

КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



*киношечен
месечник*

13

СКОПЈЕ, 1978

СОДРЖИНА

АРХИВ НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

- Сеќавања на Михаил Пема од Битола..... 7
- Прилози за развојот на аматерскиот филм
во Македонија.....11

ПОВОДИ

XV кинотечен циклус "Псевдо-историски

спектакли

- Стилските одредби на жанрот.....22
- Авторството како надминување на жанровските
конвенции.....30
- Прво историска вистина - потоа спектакл.....34
- Спектаклот и политичкото.....44
- Филмски спектакли или комерцијален филм.....67
- Сесил де Мил - помеѓу сеќавањето и заборавот.....71
- Филмографии и податоци.....76

Жорж Мелиес

- Уводник.....85
- Мадлен Малтет -Мелиес за својот дедо
Жорж Мелиес.....87
- Жорж Мелиес:"Кинематографски снимки" (превод).....90

XIV кинотечен циклус: Хемфри Богарт

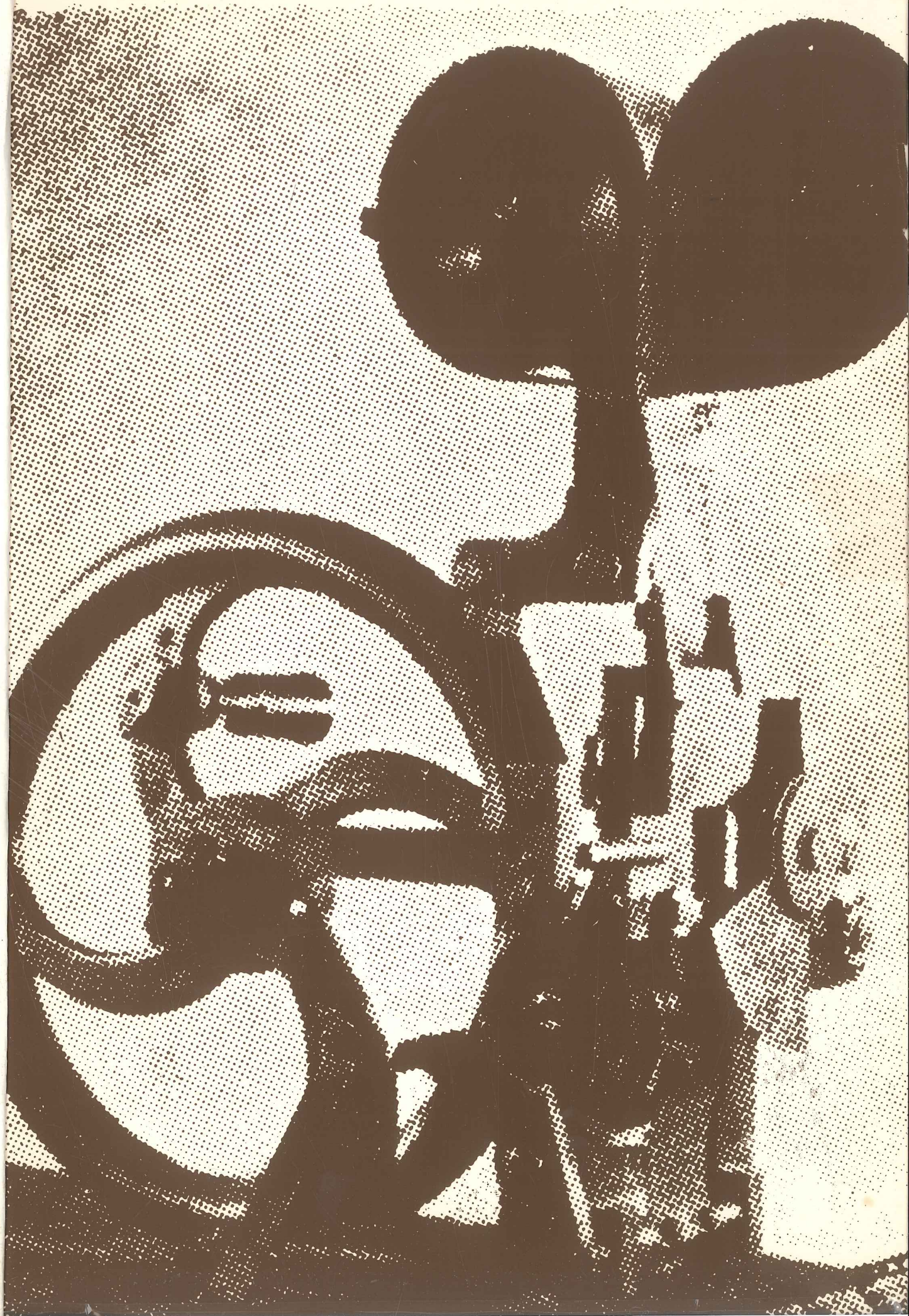
- Андре Базен: "Смртта на Хемфри Богарт" (превод)...107
- Филмографија и податоци ,101

Документарен филм

- Лимијер или Мелиес? (продолжение)..... 116

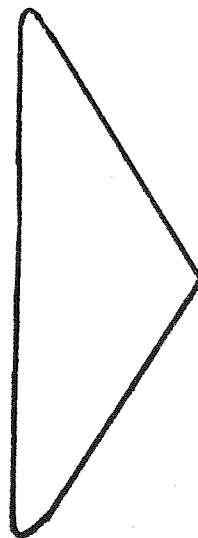
КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР..... 130







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.





Сведоштва

АЈДЕ ДА ЈА РАСКАЖЕМЕ ИСТОРИЈАТА...
(секавања на Михаил Пема од Битола)

За Михаил Пема, газда на едно од најстарите кина во Битола, бевме слушнале поодамна. Повеќе месеци се обидувавме да воспоставиме контакт со него, но неговите години и болестите што го нападнаа, постојано ја оневозможуваа таа средба. Конечно, на 20 септември оваа година, на вториот кат од една стара битолска кука не прими Михаил Пема, неподвижен, но подготвен да ја расправа историјата на битолските кина. Не ја криеше радоста што, ете, "луѓето не го заборавиле", што и кај нас има Кинотека која треба да ги извлече од заборав сите стари кинаџии...".

Секавањата навираат како река. Само одвреме навреме ќе се позамисли за да уточни некој важен детаљ или име. До вратата со насмеано лице не гледа Ширли Темпл - кукла од картон во природна големина. "Таа стоеше пред киното, вели чичко Пема, сите ја сакаа, па за филмовите во кои играше таа немаше празно место во киното. Но настрана тоа, ајде сега, по ред, да ја раскажеме историјата.

Во Битола, првиот кинематограф го отворија Чомовци, мислам околу 1910 година. Поточно, ортачки го отворија Константин Чому и Наум Гогу. Киното го монтираа во зградата на Турскиот театар. Првите филмови беа вистинско чудо. Битолчани велеа: "Луѓе што излегуваат од платно и мрдаат со електрика". Тие филмови беа кратки - од 150 до 250 метри. Програмата содржеше по неколку кратки филмови - излегување на работници од фабрики, влегување на воз во станица, потоа некои улици во Париз и слично. Инаку, овие филмови доаѓаа од Франција, а мислам дека кинопроекторот на Чомовци беше, исто така од Франција, ако не се лажам од фирмата "Pathe freres". Една година подоцна почнаа да се прикажуваат подолги филмови - сега нивната метража се движеше од 600 до 800 метри. И содржината почна да се менува - се појавија првите комични филмови. Кога започна војната киното престана да работи. Апаратите останаа во театарот.

Во 1919 година, по завршувањето на војната, браќата Манаки, заедно со Чомовци и со Лазо од Цапари, доселеник од Америка, отворија кино во кафеаната што се наоѓаше во зградата на сегашниот Драгстор. Изгледа дека работата не одеше најдобро, па набрзо ова кино беше затворено. Подоцна киното го презеде Пане Напески од Прилеп.

Татко ми, брат ми и јас држевме голем кондураџиски дуќан. Му предложив на татко ми да отвориме кино. Имавме пари за да купиме апаратури и сè друго што е потребно за едно кино, но не знаевме како да го решиме проблемот со зграда. Татко ми, Анастас Пема, кој беше одборник во Битолската општина, разговараше со претседателот на Општината и успеа да ја добие под наем зградата на бившата Српска гимназија. Оваа зграда се наоѓаше во дворот на театарот. Малку ја подотеравме и оспособивме за кино. Татко ми отиде во Виена и оттаму го купи двојниот проекционен апарат "Herlango". Исто така од Виена набави мотор со динамо и киностолчиња. Во Виена тој остана неколку месеци и во Битола се врати некаде кон крајот на месец март 1920 година. Веднаш започнавме со монтирањето и така на 20 април 1920 година, на Велигден - недела - се одржа првата претстава во нашето кино. Посетата беше невидена. Киното го нарековме "Белград". Прв киноапаратер во ова кино беше некој си Вангел, за презимето не си спомнувам, кој се разбираше нешто од таа работа. Но, човек да не биде мислен: на втората проекција - дефект. Вангел чепкаше ваму - таму, но ништо, апаратот наполно онеме. За публиката да не ви расправам - почнаа протестирања. Тука се најде еден шофер по име Лаки, па и тој почна да разгледува и на крајот установи дека во моторот се потрошил бензинот.

Ние во фамилијата си ја поделивме работата - татко ми и брат ми Димитар го водеа киното, а пак јас дуќанот. Тоа така одеше од 1920 до 1925 година. Во 1925 година брат ми загина во еден несреќен случај, па така јас го презедов и раководењето со киното. Две години подоцна умре и татко ми, па јас останав сам - и како раководител и како сопственик на киното. Некаде во 1927 година во Битола дојде артистот Даниловиќ, кој гостуваше во театарот, и тој ми понуди комплетно кино во Ниш, кое било затворено поради тоа што немало кој да го раководи или да го земе под наем. Размислив и решив да го зеам под наем. Раководењето со киното во Битола ѝ го доверив на сестра ми Флора, а јас со двајца помошници (едниот од нив беше киноапаратерот Јанко) заминав за Ниш. Така од крајот на 1927 година имав две кина - киното "Белград" во Битола и киното "Европа" во Ниш.

Наскоро во Белград се појавија првите тон филмови. Публиката почна да бара нешто ново и интересот за немиот филм брзо почна да опаѓа. Бидејќи немав доволно финансиски средства за да набавам тон апаратура, работата почна многу лошо да ми оди. Најнапред го ликвидирав киното во Битола, па со целата фамилија се преселив во Ниш, но и таму по една година престанав да работам со киното. Така направив една пауза во работата со кината.

Никифор Јефтиќ, кој веќе имаше кино во Битола, сакаше да постави тон апаратура па ми предложи, заедно со брат му, Милорад, да набавам таква апаратура. Наедно ми предложи да се вратам во Битола и да раководам со неговото кино. Така повторно се најдов во Битола. Сега во Битола имаше две кина - киното на Јефтиќ и киното на Манаки (кое повторно беше отворено во 1924 година). Киното започна да работи со новите тон апаратури во 1931 година. Работата врвеше одлично и му конкуриравме на Манаки, зашто тој сè уште работеше со неми филмови. Но, нешто добро не може вечно да трае, па така браќата Јефтиќ нешто се скараа и се поделија - Никифор останал да раководи со Гранд хотелот, Милорад со киното, а јас... јас добив отказ. Потоа многу кратко време работев кај Манаки, а мислите постојано ми се вртеа околу тоа како повторно да отворам свое кино. И, како што станува во приказните, и мене ми се насмевна среќата. Таткото на мојата жена, Марко Димитров, кој се беше вратил од Америка, ми даде пари и заедно со него набавивме тон апаратура (старите апарати беа сè уште кај мене, во зградата на старото кино). Новата апаратура ја купивме од Белград, од Колудер, кој произведуваше такви апаратури. Добивме и нова локација за киното. Тоа беше зградата на Народниот театар. Така, во 1933 година, повторно го отворивме киното. Работата потече многу убаво. Значи - да забележиме: во 1933 година во Битола имаше три кина - нашето што го нарековме "Балкан", потоа киното на Јефтиќ и киното на Зерде што го презеде од Манаки.

Со работата во киното престанав конечно во 1946 година.

Ете, ова е мојата историја. Но, да ви кажам уште неколку важни работи. Прво - со филмови се снабдувавме претежно преку Белград и Загреб, каде што имаше агентури на најпознатите светски фирми "Парамунт", "Твенти сенчери фокс", "Јунајтед артист", "Колумбија". Земавме филмови и од "Босна филм", некои наши филмови, но нив многу ретко ги прикажувавме. Инаку, публиката најмногу ги сакаше авантуристичките, гангстерските, љубовните филмови, потоа филмовите за Тарзан, оние со Чаплин, Бастер Китон и Ширли Темпл.

Второ што е многу важно да забележите: првиот тон филм со синхронизирани плочи (најдл тон) го прикажавме во декември 1928 година, а насловот на тој филм беше "Крила", додека првата тон апаратура со лента ја монтирав кај Јефтиќ во 1931 година. А да кажам и за немите филмови - музичката придружба ми ја обезбедуваше музичарот Сламарот, така го викавме. Неговиот состав имаше две виолини и еден ут и тие го придружуваа дејствието на филмот. Често пати го земав и воениот оркестар. Значи, во моето кино "Белград" деведесет отсто филмовите беа придружени со музичка илустрација. Што се однесува пак до дијалозите, нив ги преведувавме, ги испишувавме на плочи и ги пуштавме како дијалопозитиви.

Од тие времиња ми останаа во секавање многу интересни доживувања. Така, на пример, имаше луѓе кои седнуваа веднаш до кабината за проекција и зуењето на апаратите ги успиваше. Потоа публиката измисли една песна чиј повод беа честите прекини на проекциите во кината (или немање електрична енергија, или дефект во машините): "Дај Пема парите, да не си ја земиш белата" или "Дај Манаки парите...". Што се однесува до публиката, таа беше доста нетрпелива, за своите пари сакаше да има сè, па нема да погрешам ако речам дека дури и не знаеше што сака. Така, во кината многу често се случуваа тепаници. Една сабота одам во киното и гледам - во дворот турканица, еден познат битолски лекар кренал сабја и мавта со неа. Што била работата - некои правеле неред во киното и тој не можел мирно да го гледа филмот, па затоа почнал да ги брка од киното. Бидејќи претставите се прикажуваа нонстоп имаше луѓе кои по неколку пати го гледаа филмот, односно не излегуваа од киното. Таквите моравме со сила да ги бркаме надвор. И кога ќе ги прашавме зошто така прават, тие одговараа: "Па поевтино да ми дојде гледањето". Цената на билетите беше 3 динари. Еден ден дојде едно момче кое имаше само два динара. Кога виде дека никој нема да го пушти во киното без билет, зеде еден шал, го завитка околу

едното око и му вели на татко ми: "Еве чичко Анастас, дај ми билет за два динара, ќе гледам со едно око". Една вечер се прикажуваше многу убав филм и гледачите се беа занеле во дејствието. Мува да минеше ќе се чуеше. Едно време, во салата влегоа тројца битолчани и, онака, во тишината извикаа: "Значи, еве каде е народот. Ние се чудиме: корзото празно, Битола празна, па каде е тогаш народот! И, еве, каде се скриле битолчани!"

Секавањата ги забележи И. Петрушева

★★



РАЗВОЈ НА АМАТЕРСКИОТ ФИЛМ ВО МАКЕДОНИЈА

Почнувајќи од овој број, драги читатели, Кинотечниот месечник ќе објавува и прилози за развојот на филмскиот аматеризам во Македонија. Во почетокот само да ја цитираме дефиницијата за аматерскиот филм (ФИЛМСКИ РОДОВИ, издание на Институтот за филм, Белград 1966 година, стр.18): "аматерски филм е оној филм што го снимиле непрофесионалци или кој е работен во некомерцијални цели". Во последно време за аматерскиот филм се користи и терминот алтернативен филм.

ОД БИЛТЕНОТ НА АКАДЕМСКИОТ КИНО КЛУБ ОД СКОПЈЕ, ИЗДАДЕН
НА 12. МАЈ 1974 ГОДИНА

кон 15-те години на Академскиот кино клуб

Александар Гурчинов, филмски режисер

"СЕКАВАЊА ЗА ПОЧЕТОЦИТЕ НА АМАТЕРСКИОТ ФИЛМ ВО МАКЕДОНИЈА
И ФОРМИРАЊЕТО НА АКК"

Во топлите летни денови на 1959 година, во Скопје започна да се врти првата аматерска камера "Адмира 16", по прашливите сокаци на Бит-пазар и под усвитеното небо на Сарај, снимајќи ги нашите први аматерски филмови - документарниот "ГРНЦИ" и играниот "ПРВ ДАВАМ КАМЧЕ". Со камерата ракуваа и во снимањето учествуваа група филмски ентузијастички од Скопје, главно студенти, основачи и членови на штотуку основаниот Академски кино клуб "Скопје". Тоа беа: Живко Поповски, Крунислав Ветеров, Зоран Даниловиќ, Свето Велков, Томислав Зографски, Драган Шуплевски, Влада Урошевиќ, Перо Станоевски, Александар Цамбазов, Михо Лазаров, Миле Крстиќ, Васе Караџовски, Александар Гурчинов и Бранко Перак.

Како дојде до оваа акција која го одбележа почетокот на организираниот филмски аматеризам во Македонија?

Филмски ентузијазам постоеше кај нас и неколку години пред овој настан. Тој се исцрпуваше во бескрајните разговори за филмот, водени од босоногите младици потпрени на велосипеди во топлите сенки на багремите. Таа филмска зараза, тој првичен занес, лишен од секакви можности за реализација, го ширеше меѓу сите нас на запалениот "идолопоклонок" на филмот - Живко Поповски.

Така под багремите се роди и првата идеја за аматерски експериментален филм "Скршената вазна". Идејата потекна од Крунисав Ветерова. Живко Поповски занесено ја прераскажуваше и напредувааше, а јас врз основа на сето тоа го напишав и своето прво сценарио, кое за жал никогаш не го реализирав.

Во меѓувреме некои од нас заминаа на студии во Белград. Јас станав член на аматерскиот кино клуб "Београд" во времето кога таму членуваа Душан Макавеев, Кокан Ракоњац, Јеша Ивков, како и снимателите Петко и Бранко Перак. Го убедив Бранко Перак да дојде едно лето со мене во Скопје за да се запознае со моите другари - филмски ентузијасты и да им одржи курс за аматерски филм. Тој се согласи, па во летото 1959 година го одржавме курсот со помошта што ни ја укажа Студентската организација и клубот на Народна техника од Скопје, чиј раководител Васе Караџовски ни обезбеди камера, лента и монтажна маса.

По завршување на курсот сите колективно ги реализиравме филмовите "ГРНЦИ" и "ПРВ ДАВАМ КАМЧЕ". Идејата за првиот филм потекна од Драган Шуплевски, а за вториот од Зоран Даниловиќ. Бранко Перак вршеше супервизија над камерата, а јас над режијата. Монтажата и озвучувањето ги извршив јас во малото сопче на својот приватен стан, чии прозорци беа затемнети со стари весници. Сите бевме среќни кога ги гледавме првите проекции на креветски чаршав кај мене дома, озвучени со магнетофон од кој зарипнато ечеше стариот "диксиленд", што се вртеше синхроно, по некакво чудо.

Така изгледаше почетокот.

Со првите есенски дождови, дел од нашата група замина во Белград, а останатите, скопски студенти, продолжија да снимаат аматерски филмови, по сопствени идеи и во сопствена режија.

Некои од нас и денес активно се занимаваат со филмот, повеќето се разотидоа на други струки, следејќи ги разнородните сопствени животни патеки, но мислам дека заедничка за сите нас остана љубовта кон филмот, како и љубовта кон едно изминато и полно со идеали време, време во кое цутеа багремите.

Горѓи Василевски

15-те години постоење на Академскиот клуб - Скопје не се доволно долг период што би ѝ обезбедил на една активност како што е аматерскиот филм можност да создаде свои традиции со јасни програмски, организациони и теоретски начела. Природата на аматерскиот филм, впрочем, по малку и му се противи на поведувањето такви традиции, бидејќи тој во прв ред му е свр-

тен на експериментот и истражувањето, што претпоставува една голема резерва, па и недоверба спрема официјалните теоретски концепти на кои му се повладува тековниот и комерцијалниот филм.

Меѓутоа не треба да се претпостави дека кино аматерите на Академскиот кино клуб од Скопје во својата работа му се противеле на она што е витално, храбро и неконформистичко во професионалниот филм. Тие мошне често се инспирирале и учеле од него, иако - да додадеме и тоа - не наоѓале потхрана за своите визији и за својата љубов спрема филмот во законите што владеат во професионалниот филм. Затоа толку често се потврдувале недоразбирањата, па и заблудите околу тоа што всушност е аматерскиот филм, какви се неговите амбиции, а какви можностите. Дали една идеја, една конфликтна ситуација и една драмска постапка, толку приспособлива за изразните можности на долгометражниот игран филм може да доживее своја обликовна преобразба во кратскиот аматерски филм. А потоа дилемите се протегаат - се разбира, дилемите со кои се сочувале во своето искуство кино аматерите од Академскиот кино клуб "Скопје" - до неизвесноста, дали воопшто ограничениот формат на аматерскиот филм може да опфати некоја подраматична автентична преокупација на нашиот современик. Практиката не еднаш потврдила дека ова искушение во голема мера е совладливо. Но, таа, исто така, повторно ги враќала старите дилеми, старите сомневања и старата неизвесност. Многупати кога се чинело дека нашите кино аматери се ослободиле од претенциозните предупредувања дека аматерскиот филм може да ги имитира искуствата на играниот филм, дека е пронајдена сообразна тема, сообразен облик и сообразна метафорика, призракот на професионализмот повторно се повлекувал во ослободената фантазија на кино аматерот и творечката радост и ентузијазмот од него била задушувана.

Не треба, меѓутоа, да се изгуби од вид фактот дека пред совладувањето на овие искушенија кино аматерите најчесто останувале препуштени на самите себе. Освен повремени размени со другите клубови од Републиката и земјата главно во вид на фестивалски манифестации, нивната работа, нивниот труд и ентузијазам останувале анонимни.

Па сепак Академскиот кино клуб "Скопје" континуирано работи 15 години. Ако споменеме дека овде ги почнаа своите први опити денес најафирмираните синеасти во нашата република, не ќе претераме да го оквалификуваме овој клуб како вистинска синеастичка школа. Дури и само овој афирмативен податок, а се разбира тој не е единствен, ја оправдува целисходноста, користа и потребата од натамошното работење на Академскиот кино клуб "Скопје".

СТЕФАН ХАЦИ АНДОНОВСКИ

СЕКАВАЊЕ ЗА ФОРМИРАЊЕТО НА КИНО КЛУБОТ "МИЛТОН МАНАКИ"
ОД БИТОЛА

ПРОДОЛЖЕТЕ ГО МОЕТО ДЕЛО И СТАНЕТЕ ПОСЛАВНИ ОД МЕНЕ

Од поодамна во Битола постоеја иницијативи за формирање на еден аматерски кино клуб кој ќе се занимава со снимање филмови. Но, идејата стана стварност дури на 12 јануари 1964 година кога група ентузијастички поклоници на филмската уметност, на чело со Јорго Лазаревски, во рамките на Работничкиот универзитет "Крсте Мисирков", го основаа кино клубот "Милтон Манак".

Пред да се одржи основачкото собрание, ние неколкумина ентузијастички иницијатори за формирање на Кино клубот, го посетивме Манак во неговиот дом и му ја изразивме желбата и тој да присуствува на основачкото собрание, но тој беше сериозно болен и не можеше да ја исполни таа наша желба. Кога потоа му соопштивме дека би сакале Кино клубот да го носи неговото име, тој ни рече: - "Гледате дека сум тешко подвижен, мојот живот се ближи кон крајот. Ќе ми биде особено мило ако клубот го носи моето име и ви давам една порака - продолжете го моето дело и станете посливни од мене". На основачкото собрание им ја пренесовме неговата порака на идните кино аматери и сите со бурен аплауз ја поздравивме иницијативата Клубот да го носи неговото име.

Веднаш по основачкото собрание започна со работа курсот за кино аматери што го посетуваа преку 80 слушатели, а часовите ги одржуваше Јорго Лазаревски, Курсот траеше пет месеци.

При посетата на Манак во неговиот дом, јас се интересирав за тоа како ги промивал неговите филмови и тој ни ја покажа рамката во која ги намотувал филмовите и во која рачно ги промивал. Во почетокот, ние во Клубот филмовите ги развивавме рачно во специјални емајлирани канти и во дрвена рамка.

Својот прв филм го реализирав заедно со наставникот на курсот Јорго Лазаревски, и тоа со единствената кино камера што ја имаше Клубот "КВАРЦ". Тоа беше погребот на првиот киноснимател на Балканот - Милтон Манак. Подоцна на филмот му дадовме наслов "Последна почит на Милтона Манак". Се секавам многу добро дека времето беше облачно и врнежливо, Јас имав задача да снимам и покрај лошото време, а во камерата имав филм од 2 x 8 мм "аква" 17 дина. Другите сниматели ме одвраќаа од снимањето, но јас упорно си ја вршев својата работа. И, навистина, снимениот матери-

Јал можеше целосно да се искористи, па со Јорго Лазаревски го дооформивме филмот.

Киноматерите од Битола се горди што нивниот Клуб го носи името на првиот кинооператор на Балканот, а во својата преопација ја имаат задачата да снимаат документарни филмови, продолжувајќи го со тоа делото на својот патрон. Од своето формирање до денес овој Клуб има реализирано повеќе филмови од сите жанрови. Има освоено и повеќе награди на фестивалите во земјата и странство, а покрај тоа има реализирано и неколку интересни документарни "журнали" кои претставуваат историска граѓа за развитокот на Битола.

Основната дејност на Клубот е да ја шири филмската култура кај луѓето преку разни курсеви и предавања и преку прикажување на аматерски и други филмови. Киноклубот скоро редовно учествува на аматерските филмски фестивали во земјата и странство и ги регистрира лицата кои поседуваат кинокамери и проектори во градот и околината. Покрај тоа, Клубот тесно соработува со киноklubовите кои на некој начин се поврзани со името на Милтон Манакџ, а исто така секоја година го одбележува датумот на неговата смрт 5 март.

Битола, 12.IV.1978 година

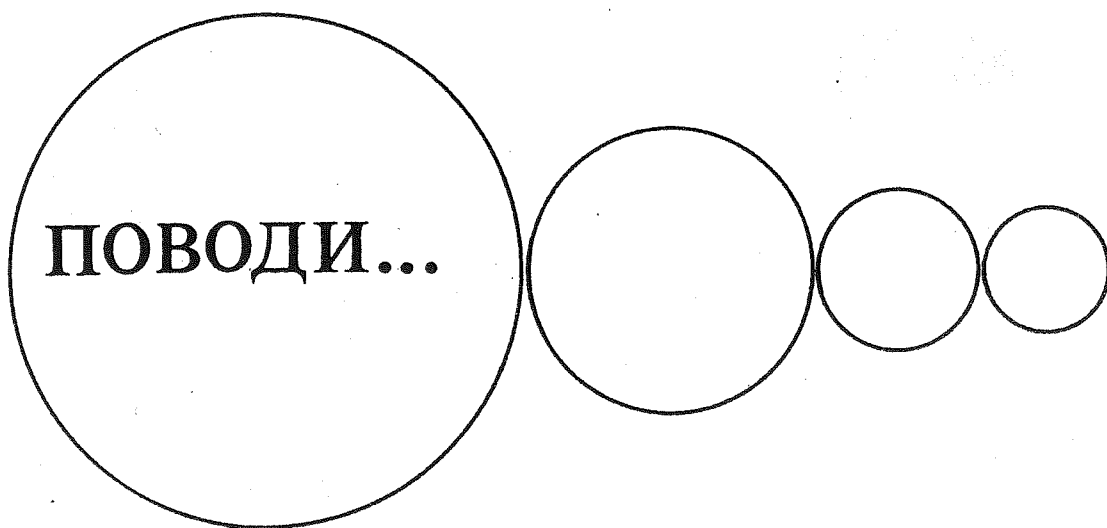


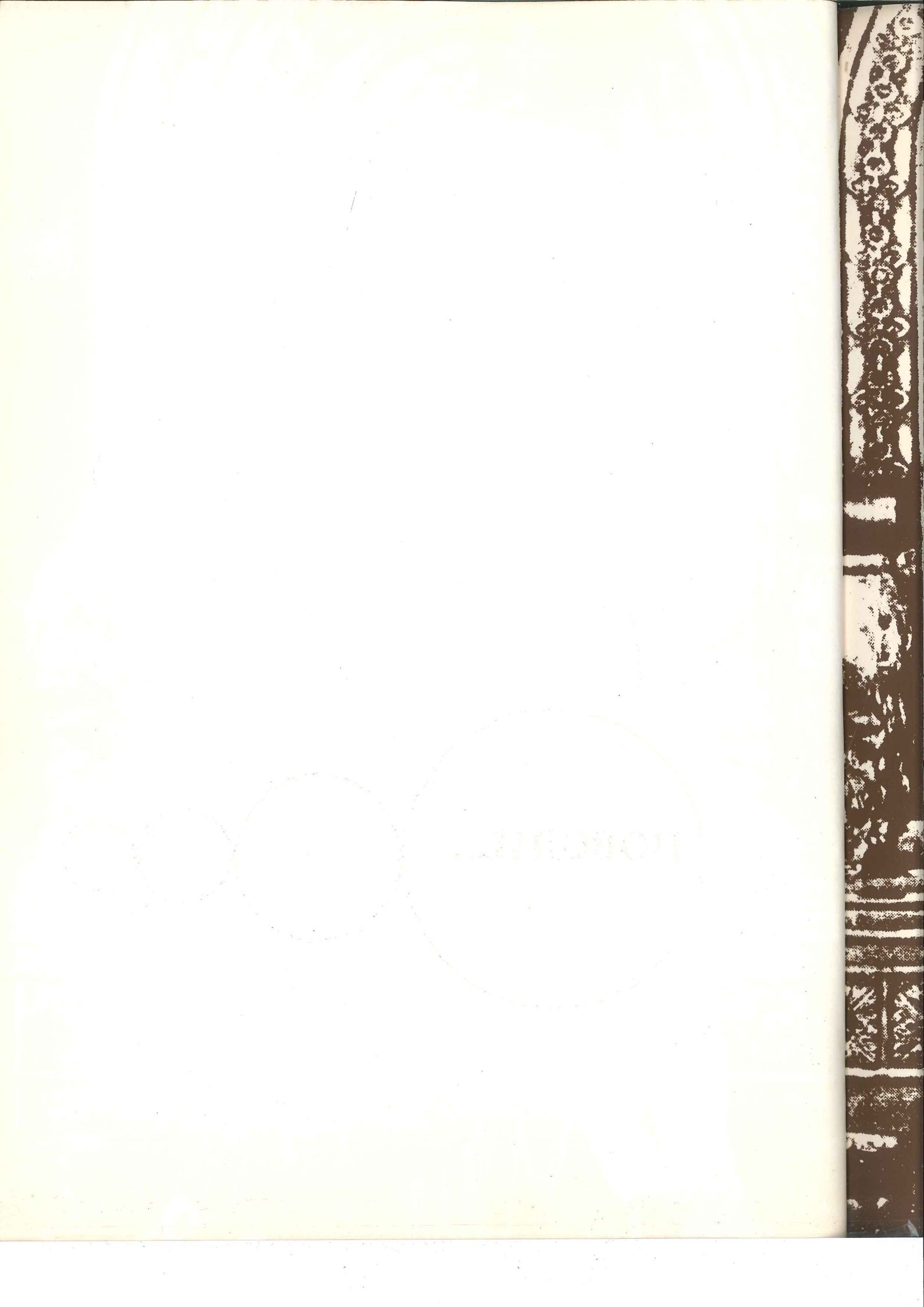
1. The first part of the report
describes the general situation
of the country and the
state of the economy.
2. The second part of the report
describes the state of the
economy and the state of the
economy.

3. The third part of the report
describes the state of the
economy and the state of the
economy.
4. The fourth part of the report
describes the state of the
economy and the state of the
economy.

The report is a summary of the
state of the economy and the
state of the economy.

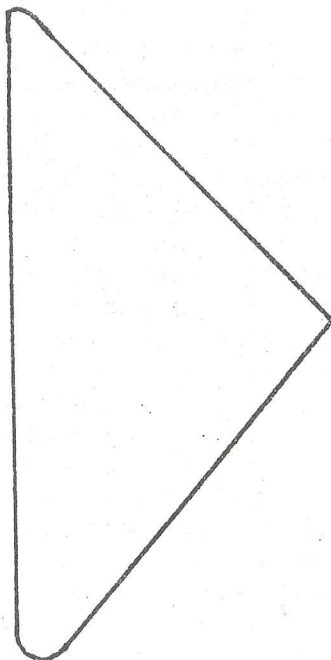
ПОВОДИ...







15



**ПСЕВДОИСТОРИСКИ
СПЕКТАКЛ**



Граѓа за една жанровска спецификација на историскиот филм

СТИЛСКИТЕ ОДРЕДБИ НА ЖАНРОТ

За филмовите чии содржини се врзани за некои од подалечните историски настани и личности, за некои древни преданија, легенди и митови, во нашата претстава постои една мошне неиздиференцирана определба, на кој жанр тие всушност му припаѓаат; дали историските филмови, како што условно ги наречуваме костимираните спектакли, му припаѓаат на еден самостоен жанр со посебни стилски одредби, дали, значи, на еден род кој се потпира на ригорозната примена на некои специфични постапки при структурирањето на филмската приказна или, пак, тие се разликуваат од другите жанрови единствено со необичноста на своите содржини, извлечени од епохите на кои не можеме да им сведочиме.

Според нас, важноста на жанровската определба на едно уметничко дејо на неговата припадност на овој или оној род, не се појавува како услов што треба да задоволи само неколку формални барања. Ќе се огласиме дека не е доволно ако претпоставиме дека, доколку извесен филм привидно ги исполнува дисциплинираните услови на одредена жанровска постапка, автоматски му припаѓа на соодветниот жанр. Ако тој засмејува тоа уште не значи дека ги задоволил критериумите на комедијата, или пак ако застрашува дека ја усвоил формата на оророт (филмови за стравот и ужасот). Разликите што ги оддалечуваат вестернот од криминалистичкиот филм, комедијата од авантуристичкиот филм, научната фантастика од оророт не се исцрпуваат во лесно препознатливата специфичност на нивниот предмет, иако, разбирливо, тој - драмскиот предмет, ќе го усвои обликот на идниот филм. Нив ќе ги најдеме во применетите стилски постапки што ги развил секој жанр посебно, во структурирањето на филмската приказна, во пораките што таа ни ги пренесува и, конечно во морално-психолошките ефекти што авторот се стреми да ги предизвика кај гледачите.

Затоа ни се чини дека опсегот со кој ги опфаќаме т.н. историски филмови станува претесен кога ќе се најдат еден покрај друг и историскиот еп и библискиот спектакал, и костимираната комедија и социјално-историската драма.

Кога, всушност, ќе се загледаме во јазот што жанровски ги одвојува, на пример, костимираната пародија "Чудни нешта се случија на патот за форумот" (Ричард Лестер) и екранизацијата на легендата "Седуммината самураи" (Акира Куросава), стануваме склони да ја прифатиме како поосновна тезата дека во рамките на историскиот филм рамноправно егзистираат сите веќе развиени жанрови:

комедијата, криминалистичкиот филм, епот, социјалната драма, трагедијата, оророт, па, ако сакаме, и научната фантастика (екранизациите на делата на Жил Верн). Дали тоа не ни дава право да ја отфрлиме од употреба дисциплинираната одредба на историскиот филм како посебен жанр? Според нас - да. Зашто, како што веќе навистине, жанровскиот третман на евоцираниот историски настан, на живеаната легенда и на реконструираната биографија на историската личност, ќе се појави во онолкув број видови колку што изнесува бројот на сите постојни жанрови.

Овде треба да потсетиме на уште еден аспект на жанровското групирање на филмовите со историски содржини. Тие, имено, ни предупредуваат повеќе примери врз кои се потврдува она мошне распространето уверување според кое некоја остра граница меѓу жанровите всушност и непостои и дека денес, наводно, малку се оние дела во чии структури не се преплетуваат постапките барем на два или три жанра. Според нас, такви вкрстувања на жанровите не постојат. Друго е, меѓутоа, прашањето дали едно жанровско проседе не претпочита користење на елементи од други жанровски постапки. Стилизацијата како изразна форма ја користат сите жанрови, но во епот, на пример, за разлика од авантуристичкиот филм, каде што сè ѝ се подредува на акцијата, таа добива функција на тотална сеопфатна метафора.

Инаку искуството ни потврдува дека потсиленото мешање на два жанра доведува до следниве консеквенции: или едниот од двата вкрстени рода се дегенерира на сметка на другиот (вестернот вкрстен со психолошката драма ги дегенерира своите митски својства), или потхранетиот жанр добива нови импулси од оној што згаснува па се оснажува (политичкиот трилер се витализира по примената на акционите постапки на криминалистичкиот филм), или, пак, се раѓа нов жанр (бајката вкрстена со авантуристичкиот филм ја донесе научната фантастика).

