

КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



*киношечен
месечник*

14

СКОПЈЕ, 1979

СОДР



СОДРЖИНА

ТЕМАТСКИ БЛОК

ЗА И ОКОЛУ ФИЛМСКОТО СЦЕНАРИО

- Вредноста на сценариото.....	6
- Варијации на тема сценарио.....	11
- Четири одломки од размислувањата на тема: "Литературата и филмот".....	14
- Развојот на драмските структури на филмот.....	17
- Режијерската транспозиција на сценариото.....	35
- Проблемите на сценариото во нашето производство (превод).....	47
- Од филмската сценаристичка литература фрагменти од "Третиот човек".....	58

ОД ТЕОРИЈАТА НА ФИЛМОТ

- За сценариото (превод).....	68
-------------------------------	----

ПОВОДИ

Ин меморијам

-Радос Новаковиќ.....	75
-Нешто за односот на филмот кон другите уметности.....	76

Денови на кинескиот филм

- Податоци и информација.....	85
- Авантурите на една камера.....	87

XVI кинотечен циклус "Портрет на Марк Донској"

- Пофално слово за Марк Донској.....	91
- податоци и филмографија.....	100

<u>За документарниот филм (продолжение од бр.12)</u>	
- Филм - сведоштво	
Тековите на долгометражниот документарец -	
од класичниот кон новиот.....	102
<u>За псевдо-историскиот спектакл (продолжение од број 13)</u>	
- Стилските одредби на жанрот.....	116
<u>Семиологијата и филмот</u>	
- По повод книгата на Кристијан Мец	
"Огледи за значењето на филмот".....	131
КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР.....	141



Société Anonyme des Plaques et Papiers Photographiques
A. LUMIÈRE & SES FILS

CAPITAL TROIS MILLIONS

Usines à vapeur : **LYON-MONPLAISIR**

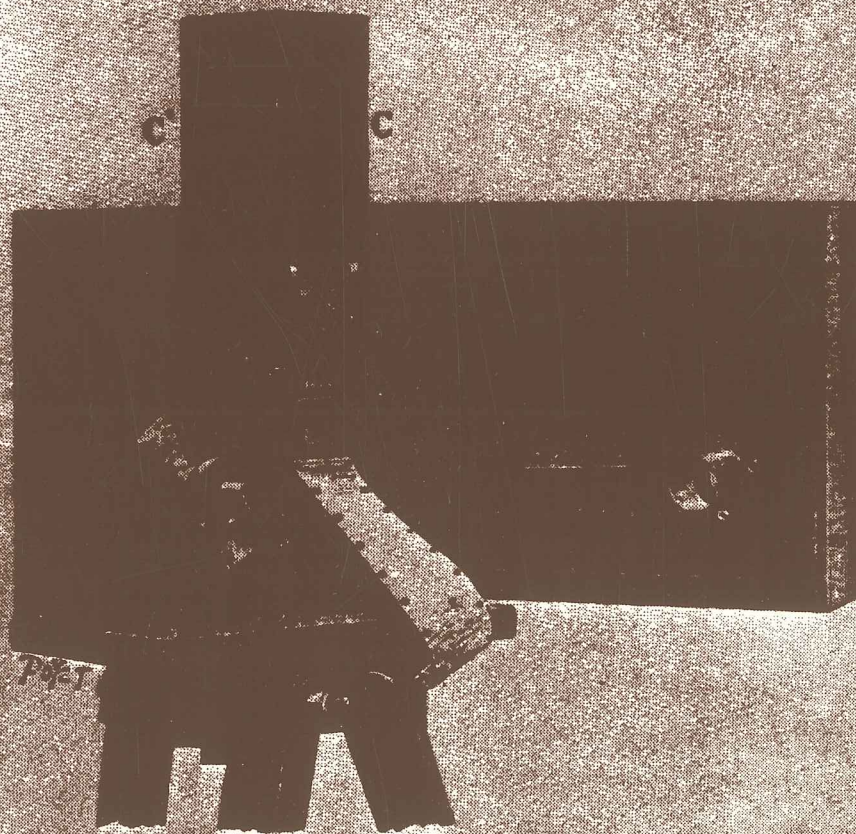
COURS GARRETTA, RUES ST-VICTOR, ST-RAVAUD ET DES TONNELLES

NOTICE

sur

LE CINÉMATOGRAPHE

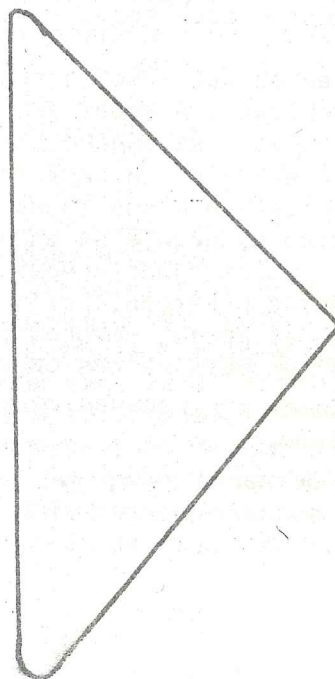
AUGUSTE ET LOUIS LUMIÈRE



Imprimerie L. Deslaur et fils, place Bellecour, 16, Lyon

— 1897 —

ТЕМАТСКИ
БЛОК



ЗА И ОКОЛУ
ФИЛМСКОТО
СЦЕНАРИО



ВРЕДНОСТА НА СЦЕНАРИОТО

Филмот е како река. Исто како што ни една река не е идентична со која и да било друга, и филмот претставува квалитет за себе. Но, исто како што сите реки си имаат свои општи белези што ги определуваат како такви, и филмот има еден заокружен и истовремено отворен конотативен систем или свој автентичен филмски јазик. Сликата и звукот се знаците, а човековата судбина изразена како тоталитет, или само како еден компендиум на стварноста или сонот, е означеното. Река без притоки нема. Па и филмот подразбира збир или, во посреќните креативни моменти, производ на многу елементи од другите класични уметности: сликарството, музиката, литературата... Значи, филмот се определува како еден синтетички квалитет, чии што изразни средства или јазички знаци отпрвин биле знаци на споменатите уметности, а сега во филмот спротивставени или пак помирени во себе преку амалгамот на подвижната фотографија и регистрираниот звук, анимирани од уметничкиот свет - сон на неговиот главен автор - режисерот.

Ако историскиот развиток на филмот, а тоа значи и неговата финансиска, техничка, оперативна и креативна технологија, се подложи на една сериозна анализа, ќе видиме дека неговиот финален квалитет пред сè е синтетичен и симултан, а дури потоа, заради навиката, а можеби и заради можноста на нашата свест, е перманентно согледуван како сукцесија на една одредена, во зависност од историскиот или географскиот момент, хиерархија на вредностите од неговите составни делови. Без таа хиерархија на вредности (некогаш се најбитни актерите, некогаш сценариото, некогаш сликата или музиката...) ние сè уште не сме свикнале да размислуваме за овој чуден синтетичен квалитет, наречен сосема условно и до немајкаде непрецизно игран филм.

Сегва за сега да ја оставиме настрана неговата содржинска вредност (идеолошки набој и пропагандна амбалажа) што несомнено влијае и ја одредува со голема сила самата спомената скала на неговите вредности (делови).

Да се вратиме на самите семантички или, ако повеќе милувате, изразни можности. Бидејќи разликите на вредностите и нивните конотативни системи се доста очигледни јас овде би се обидел да ги согледам нивните заеднички можности и вредности синтезирани во филмот, потоа нивните конотативни допирни точки, коишто при гледањето на филмот се денотираат според веќе фундираните и тешко изменливи условности на свеста на гледачот денес.

Ако појдеме од претпоставка дека уметничкиот чин (филмот е процес, а не завршена фиксирана експозиција) и есенцијата на уметничкиот чин и неговиот однос кон темата, којашто може да биде одраз на стварноста или одраз на сонот сеедно, тогаш неминовно, ми се наметнува логичкиот заклучок дека деловите на филмот (изразните средства од другите уметности), пред самите да се синтетизираат во тоталитетот - филм, имаат свој автентичен однос кон истата тема! Тоа значи дека тие, иако се делови, се однесуваат се разбира во зависност од технологијата на креирањето на филмот, како уметнички субјекти изразени преку уметничкиот субјективитет на нивните творци. Нивните творци се наречуваат соработници на филмот, а тие самите како одредени конотативни делови на филмот: тон, слика, дијалог и сл. Според принципот дека делот не може да биде поважен од целината, овие субјекти треба да се објективизираат или да се уништат како такви. Нивната смрт станува нивна судбина, односно уметнички квалитет во рамките на целината - филмот. Но, од друга страна, според принципот дека, ако настане болест, или дефект, или распад во делот, тој распад станува и во целината, ова објективирање или убиство на квалитетите на деловите претставува еден крајно нелогичен чин. Доаѓаме до еден навиден теориски неразрешлив *contradictio in adjecto*. Овој *contradictio* може да се разреши само ако ги разделиме и ако крајно радикално ги разликуваме каузалитетите на деловите (секој дел си има свој каузалитет во однос на целината и во однос на другите делови) и каузалитетот на целината - филмот. Вака посматран, процесот се здобива со нужната логика: објективирањето на деловите и нивното доведување до еден само функционален квалитет, а неретко и до прост квантитет, изгледа нелогично во однос на каузалитетот на одредениот дел, но логично во однос на каузалитетот на другиот дел, особено во однос на каузалитетот на целината. И обратно: заради хармонијата и здравјето на целината, ни еден дел не смее да биде нарушен за да може да се одржи сам како квалитет! Низ овој парадоксален процес минува филмот и тој самиот, ако не ја знае тајната на разрешувањето на овој парадокс, по правило останува недоречен. Конотативните системи на поединечните делови стануваат, преплетувајќи се меѓусебно по диктат на уметничкиот сензибилитет на режисерот, изрази на едниот на сметка на другиот. Оттука, во целината (филмот) еден звуковен знак може да има квалитет на ликовен, еден литературен знак може да има квалитет на движење и сл. При овој увид на работите наполно се менува оптиката на нашите обусловени размислувања за филмот како сукцесија. Времето се здобива со квалитет. Тоа не тече повеќе еднакво во однос на конотативните системи на деловите ами, напротив, тече различно и збирот или, во вистинските ремек-дела, производот на сите квалитети на сите времиња на филмот, го даваат квалитетот на времето на целиот филм сфатено според француските теоретичари на филмот. Сега целината - филмот по нужност станува еден симултанитет на времиња, односно симултанитет на квалитети на деловите. Овој симултанитет пак, по нужност, ја укинува сукцесивната хиерархија на вредностите на деловите во однос на целината и во однос на самите делови. Штом се укинува оваа сукцесија и скала на вредности, меѓу нив се воспоставува една нова гама на односи.

Имено, тие односи не се повеќе хиерархиски (ова е битно или по-важно или повредно од она) ами стануваат, условно речено - демократски. На тој начин им се враќа квалитетот, а со тоа и субјективитетот. Тие, пак, се однесуваат како живи. Ресуреција. Враќање од мртвите. Ако смртта беше нивната уметничка судбина како казна што се сложила да слугуваат во една друга уметност, воскреснувањето се појавува како награда што воспоставиле еден нов уметнички квалитет изразен во тоталитетот наречен филм. Сега отпаѓаат сите вредносни и вреднувачки компарации од претходната хиерархија. И не само тоа. Навидум излегуваат и нивните манипулативни корени во одредени епохи на развитокот на филмот, маскирани со all round поимот - стил! Фрапантните и флагрантни примери за тоа се на пример во таканаречената комерцијална американска продукција: на чело на хиерархијата се наоѓа актерот како супер-стар или сценариото како драматургија на тензија, додека дури и авторот на целината - режисерот има улога на објективиран и манипулиран регистратор. Во советскиот филм по периодот на Ејзенштејн и другите, а особено во сталинистичкиот период, прво на хиерархиската скала беше сценариото како идеолошки квалитет, во францускиот таканаречен авторски филм тоа место го заземаше движењето на сликата и, како резултат на реакцијата на американскиот филм, сценариото и актерите беа потиснати на заден план итн... Овој сукцесивен, а со тоа и хиерархиски начин на вреднување на одделните елементи на филмот, особено е погоден за манипулирање со деловите. А, според принципот на односот на целината и нејзините делови, манипулирањето со деловите го овозможува и, што е уште поважно, теориски го озакоува манипулирањето со целината. Тоа е кратката историја за тоа како филмот станал до преголема степен манипулативна уметност, низ која ќе се изразат повеќе и поефикасно разните пропагандни струења од самата човекова судбина како етички еквивалент на уметничкото по себе.

Симултаното третирање на секој квалитет посебно му овозможува на авторот на филмот да се служи, без предрасуди, со сите или со еден од деловите во контрапунктирањето или хармонизирањето на филмот. Зашто филмот е како музичка композиција. Никаде, во ни една музичка теорија не пишува дека овој инструмент е поважен или повреден од другиот! Филмската естетика пак, свесно или, што е уште посмешно, несвесно, формулирајќи ги вредностите на филмските делови (изрвни и конотативни системи од секоја уметност посебно) прави хиерархиски увид во нив и со тоа, криумчарејќи некоја отуѓена идеолошка свест во самата теориска мисла на филмот, го ограничува на еден доста ефикасен начин. Авторите се индоктринираат до смешни степени, се создава една кула вавилонска на вредностите, и тоа во името на можноста да се избегне кулата вавилонска! Зашто на таквите теоретичари, имено, димултаниот жив и демократски третман на деловите и им изгледа како најголема кула вавилонска!

Сценариото го подразбира оној дел на филмот, со кој учествува литературата. Нејзиното изразно средство се состои во јазикот. Јазикот, е, исто така, конотативен систем на знаци, но бескрајно уморен, лимитиран, избеан од предолга употреба и веќе немоќен да ги изрази сите емоционални состојби на човекот. Тоа е една старудија од машинерија во распаѓање. Не попусто Јонеско една од своите пиеси нарече "Трагедија на јазикот". Од тука не дели само еден чекор од сознанието дека филмот е од онаа страна на јазикот, а тоа значи од онаа страна на литературата. Јазикот како конотативен систем станува тотално инсуфициентен, промашен и со тоа апсурден. Но, *credo quia absurdum est!*... Во истата пиеса на Јонеско се доаѓа до горните заклучоци за премаленоста и апсурдноста на јазикот - имено на средствата на јазикот, зашто се работи за пиеса со дијалог! Тоа е, значи, чекор напред во однос на радикализацијата на Бекет, којшто дојде до последниот заклучок за театарот - сведен на црн квадрат, од кој избива само тишина и мрак. Впрочем, овие сознанија на драматургијата од педесеттите години доста доцнат во однос на сликарството и познатата слика на Малевич - црн квадрат на бела површина! Јонеско оди понатака и на изморениот јазик, којшто веќе допрел до границите на своите можности, му ја враќа свежината низ една навидум парадоксална трансгресија на истите тие негови можности. На тој начин, иако сосема дискредитиран и доведен до апсурд, јазикот како драматургија продолжува да егзистира и во театарот, а особено во филмот. На прсти можат да се набројат играните филмови наполно лишени од дијалог. Зошто се случува тоа, кога истовремено е наполно евидентно дека филмот има побогат конотативен систем од јазикот, дотолку повеќе што и неговата денотација како веќе обусловена свест на гледачот не претставува никаков проблем? Зошто тогаш не се прави наполно чист алитературен филм? Овој пат одговорот е сосема прост: заради тоа што човекот претставен на филмот треба да дејствува убедливо а не стилизирано. А човекот, покрај сите свои други манифестации, и -зборува! Значи дијалогот е неминовна појава во филмот. Исклучоците само го потврдуваат правилото. Ова ни наметнува заклучок дека сценариото или дијалогот претставува одредена нужност во каузалитетот на целината - филмот. Засага ни преостанува да видиме како се однесува овој дел спрема другите делови, особено спрема целината?

Пред сè, треба да се установи дека сценариото како дел од целината - филмот, за себе е исто така една комплексна целина. Тоа е една од најкомпликуваните литературни творби, блиски до драмата, зашто се конституира според законите на драматургијата во прв ред, а потоа и според законите на прозата. Значи, подразбира два или повеќе видови литература и претставува комплексен или синтетичен вид литературна творба. Според драматуршките закони на Аристотел, добра драма е онаа, на која не може да ѝ се одземе или додаде ништо без да се наруши нејзината конзистентност. Овој основен квалитет на сценариото се негира *a priori*

во неговата филмска транспозиција, зашто дури монтажата на филмот, имајќи го последниот збор, одлучува што ќе се додаде или одземе во самото сценарио. Ете ја егзекуцијата, за која погоре зборувавме веќе. Според законите пак на Аристотел, добра драма е онаа што не бара големи ефекти на надворешен план! Филмот е поправо фундиран на тие ефекти (динамика, атракција, сензација)! Сценариото ја доживува својата втора егзекуција и сè повеќе се претвора во судбина. Но, овојпат во судбина - на филмот. Според законите на Аристотел, главен фактор или *causa finalis* на секоја добра драма е дејствието изразено со зборови. Филмот го транспонира овој израз на дејствието во нов израз, во кој дејствието е понепосредно и пооголено и каде што дијалогот во принцип претставува баласт! Ете ја и третата егзекуција или казна на литературата што се согласила да одигра улога на дел на сметка на една друга целина!

Сценариото е разнебитено, објективизирано и претворено во судбина. Сведено е на дел. Како дел, сега може да влезе во еден нов каузативитет на целината, а притоа пак му се потребни сите вредности што ги "загубиле" како вредности според споменатите закони на "Аристотел".

Каде се неговите можности да воскресне и да го надмине апсурдот? Тие треба да се бараат во неговото битие, квалитет, душа. Лазар воскресна затоа што пред да умре беше Лазар. Имаше свој идентитет. Според Кјеркегор, страдањето на човекот има два модалитета: еден во желбата да се остане свој и еден во желбата да се идентификува со другиот. Овие два модалитета ја исцрпуваат судбината на сценариото и како естетска желба и како резултат. Бидејќи за траумите на "идентификувањето со другиот", во случајов со целината - филмот, е речено доволно, да се обидеме сега да ги наброиме елементите на траумата "да се остане свој". Пред сè, квалитетот на сценариото треба да се бара во неговиот автентичен и оригинален однос кон темата сфатена како стварност или сон. Тој однос е залогот дека може да се остане "свој". Ако е тој однос доволно прецизен, автентичен и оригинален, останува вечен и неизменлив во дефинитивната реализација на филмот. Ниедна режија не може да го уништи докрај колку и да се нејзините намери благородни. Авторот на филмот може сосема да го обрне тој однос, та филмот да личи на превртена ракавица во однос на сценариото со споменатите квалитети, но низ превртената ракавица ќе зрачи нејзината првобитна вредност, макар како шанса да се преврти. Ниеден режисер, колку и да е генијален, нема да се осмели да прави психолошка драма според едно сценарио интонирано како бурлеска и сл. Значи, можностите на сценариото да се здобие со рамноправен демократски третман во однос и на деловите и на целината на филмот се кријат тука, во неговата автентична уметничка моќ. Таа моќ се состои токму во можноста да се умре а сепак да се остане жив. Врвните ремек - дејја на светската драматургија транспонирани на филм го покажуваат токму овој феномен. Тие губат многу од своите литературни вредности, за да се здобијат со нови и ненасетени вредности на филмскиот јазик. Смртта, имено, заради тоа и е судбина, зашто го одредува како мерка животот по неа! Па што се случува тогаш со сценариото? Дали е битно или небитно за севкупниот резултат на филмот? Колку е битно толку е и небитно. Дали е квалитет или не? Прво е квалитет, потоа не е, а најпосле пак станува квалитет. Дали е

прво или последно на скалата на вредностите на филмот? Не е ни прво ни последно, зашто за вредностите на филмот не важи класичниот *axis mundi*, како што, впрочем, се надеваме дека наскоро нема повеќе да важи и како начин на мислење. Сиве овие одговори, дури и по оваа кратка и површна анализа, можеби ќе изгледаат доста апсурдно? Но филмот и не е ништо друго освен стапица сочинета од совладаните апсурди на неговиот јазик, во која треба да се фати човековата судбина.

