарем е тоа важно, само треба филмот да се спаси). На најголем дел воени операции им претходела детална филмска подготовка. Кој би можел да каже колку строго се разликува воената ефикасност од претставата што се очекува? Роже Ленар (Roger Leenhardt), во своето предавање за документарниот филм замислуваше дека наредниот пат мајорот Хемфри Богарт (Humphrey Bogart) или наредникот Спенсер Треси (Spencer Tracy), толкувајќи ги сопствените личности ќе бидат и главни толкувачи на некоја голема полуромансирана репортажа. Снимателската екипа ќе има задача да го сними текот на вистинските воени операции со кои тие навистина ќе командуваат, со патриотска опасност по својот живот. Ќе кажете дека сè уште дотаму не сме дошле. А јас барам да се размисли за бомбардирањето на атолот Бикини и за оние поморски ложи каде можеа да влезат само поканетите (по малку како во "жива" ТВ емисија), додека камерите го снимаа за вас и за мене тој сензационален момент. Барам да се размисли за Нирнбершкиот процес, кој се одигра под светлоста на филмските рефлектори како реконструкција на судење во криминалистички филм.

Живееме во свет, сè повеќе оголен од филмот. Во свет кој се стреми кон преобразување на сопствената слика. Стотина илјади екрани ни дозволуваат да присуствуваме во моментот на актуелниот настан на огромното лупење на скрамата што секојдневно ја лачат десетини илјади камери. Тукушто се оформила, кожата на историјата отпаѓа во вид на филмска лента. Кои беа оние филмски новини пред војната што се викаа "очи на светот"?

Наслов, денес, одвај претенциозен, зашто неброените објективи на Бел - Хауел (Bell-Howell) се впериле и ги демнеат на сите раскрсници на настаните, сите живописни, необични или ужасни знаци на нашата судбина...

II. ФИЛМОТ И ИСТРАЖУВАЊЕТО (1953)

- Извадок -

Во својата книшка "Филмот на долга пловидба" (Le Cinema au long cours) Жан Тевено (Jean Thevenot) убаво ја изнесе кривулкавата линија на големата филмска репортажа од нејзините почетни успеси околу 1920 година и го осветли опаѓањето на родот помеѓу 1939 и 1940 година и неговата ренесанса по војната. Вредно е да се укаже на смислата на тој развој.

По онаа војна, околу 1920 година, некои десетини години по Понтинговото (Ponting) снимање на херојската Скотова (Scott) мисија на Јужниот пол, сликите на "Вечната тишина" (Scott's Antarctic Expedition) ѝ ги открија на широката публика поларните предели врз кои се базира успехот на цела една серија филмови од кои "Нанук од Север" (Nanook of the North , 1922) на Роберт Флаерти (Robert Flaherty) е ремек - дело. Малку подоцна, а најверојатно поради успехот на "белите филмови", се разви производството на "тропски и екваторијални филмови", така да ги наречеме, меѓу кои најпозната е африканската серија. Тоа беа, меѓу другите, "Црното крстосување" (La Croisiere noire , 1926) на Леон Поарие (Leon Poirier), "Симбо" (Simbo) и "Конгорила" (Congorilla) прикажани во 1928 година, но снимени од 1923 до 1927 година.

Овие први ремек-дела на долгометражниот патеписен филм веќе ја носеа во себе главната вредност на родот: поетската автентичност која и денес не е застарена ("Нанук" и денес со леснотија го поднесува тоа искушение). Но таа поезија ја добиваше, особено на филмовите снимени на Тихиот Океан, онаа посебна форма која се нарекува "егзотизам". Од "Моана" (Moana), што е скоро чиста етнографска репортажа, до "Табу" (Tabu), преку "Белите сенки" (White Sladows of the South seas) јасно се гледа како се обликува митологијата и како западниот дух ја запоседнува и толкува далечната цивилизација.

Во книжевноста тоа е времето на Пол Моран (Paul Morand), Мак Орлан (Mac Orland), Блез Сандрап (Blaise Cendrars).

Оваа модерна мистика на егзотичното, обновена со новите средства на соопштување, која би можела да се нарече егзотика на мигот, веројатно го најде својот најдобар израз во монтажниот филм од периодот на почетокот на звукот, во кој целата земја беше фрлена на екран во мозаик на звучни и визуелни слики, во еден од најраните успеси на новата уметност - "Мелодија на светот" (Die Melodie der welt) на Валтер Рутман (Walter Ruttmann).

Подоцна и покрај некои значајни исклучоци, започнува деканденцијата на егзотичниот филм, обележена со се побесрамните барања на ефектот и сензационалното. Веќе не е доволно да се лови лавот, туку тој треба да ги изеде и носачите. Во филмот "Африка зборува" (Afrika spricht) крокодилот проголта црнец, во "Трејдер Хорн" (Trader Horn) црнецот е нападна од носорог (мислам дека овојпат нападот беше лажен, но намерата е иста). Така се создаваше митот за Африка населена со ливјаци и диви животни. Тоа мораше да заврши со "Тарзан" (Tarzan) и "Рудниците на цар Соломон" (King Solomon's Mines).

x x
x

Од војната па наваму присуствуваме на очигледното враќање на автентичноста на документот. Циклусот на егзотизмот го затвори кругот на апсурдното; публиката денес бара да верува во она што го гледа и својата доверба ја проверува и со другите средства на информација со кои располага: радиото, книгата и печатот. За обновата на "филмот на долга пловидба" и должине, впрочем, во прв ред на неодамнешната обнова на истражувањата, чија мистика би можела навистина да ја претставува повоената варијанта на егзотичното. Таа нова појдовна точка им дава на современите патеписни филмови стил и ориентација. Во нив пред сè се чувствува модерното истражување, кое скоро секогаш се стреми кон научното или етнографското. Ако сензационалното во принцип не се исклучува, тоа барем останува подредено на објективната документаристичка намера на потфатот. Последица на тоа е дека тоа скоро се сведува на нула, затоа што камерата мошне ретко, како што ќе видиме, може да биде сведок на најопасните моменти од експедицијата. Напротив, психолошкиот и човечки елемент избива во прв план, било во однос на самите автори, чие однесување и реакции пред поставената задача претставуваат некој вид етнографија на истражувачите, експериментална психологија на доживувањето,

сред-
на
ни-
земја
во
а све-
т -
-
е
се
лмот
р-
од
так
ја-
n)

било во однос на проучувањето на народите, кои конечно не
ги сметаат како род на егзотични животни, туку, напротив,
се прават напори што подобро да бидат опишани за да може
што подобро да се сфатат.

Покрај тоа, се случува филмот да не биде единствен, а ве-
ројатно ниту главен документ, кој на публиката ѝ сведочи
за стварноста на експедицијата. Него денес скоро секогаш
го придружува книгата или низа предавања со проекции, пр-
во во салата "Плејел" (Pleyel), а потоа насекаде низ Фран-
ција, а да не зборуваме за емисиите на радиото и телевизија-
та...

превод: Илинденка Петрушева

зат-
а во
те
и
а-
а
ка
ја.
ро
за-
под-
т.
а

д
,

СЛОБОДАН ПЕРОВИЌ (1926-1978)

Непобитен е фактот дека со ненадејната смрт на Слободан Перовиќ југословенскиот филм изгуби еден од своите врвни артисти, чиј филмски опус започнува со филмот "Виза на злото" (Вардар филм, 1959, реж. Франце Штиглиц).

Слободан Перовиќ, слободно може да се каже, својата филмска кариера ја започна во македонски филмски-веќе спомнатиот "Виза на злото" и "Мирно лето" (Димитрие Османли, 1961). Токму ова беше повод што се обравивме до неколкумина филмски работници со молба да се потсетат на деновите на другарување со овој необичен човек и голем артист. На нашата молба се осваа артистот Ацо Јовановски и директорот на производството во "Вардар филм" Љубе Караџозовски.

Ацо Јовановски: Мојата прва средба со Слободан беше на пробното снимање за филмот "Виза на злото". Беше млад, убав, со еден збор - интересна појава. Но беше многу чуден човек. Најнапред не можев да ги одгатнам причините за тоа, но подоцна, во текот на нашето пријателство, а посебно во деновите кога сивамме, открив моменти од неговиот живот, кои според мене, можбѣ влијаеле на неговата психа. Имено, тој ми расправаше за својот брат скоевец, како и за морничавите денови што самиот тој ги поминал во логорот на смртта каде во неколку наврати бил подготвуван за крематориум. Живееше скромно и едноставно. Всушност мислам дека беше едно големо дете. Интимно, се чини, не беше многу срекен. Инаку, по природа беше артист, роден артист. Но беше голем тремаџија - се разбира во позитивна смисла. Постојано имав чувство дека ништо нема да направи гледајќи ја неговата трема, но потоа кога почнувавме со снимањето, тој се соживуваше со улогите, сцените ги снимаше без проблем. Јас со него доста соработував, особено му помагав во совладувањето на македонскиот јазик. Сето тоа, додека работевме обајцата, како да го земаше на мајтап, и јас во почетокот имав чувство дека не е многу заинтересиран и дека нема да запамети ништо. Но, на снимањата тој напoлно ги демантираше тие мои впечатоци - ме уверуваше дека со големо внимание ги следел сите мои забелешки зашто со извонредна интелигенција ги уочуваше карактеристиките на нашиот јазик, па се случуваше, на снимањето, тој мене да ме поправа во јазикот. Ете таков беше: сиот концентриран на работата, иако оставаше впечаток на ноншалантност.

Според мене, Слободан беше првиот модерен артист во Југославија, кој од обично службениче во еден од белградските театри, со голема љубов, самоодречувања, работа и амбиција,

за кусо време се искачи на врвот на југословенскиот артизам.

Љубе Караџозовски: Необично совпаѓање, но токму оваа година се навршуваат дваесет години откако се запознав со Слободан Перовиќ, или како што го викаа најблиските во неговата средина, Цицо. Поточно, во март 1958 година "Вардар филм" вршеше подготовки за снимањето на играниот филм "Виза на злото". За улогата на Симон, возач на камион и криумчар на дроги, имаше повеќе кандидати, но таа улога ја доби Слободан Перовиќ. Ние, соработниците на режисерот Франце Штиглиц, до тогаш не го познававме Слободана, но морам да признаам дека тој, како на извршеното пробно снимање, така и во текот на проучувањето на улогата, ни остави гилем впечаток со својата сериозност и ангажираност во работата.

Кога ја доби улогата на Симон го поканив да склучиме договор за работа, што подразбира и договор за висината на неговиот хонорар. Тој на преговорите само рече: "Вие имате свои правила и програма и според тие правила направете го договорот". Со тоа преговорите завршија.

За време на снимањето, во кое имавме доста тешкотии и работите не течеа секогаш по нормален ред, Слободан постојано беше прв на објектот и секојпат доаѓаше подготвен на снимање, што значи околу неговата редовност екипата немаше никакви проблеми. Инаку снимањето се одвиваше на повеќе локации, и тоа во Дојран, Демир Капија, Прилеп, Охрид, Скопје и Загреб. Во тоа време сместувачките капацитети во внатрешноста на Републиката беа минимални или пак никакви, па навистина беше проблем добро да се смести една филмска екипа која во просек броеше 45-55 членови. Се сеќавам - Слободан никогаш не правеше проблем од тоа каде ќе биде сместен и каде ќе спие. Дури еднаш му го отстапи своето легло на еден осветлител, а тој останал да спие на земја, со образложение дека осветлителот треба утредента рано изутрина да работи, а дека тој, Слободан, има снимање дури попладнето, та ќе има време да се одмори. Друг пат, се случи, Слободан право од снимање да дојде во Скопје и како не најде место во хотелите, се појави кај мене. Јас со моето 4-члено семејство живеам во еднособен стан, така што сместувањето беше отежнато бидејќи немав слободен кревет. Слободан се смести на едно помошно легло, се одмори и утредента замина повторно на снимање. Уште еден настан ми останал врежен во сеќавањата. Снимахме во Загреб и екипата еден

извесен период немаше добиено дневници. Поради тоа дел од екипата изрази негодување, дури имаше и навестувања дека работата ќе биде прекината. Слободан, кој што беше присутен во тие расправи, ја извади својата штедна книшка и ми ја предаде лично мене со тоа да појдеме во банка и да ги извлечеме сите негови заштеди, кои изнесуваа 260.000 стари динари. Средствата што ги даде Слободан беа поделени на членовите на екипата и морам да кажам дека овој негов гест силно одекна меѓу сите нас. Ете, таков ми остана во секавањето овој едноставен и скромен човек. Многу читаше, сакаше да знае се, патуваше за да сознае нови нешта, беше страстен возач, кој што ги сакаше само старите мотоцикли и старите фордови, ги презираше подлизувачите, материјалистите, интригантите, а над се доследно се залагаше за докрај човечки и професионални односи во работата.