Овде треба да потсетиме и на фактот дека проткајувањето на елементите на разновидни родови никако не е феномен својствен единствено на групата историски филмови. Напротив. Неговите последици понапред ќе ги предочиме во филмовите со содржини од современиот живот, во жанровите значи што се развиле обликувајќи ја материјата на сетилно докажливото секојдневие.

Но, предметот на овој оглед не го врзуваме за спорот околу основаноста или неоснованоста на оваа инаку интересна и предизвикувачка теза. Нашата намера е да се обидеме да ги раслоиме и групираме жанровските целини што самостојно егзистираат во корпусот на историскиот филм. Притоа сметавме за потребно да ги издвоиме од оваа групација воениот спектакл и воената драма (од I-та и II-та светска војна), бидејќи набљудаме дека врз психолошкиот ефект што го предизвикува реконструкцијата на настаните во поблиското мина-

то влијаат фактори кои битно се разликуваат од механизмите што го поттикнуваат соживувањето со епохите за кои нема живи сведетели или барем филмски документи. Темите значи од двете светски војни не ги групираме во содржините што ги користи историскиот спектакл.

Најпрвин ќе се обидеме да назначиме колку типа (групи) филмови егзистираат во рамките на историскиот спектакл. Би почнале со:

- акциониот тип историски филмови ("Клеопатра", на пример, во режија на Џозеф Манкиевич).

Во оваа групација ги вклучуваме сите оние жанрови што за свој модел ја одбираат фабулативната (акциона) структура на филмската приказна. Овде лесно ќе забележиме дека сите реконструирани настани, сите оживејани преданија и легенди, како впрочем и сите антагонизми вткаени во приказната - од оние меѓу поединците до оние што ги спротивставуваат државите, религиите, ста-лежите и империите, се ставени во служба на акцијата. Користејќи го сиот драмски арсенал што му е ставен на располагање, овој тип филмови до неодамна се експлоатирале до мера која, се чини, почна да ги исцрпува можностите барем на еден дел од жанровите опфатени со него;

- артистичкиот тип историски филмови ("Андреј Рубљов", на пример, во режија на Андреј Тарковски).

Во оваа групација не ќе успееме да наброиме голем број филмски родови. Делата што ѝ припаѓаат се ставени во незавидна положба да им се припишува, меѓу другото, и ереста на некомуникативноста, херметизмот и преекспонираната субјективност на нивните автори. Тие речиси редовно се ставаат под лупата на сомневањата, на произволните и избрзани толкувања, но, исто така, и на сериозните анализи.

Моделот на артистичкиот тип филмови ретко кога покажувал чувство за принципот на акцијата, како, разбирливо, никогаш не го отфрлал докрај. Во делата од оваа групација ќе забележиме дека фабулативните компоненти на филмската визија строго ѝ се подредуваат на доминацијата на идејата зад која стои авторот, на неговите морално-филозофски преокупации според кои всушност тој и го моделира светот на својата уметност. Сеопштата идеја со која уметникот го преплавува својот микрокосмос ќе значи моторна сила која ги поттикнува сите фрагментарни настани и од нив создава историја. Без подвижната моќ на идејата, како што сугерираат авторите на артистичкиот филм, не би постоела историјата.

Навистина, уметникот сам го врши изборот на движечката идеја и во одделни филмови таа се развива врз различни антагонизми. Јежи

Кавалерович во "Фараон" ќе го избере антагонизмот власт - слободољубивост, Стенли Кубрик во "Бери Линдон" поединец-институција, а Андреј Тарковски во "Андреј Рубљов" гениј - елементарна маса. Но, дури и вака тематски оддалечени овие филмови ги обединува одредбата изразена во доминацијата на ирационална состојба над акциониот чин.

Еден од родоначалниците на овој тип филмови, секако, е Дејвид Грифит со неговиот комерцијално промашен филм "Нетрпеливост", околност што ќе го оттргне вниманието и интересот на Холувуд од филмовите со нешто преекспонирани метафизички теми.

Одтогаш па до појавата на фасцинантната личност на Акира Куросава, историскиот филм ќе се потпира на традицијата на акциониот спектакл. Редок исклучок ќе претставува подоцната фаза на творештвото на Сергеј Ејзенштејн, чии филмови ("Иван Грозни" и "Александар Невски"), и покрај тоа што содржат повеќе елементи од формите на артистичкиот филм, сепак ќе ги категоризираме во една друга групација;

- Социјално-историскиот тип филмови ("Иван Грозни", на пример, во режија на Сергеј Ејзенштејн).

Формата на овој тип филмови се гради врз еден парадокс кој се повторува во секоја епизода на евоцираниот настан, но тој најостро се изразува низ остварената целина на уметничкото дело. Содржините, имено, што не возбуждаат во овие филмови, хронолошки му припаѓаат на едно време кое си создало такви кодекси на морално поведење, такви облици на комуницирање, што, применети во наши услови на егзистирање и чувствување, би ни се сториле, во најмала рака, апсурдни. Па, сепак, евоцираниот настан се актуелизира до таква мера и со такви средства што неговата проблематика станува дел од нашите преокупации, а драматичноста со која ни се предочува израз на нашата чувственост.

Портретот на Иван Грозни, на пример, наполно му одговара на природниот модел. Тој и по своите надворешни белези (маска, кес-тимографија) и по својата душевност (властољубивост, суровост, одмаздољубивост) и припаѓа на епохата и културата која го формирала карактерот на деспотот (автократија, мистицизам, деспотизам). А, сепак, нашите современици беа тие што со сокриен ужас откриваа во поведението на средновековниот деспот нешто од политичкото владеење на модерните државници.

Во настојувањето да ги драматизираат историските настани и да му ги доближат на нашиот современик во нивниот проблемски вид, авторите на овој тип филмови не можеа да се потпрат на постапките што ги користеше акциониот или артистичкиот филм. Тие одфорчките на фабулативниот филм ја присвојуваа и модифицираа неговата наративна структура, строго почитувајќи го притоа соод-

носот меѓу акциониот вид на чинот и неговата психолошка мотивација. Од филмовите, пак, во кои ќе биде нагласено подвлечена доминацијата на авторовата идеја тие ќе ја преземат улогата што му е доделена на творецот. Овде метафората и стилизацијата ќе бидат редуцирани до најрационална мера, но затоа, пак, на циклусот епизоди, богати со морални конфронтирања и психолошка напнатост, ќе им се довери извонредно голема драмска важност. Така, на пример, во прочуениот филм на Лукино Висконти, "Сенсо", уметникот не ќе го задржува нашето внимание на кадрите во кои неговата хероина врши предавство, на ситуациите, значи, во кои акциониот филм постигнува највисок степен на напнатост. Но затоа Висконти ќе ни ги осветли до последната подробност сите морални аспекти, сите поттици на кобното решение кога, пред предавничкиот чин, ќе ни ја обелодени стравотната состојба во која е турната унесрекената жена.

Во последнава деценија историско-социјалниот филм како да добива сè поголем број приврзаници, и тоа не само кога се работи за филмови инспирирани од историјата туку, во уште поголема мера, за дела со содржини од современиот живот. Неговите форми не ги исцрпуваат традиционалните барања од авторот да ги изрази во своето дело историско-социјалните противречности, туку тие му овозможуваат да ја декларира и својата идеолошко-политичка ориентација. Така на пример, кога браќата Тавијани го актуелизираа во својот филм "Алонзанфан" проблемот на револуционизирањето на масите што во почетокот на минатиот век се јави по неуспехот на Француската револуција, тие всушност недвосмислено ја декларираа својата политичка огорченост и алармантно укажуваа на идентичноста на политичката положба во изминатата епоха и во современа Италија. На сличен начин ќе го легитимира својот идеолошки револт и Швепанецот Вилгот Сјоман ("Грст Љубов"), како впрочем, од нешто поразлични побуди, и Полјакот Анжеј Вајда ("Ветената земја").

Но да додадеме и тоа дека фактот што бројот на приврзаниците на историско-социјалниот филм се зголемува не мора да значи дека се збогатуваат и неговите изразни облици. Напротив. Омиленоста на жанровите што ги опфаќа оваа групација честопати се злоупотребува и наместо филмови со вистински уметнички вредности добиваме манифести непоткрепени со каков годе естетски аргумент.

Во рамките на овие три типа историски филмови што се обидовме да ги групираме можеме да извршиме раслојување на жанровите, кои - да потсетиме уште еднаш - по своите стилски ознаки им се доближуваат и на филмовите со современа тематика.

Од групата акциони филмови ќе ги одвоиме следниве жанрови:

- костимираниот трилер ("Плинска светлина" на Џорџ Кукор),*
- авантуристичкиот филм ("Тројцата мускетари" на Џорџ Сиднеј),
- комедијата ("Чудни нешта се случија на патот за форумот" на Ричард Лестер),
- библискиот спектакл ("Самсон и Далила" на Сесил де Мил),
- ороорот ("Бал на вампирите" на Роман Полански),
- научната фантастика ("Патување во центарот на земјата" на Пол Лукас).

Спомнавме дека овие жанрови ги обединува напнатоста на акцијата, јасноста на фабулативната постапка, развивањето на судирот меѓу две начела (морално, религиозно, социјално, политичко итн.) и недвосмислениот исход на конфликтите. Не може да се каже дека во некои од овие жанрови метафориката е сосема исклучена или дека не се прибегнува кон стилизациски модифицирања на реалистичкиот контекст на сликата кон што тие инаку се стремат. Меѓутоа, кон тие модифицирања и интервенции се прибегнува кога се посакува да се потсили ефектот на манифестантниот (акциониот) чин.

Тоа вредно начело што ги влече корените уште од старите усни преданија ќе остане најтраен идеал на акционите филмови и нему ќе му бидат потребни сите други изразни облици. Разликите, пак, меѓу жанровите среде оваа групација ќе се обидеме најпрвин да ги побараме во особеноста на темите и содржините, кои, разбирливо, се стремат кон вообличување на своите пораки низ примената на нему природните изразни средства.

Така, на пример, темата на спомнатиот трилер "Плинската светлина" е врзана за патолошки среброљубивата природа на човекот кој ги вложува сите сили на својата интелигенција за да успее да ги присвои пријелуваните дијаманти. По безуспешниот исход на едно убиство тој ќе се ожени и, под закрилата на бракот, налудничаво ќе ја остварува својата цел. Една ваква содржина, што патем речено ни ја осветлува психологијата на среброљубивецот спротивставена на ранливата чувствителност на една вљубена жена, тешко би нашла свој изразен облик надвор од овој жанр. Драмските елементи со кои се развива напнатоста го изразуваат поттилувањето на лудилото на човекот кој доживува делирично блаженство пред глетката на дијамантскиот сјај. Кукор ќе ја поттилува напнатоста на својата бизарна приказна изострувајќи го судирот меѓу дијаболничниот среброљубец и неговата нежна, емотивна веќе лабилна сопруга. Мистериозната атмосфера на лондонските магливи улици уште појесто ќе ја разгорува делиричноста на насетливиот судир. А кога ќе дојде до него настанува вистинска емотивна експлозија.

* Изборот на наведените наслови не е извршен по вредносна туку по жанровска класификација.

Но, обидете се да ја примените постапката на трилерот на содржината на "Тројцата мускетари", замислете го Д'Артањан во крупните и блиски планови, кои така експресивно ни го навестуваат лудилото на Жарл Боаје во "Плинската светлина", или во бавниот ритам на раѓањето на халуцинациите што ни ги олицетворува високиот артизам на Ингрид Бергман. Замислете го ефектот на лукавите заговори на Ришеље во една механицистичка постапка што му е својствена на трилерот, без користењето на општите планови и динамичната монтажа. Тогаш веднаш ќе сфатите колку, всушност, на авантуристичкиот филм му е неопходно користењето на екстериерот, општиот план, масовните сцени и еквилибристичката вештина на неговите специјализирани артисти. Овде рафинираниот артизам на една Ингрид Бергман би го испостил романтичарскиот дух на опасните јавана на мускетарите од Версај до Бакинџемската палата по дијамантите на очаената кралица.

А претставете си, од друга страна, каква возбуда би предизвикало витештвото на славниот Гаскоњец во милјето на древниот Израел кога не би ги носел инкарнациите на библиските страдања на својот народ и кога не би ги изразил со својата филмска личност сите негови надежи. Кога, значи, кадарот не бил заситен од орнаментални олицетворувања на вековните верувања, од злокобни закани и насетувања на катаклизмичка одмазда, од присуството на еротизирани сфинги од типот на Далила или на тапите, арогантни непријателски војници и семоќни владетели.

Кадарот на спектаклите како "Самсон и Далила" мора напосто да биде претрупан со предивизионирани палати, со телеса и мускули од кои во огромни количини се истураат прекумерни закани, страсти, емоции и пркоси. Овде ќе се користат сите планови, од крупниот преку средниот до тоталот, и сето тоа богатство на демонстрирање на расположивите техники ќе ѝ послужи само на една цел: да се предизвика некоја екстатична мера на стравопочитување, на библиско застрашување, грчевито каење и катаклизмична сатисфакција. Вака раздразнети и подготвени да ѝ се приклонат на некоја понудена хармонија, сетилата ќе ја згаснат својата трескавичност во чинот на преживувањето, кое ако добро се секаваме, Брехт беше го прогласил како данок што му се плаќал на архаичниот спектакл. Но ние, се разбира, не ќе го користиме овој повод да даваме вредносни оценки дали еден филмски жанр им одговара на потребите на нашиот современик или не, дали тој е доволно витален сè уште да ги изразува неговите духовни стремежи и дилеми. Уште помалку ќе ги издвојуваме како успешни или промашени филмовите што ги апострофираме. Тие во случајот ни служат како илустрација со која ќе го поткрепиме нашиот предлог за една ваква класификација на жанровите, класификација, значи, што некој можеби ќе се најде побуден и да ја оспори.

Нс, да одиме понатаму. За комедијата, којашто исто така ја групиравме во акционите (фабулативни) филмови, одвај дека ќе треба да докажуваме колку всушност, таа по своите стилски одлики

се разликува од своите жанровски сродници, Надоврзувајќи се на традициите на театарот, комедијата доби во филмот нови и дотогаш ненасетени изразни можности. Најпрвин таа го исполни ентериерот со голем број реалистички елементи, така што трикот, позајмен од магионичарската вештина, ги изгуби своите магични својства но само за тоа волшепството да се прошири врз целиот реален свет. Потоа, таа ги изведе своите личности на улица, во градскиот пејсаж на урбаните метрополи, по полињата и по таинствениите планински предели, уривајќи го пред себе митологизираниот свет. А потоа нурна во историјата и овде изврши невиден пресврт во вредносната хиерархија и традиционалните морални добродетели. Кралевите, рицарите, фолклорните јунаци, дворските убавици, филозофите и визионерите неочекувано во филмскиот кадар се преобразуваат во костимираните влакнести суштества чии набуени очи и пакосна насмевка мачно им противречеше на митовите за нивната историска улога.

Се разбира, ефектите што требаше да ги постигне соголувањето на овие патинирани креатури не можеа да се предиввикаат ако механички се пренесуваа во новиот облик постапките што ги применуваа другите драмски форми. Костимираната комедија требаше да го открие идентитетот на демаскираните херои во едно историско милје, кое театарот, на пример, го познаваше само низ неговиот орнаментален ентериер.

Затоа општиот план ќе добие извонредна функција во композицијата на костимираната комедија, како впрочем и динамичната монтажа. Таа не ќе му дозволи на гледачот да ги проверува своите претстави за овој митски свет со сликата што за него му ја создава новиот изразен облик. Еволуирајќи во формата што денес ја познаваме, костимираната комедија ќе присвои некои од постапките на нејзиниот театарски двојник. Така, од интригата (причина, манифестација, последица) ќе се очекува да биде јасно изложена и за таа цел ќе се обнови принципот на строгото редуцирање на непотребните детали. Дејството ќе се групира во помасовни драматуршки фрагменти кои често ги врзува елипсата. Крупните, па и блиски планови, за разлика од трилерот, ќе се сведат на поретка употреба, како што, впрочем, и тоталите без кои библискиот спектакл на пример е незамислив, овде ќе се покажат речиси како неприменливи,

(Продолжува во наредниот број)

Горѓи Василевски

★★★★★



АВТОРСТВОТО КАКО НАДМИНУВАЊЕ НА ЖАНРОВСКИТЕ КОНВЕНЦИИ

Циклусот филмови - историски спектакл - што како своја посебна репертоарска целина го прикажа Македонската кинотека, пружи повеќе поводи за преиспитување на основните детерминанти на овој жанр, укажа на нужноста од извесна претпазливост во обидите за негови естетски верификации и, конечно, ја подвлече релативноста на разните концепции за жанрот воопшто. Истовремено, оваа селекција на филмови наведува на помислување на Дејвид Ворк Грифит, творец чиишто дела сосема сигурно спаѓаат во најдобриот дел од фондусот на филмовите со инспирации од историјата.

Поделбата на жанрови, односно постоењето на извесни концепти според кои е можно, повеќе или помалку, класифицирањето на одделни филмови на тематски, идејни, иконографски, па и стилски целини, има корени во историјата на литературата и критиката. Применувањето вредносни системи и модели од други уметнички подрачја и во случајот на филмот ги покажува своите оправданости, но и недостатоците. Дури и во периоди кога филмовите се создавале според рецепти и правила пропишувани од филмските моќници - продуцентите или филмскиот и општествениот естаблишмент пошироко, редовно се појавувале дела што ги кршеле воспоставените конвенции како во морална, драматуршка, визуелна, техничка, така и вснекаква жанровска смисла. Историјата на ваквите филмови покажува дека нивните вредности лежеле и во релативизирањето на петрифицираните конвенции, па дури и во целосно негирање на тие конвенции. Ваквата тенденција отсекогаш била судбина и квалитет на секоја авангарда.

Напорите на филмската теорија и критика во создавањето сопствени оперативни системи на класифицирање и вреднување имаат во идејата за жанрот мотив за чести преиспитувања и спротивставувања. Како елемент на една кореспонденција помеѓу производителите, критиката и публиката постоењето на жанрот беше нужност за препознавање на одредени типови филмски дела. Исто така, за потребите на бокс офисот воспоставувањето на жанрот беше од витална важност во наслушувањата на комерцијалните резонанси на филмовите правени според барањата на жанровските конвенции.

И покрај тоа што нема никакви дефинитивни методолошки одговори на прашањата околу нашето разбирање на жанрот, некакви општи претпоставки што би можеле да послужат како појдовни точки во ситуирањето на жанровската проблематика можат да се бараат во културните констелации на одредени средини. Идејата за жанрот не се исцрпува во критичките класификации создавани со

специјални намери, туку таа се изразува од одделни системи на културни конвенции. Жанрот, поправо, претпоставува "постојење на некој културен консензус" (Ендрју Тјудор) или жанрот е она што ние веруваме дека е. Токму поради ова одредување жанрот е во функција на одредена средина, филмската индустрија и публиката. Жанрските модели се формираат од појдовните претпоставки на творците на филмското дело кога тие се ставаат во ситуација да создаваат филм што му припаѓа на одреден жанр, од ограничувањата што ваквиот избор им ги наметнува, од природата на релациите помеѓу жанрот и авторот и, конечно, од концепциите на односните творци и индустриските средини во кои тие дејствуваат. За да се анализира методично начинот на кој авторот го ползува жанрот за спроведување на своите идеи и намери потребно е јасно распознавање на главните компоненти на концепцијата на тој жанр.

Примерот на Д.В. Грифит, односно неговите два епа "Раѓањето на една нација" ("The birth of a nation"), 1915, и "Нетрпеливост" ("Intolerance"), 1916 ја покажува надмоќта на една автентична творечка личност во судирот со постојните конвенции на дотогашната практика. Иако овие филмови му припаѓаат на раниот период на филмската уметност, кога филмската теорија и критика сè уште биле во рудименти, нивната појава била предизвик како за она што дотогаш било регуларна филмска продукција така и многу подоцна, кога историскиот спектакл веќе солидно се воспостави како жанр.

Обрнувањето кон историјата, прикажувањето на автентични личности, репродуцирањето на навистина случени настани, учеството на илјадници статисти се формалните елементи што го наредуваат филмот "Раѓањето на една нација" во редот на историските спектакли. Но, во исто време, ова дело е и страсна определба на еден дух кој битно му припаѓа на поразениот Југ, на сите идеали и атмосфери што биле однесени од Граѓанската војна. Заплетот е позајмен од романот "Човекот на Кланот" на Томас Диксон, според кој е направена и успешна сценска адаптација. Приказната следи две фамилии кои им припаѓаат на двете спротивставени страни во војната и испреплетувањата на судбините на одделни членови на тие фамилии низ периодот на војната и Реконструкцијата. Збиднувањата околу фамилиите ја претставуваат и ситуацијата на американската нација во создавање. Херојското третирање на појавата и растот на Кју Клукс Кланот, посебно во познатата секвенца "Јавањето на Кланот", и секвенците од Реконструкцијата што го покажуваат однесувањето на црните јасно ја легитимираат Грифитовата расна нетрпеливост. Зигфрид Кракауер напиша дека "сцените на битките, наспроти сите подоцнежни технички иновации, не се досега надминати"; Сергеј Ејзенштејн,

наредувајќи го филмот "целулоиден монумент на Кју Клуks Кланот", додава дека Грифит е најголемиот мајстор на паралелната монтажа". Сеедно дали филмот "Раѓањето на една нација" предизвикал засилување на Кју Клуks Кланот или само ги отсликувал општествените ситуации на Америка од половината на деветнаесеттиот век, недвојбено е дека тој го открива филмскиот екран како простор за вистинска уметност.

Дали основната интенција на Грифит се исцрпува во некаков "историцизам", спектакуларна реконструкција на настани на дел од американската историја? Но, токму она што во филмот е контрапунктирано на општото, масовното, епското, тоталот, брзиот ритам, го открива неговиот став како исходите на сите негови емотивни и интелектуални определувања. Објективизмот што често му се имплицира на ваквиот вид филмови, во "Раѓањето на една нација" трпи вистинска диверзија од цела низа изразни средства, за кои обично се мисли дека му се туѓи на историскиот спектакл. Инсистирањето на индивидуалното, nestеснувањето пред лирски, па дури и мелодраматични сцени, вметнувањето на цели секвенци со предимно бавен ритам, употребата на крупниот план во функција на поетски метафори – сето тоа го изразува Грифитовото лично толкување на овој дел од американската историја.

Следниот проект на Грифит – "Нетрпеливост" – со ширината на својата тема, со основната наративна структура и со глобалната идеја за еден аспект од историјата, претставува потфат што е без пандан во целото досегашно постоење на филмот. Додека во "Раѓањето на една нација" постоеше еден настан, приказна поврзана во време и простор, во следниот Грифитов филм историскиот фрагмент прераснува во една комплексна форма со четири линии на простирање, кои сите истовремено се испреплетуваат и се развиваат. Филмот слободно поминува од период во период, како што се развива темата на нетрпеливоста. Епизодите се поставени во паралелен однос. Со една агресивна но прецизна монтажна постапка Грифит ги испреплетува мотивите: Исус Христос и неговото одење кон Калварија, младата селанка која оди во Вавилон за да го предупреди Балтазар за предавството на неговите свештеници, масакрот на денот на Свети Бартоломеј во Франција кога еден хугенот очајнички се обидува да дојде до својата сакана која се наоѓа во рацете на платениците, морничавата трка на една жена во обидот да го спаси својот маж од бесилка.

Сцените прелетуваат низ екранот, заробувајќи ги гледачите и држејќи ги во напнатост со своето изобилство, со брзиот ритам и неизвесноста. Како акорди на една визуелна симфонија, тие израснуваат непрекинато, сè додека не се спојат заедно во големото финале. "Изгледа дека самата историја се излива како водопад од екранот" (Ирис Бери).

И покрај несомнено поголемата амбициозност, поширокиот и послободен третман на еден од главните мотиви во историјата и ингениозната идеја за испреплетување на настаните од различни историски периоди, "Нетрпеливост" е битно поинаков филм од "Раѓањето на една нација". Преголемото инсистирање на спектакуларното ги голта суштинските пораки на филмот. "Нетрпеливост" со сите резерви кон копијата што е зачувана за денешната публика е само едно големо историско шоу, извонредно технички изведено, но со тешко препознатлива определба. Во расчекорот помеѓу вохитувачката формална структура и неизвесниста околу пласирањето на основната цел исчезнуваат филозофските насоки и емотивните приклучувања на Грифит.

"Раѓањето на една нација" и "Нетрпеливост" се филмови кои, иако му припаѓаат на еден ист творечки опус и се создадени, хронолошки, еден по друг, претставуваат два различни концепта, два различни приода кон историската материја. Додека првиот, и покрај тоа што лесно се сместува во жанрот на историските спектакли со насоченоста на неговите внатрешни текови, со понижувањето во психологијата на неговите протагонисти и, пред сè, со препознатливоста на авторските определби се издига над постојните клишеа, вториот филм, со блескавата форма, со технички перфектната реализација, токму поради недостатокот на личниот печат на неговиот творец останува само како картонски монумент на една загубена уметничка битка со историјата.

Љупчо Тозија





ПРВО ИСТОРИСКА ВИСТИНА - ПОТОА СПЕКТАКЛ

Филмот прво се родил како документ, а потоа се развивал како уметност. Неговиот технички претходник - фотографијата, значела слика на стварноста, нејзин детаљ, значи, слика-вистина. Според тоа, подоцнежната филмска техника не можела, колку и да сакале нејзините пронаоѓачи, да се разликува од својата база-фотографијата. На сите ни е јасно што претставуваат Лимиеровите филмови и како се родиле: хранењето доте до градина, доаѓањето на возот во станица, истоварот на пристаниште и, особено, на пазар, сепак животни призори, кои, со својата документарна автентичност, автоматски условувале и самиот наслов на тие секојдневни настани да стане наедно и филмски наслов на секој од нив. Всушност, транспонирањето на филмскиот документ, во уметничка рафинираност, ќе почека до самото инаугурирање на режијата како чин на уметниковата инвенција и имажинација. Тие родоначалнички чекори, во преминот од чиста фактографија кон уметничка "конструкција", знаеме, ќе ги направи Мелие, Грифит ќе ги развие до техничко совршенство, а Ејзенштајн ќе ги искачи до степен на уметничка вистина и творечка кинестетика.

Кога говориме за т.н. историски филмски спектакл, обично се поведуваме по сфаќањата за тој популарен филмски жанр од поново време, поточно, по Втората светска војна, кога тој масовно започна да се развива, со новосоздадените техничко - технолошки услови за снимање такъв вид филмови. Но, фактички, самиот израз спектакл (spectacle) во француско - англиското толкување едноставно значи: видување, глетка, призор или, уште попрецизно, поглед кон нешто, додека изразот произлезен од таа основа - спектакуларен или во оригиналот spectacular, значи: гледлив, привлечен за око. Тоа всушност значи дека уште на стартот филмот значел сликање на спектакли, т.е. слики, глетки од секојдневието. Според тоа, првото одредување на значењето на самиот израз - спектакл не е адекватен со оној што подоцна, очигледно адаптиран на условите, ќе биде користен како наслов на еден продукцијско - комерцијален филмски род.

И како што тоа се случуваше во извесниот кинематографски развиток на светскиот филм т.е. на седмата уметност, таму каде што беа втемелени најголемите процеси на т.н. филмска индустрија, таму и се раѓаа сите жанровски одредувања со своите филмски прототипови. Тој терен беа САД и нивниот Холивуд, каде што доминацијата во филмскиот свет трае и денес. Во рамките на историскиот филмски спектакл, оттаму потекнаа

и првенците на овој жанр. Тоа се Грифитовите два филма: "Раѓањето на нацијата" ("The Birth of a Nation", 1915 г.) и, особено, "Нетрпеливост" ("Intolerance"), 1916 година, кој се смета за не само родоначалнички историски спектакл туку и за еден од најимпозантните претставници на родот. Во контраверзниот - "Раѓањето на нацијата", Грифит во режијата, ќе ги постави рамките на спектакуларноста, особено низ крешчендото на познатата секвенца во која е прикажана битката кај Петерсбург во текот на американската граѓанска војна. Иако содржински и по идеја филмот открива одредено расистичко пледоаје во појавата на Кју-Клукс кланот (што е основната и клучна забелешка на Грифитовото филмско гледање, поради што, за Европа, со право беше долго исклучуван за прикажување) на технички план, режиски, Грифит покажува одлично умење во градењето спектакуларни сцени и во владеењето со масата во кадарот. Секвенцата од битката кај Петерсбург, по принципот на Грифитовата формула "присуство на секаде", се развива на три плана и во три различни места: Атланта во пламен, собата на семејството Камерон обиколено од црните и боиштето на кое еден млад полковник се бори против црнечката војска. Кулминацијата настапува со смртта на Флора Камерон, за што испаѓа дека е виновен еден црнец, по што младиот полковник се заколнува дека ќе го основа Кју-Клукс кланот, за да ја одмазди девојката. И оние кои остануваат револтирани од Грифитовиот расизам, сепак го признаваат мајсторството на режираната спектакуларна секвенца, чувство кое ќе се појави и во случајот на фашистичките глорификации, многу добро режираните документарци: "Триумфот на волјата" и "Олимпија" на официјалниот Хитлеров режисер Лени Рифенштал, која на најдобар начин ги спроведуваше Гебелсовите сфаќања за филмската пропаганда и за подигањето на занесот кај масите. Примерот со "Раѓањето на нацијата" и споменатите филмови на Рифенштал автоматски се покажува како негативно користење на филмот - спектакл, во функција на погрешна идеја и идеологија. Всушност, филмот на Грифит ги удира темелите на таа историска погрешност, што подоцна не само во времето на фашизмот туку и денес ќе биде практика во делата на некои режисери. Со својот втор филм "Нетрпеливост", во кој ќе го вложи сиот заработен рекорден капитал од експлоатацијата на бестселерот "Раѓањето на нацијата", Грифит фактички ќе ги постави вистинските темели на историскиот спектакл. По своите продукциско-режиски димензии филмот "Нетрпеливост" не е само прототип на својот род туку наедно и еден од најспектакуларните филмови во историјата на светскиот филм што до денешно време е тешко надминат. За реализацијата на овој супер-спектакл Грифит ќе ангажира цела армија филмски соработници, статисти

и артисти. Сценографските зафати во тоа време ги надминувале самите сфаќања за гигантски проекти. Особено импозантни се објектите од секвенцата во вавилонскиот храм што се протегал во должина од 1600 метри, со столбови високи по 70 метри, а сцената на Балтазаровата гозба била исполнета со 4000 статисти. Самиот Грифит тврдел дека во еден единствен кадар снимил 16.000 персиски војници, за што камерата морале да ја постават во балон. Другите бројки се исто така, импозантни: за малиот филмски град што требало да биде изграден била користена и новоизградена железничка линија, статистите дневно примале по 12.000 долари, вкупно имало 60.000 статисти, а сите трошоци за филмот тогаш изнесувале 2 милиона долари, така што кога денес би се снимал таков спектакл би биле потребни над 30 милиони долари што би бил апсолутен рекорд. Таа "сончева драма на сите векови", како што го нарекуваше својот филм Грифит, се состои од 4 историски периоди: паѓањето на Вавилон, маките на Исус Христос, Вартоломејската ноќ и тогаш современата драма со наслов Мајката и законот. Сите делови не се ниту драмски ниту фабулативно поврзани; единствено ги поврзува покажувањето на човековата нетрпеливост низ историјата како некое исконско зло на цивилизацијата. Идејата за генералната историска нетрпеливост Грифит ја остварува низ својата антологиска, т.н. физичка паралелна монтажа, со поврзување на сцените од четирите различни периоди кои ги зел како клучни за потврдување на својата теза. Со физичката паралелна монтажа тој ја гради режиската спирала, постепено искачувајќи се до финалното крешчендо, како и претходно во филмот "Паѓањето на нацијата". Грифитовата техничка паралелна монтажа целосно ќе ја преземе Ејзенштејн во своите филмови, особено во "Крстосувачот Потемкин", надградувајќи ја со својата креативна паралелна монтажа, која од Грифитовата физичка монтажа се разликува во суштината на прикажувањето на дејствието, при што, паралелното прикажување го задржува тројното единство: време, простор, дејствие. Извесно е дека Грифит директно влијаел на сите автори по него, а Ејзенштејн, неговата големина ја потврдува со примената на неговиот метод во својот режисерски кодекс на монтажа - атракција со креативно применување на паралелната монтажа. Како и да е, познато е и тоа дека овој најголем и најскап филмски спектакл на сите времиња завршил како финансиски банкрот за Грифит од што тој до крајот на кариерата не можел да заздраве. Тоа наедно ја означува и рискантната позиција на секој продуцент при зафаќањето со реализација на историски филмски спектакл. "Нетрпеливост" е не само првата лекција за создавањето на историскиот филмски спектакл туку и големо предупредување дека наедно е и "игра со оган" за идните продуцентски каси. Се разбира, тоа искуство на Грифит најмногу ќе им користи на самите американски режисери и продуценти кои во наредните децении сè поинтензивно ќе го развиваат овој комерцијален филмски жанр.

Пред да преминеме на некои помаркантни примери за вистинскиот историски спектакл и за квазиисторискиот филмски спектакл, треба да прецизираме некои основни правила и граници кои не делат од едниот и другиот тип спектакли. Пред сè, како што потенциравме на почетокот, имајќи го предвид фактот", првиот и основен принцип за вистинскиот историски спектакл ќе биде историската вистина, документираноста на презентираната материја и нејзината историска објективност.

Во спротивно, историскиот филмски спектакл се изродува во лажност со просирни комерцијални намери на продуцентите, на кои, историската лага и дезинформацијата што таа ја шири не им бараат морално-уметничка одговорност и обврска. Во тој случај, т.н. квазиисториски спектакл си поигрува со историската вистина, а со тоа и со лесноверната публика во стилот на Хакслиевата мисла, што тој му ја припишува на Хенри Форд во книгата "Храбриот нов свет" во т.н. "Фордова галаксија", според која: "историјата е измати па истури".

Втората формално-техничка одредба на секој историски спектакл — е процентот на присуство на конкретните визуелно-спектакуларни сцени или секвенци, исто така со присутното разликување на објективниот од лажниот историски контекст. Зашто, постојат историски филмови со една клучна спектакуларна секвенца, кои не можат целосно да се именуваат како комплетни историски филмски спектакли; потоа постојат филмови со поголем процент на спектакуларно снимени сцени, обично од некоја историска битка, а постојат и мал број т.н. суперисториски спектакли каде што глобалноста на снимените спектакуларни секвенци е однапред одредувачки мотив во реализацијата на филмскиот проект.

Во времето на немиот период, Грифит всушност ќе ги сними своите два филма, имајќи пред тоа лош пример во некои квазиисториски спектакли од италијанска продукција (таа неславна традиција Италијаните ќе ја продолжат и во своите квазиспектакли по Втората светска војна, со филмовите за разните херкулови и голијати какви што се: Гвацонијевата верзија на "Кво вадис" од 1913 година и Пастроневата "Кабирија" од 1914 година.) Во тоа време во Германија, под најголемо влијание на Грифитовото сфаќање на филмскиот спектакл потпаѓа тогаш младиот Фриц Ланг со своите два филма: "Нибелунзи" (1922) и "Метрополис" (1926). Она што го згреши со филмската глорификација на германскиот Втор рајх, во чиј центар се наоѓа ариевскиот јунак Зигфрид како инкарнација на германскиот реванш и идните

победи, Лану ќе се обиде да го поправи во футуристичко-пророчкиот спектакл "Метрополис" - градот на XXI-от век, во кој живеат господарите на светот и припадниците на инфериорната раса, кои ќе треба да се кренат на разбивање на прангите, но сепак филмот завршува со секвенцата на "мирење на класите", во која капиталистите и пролетерите се смируваат, што е контраидеја за класната револуционерна борба.

И овие два филма на Ланг, како и Грифитовиот "Раѓањето на нацијата" го имаат недостатокот - за правилно насочена идеја, додека од формална страна, имајќи ја предвид Ланговата архитектска специјалност, претставуваат добри епигони на Грифитовата сценографска спектакуларност, обоени со духот на "камершпилот". Во истото време руските автори од постоктомврскиот период, на чело со Ејзенштејн, ќе ѝ го најдат вистинскиот пат на формулата за режиска спектакуларност. Тоа особено ќе го подигне до степен на висока уметничка функционалност Ејзенштејн во филмовите: "Крстосувачот Потемкин" (со неколку извонредно снимени спектакуларни секвенци: движењето на масите кон пристаништето, колежот на одеските скапила), потоа "Штрајк" (со секвенците од фабричкиот штрајк, снимени по примерот на четвртата сторија од Грифитовиот филм "Нетрпеливост"), "Александар Невски" (битката на езерото) и "Иван Грозниот" (колоната на народот што ја гледа Грозни).