Љубиша Георгиевски



ВАРИЈАЦИИ НА ТЕМА С Ц Е Н А Р И О

За сценариото како проблем и како тема досега се изречени многу пригодни изреки, многу неактивни флоскули чие заборавување неминовно бргу се случува, но не се успеало да се дојде до една корисна каква-таква дефиниција на овој, мислиме пред сè, литературно-драмски жанр. Бидејќи тоа до денеска не е сторено, се чини дека таквата дефиниција, повеќе или помалку, е не-потребна, така што ниту ние нема да се обидуваме тоа да го направиме. Пред сè, ќе настојуваме да се задржиме на неколку примери од оригиналната сценаристика не апстрахирајќи ја, се разбира, ниту убедливоста и корисноста на некои примери од делата што во својата основа се сценариска адаптација.

Прочуениот холивудски сценарист Дедли Николс, пишувајќи го предговорот за антологијата "Триесетина најдобри сценаристи", го напиша следново: "Ако сакаме да зборуваме за недостаток на холивудскиот пристап кон сценариото, тој се состои во тенденцијата, во која Холивуд се однесува кон сценариото како кон пронајдок, како кон истра-измислица со определен акцент, повеќе како кон создавање верига на дејствија отколку како кон создавање на определени карактери..." И овој цитат, можеби веќе некаде користен, нека ни послужи и нам да го фондираме нашиот однос кон овој, на некој начин проколнат вид литературно творештво. Сценариото како литературна ситуација некако и се развиваше во насоките на кои Дедли Николс ни укажува. Се разбира, основа-

та, појдовниот механизам во сценарио секогаш е дејствието. Колкава улога игра таа чисто надворешна структура во оваа дејност не е потребно да се докажува. Сè уште е можеби присутна, доколку не е веќе прифатена од помладата генерација гледачи, заблудата според која филмот е сама, исклучителна акција. Акција - да, но каква...? Секако, акцијата како кинестетички елемент, дури и неповикана егзистира во филмското сценарио. Но таа не може веднаш да се забележи. Таа всушност го претставува оној клуч што треба да се пронајде за сценариото да се материјализира во филмското остварување. Но, сега настапува уште едно прашање: дали секое сценарио го поседува овој на прв поглед таинствен елемент? Или тој треба да му се додаде во текот на самата, пред малку спомнатата, материјализација, односно во текот на снимањето. Без какво и да било вчудоневидување, доколку продолжиме со ваквите размислувања за сценариото, прашањата толку би се намножиле што веќе самата таа ситуација би ни наликувала на своевиден апсурд. Но, навистина, во една ваква спекулативно - литературна структура какво што е сценариото, сиот можеби потенцијален квалитет и се состои од една бескрајна низа на разни прашалници. Ваквата ситуација со право ја избегнуваат многумина наши талентирани литерати, бидејќи сценариото, на некој начин, не е завршено, не е дефинирано дело.

Отвореноста на сценариото во драматуршка смисла само е еден од битните постулати за неговото прераснување во друг медиум. Доколку ваквото прераснување се оцени како успешно, сценариото сега веќе има еден нов квалитет. Сигурно дека овој придоден квалитет резултира токму од ваквиот спој на медиуми и нивните изразни капацитети. Таа е секако и основната проверка што сценаристичкиот текст треба да ја издржи. Скриената кинестетика во текстот, доколку е се разбира присутна, ќе се појави на филмската слика. Но, за жал, мошне често во практиката се случува токму спротивното. Едноставно на екранот никако не успеавме да ја откриеме онаа јатка што треба емоционално да нè покрене. Д-р Бранко Белан во својата книга "Сценарио - што и како" вели вака: "Од судирот извира закана, од заканата опасност, а опасноста ја раѓа онаа напнатост што ќе ја прикове кинопубликата, ќе ѝ го одземе здивот и ќе ја присили дејствијата на платното да ги следи со крајно важно интересирање и возбуда. Заканата треба да биде постојана. Акцијата мора да предизвика противакција. Протагонистите на позитивните стремежи на сценаристот (идеи) се судираат со сето она што им се опира (противидеја), а тие судири предизвикуваат надежи, паѓања, таги, радости... во кои киногледачот емотивно учествува".

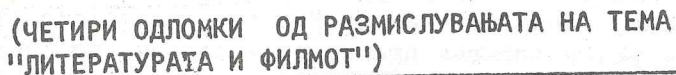
Како што гледаме, оваа емоционална ангажираност на гледачот секако е еден од квалитетите, пред сè на сценаристичката замисла. Таа кај гледачот ја покренува онаа неопходна асоцијативна нишка

која ќе го доведе до разбирање и сознавање на филмот и неговата порака. Пропустите што се евентуално направени во сценаристичката основа овдека, сосема јасно се појавуваат како конкретна пречка која гледачот може да го доведе до една конфузна ситуација. На овој начин можеме мошне лесно да дојдеме до заклучок дека сценаристичките грешки скапо се плаќаат. Развојот на дејствието и на карактерите, две мошне сложени драматуршки задачи, во сценаријот треба да бидат прецизно изведени. Оваа ситуација го повлекува и прашањето на дијалошката фактура. Изразот на ликот и карактерот на протагонистите се фундирани токму во дијалогот и неговата ритмичка вклопеност во дејствието, помеѓу анализата и дескрипцијата, помеѓу површинското и суштинското, помеѓу конвенционалното и динамичното; тоа со некои од можните избори што сценариото може да ги наметне во зависност од неговиот квалитет. Мошне често се случува сценариото, и покрај сите позитивни особини, да не го најде адекватното визуелно ехо. Дали тука пропустот е во сценариото или во самата негова реализација - претставува сложен проблем, така што барањето одговор на него, исто така, поставува една цела низа стапици. Тешко е и комплицирано сите тие стапици да се набројат, уште потешко да се откријат. Цврстата драматуршка поставеност на еден сценаристички текст е, секако, уште еден од битните постулати за да се избегнат сите можно пропусти при неговото визуелизирање. Проблемите што се присутни при работата на сценариото се, како што гледаме, прилично бројни. Нивното решавање и надраснување, меѓутоа, не е работа само на сценаристот туку и на сите други членови на екипата. На овој начин гледаме дека се мултиплицираат прашањата и проблемите, а со нив и варијантите и, се разбира, можностите што би требало да имаат решително влијание врз квалитетот на сценарискиот текст.

Можеби овие сумарно нафрлени размислувања и ја немаат толку потребната систематичност за да можат да дефинираат еден ваков проблем. Во секој случај, сметаме дека такви и слични размислувања би требало да има и повеќе, односно не би смее-ло да се задоволиме со горната констатација. Во третманот на феноменот "сценарио" мошне важно е и размислувањето околу тоа, тој феномен да се здобие со еден попостојан континуитет.

Мирослав Чепинчиќ





Се чини, постои една тешкотија која мошне тешко може да биде надрасната, кога е во прашање пренесувањето на книжевните дела на филмска лента. Го имам предвид оној неминовен редукциони-зам кон кој прибегнува филмскиот медиум во таквите случаи. Големата предност што филмот ја содржи по однос на акцијата, дејството, сетилното визуелно и аудитивно искуство, како симултано да претпоставува одреден вид редукција во однос на искуствата од овој вид што само литературното дело може да ги пружи. Сите слоеви на едно литературно дело што можат филмски (визуелно и аудитивно) да бидат изразени, во една успешна филмска адаптација ќе бидат уште повлечатливо изразени (да се потсетиме на мошне сугестивниот крај на Какојанисовиот филм "Гркот Зорба", наспроти финалето во романот на Казанцакис), но затоа пак богатите семантички радијации на еден добар роман кои не се стриктно поврзани со дејството или акцијата, а токму таков е случајот со модерниот роман, ќе дојдат мошне малку до израз. Изгледа, не беше ни малку случајно што првото дело во историјата на филмот беше снимено според еден роман (филмот "Алчност" од Ерих фон Штрохајм, според романот на Франк Норис, 1924), во својата првобитна верзија траел цели осум часови! И Боднарчуковата верзија на славниот Толстоев роман "Војна и мир" трае долго, но во својот биланс ни дава една редуцирана слика на богатиот спектар од значења и содржини што овој роман во себе ги крие. Накусо, не е можно, севкупното семантичко богатство на едно книжевно дело, доколку се работи за дела со голема уметничка сила, да се пренесе "неоштетено" во рамките на една киносеквенца. Мораме во тој поглед да се согласиме со францускиот филмски естетичар Жан Митри, кога вели: "Да се создаде филм како "роман" е едно нешто, а да се адаптира литературното дело за филм нешто сосема друго, мошне различно, до тој степен различно што резултатот испаѓа секогаш спротивен на она што се очекувало".

Развивајќи го својот, во основа, правилен суд за крупните генерички разлики што го одделуваат светот на литературата од светот на филмот, со оглед на тоа што се работи за два тешко компатибилни јазика на изразување, Жан Митри, се плашам, доаѓа до некои заклучоци кои не се секогаш убедливи. Тој зборува за невозможноста на дијалогот помеѓу филмот и литературата,

дури и во случаите кога се евидентни креативни напори едно литературно дело преку филмската визија да се надгради, да се осовремени и преку еден нов семантички клуч да се осмисли. Митри смета дека "одделено од својата инфраструктура врз која како дело се засновува, еден роман станува гола апстракција, теоретска расправа, без вистинска вредност". Францускиот естетичар, ми се чини, на ваков начин упаѓа во стапицата на оние естетичари кои нешто што е различно со самото тоа го прогласуваат за спротивно и неспојливо. Би можел да наведам низа филмски дела кои претставуваат драгоцен транспозиција на еден проблем или појава која веќе претходно била обликувана и која пренесена во денешно време, што ќе рече, одделена од својата првобитна "инфраструктура", ништо не изгубила од својата сугестивност и актуелност. Ќе го наведам како пример филмот "Коцкар" на англискиот режисер Керол Рејш, кој е снимен како своевидна парафраза и современа инспирираност од романот "Коцкар" од Достоевски. Мислам дека овој одличен филм може да ни покаже дека "првобитната инфраструктура" не мора во сите случаи да биде онаа парочна првца, која по никоја цена не смее да се раскинува, дека постојат проблеми, појави и состојби чија суштина останува слична во најразличните "инфраструктури" и дека единствениот проблем е во тоа тие уметно и креативно да се доведат во контекст со новото време и модалитетите што за него се специфични и карактеристични.

Отаде, поуверлив ми изгледа заклучокот до кој во овој поглед доаѓа Бела Балаш, кого, впрочем, и Митри го цитира во својата книга:

"... адаптаторот треба да го користи одреденото дело, (се мисли на литературното дело, заб. моја) единствено како првобитен материјал, при што ќе го посматра под специфичниот агол на сопствената уметничка форма како да е сурова стварност; тој не треба да се занимава со формата што веќе ѝ е дадена на таа стварност". Мислам, поради тоа, дека можностите на филмот, наспроти неизбежната редукција, сепак се големи и вонредни, што е и главната причина поради која продолжуваме да гледаме филмови без некогашната снисходлива насмевка и не со единствена желба да се разонодиме, туку со желба за нови и поинакви доживувања кои другите уметнички медиуми не можат да ни ги пружат.

III.

Ако литературното дело за сценаристот може да биде само "првобитен материјал" а не една самостојна структура која не може да биде употребена "за друга цел" а притоа да не биде грубо нарушен нејзиниот јазик, т.е. нејзиниот естетски и уметнички интегритет, тогаш тоа значи дека литературното дело е само еден п о в о д што сценаристот треба да го претвори во нова текстуална реалност, која нема самостојна егзистенција, како што е тоа случај со литературното дело, ту-

ку се создава во функција на филмот што врз база на него допрва треба да биде остварена. Оттука произлегува впечатокот ако за еден вистински добар филм е нужно вистински добро сценарио, дека зависноста на филмот од литерарната подлога уште повеќе се истенчува и релативизира, зашто сценаристичкото обликување на нешто што е веќе литерарно обликување многу често се претвора во тешкотија наместо во предност. Се чини, во однос на филмот, литературата е сè уште изразито привилегирава: чести се поплаките дека добриот филм изневерил едно значајно литерарно дело, додека истакнувањето на обратните примери е сосема ретко. Очигледно, постои еден битен услов литературата и филмот да соработуваат, а меѓусебно да не си префрлуваат "неверство": сценаристот да умее и да знае литературниот материјал така да го преобликува за тој да може да се појави во еден нов медиум, во една препознатлива но наполно нова и фасцинантна светлина. За тоа е потребно само едно - сценаристот да биде сензибилен и мисловен, т.е. к р е а т и в е н. Но, проблемот е, најчесто, во тоа што таквиот сценарист во наши услови е мошне редок и што кај нас на сценаристичката работа се гледа како на некоја не особено сложена активност. Случајноста и стихијата во оваа област, се чини, играат поголема улога отколку во која-годе друга во културно-творечката сфера. Отаде долгиот и измачувачки процес на создавањето филм кај нас, особено во првобитната негова фаза кога се вообликува неговата сценаристичка подлога која всушност е и темелниот камен на едната режисерска градба. Врз амби-валентната сценаристичка визија и материја свои прсти и свои "идеи" мешаат многумина, честопати, малку компетентни. Изохипсите на нивните показалци се откриваат подоцна, во небулозната и некохерентна филмска реализација.

(продолжува во наредниот број)

Милан Гурчинов

(Забелешка на издавачот - подледната одломка од овој текст, која што се однесува на искуствата во македонскиот филм, ќе ја објавиме во број 15^т каде што ќе бидат поместени повеќе прилози за македонската кинематографија.)





РАЗВОЈОТ НА ДРАМСКИТЕ СТРУКТУРИ НА ФИЛМОТ

Според тоа, секоја трагедија мора да има шест составни делови по кои таа има ваква или онаква особина. Тоа се: приказната, карактерите, говорот (дијалогот), мислите, сценскиот апарат и музичката композиција... Најважен од тие составни делови е склопот на настаните..."

Аристотел¹⁾

Актуелноста на оваа мисла чии содржини и денес продираат во суштината на конституцијата на секое драмско дело, па и на филмот, ја обезбедува мошне широкото и, едновременно, длабоко содржинско сфаќање на поимот на драмата кој се идентификува со поимот на дејствието (δράω - правам; δράμα - дејствие²⁾), со една повеќекратно кинестетична категорија. Првото приближување на филмското и драмското ќе го најдеме во една начелна илустративна и повеќе теоретско-мисловна релација: додека сликата, фотографијата е статична пројава, движечката слика е, дури и сама за себе, дејствие (односно δράμα)). Осмислувањето, пак, на ова празно дејствување или, како што вели Аристотел, подражавањето на неј која (конкретна) акција, на некое конкретно дејство е приказна, а "приказна, имено, ја нарекуваме композицијата на настаните"³⁾ (σύνθεσις Πραγμάτων).

Оттука, осмислувањето на празното дејствие на филмот, определено со кинетичноста на медиумот, со движењето во времето и просторот, со механичкото движење на филмската лента во филмската камера, значи, со сиот тој кинетичен кинематографски синдром, филмската композиција на настаните, филмската драматургија ја остварува како најзначајна кинематографска дејност, дејност која на празната кинетичност ѝ ја дава идејната содржина, која ја осмислува и ја остварува како уметност со став и "порака".

Секој обид да се продере во суштините на развитокот на драмските содржини, од своја страна, мора да го препостави прашањето од каде да се почне оваа анализа. Продлабочената историска висисекција, се разбира, не ќе може да не ги забележи примарните текови во историјата на филмската драматургија кои најнепосредно извираат од театарските искуства, и тоа во време кога во самиот театар молкум царува (транспонирана во оваа или онаа театарска пројава, стил, школа) Аристотеловата миметичка драм-

ска концепција. Уочувајќи ги само своите формални квалитети, филмот и неговите родоначалници во филмската слика гледаа пред сè подражавање, мимеза на стварноста, со што и филмот мошне бргу го ставаа во атарот на идејното владеење на Аристотеловите погледи на драмската уметност.

Од своја страна, впирањето на театрализмот во филмот беше и свесна интенција која се трудеше на филмот вештачки да му го влее аристократизмот и достоинството на една "класична" уметност и да го извлече од неговиот "неблагороден" статус на панаѓурска атракција. 4) Но, кој ќе беше погоден "аристократски" медиум за филмско транспонирање од театарот и на кој начин конкретно ќе се извршеше ова транспонирање, ако не со прифаќањето на класичната драмска приказна?

На тој начин филмот стана длабоко подражавачки медиум. Тој, навистина, се здоби со одреден "уметнички" дигнитет, но по цена на пропуштање на типично филмската драматургија, по цена на тоа што стана мимеза на мимезата. Токму на ова место почнува и доминантното владеење на Аристотел и во филмот. Аристотеловото царување во драмската уметност, а посебно во филмот, во секој случај го потпомогнаа неговите начелни поставки за драмското дејствие кои слободно (се разбира, никако сите, за што ќе стане збор подолу) можеа да важат и во филмот, не толку реално, уметнички - зашто Аристотел пред себе имал точно определена материја и точно определен сензибилитет - сензибилитетот на античката драма и, пред сè, трагедијата - колку логички, теоретско - традиционалистички.

Развојот на драмските форми

Се разбира, на самиот почеток, непознавајќи се доволно себеси, филмот почна да ги прави првите чекори сосем спонтано, ставајќи се во положба на средство кое единствено ја фиксира, отпрвин и сосем безидејно, стварноста. Првите Лимијерови документаристички филмови ниту имаа ниту можеа да имаат некаква драмска подлога, не само поради тоа што сè уште не ги познаваа потребите на новиот медиум туку и поради тоа што малиот обем и времетраењето на првите филмови не им дозволуваа какво и да е драмско конструирање. Но, од друга страна, и првиот филм "со приказна", сепак, кинематографијата им го должи на браќата Лимијер. Тоа е кратката историја "Полеаниот полевач" (L'Arroseur Arrosé, 1895 во кој во бурлескен жанр е прикажана една мала кабаретска анегдота, која веќе претставува зародиш на некаква драмска конструкција, применета во филмот од, како што нагласуваат некои автори, кабаретските програми што изобилуваа со слични негови каков што е овој за судбината на полевачот кој поради палавоста на едно дете се прска самиот. За разлика од театарот, првата драмска конструкција на филмот беше - комична.

Жорж Мелиес (Georges Méliès), за разлика од Лимијерови, како "човек од сцената", не се стеснува од тоа филмот да го театрализира, но, не познавајќи го вистинскиот театар, тоа го прави на свој начин, користејќи го филмот за своите илузионистички настапи. И покрај тоа што неговите фантастични приказни во себе содржат некаква драмска конструкција, за драмското дејствие може да се каже дека е праволиниско и дека најмногу се огледа во епскиот наративен карактер на неговите филмови со фантастична содржина. Дејствието во Мелиесовите филмови го претставува обичен драмски скелет кој пред сè е во функција на триковите што во даден филм ги презентира. Самото дејствие, пак, е прогресивно, без

какви и да е заплети и, начелно одредено претставува основа за физичкото дејствие на артистите и оживеаните објекти. Односот помеѓу ликовите не се експлицира драмски туку априорно и пред сè литературно, преку натписите кои во неколку зборови ја објаснуваат и состојбата што понатаму ќе се развива (праволиниски, како што нагласивме) и односот помеѓу фантастичните јунаци што ќе се судираат пред сè физички.

Но, за Мелиесовата драматургија е мошне карактеристично и тоа што таа е во функција на филмскиот јазик, поточно што се наоѓа во состојба на едно извртување во кое содржината му, соодветствува на формалниот елемент кој кај Мелиес го претставуваат новооткриените трикови. Но, ова е сосем разбирливо кога се има предвид фактот дека Мелиес изврши голем дел од обемната задача на запознавањето на основните изразни средства на новиот медиум. "Мелиес во своите обиди постепено ги откриваше и применува-
ше триковите што ги криеше камерата: стоп - трикот, реимпозиција-та, претопувањето и така натаму, додавајќи ги и оние веќе познати во фотографијата: двојната експозиција, маските, повеќекратните експозиции, така што по неколку месеци филмското "чудо" ѝ се придружи на сценската илузија, а набрзо во целост и ја замени." 5) Во таа смисла, на Мелиес му ги должиме зачетоците на техничката драматургија, која импресионистите, а подоцна и францускиот филм, ќе ја направат значаен драмско-атмосферски елемент на филмската драматургија.

Историската нишка на развитокот на драмските структури добива нов квалитет во филмовите на Едвин Портер (Edwin Porter), а пред сè во "Големиот грабеж на возот" (The Great Train Robbery, 1903) каде приказната е раскажана со паралелен тек на настаните. Во овој петнаесетминутен филм се спротивставуваат дејствија, факти, места и времиња, се преиначува хронологијата и се менуваат точките на гледање. Портер е во историјата на филмот, особено што се однесува до новооткриваните драмски моменти на филмот, неоправдано слабо забележан, особено зашто ја започнува онаа кинематографско-драмска тенденција која американскиот филм ќе го оформи како засебен филмски сензибилитет и пристап кон

оригинерните драмски содржини на новиот медиум. Во таа смисла Портер ја започнува онаа интенција што понатаму продолжува кај Грифит, а преку него се претопува и уште повеќе се надополнува во руската монтажна школа, каде, што во Ејвенштејновиот "Оклопникот "Потемкин"" го достигнува и кинестетичко-драмскиот климакс.