Секавањата ги забележи: Илинденка

Петрушева



од теоријата

на филмот

НОЕЛ БИРШ (NOEL BURCH)

СИЖЕА НА НЕФИКЦИЈАТА (1969)

(Од книгата "Пракса на филмот")

- Извадок -

Колку далеку да се вратиме во историјата на кинематографите ќе ги најдеме, покрај пионерите за кои овој инструмент во почетокот бил средство за забавување на масите со лукративна цел, и оние другите на кои тој првенствено им претставувал средство за информација (значи, за пропаганда), средство за образование (значи, за придобивање). За Маре (Marey) во "археолошката" и Лимиер во "примитивната" епоха било неоспорно дека во камерата човекот конечно го нашол инструментот способен да фати, да го забележи "вистинскиот свет", дека тоа е неговата специфична, така наречена света мисија: филмската уметност се обврзала да придонесе во развитокот на науката, на тој "голем идеал" (во почетокот на дваесеттиот век сме), да им овозможи на луѓето едно ново разбирање на светот.

Во почетокот на говорниот филм, значи во златното време на "документарниот филм", во кој расцутел тој "веристички" идеал англискиот продуцент и теоретичар Џон Грирсон (John Grierson) поверувал дека од "реалистичната" природа на суровата филмска слика (единствената која, по негово верување, имала право на граѓанство) може да се извлече конечната етика на филмскиот феномен за кој се сметало дека е нужно "ангажиран" (како што би се рекло дваесетина години подоцна): "Документарната идеја само бара со кое и да било средство да се пренесат на екран преокупациите на нашето време, со поттикнување на мечтите и што побогатото забележување." Оваа визија може да биде репортажа на едно а поезија на друго ниво и, конечно, на трето; нејзиното естетско дејство лежи во луцидноста на самото излагање". Овој credo го одвлекува Џон Грирсон кон она што тој неповратно го осудува-снимањето во ателје - и утврдува дека режисерот, кога умира станува фотограф.

Оваа етика, која долго ја делеа бројни луѓе на добрата волја, незабележливо но длабоко го подриваше развитокот на филмската уметност, и тоа на два начина. Таа, од една страна, влеа во главите на бројните надарени режисери (особено англосаксонските, но и италијанските и француските) опседнатост со проблемот на општествената одговорност (која, како што се смета, многу

повеќе му се наметнува на филмскиот уметник одошто на другите уметници, поради "популарното" својство на неговата уметност и нејзината "реалистичка" природа), чие дејствување често ги искривокочуваше нивните односи со филмската материја и ги "шкопеше" нивните дела. Од друга страна (а тоа го гледаме и од горниот навод), грисоновската етика содржеше и хиерархиски ред во самото срце на филмот на нефикцијата, кој го проповедуваше и во кој се правеше разлика помеѓу "пораката" и "поезијата". Тука употребуваме еден поедноставен речник кој, ни се чини, многу добро ја карактеризира старата документарна школа, школа која освен неколку дела со вистинска вредност, како што се филмовите "Човекот од Аран" (Man of Aran) или "Исчаденото лице" (Coal face), дала на стотици извештачени и блуткави филмови, како што е "Приказната од Луизијана" (The Louisiana story), или безбројни и "вкочанети", како што се повеќето филмови, производство на ГПО (што ја водеше Грисон). И еве не во самото битие на нештата; зошто овие филмови на ГПО денес ни изгледаат онака стусени, лажни, онака изнасилени? Заради тоа што во текот на овие десетина години концепцијата на нефикцијата во филмот во целост е преобразена, и тоа во смисла која, се чини, паралелно го осветлува развојот на филмот на фикцијата. На крајот, зарем хиерархијата сиже - обработка на Џон Грисон не се оние исти хиерархии на Отан-Лара, како што, впрочем, и хиерархиите на Дзига Вертов (кои тој никогаш не ги признал од разбирливи причини, но кои се совршено очигледни во неговите последни неми филмови) се идентични со оние што ги застапуваше Јозеф фон Штернберг? Но, во секој случај, зарем така овие хиерархии, овие вертикални оградувања, без оглед на ставот што го прикриваат, го спречувале тоа толку прочуено соединување на "суштината и формата" за кое Грисон верувал дека го пренесува во своите написи и во своите филмови (и покрај тоа што во тоа време само неколку дела, чисто вештачки творби и фикции, како што се "Синиот ангел", "Убиецот М" или "Нула од поведение" - успеале тоа да го постигнат)? Веќе се обидовме да го навестиме начинот на кој авторите денес се стремат да го извршат ова спојување во филмот на фикцијата кое вистински е многу посложено од она што еден Грисон или дури и еден Ејзенштејн можеле да си го замислат, многу посложено токму заради тоа што повеќе не станува збор за соединување на "формите и суштината", што значи две идеи кои повеќе немаат смисла во сегашната перспектива, перспектива која ни овозможува да го насетиме постоењето на една многу "поорганска" синтеза, базирана врз идејата дека "сè мора да функционира на сите нивоа", дека формата е една содржина и дека содржината може да лачи облици, идеја која е клуч на нашиот потфат.

Денешните сиеа на нефикција честопати ни малку не се разликуваат од сиеата на добрите стари документарни филмови: се променило, всушност, само функционирањето на овие сиеа во рамките на еден филмски говор кој многу често почна да ги менува облиците благодарејќи на неодамнешното воведување на дијалектиката на материјалот и играта на камерата, кои, пак, ги овозможија некои технички средства (лесни камери и лесни магнетофони) и некои проширувања на речникот (рехабилитација на "дисконтинуиранiot рез" и некои "погрешни ракорди").

Ќе се обидеме да видиме како, покрај новите форми на фикцијата, функционираат сиеата на нефикцијата или барем два типа сиеа кои се, се чини, најзначајни во сегашните прилики. Од една страна станува збор за сиеа од типот на медитациите, а од друга од типот на ритуалите. Но, веднаш на почетокот мораме да признаеме дека нашата класификација, без сомнение, е поедноставена и произволна, бидејќи и едниот и другиот тип можат да произлезат од исклучително разновидни видови и дека можат дури и да се измешаат. Сепак, без оглед на тоа, таа некому можеби ќе му биде од полза.

Било како било, за нас денес прва вистински значајна појава на формата "медитација" се првите краткометражни филмови на Жорж Франжи. Впрочем, да погледнеме како токму филмовите "Крвта на животните", а посебно "Hôtel des invalides" се одделиле од неколкуте стотици филмови со привидно слични сиеа. Не велиме случајно "привидно". Всушност, она што добрите стари документарни филмови го земаа како сиеа, пасивно сиеа наспроти "активното" сиеа на фикцијата, Франжи го зема како тема, додека неговото сиеа веќе претставува еден развиток или, по прво, едно толкување и со тоа ќе стане активно. И, навистина, документаристите на "добрата стара" школа барале апсолутна објективност пред светот што го снимале: тие само сакале она што го снимаат да биде "убаво и ведро" и за нив ова уверување, праведно за духот онолку колку и пријатно за окото и увото, било само по себе доволно оправдување. Наспроти тоа, филмот "Крвта на животните", а особено филмот "Hôtel des invalides" не беа веќе документарни во оваа објективна насока: овие филмови имаа за цел да го изложат определувањето за и против низ самата фактура на филмот; нивната форма беше медитацијата, а нивните сиеа судири на идеи содржани во темата; и, што е најважно, од овие судири се родиле структурите (1). И така, накратко ја изложивме големата новина на овие два филма, која постојна ќе го означува почетокот на едно цело настојување на филмот на нефикцијата. Но, како поправо функционираа нивните сиеа?

Истенченото раскажување на блескавиот филм "Hôtel des invalides" се развива во битието на основната двосмисленост: филмот можеме да го читаме како обвинение против војната или, на едно понаивно но совршено кохерентно, а за многумина и совршено "природно" ниво, како патриотски филм кој се перчи

(потсетуваме дека филмот го нарачало и дистрибуирало Министерството на војската!). Камерата во панорама која ни го покажува распоредот на ордените на градите на еден осакатен борец, а потоа ужасот што го предизвикува неговото осакатено лице е очигледно обрната "синтагма", токму онака како и среќно најдените зборови на боречката химна кои во поднасловот се појавуваат на сверските слики на воениот колеж; на крајот, што би можело да биде поамбивалентно од последниот кадар со војниците кои весело си одат по чудесно убавото темно небо? Од историски агол, филмот "Hôtel des invalides" му донесе на "документарниот" филм формален пристап, кој дотогаш беше резервиран исклучително (во еден воопшто сладникав облик) за филмовите на фикцијата, притоа одбегнувајќи да навлезе во самата тематика на фикцијата, како што секогаш правеше Флаерти (Flaherty), честопати со кобни последици (зашто, по наше чувство, во филмот на Франжи можеме да ја гледаме младата двојка посетители само како некоја спроводна нишка која во себе има нешто од двосмислената целина, додека убавото момче во "Приказната од Луизијана" е првото лице на фикцијата, каква и да е дефиницијата што му ја даваме на овој израз). Меѓутоа, мораме да признаеме дека "Hôtel des invalides" има уште неколку својства кои истовремено го врзуваат и за класичниот филм на фикцијата и за класичниот документарен филм: единството на граѓата (2), единството на тонот и стилот и релативната непрекинатост на просторот и времето (што не значи дека овие единства не се изразени на еден мошне среќен и строг чин). Но, веќе филмот "Крвта на животните" носеше во себе скица на непрекинато раскажување (прекини на тонот и граѓата), додека Франжи во своите истражувања отишол уште подалеку, и тоа во своите две следни дела, кои, по филмот "Крвта на животните", се најубави. Станува збор за две биографски медитации: "Големиот Мелиес" (Le grand Melies) и "Господинот и госпоѓата Кири" (Monsieur et madame Curie). Обата филма се служат со една дотогаш практично непозната наизменичност на секвенци во кои играат актери (евокации, обновување) на сите видови иконографски елементи и, во "Големиот Мелиес", наведување на филмови (во што беше претходник на емисиите филмските творци на нашето време; во тој момент недостасуваше уште само "непосредниот придонес, филм-вистина"). Во овој последен филм, елементот на историската автентичност претставен по пат на иконографски предмети и документи, беше постојано присутен во внатрешниот простор на вештачкиот елемент (играни виџети), и тоа благодареејќи на едно изненадувачко но совршено логично решение: Мелиесовиот роден син ја толкуваше рољата на својот татко. И, на крајот, ова присуство се засилува сè

дотогаш додека реалното и вештачкото во целост не се стопат, додека нивната дијалектика не се "кристализира" кога во последните кадри се појавува Мелиесовата вдовица представувајќи се самата себе си (3). Се занимаваме, значи, со сиже на оној тип кој веќе честопати им служел на филмовите на квазификцијата (какви што се филмовите на Дитерле - Dieterle) а подоцна и на документарните филмови од видот на "иконографската евокација" (Ван Гон - Van Gogh - на Ален Рене) (4). Но, во овој контекст, во кој дијалектичкиот поим (во смисла која веќе безброј пати ја илустриравме и дефиниравме) постој само на најбаналното ниво на фактурата, овие сижеа можеа да произведуваат структури кои одвај беа посложени и од простото линеарно изложување на херојските дела, организирано на принципите на "литературната инспирација" или на принципите на некролошките забелешки.