До целосно процветување на филмски спектакли ќе се чека по завршувањето на Втората светска војна, кога беа создадени мирновремени услови за размножување на американскиот филмски капитал, така што паралелно ќе се снимаат квази и објективни историски филмски спектакли. Во раниот повоеен период жедта за бизнис го развива најнапред елементарното чувство за комерцијални филмски спектакли, како атрактивно шаренило што ќе ја привлекува публиката, која изморена од годините на војната ќе ги прифати таквите филмски производи како релаксација и двочасовен заборав. Еден од потипичните претставници на американската комерцијална продукција на разни историски спектакли, поточно, и најчесто, на квазиисториските спектакли, е Сесил Де Мил - "мистер Библија" како што некои го нарекуваа. Тој уште со првата верзија на спектаклот "Клеопатра" (1934 г.) се наметна како мајстор на овој вид режисерска специјалност, а уште порано со немата верзија на "Десетте заповеди" (1923). По војната тој го режира спектаклот "Самсон и Далила" (1949) (со Виктор Мејчер како бестрашен Самсон кој има една спектакуларна борба со лавови - пикант за публиката, а тука е и грифитовски изградениот храм - макета што ќе се сруши заедно со гигантското божество). Во 1956 Де Мил ја доградува својата "спектакуларна филмска епика" со тема од

библијата, режирајќи ја обновената верзија на "Десетте заповеди" ("The Ten Commandments") (каде што библиската суперстициозност ќе ја возвиши на ранг на филмски пароксизам, служејќи се со многу трикови во снимањето, меѓу другото и со препотопското поминување на Црвеното Море од страна на Евреите, што како трик е доста успешно реализирано). Бранот на комерцијализираните квазиисториски спектакли го прифати и Мервин Лерој со "Кво вадис" ("Quo Vadis") (1951), снимен според истоименото дело на Хенрик Сјенкјевич (за протерувањето на Христијаните во времето на Нероновата тиранија во стариот Рим). Типичен претставник на американската продукција е и филмот "Содома и Гомора" ("Sodom and Gomorrah") на Роберт Олдрич (со ударната трик-секвенца за разурнувањето на градовите на бесчестието и неморалот). Од истата американска гарнитура на квазиисториски спектакли е и филмот "Соломон и Шеба" ("Solomon and Sheba") на уште еден познат мајстор на филмската режија Кинг Видор, кој, како и неговите колеги, како да сметал дека кариерата не ќе му биде комплетна ако не се допре до библијата по филмски пат.

Паралелно со забрзаната американска продукција на комерцијални квазисториски спектакли, се развива и италијанската, со центар во римскиот филмски град "Чинечита", каде што ќе бидат снимени повеќе копродукции и домашни проекти од типот на "Спартако", "Месалина", "Царицата Теодора", "Нерон", "Марко Поло", "Последните денови на Помпеја", "Херкул ја освојува Атлантида", "Одисеј против Херкул", "Одисеј" и други. Италијанските продуценти многу бргу ѝ здодеаја на публиката со своите квазиисториски спектакли, препуштајќи им го местото на уметнички поиздржаните остварувања.

Како круна на сиот тој светски тренд, поточно американски, во лиферувањето на скапи производи со секаква историска содржина се појавува најновата и секако последна верзија на "Клеопатра" (1963) на режисерот Џозеф Манкиевич, последно големо трошење на пари (иако од експлоатацијата релативно без вратени) во натпреварот за престиж, со егзебициите на каприциозната Елизабет Тејлор, која како да се соживеа со личноста на "нилската кралица", изигрувајќи филмска кралица за баснословни хонорари, за себе и нејзиниот Антонио - Ричард Бартон.

Во принцип, сите американски и италијански спектакли на теми од Антиката и библијата тешко можат да се подложат на некоја попрецизна историчност, зашто таа во едниот случај не е научно поставена или пак, во другиот, биле користени разни извори и интерпретации, како одредено покритие и алиби. Така, на пример, еден од најголемите антички извори - Хомеровата "Илијада и Одисеја" - ниту еден автор не успеа адекватно

и со уметнички конципирана историчност да ја пренесе на филм, зашто сè ѝ беше подредено на комерцијалноста, заради настојувањето да има спектакл заради спектакл, а не спектаклот да биде функција на историското презентирање.

Извесен пример на одредено раководење според историски записи, меѓу повеќето американски спектакли на кои по форма им е близок, е филмот "Бен Хур" (1959), трета верзија, овојпат во режија на Вилијам Вајлер, адаптирана според книгата на познатиот писател Лу Валас, во што е комбинирано ривалството на Јуда Бен Хур и Месала, во периодот на рана Палестина. Па, сепак, најголемата вредност е реконструкцијата на спектакуларната трка на коњи со приколки, сигурно една од најспектакуларните секвенци снимени во спектаклите со античка содржина. Што се однесува пак до одредено историско презентирање на американската граѓанска војна, она што не му успеа на Грифит во "Раѓањето на нацијата", се чини, му успеа на режисерот Виктор Флеминг во филмот "Однесено со виорот" (1939 г.), работен според познатата книга на Маргарет Мичел. Филмот на Флеминг, особено во сцените на војната меѓу јенките и јужњациите, ја обезбедува својата историска спектакуларност. На пример, импресивна е, секако, секвенцата на станицата во Атланта каде што јужњациите ги донесуваат ранетите војници.

Веќе рековме дека во рамките на еден историски филм, работен според конкретната историска материја или литературно дело (историски роман), може да постојат спектакуларни сцени кои не ја одредуваат глобалната спектакуларност на самиот филм, но се доста илустративни и фактографски за одредени настани, извесни во историјата. Такви типични примери се екранизациите на шекспировите историски драми во кои, скоро по правило, има конкретна војна или битка од бурната историја на Англија во неговото време. Еден од најголемите толкувачи на Шекспир, артистот и режисер Лоренс Оливие, во своите два филма "Хенри Петтиот" и "Ричард Третиот" има две извонредно снимени спектакуларни битки: на Хенри Петтиот против Нормандијците и на Ричард Третиот против гневните војсководители на неговото кралство, кои ќе го казнат крволочниот и злогласен крал. Сличен е и примерот со секвенцата на спектакуларната крвава битка во Велсовиот "Фалстаф", снимен според Шекспировата историска драма "Хенри Четвртиот". Извонредна секвенца на крваво пресметување наоѓаме и во "Крвавиот престол" - јапонска верзија на Шекспировиот "Макбет" на режисерот Куросава, кој, исто така, од класичната историја на самурајска Јапонија даде две одлични верзии со неколку спектакуларни секвенци на борби, во филмовите: "Седумте самураи" и "Јоџимбо". Кога се говори пак за полн погодок на историски филмски спектакл, базиран според класично историско дело, тогаш го имаме предвид филмот "Војна и мир" (1964 г.),

седумнаесовен филмски спектакл работен според литературата на Лав Толстој, а во режија на Сергеј Бондарчук, кој ќе се појави со уште еден историски филмски спектакл-"Ватерло"(1970 г.), реконструирајќи го поразот на Наполеоновата армада од англиската, кај Ватерло. И во едниот и во другиот филм Бондарчук верно се придржува кон историските факти, придавајќи им посебна важност на спектакуларните сцени што ги користи како функција во историското реконструирање на извесните периоди и личности. Од друга страна, што се однесува до далечната историја, конкретно на стариот Египет, значи, тема за која многу автори ефемерно се интересираа, пример за високо уметничко транспонирање на историјата, со потребната филмска спектакуларност, е филмскиот историски спектакл "Фараон"(1964 г.) на познатиот полски режисер Јержи Кавалерович, чиј филм импонира со една строга и педантна интерпретација на извесната историска материја, со многу мајсторство во спектакуларните сцени. Стенли Кубрик со филмот "Спартакус" (1960 г.), исто така, се вклучува во авторите кои успеале фактографски да ја реконструираат извесната историска материја во своето филмско дело. Познатото Спартаково востание на робовите во Римската Република е екранизирано според историски факти, а Кубрик, секвенцата на востанието ја режира на нему својствен начин. Примери на спектакуларни битки во конкретен историски период среќаваме во неколку англиски историски филмови, како што се во прв ред: "Бери Линдон" ("Barry Lindon ") на Кубрик "Јуришот на лесната коњица" ("The Charge of The Light Brigade ") на Тони Ричардсон и "Ох, колку прекрасна војна" (" Oh what a lovely war ") на Ричард Етемборо, филмови во кои, низ спектакуларно снимените секвенци на битки, авторите, меѓу другото, ја потенцираат апсурдноста на војната како историски феномен.

Кога говориме за вистинските историски филмски спектакли, повеќе мислиме на оние што се сврзани за блиската светска историја, поточно за настаните околу Втората светска војна. Во таканаречениот воен филмски спектакл, што е автоматски и историски (само што е модулација, пак изведена од американските жанр-мејкери), можностите за фактографски историско презентирање и контролирање на точноста на презентираниите настани се најголеми. Така, американските продуценти не можеа повторно да тргнат кон градење на нов модел на историски филмски спектакл, туку, поучени од лошото искуство со квазиантичките и библиските спектакли, тргнаа кон повнимателно реконструирање на одредени битки и настани од Втората светска војна. Од многуте воени филмски спектакли од американската продукција, која беше посебно развиена во 50-тите и 60-тите години, ќе ги споменеме филмовите: "Топовите од Наварона" (" The Guns of Navarone") (1961)) на Џери Ли Томпсон (со спектакуларно изведената акција-кревање во воздух на германските складишта и бункери), "Битката кај Ардените" (1963 г.) на Кен

Анакен (реконструкција на познатата тенковска битка кај Ардените), потоа "Пеколот е за херои" ("Hell is for heroes ") (62 г.) на режисерот Дон Сигел (акцион воен филм со спектакуларни сцени во кои е минимално клишето), како и филмот "Битка на пацификот" (" Pacific hell ") (во кој спектакуларната битка до истребување меѓу еден американски разорувач и една јапонска подморница е една добра информација за многуте поморски битки). Успешна верзија за нападот на Перл Харбор на почетокот на војната е и воениот спектакл "Тора, Тора, Тора" (70 г.) на режисерот Ричард Флејшер, работен како американско-јапонска копродукција во која се реконструирани настаните што му претходат на нападот на Перл Харбор, како и видувања на двете страни, американската и јапонската, а кулминантна е секвенцата, ретко спектакуларно снимена, во која е прикажано ненадејното бомбардирање на Перл Харбор, што е исто така една објективна историска информација со посредство на филмот. Во истата година (70) година режисерот Франклин Шефнер го реализира својот филмски спектакл "Патон", ("Patton, Lust For Glory ") инспириран од автентичната и контраверзна личност на познатиот генерал на американската армија - Патон. Англичанецот Дејвид Лин, исто така, режираше два филма со историска содржина во кои клучно место имаат спектакуларните сцени. Во филмот "Лоренс од Арабија" ("Lawrence of Arabia ") (62 г.) Лин го прикажува посредништвото на извесниот и исто така контраверзен офицер - авантурист на англиската армија, испратен со специјална задача во арапскиот свет. Вториот филм на Лин - "Мостот на реката Квеј" ("The Bridge On The River Kwai ") ги реконструира настаните во еден воен јапонски затвор од Втората светска војна во кој биле држени англиски војници, а централна спектакуларна сцена е командоското кревање во воздух на мостот на реката Квеј, со што бил спречен транспортот на јапонските сили.

Конечно, се доближивме и до најспектакуларниот претставник на воениот филм и историскиот филмски спектакл во целина. Тоа е суперспектаклот "Најдолгиот ден" ("The Longest Day "), снимен во 62 година во режија на продуцентот Дарил Занук. Овој возн филмски суперспектакл влегува во историјата на американската филмска продукција како еден од најскапите проекти, а неговата филмска вредност, пред сè, ја гарантира строгата фактографија и реконструкцијата на настаните сврзани за една од најважните акции изведени во Втората светска војна; фамозната инвазија на Нормандија од страна на сојузничките сили во 1944 година, изведена на т.н. Д-Ден (D-Day). Во филмот, со огромната екипа статисти и со оружје позајмено од американската армија, со рекордна гарнитура на познати артисти, извонредно се снимени, до степен на документарна автентичност, сцените од истоварот на сојузничките сили во Нормандија и нивното напредување.

Од страна на советската филмска продукција, пандан на американскиот "Најдолг ден" беше, исто така, успешниот супер-воен спектакл во четири дела - "Ослободување" (66-68 г.) во режија на група автори на чело со Јуриј Озеров. Во овој филмски спектакл користени се сите документации од борбата и победата на Црвената армија, чија филмска реконструкција остана како уште едно големо филмско сведоштво за настаните од Втората светска војна.

Со тоа листата на историските филмски спектакли не е исцрпена. Најнови примери на суперпродукцијата на историски спектакли се филмовите: "Далечниот мост" ("A Bridge too Far") на Ричард Етемборо и "Мохамед" ("Mohamad") во либанско-кувајтска копродукција, проекти, за кои, според денешните мерила за суперспектаклите, се потрошени милијарди. Но, капиталот сепак останува во втор план - најбитна е историската вистина, потврдена во фактите и проверените научно-историски документи за одредени периоди од блиската и подалечната историја, за познати личности и настани, чие филмско презентирање во форма на историски филмски спектакли е задача на авторите и продуцентите, во објективизацијата на филмската историја - зашто поделбата на квази и реални историски филмски спектакли останува во зависност од степенот на проверената и докажана историска вистина, објективност и точност.

Благоја Куновски





СПЕКТАКЛОТ И ПОЛИТИЧКОТО

Постои еден однос што му е иманентен на филмот како општествена релација: неговиот однос кон политиката и политичките феномени. Во оваа доба на општа еманципација на политичкото, филмот сè повеќе се здобива со политички квалитативи, тој сè потесно се поврзува со политиката на една широка лепеза на меѓусебно влијателни односи. Филмот е не само политичко орудие, тој сè повеќе станува и активен учесник во политичкиот активитет, пред сè како медиумски аспект на остварувањето на цивилизацијата на демократската свест. Говорејќи за филмот како ангажиран учесник во политичките процеси, ние мораме во врска со него и неговото современо дефинирање да ги отфрлиме сите пароли, филмот да го депатетизираме, да ја отстраниме од него сенката на политичката пристрасност. Во спротивно ќе се работи за поблага или понагласена пропагандистичка манипулација, при што на филмот ќе му ја одземеме сета жестокост на уметничка ангажирана критика, на уметнички придонес кон демократското. Во тој случај филмот ќе го симнеме до првобитниот, примитивен степен на орудие на политиката, на нејзино пропагандно средство.

Ќе биде многу подобро, убеден сум, ако овие уводни размисли ги спуштиме од тешко допирливиот подиум на апстрактното и ако ги "увеличине" со методолошката лупа на дедукцијата, сè до нивната интелектуална опипливост во темата за спектаклот и политичкото.

1. Политичноста на спектаклот

Постои, имено, една начелно утврдена дијалектика помеѓу спектаклот и политиката, која како и секоја флукуантна врска се забележува во т.н. "гранични" моменти. Така, секогаш кога политиката се обидува да биде спектакуларна и самиот спектакл сè повеќе станува политичен. Но, ќе останеме недоследни на ветувањето ако и понатаму размислуваме на ова философски начелно ниво. Која е, тогаш, едноставно кажана, врската чија двонасочност накратко ќе ја назначиме, од една страна како спектакуларност на политиката, а од другата како нејзин производ: политичност на спектаклот? Тоа е, всушност, опсервацијата дека во оние историски периоди кога политиката во дадена средина станува сè понагласена, сè поекспанзивна, кога станува сè попомпозна, кога се милитаризира како навнатре така и нанадвор, со еден збор кога станува сè поспектакуларна (1), филмот сè повеќе станува функција на политиката. Не се работи, имено, за тематско преовладување на политички сижеа (тоа секогаш не е случај;

како што подоцна ќе видиме, италијанската кинематографија во добата на експанзијата на фашизмот "чистата" политика во филмот ја прикриваше за "историските теми"). Се работи повеќе за општественото подредување на филмот, за неговото дневнополитичко, сосем кусогледо подјармување на манипулативните цели на сопствената политика (зашто секоја политика која е свртена кон себе, која себеси се сфаќа како цел а не како инструмент на човековото сè поголемо хумано комуницирање, е манипулативна политика).

Спектаклот на филмот, значи, се наоѓа во некоја каузална врска со спектаклот во политиката. Тој, имено, е нејзин продукт, тој е нејзина "идеолошка надградба", тој е законита појава во кризните периоди, тој е манипулација со секојдневната стварност на политичката репресија, тој е индустриски произведуван наркотик за масите, продукт на ретроградната политика, тој е политички, историски, уметнички кич и, ваков каков што го опишавме, тој е предмет на нашата тема.

Но, кој приод на нашата тема ќе биде подобар од историскиот и кој ќе биде поконсеквентен од него, зашто указливоста, индикативноста во врска со темата е наша цел. Да појдеме, тогаш, по ред.

Потеклото на политичкото во филмот

Два елемента го определуваат политичкиот карактер: едниот на филмот, другиот во филмот. Првиот би го нарекол екстериен или социјален и неговата основа се наоѓа во медијалниот карактер на филмот (филмот како индустриска уметност), чиј индустриски поларитет, длабоко економски во основата, над него ги "надградува" политичките импликации. Тоа, поблиску, значи дека технологијата на создавањето на филмот преку моментот на масовно производство, од една страна, и преку картелските продуцентски интереси, од друга, е имплицитно замешана во одбраната на специфичните политички интереси. Во таа политичка борба на интереси се користат не само пазарно-економски спекулации, масовни корупции и политички средства од "легален" карактер, туку не ретко на таа борба ѝ се подредува и содржината на филмовите. Во таа смисла, екстериониот фактор се наоѓа во постојано меѓусебно влијание со филмот: помагајќи му и самиот во неговите економски интереси преку политичките спекулации, но и барајќи од него помош во идеолошките и политичките манипулации во сопствен интерес.

Вториот елемент, пак, е интерно кинематографски одреден и ги опфаќа не само субјективните политички убедености туку и оние што ќе ги определиме како општествено распространети. Така, голем дел од најновата генерација творци во современиот италијански филм доследно ги изразува своите прогресивни политички убедувања, скоро редовно надвор од уметничките шеми кои сталинистичкото искуство вештачки му ги накалеми на марксизмот, творејќи слободно, во широките идеолошки рамки на марксизмот. Од друга страна, советскиот филм до ден-денес не може да ги скрши крутите лимити на владеачкиот и единствено признаван правец - соц-реализмот, така што неговите автори се ставени во незавидни услови на "уметничка" актуелизација на дневната политика.

Тоа се двата начелни елементи низ кои во најдобар дел се исцрпува политичкиот карактер на филмот, од неговите почетоци, поточно од тогаш кога огромната медиумска моќ на филмот беше осозната, па сè до денес. Не потценувајќи го првиот, ние во оваа тема ќе се занимаваме со вториот, интерниот елемент на политичкиот карактер на филмот.

Навистина, од кога потекнуваат експлицитно изразените политички содржини во филмот?

Да се бараат политичките корени на филмот кај родоначалниците на "седмата уметност", кај браќата Лимиер (Lumiere), ќе биде попусто, со оглед на тоа што сите напори тие ги насочија кон почетничкото опипување на основните изрази на новиот медиум. Слично е и со Мелиес (Melies), кој ги направи најголемите откритија во поглед на можностите на филмот, тематски осврнувајќи се на веќе познати сужеа, најчесто од фантастичен карактер.

Почетоците на политичките содржини на филмот, имено, потекнуваат од припадниците на Брајтонската школа (Brighton school): Џејмс Вилијамсон (James Williamson), Вилем Пол (William Paul), Алфред Колинс (Alfred Collins) и Сесил Хепворт (Cecil Hepworth). Но, по сè изгледа дека првиот политички ангажиран автор бил Американецот Џејмс Стјуарт Блектон, кој уште во 1898 година го направил првиот пропаганден филм "Кинешето на шпанското знаме" (Tearing down the Spanish Flag) (2). Се работи, имено, за пропаганден филм од времето на шпанско-американската војна која заврши со победа на Соединетите Американ-

ски Држави и по која Шпанија мораше да отстапи од островите Порторико, Филипини и Гуам, додека на Куба ѝ беше признаена независноста, која всушност значеше економско-политичка зависност од САД, кои оваа војна и ја започнаа поттикнати од сопствените сè поголеми империјалистички апетити, во времето на брзата концентracија на капиталот и централизацијата на претпријатијата. Времето на брзото множење на циновски трустови и големи банки не можеше а да не го ангажира и филмот во тој масовен и интензивен процес, независно од тоа што тој дури тогаш почнуваше да ги прави првите чекори кон сопственото изразно -содржинско осознавање. Капиталистичкиот порој немаше време за тоа. Во својата поамна битка за економска моќ тој го воведо и филмот кој многу лесно падна под неговото влијание. Индустрискиот карактер на неговото производство најмногу помогна во тоа.

Дури по Блектон се јави политичкиот филм кај брајтонците од кои Џејмс Вилијамсон прв навлезе во доменот на политичкото со својот филм "Нападот на мисијата во Кина" (Attack on a China Mission, снимен во 1901 година. Се разбира во нашата анализа предвид ќе бидат земени само оние кинематографски политички пројави коишто во дадениот историски момент (тогаш кога биле создадени) имале некакво политичко значење. Во таа смисла, загрозувањето на англискиот колонијализам во Кина од ихетуанското ("Боксерското") востание на кинескиот народ подигнато во 1898 година од страна на патриотското здружение "Тупаница во името на мирот" и правдата, беше непосредна инспирација за овој Вилијамсонов филм кој не можеше да му помогне на пропагандното со оглед на политичките барања на моментот. Се разбира, демократскиот јазик на филмот се развиваше заедно со демократизирањето во самото општество, додека империјалистичката битка на почетокот на векот и нејзината колонијална трка, демократското мислење безрезервно и насилно го потчинуваа на сопствените економски интереси. Од своја страна, како и секој добар англиски традиционалист, и Вилијамсон свесно се определи за манипулацијата со политичкото значење на востанието, кое го прикажа како бандитска војна на голема група одметници. Еве како Радош Новаковиќ, во својата "Историја на филмот" го опишува "Нападот на мисијата во Кина": "Нападот на мисијата" трае пет минути, а поделен е на четири слики.

"Прва слика: боксерите (антиколонијални кинески востаници чиј знак за распознавање е стисната тупаница) провалуваат во дворот на англискиот пастор-мисионер. Битка во бав-

чата и пред куќата. Пасторот е убиен. Од балконот на зградата неговата жена мафта за помош - со марамче!

"Втора слика: морнарицата на нејзиното височество британската кралица го виде сигналот! Под команда на својот офицер, морнарите трчаат кон загрозената резиденција на постојниот мисионер.

"Трета слика: убавиот офицер, коњаник, упаѓа во градината во моментот кога боксерите, запалувајќи ја куќата, ја водат пасторовата ќерка. Офицерот ја спасува девојката, ја фрла на коњот и во галоп јурнува во правец на гледачите!

"Четврта слика: бидејќи офицерот во брзината да ја ослободи ќерката заборавил на мајката, останува морнарите да ја спасат пасторовата вдовица. Нагло ѝ се приближуваат на камерата, со бајонети ликвидираат неколку немоќни Кинези во градината, а три гимнастичари ја спасуваат пасторовата жена од балконот на запалената куќа" (3).

Колку наивно и да изгледа сижето на овој филм денес, за просечниот гледач од тоа време тоа е "жива фотографија" и очигледен доказ за злоделата на злосторните востаници. Ни трага од помислата дека тие луѓе се борат за својата слобода, ни трага од тоа дека настанот е измислен.

Ова е, веројатно, најпогодно место да го цитираме Бертолд Брехт и едно негово запазување во врска со филмската политичка манипулација: "Во филмот Гунга Дин што е работен според една Киплингова новела, ја видов борбата на англиските освојувачи со домашното население. Едно индуско "племе" - тој поим содржи веќе во себе нешто диво, нецивилизирано, во спротивност со поимот "народ" - ги нападна англиските трупи во Индија. Индусите беа примитивни луѓе, смешни или лоши. Смешни кога им беа верни на Англичаните, со лош карактер кога беа непријателски расположени кон нив. Англиските војници беа чесни луѓе полни со хумор и публиката се смееше кога тие масата луѓе ја "обработуваа" со удари на тупаниците и ја "вразумуваа". Еден домородец ги издаде своите сонародници на Англичаните. Го жртвуваше својот живот за тоа неговите сонародници да ја загубат борбата и за тоа го доби одобрувањето на трогнатата публика.

"И јас самиот бев трогнат и расположен да одобрувам, се смеев на вистинските места. И тоа, иако целото време знаев дека нешто не е во ред. Знаев дека Индусите не се при-

митивци туку поседуваат прастара величествена култура и дека тој Гунга Дин би можел и сосем поинаку да се оцени, на пример како предавник на својот народ...

"Честопати се разгледува политичкото влијание на театарската уметност и на онаа "неполитичната", нејзиното влијание на донесувањето политички судови и на создавањето емоционални политички расположенија. Никој не го одречува влијанието на уметноста на моралот, ниту еден проповедник, ниту еден социјалистички мислител"(4)

Растечкиот англиски империјализам и политичките збиднувања што тој непрестајно ги твореше со брзината со која го натрупуваше капиталот во Националната банка на Англија, постојаните политички судири, колонијалната борба и економската борба за превласт, на брајтонците им даваше богат политички материјал што тие го користеа делумно во пропагандни, делумно во кинематографско-истражувачки цели. Во тоа време, брајтонците инсистираа на тоа дека нивните филмови се "исечоци од животот". Англија, која штотуку ја беше завршила Бурската војна (1899-1902), навистина со успех, принудувајќи ги со драстични мерки Бурите да склучат мир и да се припојат кон Империјата, токму преку припадниците на Брајтонската школа почна да обработува теми од Бурската војна и од враќањето на војниците во домовите.

"Вилијам Пол ја величеше таа војна и го исмеваше Кригер, а Хепворт стана пропагандист - неговиот филм (Peace with Honour ("Чесен Мир", 1902) претставува монтажа во која се споени сцени од филмските журнари со инсценации. Неговиот филм To Arms ! ("На оружје"!, 1902) е "драма во ореова лушпа", која во три минути покажува како еден младич сретнува девојка, се свршува со неа, постигнува победа освојувајќи го знамето на Бурите и се враќа во Лондон да се ожени до девојката"(5)

Од своја страна, Вилијамсон прави и филмови за враќањето на војниците од овие борби: "Враќањето на воинот" (The Soldier's Return) и "Резервист пред и по војната" (A Reservist Before and After the War), со социјално-политички импликации.

"Смислата за реалност - заклучува Садул на едно место - тоа барање на авангардна техника, тоа настојување да се обработуваат социјални теми - во границите на конформизмот, секако - тоа се карактеристиките на англискиот филм

од 1902 година... бидејќи видовме како во првите години на овој век се изгради натуралистички насочениот реализам којшто го прикажува народот и работниците, и покрај тоа што своите јунаци најчесто ги избира меѓу деликвентите и бандитите " 6. За почетокот на кинематографската политичка свест тоа и беше важно!

Растргнат меѓу политичкото и спектакуларното, меѓу политички пристрастното и фактографското, уште еден филм од овој период претставува куриозум, особено за натамошниот развој на политичката филмска историја. Тоа е филмот на Алфред Колинс (Alfred Collins), кој во Англија работел за француската фирма " Gaumont ", под наслов "Бунтот на рускиот оклопник" (Munitty on a Russian battleship). Радош Новаковиќ го споменува како филм за бунтот на оклопникот "Потемкин" во 1905 година(7), додека Жорж Садул единствено се задоволува со тоа да го спомне името и да каже дека во него се жртва руските морнари(8). Како и да е, постоењето на овој филм не го намалува значењето на едно од најголемите филмски политички дела "Оклопникот Потемкин" на Сергеј М. Ејзенштајн.

Лупата на историската анализа на политичкиот филм понатаму ќе се запре на Фердинанд Зека (Zecca), управник на филмската продукција на фирмата "Pathé freres " и режисер на неколку запазени филмови. Меѓу нив секако се наоѓа и филмот "Штрајк" (La Greve), снимен кон крајот на првата деценија на XX-от век, филм кој социјално ги кондензира веристичките поставки на Зека. Така, Садул за овој филм вели: "Реалистичките драми се развиваа во "социјална насока" а од тие драми (La Greve (Штрајк) и Au Pays noir) (Во црната земја) се снимени под водство на Зека. "Штрајк" заврши со мирење на капиталот и трудот со благослов на правдата. Во филмот "Во црната земја" кулминација е експлозијата на гас во рудникот."(9).

Социјалното помирување во "Штрајк" на крајот на филмот и не треба да зачуди, зашто и Зека беше службеник во капиталистичко претпријатие. Не е проблемот на овој филм неговиот непостоен радикализам; во преостанатото творештво на Зека, имено, се чувствува неговата авторска склоност да се нурне во социјалното, да го постави на дневен ред политичкото. проблемот е во тоа што сите овие обиди се прават во време кое не допушта каква и да е посериозна идејна еманципација на политичките прогресивни идеи. Ова најверојатна зашто самото совремие беше презаситено од политиката, во секојдневието кое кипеше од социјални разлики, беда, експлоатација, штрајкови, масовни убиства,

војни, сиромаштија, политичко групирање, воени интервенции, глад и паролни, од една страна, и поради тоа што власта не допушташе скоро никакви политички манифестации или идеи од порадикален карактер, од друга, "Убавата епоха" е обична фраза, измислица, параван за најсилната и најраспространета диктатура - диктатурата на концентрирачкиот капитал, чија лавина ги повлекуваше бескрупулозно со себе идеите за политичката слобода; таа го заглушуваше крикот на општеството сличен на оној од Мунковата графика. Токму за тоа, секое уметничко кажување во ова време останува недовршено, бунтовите се вршат во кодови за да бидат неразбирливи за официјалното јавно мислење, радикализмот, неможејќи да стапи на политичко поле, доминантно стапува на уметничко и отвора нови процеси. Но, оваа промена не може да биде снажна, зашто неа можат да ја сфатат единствено "упатените"; таа не е масовна, таа е херметична, таа е самозалажувачка. Единствена вистинска алтернатива на општествениот и хуман прогрес, тоа масовно сè појасно се осознава, станува марксизмот, но во ова време и тој се двои, се дели, се поларизира, се метаморфозира, се судира со промарксистичките идеологии, го користи анархизмот, запаѓа во социјал-демократија при што надвладува ревизионизмот, се суптилизираат дискусиите по одредени проблеми на теоријата, продолжува да се бори но на различни програмски линии. Трепери во атмосферата прашањето на Чернишевски: "Што да се прави?". И, навистина, тоа никој не го знае!

Одговорот го дава - историјата. Економската мешаница не можеше да ја помири дури ни дипломатската угладеност и меѓународно-политичките конвенции - гладта за сопствено парче од колонијалниот колач почна да ја мори Германија која од 1870 година почна да живее како единствена земја која за кратко време успеа да ги достигне Велика Британија, Соединетите Држави, Франција и да ги постави пред нив своите барања за колонии. Гладта на германскиот крупен капитал стануваше сè поголема, скоро експлозивна. Наелектризираната политичка атмосфера ја разреши планетарната детонација наречена Прва светска војна, која старата Европа ја претвори во пеплиште.

За тоа време, капиталот се прелеваше во "новиот" континент. Соединетите држави станаа најголеми профитери од оваа војна. Тие им се приклучија на силите на Антантата дури откако нејзината победа беше јасна. Во меѓувреме крупните магнати ги преполнуваа длабоките џебови со злато од зделките со оружје. "Новиот свет" го доживуваше своето златно време. Негов заштитен знак беше, ни помалку ни

повеќе - Холивуд. "Премиерата на 8 февруари 1915 ја следеа бурни инциденти - пишува Новаковиќ за првото прикажување на "Раѓањето на една нација" (A Birth of a Nation), на најсолидното дело на Дејвид Ворк Грифит (David W. Griffith). Чарлс Елиот, ректорот на Харвардскиот универзитет, изјави дека тоа е обид "да се искри-воколчат идеалите на белците" (?). О.Ц. Вилард и Френсис Хекре во либералните весници "Нејшнел" и "Њу рипаблик" протестираа против расизмот во овој филм. Здружението за унапредување на народите во боја повикуваше на манифестации против навредата на десет милиони Американци (црнци). Во многу места, во Бостон на пример, премиерата на филмот беше проследена со тепачки и нереди.

"Раѓањето на една нација" навистина е со така изразита расистичка содржина, што во споредба со неа, сличната тенденција во современиот филм "Одминато со виорот" скоро е незабележлива. Црнци во Грифитовиот филм се прикажани или како заслепени робови или како побеснети злосторници, на кои пред очи им е само кражбата, силувањето и убиството. Републиканецот - пријател на црнци, во филмот е насликан како одвратен демагог и предавник. Наспроти тоа, организацијата Кјук -Клукс-Клан, тој предок на Хитлеровите јуришни одреди, има улога на херојска војска на исправни патриоти...

"... Меѓутоа, и покрај таа негативна содржина, најпопуларен и најславен негов филм, дело што му донесе светска репутација (на Грифит - Т.О.) е токму таквото, расистички обоено "Раѓањето на една нација". Се разбира, вредностите на филмот ниту можат да бидат ниту се со идејно - содржински карактер. Грифит едноставно, во овој филм за првпат во историјата на кинематографијата на таков прецизен, континуиран и убав филмски јазик раскажа една филмска приказна. Судејќи според содржината, тој денес би бил сосема заборавен. Политичките елементи на овој филм се сосем експлицитни. И, ако се суди според реакциите што ги предизвика овој филм, може да се каже дека тоа е првиот политички филм кој така силно го разбранува јавното мнение. Не се работи, имено, за некаков политички радикализам што "Раѓањето на една нација", евентуално, го носи со себе, едноставно зашто станува збор за идејно ретрограден филм, за една закоравена приказна со типично расистички содржини, поточно, приказна која ги заинтригирала скриените расистички "страсти" на просечниот бел американски малограѓанин и којашто, според тоа, интензитетот на приемот меѓу публиката го должи на идејната нечистотија на американското расистичко мислење. Конечно, Грифит и не направил голем грев со тоа што на еден расистички филм му го дал името "Раѓањето на една нација". Американската нација, во добар дел, особено на Југот, се раѓала токму така.

Филмот и понатаму . продолжи да живее под идејната пресија на граѓанската идеологија, и токму затоа многу малку успева-
ше на планот на комплетното уметничко кинематографско оства-
рување. Еден од првите филмски творци кој значењето на социјал-
ното и политичкото за филмот го сфати уште на почетокот беше и
Чарлс Спенсер Чаплин (Charles Spencer Chaplin). Тој социјал-
ниот момент го инкорпорира длабоко во природата на својата
уметничка креација, скоро во целокупниот опус за малиот скитник
Чарли. Директна еманципација на политичкото, кое нужно мораше да
произлезе од напластувањето на неговите "социјални" сижеа, беше
"Големиот диктатор" (The Great Dictator), каде што со нему свој-
ствен јазик говори за политичката опасност од фашизмот што се
надвиваше над светот. Донекаде политична е и неговата филмска
сторија "Кралот во Њујорк"; нејзината политичност ја проголта
малограѓанското филозофирање за судбината на секој властодржец,
осуден вечно да страхува за својата положба. Сепак, опусот на
Чаплин е потврда за една продлабочена уметничка опсервација на
светот, која не можеше а во тој свет да не го запази предоми-
нантното влијание на политичкото.

Прашањето на стариот Чернишевски во екот на првото светско
крвопролевање стана уште поактуелно, толку актуелно што него
пред историјата одново го поставува една крупна политичка фигу-
ра на времето - Владимир Илич - Ленин; тој не го допушта волун-
таризмот на историјата и на ова прашање, заедно со масите совет-
ски селани, војници, работници, болшевици - експлозивно одгова-
ра: од множеството на штрајкачките искри и политичките немири
се развиорува пламенот на Октомвриската револуција. Паѓањето на
Зимскиот дворец во Петроград е симболичен пад на историската не-
чистотија на едно полукапиталистичко-полуфеудално општество, и
едновременно, метафорично раѓање на едно ново општество. Соција-
лизмот се раѓаше од пламен, зашто не му остануваше ништо друго
освен оваа "идеалистичка" симболика. Оваа доба преполна со сим-
боли раѓаше свои следбеници. Симболизмот беше на власт, пролет-
култот ги палеше страстите со силен пламен, толку силен што и са-
миот нешто подоцна ќе согори во него, додека Мајаковски и ЉЕФ
царуваа со нивниот свеж, политички ангажиран поетски дух. Народ-
ниот комесар Анатолиј Луначарски, кој стоеше на чело на Држав-
ниот секретаријат за просвета, ја пренесуваше мислата на Ленин:
"За нас филмската уметност е од најголемо значење". Дзига Вер-
тов, алијас Денис Кауфман, понесен од антиконформизмот на ново-
то време, ги исфрли паролите: "Долу граѓанските бајки - сценари-
јата! Да живее животот каков што е!", патетично пеејќи во својот
Манифест на "кинооките": "Јас сум - филмско око. Јас сум - меха-
ничко око. Јас сум - машина која ви го покажува светот онаков
каков што само јас можам да го видам..."¹¹), опиен, тонејќи во
самозалажување дека еден обичен жанр - играниот филм - може да
биде политичен, односно дека една спекулативно издвоена форма може
да има политичка - суштина. Типичен пример за "детска болест"

на преголемата политизираност но ни оддалеку чуден зашто е пројава на децениски спречуваната потреба на филмот да проговори, во своите содржини и идеи и со јазикот на политичкиот авторски ангажман.