Портеровиот драмски говор, имено, својата оригиналност му ја должи на американското милје кое филмот го прифати мошне спонтано и кое новиот медиум ниту го натценуваше, како што тоа се правеше сè повеќе во Европа, ниту пак го потценуваше, пред сè поради фактот што американската уметност не страдеше од лажните традиционалистички комплекси кои радикалните промени што во вид на крупна дилема ги постави филмот во артифициализираната Европа, која ја пренагласуваше и патетизираше својата историска и културна традиција, ги доведе скоро во прашање. Најлесно беше да се направи некаков вид културен компромис и, механички, филмот да се "упати" кон театарот, таа институција, која како што вели Жан Митри (Jean Mitry), во тоа време беше израз на општествениот статус, длабоко буржоаска по својот карактер, претставувајќи симбол и одраз на буржоаскиот менталитет. Америка, меѓутоа, филмот го прифати и му се предаде мошне искрено, американските автори филмот го гледаа неоптоварени од какво и да е поранешно или традиционалистичко-уметничко гледиште, тие креативно растаа со филмот и набрзо почнаа да говорат со драмскиот јазик што им одговараше на филмските структури. Во таа смисла, особено значење има Портер кој и со "Големиот грабеж на возот" и со "Еден ден на американскиот пожарникар" во филмската драматургија го воведува паралелното дејствие, елемент кој ќе стане карактеристика на американската школа, и кој ќе го развие особено Дејвид В. Грифит. Паралелното дејствие значеше еден нов елемент на филмската нарација, кој со својата типично филмска природа на дневен ред го донесе и проблемот на драмската тензија, проблем на кој американските автори мошне успешно му одговорија, почнувајќи од Портер и неговото драматично спасување во "Еден ден на американскиот пожарникар". Паралелното дејствие беше значаен содржински елемент кој на филмот (пред сè на американскиот) многу му помогна во детеатрализација.

Истовремено, Европа филмот го стави во редот на уметностите, токму покрај драмската уметност, во што најмногу помогна филмското претпријатие Film d'Art кое во 1908 година го исфрли "Убиството на војводата од Гиз" (L'Assassinat du duc de Guise). "Панаѓурската забава тој ден за првпат доби аристократска титула и свое прво осветување. Бидејќи стана театар - во-живи-слики, филмот отсега имаше право да биде сметан за уметност. За уметност на понизок ред, без сомнение, но сепак за уметност... Но, наскоро дурбинот можеше да се спушти. Буржоаската публика наскоро

се засити од пиесите во кои се гестикулираше а воопшто не се говореше, во кои славни театарски личности, на чело со Жан Мунет-Сили (Jean Mounet-Sully), рецитираа пред камерата која мораше да остане нема. Несреќниот банкрот на претпријатието го прекина сево ова..."7)

Американската школа во меѓувреме бележеше вистински успеси. Дејвид Ворк Грифит (David Work Griffith) и компанијата "Витаграф" ("Vitagraph") лансираа нов стил кој се нарече "сцени од стварниот живот" (Scenes of True Life).

Покрај сестраната детеатрализација што мошне инвентивно и радикално ја истиснаа од своите филмови, преку депатетизацијата, намалувањето на гестикулацијата и со помош на "оживувањето" на камерата, Грифит е мошне заслужен за усовршувањето на Портеровиот драмски пронајдок - паралелното дејствие и тензијата - кој во еден нов драмски принцип наречен "грифитовско спасување во последен момент" Грифит го доведе до таква кинестетичка перфекција што и денес претставува широко прифатен филмски принцип во акционите филмови. "... Почнувајќи од "Осамената вила" (The Lonely Villa), сите негови позначајни филмови задолжително завршуваат со некое подолго гонење, кое својата возбудливост ја стекнува со забрзаните паралелни монтажни преоди. Додека сме сведоци на пеколните маки на некое невино лице - на кое му се заканува смрт, во исто време ни се овозможува да го следиме напредувањето на потенцијалните спасители, и тие две сцени или делови на сцени сè побрзо се менуваат, додека конечно не се здружат при спасувањето на жртвата. Таа грифитовска трка драматизира еден битно филмски предмет - објективното физичко движење".

Но, најголемите дострели, Грифитовите драмски поставки за филмот ги достигнуваат токму во неговото "Раѓањето на една нација" ("The Birth of a Nation", 1915), филмско дело кое, благодарейќи и токму на драмската основа, постигна голем успех и го разбранува американското јавно мнение. Вештата драмска монтажа на филмот, особено пред крајот, до мајсторство ја доведува драматичната и напнатата трка на членовите на Кукс-клук-кланот и нивниот спасувачки потфат кој успешно завршува, се разбира, на огромно незадоволство на илјадниците црни Американци, кои, во стварноста, го трпеа теророт и навредите што им ги нанесуваше истата таа "хуманистичка" организација. Се разбира, Грифит работел сосем прецизно во основата, претходно добро обмислувајќи ги сцените, но во еден драмски скелет кој и дејствено и режиски го конкретизирал на самото снимање. Книгата на снимање како постојана практика ќе ја воведи, имено, дури Томас Инс, и покрај тоа што пред него Мурнау, на пример, секоја сцена од своите филмови режиски ја осмислувал, цртајќи ја на хартија.

Паралелизмот на дејствијата беше вториот крупен чекор на Грифит, кој, сметајќи го за типично кинематографско драмско изразно средство, во својата "Нетрпеливост" ("Intolerance", 1916), во климаксот на творечката еуфорија, а по фрапантниот успех на "Раѓањето на една нација" и нејзините драмски принципи, го пречекорува драматуршкиот оптимум на меѓусебно поврзани дејствија до една конкретна акција, и дејствија, четири на број, што се одигруваат во различни временски периоди ги поврзува само со една апстрактна идеја - нетрпеливоста, која, конечно, гледачот презатрупан од сложената драмска структура и не ја забележува, во најдобар дел и поради нејзината општост на која и радикално ѝ се спротивставува врваницата од конкретни дејствија. "Грифит, главно, се смета за прв човек кој една дадена приказна - во добар дел театарска - ја раскажува со филмски јазик. Но, можеби, неговата најголема заслуга е во тоа што, за разлика од многу следбеници, секогаш бил многу свесен за јазот што театарската приказна ја дели од филмското раскажување. Освен во оние завршници и трчаниците каде што залудно се обидува да ги задржи двата неусогласени начина на прикажување, Грифит постојано го држи раздвоено она што не оди заедно. Неговите филмови се полни со пукнатини кои поскоро потекнуваат од неговиот филмски нагон одошто од техничката неумешност. Од една страна, тој секако се стреми драмскиот континуитет да го воспостави што е можно повпечатливо; од друга страна, задолжително ги внесува сликите што служат за унапредување на дејствието или за предочување на релативни расположенија, кои веќе задржуваат и извесна независност од заплетот, па така успеваат да доловат физичко постоење. Токму во тоа и се наоѓа смислата на неговиот крупен план. А и неговите долги тотали, неговите вознемирени маси, неговите улични епизоди и многуте фрагментарни глетки не мамат интензивно да ги апсорбираме.

Посматрајќи ги тие слики или сликовни конфигурации, навистина можеме да ја заборавиме драмата што ја истакнуваат со своите нејаски значења. Тоа му се случи на Ејзенштејн, да споменеме еден пример. Повеќе години по гледањето на "Нетрпеливост", тој повеќе не помнеше кој е кој во уличните секвенци на "модерната приказна" на тој филм; но фигурата на еден минувач, видлива само во "бунило" и понатаму живо се оцртуваше пред неговото внатрешно око."⁹)

Сергеј Михајлович Ејзенштејн (Сергей Михайлович Эйзенштейн) го означува климаксот на развојот на драмските форми во филмот почнувајќи од "Штрајк (Стачка", 1924) и достигнувајќи до креативно-естетска генијалност во "Оклопникот (Потемкин)" ("Броненосец (Потемкин)", 1925), каде што драмската структура е цврсто инкорпорирана во монтажната конституција, особено преку една содржинска иновација од драмско-монтажен карактер којашто

Ејзенштејн, инспириран од јапанските идеограми чија комбинација дава ново значење, ја нарекува интелектуална монтажа. Во таа смисла, и Ејзенштејн сметаше дека најголемата вредност на неговите поставки за интелектуалната монтажа во својот дијалектички судир изродуваат нов идеен и драмски квалитет. Во "Потемкин", на тој начин, целото драмско дејствие е поделено на пет делови, кои еден на другиот претставуваат контрапункт, секцирајќи ја оваа контраполираност и понатаму, на помалите драмски целини, сè до кадрите, така што во драматуршко-визуелна смисла "Оклопникот "Потемкин"" е филм на сложени судири, во сложени интеракции и со продлабочена слоевитост, на еден повеќекратен идентитет на драмските и кинематографските содржини. Ејзенштејн драмата ја исцедува и од такви, навидум, формални судири, какви што се контраполираностите на крупниот план и тоталот, но во една цврста драмска констелација која извира во вид на ново прашање од овој судир и самото се судира со следниот кадар. Чистата филмска тензија се манифестира со интензитет кој е многу поснажен дури и од оној на античката трагедија, се раѓа од самата филмска форма, цврсто сраснува со неа, извира од самиот ритам што извонредно го следи драмскиот развикот кој успешно расте во двете паралелни дејствија (на оклопникот и на копното, во Одеса), кои меѓусебно, во еден строг ритам, се менуваат и се судираат, комплементарно надградувајќи се и растејќи во една општа, чисто филмска драма. Ејзенштејн внимава и на такви "детали" како што е ритамот со кој се менуваат и натписите, кои исто така се во судир со кадрите и кои и сами за себе го зголемуваат интензитетот со зголемувањето на буквите и со сè пократкото траење. Во таа смисла, целокупната драмска структура на филмот дејствува мошне силно, впечатливо и динамично, полна е со емотивен интензитет кој извира од мошне прецизно поставените драмски соодноси на масовно судрените ликови. Оваа "индуктивна драматургија" која од конкретните ликови го гради колективниот лик е повеќекратно филмска и во себе го вклучува за првпат во историјата на филмот толку бараниот драмско-структурален момент, на типично кинематографски начин.

Поставките на интелектуалната монтажа Ејзенштејн особено ги применува во "Октомври" (Октябр", 1927). "Додека во филмот "Оклопникот "Потемкин"" сепак постоеше одреден јунак - носител на основното дејствие (бродот) и додека манускриптот беше создаден на цврста драматуршка основа (во целината и во деталите секогаш може да се открие доследно придржување кон принципите на "златниот рез"), на континуитетот или спротивпоставеноста на визуелните вредности на сликата, дотогаш "Октомври" беше преполн со кадрови со симболични значења, пресметано поврзување на сликите чија врска и смисла мора да ја пронајде интелектот на гледачот (на пример, по кадарот во кој се гледа како мењшевикот говори следува детаљ на раце што свират на харфа, а по есерот, свирење на балалајки или кадри што го прикажуваат Керенски како се качува во мес-

то по скалите постојано го прекинуваат натписи кои означуваат сè повисоки и повисоки чинови!)¹⁰⁾

Ејзенштејн го отфрла индивидуалниот јунак и класичната драматургија и го развива сопствениот драмски принцип кој во повеќе теоретски елементи е типично филмски, но токму нивното пренагласување во "Октомври" филмот го прави неразбирлив. Ејзенштејн, слично на Краг во театарот, се труди да го истисне човекот од филмот и да го замени со чистата визуелна конструкција, а пред сè со монтажната комбинаторика, и токму во овој елемент му се приближува на Сига Вертов и неговите поставки за семоќта на киноокото. Екстремните концепции до кои дојде Ејзенштејн по чисто спекулативен пат и кои самата уметничка практика ги отфрли, пред сè поради прегодената рационализираност, интелектуалност, допираат до концептот на некаква самоцрпечка драматургија, која во себе си а не во човекот гледа основно средство, претпоставка за драмското дејствие на филмот. Самиот Ејзенштејн не им остана доследен на овие свои теоретски погледи на филмот кога во 1938 година го снимил својот "Александар Невски" ("Александр Невский") и првиот и вториот дел на "Иван Грозни" ("Иван Грозный"), I, II, 1944, 1945).

По Ејзенштејн, или уште подобро по "Потемкин", филмската драматургија постепено ги синтетизира сите филмско-драмски поставки и придобивки до кои дојде филмот движејќи се по творечката оска Мелиес-Портер-Грифит-Ејзенштејн, или, поточно, синтетизирајќи ги и понатаму разработувајќи ги и комбинирајќи ги драмските форми до кои дојдоа овие автори, а пред сè: оптичката (техничката) драматургија, односно нејзините иницијални форми, паралелното дејствие, филмската тензија на трката, како монтажно драматизирање на настаните, а пред сè на трката како "иманентно" филмски активитет и, на крајот, визуелната драматургија што извира од судирот на различните драмски структури, од деловите на сценариото, преку судирот на секвенците, сцените и кадрите и сложените соодноси и контраполираности на "драмското" и "визуелното" и нивните внатрешни содржини.

Натамошниот развиток на драмските содржини запира кај неореалистичкиот филм, кој особено во филмовите на Виторио Де Сика (Vittorio De Sica), се здобива со своевидни карактеристики. Во таа смисла, токму филмот "Крадците на велосипеди" (Ladri di biciclette 1948) го карактеризира драматичност заснована на чисто кинематографска тензија, поточно на конфликти произлезени од динамиката и внатрешната драматичност на самата физичка акција, било од паралелизмот на дејствието било од монтажниот судир на кадрите и нивниот каузален континуитет.

Така, драмската конституција на "Крадците на велосипеди" на сценаристот Чезаре Цаватини (Cesare Zavattini) беше типично кинематографско прилагодување на звучниот филм и изнаоѓање сцена-

ристички оптимум помеѓу ејзенштејновските драматуршки кинематографски поставки и драмските талкања на филмот по 1927 година, кога звукот бараше коренито менување на монтажно-драматуршките и "чисто визуелните" принципи што до максимум ги разви советската монтажна школа на немиот филм. Така, сижето на "Крадците на велосипеди" е наједноставна приказна за гонењето, од страна на еден сиромашен работник и неговиот мал син, на крадецот на нивниот велосипед. Тука драмата е однапред логички експлицирана и причинско - последично поставена: од тој украден велосипед зависи работата, односно егзистенцијата на едно работничко семејство, така што секој момент во оваа драматична трка, токму поради снажните егзистенцијални и социјални импликации, гледачот го доживува најдраматично. Однапред поставената каузалност овозможува суптилни и детални режиски варијации, слободни уметнички варијации на веќе експлицитно поставената тема, со типично кинестетички средства, во ова портеровско-грифитовско-ејзенштејновско драмски содржено драматуршко милје. Крадците на велосипеди во себе ја имплицираат трката, паралелните дејствија и интелектуалната монтажа полна со кинестетички драмски судири. На тој начин и секое губење од видот на крадецот претставува разочарување за гледачот и ги предизвикува класичните, аристотеловски, чувства на страв и сожалување (се разбира, детално изнијансирани, онака како што тоа го диктира промената на филмското дејствие), а секое влегување во трагата - заедничка радост со јунакот, сето тоа во еден максимално кинетички и естетски висок уметнички контекст на апсолутно филмски квалитети.

Неореализмот во досегашниот развиток на драмските форми ја означил синтезата на оние драмски форми до кои дојде самиот филм во различните развојни фази, соединувајќи ги во едно мошне плодотворно, естетски моќно и уметнички сосем разнострано единство. Филмската драматургија што ќе се развива по неореализмот во рамките на посебните кинематографски стилови ќе акцептира и ќе апсолутизира само некои од овие драмски форми, пропуштајќи ги другите или оставајќи ги на сензибилитетот на другиот уметнички правец. Во таа смисла, по неореализмот особено е забележлива тенденцијата што ги реактуелизира обидите за "дедраматизација", за чист филм, за "чисто филмско траење", за "документаристички спонтанитет" кој ќе се случува со минимум режиско, а особено драматуршко - сценаристичко интервенирање во стварноста што "недопрена" трае помеѓу два монтажни реза. Жан Ку (Jean Cocteau), во таа смисла, вели: "Во овие филмови драмската конструкција ја изгуби својата важност. Наместо да раскажуваат приказна тие со сликата ѝ даваат експресивност на непосредната стварност. Подејќето од режисерите на новиот бран ѝ го свртеа грбот на општествената стварност, другите, пак, нурнуваа во комплексните опсесии на еден интелектуален свет."12)

Современиот сензибилитет, главно, се стреми кон апсолутно признавање на неопходноста на драмската конструкција, и покрај тоа што остава отворени некои прашања во поглед на степенот на таа нужност, за нејзините суштински карактеристики, за степенот на драматуршко-сценаристичката креативна партиципација (покрај онаа на режијата и на другите фактори) во финалниот уметнички производ, во филмот. Во секој случај, значењето на сценариото современата филмска теорија апсолутно го акцептира, не определувајќи се конечно за самите драмски принципи, а пред сè за самата драмска структура, за театарските драматуршки елементи, за квалитетите на заплетот, симболиката и пресвртите и за нивниот автохтон филмски карактер. Важно е да се напомене дека овој нагорен раст на интересот за филмската драматургија пред кинематографијата најсилно го постави токму звучниот филм, кој пред сè со дијалогскиот елемент бараше драмско осмислување што нема да ги загрозува и реалните филмски валери. Постојниот момент во филмската драматургија, во таа смисла, претставува врв, од кој тешко да можат да се одвојат покарактеристични дела со специфични драмски карактеристики. Пред сè еманципацијата, а потоа и дивергентниот и интензивен кинематографско-драмски развоток доведоа до плурализам на драмски стилови и конструкции кои, во различен степен изнијансирани, во крајна инстанца се кристализираат, пред сè во две контраполирани становишта, но за тоа подолу.

Драмскиот детерминизам - актуелно прашање на драматуршкиот статус во филмот

"Сценариото, смета В. Туркин, не е филм, сценариото е дело што се состои само од зборови, но тоа го има предвид филмот, навесувајќи го во вербален израз. Сценариото е - вербалната "внатрешната" форма на филмовите, како што филмот е "надворешната", визуелната форма на онаа "внатрешна", мислена литературна форма, т.е. филмското сценарио."13)

Во оваа своја дефиниција Туркин мошне внимателно, што впрочем е случај и со сите теоретичари кои пишуваат за карактерот на филмското сценарио, сценариото го оградува од неговиот финален продукт - од филмското дело, правејќи ја оваа дистинкција по еден повеќе формален критериум, со помош на поделбата на литературна (сценарио) и визуелна структура (филмот). Но, како и да е, уште во самата дефиниција, којашто од многуте слични дефиниции случајно ја издвоивме за да го илустрираме најраспространетото мислење што филмот и неговите драмски содржини ги двои, ги дистингвира, ги оддалечува, се оди кон нефилмичност на кинематографската содржинско-формална целост.

Така, филмското сценарио и, воопшто драмските содржини на филмот полека ги добија карактеристиките на детерминатори на "содржината", на "уметничката порака", на "идејата" на филмското дело, додека кинетичката структура на медиумот ја означуваше "формата", "чистото движење" на кое нужно треба да му се придодаде содржината за да се оствари како уметничко дело. На тој начин, во филмската теорија почна да се развива едно хиперболизирано инсистирање на драмските содржини што особено се случи по опуштањето на развојната нишка на советскиот монтажен филм и неговото претопување во говорен советски филм, а што се јави делумно како последица на догматизацијата на уметничките поставки и пренагласувањето на соц-реалистичкиот метод и неговите поставки во чија основа беше барањето на "идејата" во секое уметничко дело, а делумно од новите крупни драматуршки барања кои пред филмската драматургија ги постави звучниот филм. Во таа смисла граѓанските поставки за уметноста на мала порта го воведоа Аристотел и неговите сфаќања за издвоеноста на формата и содржината. Сосем незабележително зад театралните пароли за ангажирана социјалистичка уметност "со став", советската драматургија потпаѓаше под граѓанскиот концепт на драматуршкото компонирање на филмското дело. Во таа смисла Н.М: Алејников говори за двете струи во советскиот филм ("традиционалисти" и "новатори") кои во Советскиот Сојуз се судриле уште во 1918 година и чии судирања продолжиле и многу подоцна, а се однесуваат пред сè на односот на филмот кон драмската уметност и искуствата на "писателската уметност" од театарот, 14) особено театарските поставки на Константин Сергеевич Алексејев - Станиславски кој во својот "Систем" ги разработува поставките за "идејноста" 15) кај артистот, но во многу нешта и кај драмскиот писател 16). Паралелно со догматизацијата што сталинизмот ја наметнуваше преку ждановистичките концепции, драмските уметности се стеснуваа во тесните рамки на соц-реалистичките погледи за неопходноста на "идејноста", а што конкретно се манифестираше во натурањето на идеите на Станиславски и воопшто на рускиот институционален театар врз филмот.