Беше нормално еден творец со Франжиева сила и полет да не може толку долго да се играничува на работата во областа на краткометражниот филм, а притоа да не се изложи на опасноста да ја стерилизира својата генијалност; трагичен е фактот дека оваа незаменлива магија која ја поврзуваме со тој гение не опстанала во допир со филмот на фикцијата. Но, ако Франжи - документаристот и доби многу имитатори, неговите први кратки филмови остануваат до денес единствени. Тој е, по наше мислење, единствениот уметник кој умеел да твори, од однапред готова материја да прави филмови во вид на есеи, совршени медитации на сижеата на нефикцијата.

превод: Дубравка Рубен

Објаснувања:

- 1) Без сомнение поради тоа што се обидоа нешто да докажат, да дадат објаснување, Дзига Вертов (во филмот "Човек со камера") и Лени Рифенштал (Lenie Riefenstahl) во филмот "Триумф на волјата" - Triumpf des Willens) остануваат и понатаму двајца големи документаристи на старата школа.
- 2) И покрај тоа што користењето на филмските журнари е мошне интересно.
- 3) Ќе кажете дека токму тоа и го правеле филмските творци на ГПО со службениците на ноќниот воз или со морнарите од Северното Море. Но на овој метод на Франжи вредноста му ја дава неговото дијалектичко користење, нејзината повластена функција во однос на други пристапи, додека едноличната упорност на методот на групата ГПО влијае на тоа тие филмови да бидат праволиниски и тешко подносливи, барем за денешниот гледач.
- 4) Меѓутоа, овие Франжиеви филмови можеби донекаде ги навесити филмот на Дзига Вертов "Три песни за Ленин".

ЗИГФРИД КРАКАУЕР (SIEGFRIED KRACAUER)

(од книгата "Природа на филмот" - II дел)

ДОКУМЕНТАРЕН ФИЛМ

Без оглед на нивната намера, документарните филмови се одликуваат со посебна наклоност кон актуелноста. И не се потпираат ли тие врз "неартистите"? По сите изгледи, тие не можат а да не му бидат напълно верни на медиумот. Поблиску разгледана, меѓутоа, таа предрасуда во нивна корист се покажува неправдана. Настрана од фактот дека не го истражуваат сиот видлив свет, за што подоцна ќе стане збор, документарните филмови заемно многу се разликуваат според своето однесување кон физичката стварност. Секако, во некои од нив се искажува искрена грижа за суровата природа и се даваат пораки кои на опиплив начин произлегуваат од работата на камерата во нив, од нивното сликовито излагање. Но, се чини дека голем број документарни филмови се мотивирани од други причини. Иако, што само по себе се разбира, исто така прибегнуваат кон природна графа, нивните автори малку водат грижа за користењето на тој материјал како можност за остварување на своите цели. Во тие филмови вообликувачките импулси, раздвоени од реалистичкото стремење, се потврдуваат на негова штета.

Грижа за материјалната стварност

Репортажа

Грубо земено, постојат, значи, две групи документарни филмови: едни се согласуваат со филмскиот пристап, другите се рамнодушни кон него. Ако тргнеме од филмовите од првата група - филмови во кои визуелните елементи служат како главен извор на комуникација - многу од нив тешко да се нешто повеќе од прости сликовни сведоштва за овој или оној дел на светот што не опкружува. Без сомнение дека нивната "објективност" е купена на штета на впечатливоста. Сепак, колку и да се безлични - потсетувајќи така на сликата на старата мајка која Прустовиот раскажувач ја обликува набљудувајќи ја со очи на туѓинец - тие филмови ги задоволуваат минималните барања на медиумите.

Совршен пример за такви творби е стариот британски документарен филм "Станбени проблеми" (Housing problems) -

зложување околу подобро станбено сместување, претежно дадено низ интервјуирање пред камера на домаќинки од лондонските сиротински квартави. Во филмски поглед тој извештај не е ни малку возбудлив, / зашто се сведува на наједноставни фотографски искажувања. Но, треба да се забележи дека таа едноставност се совпаѓа со целата природа на филмот. Станбените проблеми, очигледно, се базираат на убедувањето дека интересирањето на зрелите луѓе за спорното прашање за кое станува збор може да се предизвика единствено ако им се покаже каков е вистински животот во сиротинските квартави. Затоа Едгар Енсти (Edgar Anstey) и Артур Елтон, режисерите на тој филм, сосема умно го соочиле гледачот со вистинските жители на "сламовите" (слам - сиротински квартал - н.з.) и го натерале да ги слуша нивните поплаки за стаорците, испуканите тавани и расипаните инсталации (големата улога што во овој филм им е доделена на вербалните прилози може да се занемари, како доказ; тоа е дотолку полесно што повеќе известувања, исто така, потекнуваат од визуелни елементи). Веродостојноста е единствено важна; а токму тој квалитет на "миговната снимка" овозможува сликите да изгледаат како автентични документи. Естетички повпечатлив приказ на сиротинските квартави би можел, навистина, да го попречи насоченото дејствие, наведувајќи ја публиката филмот да го прими попрво како субјективен коментар отколку како непристрасен извештај. "Обичната" фотографија во Станбените проблеми е резултат на намерното самосовладување на режисерот. Значајно е што Греам Грин (Graham Greene) го фали Енсти поради тоа што е "извонредно рамнодушен кон копнежот за естетиката". Можеби филмот е ослободен од таквиот копнеж поради темата. Јорис Ивенс раскажува дека за време на снимањето на Бороинажа (Borinage), документарен филм за рударите во таа белгиска јагленокоопна област, тој и Анри Сторк сфатиле дека самиот нивен предмет бара да се откажат од естетичкото истенчување во корист на фотографската "едноставност". "Чувствувавме дека за луѓето што живеат во така исклучително тешки услови ќе биде навредливо да се користи кој и да било стил на снимање, кој би попречил нивните страдања непосредно и поштено да се предочат на секој гледач." Човечките страдања, би се рекло, наведуваат на непристрасно известување; совеста на уметникот се пројавува во фотографијата лишена од уметничкото.

Мечтовити толкувања

Меѓутоа, самосовладувањето не е секогаш предност. Без оглед на неговата зголемена наклонетост кон строгата веродостојност, творецот на документарниот филм може на местата што се наоѓаат пред сочивата на неговата камера да им приоѓа со незадржливо чувство на учество. Постојат, навистина,

документарни филмови кои го означуваат преминот од сосема едноставни извештаи кон лични толкувања. На пример, документарниот филм за Њујорк На улица (In the street) покажува еден чувствителен квалитет кој е отсутен или барем доста придушен во Станбените проблеми. Од една страна, тој филм не е ништо друго туку чиста репортажа; неговите кадри на prizori од Харлем толку се лабаво заемно вкомпонирани, што дури даваат впечаток дека се земени случајно. Низ прозорецот се гледа како некое дете го лиже однатре окното; минува една жена со страшно лице; млад човек тапо набљудува што се случува на улицата; црнцињата, занесени со своите празнични маски, си играат и беснеат по улицата, во целосен самозаборај. Од друга страна, таа работа на просто известување е извршена со неприкриена наклонетост кон прикажаните луѓе: камерата со нежност се задржува на нив; тие не треба да претставуваат ништо друго туку самите себе. (Како збир на забелешки на лице место, слично на забелешките во бележникот, овој филм исто така сведочи за изразитата филмска чувствителност кон уличните настани. Тие вредности, меѓутоа, не се без мана; отсуството на структурата што произлегува од нив се разликува од чувствителниот интензитет на филмот и го слабеет.)

Документарните филмови каков што е На улица, сепак, држат до некоја форма на фактографско известување. Но, така не мора да биде. Грижата на филмскиот творец за непристрасно известување (кое нужно ја опфаќа едноставноста на фотографијата) лесно може да допушти под негово настојување да ја слика стварноста во светлината на своите сопствени ставови и визији. Неговите импулси за вообличување тогаш ќе го поттикнуваат, природната градба да ја одбира според сликата на својата сопствена вообразеност, да ја вообличува со помош на техничките средства и со постапки кои не би одговарале на репортажата. Сè додека неговата фантазија ја поттикнуваат дадените предмети многу веројатно е дека неговиот филм ќе го остварува она што го овозможува медиумот. Веродостојните репродукции така се сменуваат со сликовни проникнувања во видливиот свет или во толкувањата на тој свет.

Такви документарни филмови - основата на некои од нив да се најде во авангардата на дваесеттите години - воопшто не се ретки. Тука спаѓа, на пример, Ивенсовиот ДОЖД, филм чија тема попрво претставува предизвик на неговиот "естетски копнеж" отколку што му наметнува обврска кон фотографска "едноставност"; тука спаѓа и Пенлевеовиот (Rainlevé) филм МОРСКО КОЊЧЕ (L'hippocampe), кој ги открива чудата на подводниот свет, како и НОКНАТА ПОШТА (Night Mail), филм во кој Бејзил Рајт (Basil Wright) и Хери Вот (Harry Waat) го оживуваат ноќното патување на поштенскиот воз од

Лондон до Единбург - онака како што можат да го доживеат оние кои го сакаат тој пат. Во сите три споменати филма, потрагата на режисерите по поетскиот израз е потчинета на нивното ангажирање за самите теми. Поезијата на **НОКНАТА ПОШТА**, која на крајот дури се ослободува од визуелните елементи за да стекне некаква независност во рецитираните **Оденови** (Auden) стихови, сепак е поезија на еден вистински поштенски воз и нокта што го опкружува. Овие филмови се одликуваат токму со својата приврзаност кон хиероглифите на возот, морското коњче и дождот со истата онаа приврзаност која еднаш го навела Роселини строго да го укори некој снимател затоа што од полето на кое требало да снимаат поместил некоја осамена бела карпа зашто му се сторило дека премногу се двои од околните темни камења.

Тоа поле, му рекол Роселини на снимателот, било тука стотици, можеби и илјада години, и на природата толку време ѝ било потребно да го вообличи, да го распореди и да ги обои карпите на него и какво право има тој да ја поправа природата? (Да го споредиме тој став на Роселини кон природата со ставот на Ејзенштејн; кога ги снимал сцените на пат за филмот **БЕЖИНСКАТА ЛИВАДА**, Ејзенштејн барал да отстранат две телефонски линии, затоа што верувал дека бандерите го расипуваат пејсажот. Треба да се напомене дека тој филм прикажува една епизода од тогашната советска кампања за колективизација на земјоделството, така што телефонските столбови можеле на некој начин да се поврзат со пределот на кој му припаѓаат. Додека Ејзенштејн без размислување ја преобликува дадената средина, за да ја усогласи со она што неговиот биограф Мари Сетон (Marie Seton) го наречува негова "творечка визија", Роселини поаѓа од премисата дека филмот ги отвора своите сочива кон физичкиот свет и дури низ него, можеби, кон духот. За Ејзенштејн природата е несовершена во споредба со слободно направената театарска сценографија, додека за Роселини сценографијата на природата е исход од сите визии.

Како проникнувањата во "широкиот свет" во кои се изразува почит кон необичните карпи во поле, документарните филмови на Флаерти претставуваат единствени дострели. Од **НАНУК ОД СЕВЕР** до **ПРИКАЗНАТА ЗА ЛУИЗИЈАНА**, сите тие со многу љубов му оддаваат почит на она што постои, - на она што сè уште постои, човек би се осмелил да додаде, со оглед дека тие филмови се занимаваат со примитивни култури. Нивната единствена убавина е награда за трпеливото чекање работите сами да прозборат. Во нив е вложено многу време, а трпението, се разбира, оди заедно со осетливоста за бавното меѓудејствие меѓу човекот и природата, човекот и човекот.