Новото време што го означи снажната детонација на Октомвриската револуција, на оние "десет дена што го потресаа светот", во својот силен наплив донесе маса новини. На филмот му донесе една од најдрагоцените придобивки - еманципација на политичките содржини, еманципација на прогресивниот социјален ангажман на авторите, слобода на творештвото на едно од најзначајните полиња за филмот. Зашто, како што Ејзенштејн тврдеше дека "филмот е поопасно оружје од бомбата" така нашето совремие потврдува дека филмот може да биде најснажното оружје за продлабочување на човечките слободи, значаен медиумски придонес кон онаа перспектива којашто, по Маркс, значи екстреман натурализам - до краен хуманизам, а којашто можеме да ја наречеме и општествена организација на цивилизацијата на демократската свест и практика.

Оваа битка на филмот прв ја означи Сергеј Михајлович Ејзенштејн, точно во 1924 година, во својот "Штрајк" (Скачка), осврнувајќи се на крвавата борба за новото општество и за првпат воведувајќи во филмот еден ненадминат фотогеничен артист - масата луѓе - и еден ненадминат кинестетички фактор - врвлицата на човековата политичка борба. "Штрајкот" го означи раѓањето на два генија, во едно време на општа преродба: генезата на најголемиот филмски творец режисерот С.М. Ејзенштејн и политичките содржини, заедно со првите можеби и детски неточни, но сепак први, зборови на современиот филмски јазик. Овој филм, имено беше еден од првите дела на новата снажна, полетна филмска уметност која на филмот, токму преку доминацијата на политичкото, му го врати уметничкиот критички, осудувачки, хуман ангажиран дигнитет, изгубен во формалните експерименти и обиди на Мелиес, импресионистите, надреалистите, експресионистите, на филмот изгубен во "измите", на филмот кој "долго бил театар (Грифит), вонредна поезија (Мурнау)" (12), импресија (Дилак), профит, индустрија.

"Штрајк", едноставно, е првиот политички артикулиран говор, поточно порака на филмот.

"Всушност, беше сосем логично неговите сфаќања Ејзенштејн да го доведат до филмот. Во првото сценарио што го изработи колективот на Пролеткултот, и меѓу нив Ејзенштејн и неговиот соработник Александров, беа содржани две интенции: филмот требаше да ја уништи фигурата на "граѓанскиот" (односно индивидуалниот) јунак против кого веќе на сцената се бореа Ејзенштејн и Маерхољд и измислената фабула што беше поврзана со тој јунак. (Во отфрлањето на измислената фабула Ејзенштејн беше на Вертовлевата стра-

на). Наместо тоа, масите требаше да се појават на екранот како нов јунак. Покрај тоа, Ејзенштејн настојуваше својата "монтажа на атракции" што ја конципираше во театарот да ја прилагоди за филм. Така, филмот "Штрајк" - 1925 (грешка: филмот е снимен во 1924 година; види: "Ејзенштејн", публикација на Југословенската кинотека, 1957 година - забелешка Т.О.) содржи уште многу резонанци кои потсетуваат на Ејзенштејновата театарска практика". Од друга страна, тој филм веќе ја навести новината на "Оклопникот 'Потемкин'". "Штрајк" го изложува она што насловот го ветува. Во една револуционерна фабрика врие. Шпионите на фабричката управа ги надзираат работниците. Кога еден работник, во очајание, ќе се убие, избива штрајк. Настанува време на исчекување. Наскоро настанува беда во работничката населба. Полицијата се обидува да провоцира и, конечно, врши колежи меѓу работниците.

"Наспроти сериозната тема, "Штрајк" е филм полн со младешка свежина, филм на набуено уживање во инвенцијата, дури и полн со хумор. Во сè како да се чувствува сцената на Пролеткултот и неговиот циркуски стил. Така, полициските шпиони се споредуваат со различни животни и се прикажуваат смешно преоблечени што е веднаш сфатливо. За своите провокации полицијата се служи со армија на луѓе од дното, коишто живеат во буриња, изведуваат акробатски вештини и кои како да се појавиле непосредно од "Просјачката опера" (Dreigrashenoper). Ејзенштејн често се служи со метафори. Така, во завршната секвенца (што стана позната) колежот на работниците се сменува со снимките на колење на волот. Тука е применета Ејзенштејновата теорија на монтажа на атракции: од судирот на две слики настанува ново, шокантно сознание. Ејзенштејн во "Штрајк" пружи нагласена режија на масите: стилизирани маси на работници во облик на клин, во трчаница непрестајно крстосуваат по сликата, според децидно разработен план".¹³

И филмската историја и филмската теорија, на првиот Ејзенштејнов филм му обрнаа многу мало внимание, ставајќи го акцентот на неговото уметнички најзрело филмско дело "Оклопникот 'Потемкин'", и тоа сосем незаслужено не само од аспектот што ние го обработуваме на ова место туку и од аспектот на онаа севкупност на уметнички и коцепциски влијанија чиј резултат е целокупното Ејзенштејново творештво, а коишто преточени во филмска форма за првпат се сретнуваат токму во "Штрајк"; зашто целокупното творештво на Ејзенштејн, почнувајќи со "Штрајк" па сè до вториот дел на "Иван Грозниот", беше еден континуиран и формално естетски и содржински сè побогат филмски говор.

Со Ејзенштејн и со неговиот "Штрајк" заврши "предисторијата" на еманципацијата на политичкото во филмот. Почна периодот на "вистинската историја". Тоа што историјата на филмот почнува со раѓање-

то на новото општество не е обична судбинска игра, Тоа е детерминизам што го постави самата историја, која конечно се здоби со сопствената политичка свест,

И, како што почна, следејќи ја општествената историја, новородената политичка историја на филмот и понатаму ги следеше сите нејзини осцилации, особено во Советскиот Сојуз, кога по смртта на Ленин почна да се раѓа озлогласениот државно-бюрократски режим, кој ја отстрани сета политичка и економска флексибилност, карактеристична за општествено-политичкиот живот на советската заедница во ленинскиот период. Почна ерата на "српчињата и чеканчињата" што извонредно емотивно го опиша еден од безбројните уметнички, растревожени, напатени, широки духови на епохата - Александар Петрович Довженко:

"10 август 1953

"Најпотресната и најзлокобна гримаса на нашето време, без сомнение е - злоделото на Берија (...)

"Се секавам на фаволската муцка што ја исцези Берија кога ме доведоа кај Сталин, на суровото страшно судење по повод неочекуваните погрешни фрази што се поткрале, според зборовите на самиот Сталин, во моето сценарио "Украина во пламен".

"Ококорувајќи ги на мене очите, како лош, лажен артист, тој (Берија) грубо гракна на мене, на заседанието на Политбиро (на почетокот на четириесет и четвртата година):

- Ќе прочистиме ние некои мозоци !

Кој само не го прочистуваше мојот мозок, боже мој (...)

"// - О, те познавам јас тебе ! - заканувајќи се страшно со прстот и, исто така, ококорувајќи ги очите ме поучуваше другарот на Берија, Н. - Ти беше жал да потрошиш десет метри лента за водачот. Ти, ниту една епизода на платното не си направил за него. Ќе зажалиш ! Не си сакал да го прикажеш водачот ! Гордоста те изеде, затоа и умри сега... Ти-и ! Како треба да се прави филм ! И каков ти е талентот ? Пу ! - ете што е твојот талент... Ништо не ти значи, ако не умееш да работиш... Работи како јас: мисли што сакаш, а кога правиш филм, расфрлај го по него она што го сакаат: тука српче, тука чеканче; тука српче таму чеканче, таму ѕвездичка...//

"Вистинскиот маестро" почна дури и да ми покажува како се треба да ги распоредам српчињата и чеканчињата, поради што за малку не пропаднав во земја од лутење, очајание и гадење."14

"Историјата" на филмот, како и политичката историја, очигледно умее да чекори и назад. Сталинската бирократска авантура тоа и го покажа. Но, како и да е, политичкиот филм се развиваше во една широка лепеза, прифаќан сè повеќе, на различни начини, понекогаш враќајќи се и назад, служејќи им на најреакционерните историски цели, не ретко, но сепак совладувајќи ги сите пречки на својот прогресивен пат напред, оставајќи го зад себе неореализмот и скоро сите правци што ги донесе повонениот период кои, на овој или оној начин, беа експлицитно или латентно, сепак политизирани, застапени во одбраната на најразлични субјективни и објективни политички "креда". Филмот до денес наполно го осозна своето општествено битие. Во тоа осознавање политичкото му беше средство. Време е, очигледно, овој елемент да си го добие своето вистинско место, време е, имено, на онаа метаморфоза која од средството ќе направи цел. Идејата водителка, доминантната социјална тенденција во филмот денес, тоа е движењето кон политичкото. Осознавањето на политичкото битие - тоа е најснажната актуелна алтернатива на филмот денес.

3. Обид за конкретна анализа - искуствата на италијанскиот псевдоисториски спектакл и совремието

И, како што навестивме на почетокот, еве не повторно во "предисторијата" на политичкото во филмот, во времето кога спектаклот ги навестуваше, поточно ги отсликуваше големите политички промени што допрва му претстоеја на италијанското општество. Но, ова историско, навистина скриено, имплицитно "пророчство" на италијанскиот филм од ова време не е некаков апстрактен или пак чисто субјективен производ на неговите автори, чијшто, ете, политички инстинкт или определба ги довел до нивниот уметнички производ - псевдоспектаклот, кој под сопствената гломазност, помпезност и историските ревиндикации на големата империја ги криеше првите навестувања на доаѓачката фашистичка идеологија.

Но, како сето тоа почна?

Да видиме, пред сè, како и зошто грешат три големи имиња на филмската историографија: Жорж Садул, Улрих Грегор и Ено Паталас, кога ги експлицираат италијанскиот спектакл и неговата генеза, непочитувајќи го овој пат политиколошко-социолошкиот метод на кој, во своите историски експликации, сите тројца автори му се, инаку, наклонети.

Еве, на пример, што пишува Садул: "Големите спектакли во Италија беа омилени затоа што лесно се изнаоѓаа прекрасни пејзажи, затоа што постоеше интересирање за славните личности на

антиката и затоа што во таа пренаселена земја беше лесно да се ангажираат многубројните статисти што беа три до четири пати поевтини отколку во Франција¹⁵. Ова економистички "суво" објаснение на Садул зафаќа само мал дел, и тоа оној манифестантниот, не и спекулативниот, скриениот под површината суштински однос, а е производ на некој вид методолошка "поведеност" на овој расен кинематографски историчар, по економскиот момент, во оној дел од неговото историографско дело што го обработува оној интересен и динамичен период кога филмот стануваше индустрија, а неговиот финален производ обична индустриска стока, профит. Оттаму и пренабрегнувањето на политичко-социолошката и социјалната суштина како детерминантна на генезата на оваа ориентација во италијанскиот нем филм.

Улрих Грегор и Ено Паталас, пак, застапуваат едно екстремно и неприфатливо мислење, кое наполно се разликува од рационалните социолошки анализи што го сочинуваат претежниот дел од нивната тротомна "Историја на филмската уметност":

"Доминацијата на историските филмови во Италија пред 1914 година имаше обиди да се толкува на различни начини - (тука авторите ги наведуваат Садуловите аргументи, но нему му припишуваат уште еден нов, што кај него воопшто не постои - забелешка на Т.О.), со малите издатоци за статистите, со многу поволната клима за снимање екстремни и, конечно, со уметничкиот темперамент на Италијаните, кој измамува претерани, патетични постапки. Се чини (заклучуваат во својот рационален дух авторите; забелешка на Т.О.), за развитокот на овој жанр беше решавачки комерцијалниот успех во странство".¹⁶

Да не изостане и нашиот коментар: првиот филм кој за тема ја имаше римската антика, италијанскиот филм му го должи на родоначалникот на италијанската кинематографија, филмскиот пронаоѓач Филотео Алберини (Filoteo Alberini), кој го оформи (1906) филмското претпријатие "Чинес" ("Cines"), едно од неколкуте подоцна конкурентни продуцентски претпријатија во Италија, заедно со "Амбозија" ("Ambrosia"), "Итала" ("Itala"), "Паскуали" ("Pasquali") и други, снимајќи го својот филм "Последните денови на Помпеја" (Gli Ultimi Giorni di Pompei), снимен во 1908 година, а во режија на Луиџи Маџи (Luigi Maggi). Не е, се разбира, тајната на генезата на оваа ориентација во овој, веќе и забораен филм ниту пак само во уметничките определби на продуцентот Алберини. Тајната е токму во професионалниот растек на овој продуцент. И не само на неговиот. Италијанскиот филм, имено, живееше во строга конкурентска борба на неколку претпријатија. Резултатот беше токму конкурентското натпреварување преку правењето на сè пограндиозни спектакли. Тоа е точно и тоа не е ништо ново. Нов е, меѓутоа, фактот дека оваа економска борба

на продуцентите беше антиципација на онаа битка што се водеше во општеството на веќе окрупнетиот капитал и на потребата од натамошно задржување на стекнатите позиции, од една страна, и на желбата за експанзија на нови пазари, во овој случај и филмски, од друга. Албериниевиот професионален растеж од мал пронаоѓач на кинотехника (во 1895 тој го патентираше т.н. "kine-matografo Alberini") до успешен продуцент на забележаниот суперспектакл "Кво вадис?" (Quo Vadis? 1912, во режија на Енрико Гвазоци - Enrico Guazzoni) всушност е еманација на профитната лимфност на италијанскиот филм, која и го создаде митот за гладијаторот Мачиста, човекот со натчовечка сила, тој филмски ничеовски јунак, кого со патетичното издавање на долната вилица страшно го имитираше малиот Нерон на новата историја, политичкиот циркузант, Бенито Мусолини, и за да биде политичката врска поапсурдна, Мачиста во филмот го играше - еден обичен пристанишен работник, Бартоломео Пагано (Bartholomeo Pagano). Фашистичката авантура, таа формална кокетерија со работништвото како да беше инспирирана од оваа фалшива, манипулативна метаморфоза: на еден пристанишен носач во натчовек, а на натчовекот - во психопат на власт. Фиктивността, измисленоста и апсурдността на оваа метаморфоза е фантастична илустрација за фиктивността и контрадикторната фарсичност на самиот режим на фашизмот. Како и да е, спектаклот од втората деценија на векот му го пробиваше патот на фашизмот, можеби и несвесно, но сепак сигурно, зашто со својата помпезност и гломазност ја означиле фашистичката кич-естетика која заедно со новиот режим беше на повидок. Садул плете теоретски илузии кога вели: "Ниту Messalina, ниту Borgia, ниту Teodora, ниту Quo Vadis, ниту Марија Јакобини, ниту Франческа Берини, ("старовите" на овие филмови, забелешка на Т.О.), не можеа на италијанскиот филм да му го вратат некогашниот сјај. Беше во агонија кога Мусолини со својот "Марш на Рим" му го зададе смртниот удар. Италијанските филмови за четврт век речиси напoлно исчезнаа од кинематографските екрани во светот. Таа катастрофа ја преживеаја само двајца претставници на златниот век, режисерите Августо Генина и Кармине Галоне." 17

Напротив! Портите на фашистичкото владеење во добар дел ги отвори и оваа ориентација што се нарекува италијански нем псеудо-историски спектакл. Најречит пример за тоа е фактот дека "неговото" подоцнежено ехо го наоѓаме во фашистичките пропагандни филмови каков што беше, на пример, "Сципион Африканецот" (Scipione l'Africano) 18, снимен, впрочем од еден од оние Садулови двајца "одвај" преживеани режисери од "златниот век" на италијанскиот филм - Кармине Галоне.

Што ќе ни е, впрочем, подобра потврда за профашистичкиот дух на италијанскиот филм од ова време од дефиницијата на владеечкиот сценарист на времето, поетот Габриеле Д'Анунцио (Gabriele D'Annunzio) кој филмот "Кабирија" - Cabiria, 1914, за добар надомест го потпиша како сценарист и покрај тоа што негов

вистински автор е режисерот Џовани Пастроне), кој "Кабирија" патетично ја нарекува, ни помалку ни повеќе, туку: "трагедија на борбата на расите", едно банално сиже за спасувањето на девојката Кабирија од страна на Мачиста?

Мошне аналитично е и објаснувањето на Радош Новаковиќ, кој овојпат сосем автономно (неговата "Историја на филмот" е под огромно влијание на Садуловата "Историја на филмската уметност", од која Новаковиќ црпи дури и цели фрази, освен методолошката поделба на огромниот куп податоци) заклучува:

"Италија е, секако, земја во која историските декори се најпристапни. Урнатините од антиката им се наметнуваа со своето присуство на филмските писатели и режисери, благодарното поднебје му даваше предност на снимањето во природа, а во пренаселената земја со напалу поевтина работна сила, статистите беа платени два до три пати помалку одошто, да речеме, во Франција.

"Но сето тоа не може и психолошки да ја објасни "опсесијата по величието" на која во тоа време ѝ подлегна италијанскиот филм, издвојувајќи се остро и оригинално во светското производство. Се наметнува под перото дефиницијата на В.И. Ленин за политичките потези на тогашна Италија. Империјализам на сиромашните луѓе ("Imperialismo della povera gente") ги нарече тој напорите на Италија да стапи во кругот на големите сили што го делеа светот, и во тој ист менталитет, секако, треба да се бара објаснение за тоа што италијанското филмско платно беше преплавано со цесаромански визии, со монументални филмски снисhta за евтини пари, кои италијанските режисери, опседнати со античкото величие, ги градеа од дрво и јута со учество на илјадници напoлитански или римски сиромашни статисти".¹⁹

И, конечно, да го наведеме и мислењето на доблесниот теоретичар на филмот, Гвидо Аристарко, чии продлабочени мисли допираат до слоевитото дно на "оваа" историја, опфаќајќи ја сржта на врските на италијанскиот филм и политичкиот живот во ова раздобје на неприкосновеното владеење на "д'анунциевштината", на тој симбол на квазиполитичката спектакуларност, на псевдоисторичноста и помпезната грамадност во италијанскиот нем спектакл. Еве што пишува тој:

"... Во веригата на односи - економски, политички, културни - меѓу различните играни филмови реализирани кај нас и децениите на италијанската историја, кај првите е можно да се установи показателот на расположенијата, борбите, ситуациите на нашиот јавен живот, согласностите, судирите и спротивностите, честотата значајни; можно е да се види, значи, како се развиваше проблемот на власта, односите меѓу владетелите и оние над кои се владее...).

"Не само филмовите кои за тема ја имаат Преродбата (се мисли на периодот на обединувањето на Италија, кое конечно е извршено во 1870 година со уништувањето на папската средновековна држава и со присоединувањето на Рим кон Италија; забелешка на Т.О.) туку и античкиот Рим, или, уште по-добро, оние што потсетуваат и на едното и на другото - се изедначуваат во фетишистичката апологетска и безвредна схема: апстрактни "личности", доведени до мит, придонесуваат за поткупување на историјата - на онаа минатата, и на оваа сегашната. Различни основни проблеми биваат сокриени за да се задоволи реториката, несекогаш со вкус. Новата индустрија во Италија брзо се развива, се извезува, се продава на "невидено" по целиот свет, сето тоа со извонредна заработувачка. Повикот на Џовани Папини сериозно да се размисли за филмот го прифаќа Габриел д' Анунцио (од овој е сфатен повеќе како политички одошто како уметнички фактор). (Д' Анунцио бил и политичар, и тоа изразит претставник на национализмот, и, во некоја рака, на фашизмот; забелешка на Т.О.). Индустриски јак, иако дел од нередот што владее во рамките на самата индустрија, италијанскиот филм одразува во годините 1900-1922 само едно лице на нацијата (токму она данунциевско), и тоа во неговиот најлош облик, изоставајќи го она вистинското, помалку убаво но вистинито.

"Не е случајно тоа што меѓу данунциевските дела веднаш адаптирани за филм стои и "Бродот". Авруцескиот поет веќе ги беше напишал "Италијанската империја" и "Оди на бродовите". Раширена е идејата за силината, за славата што би требало да се оствари најмногу на море. "Тие, бродовите, го претставуваат "вечното право" на Италија и нејзината "нова сила" и вера, готови за "врвниот судир", за "големата проба", тие ѝ се свети на победата и славата". Митот на војничката слава, величина, "нашето море", идејата за Рим и неговата "мисија", "италијанскиот народ" што треба да се поведе кон старите доблести: сета оваа реторична и националистичка насоченост го следи ширењето на т.н. "историски филм", во кој од историското не останале ниту актерските костими. Сценографиите, грандиозни колку и вештачки, непрецизни, го рефлектираат, во контекстот на доминирачкиот лош вкус, изразот на гигантското пред бедната ништожност на нацијата. "Quo Vadis ?" (1913), а посебно *Kabiria* (1914), којашто, меѓутоа, донесува новитети на технички план - адекватен пандан наоѓаат во филмот на Галеријата на Виторе Емануеле и на железничката станица во Милано: истото лице на една Италија во славенички, мастодонтски рамки. Што останува од овие филмови и од многу други псевдоисториски "колосали"? Токму документацијата за вкусот на една епоха.

"Историскиот суперколосал" е еманација на "суперчовекот": филмот на Пастроне - *Kabiria* - на тоа му е, говорејќи со јазикот на филмот, манифест. Италијанскиот "филм без зборови" црпи од

Д' Анунциевото дело еден друг интересен аспект: сензуалноста, "паничниот сензуалитет", кој е другата компонента на "суперчовекот, како и на нашиот филм".

Жедта за антиката, со сета своја набиена малограѓанштина, беше предзнак за надирањето на фашизмот, со таа разлика што кога тој конечно се оствари во политичкиот живот, ја имаше онаа лесна задача само да посегне по кич - естетиката на грамадно-то и тромото здание на италијанскиот спектакл и да изврши "мали корекции" во оваа веќе оформена естетика. Силниот малограѓански елемент во италијанскиот фашизам се потврди и преку идеологијата и естетиката на историските ревиндации. Со тоа ја покажа својата априорна негација на прогресот, на растежот, на натамошната уметничка прогресија, токму преку одбивањето да третира било современи теми (како појдовна аналитичка основа за иднината, во која анализа уметноста секогаш има огромно значење, зашто и најконкретно ја чувствува и оддава стварноста), било теми од времето што доаѓа. Италијанскиот футуризам, таа неконформистичка пројава на новиот век беше извонреден параван зад кој срамежливо кокетирајќи со јавниот живот под паролата за прифаќање на сето прогресивно, се скриваше фашистичката проститутка која своето сифилистично тело и поткупливиот дух бескрупулозно и грубо, отворено ги прикажа во новата светска војна.

Дури новата светска војна и нејзиниот трагичен биланс ќе ја излечи "модерната" западна естетика од бунтарските болки и ќе ја стави до една средена, хумана и над сè ангажирана уметност. Примерот на неореализмот тоа сосем добро го покажува, барем што се однесува до "седмата" уметност. Неореализмот го означува периодот на сталожените уметнички пројавувања, без големите свона и скандали, манифести и јавни шамарења, налудничави правци и новоизмислени, честопати бесмислени "изми".

На тоа и такво милие, италијанскиот спектакуларен псевдоисториски филм, всушност му беше контрапункт (еднаков "по тежина" на односот на малограѓанското спрема херметичко - интелектуалното) токму на неконформизмот на интелектуализираните пројави на модерната уметност. Псевдоисторискиот спектакл, во таа смисла, беше мегаломанска пројава на владеечката малограѓанштина по должината на целата социјална пирамида, од крупнопоседничкиот врв до ситносопственичкото дно. На првиот, бидејќи тој се занимаваше со производство на вакви филмови, како и со водење профашистичка политика, а на вториот, зашто во капиталскиот глад за каков и да е раст (само што е можно поголем), лимфно ги голташе овие скапи и невкусни парчиња на идеолошка и псевдоестетска духовна храна.

"Спектакуларната" политика, по некакви гротескни историски закони, да се вратиме на самиот почеток, на полно го дириги-

ра "политичкото" во спектаклот, Историјата, тоа е стара вистина, секој обид за нејзино повторување го претвора во фарса. "Спектакуларната" политика, од своја страна, е отповеќе тврдоглава и ступидна за да го разбере тоа, така што постојано се става себеси во нови фарсични ситуации. Единствената разлика е во тоа што дијалектиката не ретко се заканува, оваа смеа да ја претвори во трагедија.

Еманципацијата на филмот од псевдоспектакуларното, јасно е, претставува битка која ќе се извојува едновременно со онаа со која на политичкото поле ќе се надвлее спектакуларизмот на политиката.

Томислав Османли

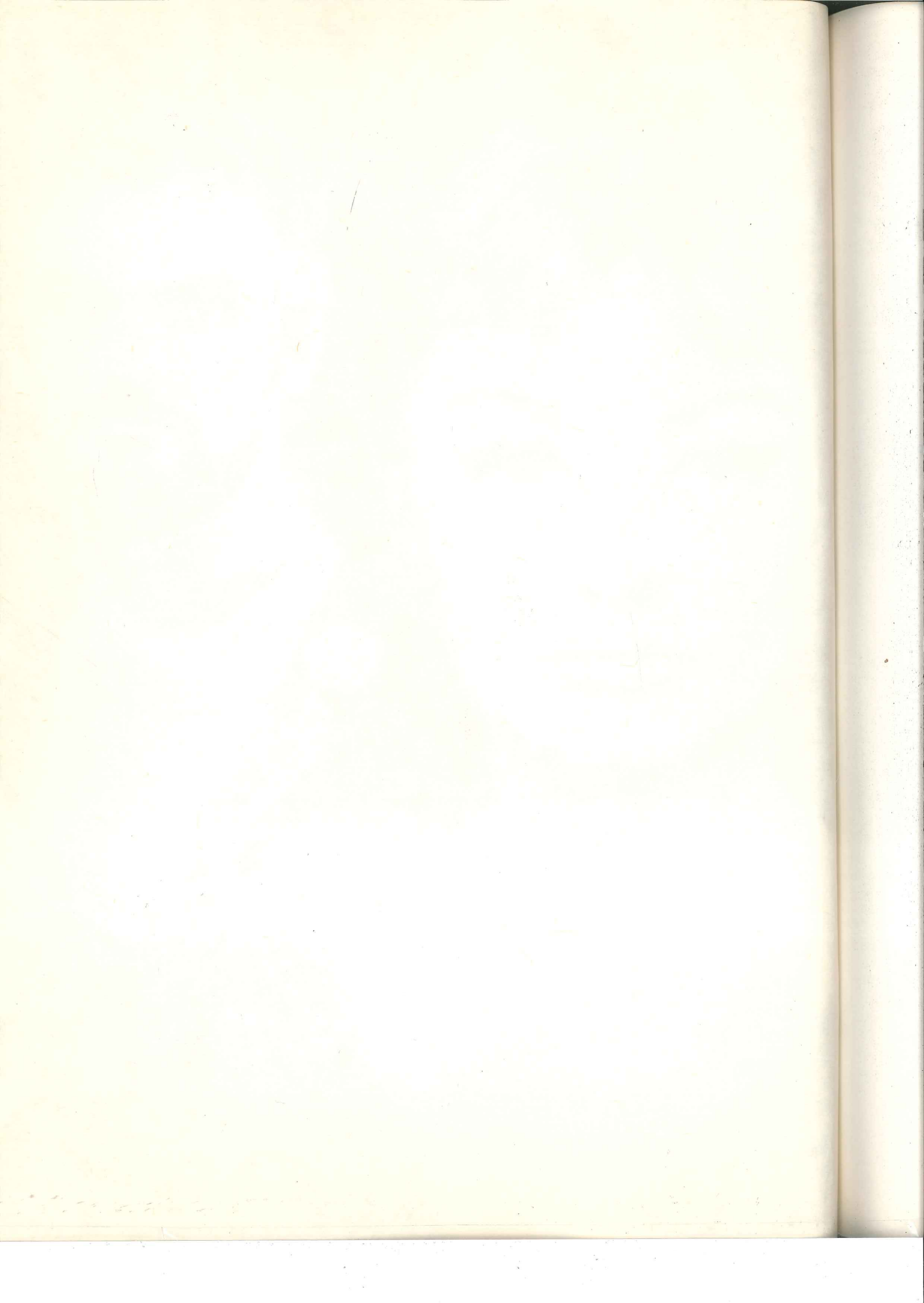
З а б е л е ш к и:

1. Овој термин е избран зашто, по мое мислење, во себе ја апсорбира сета многузначност на милитаризмот (како екстрем политички спектакуларизам), гротескно дескриптирајќи го, од друга страна, така што е допадливо прифатлив како во поглед на логичкото, термилошкото, така и во поглед на атмосферското опфаќање.
2. Владимир Петрик - "Развој филмских врсти"; Уметничка академија у Београду; Београд; 1970, стр.29.
3. Радос Новакосиќ - "Историја филма"; Просвета; Београд, 1962, стр.30-31.
4. Бертолд Брехт - "Дијалектика у театру"; Нолит - сазвезѓа; Београд; 1966, стр.77.
5. Жорж Садул - "Повијест филмске уметности"; Напријед; Загреб; 1962, стр.43.
6. Idem, стр.43-44.
7. Радос Новакосиќ - (or. cit.), стр.48-49.
8. Жорж Садул - (or. cit.), стр.43.
9. Idem, стр.54.
10. Радос Новакосиќ - (or. cit.), стр.98.
11. Улрих Грегор - Ено Паталас - "Историја филмске уметности", том I; Институт за филм; Београд, 1977, стр.103.

-









ФИЛМСКИ СПЕКТАКЛ ИЛИ КОМЕРЦИЈАЛЕН ФИЛМ

Филмскиот спектакл како жанр е холивудска творба, чие раѓање е условено од повеќе побуди. Прво, од желбата на одредени режисери да создадат романтична, раскошна, полна со елеганција претстава за едно минато (историско) време. Вториот повод би бил, пред сè, комерцијален, бидејќи со ваквите големи инсценации и со присуството на повеќе големи филмски ѕвезди, однапред се сметало и на голем финансиски ефект. Иако филмскиот спектакл, барем во своите почетоци, појдува од една историска претпоставка, тоа е само повод да ни пружи еден, би се рекло, сосема нов, сосема произволен свет, обогатен со една фасцинантна слика на животот во голема мера поместена од самата историска реалност во која е лоцирано драмското дејствие, без некои особени и подлабоки драмски објаснувања.

Спектакуларноста, акцијата, насилството, па и бизарноста во овој филмски жанр стануваат цел сами на себеси, негови драматуршки атрибути со намера да го ангажираат до таа мера вниманието на гледачот, што тој едноставно не успева да води сметка или да размислува за сите оние други компоненти на филмското дело. Спектаклот како филмски жанр, подобро речено неговата драматургија, која се базира на возбуди и атрактивност, во својот израз престанува да води сметка за симболи или метафори и во моментот кога ќе успее да ја наметне својата логика, повеќе не води сметка за психологијата на јунаците туку за акцијата и спектакуларноста.

Специфична компонента во овој филмски жанр се големите сценографски инсценации, масовни сцени, играчки нумери, битки, борби на живот и смрт, потоа раскошната гардероба и уште многу други поединости кои се неопходни во остварувањето на овие грандиозни филмски потфати, кои за својата реализација ангажираат и огромни материјални средства. Во еден одреден временски период филмскиот спектакл бил исклучително привилегија на холивудската индустрија на соништа, каде што поправо е роден архетипот на филмскиот спектакл. Поправо преку овој филмски изум не само Холивуд станува познат, туку и многу филмски ѕвезди стануваат популарни во светот.

Со еволуцијата на филмската уметност, еволуира и спектаклот како филмски жанр, проширувајќи го својот тематски опсег, зависно од некои помодни хирови во филмската продукција. Историското минато е само еден, во поново време, од ретките поводи, а сценаристите се обидуваат да го осовременат, да го

урбанизираат во што голем придонес има и современата филмска техника. И токму тогаш кога веќе се сметаше дека Холивуд е во претсмртен час, неколку современи спектакли ја повратија неговата финансиска и продукциона виталност. Овој филмски жанр и неговиот успех се врзани и со присуството на популарни и големи филмски ѕвезди, како и со огромната рекламна машинерија која уште во стартот настојува со разни средства да создаде одредена психоза меѓу гледачите за да ги испровоцира да го видат конкретниот филм - спектакл.

Филмскиот спектакл сведен на една едноставна драматургија која како своја специфичност има за цел да забави и возбуди, брзо воспоставува контакт со најшироката филмска публика и остварува огромни финансиски профити. Кон овој факт не останале имуни ни многу други, па дури и мали светски кинематографии, кои се обидуваа со поголем или помал успех со своите скромни можности да реализираат по некој филмски спектакл. Но, честопати, поради популарноста на овој филмски жанр, неговата реализација како повод не ја зема само финансиската страна туку се прави и обид низ овој жанр да се реализираат филмови со историска содржина за да се популаризираат некои значајни историски настани од минатото. Од друга страна, за овој жанр биле заинтересирани и самите филмски творци бидејќи тој донесувал и големи материјални придобивки и голема популарност меѓу широките маси. Исто така, преку спектаклот се афирмирале многу мали и непознати кинематографии на светското филмско гледалиште. Со други зборови, филмскиот спектакл како жанр се покажал особено витален и прилагодлив на многу филмски содржини и затоа нему не можела да му одолее скоро ниедна светска кинематографија.

Обиди да се реализира спектакл и во југословенската кинематографија имало повеќе но овој жанр, барем засега, останува лоциран во нашето блиско минато - во откривањето на некои славни битки од Народноослободителната војна. Па сепак останува дилемата за нивната хибридноста, во која мера овие филмови гравитираат кон спектаклот а во која кон психолошката драма кадешто присуството на масовноста е само фон на кој се проицираат поединечни судбини. Во својата драмска поставка, како и во режискиот третман најблиску до еден вид специфичен југословенски спектакл се филмовите на Жика Митровиќ и Хајрудин Крвавац. Нивните филмови со својата акционост, со едноставната драматургија и априорно наметнатите херои скоро секогаш наидуваа на прифаќање иако не успеваа да се вивнат до вистинската жанровска чистота на спектаклот, бидејќи за тоа на нашата кинематографија ѝ недостасуваат традицијата, искуството и материјалните можности. Но, факт е дека овој

филмски жанр кај нас внесува еден специфичен шарм, драматичност, филмски ритам, па на моменти и спектакуларност што претставува голема свежина во тематски оскудната југословенска продукција.

Македонскиот филм, како интегрален дел на југословенската кинематографија, со некои филмови настојува не само да ја поддржи веќе создадената инерција туку со неколку филмски дела да го збогатува овој скуден фонд на филмови "спектакли". Со право можеме да кажеме дека Жика Митровиќ, реализирајќи го филмот "Мис Стон" во продукција на "Вардар - филм", всушност ја започнува одисејата на овој филмски жанр во југословенската кинематографија. Но, исто така, со него почнаа и дилемите околу чистотата на овој филмски жанр, околу остварувањето на сите оние компоненти без кои е незамислив.

Оснвната премиса над која се сопнувал нашиот филмски спектакл пред сè била од драматуршка природа, но исто така и неуспевањето на овие филмови да ја надраснат фолклорната митологија, историскиот реалитет. Па и самата слика се сугерира како неопходност на еден историски и судбински идентитет. Всушност, ако воопшто може да се говори за некои вид филмски спектакл во нашата кинематографија, тогаш неговите особености што го доближуваат до архетипот, пред сè, се некои визуелни ефекти, масовни сцени, во некои филмови и сценографски зафати, а не оние битните специфичности од драматуршка природа што спектаклот го оттргуваат од самата реалност, па тој како жанр нуди пред сè забава, атрактивност и возбуда. Нашите филмски "спектакли" останувале некаде на половина пат не успевајќи да ја надминат сликата на реалноста не само како нивна појдовна позиција туку и како слика на еден живот сведен, би се рекло, на реалноста на времето и просторот каде што е лоциран филмот.