Во таа смисла, и Куљешов во своите "Основи на филмската режија" пишува: "Вие добивте сценарио за инсценирање. Прочитајте го тоа сценарио и установете го она што е најважно: зошто филмот ќе биде снимен по ова сценарио, што ќе му каже филмот на гледачот, т.е. разјаснете ја и точно установете ја идејата на сценариото... ЗАПОМНЕТЕ: единствено оние филмови што содржат длабока идеја се полновредни дела на кинематографијата, нив народот ги сака... Во вашата работа сè ќе биде подложено на идејата, којашто е главна и која ја предизвикува потребата на целесообразноста на секое делче, на секој дури и 'најситен' кадар". И понатаму: "во практиката на режисерската работа (еднакво во театарот како и во филмот), идејата на пиесата или на сценариото се нарекува **на д з а д а ч а** на делото. Оваа дефини-

ција ја пронајде К.С.Станиславски".17)

Дека "идејноста" и нејзиното форсирање не е "традиционален" елемент во советското филмско искуство најдобро сведочи книгата на стариот мајстор на немиот филм Всеволод Пудовкин "Сценариото и книгата на снимање", во чиј српскохрватски превод стои забелешка дека книгата е пишувана уште во времето на немиот филм. Во оваа книга, имено, Пудовкин филмската драматургија ја смета за наполно автохтона филмска дејност којашто на драматургот му ја наметнува нужноста за познавање на филмот и неговите творечки елементи: режијата, монтажата, како и тоа дека сценаристот треба да замислува не "само што се случува туку и како се случува. При обработката на дејствието секогаш мора да се толкува обликот." 18

Но, токму проблемот на самостојноста на филмската драматургија претставувал основа на теоретските дискусии за филмското сценарио, со далекусежни реперкусии врз определувањето степенот на одреденоста, на детерминизмот на сценаристичките драмско-организациони содржини врз финалниот уметнички продукт. Во таа смисла, сосем е забележлива интенцијата оние мислења што филмската драматургија малку ја дистингвираат од театарската, сценариото и драмските чисто литературни содржини да ги сметаат за најзначаен елемент во филмот; напротив, ставовите што го акцептираат мислењето дека филмот претставува оригинална уметност, скоро секогаш, токму на типично филмските драмски средства (кои претставуваат идентитет на филмската кинестеза и драмските поставки во едно нераскинливо, строго каузално единство) им ја даваат примарноста.

Најпрво, неопходно е да се нагласи дека скоро и не постои мислење, кое пледира на минимум стручност, а кое меѓу театарските и филмските драматуршки карактеристични не прави одредена дистинкција. Но, посојат и мислења кои во добар дел преовладуваат во теоријата, а кои сметаат дека филмот е синтетичка уметност. Така, на пример, Владимир Петриќ смета: "Колку и да се согласуваме со фактот дека филмот може да послужи и како средство што успешно ги транспонира другите уметности (да не заборавиме дека филмот е синтетичка уметност и дека поради тоа му се блиски литературата, театарот, музиката и сликарството), сепак мораме да се залагаме за специфично филмски изразни средства". 19). Филмот независно од сите негови третмани како "синтетична уметност", бил и останува уметност *sui generis*, сосем оригинална и автохтона во медиумска бит. Нејзините литературизирања, театрализирања и добивањето сликарски карактеристики се мислења кои одат не само по строго формалистичка линија, туку тие се производи на поединечни периоди во историјата на филм-

скиот развoтoк, кога филмот преземал значајни елементи од другите уметнички видови. Во таа смисла, особено е потребна дистинкцијата на филмските од театарските карактеристики, пред сè во драматуршки поглед.

Првата и најглобална карактеристика на двата драмски вида е тоа што театарската драматургија е детерминистичка, а филмската индетерминистичка. Во едната, драмските заплети нужно и снажно влечат кон една цел, најчесто трагична, којашто идејно и атмосферски секогаш е присутна во драмското сценско дејствие. Шекспировите драми и античките трагедии во таа смисла се особено илустративни. За разлика од театарот, филмот, т.е. филмското драмско дејство се осмислува во случајното и честопати него сосем спонтано го следи, зашто не може, по силата на медиумот, да ѝ се спротивстави на животната спонтаност што е ставена во положба да го фиксира. Крупниот план, подвижната камера и другите филмски елементи не само што овозможуваат туку и бараат лизнувањето на мало камче на коњското копито на гонителите да предизвика далекусежни драмски реперкусии. Во таа смисла во филмот, за разлика од театарот, случајното е двигател на перипетија, мовенс или инспирација на обртот.

Втора карактеристика е тоа што филмската драматургија неопходно бара физичко движење како тематски елемент, односно кинестетичка средина во која се одвива дејствието. Во таа смисла, многу често токму фотогеничната или кинестетичната средина ќе диктира и некои елементарни филмски елементи, дури и од пресудно значење. Не случајно американските мајстори своите филмови ги поставуваат во сосем специфични физички средини, а исто така и во постојано движење (најчесто гонење, при што некогашните коњски трки ги заменија најмодерни автомобили). Токму ова беше пресуден елемент за прогласување на вестернот за "апсолутен филм".

Трета карактеристика на филмската драматургија е тоа што театарската драматуршка етика не допушта директно прикажување на убиства или на каков и да е физички натурализам. Така, кога Софоклеовата Антигона умира, тоа на Креон и на публиката им го соопштува стражарот. Во нужната потрага по документарност, по животот сликан "онаков каков што е", филмот, напротив, физичките и натуралистичките чинови не се двоуми да ги прикаже правејќи ги драма самите нив, а не составувајќи ја драмата (како театарот) од нив.

Четвртата карактеристика го претставува односот на драмските единства кон медиумот. Така, најглобално театарот е упатен кон тесно почитување на драмските единства: единството на просторот, единството на времето и единството на дејствието, и покрај тоа што во текот на својот вековен развoтoк правел многу обиди да ги разбие овие единства. Во филмот, меѓутоа, суштината на "проб-

лемот не се состои во тоа дали во филм, работен според извесна драма, ќе се разбијат единството на местото и единството на времето (во Шекспировите дела тоа веќе го стори самиот писател!) туку во колкава мера филмски ќе се изразат и разоткријат судирите што пред сè, се водат преку дијалогот. Секако, неопходно е, во филм работен врз основа на драма, почесто да се промени местото на дејствието, да се збие конверзацијата, но тоа не е решавачко." 20) Сепак, филмичноста на сценариото во голем дел ја одредува и оној концепциски елемент што драмската кинестеза на филмот ја доловува на оригинален филмски начин, со разбирање на класичните театарски единства што не им соодветствуваат ниту на филмската драматургија (паралелизмот на дејствието сериозно го загрозува единството на дејството) ниту на филмските медиумски содржини (динамичната камера сама по себе е сериозен опонент на единството на местото, а монтажното згуснување и динамичката менливост радикално го потиснуваат единственото време и дејство). Филмот и неговите широки изразни и содржински можности сосема го овозможуваат филмското драмско - кинестетично транспонирање на театарските дела. "За разлика од вистински филмската приказна, театарскиот заплет може да се одвои од медиумот", како што сосем точно смета Зигфрид Кракауер. 21). Театарот, меѓутоа, никогаш не ќе ги акцептира вистински филмските драмски содржини, зашто според нив, тој е "нем медиум", тој нив никогаш не ќе може да ги изрази.

Петтата карактеристика се однесува на дијалошките карактеристики на двата медиума. Најначелно, филмскиот и театарскиот дијалог се разликуваат во три моменти: прво, во илустративноста, описливоста, потоа во природноста и спонтаноста, и, конечно, во кондензираноста. Во првото значење, филмскиот дијалог не трпи илустративности, описливости, зашто оваа функција во кинематографијата ја презема самиот медиум, кој сосем ќе ја дескрибира и околината и времето, и тоа до најситни детали, така што илустративниот дијалог се јавува како повеќекратен баласт на филмските структури. Од една страна, поради тоа што најчесто не е спонтан и редовно е конструиран, од друга, поради тоа што претставува вербална тавтологија на она што визуелно се прикажува, и од трета, поради тоа што го шири обемот на дијалогот со што директно ја загрозува "визуелноста" на сметка на "говорноста". Спонтаната природност е втората карактеристика на филмскиот дијалог и таа е одредена од изразните микромимички можности на филмот кои нужно ја бараат неговата едноставност и природност.

Театарот, за разлика од филмот содржи стилизиран и конструиран дијалог, така што Аристотел во дефиницијата на трагедијата вели дека една од нејзините најбитни карактеристики е "говорот што е отмен и посебен за секој вид во поединечни делови"... а понатаму, дообјаснувајќи ја дефиницијата, вели: "Отмен го нарекувам оној говор што има ритам, хармонија и метар; а што го нарекувам посебен за секој вид, тоа значи дека некои делови се изведуваат само во метри, а други со пеење и музика." 22) Кондензираниот дијалог, пак, како карактеристика на филмската драматургија произлегува од претходните два моменти и е во директна функција на "визуелната идејност" на филмската драматургија. Тој треба да е комплементарен елемент на визуелното и да го дообјаснува со говорниот израз она што сликата или не можела или испуштила да го прикаже (апстрактни идеи, изразувања на суптилни психолошки нијанси итн.).

x x
x

Имајќи го предвид сето досега изнесено, неопходно е да се навратиме на нашата примарно утврдена теоретска задача, анализата на односите и степенот на самостојноста на сценаристичките содржини во финалниот уметнички продукт, во филмот. Веќе е речено дека дистинкцијата меѓу филмските и театарските драматуршки содржини е неопходно важна и за определувањето на овој однос. Бидејќи оваа дистинкција веќе ја извршивме во петте најзначајни пунктови, да пристапиме кон примарната задача.

Во досегашниот развиток на драмските структури на филмот, внимателната анализа ќе забележи две дивергентни, противпоставени содржински интенции: едната што се стреми кон некој вид ИДЕЕН ДЕТЕРМИНИЗАМ и другата што тендира кон СПОНТАНИТЕТОТ на драмската конструкција и драмското дејство. Првата интенција ја задржува театарската драматуршко-композициона крутост и само формално ги задоволува филмските структури, крајно конструирајќи ги, не допуштајќи му никакво влијание на слободното дејствие, кое би ги внесло било режиското осмислување било самата стварност за време на филмската реализација на сценариото. Оваа закоравеност пледира на крајно херметизирање на драматуршката хиерархија и на драмскиот детерминизам, наследен од театарот. Во таа смисла мошне се индиктивни упатствата што во својот практичен учебник ги дава Л.В. Кулешов: "никогаш немојте, освен во краен случај, да го преработувате авторовот сценарио. Многу режисери толку сакаат да го "обработуваат" и да го "исправуваат" авторското сценарио, што подоцна самите автори не можат да ги препознаат своите дела на екранот. Тоа не е ни славно ни уметнички. Ако е

потребно сценариото битно да се измени, тогаш такво сценарио не е згодно за снимање. а/режисерот не смее тоа и такво сценарио да го претвора во монтажно сценарио". 23)

Од друга страна, драмскиот спонтанитет во филмската драматургија гледа само драмски скелет, кој најглобално ќе го осмисли филмското дејствие, а на режисерот при филмското снимање ќе му овозможи творење на вистинска кинематографска драматургија "на лице место", онака како што тоа го бараат условите на снимањето, онака како што тоа го бара документаристичката и, во основа, "спонтанитетна" документарна основа на филмскиот медиум. Најголемите експерименти во оваа смисла се случуваа во педесеттите и шеесеттите години во францускиот "нов бран" и покрај тоа што и денес се карактеристични за филмската авангарда. На овие поставки во некоја рака им се приближува и Луис Херман кој смета дека "филмското сценарио е писмен состав кој на режисерот на филмот му служи само како вид работно упатство. Според тоа упатство, режисерот снима низи од слики - секвенци. Кога тие секвенци ќе се поврзат и кога ќе им се додадат звучни ефекти и адекватна музика, се добива филм". 24)

Овие најопшти драмски интенции, во сценаристичката практика се конкретизираат во два литерарно-филмски, сценаристички антипода: ЦВРСТО и ФЛЕКСИБИЛНО СЦЕНАРИО. Филмската историја веќе ја забележа драматуршко-сценаристичката практика на Алфред Хичкок (Alfred Hitchcock) кој и онака деталните сценарија строго ги обликува во т.н. "железна" книга на снимање, со детални упатства, според кои неговите помошници самостојно снимале одредени сцени од неговите филмови. Од друга страна, Ејзенштејн, и покрај тоа што одредени места во своите монтажни сценарија детално впишал, пред сè во своите неми филмови, особено во "Да живее Мексико!" ("Que Viva Mexico", 1931), ги снимил според вонредно флексибилни сценарија.

Но, што од овие теоретски поставки можеме да издвоиме како практична вредност? Каде всушност лежи границата помеѓу драмско-сценаристичкиот детерминизам и спонтанитетот којашто би имала практични филмски вредности?

Една начелна констатација, секако, ќе одреди, почитувајќи ги авторските субјективни афинитети, дека цврста закономерност не може да се постави. Единственото определување што би можеле да го поставиме како практично сознание е дека односот помеѓу овие два моменти, односно помеѓу степенот на сценаристичките (детерминантности) компетентности и оние што при реализацијата се воспоставуваат како режиски, може да се означи како нужност од нивна заемна, комплементарна поставеност, при што режијата би се упатувала само на п о п о л н у в а њ е на

оние празнини што ги остава сценариото. Неприфатливоста на оваа теза е сосем очигледна и, освен нагласувањето дека таа режија ја подразбира пред сè како репродуктивен а не како творечки чин, на нејзината критичка анализа нема да инсистираме.

Многустраните квалификативи што, сосем видливо, и драматуршката и режиската активност ја остваруваат како креација, како субјективен творечки чин, нужно, и од финалниот кинематографски продукт прават сложен уметнички производ, при што влијанието на едниот или другиот творечки елемент влијателно го воспоставуваат, пред сè поради фактот што филмската драматургија мора превосходно да биде "визуелна", да произлегува од сложените оригинално кинематографски структури и да се остварува како драматургија *sui generis* како типично филмска драмска (дејствена) форма. Од друга страна самата режисерска поставеност е најопшто упатена кон сценаристичките содржини, се разбира зависно од афинитетите и односот на режисерот спрема драмската структура и дијалогските содржини. Режијата, како практична реализација на сценариото е упатена кон негово што е можно поголемо кинематографско остварување, и токму во овој момент го создава, заедно со сценариото, уметничкиот идентитет на филмот осодржаен во драмско-визуелниот естетско-мисловен дејствен комплекс.

Само таква начелна поставеност нас сценариото спрема реализацијата ги почитува обата чина (режијата и драматургијата) како творечки, а филмската драматургија како оригинално - кинематографски ентитет во постојано надополнувачка и влијателна врска со визуелната филмска кинестеза.

Томислав Османли

ЗАБЕЛЕШКИ:

- 1) "О песничкој уметности", Аристотел, "Научна книга", Београд, 1948; стр.17-18.
- 2) "Лексикон страних речи и изрази", Милан Вујаклија, "Просвета", Београд, 1977; стр.251/1.
- 3) "По тоа, како што векои велат, драмата и го добила своето име, зашто подржава луѓе кои вршат дејство (*δραμα*)" - Аристотел, Поетика, а/III, стр.9, оп. цит.
- 3) "О песничкој уметности", оп. цит. стр.17.
- 4) Види: "Лимијер или Мелиес?", Томислав Османли, Кинотечен месечник бр.12, Скопје, 1978; стр.60.
- 5) "Естетика и психологија филма IV", Жан Митри, Институт за филм, Београд, 1972; стр.111.

- 6) Idem , стр.113
- 7) Idem , стр.115
- 8) "Природа филма II", Зигфрид Кракауер, Институт за филм, Београд, 1972; стр. 55-56.
- 9) Idem , стр.58-59.
- 10) "Чаробни екран", Владимир Петрик, "Народна књига", Београд, 1962; стр.111.
- 11) Види: "Неореализам и кинестетичко", Томислав Османли, "Социјализам", списание СКЈ, бр.9/1978; стр.114.
- 12) "Развој филмских врста", Владимир Петрик, Уметничка академија у Београду, Београд, 1970; стр.253.
- 13) "Филмска режија I", хрестоматија составена од Ј.Геника; В. Турин, извадок од књигата "Сиже и композиција на сценариото"; стр.49.
- 14) "Путеви совјетског филма и МХАТ", Н.М. Алејников, Филмска библиотека, Белград, 1948; стр.22.
- 15) Види: "СИСТЕМ (теорија глума)", К.С. Станиславски, Државни издавачки завод Југославије, Београд, 1945;
- 16) Види: "Мој живот у умјетности", К.С. Станиславски, "Народна просвјета", Сарајево, 1955;
- 17) "Основи филмске режије I", Л.Д. Кулешов, Државно издавачко предузеће Хрватске, Загреб, 1950; стр.60-61.
- 18) "Сценарио и књига снимања", В. Пудовкин, Филмска библиотека, Београд, 1949; стр.13.
- 19) "Чаробни екран", op. cit . ; стр.55.
- 20) Idem , стр.42
- 21) "Природа филма III", op. cit.; стр.48
- 22) "О песничкој уметности" op. cit.; стр.17.
- 23) "Основи филмске режије I", op. cit . ; стр.121-122.
24. "Сценарио за филм и телевизију", Луис Херман, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1976; стр.15.





"РЕЖИСЕРСКАТА ТРАНСПОЗИЦИЈА НА СЦЕНАРИОТО"

План и смисла

Во секој од нас, професионално или приватно, вечно постои еден "оценувач" на филмови и на сето она што е во врска со нив. Покрај фудбалот и другите популарни спортски игри, уметноста и филмот се веројатно единствени човечки дејности за кои, со право, секој мисли дека сè знае. Појавата на едно уметничко дело, во овој случај филмот, предизвикува кај секој набљудувач цела една низа оценки, епитети, етикети и класификација. Секој човек кој видел некое филмско дело има право да го критикува или оценува. Тоа својство на филмот, кое за среќа го немаат другите "сериозни" човечки дејности (на пример, медицината, градежништвото, електротехниката итн), крајно ги релативизира вистинските способности на авторот и вредностите на конечното дело. Благодареејќи на оваа прекрасна и грозна особина на филмското дело и неговата публика, во сферите на филмското мислење, во кои секоја стружност на авторот (практиката, професионалноста, образованието) наполно исчезнува доколку повеќемина го изговорат она фамозно "не ми се допаѓа", егзистираат најмногу измамници, опсенари, критизери и фолиранти кои своите страсти (да се биде над, да се делат оценки) не можеле да ги реализираат во сферите на некои поегзактни човечки дејности.

Оваа и ваква атмосфера што владее околу филмот и кинематографијата (и кај нас и во светот) е погодна почва за создавање на цела низа, најчесто погрешни или едностраночни, теории и мистификации на тема "што е што во филмот". Една од најчестите исклучителности, која како и сличните на неа се обидува секогаш да ја ДЕФИНИРА суштината и да создаде РЕЦЕПТ за создавање уметничко дело, лежи во создавањето догми при поделбата на филмот на сценарио и режија.

Што и како

Прашањето "што е тоа филмско сценарио" е барем толку широко и старо како и прашањето "што е тоа филм". Меѓутоа, прилично апстрактната поделба на филмот на она ШТО (што требало да биде сценарио) и на она КАКО (што би требало да биде режија) им припаѓа на самите почетоци на професионалниот филм и во извесна, не секогаш исправна, мерка важи и денес.