Во досега разгледаните филмови, предимството на природниот свет му дава главен тон. Да замислиме, сега, дека желбата на авторот на документарен филм да ги искаже своите визији или идеи постојано се засилува, дури иако тоа што сака да искаже можеби се опира на филмската обработка: кога ќе го достигне одредениот степен, таа желба по сила ќе биде скоро рамна на неговите инаку реалистички настроенија. Меѓутоа, бидејќи тие настроенија, според премисата, во тој момент сепак се појаки, дури и најминимални, од неговите ослободени вообличени намери, рамнотежата воспоставена помеѓу тие два противречни стремежа не се спротивставува на наклонетоста на медиумите. Сепак, таа рамнотежа е неизвесна; а филмовите во кои таа се материјализира претставуваат гранични случаи.

Таков е, можеби случајот со ПЕСНАТА ОД ЦЕЈЛОН (SONG OF CEYLON). Во тој убав документарен филм за цејлонскиот живот се наоѓа една секвенца на "монтажа", очигледно настаната под руско влијание, во која накратко се прави обид да се прикаже влијанието на западната цивилизација на домородечките обичаи. Европските гласови од лондонската берза, од бродските агенции и трговските канцеларии сочинуваат еден сложен вкрстен звучен образец, синхронизиран со кадри кои го прикажуваат ширењето на индустријализацијата и нејзините последици по жителите на прединдустријскиот период. Во споредба со ПРИКАЗНАТА ОД ЛУИЗИЈАНА, каде надирањето на индустријата во примитивното општество се слика со чисто филмски средства, секвенцата од ПЕСНАТА ОД ЦЕЈЛОН дејствува како конструкција; интелектуалното образложување преовладува над визуелното забележување. Сепак, целата секвенца е окружена со пасажии во кои главно место има реалноста на камерата. Така таа добива бележје на меѓуигра, а како таква го засилува впечатокот на филмскиот живот што ја окружува.

Втора, слична случка претставува филмот БЕСКОНЕЧЕН СВЕТ (WORLD WITHOUT END) кој за УНЕСКО го снимале Пол Рота во Мексико и Безил Рајт во Тајланд. Во филмот се прикажуваат обичните луѓе од тие земји во развој - нивниот секојдневен живот и добродојдената помош што им ја укажуваат советниците и медицинските екипи што ги праќа УНЕСКО. Како што вели Рота, главната тема на филмот БЕСКОНЕЧЕН СВЕТ е дека "постои еден свет во кој сите сме соседи". Тоа е идеолошка тема; а коментаторот, покрај тоа што дава опширни објасненија, ја истакнува пораката на добрата волја со искажувањата кои личат на половици. Оттука постои вистинска опасност дека тој би можел да го одмами гледачот во предели во кои материјалните појави не се повеќе многу значајни. Меѓутоа, на таа наклонетост кон духовното, изразено со зборови, дадена е противтежа на повеќе начини. Пред сè, двајцата режисери ја изнесуваат

идејата за еден свет во рамките на самата визуелна димензија, на тој начин што пределите меѓусебно оддалечени 16.000 километри, ги поврзуваат со изнорѓање на значајни сличности и заеднички теми. И Мексиканците и Сијамците ловат риба за да преживеат и се збираат на живописните пазари; а гледаме и како стручњаци на Обединетите нации се борат против сушата во Мексико, против кожните болести во Тајланд - и против незнаењето насекаде. Обрнете внимание дека таа монтажа по сличностите, основните потреби и хуманите залагања не ги израмнува сите егзотични волшебства и културни разлики - Будата кој седи прикажан е заедно со камионите на некој пат, а старата мексичка селска црква блеска со сета своја белина на сурово острата светлина како да е скамената во вечноста.

Освен тоа, кажаниот збор многу често се заменува со вистинскиот звук; "жапчињата" шумно прскаат, а луѓето пеат и танцуваат во слободното време. Далеку од тоа да бидат само дигресији, тие призори развиваат основна тема и привлекуваат внимание, дотолку повеќе што се јавуваат во отсуство на говорот. И, на крајот, по сè изгледа дека Рајт и Рота ги сакале луѓето што ги снимале. Нивната камера се задржува на лицата на излекуваните сијамски деца кои блескаат од радост и, очигледно, се колеба да се оддалечи од собирот на старите и младите Индијанци. Кадрите како што се овие зрачат со топлина која и самата ја навестува идејата што се наоѓа во основата на филмот. Навистина, БЕСКОНЕЧНИОТ СВЕТ шири една порака која може ефикасно да се пренесе и без разработени упатувања на филмскиот свет, а режисерите успеваат со самиот тој свет да откријат многу нешта од она што треба да го соопштат. Нивната вообличена намера да застапуваат идеал на "семејството на човекот" главно е исполнета со нивниот реалистички став, со нивното инсистирање на "животот на камерата".

Во внатрешноста на таа гранична област доволна е и незначителна промена на нагласувањето па да се наруши неизвесната "вистинска" рамнотежа меѓу реалистички вообличените стремежи. Во филмот ГРАДОТ ВО ДОЛИНАТА (VALLEY TOWN) на Вилард Ван Дајк (WILLARD VAN DYKE), тие противречни стремежи отворено се борат за предност. Додека се задржува на минатото - работата во фабриките, годините на благосостојба, зголемувањето на невработените поради подобрите машини и така натаму - овој документарен филм за еден американски индустриски град во времето на стопанската криза претставува првокласен визуелен извештај со скржави коментари. Но, штом Ван Дајк ќе дојде до времето на кризата, до нејзината беда и страдањата, уметникот во него се буни, по сè изгледа, против ограничувањата на медиумот кој од него бара да се држи до површни работи. Тој сам раскажува за искуствата кои него и неговите соработници ги навеле својот пристап да го измненат уште додека го вообличувале филмот: "Нешто недостасува-

ше. Чувствувавме дека секако мораме да се вовлечеме во душата на тие луѓе... Што работникот мисли кога почнува да му попушта професионалната вештина? Добро знаевме што би рекол тој, но тоа не беше доволно. Моравме да изнајдеме начин наместо тој да проговора неговите мисли" Фала му на бога, тие и го пронајдоа тој начин! Вториот и главниот дел од ГРАДОТ ВО ДОЛИНАТА го достигнува својот врв во епизодите од времето на кризата, кои се движат околу еден работник и неговата жена - поточно речено, околу нивниот внатрешен живот, затоа што кадрите со нив се синхронизирани со гласовите, кои снимени со помош на "комора за одглас", со зборови треба да ги изразат мислите и чувствата на тие двајца луѓе. Од нас се бара да веруваме дека нешто во нив проговара, ечи, па дури и потпевнува. Сепак, изложувајќи ги мислите на тој работник и на неговата жена, Ван Дајк ги лишува нивните надворешни ликови од значењето, и со тоа не збунува дотолку повеќе што со нивните лица сè почесто го исполнува целото платно. Секако, сите тие крупни и најкрупни планови - кои, да беа препуштени на себе, ќе беа кадри да го искажат сè она што треба - изгубени се за гледачот, кого призрачните монолози, сакал тој или не, го претвораат во читател на мисли.

Рамнодушност кон материјалната стварност

"Градот во долината" претставува граничен случај во опишаната група документарни филмови. Оттаму патот води право кон филмовите што се "рамнодушни" кон видливиот свет. Од можните причини на таа рамнодушност тука може да бидат интересни само две: еднострана грижа за формалните односи меѓу користените слики и, што е многу почесто, занимавање повеќе со менталната одошто со физичката стварност.

Превосходност на формалните односи

Класичниот филм на Валтер Рутман "Берлин" е и ќе остане пример кој најдобро ја илустрира сеопфатноста на еден формалистички пристап. Таа "симфонија на велеградот" посебно е привлечна затоа што содржи елементи на вистински филмски документарец; нејзините отворени кадри на улиците и нивните продолженија одбрани се и распоредени со восхитувачко чувство на фотографски вредности и моментни впечатоци. Но филмот, сепак, не го исполнува своето ветување. Своите напречни пресеци низ секојдневниот берлински живот Рутман ги дава спротивставувајќи ги кадрите кои по обликот и движењето личат едни на други, или како врски ги користи грубите општествени контрасти, или пак подвижните делови на машинеријата ги претвора, како во филмот "Чекорење на машините", во скоро апстрактни филмски обрасци.

Неизбежно е едно такво монтирање по аналогии, крајни разлики и ритмички обрасци да го сврти вниманието на публиката од суштината на сликите кон нивните формални особености. Ова можеби го оправдува судот на Рота за "површинскиот пристап" во филмот "Берлин". Благодареејќи му на тој Рутманов формалистички пристап, кој можеби потекнува од неговото сфаќање на уметноста како и од неговиот страв да се ангажира, прикажаните објекти главно функционираат како составни делови на такви и такви односи, та се заканува можноста нивната содржина да исчезне. Вистина, изгледа дека тие односи треба да го предпочат "темпото" на Берлин, но и темпото е исто така формален поим, доколку не се дефинира во врска со својствата на објектот низ кој се материјализира. Да го споредиме "Берлин" со филмот "Мефучин": како и Рутман, и Клер ги поврзува различните објекти според нивните површински сличности; но, за разлика од Рутман, тој тоа го прави како во игра. Филмот "Мефучин" се игра со вистински животни појави, потврдувајќи го со тоа нивниот интензитет, додека во "Берлин", напослава лишен од какво и да било шегаџиство, се нагласуваат сличностите и спротивностите на појавите, со што им се наметнува мрежа од орнаментални односи кои се стремат да ги заменат нештата од кои се изведени.

Превосходност на менталната стварност

Често авторите на документарни филмови се толку исклучително преокупирани со соопштувањето на разни тврдења од интелектуална или идеолошка природа, та дури и не се обидуваат тие тврдења да ги "измаат" од визуелната граѓа што ја прикажуваат. Во тој случај, менталната стварност доминира над физичката. Уште и пред појавата на звучниот филм такви пораки беа соопштувани од филмското платно со рамнодушност спрема содржината на сликата; тогаш работата на нивното предпочување природно паѓаше во задача на поднасловите и на самите визуелни елементи. Во дваесеттите години, опседнат со идејата за еден "интелектуален филм", кој својот прв би го достигнал во адаптацијата на Марксовиот "Капитал", Ејзенштејн главно се потпрел на сликите за да ги претстави мисловните процеси и ставови во духот на дијалектичкиот материјализам. Тој премногу добро ја научил лекцијата од Грифитовото "Нетрпение": заедно со блескавите методи на "монтажата", тој од овој филм ги прифатил и не толку очигледните падови во симболизмот на сликата. Да се потсетиме на чудниот приказ на колектата што се лулее, а кој се повторува, симболизирајќи го, во "Нетрпение", таинственото и повторливо раѓање на времето, или историјата, или животот; токму од таа колекта потекнаа многубројни кадри во Ејзенштејновите филмови "Октомври" и "Старо и ново". Еден кадар го покажува Керенски заедно со паунот кој ја шири својата блескава опашка — што е стереотипен симбол на суетата; рацете што свират на харфата сатирично ја претставуваат жаловоста на меншевичките залагања за мир; зад огромната машина за чување

дактилографката изгледа како туѓе, што ја предочува претставата за дехуманизираната бирократија. Сепак, користењето на тие објекти како знаци или симболи ги осиромашува кадрите во кои се јавуваат нивните својствени значења. Тие претставуваат нешто што е надвор од нив; навистина, секој паун тоа би го правел. Но, додека паунот е познат симбол, некои други елементи на Ејзенштејновиот "сликовит" јазик скоро и да не се наполно сфатливи. Постои, во "Октомври", секвенца во која се прикажуваат божествата на разни народи; тие се нижат од еден барокен Христос, кого го прифаќаат без никакви двоумења, до некаков егзотичен ескимски идол. И што таа секвенца треба да значи? Со таа низана обличја, вели самиот Ејзенштејн, "се прави обид да се постигне чисто интелектуално решение на проблемот", кој произлегува од конфликтот на едно предубедување и неговото постепено обезвреднување низ соодветните стени.