Неискуството и недостигот на финансиски средства, секако, биле одлучувачки фактори кои го оневозможувале остварувањето на еден вистински спектакл, но тие не биле и единствени. Во македонската кинематографија има типични примери кога биле обезбедени скоро сите предуслови, па и оние материјалните но недостасувале авторски сили за остварување на целта. Ако на филмот "Мис Стон" може да му се префрли делумно фолклорната митологија, потребата од национално самопотврдување и историска идентификација, сижето на филмот "Македонска крвава свадба" дава можност да се оствари вистински филмски спектакл кој може да понуди еден специфичен облик на живот истргнат од фолклорната митологија и историскиот контекст, кој и онака во филмот скоро и не егзистира. Трајче Попов,

како режисер, и Славко Јаневски, како сценарист, напротив, се одлучуваат за една фолклорна драма, само навидум спектакуларна, која останува во доменот на некои банални драмски опсервации. Наместо да пленува и разгалува со својата убава слика со прекрасниот пејсаж, со богатството на сцените, со раскошните македонски носии, кои не потсетуваат на најсовршени костимографски остварувања, со нашите игри и песни и со поривите на страсната љубов, фулмот се определува за една банална фабула во која се вткајуваат и политички мотиви.

Така, македонската кинематографија во жанровското богатство останува осиромашена за еден филмски жанр, филмскиот спектакл, независно какви се нашите гледања на него како на филмска категорија. Сепак спектаклот создал своја публика, своја драматургија и заблуда е ако се претпоставува дека е едноставно да се оствари автентичен филмски спектакл што ќе плени.

Но неговото отсуство во нашата средина треба да го побараме и во други свери на нашето културно битствување. Пред сè амбициите на македонскиот филм биле авторски, да се создаде афетичен македонски филм, ангажиран, филм што ќе ѝ припаѓа исцело на македонската култура со сите нејзини белези и специфичности. Спектаклот како филмски жанр не давал можност да се остварат овие големи амбиции, бидејќи тој всушност значи повтарање на една веќе испробана формула и води кон една интернационализација на филмскиот израз, што било спротивно на задачите на македонскиот филм, кој сепак црпел мотиви пред сè од најголемото национално (културно благо - фолклорот.

Од друга страна историската судбина на македонскиот народ пред Револуцијата била исто така голема болка што ја чувствувал и носел скоро секој автор и една од непрестаните инспирации и барала еден поинаков, поафетичен пристап кон нашето историско минато отколку само негово спектакуларно презентирање.

Мето Петровски

★★★★★★★★



СЕСИЛ ДЕ МИЛ ПОМЕЌУ СЕКАВАЊЕТО И ЗАБОРАВОТ

Еден од пионерите на американската кинематографија, еден од нејзините митови, исто така и еден од творците на Холивуд е, секако, Сесил Блаунт де Мил. Тој остави една од најинтересните траги во продукцијата која уште на почетокот настојуваше да ѝ го понуди на публиката она што по нејзиното мислење и припаѓаше. Нема ништо револуционерно во креативната сфера на овој режисер. Тој од своите почетоци, а тие се совпаѓаат со почетоците на американската кинематографија, се движеше во горе-долу проверени мелодрамски клишеа, преземени од булеварските театарски пиеси од крајот на деветнаесеттиот и почетокот на дваесеттиот век. Во ретките мигови, меѓутоа, кај Де Мил можеше да се забележи еден напор, новиот медиум да го искористи со поголема слобода и со еден вид оригиналност. Иако современик на прочуениот Грифит, тој нема да стане и негов следбеник во вистинска смисла. Се разбира, овдека мислиме на едно позитивно влијание кое, за жал, Грифит со своето дело во тоа време не го вршеше кај другите филмски режисери. Сесил де Мил во таа смисла не беше исклучок, но едно повнимателно набљудување може да ни открие извесни константи, безмалку идентични, во режисерската постапка кај Сесил де Мил и Дејвид Грифит. Можеби малку посмела претпоставка, но на ова не наведуваат и некои мислења на познатите историчари и естетичари на седмата уметност. Така, интересна е хипотезата дека употребата на крупниот план ја сретнуваме и кај Сесил де Мил во еден од неговите први филмови: "Измама" (The cheat). Тоа се случува и со некои други формални постапки кои Де Мил упорно ќе ги пласира во своите неми филмови; меѓу нив е секако и користењето на екстериери, работата со непрофесионални артисти итн... Главно во сето тоа се чувствува одреден стремеж кон реалистички третман. Од ова веднаш може да се насети дека кај Де Мил чувството за филмскиот медиум, за неговиот што пофункционален израз, се јавува веќе во почетокот на неговото творештво. Овдека, секако, би требало да се спомнат филмовите: "Маж на Индијанка" (The Squaw man), 1913 година, "Човекот од Вирџинија" (The Virginian) 1913 година, "Кармен" 1915 година, "Роза од ранчот" (Rose of the ranch, 1914 година. Тоа е прв период на Де Миловото творештво и неговата камера веќе ја наоѓа онаа свежина и онаа впечатливост што се доста ретки во првите години на филмот. Можеме слободно да кажеме дека Де Мил во своите први обиди пројавува, прилично ретко за тоа време, чувство за реалистичко претставување на личностите и амбиентот. Исто така, во градењето на драмскиот заплет тој сè повеќе се служи со различни планови и монтажни зафати. Ова накусо би биле некои од карактеристиките што се значајни за Де Миловиот режисерски проседе и кои тој ќе ги надградува во текот на тоа свое освојување на филмскиот израз. Инаку теа-

тарски човек, кој пред да почне да се занимава со филм пишувал и режирал пиеси на Бродвеј, тој од театарот ќе ги пренесе најдобрите искуства и ќе се обиде сосема успешно да ги искористи и во новиот изразен медиум.

Немиот филм, веќе во тоа време може да се каже дека се наоѓа во фаза на одредено конституирање на сопствениот израз. Тој период е наедно и период на најразлични преиспитувања и експериментирања. Пред малку не случајно го спомнавме и еден од најважните двигатели на оваа ситуација, Дејвид Грифит. Сесил де Мил е свидетел на таа ориентација, но набргу ќе стане и еден од нејзините најдобри креатори. Се разбира, тука сè уште е рано да се зборува за определен стилски израз кој би бил видлив во неговите филмови, но одредена тенденција тој да се оствари, без сомнение, постои. Де Мил се користи со камерата како со средство кое произведува најсилен ефект кај гледачот, тој е сосема свесен за тоа и сака камерата да ја отргне од нејзината дотогашна статичност. Можеби причините на Грифит се поинакви и веројатно носат во себе поголема доза на чисто естетски барања, но резултатите и кај Грифит и кај Де Мил се, всушност, на еднакво ниво. Се разбира, пак мораме да спомнеме дека овдека се работи за чисто формални истражувања во областа на филмскиот израз и дека и тогашната и подоцнежните филмови на Грифит, несомнено, повеќе значат во својата естетска сфера. Но во секој случај, ова не би смеело да се разбере како парадоксално тврдење. Де Мил во своите филмски теми останува доста приземен, нивната обработка формално е на доста високо ниво, но содржински тие тешко успеваат да го надвладаат мигот на нивната толку сомнителна мелодраматичност. Де Мил секогаш се определува за еден полесен третман на општествените ситуации. Отсутноста на каква и да било социјална критичност се пројавува, а подоцна и се докажува, како очигледна ориентираност кон стилизација од еден прилично потценет вид. Де Мил едноставно настојува што повеќе да ги разубави своите кадри, неводејќи сметка за првобитната желба по реалистичното. Но тој, исто така, мошне силно сака што поинтензивно да влијае на гледачот. Тука, мислиме, настануваат недоразбирањата кога се проценува делото на овој холивудски мајстор. Недоразбирањата што во текот на времето се умножија, но исто така некои од нив и се забораваја. Мислиме, сепак, дека овдека немаше толку забележителни судбинаки конфликти. Сесил де Мил го оствари својот опус на начин на кој единствено можеше тоа да го стори.

Една, секако, потребна рекапитулација на творечките периоди низ кои поминуваше Де Мил ќе ни ја открие, без сомнение, онаа вертикала која овој режисер успеа да ја создаде, градејќи го стилот на сопствениот филмски израз. Некаде кон крајот од епохата

на немиот филм. Де Мил ќе се сарти кон спектаклот, својата веројатно прва љубов, уште од неговите театарски денови. Спектаклот кај него е сфатен чисто формално, без оглед на неговата содржинска или жанровска припадност. Тоа е всушност глетка која во некоја рака треба да биде возвишена, но Де Мил ќе се труди и најмногу во тоа ќе успее таа глетка да биде сепак разбирлива, без оглед на нејзината на таков начин зголемена впечатливост. Најмногу тоа е забележливо во неговите спектакли правени на историски, библиски и митолошки теми. Нималку чудно определување, бидејќи филмот за Де Мил во тоа време бил, а и подоцна останал, незаменлива визуелна лектира, значи на кој најдобро, односно најубедливо ќе бидат презентирани одредени историски, литературни и митолошки дела. Наедно, веројатно за самиот Де Мил, тоа беше и начин за создавање на една нова митологија. Тоа е помеѓу другото и крајно професионален став кон медиумот со кој се манипулира. Меѓутоа според самата природа на таквиот вид творење, во стилот на Де Мил подоцна ќе се струполат некои, би ги нарекле, нужни дигресији, што тој пак упорно ќе се обидува да ги наметне како стил. Од денешниов аспект вакви пропусти и недоследности се видливи но на некој начин и занемарливи кога се има предвид еден огромен опус од преку седумдесет филмови, како што е Де Миловите. Во еден таков опус среќаваме безмалку сè: од првобитните влијанија на немите бурлески, преку мелодрамите и оперетите до социјалните драми и трилерите. Тука треба да споменеме и неколку вестерни со забележителен квалитет, какви што се: "Човекот од рамница" (The plainsman), 1936, "Унион Пацифик" (Union Pacific), 1939, "Северозападна коњаничка полиција" (Northwest mounted police), 1940, и "Непобедените" (The unconquered), 1947 година. Сите овие вестерни поседуваат мошне динамична акционост која толку добро ѝ прилега на спектакуларноста што Де Мил во нив ја вградува. Впрочем, вестернот како епски жанр и ја прифаќа оваа форма на презентирање. Така Де Мил го откриваме и како мајстор на овој жанр, во кој со голема почит ја следи и ја надградува неговата традиционална естетика. Убедливоста и реалистичноста на глетките, спектакуларноста проткаена со патетичност, а сето тоа измешано со своевиден хумор и динамика, мислиме дека се доволни докази дека Де Мил на овој жанр му подарил некои од драгоцените мигови на својата креативност.

Интересирањето за Де Миловите псевдоисториски филмови ни денеска не стивнува. Се разбира, продолжуваат и недоразбирањата и заблудите во врска со проценувањето на овие филмови. Кој критериум тука би бил најзгоден и најефикасен, тешко е да се каже. Де Мил ќе побара инспирација во библијата уште во ерата на немиот филм. Во 1923 година тој ќе го сними филмот "Десетте заповеди" (The Ten commandments), кој ќе стане примерок на овој жанр. Наивноста на оваа инспирација Де Мил ќе продолжи да ја негува и во звучниот филм, сега веќе со зголемени креативни и технички можности. "Во знакот на крстот" (The Sign of the cross) 1932, е

филм кој во својата формална смисла е оптоварен не само со наместа подбивна пиктуралност туку и со еден неавтентичен и одвишен вербализам. Сепак, спектаклот и овдека останува доминатна преокупација на Де Мил. Потоа ќе следат низа филмови во овој стереотип, за да ја докажат токму оваа Де Милова опсесија со митското. Де Мил од филм до филм ја продлабочува формалната структура, тематски останувајќи сепак во веќе видените рамки. Оваа исклучителна формална ориентираност во својот израз тој ќе ја зачува како сосема препознатлива естетска карактеристика до крајот на своето творење. Филмот "Клеопатра" (Cleopatra), 1934, само ја потврдува оваа теза, со својата тематска сиромаштија и оголеност. Веќе посериозен зафат претставуваат филмовите: "Крстоносци" (The Crusaders), 1935, и "Буканир" (The Buccaneer), 1937. Иако со голема временска дистанца во темите што ги обработуваат Де Миловиот третман и во двата филма ќе биде идентичен со повеќе или помалку анахронизми во презентирањето на материјата. Внесувајќи го во овие филмови она што по негово мислење публиката го бара, поедноставувајќи ја митологијата, зачинувајќи го сето тоа со наивен еротизам, Де Мил овдека е на опасниот раб да скршне кон тривијалното. Сите овие елементи, дури би кажале, збогатени и зацврстени, употребени како една иконографска формула, ги наоѓаме и дваесетина години подоцна во "Самсон и Далила" (Samson and Delilah), 1955. Легендата што овој филм ја третира му изгледала на Де Мил погодна за да ги исповеда своите хуманистички принципи. Филмот, наистина, и го содржи сето тоа, но не малку пречи една сосема современа утилитаристичка нота, којашто ја надминува примарната инспирација. Расказот е сведен на неколку глетки што, како и во другите филмови на Де Мил, се крајно монументални по својата форма но за жал и доста сиромашни по својот израз. Евоцирајќи ја легендата, Де Мил едноставно ги брише границите помеѓу минатото и сегашноста, помеѓу филмот и митот. Симплификација од ваков вид постојано е присутна во филмовите на Де Мил. За жал, овој расен филмски раскажувач не беше отпорен на таквите недостатоци. Сепак, во 1952 година Де Мил ќе го сними филмот "Најголемата претстава на светот" (The greatest show on the earth), филм за кој овој шампион на киноголажите го заработи својот единствен "оскар". "Најголемата претстава на светот" докажува дека Де Мил, секако, бил и останал еден од најголемите мајстори на филмскиот спектакл во негова суштинска смисла. Дури слободно може да се каже дека тој е еден од неговите втемелувачи.

Сесил Де Мил својата творечка егзистенција ја заврши со втората верзија на "Десетте заповеди", филмска транскрипција на Стариот завет. Во овој филм, кој требаше на некој начин да биде круна на неговото творештво, доаѓаат до полн израз сите теми и мотиви на еден, можеме слободно да кажеме, сепак, специфичен стил што Де Мил го изградуваше во текот на целиот свој опус. Огромниот материјален и човечки потенцијал покренат во овој филм е нешто,

Мирослав Чепинчик

ФИЛМОВИ ПРИКАЖАНИ ВО РАМКИТЕ НА XV-ОТ КИНОТЕЧЕН ЦИКЛУС
"ПСЕВДО-ИСТОРИСКИ СПЕКТАКЛИ"

"ХЕРКУЛ ЈА ОСВОЈУВА АТЛАНТИДА" (ERCOLE ALLA CONQUISTA DI ATLANTIDE")

продукција: Италија - Франција (SPA Cinematografica Roma-
CFFP Paris), 1961.

режија: Виторио Котафави (Vittorio Cottafavi)

"ОСВОЈУВАЧ" (THE CONQUEROR)

продукција: САД (RKO Radio), 1955

режија: Дик Пауел (Dick Powell)

улоги: Џон Вејн (John Wayne), Сузан Хејворт (Susan Hayward),
Педро Армендарис (Pedro Armendariz).

"ТАРАС БУЛБА" (TARAS BULBA)

продукција: Франција (GG FILM), 1936

режија: Алексис Грановски (Alexis Granowsky)

улоги: Даниел Дарие (Daniel Darieux), Хари Бор (Harry Baur),
Жан Пјер Омон (Jean Pierre Aumont).

"САМСОН И ДАЛИЛА" (SAMSON AND DELILAH)

продукција: САД (Paramount Pictures), 1949

режија: Сесил Б. Де Мил (Cecil B. de Mille)

улоги: Хеди Ламар (Hedy Lamarr), Виктор Мејчр (Victor Mature)

"СОДОМА И ГОМОРА" (SODOM AND GOMORRAH)

продукција: САД - Италија, 1962

режија: Роберт Олдрич (Robert Aldrich)

улоги: Стјуарт Гренџер (Stewart Granger), Стенли Бејкер
(Stanley Baker), Росана Подеста (Rossana Podesta).

"КВО ВАДИС"? (QVO VADIS?)

продукција: САД, 1951

режија: Марвин Лерој (Marvyn Leroy)

улоги: Роберт Тејлор (Robert Taylor), Дебора Кер (Deborah
Kerr), Питер Устинов (Peter Ustinov).



ФИЛМОГРАФИИ

ВИТОРИО КОТАФАВИ (VITTORIO COTTAFAVI)

(1914)

- 1943 - I NOSTRI SOGNI (НАШИ СНИШТА)
- 1948 - LO SCONOSCIUTO DI SAN MARINO (НЕПОЗНАТИОТ ОД САН МАРИНО) коредира со М.Вашчински
 - LA GRANDE STRADA (ГОЛЕМАТА УЛИЦА)
- 1949 - LA FIAMMA CHE NON SI SPEGGE (ПЛАМЕНОТ ШТО НЕ ГАСНЕ)
- 1951 - UNA DONNA A UCCISO (ЖЕНАТА ОД УЧИЗО)
- 1952 - IL BOIA DI LILLA (ГОСПОДАТА И МУСКЕТАРИТЕ)
- 1953 - TRAVIATA 53
 - LE PRINCE DU MASQUE ROUGE (ПРИНЦОТ СО ЦРВЕНА МАСКА)
 - IN AMORE SI PECCA IN DUE (ВО ЛУБОВТА ГРЕВОТ Е НА ДВАЈЦА)
- 1954 - AVANZI DI GALERA
 - NEL GORGIO LIBERA
- 1956 - FIESTA BRAVA (ГОЛЕМО ПРАЗНУВАЊЕ)
- 1958 - LA RIVOLTA DEI GLADIATORI (БУНТ НА ГЛАДИЈАТОРИТЕ)
- 1959 - LES LEGIONI DI CLEOPATRA (ЛЕГИОНЕ НА КЛЕОПАТРА)
 - MESSALINA
 - LES VIERGES DE ROME (ДЕВИЦИТЕ ОД РИМ)
- 1960 - LA VENDETTA DI ERCOLE (ОСВЕТАТА НА ХЕРКУЛ)
- 1961 - ERCOLE ALLA CONQUISTA DI ATLANTIDE (ХЕРКУЛ ЈА ОСВОЈУВА АТЛАНТИДА)
- 1965 - LOS CIEN CABALLEROS (СТО КАБАЉЕРОСИ)

ДИК ПАУЕЛ (DICK POWELL)

(1904-1963)

- 1952 - SPLIT SECOND (ДЕЛ ОД СЕКУДНА)
- 1955 - THE CONQUEROR (ОСВОЈУВАЧ)
- 1956 - YOU CAN'T RUN AWAY FROM IT (ОД ТОА НЕ МОЖЕ ДА СЕ ПОБЕГНЕ)
- 1957 - THE ENEMY BELOW (НЕПРИЈАТЕЛОТ ОДОЗДОЛА)
- 1958 - THE HUNTERS (ЛОВЦИ)

СЕСИЛ БЛАУНТ ДЕ МИЛ (CECIL BLOUNT DE MILLE)

(1881-1959)

- 1913 - THE SAUAWMAN (БЕЛЕЦ ОЖЕНЕТ СО ИНДИЈАНКА)
- 1914 - THE VIRGINIAN (ЧОВЕК ОД ВИРѢНИЈА)
 - THE CALLOF THE NORTH (ПОВИК НА СЕВЕР)
 - WHAT'S HIS NAME (КАКО СЕ ВИКА ТОЈ?)
 - THE MAN FROM HOME (ЧОВЕК ОД КУКА)
 - THE ROSE OF THE RANCHO (РОЗА ОД РАНЧОТ)

- 1915 - THE GIRL OF THE GOLDEN WEST (ДЕВОЈКА ОД ЗЛАТНИОТ ЗАПАД)
- 1915 - THE WARRENS OF VIRGINIA (ВОРЕНОВИ ОД ВИРѢНИЈА)
- THE UNAFRAID (НЕУСТРАШЛИВИ)
- THE CAPTIVE (ЗАТВОРНИК)
- WILD GOOSE CHASE (ЛОВ НА ДИВИТЕ ГУСКИ)
- THE ARAB (АРАБЈАНИН)
- CHIMMIE FADDEN (ЧИМИ ФАДЕН)
- KINDLING (ПОДБОЦНУВАЊЕ)
- MARIA ROSA (МАРИЈА РОЗА)
- KARMEN (КАРМЕН)
- TEMPTATION (ИСКУШЕНИЕ)
- CHIMMIE FADDEN GOES WEST (ЧИМИ ФАДЕН ОДИ НА ЗАПАД)
- THE CHEAT (ИЗМАМА)
- THE GOLDEN CHANCE (ЗЛАТНА СРЕКА)
- 1916 - THE TRAIL OF THE LONESOME PINE (ПАТЕКА НА ОСАМЕНИОТ
БОР)
- THE HEART OF NORA FLYNN (СРЦЕТО НА НОРА ФЛИН)
- THE DREAM GIRL (ДЕВОЈКА ОД СОНИШТА)
- JOAN THE WOMAN (ЈОВАНКА ОРЛЕАНКА)
- 1917 - A ROMANCE OF THE REDWOODS (РАСКАЗ ЗА СЕКВОЈИТЕ)
- THE LITTLE AMERICAN (МАЛЕЧКА АМЕРИКАНКА)
- THE WOMAN GOD FORGOT (ЖЕНА КОЈА БОГ ЈА ЗАБОРАВИЛ)
- THE DEVIL STONE (ГАВОЛСКИ КАМЕН)
- THE WHISPERING CHORUS (ХОР ШТО ШЕПОТИ)
- 1918 - OLD WIVES FOR NEW (СТАРИ ЖЕНИ ЗА НОВИ)
- WE CAN'T HAVE EVERYTHING (НЕ МОЖЕМЕ СЕ ДА ИМАМЕ)
- TILL I COME BACK TO YOU (ДОДЕКА НЕ ТИ СЕ ВРАТАМ)
- THE SQUAW MAN, (БЕДРЦ ОЖЕНЕТ СО ИНДИЈАНКА) втора верзија
- DON'T CHANGE YOUR HUSBAND (НЕ МЕНУВАЈ ГО МАЖОТ)
- 1919 - FOR BETTER FOR WORSE (ВО ДОБРО И ВО ЗЛО)
- MALE AND FEMALE (МАШКО ЖЕНСКО)
- WHY CHANGE YOUR WIFE (ЗОШТО ДА СЕ МЕНУВА ЖЕНА)
- 1920 - SOMETHING TO THINK ABOUT (НЕШТО ЗА ШТО МОЖЕ ДА СЕ МИСЛИ)
- FORBIDDEN FRUIT (ЗАБРАНЕТО ОВОШЈЕ)
- THE AFFAIRS OF ANATOL (РАБОТИТЕ НА АНАТОЛ)
- 1921 - FOOL'S PARADISE (РАЈ ЗА УЛАВИОТ)
- SATURDAY NIGHT (САБОТА НАВЕЧЕР)
- 1922 - MANSLAUGHTER (УБИСТВО)
- ADAM'S RIB (РЕБРОТО НА АДАМ)
- 1923 - THE TEN COMMANDMENTS (ДЕСЕТТЕ ЗАПОВЕДИ)
- 1924 - TRIUMPH (ТРИУМФ)
- FEET OF CLAY (СТАПАЛКИ ОД ГЛИНА)
- THE GOLDEN BED (ЗЛАТНА ПОСТЕЛА)
- 1925 - THE ROAD TO YESTERDAY (ПАТ ВО МИНАТО)
- THE VOLGA BOATMAN (ЛАГАР ОД ВОЛГА)
- 1926 - THE KING OF KINGS (КРАЛ НА КРАЛЕВИТЕ)
- 1927 - CHICAGO (ЧИКАГО)

- 1928 - THE GODLESS GIRL (БЕЗБОЖНИЦА)
- 1929 - DYNAMITE (ДИНАМИТ)
- 1930 - MADAME SATAN (ГОСПОГА СОТОНА)
- 1931 - THE SQUAW MAN! (БЕЛЕЦ ОЖЕНЕТ СО ИНДИЈАНКА) трета верзија
- 1932 - THE SIGN OF THE CROSS (ВО ЗНАКОТ НА КРСТ)
- 1933 - THIS DAY AND AGE (ОВОЈ ДЕН Е ОВА ВРЕМЕ)
- FOUR FRIGHTENED PEOPLE (ЧЕТВОРИЦА ИСПЛАШЕНИ)
- 1934 - CLEOPATRA (КЛЕОПАТРА)
- 1935 - THE CRUSADERS (КРСТАШИ)
- 1936 - THE PLAINSMAN (ЧОВЕКОТ ОД РАВНИЦА)
- 1937 - THE BUCCANEER (БУКАНИР) или (ПИРАТ)
- 1939 - UNION PACIFIC (УНИОН ПАЦИФИК)
- 1940 - NORTHWEST MOUNTED POLICE (СЕВЕРОЗАПАДНА КОЊАНИЧКА ПОЛИЦИЈА)
- 1941 - REAP THE WILD WIND (ОЖНИЈ ГО ДИВИОТ ВЕТЕР)
- 1944 - THE STORY OF DOCTOR WASSALL (ПРИКАЗНА ЗА ДОКТОР ВАСЕЛ)
- 1945 - LAND OF LIBERTY (ЗЕМЈА НА СЛОБОДАТА) - документарен
- 1947 - THE UNGONQUERED (НЕПОБЕДЕНИ)
- 1949 - SAMSON AND DELILAH (САМСОН И ДАЛИЛА)
- 1955 - GREATEST SHOW ON EARTH (НАЈГОЛЕМАТА ПРЕТСТАВА НА СВЕТОТ)
- 1956 - THE TEN COMMANDMENTS (ДЕСЕТ ЗАПОВЕДИ) - втора верзија
- 1958 - THE BUCCANEER (БУКАНИР ИЛИ ПИРАТ) - Де Мил во овој филм е супервизор-уметнички раководител.

РОБЕРТ ОЛДРИЧ (ROBERT ALDRICH)
(1918-)

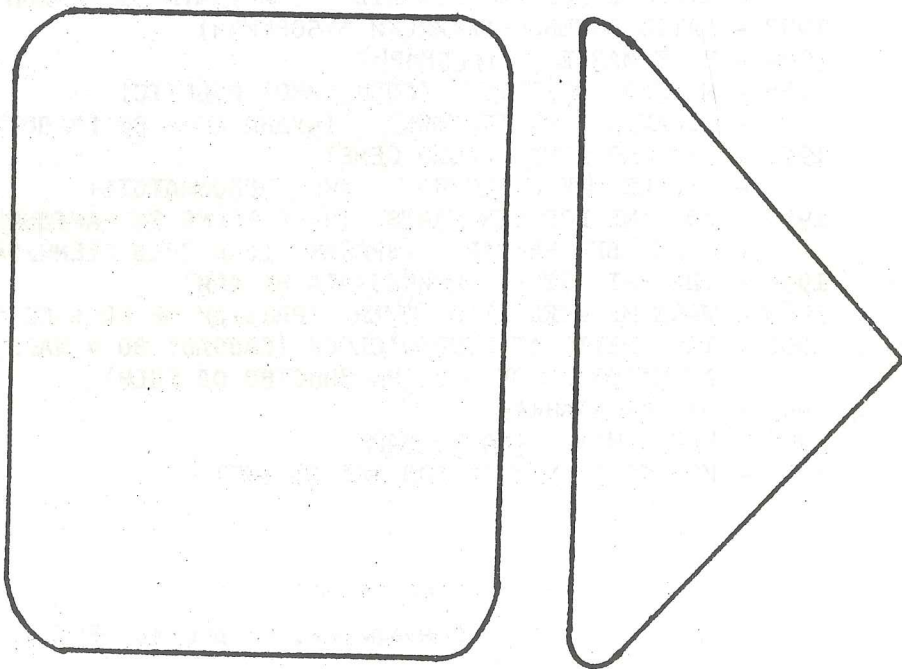
- 1953 - THE BIG LEAGUER (ПРВОЛИГАШ)
- 1954 - WORLD FOR RANSOM (СВЕТ ЗА ОТКУПНИНА)
- APACHE (АПАЧ)
- VERA CRUZ (ВЕРА КРУЗ)
- 1955 - KISS ME DEADLY (БАКНИ МЕ СМРТОНОСНО)
- THE BIG KNIFE (ГОЛЕМИОТ НОЖ)
- 1956 - AUTUMN LEAVES (ЕСЕНСКО ЛИСЈЕ)
- ATTACK! (АТАК)
- 1959 - THE ANGRY HILLS (ГНЕВНИ БРЕГОВИ)
- TEN SECONDS TO HELL (ДЕСЕТ СЕКУНДИ ДО ПЕКОЛОТ)
- 1961 - THE LAST SUNSET (ПОСЛЕДНИОТ САМРАК)
- 1962 - SODOM AND GOMORRAH (СОДОМА И ГОМОРА)
- WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE? (ШТО СЕ СЛУЧИ СО БЕБИ ЏЕЈН?)
- 1963 - 4 FOR TEXAS (ЧЕТВОРИЦА ЗА ТЕКСАС)
- 1964 - HUSH, HUSH... SWEET CHARLOTTE (ТИВКО, ТИВКО... СЛАТКА ШАРЛОТА)
- 1965 - THE FLIGHT OF THE PHOENIX (ФЕНИКСОВИОТ ЛЕТ)
- 1967 - THE DIRTY DOZEN (ДВАНАЕСЕТМИНА НЕЧИСТИ)
- 1968 - THE LEGEND OF LYILAH CLARE (ЛЕГЕНДА ЗА ЛАЈЛА КЛЕР)

- THE KILLING OF SISTER GEORGE (УБИСТВОТО НА СЕТРА ЦОРУ)
- 1970 - TOO LATE THE HERO (ЗАДОЦНЕТ ЈУНАК)
- 1971 - THE GRISSOM GANG (ГРИСОМОВАТА БАНДА)
- 1972 - ULZANA'S RAID (УЛЗАНОВИОТ НАПАД)
- 1973 - THE EMPEROR OF THE NORTH POLE (ЕДЕН ВОЗ ЗА ДВЕ БИТАНГИ)
- 1974 - THE LONGEST YARD (НАЈДОЛГИОТ ДВОР)

МЕРВИН ЛЕ РОЈ (MERVIN LE ROY)
(1900)

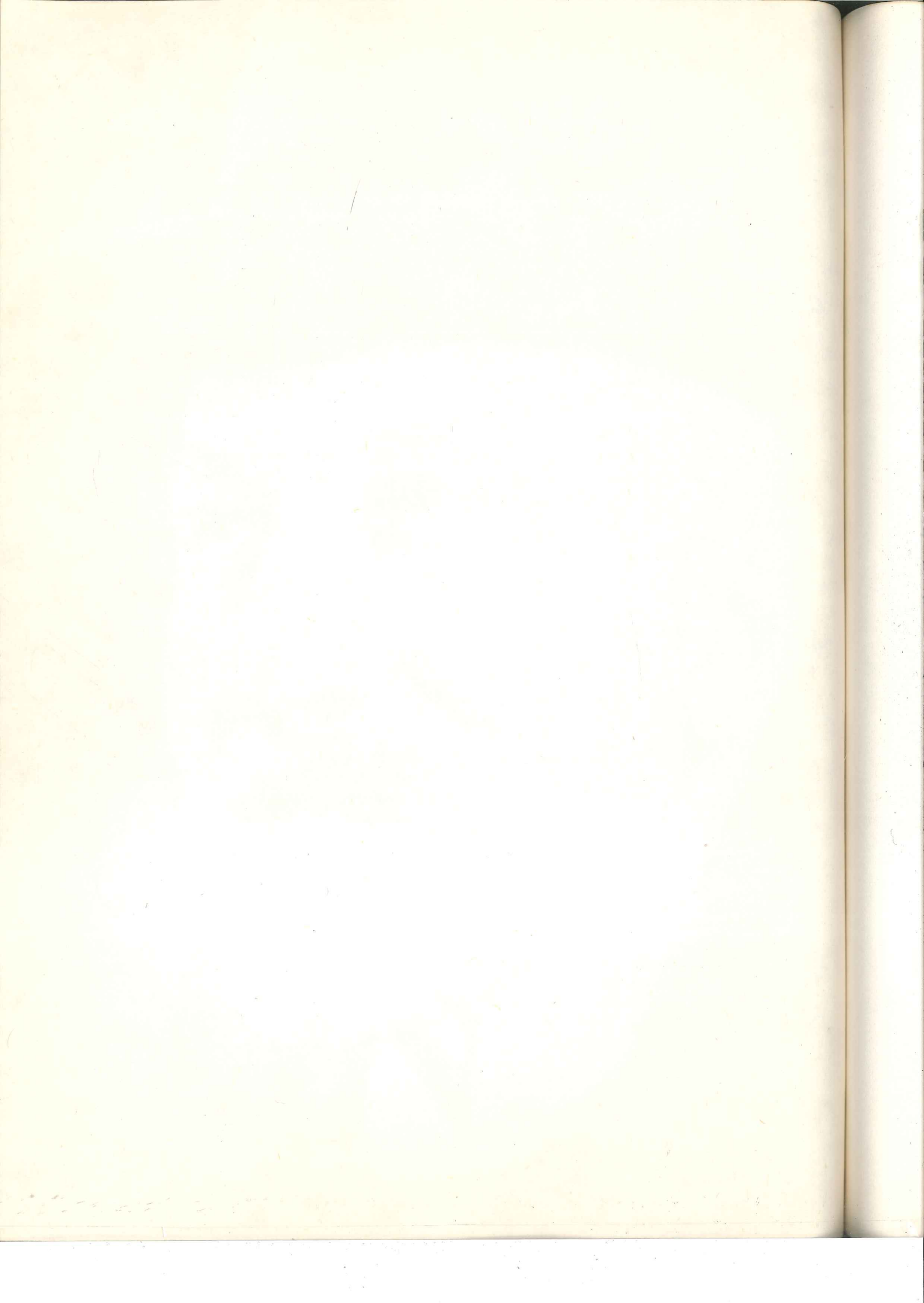
- 1927 - NO PLACE TO GO (НЕМА КАДЕ ДА СЕ ОДИ)
- 1928 - FLYING ROMEOS (ЛЕТЕЧКИТЕ РОМЕОВЦИ)
 - OH, KAY (ОФ, КЕЈ!)
 - HAROLD TEEN (ХАРОЛД ТИН)
- 1929 - NAUGHTY BABY (ПЛАВАТА ДЕВОЈКА)
 - HOT STUFF
 - LITTLE JONNY JONES (МАЛАТА ЦОНИ ЦОНС)
- 1929 - BROADWAY BABIES (ДЕВОЈКИТЕ ОД БРОДВЕЈ)
 - PLAYING AROUND (МЕТКАЊЕ)
- 1930 - SHOWGIRL IN HOLLYWOOD (ШОУДЕВОЈКАТА ОД ХОЛИВУД)
 - NUMBERED MEN (НУМЕРИРАНИТЕ ЛУЃЕ)
 - BROKEN DISHES (ИСКРШЕНИ ЧИНИИ)
 - TOP SPEED (НАЈГОЛЕМА БРЗИНА)
 - LITTLE CAESAR (МАЛИОТ ЦЕЗАР)
- 1931 - A GENTLEMEN'S FATE (СУДБИНАТА НА ЦЕНТЛЕМЕНТОТ)
 - TONIGHT OR NEVER (НОКВА ИЛИ НИКОГАШ)
 - FIVE STAR FINAL (ФИНАЛЕ)
 - BROAD MINDED (ЧОВЕКОТ СО ШИРОКИ ПОГЛЕДИ)
- 1932 - HIGH PRESSURE (ВИСОК ПРИТИСОК)
 - HEART OF NEW YORK (СРЦЕТО НА ЊУЈОРК)
 - BIG CITY BLUES (БЛУЗ НА ГОЛЕМИОТ ГРАД)
 - THREE ON A MATCH (ТРОЈЦА НА МЕЧ)
 - HARD TO HANDLE
 - I AM A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG (ЈАС СУМ БЕГА-ЛЕЦ ОД БАНДАТА ЧЕЈН)
 - TWO SECONDES (ДВЕ СЕКУНДИ)
- 1933 - ELMER THE GREAT (ЕЛМЕР ГОЛЕМИОТ)
 - THE WORLD CHANGES (СВЕТОТ СЕ МЕНУВА)
 - GOLD DIGGERS OF 1933 (КОПАЧИ НА ЗЛАТО ОД 1933)
 - TUGBOAT ANNIE (БРОДОТ АНИ)
- 1934 - HEAT LIGHTNING (ЗАСВИТЕНА МОЉБА)
 - HI, NELLIE (ЗДРАВО НЕЛИ)
 - HAPPINESS AHEAD (НАСКОРО СРЕКА)

МЕЛНЕС



МЕЛНЕС







На 19 октомври оваа година, во Кинотеката, се одржа ВЕЧЕР НА ЖОРЖ МЕЛИЕС, при што љубителите на филмот имаа можност да проследат повеќе остварувања од овој пионер на светскиот филм, меѓу кои и филмовите "Исчезнувањето на Дамата кај Уден", "Капење на парижанката", "Крунисувањето на Едвард VI", "Меломан", "Вилата Карабос", "Човекот со гумена глава" и други. Гостин беше внуката на Жорж Мелиес, госпоѓата Мадлен Малтет Мелиес.