Во времето додека филмската камера со својот феномен на "живи слики" (Браќата Лимијер, Мелиес и другите) претставуваше, пред сè, ТЕХНИЧКО чудо, филмот и неговите творци ниту сонуваа дека учествуваат во создавањето на новиот медиум со сопствени автентични можности. Како што тоа и инаку во историјата на уметноста и пронајдоците се случува, творците на првите играни филмови (линијата на Мелиес) најчесто, како што веќе е познато, позајмуваа најразлични знаења од другите уметности. Првите филмски автори беа преокупирани и фасцинирани со токму создадениот изум, со исправноста на експозицијата, со употребата на стоп-трикот, со правилното вртење на рачката на камерата (која подоцна често ќе биде и проектор) и наивно веруваа дека СОДРЖИНИТЕ на тие слики МОРААТ да ги исполнуваат гости од другите медиуми. Така, пред камерите пристигнуваа познати жонглери и атлети. Познатите сликари беа повикувани да ги изработуваат декорациите, додека познатите актери (меѓу кои и Сара Бернар) беа тука да играат. Некаде во тоа време се раѓа и сценариото како основа за таа посакувана содржина. Сценариото како род свесно беше позајмено од ЛИТЕРАТУРАТА и личеше или на драмски текст, или на оперско либрето или пак дури и на редослед на точки во циркусот. Авторите на играите филмови сè почесто сфаќаа дека не е нужно да се снима без врска, без план, што било и како било. Да се соберат актерите па потоа да се размислува што тие треба да прават, беше исклучително скапо. Филмското сценарио започна да се кристализира во форма која во извесна смисла (или подобро: во извесни случаи) важи и денес. Започна да претставува комбинација на ПЛАНОТ и СМИСЛАТА на идниот филм. Сценариото (со својот подвид кој кај нас се нарекува "книга на снимање", а некаде во светот "техничко сценарио") во своите редови ги скриваше сите објекти што требаше да се изградат во студиото, сите личности со описот на нивните костими, сите реквизити што беа потребни за филмот итн. Исто така, сценариото во себе ја содржеше и жанровската определеност на целиот филмски потфат, односно неговата смисла. Врз основа на него можеше да се види дали идните актери треба да бидат смешни или тажни, дали за нивната игра се потребни торти со кои ќе се гаѓаат, или пак кринолини, ладила и камелии - како неопходни играчки реквизити за лирските и насолзени сцени. Јасно, врз база на таквото сценарио се одредуваше и пазаришната вредност на филмот. Се одредуваше дали идниот филм ќе "оди" кај публиката - дали ќе има повеќе смеа или посилни солзи.

Коњуктурноста на стоката наречена филм и незапирливото ширење на кинорежата повлекуваа зад себе и цела низа, за филмот врзани, специјализирани професии. Меѓу сценаристите се раѓаа стручњаци за пишување на сценарио, специјалисти за самата фабула, "специјалисти за насолзени сцени". Се раѓаа режисери кои најдобро ги реализираат сцените на тепачки, трчаници, сцените на љубов-

та! Вака развиената професионалност им овозможи на продуцентите филмовите да ги прават побрзо и поевтино. Како на подвижна лента. Сценариото се сметаше дотолку подобро доколку ПРЕДВИДУВАШЕ СЕ на својата хартија и доколку помалку му се препушташе на случајот, односно на режијата. Во таквото сфаќање на работата (што многу подоцна буквално ќе го наследи телевизијата) режијата се сведува на реализаторско - аранжерска работа. Режисерот мораше добро да го прочита она што е напишано и тие пишани зборови едноставно да ги преточи во живи слики. Така снимениот материјал одеше право во монтажата каде што монтажерот го сечеше и лепеше според текстот не консултирајќи го притоа режисерот, кој веќе беше зафатен со ново снимање на филмови или одделни сцени за кои беше жанровски специјализиран.

Таквото сфаќање на филмот (сценариото е она ШТО, а режијата она КАКО) сè побрзо се усвојуваше и се ширеше од Америка и Франција во целиот свет каде што се раѓаше филмската индустрија. Меѓутоа, внимателните и страсни посматрачи на така произведените филмови како од почетокот да насетуваа дека таа "забавна стока" крие уметнички потенцији на еден наполно нов медиум. Започнаа полска да прават разлики помеѓу два гега, две плачења, две заоѓања на сонцето или пак две, наизглед наполно исти, тепачки. Започнаа да го разликуваат Чарло Чаплин од Бастер Китон, а нив двајцата од Макс Линдер. Со овој, можеби вистински почеток на филмската критика, започна полска да се сфаќа дека двајца реализатори - аранжери (режисери) можат сосем различно да ја протолкуваат инаку прецизната реченица на филмскиот сценарист и, според тоа, и мошне креативно да влијаат и на неговиот ПЛАН и на неговата СМИСЛА. Познавачите на работата и ситуациите во филмската индустрија почнаа да забележуваат дека некои режисери од обичен, просечен текст (сценарио) успеваат да направат исклучително необичен, натпросечен филм кој подоцна, до својот успех на пазарот, ќе ги надмине калкулантските предвидувања на продуцентите. Режисерот, полска, од реализатор - аранжер се претвора во бог! Ова правило, меѓутоа, не важи за сите режисери туку само за некои околу чии личности се обвиткува ореолот на генијалноста. Другите остануваат реализатори! Добрите познавачи на најпрофесионалната кинематографија во светот - американската, знаат дека само имињата на неколкумина режисери ветуваат значаен филм. Во другите случаи значајниот филм е произведен со продуцентовата уметност и со неговите кулинарски способности на релацијата сценарио-актери-режисер-композитор. И во ваквите случаи понекогаш, исто така, доаѓаме до мошне успешни остварувања, со тоа што во нив улогата на режисерот останала на она првобитно, реализаторско-аранжерско ниво. Од таквото сфаќање на работата се појавува и искуството дека постојат две групи режисери. Во едната, се разбира поширока и побројна, спаѓаат режисерите ЗАНАЕТЧИИ (во која спаѓаат големиот дел американски режисери). Тие можат да бидат извонредни, средни или очајни занаетчији, но во основа секогаш остануваат само тоа. Тие можат да режираат секогаш и сешто. Доколку се снаодливи, доколку своето знаење го вклопуваат во снаодливата продуцентска машинерија која им го обез

бедува она ШТО, тие ќе бидат и успешни и ценети. Во втората група режисери (главно од европски тип) спаѓаат режисерите УМЕТНИЦИ. Со нив никогаш не се знае. Нивните филмови се или исклучително успешни или се промашувања. Се грижат за "слободата на творењето", инспирацијата. Држат до она ШТО филмот во себе го носи за да биде дел од нив, без оглед на тоа дали тие самите го пишувале сценариото или не. Постои, јасно, и трета, можеби најсреќна група, која во својот опус (а понекогаш и во секој поединечен филм) снаодливо, свесно или несвесно, го меша занаетот со уметноста (Форд, Хокс, Хичкок).

Се се меша

Режисерите од веќе спомнатиот европски тип (Ганс, Виго, Клер, Ејзенштејн, Буџуел и другите), од самиот почеток, на својата работа ѝ приоѓаа идклучително креативно, односно ЛИЧНО и авторски. Своите амбиции не ги задоволуваа со реализирање на добиените текстови, со аранжирање на мизансценот, со одредување на положбата на камерата, објективот. Тие сето ова го правеа, но посебно се ангажираа за тоа ШТО снимаат. Самите ги пишуваа своите сценарија или пак учествуваа во пишувањето на сценаријата што ги режираа. Поединци (како Виго) уште тогаш сценариото го пишуваа за време на снимањето и дозволуваа животот или сцената да ги "повлече" и да го "помести" однапред подготвеното сценарио. Други пак (како Ејзенштејн) ништо не му препуштаа на случајот. Ги цртаа кадрите, ги прецизираа должините на сцените во дел од секунда. Тие, банално наречени уметници на режијата, без оглед на техниката на својата постапка, врз себе ја преземаа комплетната одговорност за филмот сврзувајќи ги во својата личност и ШТО и КАКО. И така, во нивните дела е мошне тешко да се одвои улогата на сценариото од улогата на режијата. Во нивните случаи грешиме кога нешто што е само ФИЛМ се обидуваме да го делиме на составни делови, јалово обидувајќи се со таквата квази познавачка аналитичност да проникнеме во тајната на нивната генијалност. Без оглед на тоа дали тие автори со своите дела му служат на својот народ или на себе, со ова или она сфаќање на животот и уметноста, тие правеа СВОИ филмови и пред гледачите го изнесуваа (по сите сфаќања на уметноста) СВОЕТО сфаќање на светот, своето "субјективно парченце од хаосот" како што би рекол мојот професор Отокар Вавра. Грешката во приказната со која филмот се занимава така престануваше да биде грешка на сценариото (или на неговата техника на пишување), а прераснуваше во грешка ФИЛМСКОТО ОПРЕДЕЛУВАЊЕ на односниот автор.

Кон крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите години филмската техника напредуваше во толкава мерка (развој на рачните камери, зголемување на осетливоста на филмската лента, појава на магнетофонот "награ") што класичното производство на играниот филм стана алтернативно. Само некои филмови сè уште се снимаа во ателјеа, само

некои актери требаше да се шминкаат. Прецизното сценарио беше неопходно како ПЛАН на идното снимање. Од друга страна, почнувајќи од режисерите на францускиот нов бран и англискиот "Free cinema", филмовите почнаа да се работат "неизмиено" во така-наречениот "реал". Актерите престанаа да се шминкаат, дијалогите лектори не се чуваа од "сленгот" туку, напротив, го правеа.

Во тоа време Жан Лик Годар започна да снима филмови (ги нарекуваше есеи во форма на роман) со сценарио кое најчесто не беше поголемо од една отчукана страница текст. Невозможно? Никако. Тој секогаш во себе имаше наполно јасна концепција за филмот што го снима. Ја имаше неговата СМИСЛА и неговиот ПЛАН во рамките на можната цена на чинењето на филмот. Јасно, однапред ги знаеше-главните актери и местата на кои филмот ќе се снима. Снимањето ќе тргнаше, дијалогот се менуваше на лице место, врз основа на него се одредуваше положбата на камерата, како и нејзината оптика. Така снимената сцена го поместуваше утрешниот план на снимање, зашто така снимената сцена сега "бараше" поинакво продолжение одошто беше претходно планирано. Со таквите и слични постапки режијата апсолутно престана да биде РЕАЛИЗАЦИЈА на однапред кондензираниот живот (во форма на филмско сценарио) а прерасна во САМИОТ ЖИВОТ. Така, чинот на пишување на сценариото се ширеше на самото снимање, а подоцна дури и на монтажата. "Сценариото е дефинитивно готово тогаш кога од лабораторијата ќе излезе донската копија на филмот", зборуваеше Милош Форман.

Со слична постапка почна да се користат разни режисери од разни меридијани, имајќи ја секогаш туѓата и СВОЈАТА смисла за цел. Меѓу другите, тоа го правеа и Клуге, Бертолучи, Касаветис, Фелини, Макавеев и цела една низа автори и кај нас и во светот,

Сите автори на ваквото творечко определување не беа секогаш исклучителни автори на она ШТО во своите филмови. Најчесто основната идеја ја работеа со некој свој колега или книжевник. Поаѓаа и од книжевни дела (Бертолучи од Борхес), а некогаш и од веќе снимени филмови (Макавеев - "Невиност без заштита"). Некои мошне прецизно работеа на сценариото според холивудските рецепти за подоцна да го "рушат", односно да го надградуваат и да го прилагодуваат кон актерите и објектите (Касаветис - "Лица"). Без оглед од каде тргнале, нивните филмови на крајот претставуваа НИВНИ дела создадени, во вистинската смисла на зборот, во текот на снимањето кое го сфаќаа како ТВОРЕЊЕ.

Бесмисленост

Вака, можеби малку поедноставено и грубо, наброените видови и сфаќањата на разновидните облици на сценариото и режијата, создаваат цела низа недоразбирања и заблуди кај продуцентите, критичарите и публиката. Веќе спомнатата потреба од етикетање и оценување, сите спомнати набљудувачи ги доведува во забуна. Сите слепо се придржуваат кон првобитната поделба на филмот на ШТО (што е сценарио) и на КАКО (што е режија) и од неа не отстапуваат ни малку, без оглед на

времето и развојот на филмот. Забуните се дотолку почести што конечните и завршени филмови најчесто не го откриваат начинот на кој се направени. Кој, на пример, би можел да каже дека филмовите, како што се "Амаркорд" или "Дваесеттиот век" се работено според овој понов, личен систем на пишување на сценаријата паралелно со режијата, а додека некои филмови кои изгледаат крајно непотребно и дилетански се работени со внимателни и долготрајни подготовки во кои СМИСЛАТА и ПЛАНОТ грижливо се предвидени.

Бесмислено и крајно неупатно е да се донесуваат лесни и исклучителни оценки (особено од страна на тн.професионалци) за тоа кој систем на создавање филм е подобар. И двете наведени сфаќања во практиката зад себе оставија еднаков број и прекрасни и ужасни филмови. Другите уметности, кои и кај нас имаат поголема традиција, имаат зад себе и некаква практика на критикување и оценување, така што ниту еден посериозен критичар или галерист нема, на пример, да се осмели од графиката да го бара она што може да го даде сликата во масло или пак од мозаикот она што им припаѓа на можностите на цртежот. Која техника или жанр ветуваат поголемо уметничко доживување или поголема пазаршна вредност, такво нешто ниту еден од ликовните стручњаци нема да се осмели да го тврди. Во филмот, за жал, ситуацијата е далеку попродизволна и полиберална. Особено кај нас. Од овие недоразбирања и бесмислици во филмското мислење се раѓа цела една низа погрешни догми на тема "што е тоа сценарио", "кој треба да пишува сценарија", "како се режира" итн.

Нашиот случај

Сите претходно наброени облици на сценарија и режија првобитно се родија, не врз база на каприците или волјата на поединци во развиените земји (Франција, Америка, Германија, па и СССР) туку тие произлегоа од техничките и културните традиции на тие општествени целини. Самиот пронајдок на филмската камера на браќата Лимијер се надоврзуваше на пронајдокот на фотографијата, па и нивните документарни филмови ја следаа таа традиција. Жорж Мелиес беше магионичар и кабаретски забавувач, па со новиот технички пронајдок се користеше за да ги прошири своите знаења. Ејзенштејн и Вертов, како уметници, израснаа од револуцијата на СВОЈАТА земја и беа понесени со идеите на пролеткултот од кои израснаа сите нивни дела и теории. Џон Форд и Хауард Хокс со совпаѓањето на животните околности ѝ припаѓаа на индустриската традиција за разонода во САД кадешто, пред сè, ПРОИЗВЕДУВАА разонода за народот, имајќи ги пред себе веќе изградените општествени кодекси и критериуми во поглед на тоа што е морално, што е забавно, што е штетно, што е поучно. Кога повнимателно ќе се разгледаат општествените збиднувања во одделни земји, како и степените на нивниот технички развој, лесно ќе се сфати дека појавите на поединечни филмски бранови не се случајни и дека длабоко произлегуваат од својот општествен контекст и својата културна традиција. Така и се родија и неореализмот во Италија, "Free Cinema" во Англија, црниот филм во Полска, новиот бран во Франција, чешкиот филм во Чехословачка.

Историјата на југословенскиот филм во својот најголем дел е потрага по својот сопствен идентитет и смисла. Југословенскиот филм скоро никогаш /поцврсто и потрајно не се опираше врз својата културна традиција и врз своите техничко - производни, реални можности. Низ југословенскиот филм се ширеа разни "ad hoc" правци, најчесто позајмувани од туѓи традиции и потреби. Се снимаа филмови по углед на советските, американските, француските, полските, италијанските, чешките филмски и културни искуства. Личностите од тие филмови, навистина носеа наши имиња, тие филмови се снимаа во наши амбиенти и во нив се зборуваше на нашите јазици, но тие никогаш, систематски и ТРАЈНО не беа наши филмови. Секој филм започнуваше со нула, со скопска амбиција да се вивне до небото. Ниту Мелиес, ниту Ејзенштејн, ниту Форд, ниту Фелини, ниту Бергман во своите филмови не поаѓаат од нула. Успесите на одделни југословенски филмови и автори секогаш беа случајни и тоа што е уште потајно - краткотрајни! Секој од авторите по својот успешен филм можеби ќе направеше уште еден или два филма во тој правец и крај! Или голема пауза, или престанување со работата, или промена на пристапот.

Таквата ситуација беше и остана погодна почва за развиток на најразлични теории и практики во поглед на сфаќањата на филмското сценарио и филмската режија. Тие сфаќања, за жал, исто така се "увезуваа" со увозот на концептите и облиците на филмот. Притоа, ниедно од нив потрајно и попринципиелно не се задржа во производството и во филмското мислење на повеќето од авторите, иако филмот, како професионална дејност, на оваа почва постои повеќе од триесет години.

Може слободно да се каже дека во нашиот филм, без оглед на скромниот број филмови годишно, денес владеат СИТЕ во историјата на филмот измислени сфаќања за сценариото и режијата. Поголемиот број автори теоретски ѝ припаѓа на концепцијата на тн. "професионална кинематографија" и острата поделба на филмот на сценарио (ШТО) и режија (КАКО). Проблемите со кои се судира оваа концепција се повеќеслојни. Кај нас, со исклучок на Гордан Микиќ, не постои посериозен број професионални филмски сценаристи на кои таа работа би им била основна и трајна животна професија. Причините за ова се разновидни (слабо платена и несигурна работа, несистематско и несигурно ангажирање, мал број филмови во производство итн.). Во недостиг на професионални сценаристи, спомнатите режисери ангажираат книжевници, во повеќепати докажаната заблуда дека сценариото како род е поблиско до литературата одошто до филмот. Во друг случај, самите режисери ги пишуваат сценаријата, настојувајќи притоа да ги ИМИТИРААТ книжевниците и на хартијата да го внесат сиот ПЛАН и СМИСЛАТА на идниот филм сакајќи сè да предвидат. Ваквите извори на сценаристичка подлога, доколку во самиот почеток не кријат заблуди и "нефилмичност" на разни подлоги, се среќаваат со цела миза проблеми во текот на реализацијата. Југословенската кинематографија, со луѓето и техниката, НЕ Е ДОВОЛНО СПОСОБНА прецизно и професионално (како, на пример, во САД или ЧССР), буквално да ги реализира барањата на сценаријата и книгите на снимање. Постои многу мал број вистински

стручњаци за одделни работи и тешко е сите тие да се соберат во една екипа. Академиите најмногу школуваат режисери, додека другите студенти се школуваат мошне апстрактно и теоретски. Од друга страна, постои хроничен недостиг на средства, недостиг на стручњаци за тн. "специјални ефекти", не ретко вакви профили се ангажираат од други земји, како на пример од Англија или од прашкото студио "Барандов". Тонските сниматели немаат доволно практика за тн. "тонско снимање", камерите нередовно се сервисираат итн.итн. Во вакви услови режирањето на филмот се сведува на цела низа компромиси кои ја уситнуваат и уништуваат класичната сценаристичка подлога.

Постои и друга група режисери (на која на извесен начин ѝ припаѓам и јас) во која спаѓаат оние автори кои, може слободно да се каже, режираат додека пишуваат и пишуваат додека режираат, или пак дури и монтираат. Нивниот став кон овој вид работа своите корени почесто ги наоѓа во практиката отколку во теоријата. Практиката поучува дека филмот е сепак "уметност на можното" и дека главната подготвителна улога на филмот е изнаоѓање на неговата општа СМИСЛА, боја, мирис, вид, жанр. Тоа чувство може, но и не мора, успешно да се стави на хартија во облик на сценарио, но мора да се создаде во идниот филм. Од низата компромиси на кои се принудени, овие режисери се обидуваат да направат добродетел. Свесно го менуваат дијалогот, објектот, мизансценот или редоследот на секвенците имајќи го пред очите она првобитно најдено или со текот на работата развиени чувство за СМИСЛАТА на тој филм. Да се спојува ШТО и КАКО во ваквото сфаќање на филмот применето на реалните можности на нашата кинематографија, претпоставува добродетел потребна на секој автор, но најпотребна на југословенскиот. Добродетелка се нарекува ДА СЕ СНАЈДЕ. Во токов облик на работа сценариото претставува само една, писмена, варијанта на зададената тема, нешто слично на либретото во операта. Сценариото во токов облик е лишено од конечни решенија, од силата и звучноста на идниот филм, та вака на авторот и на екипата повеќе му служи како ПЛАН за работа отколку што зборува прецизно за неговата СМИСЛА. Самата реализација е покреативна и поризична отколку во класичното сфаќање на филмските работи. Секој кадар претставува битка, можност за промашување или за пронаоѓање на еден нов, во фазата на пишувањето ненасетен, квалитет. Доколку некој објект е погрешно подготвен, или статистите се малубројни, или пак актерот не дошол заради "тезгата", или објективот е неисправен, тогаш режисерот мора да ја измени комплетната концепција на сцената така што таа во својот нов облик на платното да дејствува исто, дури и по добро од онаа што била планирана на хартија. Покрај овие, често малкотрпни, измени од нужда, ваквиот начин на работа бара и овозможува и измени врз база на волјата на режисерот и другите креативни соработници. Во некои луцидни моменти, додека кадарот се проба, режисерот или некој од соработниците доаѓа до исклучително креативна идеја, поинаква од планираната. Таа го менува обликот на сцената, но појакو ја потцртува основната СМИСЛА во готовиот филм. Ваквиот

начин на работа , кој за мојата професија не е најлесен, донекаде го сметам за најавтентичен со оглед на (не) професионалноста на нашиот менталитет, подготвеноста на нашата техничка база и можностите што го придружуваат едно филмско снимање.