Поинаку кажано, тој е уверен дека сликата на примитивниот идол, на крајот од удовната низа на сè попримитивни божества, ќе ја отуѓат публиката на Христа кој се наоѓа на почетокот на таа низа. Сепак, поголеми се изгледите, барем во западните земји, целта на таа секвенца гледачот да не ја разбере, секвенцата врз него дејствува понапред како бесцелно натрупување на религиски обличја отколку како напад врз религијата. Ејзенштејн ја преценува симболичната моќ на сликите, па сообразно со тоа, оди до крајни граници во "прекривањето" на нивните основни значења со значења што ги смета пригодни за да им ги препише на тие слики. Пудовкин, исто така, се впушташе во симболика. Во Советскиот Сојуз, во тоа време, револуционерната стварност не изгледаше реална отколку не можеше да се протолкува како потомок на марксистичкото учење. Оттука наклоноста на советските филмски режисери визуелните елементи погрешно да ги употребуваат како упатства на владеачката идеологија. Тогаш не е за чудење, јасно, што точно симболичките кадри и сцени од Ејзенштејновите филмови најслабо ја издржаа пробата на времето. Денес ги доживуваме како занаетчиски досетки, што и се - како загатки кои, штом ќе се одгатнат, ја губат сета своја привлечност. (Под дејството на "социјалниот реализам", Ејзенштејн подоцна ќе отстапи од својот сон за "интелектуален филм", иако тоа, сепак, не го спречуваше на своите слики и натаму да им доделува симболички функции. Неговиот стремеж кон симболот, било филмски или не, не можеше да се потисне.)

По појавата на звукот, авторите на документарните филмови обземени од менталната стварност се најдоа во можност да прибегнат кон говорниот збор, непобитно најсоодветно средство за поимно расудување и идеолошко општење. Тоа беше

најлесното решение. Така, сликовната симболика постепено и се повеќе им отстапува место на претераните коментари. Од таа стилска промена потекнува и заблудата дека нефилмското занемарување на визуелните елементи мора да потекнува од превласта на говорот. Но, не е така. Понапред би се кажало дека токму примерот на советските неми филмови убедливо потврдува дека превласта на самиот говор произлегува од првобитната грижа за интелектуалните или идеолошките значајни прашања и дека токму опседнатоста со такви прашања, суштински земено, го објаснува занемарувањето на визуелното.

За документарните филмови во кои менталната стварност се истражува со помош на говорот веќе стана збор во деветтото поглавје (з.на ред.- деветтото поглавје носи наслов "Гледач", I дел од книгата "Природа на филмот", изд. Институт за филм - Белград); тогаш исто така напоставме дека во нив обично се следи образецот поставен во филмот "Чекорење на времето". Останува уште да се разгледа тажната судбина на сликите во тие филмови. Дали визуелните елементи барем ја илустрираат "самодоволната" вербална нарација, која е 'рбетот на тие филмови?

Да го земеме како пример филмот "Нашиот руски сојузник" (Our Russian Ally), еден од документарците од канадската серија "Светот во акција" (World in Action), којашто Грирсон ја произведе во текот на Втората светска војна, со обид значајните факти да ги проникне со пропаганда. Во тој филм постои епизода во која на платното мрзливо поминуваат неколку кадри со руски војници и тенкови кои се движат по снег, додека коментаторот зборува: "Од рововите на Ленинград до капиите на Ростов го држеа оружјето во текот на целата лута зима на 1941 година. Целата таа долга зима, тие врз со крв натопениот снег го испишуваа поглавјето за хероите со кои би можеле да се гордеат најголемите војски во историјата. И што и да се случи, на тоа со илјади километри долго боиште, каде гигантските сили на кукестиот крст и црвените знамиња на храброста се борат за еден шести дел од земјината површина, Русија знае дека нејзината вистинска воена моќ не лежи само во оружјето и опремата туку и длабоко во духот на народот".

Таа сцена, со задгробниот глас на коментаторот, наполно е типична, како што може да се заклучи од мислењето на Ричард Грифит (Richard Griffith) за многу филмови од серијата "Светот во акција". Визуелните елементи во тие филмови, вели тој, "се прилепени кон злокобниот громогласен коментар на

еден толку бесмислен начин така што гледачот ниту знае ниту води грижа за тоа што го гледа; тој би можел сосем добро да седи дома и да слуша радио.¹ Графитовата критика е наполно основана. Тие неколку кадри на руски војници и тенкови во спомнатиот пример немаат речиси никакви распознавачки врски со вербалната пофалба на руското јунаштво со кое се синхронизирани. Не само што дејството на коментаторовото беседништво автоматски оневозможува какво и да било соопштение што би мижело да ни го дадат кадрите туку неговите искази, дури, обфаќаат нешта и идеи кои никако сликовно не се прикажани. Сообразно на тоа, по некој тенк и вод на војници во снег не се дури ни илустрации; тие не илустрираат, а навистина не ни можат да илустрираат, три илјади километри долг фронт и гигантска борба.

Ниту присуството на прејакиот симболичен јазик не им дозволува на тие слики да изгледаат како симболи. Каква е, тогаш, нивната функција? Тие се добри за потреба. Прибегнувањето кон такви средства за пополнување на празнини во никој случај не е последица на честата потреба на авторот на документарниот филм да се служи со постојната граѓа; дури и ако се признае дека таа потреба несомнено претставува сериозна тешкотија, тој, сепак, може да се користи со оние значења кои постојат во расположивата снимена граѓа. А, исто така, уфрлањето на наполно неуспешни нешта во филмот не мора да биде последица на недостигот на авторовата занаетчиска вештина. Во Ротиното чувство кон медиумот не можеме да се сомневаме; сепак, во својот документарен филм за храната, "Светот на изобилството" (World of plenty), снимен во самата Втора светска војна, дури и тој беше принуден цел еден порој вербални образложенија да ги поврзе со снимки на толпа луѓе и житни полиња, кои се колку неодредени толку и бесмислени. Визуелните "закрпи" стануваат неизбежни кога годе надмоќниот говор продира во димензиите кои со слики не може да се прикажат. Причината за тоа е очигледна: додека раскажувачот зборува, на платното мора нешто да се стави, та дури и кога ништо видливо вистински не одговара на неговите зборови.

Тоа потпирање врз говорот и, во врска со тоа, рамнодушноста кон визуелните елементи наоѓаат потпора во Гирсоновата замисла за документарниот филм. Гирсон го зачна и го унапреди англиското документарно движење, и му вдахна на тој жанр нов живот, но во истиот миг го одвои од неговите филмски корења. Тој сам ја признава својата релативна рамнодушност кон филмот како филм. Според Гирсоновите зборови, "документарната идеја", подразбирајќи ја својата сопствена

идеја, "во основа воопшто не е филмска идеја, и со неа вдахнатиот филмски третман само попатно е нејзин вид. Тој медиум случајно се покажа најпогоден и највозбудлив од сите што ни стојат на располагање. Самата идеја, од друга страна пак, беше нова идеја за образование на јавноста: нејзиниот основен концепт е светот драстично да се менува, што влијае врз секој облик на мислење и дејствување, и дека е "од животно значење јавноста да ги сфати тие промени".

За него и неговите соработници, значи, филмот, а особено документарниот филм е масовна комуникација, како весниците или радиото, поволно средство за ширење на граѓанското образование во еден период и во еден свет во кои моќта на демократијата зависи, повеќе од секогаш, од ширењето на знаењата и сеопштата добра волја.

Од гледиштето на Грирсоновиот пристап, Ротиниот "Свет на изобилството" е "филм на образложување", со неговата "повеќегласна нарација" несомнено претставува совршена филмска пропаганда. Во таа блескава интелектуална репортажа се гледа - или, подобро, се слуша - како обичните луѓе, земјоделци, политичари и стручњаци за храна од разни краишта на англосаксонскиот свет расправаат за проблемите на производството и дистрибуцијата на храната; тоа е средена низа на образложување којашто својот врв го наоѓа во хуманото и страсно залагање за некаков "светски план на исхрана" - штом војната ќе заврши. Во филмот добро се користи филмското средство на "креативна географија", иако, меѓутоа, тоа не е "вистински" филм. Ниту така е замислен; тоа пред сè е намерно продолжување на американската серија "Живи весници" (Living Newspapers) од триесеттите години, на онаа низа стилизирани театарски продукции во кои драматично се претставени клучните прашања од ерата на "Њу дилот". Сега, наполно е точно дека "вистинските" филмови не можат да пренесуваат пораки врзани за јазик на начин што се користи во "Светот на изобилството" или во филмовите од серијата "Светот во акција"; но, не ли е исто така точно дека таквите ограничувања се повеќе отколку надополнети со неспоредливата моќ на нивното визуелно обраќање и суфестија? Грирсон за ова е свесен, како што може да се види од неговите веќе наведени забележувања, дека "документарецот не се снима само со глава туку и со stomачните мускули".

Неговото тврдење, очигледно, не важи толку за документарните филмови презаситени со вербални соопштенија колку за пропагандните филмови проникнати со физичката стварност - за "Крстосувачот Потемкин" или "Бесконечниот свет". Можеби најголемата Грирсонова заслуга е во тоа што неговата не-

Филмска документарна идеја не го направи слеп за придонесите на оние филмски режисери кои ги сметаше за импресионисти или "естети"; филмовите "Нокна пошта" и "Песната на Џејлон" снимени се под негова закрила. "Можам да кажам", бележи тој ретроспективно, "дека набрзо ги здруживме своите сили со луѓето како што се Флаерти и Кавалканти... Тие се интересираа за филмски обрасци што навлегуваат подлабоко одошто филмските новини... и достасаа до идила или епика. Оттогаш, "просветителите" никогаш повеќе не успеаја во областа на документарниот филм да им ги врзат рацете на естетите и ќе биде штета ако кога и да било во тоа успеат".

Повторната појава на приказната

Во претходното и во ова заглавие, два главни типа на филмот без расказ - експерименталниот филм и филмот на факти - се испитувани во полза на проверка на хипотезата, изложена на почетокот, според која раскажувањето на приказната му противречи на филмскиот пристап. Досега постигнатите резултати можат да се групираат на следниов начин:

1. Експерименталниот филм гравитира со достигнуања кои, навистина, го избегнуваат раскажувањето, но тоа го прават со малку обзир кон наклонетостите на медиумот. Во таквите филмови се пренабреднува реалноста на камерата. Било да се апстрактни композиции или проекции на животните сншта, тие не се толку филмови колку проширување на современото сликарство или литературните облици. Тие го отфрлаат принципот на приказната, за да можат наместо неа да го устоличат принципот на уметноста. Можеби УМЕТНОСТА добива нешто од тој "државен удар". Филмот не добива ништо или добива само посредно.

2. Филмот на факти во форма на филм за уметноста е, слично на тоа, проблематичен хибрид сè додека се обликува според образецот на експерименталниот филм. Но филмовите за уметноста лесно можат да се здобијат со филмски својства ако им се даде карактер на обични документарни филмови, на уметнички дела всадени во вистински животните процеси.

3. Преостанува уште само документарниот филм, главниот жанр на филмот на факти. Доволно е да повториме дека сите оние документарни филмови во кои се искажува грижата за видливиот свет му одговара на духот на медиумот. Во нив пораките се канализираат низ дадената природна граѓа, наместо визуелните елементи да се користат единствено како средство за пополнување на празнините. Всушност, бидејќи се ослободени од обврската за разви-

вање на заплетот, со нив може слободно да се истражува континуумот на филмското постоење. Изоставувањето на приказната ѝ овозможува на камерата, без какви и да било стеги, да ја следи својата сопствена насока, и да ги забележува инаку достапните појави.