ЖОРЖ МЕЛИЕС (GEORGES MELIES)

8.XII.1861 - 21.I.1938)

Жорж Мелиес е роден во 1861 година во фамилија на богати индустријалци. Во времето кога во "Гран кафе" на парискиот булевар Капусин во 1895 година ќе започнат филмските претстави на браќата Лимиер, Жорж Мелиес ќе биде директор на илузионистичкиот театар "Роберт Уден". Тој прв ќе сфати дека филмот, доколку сака да ги задоволи потребите на луѓето за спектакуларност, ќе мора да даде нешто повеќе одошто филмовите на браќата Лимиер. Мелиес наскоро ќе набави филмска камера од Лондон и во 1896 ќе го изгради своето големо, застаклено филмско ателје во Монтреј.

Неговите први филмови нема да донесат некакви поголеми новини - тие во најголема мерка ќе прилегаат на филмските стории на браќата Лимиер. Но, набрзо тој ќе развие специфичен филмски стил кој ќе биде ориентиран кон "магичните" претстави на неговиот илузионистички театар и кон традициите на театарот "Шатле" и неговите илузионистички претстави. Најпознатите филмови на Мелиес се фантастични и лакрдијашки бајки со примена на техниката на филмските трикови. Меѓутоа, повеќето трикови со кои брилираа Мелиесовите филмови потекнуваат од илузионистичкиот театар.

Периодот од 1902 до 1912 година е најзрелата фаза на Мелиесовото творештво - тогаш се раѓаат неговите врвни остварувања. Од една страна, во Монтреј продолжува производството на магичните "нумери" во кои трикот креира сè почудни ефекти. Во тие години се реализирани множество филмови меѓу кои ќе ги спомнеме "Кловнот-фантом", "Гаволовото богатство", "Жена што лета", "Џуџето и џинот", "Човекот - мува" итн. Од друга страна, исто така во Монтреј, се раѓаат многубројните вилински приказни, оние најдобрите што Мелиес ги создал - "Царството на вилите",

★★★★★
"Дворецот од илјада и една ноќ", "Вилата Карабос"... Посебно треба да се издвојат остварувањата коишто, по пат на фантастиката, на оригинален начин комуницираа со стварноста, донесувајќи притоа чудни синтези на минатиот или наивни антиципации на идниот свет. Од овој опус ќе ги издвоиме "Тунелот под Ла Манш", "Патот низ невозможното", "Патот на месечината" и како последно значајно остварување од овој период на Мелиесовото творештво, "Освојувањето на Северниот Пол".

Годините од 1909 до 1912 ќе ја означат Мелиесовата декаденција - темите се повторуваат, на веќе претходно откриените ефекти не им се додава ништо ново. Потиснат од сè побројната конкуренција, уметникот ќе му се обрати на Шарл Пате и со помош на неговиот капитал ќе ги сними своите последни филмови. Но, комерцијалниот неуспех дефинитивно ќе го турне Мелиеса во крајна немаштија - фантазерскиот свет на луцидниот визионер ќе заврши во кошот со отфрлени играчки. Се цени дека Мелиес снимил повеќе стотини филмови, од кои само еден мал дел се сочувани. Еве како Жорж Садул го опишува крајот на Мелиес: "Своите негативи ги продаде на кило: ремек - делата се претворија во чешли и четкички за заби; а тој некогаш богат човек, во својата шеесетта година ќе почне да продава играчки во близината на станицата Монпарнас. Тука, во 1928 ќе го откријат двајца новинари и ќе го прогласат за великан. Ќе организираат дури и банкет, а Мелиес ќе биде и одликуван. Потоа ќе го сместат во еден мошне лош дом за старци. Тука и ќе умре во 1938 година".

★★★★★

те детали се знаеја пред почетокот на снимањето. Бидејќи тоа беше многу скапо, дедо ми бараше сите сцени да се пробаат по неколку пати, за да не се повторува снимањето. Така секој поединец знаеше точно што треба да прави. Во улогите настапуваше тој, потоа неговите пријатели и роднини. Подоцна, кога бараше артисти, имаше големи тешкотии за да најде такви кои ќе можат да се вклопат во барањата што ги поставуваше кинематографот. Заради ова беше принуден да формира своја труппа со акробати, балерини и артисти кои можеа да играат пред камера.

Камерата беше фиксна поради нејзината тежина, така што артистите се движеа кон неа. Во 1899 година, при снимањето на филмот "Аферата Драјфус", за прв пат употреби гро план. Уште еден куриозитет - се однесува на филмот што имавте можност да го видите: "Крунисувањето на Едвард VIII". Овој филм е снимен во ателје, со успешно одбрани двојници, пред да се изврши вистинското крунисување. Тоа е всушност реконструкција на настан што допрва требало да се одигра.

Од 1903 година дедо ми беше принуден да снима по два негатива - едниот беше за Европа, додека вториот му го испраќаше на брат му кој во Њујорк ја држеше филијалата на Мелиес.

Инаку, Мелиес има завршено класична матура во која латински и грчки беа главни предмети, па затоа беше преокупиран со грчката митологија. Зборувааше англиски одлично, го обожуваше Шекспир, беше импресиониран од Гете и неговиот "Фауст". Имаше огромна желба литературните дела да ги пренесе на филм - од "Фауст" направи четири верзии, од "Хамлет" една, но тој негов обид комерцијално пропадна. Мислам дека дедо ми беше осамена фигура во францускиот филм, беше притиснат од големи материјални издатоци, не знаеше да прави бизнис од филмот.

Инаку, современите, па и неговите пријатели и роднини, го сметаа за циркусант. Нормално, тогаш филмот беше народен спектакл, се прикажуваше на панаѓури, па и затоа неговите посериозни зафати пропагаа. Мене често ми велеше дека го правел она што сакал да го прави и дека притоа многу убаво се забавувал. Беше голем оптимист и во најтешките моменти веселото расположение не го напушташе. Ме учеше на неговото филозофско гледање на животот - светот треба да се набљудува со насмевка, ништо не заслужува да се гледа поинаку и никогаш не треба да се вртиме назад, кон минатото. Таков остана до последниот ден од својот живот - направи карикатура на болничарот што го негуваше. Инаку, постојано вежбаше. Ми велеше дека, како и пијанистите, и тој треба да ги вежба своите раце. Постојано црташе, па едно време јас почнав да ги кријам своите тетратки оти имаше навиг-

ка и по нив да шкрта. Постојано ми вадеше цигари низ носот и ушите и тоа почна да ме нервира. Од триковите што ги креираше во театарот "Роберт Уден" најмногу ги сакаше оние со манипулирање на рацете.

Инаку дедо ми остави доста писмени записи за своите гледања на светот на филмот, но најзначаен е оној од 1909 година под наслов "Кинематографски снимки" (Les vues cinematographiques).

Познато е дека дедо ми, кога започна со работата на филм, беше многу богат човек. Но веќе реков дека тој не беше бизнисмен, и така пропадна. Имотот му беше продаден, негативите ги запали зашто немаше каде да ги смести. Почна да продава играчки во близината на станицата Монпарнас. Работеше од 8 часот изутрина до доцна навечер. Иако работата му беше многу тешка, неговиот оптимизам не го напушташе. Никогаш не го слушнав да се жали. Така беше наполно заборавен од 1913 до 1929 година. Го открија сосема случајно. Леон Друо, директор на "Cinejournal", еден ден минувал крај дуќанот на дедо ми и слушнал како некој од носачите му довикнал: "Господине Мелиес". Друо влегол во продавницата и го прашал дедо ми дали е тој некаков роднина на оној синеаст што правел филмови. И останал вчудоневиден кога дознал дека стариот продавач на играчки е Жорж Мелиес лично та му предложил веднаш да направат спектакл во некоја голема париска сала со неговите филмови. Но дедо ми немаше повеќе ниту еден метар филм. Еден друг журналист, Жан Монклер, отишол во некоја гаража да ја поправа колата. Гаражистот му рекол дека во гаражата лежи цела една планина од филмови со кои не знае што да прави. Додека колата ја поправале, Монклер ги разгледувал кутиите полни со филмска лента и така во тој куп пронашол 5 филмови од дедо ми. Со овие пет филмови беше приредена гала вечер во салата "Плејел" во Париз. Кога ги видео филмовите, надреалистите воскликнаа: "Па тој е наш"!

Веднаш потоа Луј Лимијер се зазеде да ни се обезбедат подобри услови за живот на нас тројцата, на дедо ми, на неговата втора жена и на мене. Не сместија во Домот на пензионираниите филмски работници на Франција. Владата го одликува дедо ми, а Луј Лимијер беше тој кој лично му го прикачи орденот Легија на честа. Така, последните години од својот живот дедо ми ги помина опкружен со луѓето од филмот кои сакаа да дознаат сè за пионерските чекори на новата уметност. Ке спомнам само еден многу драг гостин - Волт Дизни, за кого јас лично сметам дека преку цртаните филмови го продолжи делото на дедо ми.

★★★★★★★★★★



Жорж Мелиес

КИНЕМАТОГРАФСКИ СНИМКИ (LES VUES CINEMATOGRAFIQUES)-1909

Намерата ми е, во овој разговор со читателот, на што е можно подобар начин да ги изложам илјада и едната тешкотија што треба да ги совладаат професионалците за да произведат уметнички, забавни, чудни или напосто природни содржини, што во овој час ја сочинуваат модата на кинематографот во сите делови на светот. Дебели тетратки би им биле потребни на најстарите професионалци на кои им припаѓам, за да запишат - а ништо да не изостават - сè што научиле во текот на бројните години на непрекинатата практика, а просторот со кој располагам е, за жал, доста тесен. Мојата намера е во прв ред да се соочам со непознатата страна на изработката на кинематографските снимки, а особено со тешкотиите за кои публиката не се сомнева дека постојат, а кои се среќаваат на секој чекор при изведувањето на делата што се на прв поглед напосто едноставни и природни.

Безброј пати во изложбените салони сум слушал најчудни забелешки кои докажуваат, во тоа нема сомневање, дека добар дел од гледачите биле на илјада милји далеку од тоа да го замислат множеството работи претставени со снимките што ги гледаат како се нижат. Некои, не разбирајќи ништо за начинот на кој "сето тоа може да се направи", заклучуваа едноставно и наивно зборувајќи: ТОВА СЕ ТРИКОВИ! Или пак: ТОВА ТИЕ ВЕРОЈАТНО ГО ФАКААТ ВО ТЕАТАРОТ! И, задоволни со своето објаснување завршуваа со: СЕЕДНО, ВО СЕКОЈ СЛУЧАЈ ДОБРО Е НАПРАВЕНО!

Јасно, не треба да се размислува ниту една минута за да се изрази сличен став: недостигот на дневна светлина во театрите, невозможноста со помош на магнезиумот еднакво и непрекинато на соодветен начин да се осветли сцената и декорот, напосто посебната мимика на кинематографските снимки, изразито поинаква од онаа на театарот, како што ќе се види понатаму, мошне ограничениот должина на лентата - тоа се несомнено премногу причини што ја прават скоро невозможна дури и една снимка во такви услови. Сликаството на ТЕАТАРСКИТЕ ДЕКОРИ, само по себе, во кинематографијата остава беден и за жалење впечаток, што ќе го објаснам подоцна во поглавјето што се однесува на декорацијата. Други пак дури и не се обидуваат тоа да го сфатат и многу малку им е грижа за тоа. Меѓутоа, постои една категорија гледачи кои не би се налутиле. Напротив, би сакале да добијат неколку објаснувања што би ја задоволиле нивната љубопитност, која е впрочем многу законска и природна кај интелигентните луѓе кои секогаш ја бараат причината за она што го гледаат. Ќе се обидам да ја задоволам оваа категорија гле-

дачи, секако најбројна. Да кажеме најнапред неколку зборови за кинематографската машина.

КИНЕМАТОГРАФ

Принципот на кинематографот е познат во целиот денешен свет, така што не е потребно детално да го опишувам. Ќе биде доволно да потсетам дека апаратот е направен на начин за да фотографира предмети или личности во движење, фиксирајќи ги врз една лента што се одмотува зад објективот различните фази на движењето во серија непрекинати слики зафатени во крајно кратки интервали. Општо кажано, сликите се фатени со брзина од 12, 16, 18 квадратчиња во секунда, според ситуацијата, што значи според брзината што ја анимира објектот што треба да биде фотографиран. Со апаратот се ракува со помош на една рачка која се врти побрзо или побавно за да се добие повеќе или помалку слики во секунда. Ако се работи за скоро неподвижни објекти, доволна е мала брзина. Но ако се работи, напротив, за објекти, личности или животни кои ја минуваат сликата со голема брзина, потребно е да се снима побрзо и да се фатат поголем број слики за да се одбегне развлекувањето и нејасноста што би можело неизбежно да се случи на фотографијата: ако предметот што минува преку сликата е многу близу до апаратот, потребно е да се снима уште побрзо. Сево ова е прашање на искуството. Осетливата лента што е херметички затворена во кутијата сместена на врвот од апаратот се одмотува со помош на посебен механизам и минува зад едно мало правоаголно прозорче сместено зад објективот. Таа не се одмотува на континуиран начин туку напати. Таа запира и повторно продолжува да се движи од 12 до 15 пати во секунда, следејќи ја брзината дотерана со рачката. При секое запирање лентата се померува одозгора надолу во висина од два сантиметра и само што ќе запре, еден затемнувач автоматски се отвора за да дозволи фотографијата да се втисне на лентата. Овој затемнувач веднаш потоа се затвора, сè до следното запирање на лентата. Од ова произлегуваат низа фотографии од два сантиметра висина и два и пол сантиметра ширина. Оваа низа автоматски се премотува во една друга кутија, исто така, херметички затворена за да се заштити од сончевите зраци. Ако по развивањето ги погледнеме постигнатите резултати, ќе видиме дека кој и да било гест на некоја личност е прикажан во сите свои фази, што значи дека движењето е декомпонирано и репродуцирано во своите фази што следат една по друга...

... Ќе се воздржам од каков и да е технички опис на кинематографот сам по себе, зашто веќе постојат безбројни дела во кои се дадени сите потребни известувања, а мојата цел е да ги проучувам, не кинематографот, туку кинематографските снимки.

РАЗЛИЧНИ ВИДОВИ КИНЕМАТОГРАФСКИ СНИМКИ

Постојат четири големи категории кинематографски снимки или, барем, сите снимки можат да се поврзат со една од овие категории. Постојат снимки наречени: ПЛЕНЕРИ (plein - air), НАУЧНИ СНИМКИ, КОМПОНИРАНИ СОДРЖИНИ и снимки со ТРАНСФОРМАЦИИ.

Намерно ја воспоставувам оваа класификација во самиот редослед по кој кинематографските снимки следеле од првите егзебиции. Во почетокот снимките претставувале исклучително содржини земени од природата; подоцна кинематографот бил употребен како научен апарат, за конечно да стане театарски апарат. Уште во почетокот успехот беше огромен, успех поради љубопитството за поимот на анимираната фотографија, но кога кинематографот беше ставен во служба на театарската уметност, успехот се претвори во триумф. Оттогаш модата на чудесниот инструмент само се зголемуваше во зачудувачки пропорции.

СНИМКИ ВО ПЛЕНЕР

Сите оние што се занимавале со кинематографија, сите тие започнале со пленер. Сите, исто така, каква год да била гранката на која ѝ се посветиле, секогаш работеле со него. Овие снимки се состојат во тоа што во кинематографот се репродуцираат сцени од секојдневниот живот, снимки фатени на улица, на јавни места, на море, покрај речниот брег, на брод, на железница, панорамски снимки, церемонии, дефилеа, поворки итн. Тоа е всушност надоместок на ДОКУМЕНТАРНАТА ФОТОГРАФИЈА, која порано се факаше со сите рачни фотографски апарати: АНИМИРАНА ДОКУМЕНТАРНА ФОТОГРАФИЈА. Снимателите (кои зачудуваа само со новоста на ДВИЖЕЊЕТО во фотографските огледи, бидејќи во почетокот фактаа мошне едноставни содржини, огледи што секогаш ги гледавме фиксирани во неподвижност) денес успеаја, патувајќи на сите страни на светот, да ни дадат многу интересни спектакли, прикажувајќи ни ги, а во исто време без да не вознемират, краиштата кои можеби никогаш не бигивиделе, со нивните автентични костими, со нивните животни, нивните улици, нивните жители, нивните обичаи и сето тоа со фотографска вистинитост. Пејзажи од Индија, Канада, Алжир, Кина, Русија, водопади, земји прекриени со снег и тамошните спортови, краишта обвиеани со магла или осветлени со сонце, сето тоа беше пренесено од кинематографот, како подарок за очите на луѓето кои не сакаат да бидат вознемирувани. Апаратерите кои се специјализираа во оваа гранка се безбројни затоа што таа беше најлесна. Треба-ше да се има добар инструмент, требаше да се биде добар снимател - фотограф, требаше да се знае да се одбере точката на снимањето, требаше да се нема страв при менувањето на местото на снимањето и превртувањето на небото и земјата - тоа се единствените квалитети што се бараат во таа гранка на индустријата. Секој фотограф може да направи снимки во природа, но сите не можат да создаваат сложени глетки.

НАУЧНИ СНИМКИ

Наскоро по појавата на анимираната фотографија некои дојдоа на идеја кинематографот да го употребат за фиксирање врз лентата анатомски студии на движењата кај човекот и кај животните. М.Мареј (Marey), кој уште пред пронаоѓањето на кинематографот во вистинската смисла на зборот веќе беше успеал да го фотографира, декомпонирајќи го движењето со помош на еден фотографски апарат со повеќе објективи кои се ставаат во движење еден по друг, летот на една птица и галопот на еден коњ, прв постигна исклучително извонреден резултат. Денес, благодареејќи му на кинематографот, автоматски апарат од прв ред, ова е веќе игра достапна на сите. Други на кинематографот му придодадоа микроскоп и така ни покажаа многу ситни нешта кои при проекцијата добиваа необични зголемувања. Други, пак, конечно се послужија со кинематографот за да ги регистрираат и репродуцираат пред студентската публика разните хируршки операции што ги прави еден мајстор или пак да предпочат лекции за нештата, изработка на стакло, делови од парна машина или пак електрични машини во движење, изработка на грнчарија, различни гранки од индустријата. Оваа посебна гранка на кинематографијата би можела во крајна линија да влезе во категоријата на снимките во пленер бидејќи снимателот тука се ограничува исто како и во првата категорија, со кинематографот да го сними она што се случува пред него, освен микроскопските студии кои бараат посебни апарати и знаење. Но, конечно, не можеше да се премолчи оваа кинематографска специјалност.

СЛОЖЕНИ СОДРЖИНИ

Сега доаѓаме до сложените содржини или жанр-сцени. Во оваа категорија може да се сметаат сите содржини, какви и да се, каде што настаните се приредени како во театар и се играни од артисти пред апаратот. Можностите во тој вид снимки се безбројни, од комичните буфо и бурлески сцени до мрачни драми, преминувајќи преку комедиите, селските глетки, таканаречените снимки на потерии, клоновските продукции и акробации; точки на грациозни танци на уметнички или ексцентрични балети, опери, театарски дела, религиозни снимки, соблазниви содржини, пластични пози, воени сцени, актуалитети; репродукции на црни хроники, несреќни настани, катастрофи, злосторства, атентати итн. и што знам уште што. Тука доменот на кинематографот не познава веќе граници и сè со што фантазијата може да го снабдува добро е за него, тој тоа да го присвојува. Особено оваа гранка, како и следната, го направи кинематографот бесмртен зашто содржините како производ на фантазијата се разновидни во бескрај и неисцрпни.

ТАКАНАРЕЧЕНИ СНИМКИ СО ТРАНСФОРМАЦИЈА

Конечно доаѓаме до четвртиот вид кинематографски снимки. Овие прикажувачите ги нарекоа "снимки со трансформација", но мене овој термин ми се чини несоодветен. Не ми биде дозволено, мислам, бидејќи сам ја создавав оваа посебна гранка, да го искажам моето мислење дека називот ФАНТАСТИЧНИ СНИМКИ би бил многу поадекватен. Оти, ако извесен број од овие снимки содржат навистина промени, метаморфози, ТРАНСФОРМАЦИИ, постои исто така голем број меѓу нив во кои не постои никаква трансформација туку има многу трикови, театрална машинерија, поставки на сцена, оптички илузии и цела една серија постапки чија целина не може да носи друго име туку "правеење трикови - triquage", малу академско име но кое нема свој еквивалент во односниот јазик. Што и да биде, доменот на оваа категорија е значително проширен затоа што тој опфаќа се, од снимки во пленер (ненаместени или трикувани, иако земени од природата), па сè до најзначајни театарски композиции, преоѓајќи преку сите илузии што може да ги приреди магионичарството, оптика-та: фотографските трикови, декорацијата и театарската машинерија, играта на светлото, слеаните ефекти (dissolving news, како што ги нарекуваат Англичаните) и цел еден арсенал на фантастични абракадабра композиции кои нештата ги прават луди и најразлупени.

Без никаква намера да им го намалам значењето на првите две категории, сега посебно ќе зборувам за последниве две од проста причина што тука ќе бидам во својот елемент и што заради тоа ќе можам за ова да расправам со целосно познавање на нештата. Од денот кога бројните издавачи на кинематографски снимки се фрлија врз изработката на снимки во пленер, како и на оние со комични содржини - извонредни, добри или лоши, а тоа е период од десет години наназад, ги оставив настрана едноставните содржини и создадов посебни содржини интересни според тежината на изведбата, на кои целосно им се посветив (со што, веројатно, ја заслужив и посетата на господинот Роџер Рубри - Roger Rubry, кој бараше од мене да ја изложам, за читателите на овој годишник, генезата и проседето на уметничките кинематографски снимки). Ова ќе го направам со уште поголемо задоволство затоа што крајно ја сакам интересната уметност на која наплно ѝ се посветив; таа овозможува голема разновидност во истражувањата, бара многу голем квантитет на работи од разни видови и бара апсолутно внимание, та затоа не се воздржувам, со целосно уверување да ја прогласам за најпривлечна и најинтересна меѓу уметностите, зашто скоро сите нив ги користи. Драмската уметност, цртежот, сликарството, скулптурата, архитектурата, механиката, рачни работи од сите видови, сето тоа е употребено во еднакви дози во оваа извонредна професија; и изненадувањата на оние што случајно можеле да присуствуваат на еден дел од нашата работа секогаш ми предизвикуваат пријатна забава и уживање. Иста, непро-

менета, фраза се враќа на нивните усни: "Навистина, тоа е извонредно. Никогаш не би можел да замислам дека, за да се направат оние снимки, е потребно толку простор, толку материјал и дека бил потребен толкав труд. Ништо не сфаќав за начинот на кој може ова да се направи."

Но, тие не знаат многу нешта ни потоа; оти, како што се вели, треба рацете да се стават во тестото, и тоа низ еден подолг период да се осознаат темелно безбројните тешкотии што треба да се совладаат во еден зафат кој се состои во тоа, да се оствари сè, дури и она невозможното, и да им се даде привид на реалност и на најхимеричните снитшта, на најневеројатните изуми на имажинацијата. Конечно, не треба да се повторува, треба апсолутно да се оствари невозможното преку фотографирањето и да се изнесе на видело!

За посебниот вид што не интересира нас требаше да се оствари атеље пригодно за *ad hoc*. Во два збора кажано, тоа беше соединување на едно фотографско атеље во огромни пропорции со една театарска сцена. Конструкцијата е железна, застаклена; на еден крај се наоѓа кабината со апаратот и снимателот, додека на другиот крај се наоѓа подиум изграден точно како театарска сцена. Од секоја страна на сцената, јасно, се наоѓаат кулиси, со магацини за декор, а одзади се ложите за артистите и статистите.

Сцената има долен дел во кој се наоѓаат преклопки и тампони кои овозможуваат да се појават или исчезнат подземните божества во вилинските приказни; потоа има лажни улици низ кои пропаѓаат кулисите при промената на глетките, горе е поместена решетка со посебни направи кои се потребни при маневрирањето за кое е потребна сила (ликови што летаат, ангели, вили и слично). Посебни апарати служат за маневрирање со панорамските платна; електричните проектори служат да ги осветлат и доловат глетките; сè на сè, тоа е една доста вистинита слика на театрите на вилински приказни. Сцената има околу десет метри висина, плус три метри кулиси во дворот и градината. Должината на целината, од апаратот до рампата, изнесува околу седумнаесет метри. Надвор се наоѓаат железни хангари за конструкции на древни реквизити, практикабли итн., и серија магацини за материјали за конструкции на други реквизити и костими.

Осветлувањето е дневно и вештачко. Плафонот на ателјето делумно е застаклено со матно, а делумно со обично стакло. Лете, кога сонцето преку стаклото удира врз декорот, ефектот ќе биде ужасен, зашто сенките од железната таванска конструкција жестоко се оцртуваат врз платната во позадината. Но, тука е играта со подвижни капаци со кои се ракува со помош на јаже и кои симултанно се отвораат и затвораат, па така ја исправаат спомнатата непријатност. Рамките на овие капаци се обложени со платно за отпечатоци, кое им служи на архитектите за цртање на нивните планови, платно кое кога капациите се затворени дава едно придрушено светло слично на она од матните стакла. Правилноста во осветлувањето е многу тешко да се постигне за време на изведба -

та на една сцена која понекогаш непрекинато трае четири или повеќе часови, што е потребно за една содржина која при проекцијата ќе трае две до четири минути. А потоа, при облачно време, кога проклетите црни кумулуси уживаат да преминуваат преку сонцето, тој пријател на фотографот, очајот е присутен и кај оној што го води снимањето и кај помошниците, и кај машинистите и кај статистите. Потребно е крајно трпение, понекогаш треба да се очекува денот да се накали повторно да дојде; понекогаш треба да се затворат капаците доколку има многу светлина или пак повторно да се отворат доколку неа ја нема доволно, и при сето тоа да не се изгуби од вид ниту еден детаљ од работата. Ако не сум луд во сегашниот момент, тоа нема да станам никогаш зашто небесата преполни со облаци во форма на овци, облачното или магличаво време, моето трпение го ставија во тешко искушение и предизвикаа во мојава кариера безброј промашувања проследени со огромни трошоци, зашто, секоја одново започната слика, или онаа која не може да се одигра поради лошото време и кога артистите се вознемирени, двојно, тројно или четворно ја зголемува цената на чинењето според тоа колку пати ќе започнува снимањето. Видов сцени одиграни осум дена непрекинато, меѓу другото тоа е и балетот од Фауст чија сцена на крајот трае само две и пол минути, а чинеше 3200 франци. Имаше тука причини за побеснување.

Исто така, по многу тапкања во место, иако работата најчесто беше прогласувана за невозможна, успеав дури во последниот момент, со посебен електричен уред да создадам вештачко осветлување кое апсолутно дава резултати како дневното. И, така, нема да полудеам... барем не по вина на облаците... Дифузното осветлување е постигнато со помош на голем број ламби со меркурова пареа, соодветно комбинирани. Ова вештачко осветлување се употребува во согласност со денот.

ПОДГОТВУВАЊЕ И ПРИРЕДУВАЊЕ НА СЦЕНАТА

Подготвувањето на една сцена, на едно дело, драма, вилинска приказна, комедија или уметничка сцена бара природно воспоставување на едно сценарио изведено од фантазијата, потоа истражувања на ефекти кои би допреле до гледачите, утврдување на кроките и макетите за декор и костимите, изум на главната оска без која ниту една снимка не би имала шанса за успех. Кога се работи за илузии или пак за вилински приказни, инвенции, комбинации, скиците на триковите и претходната студија на нивната конструкција бараат наполно посебна грижа. Поставката на сцена, исто така, однапред е подготвена, исто како и движењата на статистите и другиот персонал. Тоа е апсолутно аналогна работа како при подготвувањето на едно театарско дело, само со таа разлика што тука авторот мора да знае сè сам да комбинира и, според тоа, да биде автор, режисер, цртач и често артист, доколку сака да постигне една цврста целина. Пронаоѓачот на сцената треба сам со неа да раководи бидејќи е наполно невозможно таа да успее ако

десетина различни лица се мешаат во тоа. Најважно е добро да се знае што се сака. Не треба притоа да се изгуби од вид фактот дека тука нема да се проба три месеци како во театар, туку петнаесетина минути најмногу. Ако се губи во време, еланот попушта и збогум фотографио. Сè мора да биде предвидено, секое движење дури и на машините.

ДЕКОРИ

Декорите се изведени според претходно прифатената макета. Тие се направени од дрво и платно, а изработени се во атељето што се наоѓа покрај главното атеље. Премачкани се со лепило, како театарска декорација, со тоа што сликата е изведена исклучително во сиво, преоѓајќи преку сите гами на сивилото меѓу црното и чисто белото. Тоа ги прави слични на погребните декорации и мошне се чудни за оној што ги гледа првпат. Декорите во боја многу малку одговараат. Синото станува бело, црвеното, ¹, зеленото и жолтото стануваат црни; така може целосно да се уништи ефектот. Неопходно е, значи, декорите да бидат обоени како позадината и фотографијата. Сликаството е негувано за театарскиот декор. Важно е да се постигне довршеност, точност и вешто изведена перспектива која ја спојува сликата со вистинските предмети, како на пример во панорамите; сè е, значи, важно за да се обезбеди привид на вистиност на наполно вештачките нешта што апаратот ќе ги фотографира со апсолутна точност. Сето она што е лошо направено, така и ќе биде репродуцирано во апаратот, значи, треба да се отворат очите и сè да се изведе со ситничарска грижливост.

РЕКВИЗИТИ

Реквизитите се произведени од дрво, платно, картон, мешавина, обликуван картон, моделирана земја (глина); или пак се позајмени од вообичаените предмети. Но, ако се сака добар кинематографски резултат, во тој случај за столчињата, камините, теписите, покуќнината, канделабрите, часовниците итн... добро е да се употребат само предмети специјално произведени и еднакво обоени во различните тоналитети на сивото, грижливо степенувани според природата на предметот. Бидејќи филмовите или пак важните кинематографски ленти честопати се, исто така, обоени рачно пред проекцијата, би било невозможно фотографираниите предмети да се обојуваат - тие притоа би добиле интензивно црна боја, значи би ја изгубиле својата прозрачност што е неопходно при проекцијата. Еве едно нешто за кое публиката обично не знае, дури и не го наметува времето и грижата што се потребни при приготвувањето на сите тие реквизити кои впрочем изгледаат напълно разбирливи и природни нешта.

КОСТИМИ

Од истата причина и костимите мора да бидат специјално произведени во тоналитети кои добро успеваат на фотографијата и за кои може да се претпостави дека подоцна ќе добијат боја. Оттаму и потребата да се има на располагање огромен магазин со костими од различни видови, од сите епохи, од сите националности, со сите придружни реквизити; при ова да не ја набројуваме армијата од капи, перики, оружја, накит... магазинот со костими колку и да е простран секогаш е недоволен. Со десет илјади костими од тековниот репертоар не е ретко да се случи да се позајмува од театарските костимери за да се дополнително ЧЕТАТА (особено кога се неопходни повеќе исти костими, како во дефилеа или поворки со многу статисти). Природно, потребни се повеќе костимери и работници за поправки и одржување на костимите и другата опрема.

АРТИСТИ И СТАТИСТИ

Спротивно од она во што обично се верува, многу е тешко да се најдат добри уметници за кинематограф. Тој и тој артист извонреден во театарот, ѕвезда, не вреди апсолутно ништо во една кинематографска сцена. Тука особено се лоши пантомимичарите кои играат на конвенционални принципи, исто како што мимичарите од балетот имаат посебна игра што се препознава веднаш. Тоа доаѓа оттаму што кинематографската мимика бара цела една студија и посебни квалитети. Тука веќе ја нема публиката на која артистот ѝ се обраќа директно, било вербално или со мимика. Единствен гледач е апаратот и не постои ништо полошо од тоа да се гледа во него додека се игра, што неизоставно им се случува на артистите кои првпат ќе застанат пред апаратот. Тие се навикнати на театарот а не на кинематографот. Артистот треба да замисли дека мораат да го разберат оние од другата страна на екранот. Неговата игра треба да биде умерена, многу изразита; малку гестови, но чисти и многу јасни. Имам видено безброј сцени што ги одиграле познати артисти и не беа добри зашто во кинематографот им недостасуваше главниот елемент на нивниот успех - зборот. Навикнати добро да зборуваат, тие гестот го употребуваат само како реквизит на зборот во театарот, додека во кинематографот зборот не е ништо, гестот е сѐ. Некои меѓутоа, направија добри сцени, на пример Galaupaux. Зошто? Затоа што тој се навикнал на мономимиката во своите монолози и зашто е надарен со една од најизразитите физиономии. Тој знае како ќе го разберат а да не проговори ни збор, неговиот гест најчесто е дотеран до перфекцијата што во пантомимата е неопходно, а посебно во фотографираната пантомима. Ако кажете во театар: "Жеден сум", нема воопшто да го употребите

палецот со затворена рака за да симулирате пијачка. Тоа е напoлно бескорисно зашто сoт свет слушал дека сте жедни, но во пантомимата очигледно сте присилени да го направите тој гест.

Значи, ништо не треба да се импровизира, сè треба да се учи. Исто така треба да се води сметка за тоа што дава апаратот. Поради тоа што лицата на една фотографија се приближени едни до други потребно е да се обрне внимание на тоа главните лица да бидат во преден план и донекаде да се ублажи присуството на споредните во вториот план, кои патем речено сакаат многу да гестутираат и тогаш кога тоа не е потребно, што на фотографијата предизвикува збрка од множество лица во движење.

Публиката притоа не знае кого да гледа и не разбира повеќе ништо од дејствието. Фазите треба да следат една по друга, а не да одат симултано. Затоа е неопходно артистите да бидат внимателни и да играат по редоследот што е договорен, да се активираат во вистинскиот момент кога нивното учество станува неопходно. Уште една работа што често ми беше тешко да им ја објаснам на уметниците, секогаш спремни да се истакнуваат и да бидат забележени, нешто што многу му пречи на дејството и на целината. Колку само ракавици треба да употреби човек за да ја ублажи таа премногу добра волја на артистите, а притоа никој да не се почувствува повреден! За да одберам само еден актер, требаше да испробам дваесети или триесет, сите извонредно добри во париските театри, но кои не одговараа на барањата на кинематографот. Сите тие ги немаа потребните квалитети, така што нивната добра волја не можеше да ги надомести тие недостатоци. Оние што имаа "шлиф", бргу се снаоѓаа, другите пак никогаш. Кај артистките ретко можеа да се најдат оние што добро се служат со мимиката. Многу беа згодни, интелегентни, убави жени на кои прекрасно им прилегаа костимите или тоалетите, но кога требаше со мимика да изведат некоја сцена, леле мајко! Трипати леле! Кој не ја видел потта на оној што ја постава сцената во такви моменти, тој ништо не видел. Но, веднаш ќе кажам дека има, за среќа, и исклучоци, кои играат многу шармантно и многу интелегентно.

Заклучок: да се обликува добра кинематографска група е макотрпна, долгорочна и тешка работа. Единствено оние што немаат никаква грижа за уметноста, тие се задоволуваат со прводојдените и така прават збркани, неинтересни, сцени.

ТРИКОВИ

Невозможно е на ваков мал простор да се објасни изведбата на кинематографските трикови. За тоа би било потребно посебно дело. Јас тука можам да кажам без притоа да си придавам поголемо значење, дека јас сум тој кој едноподруго ги пронајде таканаречените "таинствени постапки на кинематографијата".

Сите други издавачи на сложените призори го следеа, така да кажам, патот што јас го поставив. Еден од шефовите на една позната светска кинематографска кука ми има кажано: "Благодарете Ви Вам филмот можеше да се одржи и да доживее успех без преседан. Применувајќи ја анимираната фотографија на театарот, спречивте таа да пропадне, што брзо би се случило со содржините во плер кои толку наликуваат една на друга што брзо би ја замориле публиката".

Сакате ли да дознаете како дојде до првата помисла за примена на трикот во кинематографијата? Многу едноставно, верувајте ми. Една блокираност на апаратот со кој се служев во почетокот, (рудиментарен апарат) во кој лентата се кинеше и често се заглавуваше и одбиваше да оди напред, предизвика неочекуван ефект, Еден ден фотографирав прозаично на плоштадот кај Операта; лентата се заглави и по пауза од една минута апаратот повторно проработи. За време на таа минута, минувачите, омнибусите, колите ги променија своите места, јасно. Проицирајќи ја подоцна таа лента на местото каде што се случи прекилот, наеднаш видов како омнибусот Мадлен - Бастиј (Madleine - Bastille) се промени во погребна кола, а мажите во жени.

Така беше пронајден трикот на замена, наречен трик со застој, и веќе два дена подоцна ги изведував првите метаморфози на мажите и жените и првите ненадејни исчезнувања што доживеаја невиден успех. Благодаретејќи му на тој многу едноставен трик ги постигнав првите вилински глетки: "фаволовите дворци", "фавол во самостанот", "Пепелашка" итн.