Покрај овие две, кај нас постои и трета група автори кој на умешен и практичен начин се служат со средствата од претходните две. Тие внимателно и прецизно учествуваат во создавањето и пишувањето на сценариото, не губејќи ги од вид во ниеден момент реалните можности на нашата кинематографија. Нивните снимања претставуваат минимум ризик и авантура, но свеста за можностите во голема мерка им ги ограничува основните барања во поглед на СМИСЛАТА на идниот филм. Таа СМИСЛА доаѓа до адекватен израз во неколку филмови, но е херметична доколку продукционите видици ѝ се шират.

Правила

Ниту еден од наброените примери од практиката (наша или странска) не може да се земе како исклучително севажечко правило. Зад практиката на сите афирмативно наведени примери се крие цела низа идентични постапки кои како резултат имаа исклучително промашени дела. Се осмелувам да мислам дека задача на сите нас, кои на ваков или онаков начин се занимаваме со филмот (без оглед дали го произведуваме, снимаме, за него пишуваме или само го гледаме), е да ги уочуваме разликите во постапките и на новите автори и филмови и да им овозможуваме начин кој и ним и нам ќе ги донесува најцелосни резултати. Ништо полошо за сценариото, за режијата и за филмот не е од лесното прилепување етикети, создавањето догми и правила. Дискусиите на тема "кој треба да пишува сценарио" се непотребни. Сценарија можат и треба да пишуваат сите оние што тоа го сакаат. Сценариото само по себе не претставува услов за добар филм. Единствено нешто значи доколку преку својата СМИСЛА се обедини со човекот што ќе биде режисер. Според тоа, сценарија може да пишуваат сите, па и режисерите. Сè зависи од тоа кој и како пристапува кон филмот, кој и како тоа ќе го транспонира во, кај повеќето гледачи, видлива, филмска СМИСЛА. Ми се чини дека само на таков начин е можно постепено создавање и стабилизирање на основните мерила на филмското сценарио и режија како основи на филмската традиција што сè уште ја создаваме. Немаме ниту причини ниту основа авторите и филмовите да ги оценуваме врз основа на нивната техника на создавањето туку врз основа на готовите дела, а оние, значајните, се толку ретки. Затоа, да ги негуваме.

Срѓан Карановиќ



in e Hausier
erboten

BRANNIT
RÜHM
GEHRT

DIE
tät

ein e Hausieren
erboten

KANNIT
RUHM
GEHRT

IE
tät







Една од главните причини што нашата сценаристика не се раз-
вила до саканото квалитетно ниво, лежи во фактот, што во нашата
сценаристика преовладуваат литературни сфаќања и тоа како во
креативниот, така и во аналитичкиот процес.

Ние очекуваме дека главната задача на подрачјето на пишување на сценарија ќе ја извршат нашите писатели, но тука доживеавме разочарување. Се разбира, не во поглед на учеството на писателите во сценариско-творечката работа, туку во поглед на квалитетот на нивната работа. Имено, повеќето професионални писатели сметаат дека за успешно пишување на сценарио се доволни нивниот талент и нивното литературно искуство. Тие ги занемаруваат специфичните закони на филмската драматургија и филмскиот јазик, како и дијалогот. Не треба да се докажува, дека сценариото не е исто што и роман или новела, па дури ни драма, иако има некои сличности. А секоја гранка од уметноста има и свој специфичен изразен јазик по кој се разликува од останатите гранки. Без проучување на тие разлики, без совесно и темелно студирање на законот на филмот и драматургијата, драматургот не може да стане и писател на филмско сценарио во вистинска смисла на зборот. Се разбира, занемарувањето на таа чисто занаетчиска страна не можеше да остане без последици врз квалитетот на нашите сценарија. Значи, погрешно е поставувањето на некој пиедестал над таа занаетчиска страна и да се остава, со таа работа да се мачи режисерот, бидејќи и занаетчиската перфекција е составен дел на едно дело што се вика филмско сценарио. Треба да се земе в раце филмска абецеда, драматургија и не само да се гледаат филмови туку и да се проучуваат. Седејќи на монтажна маса треба да се проучуваат и најдобрите светски сценарија и од сето тоа да се извлекуваат некои заклучоци.

Се разбира, познавањето на занаетот не е единствен услов за создавање на добри сценарија. Јас го спомнав на прво место, само затоа што кај нас тоа е најакутно прашање. Занаетот е работа која што помалку или повеќе, сепак може да се научи (а со тоа и вината на нашите писатели што не го сториле тоа, е поголема), а битна работа е внатрешниот творечки потенцијал на нашите писатели. Тоа е фактор што не може да го даде училиштето, што е условен од талентот, животниот пат и идејната платформа на поединецот.

Можеме да заклучиме, дека, покрај со лошата ситуација во поглед на познавањето на занаетот, располагаме и со релативно скромни:

потенцијал во нашата сценаристика. Веќе спомнав, дека на креативниот елемент влијаат фактори како талентот, идејната формираност и односот кон животот, кон времето во кое живееме. Мислам дека таленти кај нас има, но пред сè нема доволно слух за времето и проблемите во кои живееме. Некои писатели како да немаат што да кажат, и во своите кабинети измислуваат сешто, а животот тече понатаму, покрај нив, незабележан од нивна страна.

Многу писатели во Народноослободителната војна живејќи рамо до рамо со борците, носеа пушки, гладуваа, тагуваа, се радуваа и се надеваа како и сите наши учесници во Народноослободителното движење, беа ранувани, доживуваа тага кога ќе им загина пријател и слично. Накратко, физички и психички ја доживуваа борбата и поради тоа нивната литературна работа беше искрена, доживеана и вистинска. По војната, некои од нив полека го губат контактот со животот, се затвораат во кабинетите во своите вили, идеал им стануваат стандардот, ладилниците, автомобилите и така натаму. Со тоа и проблемите се невистински, измислени, а резултатите познати. Со тоа не сакам да речам дека писателот или уметникот воопшто, не би смеел да настојува што повеќе да го подигне својот животен стандард и да ги користи сите достигнувања на современата техника. Напротив, но, тоа не смее да стане основна цел и притоа не смее да го занемари контактот со секојдневниот живот, луѓето, проблемите и настаните. Лениновото предупредување за опасноста од губењето на контактот со работничките маси и нивните проблеми, не важи само за политичарите туку и за уметниците.

Ако пак литературата не му дала многу добро на нашиот филм, му донела дури и малку штета. Тоа се пред сè литературните сфаќања во креативниот и аналитичкиот процес. Во двата правци доаѓа до појава, сценаристичката материја, а особено дијалогот, да се разгледуваат од чисто литературно гледиште, занемарувајќи ги филмската специфичност и драматургијата. Занимливо е дека понекогаш критиката дури и ги помага тие сфаќања, наместо да се бори против нив. А треба уште еднаш да се нагласи: литературниот израз е едно, а филмскиот друго. А оние што споредуваат, мораат да го познаваат и едниот и другиот, за да можат да донесат правилен суд. А такво знаење, за жал, кај оние што се занимаваат со тоа, сè уште има премалку. Да го земеме само примерот на "Дилижанса", којшто од една страна е напаѓан поради непочитување на односите кон литературниот оригинал, а од друга страна токму поради литературните елементи и театарската интерпретација. А јас мислам, дека "Дилижанса" пред сè е многу добар филм. Така мислат уште некои публицисти, критичари и филмски работници во Словенија. Не навлегувам во тоа, колку тука останал Јованстерија Поповиќ, или колку требало да остане, важно е дека во филмската реализација има негов дух.

А факт е дека многумина, ако не и поголем број гледачи надвор од Србија, првпат ќе чујат за името Јован Ѓтерија Поповиќ, ќе разберат за него по пат на оваа филмска комедија, на која што секако ѝ припаѓа водечкото место во редот на нашите комедии, бидејќи покрај тоа што е комедија, има и своја фина хумана нота, носи порака, и на тој начин го надминува рангот на комедијата, поради комедија. Со тоа веќе поминав на прашањето на екранизација на нашите литературни дела. Кога кај нас на екран ќе се реализира едно литературно дело, скоро е нормално да се чујат приговори: ова не е Нушиќ, ова не е Ѓтерија Поповиќ, па не е Станковиќ, па не е овој, па оној. Таа појава е најзабележителна во Србија, бидејќи таму најмногу литературни дела се пренесувале на филм. Но, уверен сум, дека кога во Словенија ќе се екранизира Ѓанкар, Прежихов Воранц, или некој друг, ќе дојде до потполно идентични појави. Меѓутоа, да се екранизираат литературни дела како што бараат некои, да се пренесува роман или новела или драма на филм, помалку или повеќе без измени, црти и дополненија, всушност е невозможно, и којшто би ѝ пришол на таа задача на тој начин, би направил лош филм, а со тоа и многу лоша услуга на починатиот или сè уште живиот автор на литературното дело. Ние тука имаме работа со дела што сè многу значајни, но во локална смисла, а во филмот од нас се бара да создаваме дела што ќе го надминат тоа ниво и што ќе бидат значајни и во интернационална смисла. Затоа, несомнено треба во секое дело, многу да се менува и дополнува, затоа е потребна "лиценција филмика", се разбира со апсолутно почитување на основната идеја на авторот, неговиот дух и атмосферата што е карактеристична за делото.

Необработено, а сè повеќе и повеќе акутно во нашата сценаристика е и прашањето на класичната и модерната драматургија. Да запреме најпрво на општото прашање на драматургијата и композициската целина на нашите сценарија. Тоа секако е еден од најболните проблеми на сценаристиката. Повеќето наши сценарија се збир на помалку или повеќе успешни сцени, нанижани една на друга некако анархично, неорганизирано. Нема тука архитектура којашто би оставила впечаток на една органска целина, нема фин и логичен премин од една сцена во друга, каде што крајот на едната веќе го навестува почетокот на идната. Тоа е прашање на коешто во иднина секако треба да му се обрне многу внимание. А дека тука можат да се постигнат добри резултати, ни докажуваат некои филмови снимени според сценарија што имале добра и целосна драматуршка композиција, што во многу го условувало квалитетниот успех на тие филмови. Ќе ги спомнам само "Ветерот запре пред зората" и "Деветтиот круг". Тоа се приказни раскажани целосно, компактно, сочно, накратко - имаш чувство на композициска целина, а не на фрагментарност, што е често во наши, понекогаш и режиски многу успешни филмови.

Тука не помага ништо друго -- или треба да се има вродена смисла за композиција, или треба повторно да се учи.

Покрај тој проблем веднаш треба да се приклучи и прашањето на драматичноста на нашите сценарија, бидејќи таа е еден од главните услови за квалитетот на филмот и неговата драматичност во целина, како и во некои сцени. Се разбира, зборот "драматично" тука не смееме да го земаме само вербално. Мене тој збор ми служи како ознака за нешто што "привлекува внимание и го возбудува гледачот". А тоа мора да го има во секоја сцена -- или е тоа надворешна или внатрешна драматика. Дури и во лириката и во поезијата постои нешто драматично. Да се сетиме само на сцените во вагонот во Чухраевата "Балада". Меѓутоа, во нашите филмови има уште многу сцени што се лишени од тоа и делуваат празно и незанимливо, не привлекуваат внимание и не го возбудуваат гледачот ни со акција, ни со атмосфера, ни со дијалог, ни со внатрешна напнатост. Гледачите се досадуваат, нивото на филмот паѓа.

Модерната и неконвенционална драматургија е прашање за себе. Приврзеник сум на таквата драматургија, но под услов да е добра и да е создадена на основа на знаење и организирано систематско барање. Обично оние автори коишто знаат да напишат сценарио во неконвенционална драматуршка форма, добро ја познаваат класичната драматургија, а особено филмските изразни средства. Секако, кога на нашата кинематографија ќе ѝ се укаже можност да добие такви видови сценарија, таквата можност треба да ја искористи. Можеби тука уште има премалку храброст и разбирање од филмските совети и раководствата на претпријатијата, премногу страв пред нешто ново, страв пред ризик. Повеќе се сака сигурен и изгазен пат. Но, ако сакаме да се качиме на неколу скалила повеќе отколку што сме сега, мораме да ги искористиме приликите, што и онака ретко се појавуваат, и понекогаш да зачекориме по неизгазени патеки. Но треба да се нагласи дека понекогаш некои автори под паролата на неконвенционалност и модернизам го скриваат своето незнаење и со тоа ги компромитираат сериозните обиди од таков вид. Самиот факт дека нешто е напишано неконвенционално, уште не значи дека е напишано добро. Тука секако треба да се знае да се одбере и да се направи граница меѓу сериозното и несериозното. Исто така, неконвенционалноста не може да ја оправда безидејноста и несодржајноста на едно дело. Со тоа поминуваме на проблем, примарно важен во нашата сценаристика, на проблемот на идејноста.

Живееме во време, кога се гради социјализам, и тоа е сигурно еден од најзначајните и најважни периоди во историјата на нашите народи, а кога ќе го додадеме уште и од блиското минато, времето на нашата Народноослободителна војна, можеме да речеме дека тоа се два периода со кои особено се гордееме, тоа е најсветлото време на нашата историја, но од друга страна нималку лесно. Какви жртви, какви херојства во војната и мирот за да дојдеме до ова

што го имаме денес. Не треба особено да се нагласува раководната улога на Партијата и комунистите или улогата на марксистичко-ленинистичката теорија во тие воени и повоени настани кај нас. Тоа е факт што денес го познава и го признава секој граѓанин на нашата земја. Може ли нашата уметност, а специјално кинематографијата да остане gluva и слепа на тие настани, може ли да остане по страна? Може ли да се согласи со тезата која што за жал, можеме дури и денес да ја чуеме во некои наши културни кругови, дека политиката, војната, социјалните прашања, општествениот развoтoк и неговите проблеми се работа за себе, а уметноста пак е работа за себе, затворена во кругот на поезијата и фантастиката. Не, нашата уметност, нашата кинематографија не можат да ја прифатат таквата теза ниту можат да се согласат со неа, туку треба на секој чекор да се борат против таквото мислење. Еден уметник мора да биде чувствителен, мора да има срце и дарба за забележување на животот, и затоа не може да остане ладен на такви настани и проблеми, што ги донесува денешното време или блиското минато. Фразите за утилитаризмот се излишни, тука не е во прв план прашањето на директивност, туку прашањето на вистинскиот однос и чувствата на филмските уметници за проблемите на нашата социјалистичка изградба, нивните желби дури и потребите да кажат нешто за тоа, бидејќи тие органски го сакаат тоа - да постигнат исповедност во своето дело. И на крајот, ако уметникот е вистински марксист, сосема е природно, дека одреден проблем ќе го обработи од марксистичка гледна точка, бидејќи тоа е негов поглед на светот. Се разбира, со директива не може да се постигне тој, за уметникот толку потребен слух за времето во коешто живеаме; не можеш со директива да го натераш да стане марксист. Старата и средната генерација во тој поглед поминаа животна школа низ борбата и изградбата, а кај младата генерација тоа е прашање на воспитувањето. А за оние што мислат дека уметноста е работа за себе, затворена во кругот на поезијата и фантастиката, уште ова: Самите се виновни ако во нашите општествени настани во минатото и денешницата не гледаат и поезија и фантастика.

Што се однесува до воените теми, во идеен поглед нашата кинематографија дала прилично многу. Иако уште немаме филм што би ја прикажал нашата Народноослободителна војна онака како што би сакале, сепак постојат ред значајни филмски дела коишто верно го прикажуваат и осветлуваат тој период. Покрај тоа, можеме да констатираме еден можеби бавен, но сепак константен напредок во третирањето и прикажувањето на наши теми од Народноослободителната војна. Но, помалку или воопшто не можеме да бидеме задоволни со современите теми, теми од нашата повоена изградба, преобразбата на нашиот човек, неговите проблеми и сл. Но, на тоа поопширно ќе се задржам кога ќе зборувам за пробле-

матиката на нашата современа тема воопшто. Пред тоа сакам да изнесам уште неколку забелешки за општата идејна проблематика на нашата сценаристика.

Уверен сум дека кај повеќето наши филмски творци постои барање, филмскиот приказ на темата да се даде од гледиште на нашето општествено уредување. Но тука, и покрај најдобрата волја, можеме да дојдеме до извесни идејни грешки, бидејќи се работи за многу сложени и деликатни прашања. Се разбира, таквата грешка заслужува да ја забележи критиката, тоа дури е и нужно, но мислам, дека во таков случај е потребна отворена, другарска критика, а не убиствена, која може човека, којшто вистински ги сака својата земја и социјализмот, да го претстави како непријател на нашето општествено уредување. Треба да се разликува кој погрешил во добра, а кој со лоша намера.

Освен тоа ми се чини дека оценката на нашите критичари за идејноста на некои сценарија не се секогаш на сигурна нога. Една од многу штетните и опасни појави е вербалното оценување на некои реченици или сцени, занемарувајќи ја вистинската, подлабоката смисла изразена во една финеса, бидејќи една позитивна мисла не треба да се изрази во една чисто експлицитна форма или реченица. Треба да се открие и во алеориите и во метафорите и во другите финеси од имплицитен карактер коишто, исто така, ако не и повеќе од експлицитниот, можат да бидат на високо идејно ниво. Се разбира, вербалното сфаќање е поедноставно и полесно, но затоа и поопасно, бидејќи често доведува до псеудомарксизам.

Тука треба да се постави и прашањето, кој е одговорен за идејната страна на сценариото. Имено, понекогаш може да се прочита: одлична режија, но сценариото идејно е лошо. Би сакал да нагласам дека таквата оценка е невозможна, бидејќи режисерот исто така е одговорен за идејата на сценариото како и авторот или авторите на сценариото. Бидејќи, ако тој го става својот потпис на шпицата на филмот, тоа значи дека се согласува со идејата на филмот, инаку по тоа сценарио не би ни правел филм. Најпосле, искрено мислам, дека идејното ниво на нашите сценарина сè уште не може да не задоволи и дека треба да се поведе борба за идејност на нашите сценарија, но, истакнувам, за вистинска идејност, ослободена од примитивистичко-вербални сфаќања. Со идејното многу тесно е поврзано и прашањето на нашата современа тема во филмското производство, а посебно во сценаристиката. Понапред веќе реков дека тука не можеме да бидеме ни приближно задоволни со квантитетот, а уште помалку со квалитетот на нашите сценарија. Намерно не погледнав во листата на филмовите, коишто во минатото претендираа да обработуваат современа тема, побрзо се прашав кои од тие филмови

ми останале во секавањето како успешни. Секако, на прво место е "Воз без возен ред", потоа "Во сабота навечер", па "Зеница" и ... крај. Се разбира, имаше уште сценарија и филмови, што се нарекуваа современи. Но во повеќе случаи се работело за псевдо-современост. Бидејќи, за сценарио на вистинско-современа тема не е доволно дејството да се случува во денешно време и во становите на главните јунаци да видиме модерен мебел, ладилник и бојлер. Тука треба нешто повеќе. На развојот на драмата и на личностите, мораат да влијаат специфичните елементи на денешницата и дури тогаш можеме да зборуваме за вистинска современа тема. На пример, за една современа љубовна драма не е важен факторот, дејството да се случува денес, туку се важни општествените фактори, а и останатите проблеми на тоа време што директно или индиректно влијаат на развојот на дејството и постапките на лицата - тогаш тоа е современа тема. Ако дејството на љубовната драма се одигрува во денешно време, а во неа настапуваат проблеми и мотиви, карактеристични на пример за "fin du siecle", тогаш за некоја современост не може да стане ни збор. А така, повторно доаѓаме на она што веќе го спомнав при освртот на нашата литература - прашањето на односот на уметникот кон нашата современост. Прашањето на слухот и чувствата за времето во кое живееме. Во тој поглед мене ми се чини дека има луѓе коишто имаат што да кажат, но не знаат да пишуваат и обратно, ги има што знаат да пишуваат, а немаат што да кажат. Но, секако има и такви коишто се способни писатели и имаат што да кажат, само тука повеќепати доаѓа до правки од друг вид, за коишто сега ќе стане збор. Го спомнав веќе кабинетското творење, измислување без контакт со стварноста. Без сомнение, современата тема е најмалку погодна да се доздава во кабинет. Тука навистина треба да се има контакт со животот и со луѓето. Во некои случаи тоа не е можно без определена помош од организационен и финансиски карактер. Да го земеме само примерот на "Воз" или "Зеница"; да се напише такво сценарио без детално запознавање на теренот, луѓето и нивните проблеми, едноставно е невозможно. Таа работа не може да се заврши ни за еден или два месеца. Но, денеска, кај некој наш продуцент, нека дојде писател или режисер, па нека му рече: "Слушај, сакам да побарам материјал за некоја современа тема во тој и тој крај, за тоа ми требаат шест месеци, молам дневници и еден помал хонорар", секој продуцент веднаш би паднал во несвест погоден од претераните барања на филмските работници. И тоа уште за современа тема, којашто и така не се исплатува, не е комерцијална и има многу компликации со цензурата.