И тоа би било сè што треба да се каже да не е фактот дека документарниот филм трпи од ограниченоста на дострелот. По дефиниција ограничен на прикажување на средината во која живееме, тој ги испушта оние аспекти на потенцијално видливата стварност кои можат само со лично ангажирање да се приберат. Појавата на тие аспекти е неразделна од човечката драма која се соопштува со некој заплет. Изоставувањето на приказната, значи, не само што не му користи на документарниот филм туку го става и во неповолна положба. "Еден од најсериозните недостатоци на документарниот филм", вели Рота "е неговото постојано избегнување на човечките суштества". Како може тој недостаток да се отстрани? Парадоксално, желбата за раскажување на приказната се развива од внатрешноста на жанрот кој приказната го одбива како филмски елемент.

Од една страна, авторот на документарниот филм го отфрла заплетот за да биде кадар сочивата на својата камера да ги отвори кон светот; од друга страна, тој е поттикнат во тој ист интерес повторно да го воведо драмското дејствие. Рота беше тој што бараше документарниот филм да ги "опфати поединците" и да ги "прошири своите врски со луѓето". Слично на тоа, Бернард Мајлс го изложува ставот дека со целите на документарниот филм, "од филмска гледна точка, најдобро може да се послужи со посредување и здружување на документарниот филм каков што го познаваме од порано... со човечка вредност на приказната". Да ја разгледаме исто така промената на ставот на Рене Клер: Клер од 1950 година му забележува на Клер од 1923 година што го презирал секое "сиже" или заплет, поради тогашната помодарска занесеност со визуелните вежби од документарниот стил.

Основата на тоа дијалектичко оддалечување од приказната и враќањето на неа може да се најде во два противречни принципа, и двата еднакво добро затемелени. Првиот степен - изоставување на приказната - се усогласува со Прустовото принципиелно забележување дека откривачките искази на камерата ја претпоставуваат емоционалната непристрасност на фотоапаратот. Фотографијата е, смета Пруст, производ на алиенацијата што подразбира дека добриот филм не се усогласува со мажките кои ги поставува заплетот. Вториот степен - прифаќање на приказната - наоѓа поддршка во едно разумно запазување на Ортега и - Гасет кое се сведува на тоа дека нашата способ-

ност за забележување и разбирање на една случка го користи нашето емоционално учество во неа: "По сè изгледа дека оние елементи кои, се чини, ја изопачуваат чистата контемплација - интересите, чувствата, принудите, афективните состојби - поправо се орудие неопходно за таа контемплација".

Судирот меѓу тие две анатомии, кои се природни издишки за реалистички, односно вообличени стремежи, се материјализира во самата форма на мјузиклот. Штом во некој мјузикл ќе достигне извесна мерка на доследност, вистински животниот заплет се прекинува поради некоја изведувачка точка, која честопати се смислува уште пред да се направи филмот, и така однатре го нагризува заплетот. Мјузиклите одржуваат дијалектичка врска помеѓу филмот со приказна и филмот без приказна иако никокогаш и не се обидуваат да го разрешат тој конфликт. Поправо, тоа ги прави филмовите вистински. Слично на Пенелопеа, тие вечно ја расплетуваат ткаенината што ја ткаат. Песните и игрите што ги прикажуваат сочинуваат дел од заплетот, а со својот блесок истовремено го забрзуваат неговото распаѓање.

Барањето на приказната, значи, повторно се јавува во "утробата" на филмот без приказна. Всушност, повеќето документарни филмови сведочат за постојаното настојување кон драматизација. Но, како филмскиот творец може да го следи тоа настојување - т.е. да раскажува некоја приказна - и во исто време да се обидува да го фати текот на животот? Или, поинаку кажано, како тој може да задоволи два спротивни принципа, според кои приказната во исто време и ги попречува и ги потстикнува истражувањата со камера? Во прикажувањето на светот кој не опкружува тој, изгледа, е соочен со дилемата да ја жртвува или неговата отуѓеност или неговата исполнетост.

Треба да се забележи дека тие два спротивни принципа не се толку неизмерливи како што сака да ни сугерира формата на мјузиклот, во која тие принципи се огледуваат. Истото тоа, се разбира, важи и за дилемата што тие принципи ја предизвикуваат. Дилемата би била нерешена само кога би можела да се докаже експерименталната хипотеза дека приказната како таква ѝ противречи на суштината на медиумот. Тогаш повторно свртување кон приказната - која и да било приказна - автоматски би го исклучувала изложувањето на филмскиот живот, а дилемата со која се соочува филмскиот творец би била вистинска. Подобро набљудувана, меѓутоа, таа хипотеза се покажува премногу неодредена за да ги покрие сите случки. Таа бара прецизна квалификација. Таа мора да се замени со поточно пра-

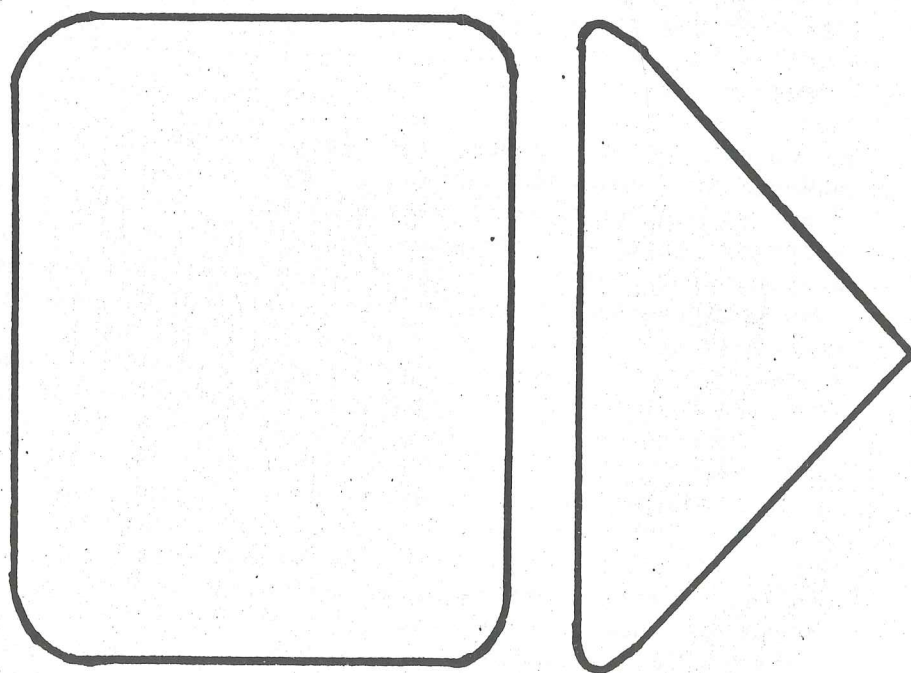
правило ќе би ги земало во обзир поосетливите разлики -
правило за постоење на различни типови приказна, од кои не-
кои, во согласност со појдовната хипотеза, се опираат на
филмската обработка, додека другите добро реагираат на неа.
Толку признаваат дури и Мороа и Сев, кои го отфрлаат филмот
со приказна; тие, случајно, го преиначуваат својот став
против приказната, исклучувајќи ги од општото правило Бал-
заковите раскази и Чаплиновите филмови.

Превод: Дубравка Рубен - Илинденка Петрушева



8 sati rada
8 sati naobrazbe
8 sati zabave
8 sati poćinka

кино́течен информатор



КНИГИ, ПУБЛИКАЦИИ, ОГЛЕДИ...

ДОБЛИЖУВАЊЕ ДО МАГИЈАТА

(Неколку критички белешки по повод излегувањето на книгата "Основи на теоријата на филмот" од д-р Анте Петерлиќ, издавач филмотека 16 - Загреб 1977; 223 стр.)

Неоспорната потреба од филмска теоретска литература и недоволноста на можностите оваа потреба да се задоволи, во последните години станува веќе застарена и помалку заборавена непријатна синтагма. Активностите што ги пројавуваат приличен број институции полека ја елиминираат оваа празнина. Ширењето на филмската култура, исто така, веќе одамна заснована дејност, со овој процес станува сè поактивна едукативна детерминанта. Овојпат како издавач, во една мошне корисна иницијатива, се најде специјализираната институција за ширење на филмската култура "Филмотека 16" од Загреб, која ја издаде книгата "Основи на теоријата на филмот" од д-р Анте Петерлиќ. Книгата што на овој начин ни е посредувана претставува еден секако вреден и пред сè корисен прирачник но и нешто повеќе од тоа.

Почетоците на југословенската теоретска филмска мисла на овој начин, се чини, добиваат една логична и сериозна структура. Тие веќе прераснуваат во фаза каде што аналитичноста и систематскиот пристап на филмскиот медиум се нужни и неоспорно функционални методи. Да се потсетиме само дека фондот на овие дела издадени од домашни автори во последната деценија не е ни малку за потценување. Освен чисто есеистичките обиди и хроничарско - журналистичките синтези на некои филмски настани, се појавија низа пропедевтички дела, кои овозможуваат преминување преку онаа прилично долга наметнувана скала од нашето филмско незнаење. Тука вредноста на овие книги не се исцрпува. Тие на своите страници ја донесуваат онаа неопходна сума на знаења, која подоцна ќе треба да послужи како методолошка основа за понатамошни истражувања. Од колкаво значење е ова за нашите скорешни настојувања во дometот на филмологијата, мислам непотребно е посебно да се апострофира. "Основи на теоријата на филмот" доаѓа како вредна потврда на едно вакво корисно настојување. По нејзиното прочитување ваков заклучок сосема нормално се наметнува. Квали-

тетот на ова дело на Петерлиќ е пред сè во неговата вонредно јасна и прецизно поставена структурираност. Сè станува веднаш разбирливо и како феномен и како однос кон него. Овдека, за да го поткрепиме ваквиот впечаток, ќе наведеме цитат од поглавието "Облици на филмскиот запис": "Анализата што следува ќе го запознае гледачот со различните облици на филмскиот запис на тој начин што, освен описот на она што во појавната смисла го одредува одделен облик, ќе го предупреди и на неговите потенцијални изразни вредности. Ако одделните облици меѓусебно се разликуваат, тогаш тие секој на свој начин создаваат филмска "слика" на надворешниот свет и секој од нив на специфичен начин го активира човековото чувствување и мислење". Не потценувајќи го психолошкиот момент, кој е единствен елемент на комуникација, тој индикатор на вредности и промашувања, Петерлиќ својата концепција аналитички ја доведува до нејзината реализација. Елементите на филмскиот израз, основите на неговата изразна структура, во оваа книга прецизно се расчленети и меѓусебно детерминирани и дефинирани. Поимите какви што се: "филмски запис", "кадар", "положби на камерата", "звук", "монтажа" итн..., нивната формална и содржинска улога во структурата на филмскиот израз, обработени се со несекојдневна сериозност и акрибија, кога се работи за едно дело од теоријата на филмот. Елементите на филмскиот израз излегуваат на овој начин од една своја мистериозна поставеност во рамките на некои стари конвенции и принципи. Петерлиќ веќе пред две години ја објави својата книга "Поим и структура на филмското време", во која, исто така, сосема успешно го спроведе обидот за одредување на улогата на некои од основните естетски категории, како и нивната функција во однос на градењето на филмското дело. "Основи на теоријата на филмот" го заокружува на некој начин овој теоретски мошне плодотворен напор, давајќи му ги на читателот клучевите кои сосема сигурно водат кон дезилузирање на филмот како уметнички и експресивен феномен. Одовде па до комуницирањето на едно посериозно ниво преостанува само уште еден чекор. По сè почестата појава на ваквата теоретска литература чиј врвен претставник е токму книгата на д-р Анте Петерлиќ, готови сме да веруваме дека и тој чекор ќе биде направен.