Првиот трик го донесува вториот. По непредвидениот успех на новиот жанр, почнав да размислувам како да откријам нови постапки и едноподруго ги открив претопувањето и промената на декорот, што се постигнува со посебен уред на фотографскиот апарат, исчезнувањето на привиденијата, метаморфозите постигнати со натрупување на црната позадина или одредени делови во декорот, потоа со натрупување на бела позадина врз која сликата е веќе втисната, за што сите однапред изјавуваа дека е невозможно. Ова се постигнува со помош на една досетка за која не можам сега да зборувам зашто имитаторите сè уште не ја откриле оваа тајна.

Потоа дојдоа триковите со отсечени глави, удвојувањата на личностите - сцени што ги игра едно исто лице кое се удвојува и на крајот претставува десет или повеќе исти ликови кои играат меѓу себе. Конечно, користејќи ги посебните знаења за илузионизмот што ми ги дадоа дваесет и петте години практика во театарот "Роберт Уден" (Robert Houdin), во кинематографот воведов трикови со машинериите, механиката, оптиката, магионичарството итн., И, така, денес можам да тврдам дека сите овие постапки помешани едни со други и употребени со знаење, во кинематографот можат

да остварат најневозможни и најневеројатни нешта. Потребно е да кажам дека за мое големо жалење, наједноставни трикови се оние што создаваат најмногу ефекти, и дека оние што се постигнати со сложување на снимките едни врз други и спаѓаат во редот на најтешките, ценети се само меѓу луѓето кои ја разбираат тешкотијата на нивното создавање. Снимките, што ги игра едно единствено лице и во кои лентата треба сукцесивно до десет пати да се врти во апаратот, се многу тешко изводливи, па тоа прераснува во вистинска кинеска загатка. Додека артистот ги игра десет пати различните сцени, тој мора да се сети на секој детал, на секој гест, на сето она што го направил во претходното снимање. И тоа во текот на непрекинатото вртење на лентата. Само под тој услов играта на десетте артисти (што ги игра еден единствен артист) може точно да се согласува, тоа е прво. Второ, доколку артистот направи само еден единствен непредвиден гест (ако неговата рака, на пример, преминува преку ликот претходно фотографирани) од тоа произлегува прозирност и НЕЈАСНОСТ што го ИЗДАВААТ трикот. Оттука можат да се сфатат сите тешкотии и бесот што ве обзема кога по повеќечасовно непрекинато снимање, ќе дојде до нешто непредвидено - повторното почнува сè од почеток. Ова е можеби "жиројски" за неупатените, но тоа е точно така. Било како да било, интелегентно применетиот трик е она што овозможува видливото да се направи натприродно, имагинарно, дури и невозможно и така да се остварат уметнички слики кои се вистински подарок за оние што знаат да разберат дека сите гранки на уметноста учествуваат во нивната изведба.

ТЕШКОТИИ И НЕПРИЈАТНОСТИ

Освен горенаведените пречки постојат и други кои, исто така, му пречат на кинематографскиот стручњак: варирањето на светлината, веќе спомнатите облаци што преминуваат преку сонцето, разни непријатности со апаратот, блокирањето на лентата, кинењето на тенката лента, недоволната осетливост на емулзијата, флеките и точките врз некои ленти по развивањето. Се чувствува вистинско задоволство кога по развивањето ќе се констатира дека клишетото е совршено. Тешко некој ќе сфати колку трпение, издржливост и челична волја се потребни за успех. Па не можам а да не се насмеам кога ќе чујам како некои велат: "Како тоа овие снимки да чинат толку многу пари?" Јас тоа премногу добро го знам, но како во тоа да го убедам оној што не знае како се изведува оваа работа и кој во снимките ја цени едната и единствената работа: евтинијата.

СНИМАЊЕ. СНИМАТЕЛ

Само по себе се подразбира дека снимателот за овој посебен вид снимки треба да биде добро извежбан и да биде во тек со сите ситни нишки од занаетот. Снимањето, тешко во изведбата, не може да го преземе почетник. Тој, почетникот, може постојано да ги упропастува највештите трикови, доколку заборави само една единствена ситница. Грешката при едно вртење на рачката од апаратот, заборувањето на еден број додека гласно брои при снимањето и ете - ништо, секунда расеаност и пропаѓа сè. Потребно е мирен, внимателен, сериозен човек, способен да им одолее на сите пречки и нервози. Но, пречките и нервозите скоро се неизбежни кога си во борба со безбројните тешкотии и со скоро непрекинатите непријатни изненадувања.

Овие неколку забелешки ќе објаснат зошто снимањето на фантастичните снимки, кое едновременно зависи од режисерот, машинистите, артистите и операторот што снима, е толку тешко!

Тоа е совршено согласување, внимавање од сите, точно соработување - што не е лесно да се постигне. Тоа ќе биде доволно да објасни зошто најголем број фотографии кои се фрлија на новиот жанр, набрзо од тоа се откажаа. Треба да се биде нешто друго отколку само обичен снимател. Морам да кажам дека, иако стручњаци за кинематограф се бројни, оние што успеале да направат нешто друго можат да се избројат и многу се малубројни, дури еден во една нација и помалку.

ПОВТОРУВАЊЕ И ИЗВЕДБА

Сега неколку збора за изведувањето на содржините во вистинската смисла на зборот: кога е сè подготвено (декорот, реквизитите, триковите, костимите) се закажува снимањето. Како и во театарот, сите доаѓаат точно на време, што е неопходно бидејќи сонцето не чека. По краткото објаснување на личностите што треба да се толкуваат, се делат костимите. Строго се почитува законот што го одредува сликањето на декорот во кое главен збор имаат црната и белата боја. Тука веќе нема црвенило за образите ниту за усните. Снимаката се изведува исклучително во црно-бело. Тоа е исто така, посебна уметност која бара извесно знаење, зашто треба да се знае вистинската мерка што е потребна за да се добијат карактеристични а не смешни типови.

Артистите, на повикот на инспициентите, доаѓаат на сцената. Тука режисерот, кој обично е и автор, најнапред вербално ја објаснува целината на сцената што треба да се одигра, а потоа врши делумна проба на различните делови од дејствието. Најнапред главното дејство, потоа помошните епизоди. Тој дава упатства за сместување на статистите, тој е принуден на секој да му ја

одигра неговата улога за да ги означи неговите гестови, влегувања, излегувања, местото што треба да го зазема на сцената. Режисерот обрнува големо внимание за да ги одвои групите од пантомимата, за да се избегне конфузноста и гледачот да може сам, без напор, да го следи главното дејствие, што го интерпретираат главните, најизразити, личности. Сето ова бара големо искуство, концизна и апсолутна точност во објаснувањата, како што е потребно и учество на интелегентни уметници и статисти, кои веднаш сфаќаат што се бара од нив.

Не треба да се заборави дека сонцето немилосрдно се врти, та ако сè не е средено и подготвено за фотографирање во вистинскиот час, снимањето ќе треба да се закаже за утредента.

Кога е сè подготвено се преоѓа на главната проба. Ако нешто не е усогласено, се исправува и повторно од почетокот. Конечно, сè е подготвено. Артистите ја играат сцената и зборуваат како во театар што доведува до поголема автентичност во нивната игра. Снимателот управува со функционирањето на апаратот и сè што минува правилно е забележано. Ако се игра втората слика, промената на декорот следува истиот момент по завршувањето на првата, а настанува општа трка на персоналот во ложите поради промената на костимите. Потоа сите се враќаат на сцена. Се повторува РАСПЛЕТКУВАЊЕТО, објаснувањата, повторувањата повторно започнуваат, па така и втората слика е одиграна и фотографирана. Останува да се размисли дали е потребно брзањето и притоа ништо да не се заборави - оти со исклучок на летото, најпогодните дневни часови се малку и не треба да се губи ни секунда. Комплицираната слика понекогаш бара два или три дена непрекинато позирање. Не ретко се случува да се употребат осум или девет часови за да се изведе слика што ќе трае две минути на проекција; тоа се случува најчесто во сцените на трансформации и прекривања и оттаму е нивната висока цена.

Кинематографот стана колосална индустрија која денес вработува, во разни делови од светот, повеќе од 80.000 луѓе. Тоа е неверојатно, но вистинито и неговиот успех се потврдува од ден на ден. Зошто? Затоа што во сите земји спектаклот има неодолива привлечност и во тој редослед од идеи кинематографот овозможи давање на прекрасни спектакли и во земјите што се лишени од театри или какви и да било други разоноди.

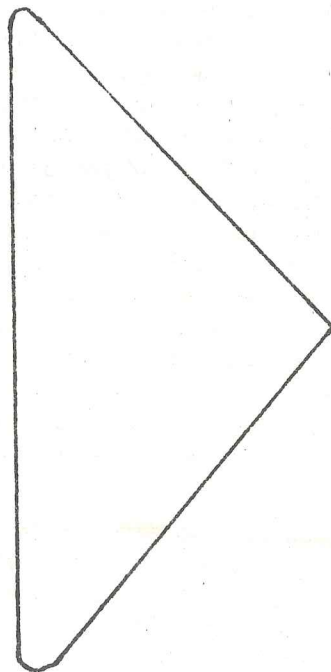
Ех! Кога така би можело да им биде на театарските директори. Но, ете, само фотографирани уметници, кои непречено и без поводи играат во кинематографските снимки, толку добро се компонирани, не можат да бидат нееднакви, добри еден ден а лоши другиот; АКО ДОБРО ОДИГРАЛЕ НА ПРЕМИЕРАТА, ОДЛИЧНИ СЕ ВО БЕСКОНЕЧНОСТ. КАКВА ПРЕДНОСТ !

Блокот за Мелиес го подготви:

★★★★★★★★

И. Петрушевска

14



Хемфри Богарт







АНДРЕ БАЗЕН (ANDRE BAZIN)

СМРТТА НА ХЕМФРИ БОГАРТ (1957)

Кој не жали за Хемфри Богарт (Humphrey Bogart), починат во педесет и шестата година од рак во душникот и половина милион-виски? Исчезнувањето на Џејмс Дин (James Dean) ги погоди, во прв ред, младите под дваесет години, женски пол, додека исчезнувањето на Боги ги погоди нивните родители или барем постари браќа и тоа е, пред сè, тага на мажите. Повеќе заводник отколку што беше заводлив, Богарт им се допаѓаше на жените во филмовите; за гледачите, се чини, тој беше попрво јунак со кого човек се идентификува отколку јунак што се обожува. Жените можат да го жалат, но јас познавам луѓе кои би плачеле за него, доколку чувствата не се неумесни на гробот на едно вакво тврдокорно момче. Без цвеќиња и венци!

Малку задоцнив со моето посмртно слово за Богарт, за неговата личност и мит. Но можеби никој подобро не напиша од Роберт Лашеј (Robert Lachenay) пред една година (Cahiers du Cinéma, бр. 52, ноември 1955), па затоа не можам а да не ги наведат овие пророчнички редови:

"Секој почеток на реченицата открива раздвоени заби. Стегањето на вилицата незапирливо потсетува на подбивен израз на весел леш, последен израз на тажен човек кој ќе исчезне насмевнувајќи се. Тоа е навистина насмевка на смртта."

Сега јасно се предочува дека никој како Богарт не ја олицетворуваше, ако смеам така да кажам, еминентноста на смртта, а и нејзината неизбежност... Впрочем, не толку онаа што ја даваме или примаме колку онаа на идниот леш што е и секој од нас. Иако, навистина, неговата смрт не погодува непосредно и длабоко, тоа е затоа што оправдувањето на неговиот живот беше во некоја рака да се преживее. И, така, тука триумфот на смртта е двоен: победи не толку животот колку опирањето на смртта. Можеби подобро ќе ме разберете доколку на неговата личност му ја спротивставам личноста на Габен (со кого инаку, може да се спореди во една цела низа точки). И едниот и другиот се јунаци на модерната филмска трагедија, но кај Габен (Зборуваме за Габен од "Пепе ле Моко" и "Денот се раѓа", се разбира) смртта доаѓа на крајот, на завршницата од авантурата, неумоливо, на закажано место. Габеновата судбина е токму во тоа што животот го лаже. А Богарт е човек на судбината. Кога тој влегува во филмот тоа е веќе бледо зазорување на утрешнината, подбив на победникот во битката со ангелот; неговото лице е

обележено со она што го видел, а чекорот уморен од сè она што го знае. И бидејќи десет пати ја победувал својата смрт, веројатно, и за нас ќе преживее уште еднаш.

Не помалку достоинствено за восхит во личноста на Хамфри Богарт е неговото прочистување поради пропаѓањето. Ова тврдокорно момче никогаш на екранот не се истакнуваше со физичка сила или акробатска гипкост. Не е тоа ниту Гари Купер (Gary Cooper) ниту Даглас Фербанкс (Douglas Fairbanks)! Своите успеси како гангстер или детектив им ги должи, пред сè, на својата способност да прима удари, а потоа и на својата проникливост. Целисходноста на неговиот удар со песницата помалку сведочи за неговата сила а повеќе за неговата смисла да возврати. Тој знае каде да удри, секако, но особено знае кога да удри. Удире малку, но секогаш неочекувано. А тука е и револверот што во неговите раце прераснува скоро во интелектуално оружје, аргумент што го испрла од седло! Но, она што сакам да го кажам е дека сите видливи обележја на болеста врз него во последните десет години само ја подвлекуваа неговата вродена физичка слабост. Никогаш нема доволно да му се восхитуваме на генијот на тој артист кој успеаше да не натера да го засакаме и во него да ѝ се восхитуваме на сликата на нашето сопствено распаѓање. Како секојпат да беше помалку или повеќе изударан со ударите од претходните филмови, во филмот во боја стана неверојатна личност со лош стомак, со жолто лице, која ги исплукува сопствените заби, одвај добра за пијавиците од тропските мочуришта, но која сепак ја доведе "Африканската кралица" (African Queen) во пристаништето. А дали си спомнувате на она нездраво лице при сведочењето на судењето на офицерите од "Кејн" (The Caine Mutiny)? Беше очигледно дека смртта не може повеќе однадвор да го допре суштеството кое веќе одамна ја беше впило во себе.

"Модерното" својство на Богартовиот мит е оправдано подвлекувано, а Ж.П. Виве (J.P. Vivet) е двојно во право кога оваа придавка ја зема во бодлеровска смисла, зашто на јунакот од филмот "Босонога контеса" (Barefoot Contessa) му се восхитуваме поради исклучителното достоинство на нашиот гнијез. Сепак, би сакал да забележам дека тој модернизам од голем дomet, кој на личноста на Богарт ѝ ја дава нејзината длабока поезија и, секако, го оправдува неговото влегување во легендарното, за нашата генерација наоѓа една поодредена современост. Богарт е, без сомневање, тип на артист - мит од воениот и повоениот период. Сакам да кажам од периодот 1940-1955. Секако дека неговата филмографија бележи околу седумдесет и пет филмови од 1930, а четириесетина пред филмовите "Високата Сиера" (High Sierra) и "Малтешкиот сокол" (The Maltese Falcon, 1941), но во нив тој игра само второстепени улоги и неоспорно е дека

неговата личност се роди со она што обично се нарекува црн криминален филм, чиј двосмислен јунак тој ќе го олицетвори. Во секој случај, кај нас Богарт ја освои популарноста по војната, особено во Хјустоновите (Huston) филмови. Меѓутоа, знаеме дека годините 1940/41 ја обележуваат втората голема развојна етапа на американскиот звучен филм. А 1941 е и година на "Граѓанинот Кејн". Значи, веројатно, постои некакво внатрешно усогласување во поклопувањето на тие настани: крајот на предвоенниот период, раѓањето на одреден романтичен стил во филмскиот ракопис и триумфот - преку Богарт - на интериоризацијата и двосмисленоста. Во секој случај, убаво согледуваме со што Богарт се разликува од предвоените јунаци чиј прототип би можел да биде Гари Купер: убав, силен, благороден, повеќе израз на оптимизмот и целисходноста на една цивилизација отколку на нејзиниот немир. Дури и гангстерите спаѓаат во луѓе од типот на освојувачи: тоа се пропаднати јунаци од вестерните, храбри момчиња кои скршнале од вистинскиот пат. Единствено можеби, Џорџ Рафт (Georges Raft) дозволува уште во тој период да се насети таа интровертност (извор на двосмислености), којашто јунакот на "Големият сон" (The Big Sleep) ќе ја доведе до возвишеност. Во "Кеј Ларго" (Key Largo) Богарт го победува Робинсон, последниот предвоен гангстер. Со таа победа, веројатно, најодзади, нешто од американската книжевност продира во Холивуд. Но не со лажното посредство на сценариото туку со човечкиот стил на личноста. Богарт е можеби првата илустрација на "периодот на американскиот роман" во филмот. Се разбира, не треба да се мешаат внатрешните средства на Богартовата игра со она што го разви Казановата школа, а Марлон Брандо уште пред Џејмс Дин го воведо во мода. Заедничка им е само реакцијата на играта од психолошки вид, но било да е во прашање молчеливоста кај Брандо или бучноста како кај Дин, тој Казанов стил се базира на постулатот на антиинтелектуалната непосредност. Однесувањето на артистот тука треба да биде непредвидливо затоа што не изразува длабока логика на чувства туку манифестира непосредни поттици чиј однос со внатрешниот живот би можел непосредно да се прочита. Богартовата тајна е поинаква. Има тука, се разбира, нешто и од претпазливата молчеливост на Кондар, тоа е рамнодушност на човекот кој добро ги знае опасностите од неочекуваните откритија, но и огромната ништожност на тие површни искренности, недоверби и замор, мудрости и скептицизми. Богарт е стоик. Она што посебно ме востихитува во неговиот успех е тоа што никако не зависеше од карактерот на личностите што ги толкуваше. Точно, далеку се од тоа да бидат симпатични. Дури и ако прифатиме дека сомнителниот морал на Сем Спејд во "Малтешкиот сокол" или Филип Марлоу во "Големият сон" во нашата оценка добива поволен суд,

како да се брани бедниот неранимајко од "Богатството на Сие-
ра Мадре" (Treasure of Sierra Madre) или мрачниот командант
од "Кејн"? Покрај неколку ролји на осветник или рамнодушен
витез за благородна идеја, толку други подвизи - далеку по-
малку достоинствени за препорака, ако не и дури одвратни. Постоја-
носта на личноста е, значи, надвор од неговите улоги што не би
бил случај, на пример, со Габен, а не би можел да биде случај
ни со Џејмс Дин. Тешко е, исто така, да се замисли Гари Купер
во улога на неранимајко. Посебната двосмисленост на улогите што
ги донесоа првите успеси на Богарт во црниот криминален филм
се јавува, ете, и во неговата филмографија. Морални против-
речности се среќаваат и внатре во самите улоги, а и во парадок-
салната постојаност на личноста помеѓу два привидни неспојливи
типа улоги.

Но зарем и ова не е токму доказ дека нашата симпатија беше
наменета, надминувајќи ги дури и измислените биографии или
морални добродетели или пак нивното отсуство на некоја подла-
бока мудрост, на некое прифаќање на човечката судбина, која
може да му биде заедничка и на никаквецот и на поштениот, и
на промашениот човек и на јунакот? Богартовиот човек не е одре-
ден со своето случајно почитување или презир на граѓанските
добродетели, со својата храброст или плашливост, туку пред се
со таа животна зрелост, која малку по малку го претвора живо-
тот во упорен потсмев за сметка на смртта.

превод: Илинденка Петрушева





ФИЛМОГРАФИЈА НА ХЕМФРИ БОГАРТ (1899-1957)

- 1930 - BROADWAY'S LIKE THAT (ТАКОВ Е БРОДВЕЈ)
A DEVIL WITH WOMEN (ГЕВОЛОТ ВО ЖЕНИТЕ)
UP THE RIVER (НИЗ РЕКА)
- 1931 - BODY AND SOUL (ТЕЛО И ДУША)
BAD SISTER (ЛОШАТА СЕСТРА)
WOMEN OF ALL NATIONS (ЖЕНИ ОД СИТЕ НАЦИИ)
A HOLY TERROR (СВЕТИОТ ТЕРОР)
- 1932 - LOVE AFFAIR (ЉУБОВНА СЛУЧКА)
BIG CITY BLUES (БЛУЗ НА ГОЛЕМИОТ ГРАД)
THREE ON A MATCH (ТРОЈЦА НА МЕЧ)
- 1934 - MIDNIGHT (ПОЛНОК)
- 1936 - THE PERTRIFIED FOREST (ОКАМЕНЕТА ШУМА)
BULLETS OR BALLOTS (ЕЛЕКТРИЧНА СТОЛИЦА)
TWO AGAINST THE WORLD (ДВОЈЦА ПРОТИВ СВЕТОТ)
CHINA GLIPPER
ISLE OF FURY (ОСТРОВО НА БЕСОТ)
- 1937 - BLACK LEGION (ЦРНА ЛЕГИЈА)
THE GREAT O'MALLEY (ГОЛЕМИОТ О'МАЈЛИ)
MARKED WOMAN (ОБЕЛЕЖЕНА ЖЕНА)
KID GALAHAD (КИД ГАЛАХАД)
SAN QUENTIN (САН КВЕНТИН)
DEAD END (МРТВА УЛИЦА)
STAND-IN
- 1938 - SWING YOUR LADY
CRIME SCHOOL (ШКОЛА ЗА ЗЛОСТОРОСТВА)
MEN ARE SUCH FOOLS (МАЖИТЕ СЕ ТОЛКУ БУДАЛИ)
THE AMAZING Dr CLITTERHOUSE (НЕВЕРОЈАТНИОТ ДР КЛИТЕРХАУС)
RACKET BUSTERS
ANGELS WITH DIRTY FACES (АНГЕЛИ СО ИЗВАЛКАНИ ЛИЦА)
- 1939 - KING OF THE UNDERWORLD (КРАЛОТ НА ПОДЗЕМЈЕТО)
THE OKLAHOMA KID (ДЕТЕТО НА ОКЛАХОМА)
DARK VICTORY (ЦРНА ПОБЕДА)
YOU CAN'T GET AWAY WITH MURDER (НЕ МОЖЕШ ДА ПОБЕГ-
НЕШ АКО УБИЕШ)
THE ROARING TWENTIES (БУРНИТЕ ДВАЕСЕТТИ)
THE RETURN OF DOCTOR X (ВРАЌАЊЕТО НА ДОКТОР X)
INVISIBLE STRIPES (НЕВИДЛИВИ ЗАТВОРЕНИЧКИ ПРУГИ)
- 1940 - VIRGINIA CITY (ГРАДОТ ВИРГИНИЈА)
IT ALL CAME TRUE (СЕ СЕ ОБИСТИНИ)
BROTHER ORCHID (БРАТОТ ОРХИДЕЈА)
THEY DRIVE BY NIGHT (ВОЗЕА НОЌЕ)
- 1941 - HIGH SIERRA (ВИСОКИ ПЛАНИНИ)
THE WAGONS ROLL AT NIGHT (КОЛИТЕ ОДЕА НОЌЕ)

- THE MALTESE FALCON (МАЛТЕШКИОТ СОКОЛ)
- 1942 - ALL THROUGH THE NIGHT (ВО ТЕКОТ НА НОКТА)
THE BIG SHOT (ГОЛЕМИОТ ГАЗДА)
ACROSS THE PACIFIC (ПРЕКУ ПАЦИФИК)
- 1943 - CASABLANCA (КАЗАБЛАНКА)
ACTION IN THE NORTH ATLANTIC (АКЦИЈА ВО СЕВЕРНИОТ АТЛАНТИК)
THANK YOUR LUCKY STARS (БЛАГОДАРИ И НА ТВОЈАТА СРЕК-НА СВЕЗДА)
SAHARA (САХАРА)
- 1944 - PASSAGE TO MARSEILLE (ПРЕМИНОТ ЗА МАРСЕЈ)
REPORT FROM THE FRONT (ИЗВЕШТАЈ ОД ФРОНТОТ)
- 1945 - TO HAVE AND HAVE NOT (ДА СЕ ИМА И ДА СЕ НЕМА)
CONFLICT (СУДИР)
HOLLYWOOD VICTORY CARAVAN (ПОБЕДОНОСНИОТ КАРАВАН НА ХОЛИВУД)
- 1946 - TWO GUYS FROM MILWAUKEE (ДВА ТИПА ОД МИЛВОКИ)
THE BIG SLEEP (ГОЛЕМИОТ СОН)
- 1947 - DEAD RECKONING
THE TWO MRS. CARROLLS (ДВЕТЕ ГОСПОГИ КАРОЛС)
DARK PASSAGE (ТЕМНИОТ ПРЕМИН)
- 1948 - ALWAYS TOGETHER (СЕКОГАШ ЗАЕДНО)
THE TREASURE OF THE SIERRA MADRE (БЛАГОТО НА СИЕ-РА МАДРЕ)
KEY LARGO (КЕЈОТ ЛАРГО)
- 1949 - KNOCK ON ANY DOOR (ЧУКНИ НА СЕКОЈА ВРАТА)
TOKYO JOE (ТОКИО - ЏО)
- 1950 - CHAIN LIGHTING (НЕПРЕКИНАТИ ГРМОТЕВИЦИ)
IN A LONELY PLACE (ОСАМЕНО МЕСТО)
- 1951 - THE ENFORCER (СВЕДОКОТ МОРА ДА УМРЕ)
SIROCCO
THE AFRICAN QUEEN (АФРИКАНСКАТА КРАЛИЦА)
- 1952 - DEADLINE - U.S.A. (КРАЕН РОК У.С.А.)
- 1953 - U.S. SAVING BONDS TRAILER (ПРОПАГАНДЕН ФИЛМ ЗА АМЕ-РИКАНСКИОТ НАЦИОНАЛЕН ЗАЕМ)
BATTLE CIRCUS (ЉУБОВ НА БОИШТЕ)
- 1954 - BEAT THE DEVIL (ПОБЕДИ ГО ГАВОЛОТ)
THE CAINE MUTINY (ПОБУНА НА КЕЈОТ)
SABRINA (САБРИНА)
THE BAREFOOT CONTESSA (БОСОНОГАТА КОНТЕСА)
- 1955 - WE'RE NO ANGELS (НЕ СМЕ НИЕ АНЃЕЛИ)
THE LEFT HAND OF GOD (ЛЕВАТА РАКА ГОСПОДОВА)
THE DESPERATE HOURS (ЧАСОВИ НА ОЧАЈОТ)
- 1956 - THE HARDEK THEY FALL

Подготвиле: Дубравка Рубен и Илија Пенушлиски

★★★★★★★★★★★★★★★★

ФИЛМОВИ ПРИКАЖАНИ ВО РАМКИТЕ НА XIV-ОТ КИНОТЕЧЕН ЦИКЛУС
ПОСВЕТЕН НА ХЕМФРИ БОГАРТ

СВЕДОКОТ МОРА ДА УМРЕ (THE ENFORCER) САД, 1951

продукција: A United States Picture for Warner Bros

режија: Bretaigne Windust

сценарио: Martin Rackin

дир. на фотографија: Robert Burks

улоги: Humphrey Bogart, Zero Mostel, Ted De Corsia

АНГЕЛИ СО ИСЧАДЕНИ ЛИЦА (ANGELS WITH DIRTY FACES) САД, 1938

продукција: A First National Picture for Warner Bros

режија: Michael Curtiz

сценарио: John Wexley i Warren Duff

дир. на фотографија: Sol Polito

улоги: Humphrey Bogart, James Cagney, Pat O'Brien, Ann Sheridan

ПРЕСМЕТКА ВО ПОДЗЕМЈЕТО (THE ROARING TWENTIES) САД, 1939

продукција: A Warner Bros

режија: Raoul Walsh

сценарио: Jerry Wald, Richard Macaulay i Robert Rossen

дир. на фотографија: Ernes Haller

улоги: Humphrey Bogart, James Cagney, Priscila Lane

ПОСЛЕДНАТА БОРБА НА КИД ГАЛАХАД (KID GALAHAD) САД, 1937

продукција: A Warner Bros. Picture

режија: Michael Curtiz

сценарио: Seton I. Miller

дир. на фотографија: Tony Gaudio

улоги: Humphrey Bogart, Edward Robinson, Bette Davis

ОКАМЕНЕТА ШУМА (THE PETRIFIED FOREST) САД, 1936

продукција: A Warner Bros Picture

режија: Arshie Mayo

сценарио: Charles Kenyon i Delmer Daves

дир. на фотографија: Sol Polito

улоги: Humphrey Bogart, Leslie Howard, Bette Davis

ШКОЛАТА ЗА ЗЛОСТОРСТВА (CRIME SCHOOL) САД, 1938

продукција: A Warner Bros Picture

режија: Lewis Seiler

сценарио: Crane Wilbur i Vincent Sherman

дир. на фотографија: Arthur Todd

улоги: Humphrey Bogart, Gale Page, Billy Halop

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

СПЕЦИЈАЛНА
КИНОТЕЧНА
ПРОГРАМА

документарен
филм

(продолжение од претходниот број)

Лев Куљешов со своите монтажни експерименти веројатно најдобро докажа дека филмската слика, земена сама за себе, е многузначна (24). Издвоена од сопствениот животен контекст, таа ја добива оваа определба и покрај тоа што е крајно конкретна, што до детали ја отсликува стварноста. Во стварноста нашата слика (како дел од нашата перцепција на стварноста) за нас добива одредено значење дури кога ја сместуваме во даден временски контекст. На тој начин временскиот континуитет, едноподругоста на сликите сместени во даден контекст и поврзани со нашето сознание добиваат конкретно (свесно) значење. Слично на ова, и децидното значење на филмската слика "испливува" од нејзината многузначност дури кога со помош на монтажното траење на поединечни кадри ќе се вообличи даден контекст, од една страна, и со помош на монтажното подредување на кадрите ќе се одреди нивната едноподругост, од друга. Токму од оваа многузначност на филмскиот кадар и зависи можноста за манипулација со историјата со помош на филмот. Впрочем, не без причина филмот беше и останува користен како мошне погодно средство за идеолошка пропаганда. Манипулацијата на филмот, освен од наведената особина, произлегува и од еден момент карактеристичен за природата на филмската перцепција - од моментот на соживувањето, од една страна, и од неговата емоционална сила и рационална убедливост, од друга. Одредувајќи го филмот како соживувачки медиум, ние, според Аристотеловите принципи, го определуваме и како катарично средство. Во филмот, меѓутоа, таа категоричност е манипулативна, бидејќи се манипулира со нејзиниот *movens*, којшто е цврсто инкорпориран во содржината на филмското дело. Така, *pathos* -от, како еден од генетичките моменти на катаричната состојба во филмот, може да се исконструира, измени, зајакне, дури и да се измисли. На тој начин филмот се јавува како содржински антикатаричен медиум, ако катарзата (*katharsis*) ја сфаќаме како етичка појава односно процес на "прочистување на негативното" што филмот, во вид на манипулација (во крајна инстанца со самата слобода на мислата) медиумски ни го наметнува. (25) Филмот, значи, во својата медиумска суштина, многу често може да се пројавува како манипулативно-катарично општило.

Според тоа, историскиот третман на одреден настан, со помош на филмот во голема степен се карактеризира со можноста за манипулирање со историјата, со нејзините содржини, со значењето што еден историски настан навистина го има. Не смее да се

заборави дека пресудна улога тука, освен монтажното вообличување, концептуалното испуштање на одредени (значајни) кадри и целокупниот кинематографски контекст што ќе му се даде на материјалот, има и коментарот со кој се проследува сликата. "Исто така, можно е на овој начин да се демистификуваат заблудите што ги создадоа политичките моменти и да се даде ново, објективно и прогресивно "видување" на историските настани".²⁶ ... Интересно е да се посматра како истите архивски документи од различни филмови во телевизиските емисии честопати служат за докажување на сосем спротивни идејни ставови и за различно толкување на историските настани. (...) Така архивскиот филм станува најефикасно средство за политичко дејствување на масата. Неговото дејство е толку поголемо колку материјалот што се прикажува е поавтентичен, а текстот што го следи е пообјективен. Поради тоа, во ваквите филмови еден единствен забележително аранжиран кадар може да ја доведе во прашање автентичноста на другите кадри и довербата на гледачите во вистинитоста на документарните слики".²⁷

Но, кога, всушност, станува збор за манипулација? Дали е тоа случај секогаш кога авторот ни ја пренесува стварноста од својот аспект, кога субјективно ја обликува, кога кинематографски ја метаморфозира? Секако дека, ако на манипулацијата ѝ дадеме вакво широко значење, таа на овој начин слободно ќе ја обфати и уметноста, која превосходно се изразува преку личните ставови, преку субјективниот однос кон таа стварност и појавите од практиката, од страна на авторот на делото. Но, дали и тогаш се работи за манипулација? Секако не. Уметничкото "транспонирање" на стварноста има за цел експлицитно, сосем јасно нагласувајќи го својот субјективен третман на практиката и реалното, да досегне до подлабоки суштини, да ја обопшти или конкретизира, да ја редуцира или да ја изнајде "анатрешната вистина" на појавата што ја третира, да биде "веристичка", да биде "надреалистичка", да биде субјективно откровение на внатрешните суштини. На тој начин и таа се пројавува како обид да се допре до вистината. Манипулацијата, значи, што ја содржи "уметничкиот" филм е манипулација којашто се однесува на **с в е с н о т о**, отвореното, експлицитното водење на нашиот емоционален, интуитивен или рационален апарат кон едно субјективно сознание, кон една идеја, која во вид на уметничка "порака" честопати пледира да стане практична, дури и дејствена вредност. Но, најчесто, таа останува само **с в е с н а** вредност.

Од своја страна, манипулацијата треба да се бара секаде каде што намерно, прикриено и целесообразно се манипулира со **п р е з е н т и р а њ е т о** на **с т в а р н о с т а**, чие скоро редовно исходште претставува било манипулацијата со

историјата било манипулацијата со политиката (сфатена како комплекс на политички односи кој се исцрпува како активност во современото), со современата идеолошка и практична стварност. Така, додека првиот вид манипулација претставува манипулација со историската вистина, вториот вид најредовно се манифестира во вид на пропаганда. Медиумските карактеристики од филмот прават извонредно погодно средство за доловување на вистината, како и средство за (скоро) неограничена пропаганда во смисла на политичко искривување на вистината во однос на дадена општествена, односно политичка состојба или активност. Значајно е да се одбележи дека овие два вида манипулација се меѓусебно предусловени и сочинуваат цврсто единство, пред сè зашто политичката манипулација се засновува на манипулација со историјата, величајќи одредени појави, деизирајќи одредени личности, манипулирајќи со историјата на тој начин што ѝ ја подредуваат било на одредена личност било на одредена појава, во прва, а секогаш на конкретниот историски интерес на дадена група.

Во историјата на филмот останаа забележани два политички историски пандана каде што филмот се исцрпуваше во политичката манипулација, од една, и во историската, од друга страна. Тоа се: бирократско-догматскиот систем на Јосиф Висарионович Џугашвили - Сталин и националистичко-фашистичкиот режим на Адолф Хитлер, за време на чие владеење (во двата режима) филмот беше строго функционалистички одредуван во екстремниот догматски прагматизам според кој планот, од една страна, и редот, од другата беа *vis major* на општественото живеење во тоа време. Уметноста во своето "безредие", "буржоаско декадентно разноличие", "анархичност" и "аполитичност" во обата овие системи требаше да ѝ се подреди на политичката пропаганда, требаше да стане манипулација. На тој начин властодржците сите можни средства ги користеа за зацврстување на грандиозните "кули" на сопствените автократски системи. На овој стремеж не можеше да му избега дури ни филмот.

"На почетокот на триесеттите години советскиот филм доживеа длабока преобразба. Додека во времето на неговиот филм доминираше поетско-метафорскиот наративен стил, кој на фабулата и на индивидуализираниот јунак им обрнуваше помалку внимание одошто на прикажувањето на масата и на апстрахираниот патос, сега почнаа да се пробиваат потрадиционалните принципи на вообличувањето на филмот. Дојде до враќање на заокруженото дејствие и на психолошки продлабочениот јунак. Екстравагантната фотографија и рафинираната монтажа постепено почнаа да ѝ отстапуваат местото на една поконкретна "пеоза" на филмското раскажување... Зад менувањето на стилот и темата на советскиот стил стоеја две причини. Најпрво, воведувањето на

звучниот филм бараше од филмските автори поголем реализам и поголемо нагласување на индивидуалниот јунак. Уште поодлучна беше промената на културната клима во Советскиот Сојуз. Веќе од почетокот на првата петолетка, од филмот се бараше прикажување на стварноста ивекЕјзенштејн ("Старо и ново", 1929) и Довженко ("Земја", 1930) го задоволија тоа барање. Но, со сè поголемото форсирање на индустриската изградба и социјалистичката преобразба во внатрешноста и филмот требаше да преземе активна улога како помошник во тој развoтoк. Почна борбата за "социјалистичко" толкување на стварноста, која се слеа со прогласувањето на "социјалистичкиот реализам" за метод кој им го укажува правецот на сите уметности. Почна времето на догматското одбивање на сите "формалистички" тенденции. Единствено задолжителни, отсега требаше да бидат содржината, "типичното", политичкиот екстракт на некое дело".²⁸

Политичката состојба во Советскиот Сојуз даде "најзначаен" придонес во догматизацијата на односите во општеството. Уште Ленин во својот "Тестамент"²⁹, дава карактеристики за Троцки и Сталин, упатувајќи им на обајцата сериозни пред сè лични забелешки во поглед на раководните можности. Колебајќи се меѓу Троцки и Сталин, Ленин во својот "Тестамент", всушност, ја скицира и крупната дилема што веднаш по неговата смрт ќе се развие во крупни политички судиру, манифестирани како диспарантни политички принципи едни судири во однос на понатамошниот развoтoк на советското општество. На тој начин, Сталин и Бухарин ја елиминираат "НОВАта левица" собрана околу Троцки, а Троцки го протеруваат од земјата, за веднаш потоа да пристапат кон меѓусебно пресметување во кое Сталин ќе го елиминира и Бухарин. Портите на неговото авторитарно тоталитарно владеење сега беа наполно отворени.