Следната работа којашто мене ми се чини важна, кога расправаме за современата тема, е фактот, дека без критика нема современа тема. Грубо речено конфликтот помеѓу позитивното и негативното треба да постои, се разбира не во црно-бели контури и не во невистински и измислено - конструиран облик. Во периодот од 1948 до 1950 година Советите во својата кинематографија се обидоа практично да ја остварат теоретската замисла, дека во соција-

листичко-уметничкиот дел конфликт не е потребен; тие се обидуваа, во тоа пропаднаа и тие обиди брзо ги напуштија. Нема никаква потреба и ние да влегуваме во такви и слични експерименти. Ние не треба да ги затвораме и не ги затвораме очите пред фактот, дека во нашата стварност уште постојат појави што треба да се критикуваат. Некои слабости и противречности понекогаш создаваат дури и лични драми и трагедии, патот до напредокот не е лесен и без пречки, предрасудите и старите сфаќања понекогаш се сè уште многу јаки, кариеризмот секогаш го спречува развикот на талентираните, а скромни луѓе, коишто безобзирно се потиснати во заборав. Социјализмот победува, уривајќи ги и уништувајќи ги тие пречки и тоа зло. Еве неисцрпна материја за филмски современи теми. Но, тука често доаѓа до прашање односот на филмските совети кон таквите вистински современи теми. Прашање на страв и храброст, прашање на одговорност, прашање на знаење да се разликува добронамерната и злонамерната критика. А филмските совети обично тргнуваат по линијата на најмал отпор, плашејќи се, не знам поради што, од својата одговорност, па, или што повеќе го истапуваат критичното сечило, или пак сценариото сосема го отфрлаат како неприфатливо, бидејќи третира проблеми или фактори што не се карактеристични за нашата стварност. И така дојдовме до прашањето, што е карактеристично за нашата денешница, за нашиот личен и општествен живот. За социјалистичкото уредување негативните работи главно воопшто не се карактеристични, тоа држи, но со тоа не е речено, дека поради тоа на треба критички да се третираат. Бидејќи злото е зло, па било да е мало или големк, против него треба да се бориме. Алкохолизмот не е карактеристичен за нашата стварност, но сепак е проблем, современа тема што заслужува да биде обработена во нашата сценаристика. Па прашањето на пометнувањето, од гледиштето на нашата социјалистичка етика, па проституцијата, хулиганството и така натаму, да не набројувам уште такви проблеми што не се карактеристични, но постојат, претставуваат едно општествено зло и всушност, филмот треба да биде едно од најважните средства во борбата против тоа зло, се разбира не на агитационен начин туку на уметнички. И во борбата против тоа зло во своите тешко извојувани, но радосни победи или дури и порази, коишто сепак навестуваат посветла иднина, ќе израсне лик на наш позитивен херој во современата тема. Секако дека во прикажувањето на тие проблеми треба да се ползуваат уметнички методи, одраз на општественото треба да се добива по пат на лични судбини, лични драми или комедии, лишени од конструкции и лаги. Треба да се помни и ова: ако понекогаш некој автор слика црно, не го прави тоа за да го пропагира црното, туку напротив, тој сака критички да го прикаже тоа црно или покрај тоа црно уште повеќе да ја истакне победничката боја на здравото и напреднатото.

Уште неколку збира за "нашиот обичен човек" за оној којшто би требало да биде еден од главните јунаци на нашата современа тема, за когошто многу зборуваме, но мислам дека всушност не го познаваме, ни него ни неговите проблеми. Возејќи се во спални вагони или во своите автомобили, спиејќи во хотели од А -кате-годија, дискутирајќи во клубовите на писателите, ние нема да ги сретнеме ни него ни неговите проблеми. А треба да се сирне низ прозорците на нашите предградија, да се повози понекогаш во втора класа, да се седне во мала гостилница на иста маса со тој "обичен човек", работник или селанец, да се оди во болници, во оние соби во коишто лежат десетина, дваесетина или триесетина заедно, да се видат во болка и грч, да се почувствуваат нивните проблеми. Да му ги отвориме срцето и душата на тој човек, да го прикажеме еднаш вистински тој негов живот, да ги покажеме неговите проблеми, бидејќи, всушност, тој "обичен човек", тој работник, селанец, чиновник, студент, на когошто често не му е лесно, но којшто ја сака таа наша намачена земја и го сака тој социјализам и којшто најмногу дава и жртвува за него, тој е сржта на нашите народи. Затоа во нашите современи теми треба повеќе проleterски однос кон животот, а помалку малограѓанштина и лажен интелектуализам, тие болни појави, на кои - да признаеме еднаш отворено и искрено - сите ние со задолжност им подлегуваме. Ако настојуваче тие грешки за коишто зборував да ги отстраниме, уверен сум дека ќе доживееме и многу радости на подрачјето на нашата филмска современа тема.

Од идејно-естетските проблеми на нашите сценарија единствено остана уште накратко да се осврнам на дијалогот. Многу дискутираме, но работите ни тука не се јасни ни расчистени. Веќе зборував за литературните сфаќања во поглед на дијалогот и тоа нема да го повторувам. Дијалогот или се пишува литературно, или се дава чисто литературна оценка. А скоро редовно се слуша забелешка која веќе стана апсолутно паушална: сценариото е добро, но уште треба да се работи на дијалогот. А што треба да се рече за филмскиот дијалог. Функционалност, имплицитност и финеса на карактерност - тука е суштината на квалитетот на филмскиот дијалог.

На крајот треба уште да се задржиме на психолошките компоненти на создавање сценарија и на различни, помалку или повеќе организациони прашања. Психолошката компонента на творење сосема е занемарена во нашата досегашна практика. Но и таа е еден од клучевите, што ја отвораат вратата на успехот или неуспехот. Ретко кој од меродавните во нашата кинематографија зема во предвид дека секој писател на сценарија, или секоја сценариска група е индивидуалност за себе, со својствени прихички и физички особини. На еден му одговара еден, а на друг, друг начин на работа. Да се присилува некој да работи по метод што му е туѓ, сосема

е погрешно. Треба на секого да му се овозможи да работи по својот омилен систем, којшто ќе му овозможи да постигне максимален квалитет. Воведувањето на некои правила и догми во тој поглед, само е штетно. Друга, многу важна работа во психолошката компонента е таа, што треба да се знае каде е крајот на издржливоста и можностите на еден или група автори. Бидејќи, никој не може преку своите крајни граници во поглед на потенцијалните и физичките можности. А понекогаш уметничкиот или филмскиот свет, во инаку искрена желба сценариото да биде подобро, непочитувајќи ја психолошката компонента, бараат разни исправки до бескрај. Треба да се земе во предвид, до која граница некој автор може да исправа, до каде одат неговите потенцијални сили и во вистинскиот момент треба да се знае и да се престане со такви барања, бидејќи во спротивно, постои опасност да се упропасти и она што е добро во сценариото.

Ако по сето досега речено се осврнеме на творечкиот систем на нашите сценарија, и тоа од организациона гледна точка, мораме да дојдеме до заклучок, дека кај нас писателот, кој би можел сам да напише квалитетно сценарио, е редок исклучок. Констатиравме слабости и во занаетчиски и во потенцијален поглед и поради тоа, тој факт и не изненадува. Затоа најдобро решение е, а и ми се чини дека тоа и практиката го докажала, сценариска група од двајца до четворица луѓе, со слични сфаќања и погледи, но надарени на различни начини. Еден е добар дијалогист, другиот добро ја познава драматургијата и проблемите на композицијата, третиот знае да фабулира и така натаму. Но, тоа не значи дека сценариото се пишува колективно, како што некои тоа погрешно го толкуваат. Не, писател и главен автор е еден и само тој директно пишува, останатите се само соработници, коишто му помагаат при фабулирањето, поставуваат драматуршки линии, му даваат идеи и аналитички ја контролираат работата. Се разбира, целата група треба да биде согласна со основниот идејно-содржински правец и од тоа извира целата нивна работа. Искуството ги покажа добрите страни на тој начин. Би го спомнал само примерот на сценариото на "Долината на мирот" којшто е така правен и постигна квалитет којшто и денес го вбројува меѓу нашите најдобри сценарија воопшто.

Покрај тоа логично се поставува и прашањето за учеството на режисерот во сценариската работа. Мислам дека имаат право оние што тврдат дека за филмот и за режисерот е подобро ако што помалку учествува во процесот на создавањето на сценариото, бидејќи така останува посвеж, со повеќе можности и фантазија за режиска надградба на материјата, а тоа е и негова главна задача. Режисерот којшто не учествувал во пишувањето на сценариото, кон него има и критички став, а што се однесува до креативноста, тој уште не се исцрпил како што во поголема или помала мера се исцрпил оној режисер што учествувал при пишувањето на сценариото. Се разбира тоа важи за идеален пример, кога режисерот би можел без свое учество да добие навистина квали-

тетно сценарио, како што во театарот режисерот ја добива драмата. Но, во светот, а особено кај нас, учеството на режисерот при пишувањето на сценариото најчесто станува нужна потреба, ако се сака да се дојде до сценарио што ќе биде добро за снимање. Сепак останува правилото, дека неговата режисерска работе ќе биде многу по-успешна, ако креативно не се исцрпи премногу при работата на сценариото. Секако дека и тука постојат исклучоци како што се, меѓу останатите, Чаплин и Ејзенштајн, коишто самите се и писатели и режисери, но за таква работа - успешно направена, треба да се биде повеќе отколку натпросечно надарен.

Конечно, материјалното прашање, за коешто често се расправа и коешто предизвикува и доста зла крв при склопување договори. Намерно тоа го оставив за на крај, бидејќи сметам дека не е битно, споредувајќи го со проблемите за коишто досега беше збор. Но дека и тоа прашање не е неважно секако треба да се утврди. Бидејќи, многупати за успешна работа се потребни и услови, подолго време за подготовки и за самото пишување на сценариото, потребна е група на луѓе, соработници, консултанти. А додека не создадеме поповолни материјални услови за сценариска работа, тешко ќе дојдеме до поголем број на професионални филмски писатели, коишто ќе се занимаваат само со таа работа. А тој професионален кадар исто така е еден од условите за успешно решавање на сценариската криза. Значи, треба повеќе материјални жртви од претпријатијата.

Превод и лекторирање:

Ј. Крстевска



☆☆☆
☆☆
- Жртви? - запраша. - Не биди мелодраматичен, Роло.
Погледај долу - продолжи, покажувајќи низ прозорецот на луѓе-
то што се движеа како муви во подножјето на Тркалото - Зарем
ти навистина си чувствувал некаква жалост кога некоја од овие
точки ќе престанеше да се движи - засекогаш? Кога би ти кажал
дека можеш да добиеш дваесет илјади фунти за секоја од тие точ-
ки што ќе застане, зарем ти, стар другару, зарем ти навистина
би ми рекол да ги задржам своите пари - без двоумење? Или би
сметал колку точки би можел да поштедам, стар другару. Без да-
нок на доход. - Тој се насмевна со онаа своја детска заговор-
ничка насмевка. - Тоа денес е единствениот начин човек нешто да
заштеди.

- Зарем не можеше да се држиш на гумите?
- Како Кулер? Не, секогаш бев амбициозен.
- Сега си готов. Полицијата знае сè.
- Но не можат да ме фатат, гледаш ли? Пак ќе искрснам. Човек што
нешто вреди не е можно постојано да се спречува да се издигне.

Кабината се залула на спирката на највисоката точка на кругот, а
Хари се сврте и се загледа низ прозорецот. Мартинс помисли: "Еден
силен удар, прозорецот би го скршил", и си го замисли телото ка-
ко паѓа низ железните решетки, како парче стрвина што паѓа меѓу
муви. Рече: - Знаеш, полицијата има намера да го ископа твојот леш.
Што ќе најдат?

- Харбин - одговори Хари едноставно. Се сврте од прозорецот и
рече: - Погледај го небото.

Кабината беше стигнала на врвот на Тркалото и висеше неподвижно,
а пругите на сончевиот залез во вид на зраци се пружаа зад црните
носачи преку небото слично на стуткана хартија.

- Зошто Русите се обидоа да ја одведат Ана?
- Таа има лажни исправи, стар другару.
- Кој им кажал тоа?

Цената што човек ја плаќа за да живее во оваа зона, Роло, се услу-
гите. Одвреме навреме морам да им дадам некоја поситна информација.

- Јас мислев дека ти само си се обидува да ја префрлиш вamu затоа
што беше твоја девојка, затоа што ја посакуваше.

Хари се насмевна: - Јас немам толкаво влијание.

- Што би можело да ѝ се случи?
- Ништо особено сериозно. Би ја пратиле назад во Унгарија. Всушност,
против неа не постои ништо. Можеби би поминала една година во ло-
гор на работа. Би ѝ било многу подобро во својата земја отколку
англиската полиција да ја ака таму - вamu.

- Таа не им кажа ништо за тебе.
- Таа е добро суштество - повтори Хари со задоволство и гордост.
- Таа те сака.
- Па, ѝ беше убаво со мене додека сето тоа траеше.
- А јас ја сакам.
- Тоа е одлично стар другар. Биди добар со неа. Таа го заслужува тоа. Ме радува. Оставаше впечаток како сето тоа да го уредил на сопствено задоволство. - А и можеш да сториш таа да молчи. Макар што таа не знае ништо што би можело нешто да значи.

- Би сакал да те исфрам низ прозорецот.
- Ама нема да го сториш тоа, стар другару. Нашите караници никогаш долго не траеле. Се секаваш ли на онаа сочна караница во Монако кога се законавме дека сè е свршено. Јас секаде би ти верувал, Роло. Курц се обиде да ме убеди да не дојдам, но јас те познавам. Потоа се обиде да ме убеди да подготвам некаков несрекен случај. Ми рече дека тоа би било сосема лесно овде, во кабината.

- Освен што јас сум посилен.
- Но јас имам револвер. Ти веројатно не мислиш дека рана од куршум би се видела кога би треснал долу на земјата? Кабината одново почна да се движи и полека се симнуваше надолу, додека мувите не станаа џуџиња а потоа можеа да се распознаат човечки суштества.
- Какви сме ние будали, Роло, вака да зборуваме како да можам јас тебе тоа да ти го сторам, или ти мене. Го сврте грбот и се потпре на стаклото. Еден удар... - Колку заработуваш со твоите фома-ни, стар другару?

- Илјада фунти.
- Оданочени. Јас заработувам триесет илјади без данок. Така се работи сега. Во денешно време, стар другару, никој не мисли на човекот. Не мислат владите, па зошто ние да мислиме? Тие зборуваат за луѓето и пролетеријатот а јас зборувам за будалетинки. Тоа е исто. Тие имаат свој петгодишен план а го имам и јас.

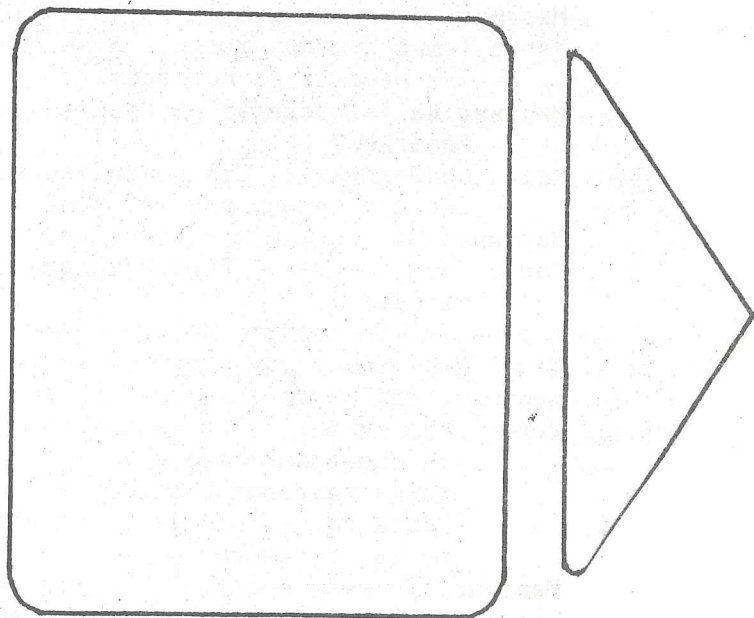
- Ти некогаш беше католик.
- Е, јас сè уште верувам, стар другару. Во бога и во милост и сето тоа. Кога ова го работам јас ниција душа не навредувам. Мртвите се посреќни кога се мртви. Ништо овде нема да пропуштам, клетници - додаде со оној стар призвук на искрено сочувство кога кабината ја допре платформата, а лицата што беа осудени да станат жртви, уморни неделни лица што очекуваат некоја радост, погледаа во нивната кабина. - Би можел и тебе да те вклучам, знаеш. Би било корисно. Во Инерштат немам сега никого.

- Освен Кулер и Винклер?
- Ти навистина не смееш да станеш полицаец, стар другар.

Излегоа од кабината и тој ја стави раката на рамото на Мартин. - Тоа беше шега,, знам дека не сакаш Дали скоро си чул нешто за стариот Бресер ?

- Добив честитка за Божиќ.

- Тоа беа времиња, стар другар. Тоа беа времиња. Сега морам да те напуштам. Понекогаш ќе се виѓавме. Ако паднеш во каша, секогаш ќе ме најдеш кај Курц - се оддалечи и свртувајќи се мавна со раката, но имаше толку такт да не ми ја пружи: се чинеше како сето минато да заминува некаде под облаците. Мартинс одеднаш му викна: - Немој да ми веруваш, Хари - но меѓу нив постоеше премногу голема оддалеченост за да се пренесат тие зборови.



ОД СЦЕНАРИОТО НА ФИЛМОТ "ТРЕТИОТ ЧОВЕК"
- сценаристи : Грахам Грин и Керол Рид

Кадар 112. Големото тркало (подвижно тркало во забавниот парк
Пратер): рир проекција (ден)

Хари: Не можеме да бидеме повеќе сами отколку што
сме. Во старите времиња вљубените доаѓаа овде,
но сиромашките, сега немаат пари за тоа.

113. Горен ракурс од Големото тркало (ден)

Хари: Израз на искрено сочувство на лицето, од прозо-
рецот на кабината што се искачува гледа долу
кон луѓето што стануваат сè помали. Многу по-
лека на едната страна градот потонува; многу
полека од другата страна на кабината големите
вкрстени носачи на тркалото се појавуваат.
Хоризонтот се оддалечува, сега се гледа Дунав
а столбовите на мостот Рајхбрике се издигнуваат
над куќите.

114. Големото тркало: рир проекција (ден)

Хари се свртува од прозорецот.

Хари: Мило ми е што те гледам, Роло.

Мартинс: Бев на твојот закоп.

Хари: Тоа беше навистина умно од моја страна, зар не?

Мартинс: Знаеш ли што се случи со Ана? Ја затворија.

Хари: Тешко, многу тешко, но не грижи се, стар другар.
Тие нема да ја повредат.

Мартинс: Ке ја предадат на Русите. Зарем не можеш да ѝ
помогнеш?

Хари (неубедливо): Што можам јас да направам, стар другар?
Јас сум мртов, зар не? Кому му кажа за мене?

Мартинс: На полицијата и на Ана.

Хари: Непромислено, Роло, непромислено. Дали ти по-
веруваа?