Мирослав Чепинчиќ

Приказ на книгата на

Јури Лотман

"СЕМИОТИКА НА ФИЛМОТ"

(Институт за филм, Белград 1976 година; 102 страници)

Делото на Лотман што ќе биде предмет на нашето разгледување, по неговите зборови, не е некое систематско излагање на основите на филмскиот јазик. Тоа е брошура која има за цел да го "привикне" гледачот на мислата дека постои филмски јазик и да го поттикне на размислувања во тој правец. Тој ги има карактеристиките на пропедевтички спис, на увод во посериозна и специјализирана стручна анализа. Но и вакво, тоа е особено значајно и не останува само на ниво на прикажување и објаснување на основните поими на семиотичката анализа на филмот. Одредбите што Лотман ги изнесува во делото се богато аргументирани со семиотичка и структурална анализа на конкретни дела на филмската уметност.

Лотман филмот го разбира како одреден знаковен систем и одовде е неминовно познавањето и учењето на филмскиот јазик, што е единствениот пат кој води до портите на делото. Јазикот, во согласност со целосната своја теорија, го одредува како "регулиран комуникационен (наменет за пренесување на информации) знаковен систем. Одовде произлегува неговата социјална функција: јазикот ја обезбедува размената, чувањето и прибирањето информации во колективот кој го употребува" (стр.3-4). Знаковниот карактер го одредува јазикот како семиотички систем. Тој за таа цел располага со систем на знаци. Знакот Лотман го дефинира како "материјално изразена замена на предметите, појавите и поимите во процесот на размена на информациите во колективот" (стр.4). Негово основно обележје е можноста да ја остварува функцијата на заменување.

Во општеството во кое сè повеќе се зголемува семиотичноста, множеството на знаци и оптовареноста со значења луѓето сè повеќе допираат до светот посредно, заменувајќи го непосредното искуство во контактот со предметот со неговото значење. Сè повеќе се опкружуваат со предмети, нешта кои имаат социјална смисла што не одговара на нивните непосредни материјални

својства. Како замена на нешто друго, секој знак го подразбира, го вклучува во себе односот кон заменуваниот предмет, објект. Овој однос ја сочинува семантиката на знакот и ја одредува содржината на знакот. Но, знаците не се посебни и неповрзани појави, туку претставуваат организиран систем. Постојат правила за спојување на знаците во редослед, во реченици кои одговараат на нормите на соодветниот јазик.

Прашањето дали филмот има свој јазик, Лотман го сведува на друга варијанта на истото прашање: "дали е филмот комуникационен систем?" Во позитивниот одговор на ова прашање нема никакво сомнение. За Лотман филмската "лента е како некое писмо, порака упатена до гледачите. Но, за да биде сфатена пораката, мора да се знае нејзиниот јазик" (стр.5). Сепак, не е сè завршено со констатацијата дека филмот е знаковен систем или јазик. Тој јазик мора да се учи. За разбирањето на филмот треба да се познава филмскиот јазик, бидејќи во средбата со филмот се наоѓаме во идентична ситуација на онаа при учењето на некој сроден јазик на мајчиниот. Притоа се создава привид на разбирливост, многу зборови личат на нешто познато и токму таа сличност е изворот на заблудите. Тоа и се случува при непознавањето на филмскиот јазик. "Филмот личи на светот што го гледаме. Зголемувањето на оваа сличност претставува еден од постојаните фактори во еволуцијата на филмот како уметност!" (стр.6).

Зад она што се чини познато, често се крие друга смисла. Само ако се запознае јазикот на филмот, по мислењето на Лотман, на најдобар начин ќе се увериме дека тој (филмот) не е "ропска, празна копија на животот, туку активен чин на повторно создавање (потцртала - К.Б.) во кој сличностите и разликите се соединуваат во единствен, напнат, понекогаш драматичен процес на познавање на животот" (стр.6).

Веќе овде ги имаме диференцирани основните појдовни поставки на Лотман во неговиот приод кон филмот. Филмот е одреден знаковен систем, тој е јазик и како таков значенски, семиотички систем кој е носител на еден вид познание. Но, особено важно станува потцртувањето дека во филмот, снимениот живот и реалноста, не се остварува и не се изградува познанието на животот на нивото на неговата "ропска празна копија" (како што некогаш се подразбираше уметноста во, до екстрем доведената теорија на одразот) туку филмот е познание преку остварувањето на "активниот чин на повторното создавање" на сликата за животот и светот.

Логично е дека самата одредба на филмот како значење на јазик, како комуникационен систем, Лотман мораше да го доведе до сфаќањето на уметноста како познание. И тоа често преку мошне "напнат" и "драматичен" процес. Сигурно во приодот кон филмот не може да се избегне неговото третирање како систем на значења. Тоа е затоа што филмот всушност претставува секогаш одреден начин на мислење, систем или тип на мислење. Тој систем се користи со појавноста што технички може да ја репродуцира, токму за да изрази одредено значење кое предметите и појавите, пошироко, односите го добиваат во него. Па така го препознаваме и поинаку го "читаме" Бергмановиот заплен часовник од филмот "Дивите јагоди", чаплиновскиот од одот на господин Ило, на пример. Тие стануваат одредени знаци, замена на значењето на предметот со нова значенска содржина и токму заради таа особина можат да се "читаат", "препознаваат". Сето ова се чини прифатливо, пред сè ако се има предвид дека ваквиот пристап овозможува, покрај другото, на уметничкото дело да му се пријде мошне прочистено, прифајќајќи го како автентичен, нов и по себе вреден свет, не внесувајќи во пристапот кон делото надворешни за него критериуми и принципи. Но, во семиотичкиот, структуралниот, лингвистичкиот и сличните на нив пристапи секогаш останува и приета опасност за истражувачот. Опасноста да се остане премногу "нурнат" во бараното значење во делото. Имено, за што се работи? Семиотичката, а и пошироко, структуралната анализа скоро секогаш останува на нивото на позитивната констатација. За целосната и адекватна анализа на делото тоа е особено значајно. Во таа смисла, ваквата анализа само ги открива и ги потврдува значењата. Таа дава можност да се констатира одредено значење на употребените симболи во филмот и на целиот филм како знаковен систем, но (барем нам така не се чини) секогаш на нивото на позитивната анализа на веќе прифатените од "културната" свест филмски уметнички дела. Повторно, ваквиот пристап е неминовниот пат што секоја анализа на уметничкото дело мора да го мине, но на нивото на откривањето на значењата внатре во делото, и тоа како еден од повеќето нужни пристапи во истражувањето на суштината и битноста на уметничкото дело. Значи, не единствено тој, но заедно со другите пристапи и тој. Само така, се чини, е возможно да се допре целината на делото. Но, најважно за овој пристап останува тоа дека покрај позитивната анализа на делото, тој не може да го одреди критериумот кој едно дело го прави уметнички вредно и неговите значенски содржини естетски валидни. Но, ова не е проблем само на семиотичкиот или структуралистичкиот пристап туку и на поголем број современи естетички правци (феноменологијата, лингвистиката и др.). Ако решението се побара онаму каде што го побара и феноменолошката анализа, во повеќеслојноста, многуслојноста на делото низ која се открива позадинската метафизичка "порака" и вредност, па се рече дека принципот и во овој случај би бил во

многозначноста, богатството со значење, повторно ќе се западне во истата тешкотија како и со феноменологијата; анализата секогаш како крајна цел но и појдовна основа мора да претпостави одредена теорија на вредностите, аксиологија, односно одредена хиерархија на вредностите. Ова сознание во никој случај не е катастрофално за резултатите на овие пристапи, но само говори дека доследната и целосна анализа бара воведување и други пристапи во истражувањето.

Анализата на филмскиот јазик што ја прави Лотман е многу значајна за пристапот кон филмот однатре, иако тој и самиот забележува дека парадоксот на скоро сите уметности кога се работи за филмската уметност тука станува најсилен. Скоро секоја уметност, според Лотман, во одредена мерка се обрнува на чувството за реалност на аудиториумот, но филмот тоа го прави во најголема мерка. Колку и да е фантастичен настанот што се случува на екранот, гледачот станува негов очевидец и нешто како соучесник. Тој "кон тоа емоционално се однесува како кон вистински настан" (стр.12). Таа емоционална верба во вистинитоста на она што се гледа го поврзува филмот со еден од најбитните проблеми во историјата на културата. Лотман овде не заборава да потенцира дека сите технички усовршувања дејствуваат како меч со две острила: намерата им е да му служат на социјалниот прогрес, но често служат за спротивни цели. Знаковната комуникација не ја избегнала таа судбина. "Зборот" се појавува и како симбол на мудроста и како симбол на лагата. Овие размислувања на Лотман кои во делото се навистина маргинални, се особено значајни, но тие повеќе му припаѓаат на социолошкиот и културолошкиот приод кон филмот и улогата на филмот како културна појава денес, кој може да биде цел на сосем поинаку концепирана студија. Сепак, се чини дека тој факт за двојната улога на знакот и на знаковниот систем е важен и за семиотичката анализа, иако на прв поглед се чини периферен. Самиот Лотман вели дека филмот е "најмасовната уметност на дваесеттиот век". Милионската публика во филмот може да го види она што секој нејзин поединечен гледач сака да го види или од дотогашното социјално и културно отсуство е научен така да го чита филмот. Така, дали еден симбол ќе се разбере во ова или она значење зависи и од социјалното, културното, психолошко-доживувачкото искуство што го носи гледачот, публиката. Да не го забораваме, при сево ова, и моментот на "емоционалната идентификација" на гледачот со настанот, што го потцртува Лотман, каде филмот не е сфатен само како носител на значења туку како реалност на која емоционално се реагира. Се чини дека токму ваквата состојба на денешната публика го наведува Лотман да каже дека филмскиот јазик мора да се учи и дека тоа е патот за избегнување на заблудите. Сепак, покрај сиот оптимизам, не треба да забораваме дека значењата што

предметите ги добиваат на филмот, најнапред се оформуваат и "учат" во конкретните односи во кои човекот живее, а тоа не е лесно подложно на промената на еден "воспитувачки" зафат. Имено, секогаш треба да се има предвид товарот на претходно стекнатото значење на предметите преку различните видови искуства.

Лотман, во понатамошното излагање разликува два вида знаци: договорни и сликовни (иконички). Во првите спаѓаат оние каде врската меѓу знакот и содржината не е однатре мотивирана. Сливовниот знак "подразбира дека значењето има единствен израз кој му е природно својствен". Низ културната историја се развиле два рамноправни културни знака: збор и цртеж. Иконичките знаци се карактеризираат со својата лесна разбирливост. Додека соопштувањето што е дадено со договорни знаци ќе изгледа неразбирливо без познавање на специјалните шифри, иконичките знаци ни изгледаат "природни" и "разбирливи". Но и иконичкиот знак, самиот по себе, е договорен, бидејќи постои договор тродимензионалниот предмет во него да се замени со дводимензионална слика. Договорните знаци се прилагодени на функцијата на раскажувањето, додека иконичките на функцијата и именувањето.

Врз основа на овие два вида знаци, Лотман разликува и два подвида уметности: сликовни и вербални. Филмот како сликовна уметност не е плод само на техничките пронајдоци туку и на долгата уметничка традиција на разни видови сликовно раскажување, "од пештерските слики до барокното сликарство и витрините на РОСТ". Тие облици на раскажување израснуваат од драматичниот судир, од непрекинатите обиди да се најдат нови изразни средства, употребувајќи ги знаковните системи спротивно на нивните основни својства. Во таа смисла, Лотман не ја разбира "веродостојноста" на филмот на нивото на "подвижна фотогрграфија" или точност во репродуцирањето на животот туку обратно, во преобликувањето, спротивставувањето на секојдневното, употребното значење. Само така филмот може да биде познание и носител на информации. Бидејќи, информација нема онаму каде што нема незнаење. "Информацијата е спротивна на автоматизмот: таму каде што еден настан автотамски има друг за последица, не настанува информација". Ова всушност е варирање на многу старата (забележана уште од Аристотел) но особено значајна одлика на уметничкото обликување: уметноста ја интересира не она што се случило туку она што можело да се случи. Не фактите туку можностите. Можноста овде се изразува во изборот да се даде неочекувано значење.