"Првиот чекор на државното влијание на развoтoкот на уметноста беше направен во 1932 година кога беше наредено растурањето на сите самостојни литературни организации (вклучувајќи го и Рускиот сојуз на пролетерските писатели -РАП) и основање на еден единствен советски Сојуз на писателите. Од тој момент изразот "социјалистички реализам" стана составен дел на речникот на советската уметничка критика. Членовите на Сојузот на писателите во својот статут се обврзаа да го почитуваат некогаш не толку остро дефинираниот метод на социјалистичкиот реализам негова цел беше "создавањето дела со високо уметничко значење, проткаено со херојската борба на светскиот пролетеријат, со величината на победата на социјализмот, кои ќе ја одразуваат големата мудрост и хероизмот на Комунистичката партија..."³⁰

Политизацијата на филмот не се одвиваше како процес на акцентирање на политичкиот аспект, како еден од актуелните и значајни аспекти толку блиски до филмот, туку напротив, како декретско натурање на единствен правец во чии догматски рамки требаше да се исцрпи целокупната уметност, сето богатство на субјективното движење на творецот. На тој начин политичките догматски "инженери на човечките души" општеството го поставуваа на цврсти бирократски темели, а од уметноста направија "лоша архитектура", лоша копија на грамадното здание на својата држава.

На првиот советски Конгрес на писателите одржан во 1934 година, Андреј А. Жданов, тогаш веќе секретар на Централниот комитет на советската Партија, ја исфрли следнава дефиниција: "Другарот Сталин ги опиша писателите како инженери на човечките души. Што значи тоа? Какви должности им наметнува таа титула? Тоа, пред сè, значи дека е потребно познавање на животот за да може тој навистина да се прикаже во уметничките дела, не схематички, не безживотно, не само како 'објективна стварност', туку вистинскиот живот да се прикаже во својот револуционерен развој. Притоа, вистината и историската конкретност мораат да бидат поврзани со задачата на идеолошкото преобразување и превоспитување на работниот народ во духот на социјализмот. Тој метод во творечката проза и во литературната критика го нарекуваме социјалистички реализам..." 31

За разлика од порано форсирано пропагираната идеја на пролетерскиот интернационализам, меѓународната состојба во средината на триесеттите години, изолацијата на Советскиот Сојуз и опасноста што ја наметна фашизмот кој во 1933 година дојде на власт во Германија и процесот на фашизацијата на Европа и светот, воопшто (во Италија фашистите дојдоа на власт во 1922 година, Франко го започна нападот на Шпанската република во 1936 година, а фашизмот беше во подем во Јапонија и во Франција, САД исто така го чувствуваа влијанието на растежот на фашизмот во земјата), ја наметна и определбата на преминување на националното, патриотското во СССР. На тој начин и се раѓаа филмуваните биографии на големите личности од руската историја како компромисно кинематографско решение на состојбата надвор (изолацијата) и во (Сталиновиот автократски режим) Советскиот Сојуз. Оттука величењето на воениот гениј, возвишеноста, мудроста и простодушноста на прикажуваните историски личности. Така настанаа филмовите "Петар Први" (Петр Првиј) на режисерот Владимир Петров, биографска славопојка на Петар Велики, како и Ејзенштајновиот филм "Иван Грозни", (Иван Грозниј), чиј втор дел беше забранет за прикажување повеќе од една деценија (снимен во 1946, во бункер до 1958 година) поради "уметнички грешки", понатаму филмот "Суворов" на Пудовкин итн.

Но, како во услови на сталинистичко-ждановистичката репресија врз уметноста воопшто, конкретно се исполнуваше манипулацијата со вистината, уметноста и со историјата во филмот? Да им го оставиме тоа на историчарите на филмот Улрих Грегор и Ено Паталас, Еве, што пишуваат тие:

"Веќе во филмовите од триесеттите години беа чести алузиите на Сталин. Сталиновите слики и кипови беа во заднината на важни сцени. Во филмовите за Ленин на Михаил Ром, Сталин го претставуваше вистинското средиште на настаните. "Членот на владата" (Член првительство, 1940) на Захариј и Хејфиц е херојски сталинизирана приказна за животот на една селанка која од управник на колхоз напредувала во пратеник во Врховниот совет, доживувајќи климакс во една апотеоза на Сталин: во последната сцена хероината треба да им држи говор на пратениците. Несигурно ги чита речениците од својот ракопис. Тогаш Сталин влегува во аудиториумот. Жестоки овации, пратениците стануваат. На говорничката ѝ испаѓа ракописот од рака, нејзиното лице се насмевнува и таа конечно успева слободно да говори. Во "Одбраната на Царицин" (1942) на Сергеј и Георгиј Василеви, за прв пат Сталиновата фигура се појавува како фигура на генијален војсководител: сам Сталин го спасува Царицин (подоцна Сталинград) во граѓанската војна од контрареволюционерната војска, кога анархистичката самоуправа на црвените полкови ја заменува со крута, авторитарна дисциплина. Уште појасно Владимир Петров, во својот дводелен филм "Сталинградската битка" (Сталинградская битва, 1950), го изложи сталиновиот портрет, како на бога сличен водач. Хаотичните и непрегледни настани на фронтот се во контраст со олимписката смиреност на Сталиновата студиска соба: сосем сам, тој овде ги води, суверено и непогрешливо, воените операции, додека маршал Василевски се појавува само како човек кој прима наредби и подвладува".

"Меѓутоа, во вистински Сталинов филмски хагиограф се претвори грузискиот режисер Михаил Чијаурели, роден во 1894 година, бивш вајар... Додека Сталин во филмовите од триесеттите години се појавуваше повеќе како мудар педагог и пријател на луѓето, неговиот лик во Чијаурелиевата "Заклетва" (Клџтва, 1946) и "Падот на Берлин" (Падение Берлина, 1949 - два дела) го стекна оној трансцедентален квалитет кој го претвораше од натчовек во бог. "Заклетвата" (се мисли на заклетвата што Сталин ја положи на гробот на Ленин) беше во целост посветена на животот и работата на Сталин во текот на две децении на советската историја. Не треба да се превидат религиозните црти со кои се преобразува односот Ленин - Сталин во тој филм. Во една сцена Сталин самиот оди низ завеаниот парк. Тогаш му се обраќа Лениновиот глас. Сталин ја подига главата: сончев зрак од небо му го позлагува челото. Другпат, на сред Црвениот плоштад, се расипува

трактор. Безуспешно возачот работи околу моторот. Тогаш наидуваат Сталин и неговите соработници. Бухарин со некаков гаволски глас предлага да се купуваат трактори во Америка. Сталин, кратко време го гледа моторот, веднаш ја открива грешката и самиот вози три круга по Црвениот плоштад. Сличен на бог Сталин се појавува во својата бела униформа на крајот на филмот "Падот на Берлин" за на светот, изморен од војни и битки, да му ја донесе "пораката на мудроста и на мирот".

"Заострувањето на идеолошкиот курс во првите повоени години и изнесувањето на видело на првите затегнатости помеѓу некогашните сојузници во војната, кај критиката роди едно до тогаш непознато клише на обвиненија, имено префрлувањата за "космополитизмот", и еден нов филмски жанр: антизападниот, а пред сè антиамериканскиот филм. Тие филмови ја најавија епохата на студената војна. По својот шематизам и по стереотипните личности тие претставуваат карактеристичен производ на Сталиновото време." 32

Скоро идентична беше состојбата во Хитлерова Германија каде што филмот стана едно од водечките идеолошко-пропагандни оружја уште пред доаѓањето на нацистите на власт, кога за разлика од подоцна се снимаа филмови со теми од историското минато на Германија, како "Фридрикус Рекс" (Fridericus Rex - Филм за Фридрих Велики) и други, кои ја поставуваа идеолошката националистичка основа на подоцна владејачкиот национал-социјализам. Во Германија, во периодот од 1920 до 1933 година се почувствува јакнењето на Хитлеровата Национал-социјалистичка работничка партија, и тоа сè повеќе на секој нов избор". Но, од каде доаѓаа тие гласови и на сметка на кои политички партии и групации? Анализата на изборните резултати покажува дека национал социјалистичката партија добивала сè поголем број приврзаници, речиси исклучително на сметка на партиите на граѓанскиот и малограѓанскиот центар. Тие партии во времето помеѓу 1929 и 1933 година на неколку сукцесивни избори, така да се рече, исчезнаа од политичката сцена: бројот на нивните гласачи беше сведен на петина. Во готово иста мера во која овие партии бројно слабееја, растеше бројот на Хитлеровите гласачи. Во исто време партиите на левицата и десницата, социјалистите и комунистите, на една страна, и десните либерали, десната националистичка партија на Германија, на другата страна, главно, ги задржаа своите гласови и своите политички позиции. Овие партии можеби изгубија петина од оние гласови што ги добија на поранешните избори, но грото на нивната гласачка војска остана со нив.³³ Во тие избори Хитлеровата изборна победа во 1933 година беше производ на заострените економско-политички противречности и социјалната беда, која по Првата светска војна почна брутално да ги нагризува темелите на Вајмарската република. Демагошката политичка

програма и силната пропаганда од една, и цврстата (скоро воена) партиска организација, од друга страна, на нацистите им овозможи распространување меѓу средните слоеви кои во голем дел ја чувствуваа општествената беда.

По доаѓањето на власт Хитлер, преку својот министер за пропаганда Јозеф Гебелс, ја прошири кинематографската пропаганда во полза на својата партија. Така се јавија првите профашистички (по 1933 година) филмови: "Младиот хитлеровец Квекс" (Hitlerjunge Quex) на Ханс Штајнхоф (Hans Steinhoff), "Припадникот на СА-одредите Бранд" (Sa - Main Brand) и "Ханс Вестмар" (Hans Westmar) на Франц Венцлер (Franz Wensler). Понатаму во германските кина ќе се прикажуваат филмови кои говорат за текот (и, пред сè, успехите) на воените операции за време на Втората светска војна кои најбрутално ја искривоколчуваа стварноста, презаситени со пропаганден нацистички патос што се извртуваше во гротеска во периодот по битката кај Сталинград и во подоцнежните изгубени битки, за кои кинематографската нацистичка машинерија создаваше монтажни лаги кои на народот требаше да му помогнат да ги голта горчливите пилули на воените порази и уништувањата што пред крајот на војната ги преземаа сојузниците на германската територија. Во тие "шарени лаги", во продукцијата на "филмскиот опиум", освен документарните филмови и посебно филмските журнари, во добар дел учествуваа забавните филмови со своите засладени содржини.

Но, слично на филмовите во Советскиот Сојуз за време на Сталин, и германскиот филм го карактеризира еден посебен однос, односот кон централната, поточно врвната личност во државата, личноста на "фирерот". И во Хитлерова Германија, слично како Чијаурели во СССР, "личен" Хитлеров кинематографски режисер стана една "дама" која својот прв филм го режираше во 1932 година, благодареејќи на претходното актерско искуство во планинарските филмови на Арнолд Франк. Тоа е Лени Рифенштал (Leni Riefenstahl), познајница на Хитлер, која ги направи најголемите пропагандни филмови посветени на величењето на личноста на Хитлер, на неговото деизирање.

"Победата на верата" (Sieg des Glaubens, 1933), краток филм за собирот на партијата во 1933 година, претставува претходна студија за "Триумфот на волјата" (Triumph des Willens, 1935), долгометражен филм за собирот на партијата во 1934 година. Опремена со сите можни овластувања и потпомогната од голем тим сниматели, ги снимаше манифестациите во Нирнберг.

Прологот потсетува на Франковите планинарски филмови: низ панорамата со облаци се приближува авионот со Хитлер, како непосредно од друг свет да слегува на земјата, која нетрпеливо го чека за да ја спаси. Во крути симетрични кадри, камерата потоа опфаќа оргументи на формациите што настапуваат во моќни блокови.

Во фарови кон напред ги подвлекува монументалните димензии на полето за паради. Фаровите покрај строевите го истакнуваат строгиот, поредок. Како надмоќен вообличувач на тој поредок се појавува "фирерот". Сам се движи преку широката пуста лента од луѓе построени меѓу блоковите. Во висина на куќата стои тој над нив на говорницата. Содржината овде станува обична функција на филмскиот облик. Повеќе не може да се утврди дали камерата снима парада или парадата се инсценира за камерата. Вистинскиот збор на партијата се одигрува дури в кино, него го создаде дури филмот". 34.

Да заклучиме со парафразата на една мисла на Гвидо Аристарко: искривувајќи ја во суштината ленинистичката парола - "од сите уметности филмот е за нас најзначаен" - тоталитаризмот убедено изјавува: "Филмот е најјакото оружје". 35.

Неговата парола треба да ја сфатиме буквално и - сериозно.

x x
x

И повторно, сега пред крајот, редно е да се запрашаме - ЛИМИЈЕР ИЛИ МЕЛИЕС? Оваа фраза, во текот на анализата на сите противречности што се обидовме, барем во најопшти црти, да ги прикажеме го антиципираше сето двојство што постои во филмскиот медиум и во неговите уметнички содржини. Така, оваа кондензирана фраза ја има силината да го опфаќа глобалот на дијалектички противпоставени, судрени, но, всушност, секогаш меѓувлијателно тесно поставени кинематографски антиподи. На тој начин, таа ги опфаќа гносеолошките проблеми на филмската естетика за субјективното и објективното, проблемите на вистината и манипулацијата, односите меѓу филозофското и политичкото, релациите меѓу документарниот и играниот филм и уште низа други кинематографски антиподи, кои во текот на кинематографската историја, по некаква општоразвојна законитост, скоро наизменично, негирајќи се најпрвин едната а потоа другата, постојано се заменуваа, се разбира, менувајќи се и конкретно прилагодувајќи се на естетските потреби на времето во кое се афирмираа. Така, архетипската дилема ЛИМИЈЕР ИЛИ МЕЛИЕС не означува никаква развојна динксинкција туку, напротив, кинематографско-историско единство, зашто во филмската историја елементите, правците и стилите на објективното, документарното, политичкото, од една страна, и оние на филозофското, "играното" субјективното, од другата, постојано се преплетуваат, тие наведуваат примери како автентичното може да изгледа крајно фантастично, како што е можно фантастичните филмски кадри да се чинат сосем автентично.

Дилемата ЛИМИЈЕР или МЕЛИЕС, во таа смисла, се разрешува во единството ЛИМИЈЕР И МЕЛИЕС, во едно крајно кинематографско единство на антиподите.

Секое време, секоја епоха, секој нејзин дел има своја естетика. Ние сме свесни дека и ставовите на овој труд не успеваат да му избегаат на тој закон, зашто веруваме дека тие се ставови на актуелниот кинематографско-естетички момент на нашето совремие.

Објаснувања:

Томислав Османли

24. Сосем е индикативен, во таа смисла, експериментот што современо го изведе Куљешов. Тој, имено, по крупниот план на безизразното лице на артистот Можухин неизменично монтира неколку кадри: мртвечки сандак, деца во игра и чинија со јадење. Куљешов опишува дека како резултат на тоа се појавила изразитата убедливост и експресивност на Можухиновото лице кое во првиот случај покажувало тага, во вториот нежност и топлина, а во третиот - глад. Очигледно, кадарот со лицето на Можухин оствари едно од своите потенцијални значења дури откако беше логички монтажно поврзан во каузална филмска низа.
25. Аристотел, "О песничкој уметности"
26. Владимир Петрик (оп. цит.) стр. 285-286.
27. Идем стр. 288
28. Грегор - Паталас, "Историја филмске уметности" 2^и стр. 52
29. В.И. Ленин, "Писмо конгресу", "ПРОТИВ анархизма, либерализма, левичарства и ревизионизма", Цепна книга БИГЗ-а МАРКСИЗАМ, стр. 356-357. Ленин во своето писмо од 24 декември 1922 година пишува: "Ја имам предвид цврстината како гаранција против расцепот во најскоро време и би сакал тука да анализирам низа мисли од чисто лична природа".

"Сметам, што се однесува до цврстината од тоа стојалиште, дека основното прашање го сочинуваат членовите на ЦК - Сталин и Троцки. Односите меѓу нив, по мое мислење, го сочинуваат претежниот дел на опасноста од оној расцеп кој би можел да се избегне и на чие избегнување, по мое мислење, треба да му служи, меѓу другото, и зголемувањето на бројот на членовите на ЦК, до 50 па и до 100 луѓе".

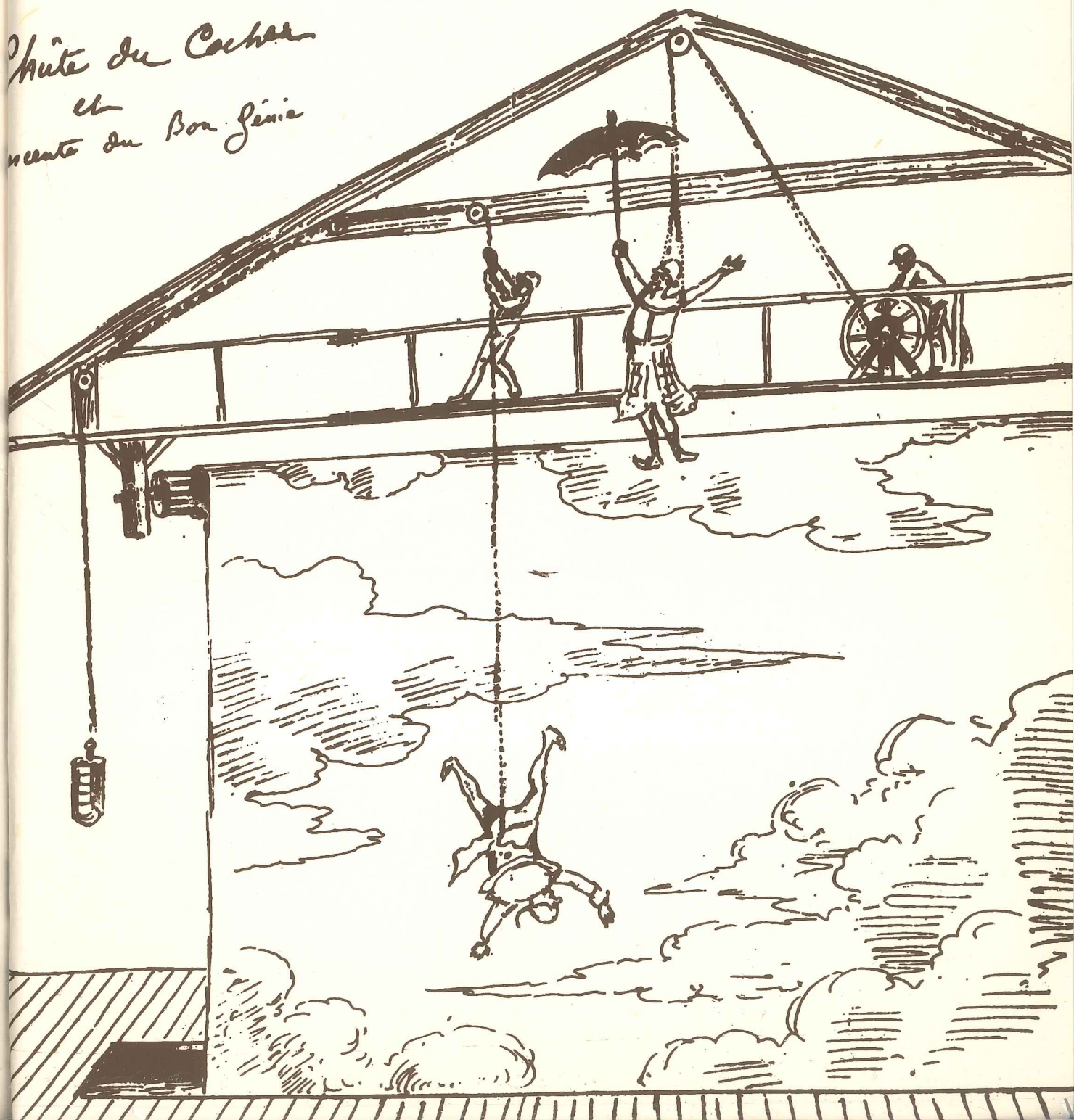
Во додатокот на писмото од 24 декември, од 4 јануари 1923 година, Ленин го заострува мислењето за личните квалитети на Ј.В. Сталин: "Сталин е отповеќе груб и таа мана, сосем поднослива во контактите меѓу нас комунистите, станува неподнослива на должноста генерален секретар. Поради тоа им предлагам на другарите да размислуваат за преместувањето на Сталин од тоа место и за поставување друг човек, кој во

секој случај ќе се разликува од другарот Сталин само со една предност, имено да биде потрпелив,полојален, поучтив и повнимателен кон другарите, помалку каприциозен итн. Оваа околност може да се чини како безначајна ситница.Но јас мислам дека од гледиштето на спречувањето на расцепот и од гледиштето што за заемниот однос помеѓу Сталин и Троцки понапред го напишав -тоа не е ситница, или е таква ситница којашто може да добие решавачко значење."

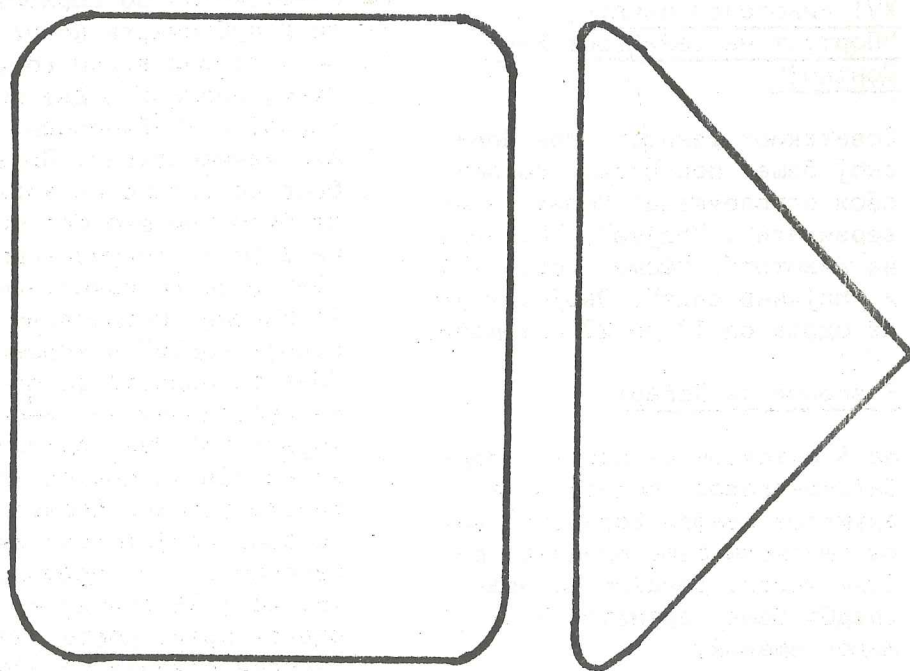
30. Грегор - Паталас, "Историја филмске уметности", 52-53.
31. Gleb Struve "A History of Soviet Russian Literature" Normsn, 1951, стр.239 - цитирано според:Грегор - Паталас "Историја филмске уметности" 2" (оп.цит.) стр.164-165.
32. Грегор - Паталас "Историја филмске уметности".
33. Д-р Најдан Пашиќ, "Упоредни политички системи",Институт за политичке студије Факултета политичких наука, Београд 1976, стр.154.
34. Грегор - Паталас, стр. 12-13.
35. Гвидо Аристарко, "Историографија и филмски докуменат у Италији од "Заузеќа Рима" до неореализма" - "Социјализам" 2/1978, стр.251.



Chute du Cachan
et
accidents du Bon Génie



кинотечен информатор



Кинотечни циклуси септември- декември

Во периодот од септември до декември оваа година Кинотеката ја подготви следната програма на кинотечни циклуси: "Псевдо-историски спектакли", "Портрет на Марк Донској", "НОВ во југословенскиот филм" и "Латиноамерикански филм".

XV кинотечен циклус "Псевдо-историски спектакли"

Од 19 септември до 1 октомври се одржа XV-от по ред кинотечен циклус "Псевдо-историски спектакл", во чии рамки беа прикажани филмовите: "Херкул ја освојува Атлантида", "Освојувач", "Тарас Булба", "Самсон и Далила", "Содома и Гомора" и "Кво вадис?"

XVI кинотечен циклус "Портрет на режисерот Марк Донској"

Советскиот режисер Марк Донској беше претставен со пет свои остварувања: "Моите универзитети", "Мајка", "По цена на животот", "Фома Гордеев" и "Мајчино срце". Овој циклус се одржа од 17 до 27 октомври.

Разговор за Богарт

На 5 октомври се одржа средбата-разговор, посветен на артистот Хемфри Богарт, чиј циклус филмови беше прикажан во јуни месец. Домаќин на оваа средба беше артистот Ненад Милосављевиќ.

Незаборавна вечер на Жорж Мелиес

На 19 октомври љубителите на филмот имаа несекојдневно задоволство да проследат дел од богатиот творечки опус на Жорж Мелиес. Се одржаа три проекции со четириесетина филмови. Беше приредена и изложба со околу стотина фотографии за животот и работата на Мелиес. Гостин на Кинотеката беше госпоѓата Малтет-Мелиес, внука на прославениот пионер на светскиот филм, која, во многу присниот разговор со присутните, ги изнесе своите сеќавања за својот дедо.

Две значајни меѓународни филмски манифестации

Кинотеката, во соработка со Републичката комисија за за културни врски со странство, реализира две многу значајни меѓународни филмски манифестации. Првата беше посветена на корејскиот филм, при што беа прикажани 2 филма: документарниот "Вечно ќе го почитуваме и ќе бидеме предводени од саканиот водач" и играниот "Пат во родното село". Неколку информации за кинематографијата во Демократска Народна Република Кореја -организираното филмско производство во оваа пријателска земја започнува по ослободувањето, во 1945 година и тоа се одвива преку двете централни филмски студија за игран филм

и повеќе специјализирани студија за документарни, научни, образовни и технички филмови. Годишно се произведуваат околу 40 играни филмови и стотина кусометражни документарни, научни, технички и образовни филмови. Кадрите за кинематографијата се школуваат на Централниот факултет за драмска и филмска уметност во Пјонгпјанг. Оваа филмска манифестација се одржа на 26 и 27 октомври.

Втората значајна меѓународна филмска манифестација се "Деновите на кинескиот филм" што се одржаа од 9 до 14 ноември во Скопје, Штип и Охрид.

Во рамките на оваа програма беа прикажани шест играни филмови и тоа: "Извидницата на Јангце", "Лин Це-Хсу", "Менг Лунг Ша", "Радио сигнали", "Црвениот женски одред" и "Герила на железничарите". За оваа манифестација подетално ќе ве информираме во наредниот број на Месечникот.

Библиотека на Кинотеката располага со вкупно 726 наслови на повеќе јазици. Во продолжение го објавуваме прегледот на книгите на српско-хрватски јазик:

1. О документарном филму - Ранко Мунитиќ
2. Фантастика на екрану - Ранко Мунитиќ (I и II дел)
3. Нови филм 1950-1965 - Александар Петровиќ
4. Вестерн или прави амерички филм - Жан Луј Рјеперн
5. Довженко - живот и дело - Александар Довженко
6. Историја филмске естетике - Анжел Анри
7. Хичкок - Питер Богдановиќ
8. Филмско образование - Ј.М.Л. Петерс
9. Аутори, глумци, филмови - Владета Лукиќ
10. Слобода филма - Петар Волк
11. Фотографија од идеје до реализације - Видоје Мојсиловиќ
12. Цавољи филм - Живојин Павловиќ
13. Кинотечни приручник - Младен Голубовиќ
14. Изазов непоновљивог филма - Петар Љубојев
15. Мој кризе - Петар Волк
16. Осма сила - Владимир Петриќ
17. Неореализам у италијанском филму - Серџо Туркони
18. Играни филм - Властимир Гавриќ
(професионална занимања)
19. Друштвена критика у савременом југословенском играном филму
д-р Милан Ранковиќ
20. Филмски укус код омладине - д-р Александар Тодоровиќ
21. Филмска читанка - Петар Љубојев
22. Врз Финци - Континијевих - Џорџо Басани
23. Коње убијају зар не? - Хорас Мек Кој
24. Атентат - Александар Лероа
25. Пси од сламе - Гордон М. Вилијамс
25. МЕШ - Ричард Хукер
26. Француска веза 1 и 2 - Робин Мур
27. Паклена поморанџа - Антони Барџис
28. Андреј Рубљов - Владимир Прибитков
29. Одисеја у свемиру - Артур Кларк
30. КЛУТ - Вилијем Џонстон
31. Дневник бесне домашице - Сју Кофмен
32. Кланица пет - Керт Вонегат
33. Френезија - Артур Леберн
34. Великани смеха (Историја филмске комедије) - Дејвид Робинсон
35. Хауард Хокс - Питер Богдановиќ
36. Марлон Брандо - Џое Морела и др.
37. Мали, велики човек - Томас Бергер
38. Амаркорд - Федерико Фелини и Тонино Гвера
39. Потера за дипломом - Џон Џеј Осборн
40. Хладнокрвно убојство - Труман Кепот
41. Мерлин Монро - Норман Мајлер

42. Мој живот - Чарлс Чаплин
43. Како ухватити мушкарца - За За Габор
44. Источни Гријех - Ентони Квин
45. Мој живот и моје шансоне - Морис Шевалије
46. Педесет година успона и пада Холивуда - Езра Рудман
47. Речник филмске уметности - Јан Беран
48. Стварање драме - Вилијам Арчер
49. Филм као превазилажење језика - Душан Стојановић
50. Телевизиски сценарио - Анџело Д'Александро
51. Техника шминкања за филм и телевизију - Винцент Кихоу
52. Историја филмских теорија - Гвидо Аристарко
53. Узани филм - Владета Лукић
54. Сценарио за филм и телевизију - Луис Херман
55. О Анимацији - Ранко Мунитић
56. Уметност и визуелно опажање - Рудолф Арнхајм
57. Говорна култура - Обрад Недовић
58. Уметнички живот - Павле Васић
59. Технологија сликарства и иконографија - Н.Бркић
60. Драмски правци XX века - Слободан Селенић
61. Елементи драме - Џ.Л. Стајен
62. Српскохрватски позоришни језик - М.Крагуљак и Б. Карлаварис
63. Одело и оружје - д-р Павле Васић
64. Доба барока (студие и чланци) - д-р Павле Васић
65. Увод у ликовне уметности - д-р Павле Васић
66. Компаративна естетика - Д-Р Милан Ранковић
67. Сведочење - 1945-1970. - Петар Волк
68. Сведочење - 1896-1945 - Петар Волк
69. Филм и одгој - Мирослав Врабец
70. Почети кинематографије и филма у Далмацији - Душко Кечкемет
71. Амерички неми филм 1894-1929 - Блаусер и др.
72. Драматургија - В. Волкенштајн
73. Уметност боје - Јоханес Итен
74. Кино - аматеризам - Александар Антонић
75. Увод у историју југословенске музике - Стана Клајн-Ђурић
76. Економика и право уметничких делатности I - Борислав Јовић
77. Телевизија данас - Вера Хорват - Пинтарић
78. Београдска школа документарног филма - Ранко Мунитић
79. Социолошки аспекти телевизијског медијума - д-р Бранислав Костић
80. Радно право уметника - д-р Борислав Јовић
81. Социологија уметности - Милан Ранковић
82. Како се уништити преко телевизије - Брус Стодерман
83. РТВ педагогија - Љубица Бачић
84. Живјет ли овај народ (југ. филм о револуцији) - Ранко Мунитић
85. Манаки и Битола - Д. Димитровски Такец
86. Елементарна техника фотографије - Драгољуб Кажич
87. Систематизација теорије филма у свету и у нас - Душан Стојановић
88. Филм у вашим рукама - Марко Бабац
89. Филмска камера у рукама аматера - Александар Антонић

90. Трикови у аматерском филму - Александар Антонић
91. Развијање преобратног филма од 8 и 16 мм - Александар Антонић
92. Идеја и књиге снимања за аматерске филмове - Александар Антонић
93. Како се монтира филм - Марко Бабац
94. Звук у аматерском филму - Иво Дашек
95. Шта је филм I, II, III и IV - Андре Базен
96. Пракса филма - Ноел Бирш
97. Природа филма - Зигфрид Кракауер (I и II)
98. Логика филма - Албер Лафе
99. Језик и кинематографски медијум - Кристијан Мец
100. Огледи о значењу филма - Кристијан Мец (I)
101. Језик филма I и II - Јежи Плажевски
102. Филм или човек из маште - Едгар Морен
103. Естетика и психологија филма I, II, III и IV - Жан Митри
104. Оглед о начелима једне филозофије филма - Жилбер Коен Сеа
105. Знаци и значење у филму - Питер Волен
106. Семиотика филма - Јури Лотман
107. Филм и марксистички допринос уметности - Умберто Барбаро
108. Маркс, филм и филмска критика - Гвидо Аристарко
109. Филмографија југословенског филма 1945 -1965
110. Филмографија југословенског филма 1966-1970
111. Кинематографија у Србији 1969
112. Кинематографија у Србији 1970
113. Кинематографија у Србији 1971
114. Кинематографија у Србији 1972
115. Кинематографија у Србији 1973
116. Мајстори екрана - Југословенска кинотека
117. Систем теорије глуме - Станиславски
118. Четири студије о филмској монтажи - Ејзенштејн
119. Филмска режија - Геника Ј.
120. Филмска култура - Бела Балаш
121. Сценарио и књига снимања - Пудовкин
122. О филмској сценографији - Балдо Бандини и Глауко Виаџи
123. Основи филмске режије - Кулешов
124. Неопланта филм - документација - Светозар Удовички
125. Стенографски записник VIII конгреса филмских радника Југославије
126. Стање и проблеми домаће кинематографије
127. Извештај удружења филмских произвођача Југославије за 1959 г.
128. Играни филм - Властимир Гаврић
129. Сазревање - Петар Волк
130. Увод о проучавање историје југословенског филма - Дејан Косановић
131. Прожимања култура - Радослав Џокић
132. Изазов стварности - Петар Волк
133. Филм: језик и писмо - Џанфранко Бететини
134. Те слатке филмске лажи - Ранко Мунитић
135. Појам и структура филмског времена - Анте Петерлић
136. Сергеј Ејзенштејн - Виктор Шкловски

137. Историја филмске уметности - I, II и III - Урлих Грегор
и Ено Паталас
138. Основи филмске режије (кадар и монтажа) - Кулешов
139. Путеви совјетског филма и МХАТ - Кулешов
140. Књига о филму - Јан Кучера
141. Глумац у филму - Пудовкин
142. Генерал армије - Чирсков Борис
143. На својој земљи - Цирил Космач
144. Филм у свету и код нас - Јосип Киригин
145. Хемијска контрола процеса развијања - Кирилов
146. Човек на биоскопском платну I, II - Сергеј Јуткевић
147. Музика тон филма - Черемухин
148. Филмски језик - Меј Беното
149. Чарлс Спенсер Чаплин - Аташева и Ахушков
150. Основи филмске режије (увод) Кулешов
151. Основи филмске режије (рад с глумцем...) Кулешов
152. Филмска тека
153. Филмски каталог Војводине - Јања Шакић и Бранко Милошевић
154. Хауард Хокс - Питер Бигдановић
155. Основи теорије филма - Анте Петерлић
156. Зборник на трудови - домашна драма на нашата сцена

подготви: Дубравка Рубен

★★



★★★★★★★★★★★

Во подготвувањето на овој
број соработуваат:

Горѓи ВАСИЛЕВСКИ

Благоја КУНОВСКИ

Томислав ОСМАНЛИ

Мартин ПАНЧЕВСКИ

Илија ПЕНУШЛИСКИ

Мето ПЕТРОВСКИ

Илинденка ПЕТРУШЕВА

Дубравка РУБЕН

Љупчо ТОЗИЈА

Стефан ХАЌИ АНДОНОВСКИ

Мирослав ЧЕПИНЧИЌ

Лектор: Оливера ПАВЛОВСКА

Графичко обликување: Златко ПАНОВСКИ

★★★★★★★★★★★

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