Лотман и вели: "Уметноста не го отсликува животот со без-животната автоматичност на огледалото (омилената метафора за уметничкото обликување на теоријата на одразот - К.Б.) таа ги претвора сликите на светот во знаци и со тоа го исполнува светот со значења" (стр.15) Токму заради ова, првата етапа во ослободувањето на филмот и неговата уметничка суштина беше надминувањето на нивото на фотографијата која го окувува уметничкиот израз. Кога филмот успеа да се ослободи од ропското служење на фотографијата, можеше, во современите филмови, да ја направи носител на значење употребувајќи ја како документ. Истото се случи и со појавата и употребата на звукот. Техниката овозможи строга синхронизација на сликата и звукот и со тоа ѝ даде можност на уметноста да избере дали ќе се придржува кон неа или ќе ја нарушува, ќе ја направи недостатноста или нарушувањето носител на значењето. Лотман во таа смисла вели:

"Всушност, сета историја на филмот како уметност претставува верига откритија чија цел е протерување на автоматизмот од сите карики подложни на уметничкото изучување... "Но што е поголема победата на уметноста над фотографијата толку е попотребно гледачот, со извесен дел на свеста, да верува дека пред него се само фотографии, само живот кој режисерот не го измислил, туку само кришум го посматрал" (стр.18-19), За оживување на ова чувство се бореле оние кои го граделе филмскиот свет по различни идеолошки модели - од Дзига Вертов и Ејзенштејн, италијанските неореалисти, францускиот "нов бран" до Бергман.

Но, речиси заборавајќи дека пред него е уметничко дело, гледачот никогаш не смее сосем да заборава. Токму во оваа двопланска природа на перцепцијата на уметничкото дело, Лотман ја наоѓа живоста и дијалектичката противречност на уметничката појава и израз.

Иако светот на филмот е "максимално близок на визуелниот изглед на животот" (стр.24), сепак, тој свет е расчленет на делови, свет во кој е внесена дискретноста. Во овој контекст Лотман го разгледува проблемот на кадарот. Тој го одредува како дискретна единица која има двојна смисла: внесува испрекинатост, расчленетост и мерливост во филмскиот простор и во филмското време. Притоа, бидејќи и просторот и времето во филмот се мерат со една единица - кадарот, тие можат да се преобратат. Секоја слика која во реалноста има просторна димензија, во филмот може да се поврзе во временска низа, разбивајќи ја на кадри и распоредувајќи ги еден по друг. Само филмот меѓу сите други уметности од визуелен тип "може да создаде фигура на човекот како фраза сместена во времето" (стр.25).

Расчленувањето на кадри во филмот го одредува редот на читањето, се создава синтакса. Тој ред не е потчинет на законите на психо-физиолошкиот механизам, туку е одреден од целта на уметничката замисла. Еден од основните елементи на поимот на кадарот Лотман го наоѓа во границата на уметничкиот простор. Репродуцирајќи го видливиот свет, филмот го расчленува на отсечки. Често таа граница на уметничкиот простор се дефинира како линија со која режисерот лепи една фотографирана епизода на друга во процесот на монтажа (така ја разбира Ејзенштејн, на пример). Токму развојот на монтажата овозможи да се создаат основните карактеристики на кадарот. Лотман ги набројува различните дефиниции на кадарот со кои се среќаваме во теоријата на филмот ("минимална единица на монтажата", "основна единица на композицијата на филмското раскажување", "единство на внатрешните елементи на кадарот", "единица на филмското значење") и сугерира дека најцелосната дефиниција може да се добие преку откривањето на функциите на кадарот. Бидејќи природата на основните структурни елементи не се открива во описот на нивната статична материјалност туку низ основната функционална корелација со целината. Една од примарните, основни функции на кадарот се покажува дека е можноста да има значење. Значење имаат и ситниците, деталите на кадарот, како и покрупните - редоследот на кадри.

Лотман подробно ги разгледува елементите и нивоата на филмскиот јазик. Проникнувањето во суштината на филмскиот јазик ни открива своевиден систем на сличности и разлики, што ни овозможува да видиме еден "подвид на јазикот како општествена појава" (стр.31). Постојат две тенденции во филмскиот јазол. Едната се темели на повторливоста на елементите, на животното или уметничкото искуство на гледачот. Оваа тенденција секогаш дава одреден систем на очекувања. Другата тенденција го нарушува во одредени точки овој систем на очекувања (но во тоа не оди докрај) и издвојува во текстот семантички јазли. Лотман констатира дека во основата на филмското значење лежи одредена деформација на вообичаениот редослед на фактите и облиците. Но и оваа констатација не може да важи апсолутно, бидејќи треба да се има предвид и презаситеноста на гледачот од некои симболички низи кои ги запознал низ претходно доживевани уметнички дела. Во такви случаи, неутралната очекувана значенска структура се јавува како неочекувана и носител на информација. Филмскиот јазик се движи меѓу две крајни ситуации во однос на перцептивната моќ на гледачот и во тој простор е можно барањето на секое ново значење. Различни елементи на филмскиот јазик ќе се примаат како значенски во зависност од правецот во кој оди уметнич-

киот развој на епохата. Лотман го одредува и елементот на филмскиот јазик. "Елемент на филмскиот јазик може да биде која и да било единица на текстот (визуелно-ликовна, графичка или звучна) која има алтернатива, макар таа да се состои во можноста да не се употреби и, според тоа, не се појавува во текстот автоматски туку е поврзана со некое значење. Притоа е потребно и во нејзиното употребување и во одречувањето од нејзината употреба да се открива некој дсфатлив ред (ритам)" (стр.34).

Основната природа на филмот за Лотман е приказната. Тој ја повторува онаа одредба на филмот која во патентот на Вилијам Пол и Велс гласела: "Да се раскажуваат приказни со помош на прикажување слики што се движат". Во основата на секое раскажување лежи акт на комуникација. Филмот, по самата своја суштина е синтеза на две раскажувачки тенденции: сликовната и вербалната. Во филмот на најинтересен начин се споени во синтеза два различни семиотички система. Зборот почнува да се однесува како слика (во титлувањето на немиот филм големината на буквите станува значенско стилско обележје), додека фотографијата често на филмот добива особини на зборот. Особено во новаторските напори на Ејзенштејн сликата се употребува како поетски троп: метафора, метонимија, бидејќи монтажниот филм пред сè беше ориентиран на еден специфичен филмски јазик и ги следеше законите на човечкиот говор, особено заради влијанието на поетското искуство на футуристите (Мајаковски).

Во основата на филмскиот јазик, по мислењето на Лотман, се наоѓа нашето визуелно перцепирање на светот. Затоа, сè што во филмот ѝ припаѓа на уметноста, носи некое значење. Во тоа и лежи силината на дејствувањето на филмот: со разноликоста на конструкцијата, сложено организираната и максимално концентрирана информација се исполнува "секоја келија на неговото памтење (на гледачот - К.Б.) до предуредување на структурата на неговата личност" (стр.14). Проучувањето на овој механизам на дејствувањето на филмот е суштината и задачата на семиотичкиот пристап кон филмот, мисли Лотман.

Понатаму, тој во својата анализа, со исто толков интерес ги допира и разгледува проблемите на монтажата во филмот, лексиката во филмот. Во врска со улогата на монтажата во филмот, забележува дека лепењето на парчињата лента, нивната интеграција во поширока смисловна целина претставува најочигледен и отворен вид монтажа. Овој процес доведе монтажата да биде уметнички сфатена и осмислена. Но, исто така и скриените облици на монтажа, кај кои секоја слика се споредува со следната во времето и од тоа спроведување се раѓа некоја трета смисла, претставува исто толку значајна појава во историјата на филмот.

Во другиот дел од книгата Лотман поголемо внимание им посветува на структурата на филмското раскажување, на борбата на филмот со времето и просторот, како и на проблемот на филмскиот артист. Говорејќи за синтетичката природа на филмот, тој забележува дека, иако се согласивме дека филмот пред сè е "раскажување со помош на слики што се движат", сепак тој не говори само со тој јазик, но и преку вербалните соопштувања, музичките соопштувања, со активизацијата на вонтекстуалните врски. Кога се говори за синтетичкиот и полифониски карактер на филмот се мисли токму на фактот дека филмот ги "вовлекува", како што вели Лотман, на различните типови семиоза.

Лотман ја завршува својата книга со разгледувањето на проблемите на семиотиката и патиштата на современиот филм. Мисли дека зголеменото интересирање за проблемите на знакот и значењето не е особина на научното опишување, но дека е една од карактеристичните црти на културата од втората половина на деветнаесеттиот век. Еве како го аргументира овој свој став:

"Спротивставувањето на очигледноста и вистината, принципиелната невозможност да се создадат визуелни модели за некои основни ставови на современата атомска физика, остриот раскор меѓу научната слика на светот и вообичаените секојдневни (особено визуелни) претстави за него и истовременото широко внесување на апстрактни научни идеи во свеста на необично широкиот аудиториум ги поставија прашањата на семиозата во центарот на проблематиката на епохата " (стр.94). Значајно за надолжувањето на оваа слика е и појавувањето на средствата за масовна информација, истакнувањето на проблемите на масовната култура.

Интересна е констатацијата на Лотман дека семиотичките проблеми почнаа да го проникнуваат говорењето не само за филмот туку и за содржината на филмските дела. Тој во таа смисла ги споменува делата на Бергман ("Лице - Ансиктет"), Фелини ("Осум и пола") и Антониони ("Згледување"). Лотман се задржува на семиотичката анализа на овој последниот. Во овој филм композицијата го следи патот на семиотичкото, значенското откривање. Идејата е дека "не е доволно да се фиксира животот - треба и да се дешифрира" (стр.98). Тенденцијата што се изразува во сфаќањето на филмот, токму во "Зголемување" на Антониони, води кон ситуација во која филмот станува свесен за себе како знаковен систем и свесно го користи тоа свое својство. Семиотичката анализа на случајните фотогра-

фии, по мислењето на Лотман, овозможува да се открие убиството. Сложувајќи се со мислењето на Антониони изразено во филмот, истакнува дека семиотичката анализа на светот, поткопувајќи ја лекомислената вера во непоколебливоста на "фактите", овозможува да се пронајде патот до филмската вистина..

Кица Барџиева

ИНФОРМАЦИИ

Кинотеката на СРМ ќе ги продолжи своите редовни филмски циклуси во месец септември. Ќе набележиме некои од нив што ќе бидат на репертоарот во наредната сезона: "Псевдо-историски спектакл", "Филмот во земјите на Латинска Америка", "НОВ во југословенскиот филм", портрети на режисерите Марк Донској и Луис Буњуел итн. Покрај ова Кинотеката ќе реализира и повеќе специјални филмски програми.

Трибината за артистот Хемфри Богарт, чиј циклус го следевме во месец јуни, ќе се одржи кон крајот на месец септември. Домаќин ќе биде, како што веќе најавивме, артистот Ненад Мило-савлевик.

х х
х

Наредниот број на Кинотечниот месечник ќе излезе кон крајот на месец септември.



Во подготвувањето на овој
број соработуваат:

Кица БАРЦИЕВА
Горѓи ВАСИЛЕВСКИ
Благоја КУНОВСКИ
Томислав ОСМАНЛИ
Мартин ПАНЧЕВСКИ
Илија ПЕНУШЛИСКИ
Мето ПЕТРОВСКИ
Илинденка ПЕТРУШЕВА
Дубравка РУБЕН
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