Мартинс: Тебе воопшто не тие грижа за неа, нели?

Хари: Имам многу други работи на ум.

Мартинс: Зар ништо нема да направиш за да ѝ помогнеш?

Хари: Што можам јас да направам, Роло, Биди реален. Да
се предадам? Вака е многу, многу подобро. Светлина-
та на театарот, а завесата се спушта. Не сме ние
херои Роло, ти и јас. Во светот нема херои како
во твоите книги.

Мартинс: Ти имаш врски.

Хари: Морам да бидам претпазлив. Овие Руси, Роло...
сигурен сум сè додека мислам на себе.

Мартинс (ненадејно сфаќа): Ти ја пријави!

Хари (со насмевка): Немој да станеш полицаец, стар другар.

Мартинс: Не верував кога во полицијата ми кажуваа за тебе. Сакаше ли и мене да ме вклучиш во твојата работа?

Хари: Јас тебе никогаш не сум те изоставил од ништо, стар другар, барем засега. (Додека кабината се искачува, Хари е свртен со грбот кон вратата; му се насмевнува на Мартинс)

Мартинс: Се секавам кога во клубот "43" полицијата направи рација. Ти знаеше! сигурен начин како да се извлечеш. Наполно сигурен за тебе. За мене не беше така.

Хари: Знаеш, никако не требаше да одиш во полиција. Не требаше да се мешам во оваа работа.

Мартинс: Ти воопшто не созреа, Хари.

Хари: Па, ќе бидеме стари многу долго време.

Мартинс: Си видел ли некои од твоите жртви?

(Хари погледнува надолу и се повлекува од вратата).

Хари: Никогаш не сум се чувствувал сосема сигурен во овие кабинати. (Ја проба вратата со рака). Жртви? Немој да бидеш мелодраматичен. Погледај долу.

115. Горен ракурс од Големото тркало, тотал (ден)

Хари посочува низ прозорецот на луѓето што се движат како муви во подножјето на тркалото.

116. Големото тркало, рир проекција (ден)

Хари: Дали навистина би чувствувал сожалување ако една од оние точки престане да се движи за секогаш? Ако ти дадам дваесет илјади фунти за секоја точка што ќе застане, кажи ми искрено, стари другар, дали ќе ми речеш дека можам да си ги задржам парите или пак ќе почнеш да сметаш колку точки можеш да поштедиш? Без данок, стар другар. Без данок. (Тој се насмевнува со својата детска, соучесничка насмевка.) Денес тоа е единствениот начин нешто да се заштеди.

Мартинс: Сега си готов. Полицијата знае сè.

Хари: Не можат да ме фатат, Роло. Не можат да влезат во руската зона. (Кабината застанува на највисоката точка на Тркалото. Хари се свртува со грб и гледа низ прозорецот. Мартинс ја подигнува раката: помислува дека еден добар замав ќе биде доволен да го скрши стаклото. Повторно ја спушта раката).

Мартинс (гледа низ прозорецот): Би ти било прилично лесно да се ослободиш од мене.

Хари: Прилично лесно.

Мартинс: Немој да бидеш премногу сигурен.

Хари: Носам пиштол. Мислиш ли дека ќе бараат рана од куршум откако ќе треснеш таму долу?

Мартинс: Го ископаа твојот мртвечки сандак.

Хари: Го најдоа Харбин? Штета.

(Кабината повторно почнува да се движи пловејќи по лека надолу; мувите се сега цуциња, распознатливи човечки суштества).

Хари: Какви сме будали Роло што зборуваме вака, како јас да би ти направил нешто или ти мене. (Намерно тој му го вртува грбот и го потпира своето лице на прозорецот). Денес, стар другар, никој не мисли на човечките суштества. Владите не мислат на нив, па тогаш зошто да мислиме ние? Тие зборуваат за народот и пролетеријатот а јас за будалетинки. Тие имаат свои петгодишни планови а јас мои.

Мартинс: Порано веруваше во бога.

Хари (со меланхоличен израз на лицето): О, јас сè уште верувам, стар другар. Во бога и во младост и сè она. Мртвите се посреќни кога се мртви, Ова овде не ми недостасува многу, клетници.

(Додека тој ги изречува последните зборови кабината доаѓа до платформата и лицата што беа осудени да бидат жртви гледаат во нив).

Мартинс: Во што веруваш ти?

Хари: Ако успееш да ја извлечеш Ана од оваа каша биди добар со неа. Ќе видиш дека таа тоа го заслужува. (Излегуваат од кабината.) Требаше да те замолам да ми донесеш од оние таблети. Знаеш, би сакал и тебе да те вклучам во работата. Секогаш сè правевме заедно, Роло. Немам веќе никого во Виена кому би можел сосема да му верувам. (Му дава на Мартинс број напишан на опачината на еден плик).

Хари: Кога ќе се решиш, прати ми порака - ќе се сретнеме каде било, во кое било време, а кога ќе се сретнеме, стар другар, сакам само тебе да те видам, не и полицијата... и немој да бидеш толку мрачен... на крајот и не е така страшно - знаеш, како некој што рече... во Италија, триесет години под Борџија, имаше војни, терор, убиства, крвопролевања, а го имаа Микеланџело Леонардо да Винчи и Ренесансата. Во Швајцарија владееше братска љубов, петстотини години демократија и мир, и што создадоа тие... ? часовници што прават куку. Збогум, Холи.

Подготви: Илија Пенушлиски

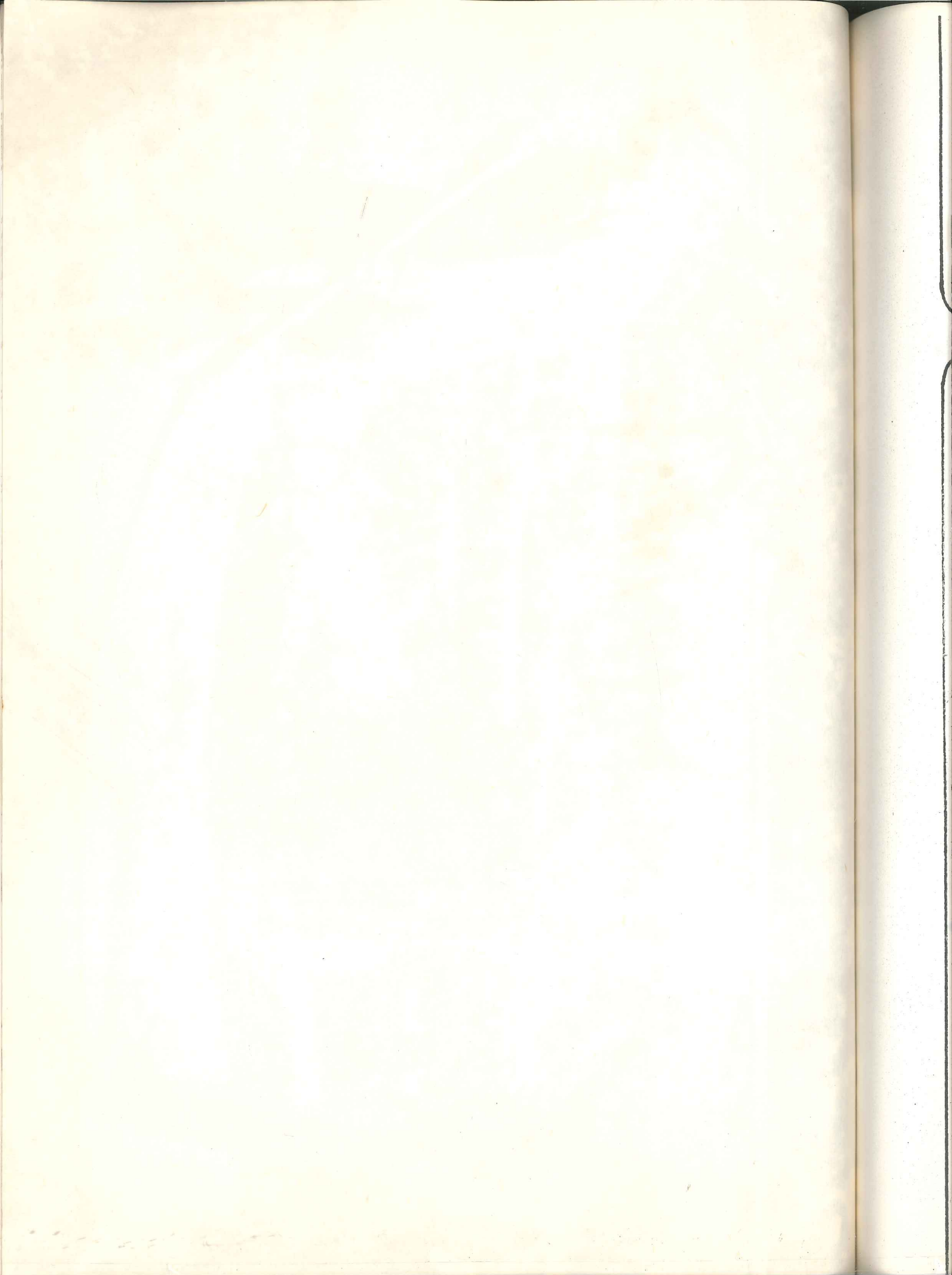


ија-

-
и
у-

☆☆





од теоријата

на филмот

Монтажата на кадрите е градење на цели реченици. Сиџето се си-
да со помош на кадрите. Најдобро е ако сценаристот го даде сиџето и
со тоа го одреди карактерот на материјалот на кадрите. Режисерот
ја изразува мислата на сценаристот по пат на монтажа на кадри-
те - знаците.

Да земеме , на пример, дека кај сценаристот или режисерот се
јавила идеја за епизода. Тој не треба однапред да ја смислува
содржината на епизодата, па дури потоа да пронаоѓа пластичен
(кадарски) материјал за нејзиното обликување. Идејата за епизо-
дата, размислувањата за неа, треба да се родат од визуелните сли-
ки од оној материјал што ќе биде снимен. А разновидните измени,
различните конструкции - монтажата на кадрите - ќе ѝ даде по-
инаква смисла на целата епизода. Од прозорците што се отвораат,
од луѓето што низ нив сиркаат, од коњцата во галоп, од сигнали-
те, од децата што трчаат, од водата што бликнува низ пробиевата
брана, од рамномерниот чекор на пешадијата - може да се измонтира,
да кажеме, прослава, изградба на хидроелектрана и заземање на
мирниот град од страна на непријателот (примерот како да е позај-
мен од Пудовкин). Не со книжевен туку со филмски метод, кадрите
треба сценаристички да мислат за "свеченото кревање на браната"
или за "продорот на непријателот во градот": коњи во трк, пешади-
ја во марш, рушење и така натаму, постојано треба да се замислу-
ваат како да се на екран, визуелно.

При таков метод на работа, природно замисленото нешто ќе биде фил-
мично и на режисерот ќе му биде лесно да го вообличи.

Анализирајќи различни видови сценарија, ќе истражиме како постепено
се менувале формите на сценаријата. Повторно ќе се навратиме на
Американците, кои се многу добри дури и кога е во прашање нивната
стандардна стока. Нивните осредни филмови се направени по сите
правила на филмичноста. Стандардниот американски филм во почетокот
е - во својата прва третина - по малку досаден тром, бавно се раз-
вива.

Во втората третина расне динамичкото или психолошкото збиднување.
Во неа се наоѓа центарот на заплетот, интригата и слично. Последни-
те делови се исполнети со најголема филмска динамика.

Наједноставните движења - бегане, борба, потеря, тепаница со најго-
леми тешкотии и во луд ритам - во една брза монтажа ќе го присилат
гледачот да го напегне сето свое внимание. До тоа доаѓа со зго-
лемувањето на напнатоста на филмскиот материјал, на чистото збиднува-
ње, претежно на борбата и натпреварувањето.

Американската концепција на филмот е многу добро осмислена; гледачот
секогаш ќе ја догледа така направената работа, затоа што неговото
внимание правилно се троши.

Првите чекори во чисто филмската работа врз сценариото се сведуваа природно, на збогатувањето на филмот со најголема количина збиднувања. Така се создадоа детективските сџеа: гонења, борби, потери и слично.

Претераното производство на детективските, авантуристички, како што сега ги нарекуваат, филмови, ги повлече режисерите и сценаристите кон други содржини - со реалистички и психолошки карактер. Овие теми се покажаа исклучително тешки за успешна филмска обработка. Внатрешната динамика - човековите состојби во неговиот секојдневен живот со малку филмско движење - слабо се вклопуваа во филмското збиднување, кое пред сè бара чисто движење. Основната грешка во работата со психолошките нешта се сведуваа на тоа што различните состојби на филмските ликови се пројавуваа низ проживувањата на нивните лица.

На јунакот или на хероината им се случила непријатност. Филмското прикажување на тоа се сведуваа на најсовршено прикажување на непријатното со мимика на артистичкото лице. Резултатот е - психологизирање, неподнесливо, лажно и неприродно нешто, во филмот недопуштено, исклучително вештачко, неистинито.

Во вакви теми успеваа деловите исполнети со скриена динамика и можност за појава на елементарно филмско збиднување.

Мислам дека режисерот Аношченко наведе добар пример за тоа. Луѓето седат врз буриња барут и спокојно чекаат, А бурињата, за тоа знаеа само гледачот, само што не експлодираа.

Во таква сцена луѓето не проживуваат и што е можно најмалку дејствуваат: тие нормално седат. Напнатост во забележувањата на гледачот на таа епизода безусловно постои.

Опседнатоста од психологизирањето, кое очигледно на филмот не му одговара, доведуваше до такви истенчувања што еден режисер тврдеше: филмот - тоа не е кога јунакот губи на карти, туку кога стои крај прозорецот, гледа на улица и размислува за своето губење.

Двајца светски мајстори ја создадоа школата на филмот. Тоа се Дејвид Грифит (David Griffith) и Чарли Чаплин (Charles Chaplin).

Грифит работеше час со чиста филмска динамика, час со чистото проживување на натуршчиците, присилкувајќи ги психолошките состојби да ги пренесуваат со најсложените движења од својот механизам.

Меѓутоа, тие движења не беа примитивно кривоколкење туку рефлексни движења, многу грижливо направени, заради што ја постигнуваа потребната цел. Кога беше потребно да прикажат ужас, Грифитовите

натуршчици не ги кокорееа оците туку правеа други движења, со кои повистински ги пренесуваа состојбите во кои се наоѓаа.

Гризењето на усните, прибирањето и преплетувањето на рацете, допирањето предмети и слично на тоа, се карактеристични обележја на грифитовската игра. Не е тешко човек да се досети дека ваквата игра им одговарала на снажните проширувања, а најмногу на моментите што биле на работ на хистеријата.

Целиот филм не може да се изгради на постојани снажни чувства, па Грифит во своите сценарија растојанијата помеѓу снажните чувства ги исполнуваше со чиста филмска динамика, конструирајќи ги на тој начин своите филмови, тој постигнуваше извонредни резултати и долго време неговата работа и неговите сценарија беа ненадминати.

Чаплин во "Парижанка" (A Woman of Paris) на полно ги изопачи класичните сценарија. По конструкцијата сценариото беше идеално и укажа на новите методи на филмската работа. Чаплин скоро на полно го укина покажувањето на проширувањето преку лицето. Тој го прикажуваше човековото однесување во различни ситуации од неговиот живот, и тоа преку односот со нештата, со предметите. Во зависност од состојбите во кои јунакот се наоѓа, се менуваше и неговиот начин на однесување со соколината и луѓето, се менуваше неговото однесување.

На тој начин целата работа се сведува на утврдување на различните работни процеси, бидејќи нешто се работи со предметите, нарушувајќи го или поправајќи го нивниот вообичаен поредок. Занимавајќи се со нив, час обмислено, час бесмислено, натуршчикот изведува работни процеси. Работниот процес е механички, значи движење, значи апсолутен материјал на филмот. Така, работата на сценаристот треба да се сведе на развивање на фабулата низ ракувањето на ликовите со предметите, низ човековото однесување и неговите рефлексии. "Парижанка" покажа дека тие апсолутно му одговараат на филмот и дека може да бидат поинтересни од елементарното движење.

Многумина тврдат дека "Парижанка" не е добра затоа што не ѝ е добро сценариото: "Ние по такво сценарио никогаш не би снимиле филм!" Апсурдно мислење; токму сценариото за "Парижанка" е исклучително добро. Во него сè се надоврзува едно на друго, во непрекината логика: ниту една епизода не може да се исфрли - би се изгубила непрекинатата филмска драматуршка верига.

Кога кај нас се обидуваат да го имитираат Чаплиновото сценарио, бесмислено ќе нанижат епизоди една по друга во кои човекот секогаш е поставен наспроти нештата, но така што која и да било епизода може да се исфрли или да се замени. Извонредната особина на сценариото на "Парижанка" е во тоа што од него не може ништо да се исфрли, што во него секоја епизода е неопходна и задолжителна. Кога сценариото на "Парижанка" би го дале на лош режисер, филмот сигурно би испаднал добар; во Чаплиновите раце тој е генијален.

Слабата страна на нашиот филм секогаш беше лошата игра на актерите, лошото вообличување на кадарот; затоа виртуозноста на Грифитовата работа за нас долго беше недостапна. Првпат основите на Грифитовиот метод беа проучувани во Државната филмска школа, денес ГТК (1), а нашите најдобри филмови - навистина, тоа се бројно многу малку, и тоа во последно време - ја покажаа вистинската филмска техника. Чаплиновиот сценаристички метод не даде скоро никакви резултати, зашто при неговото користење не се водеше сметка за она што го кажав погоре: за неопходноста од артистичка игра по пат на рефлексии, по пат на човековото однесување, игра чија основа е логичката врска на сценаристичките детали. Нашите "Парижанки" се редене на повеќе или помалку успешни човечки трикови со предмети, лишени од основната логичка линија на филмската содржина.

А режисерите и натуршчиците кои не умеат да работат на нов и технички совршен начин, од сличните нешта прават провинциско, бесмислено имитирање, чии резултати се крајни лажни.

Кај нас постојат следниве типови сценарија:

1. Сценарија чиј материјал е наједноставното филмско движење. Нивниот успех зависи од правилно пронајдената тема. Реализацијата на ваквите сценарија обично дава осреден квалитет, но тие филмови имаат успех заради новата и точна тематика.

Примери: "Црвени ѓаволи", "Штрајк", "Крстосувачот Потемкин".

Широката популарност на овие филмови ја овозможи интересноста на движењата, судирите и нивните расплети, изградени врз новиот советски материјал ("Црвените ѓаволи"). Историските моменти на револуционерна-та борба, прикажани преку низата остроумно изнајдени епизоди, како во "Штрајк" и "Крстосувачот", можаа да се привлечат гледачите, но во суштина не ја користеа новата совршена филмска техника туку само новите советски теми, под кои само по некогаш ќе сирнеше некој по форма нов филм. Поради тоа успехот на овие сценарија често може да биде случаен. Нивната вредност е во материјалот на епизодата а не во нејзината филмска обработка. Ете зошто по филмските признанија за "Потемкин" следуваа уметничкиот неуспех на "Октомври", а по неверојатниот успех на "Црвените ѓаволи" - дојде заборавот на Перестијани. (2)

2. Вториот основен вид сценарија се сценаријата што ги користат резултатите на поранешната филмска култура; направени се според нејзините законитости, искуства и постапки, а применети на наши, советски теми.

Примери: "Мајка", "Крајот на Петроград". Ако ваквите филмови и имаат низа недостатоци, главно режиски а не сценаристички, тоа се сепак, неоспорно, дела со вистински филмски вредности, кои не се случајни. Тие филмови се резултат на солидна, културна и совесна работа.

3. Третиот тип наши сценарија е мешавина од најразлични содржини: по примерот на странските, секојдневни и национални, со богато користење на армоники, лезгинки (3), оперски реквизити и костими, потоа "проблемски", акционо - детективски, божем од производството, а во целина слаби. Зошто? Затоа што во тие сценарија нема материјал за прикажување на човековото однесување низ неговиот однос со околината. Ако и постои, тоа е само збрка од измислени игри со предметите, лишени од каква и да е логичка сценаристичка поврзаност и од причината за своето постоење. Во најлош случај, во овие сценарија не постои основното филмско збиднување.

4. Четвртиот тип наши сценарија се сценаријата со експериментален, истражувачки карактер. Во нив, успешно или неуспешно, се прави обид да се утврди или да се изучат новите филмски форми, новите филмски изразни средства. Тоа го прават фексовците (4) и низа млади мајстори, кои во најголем дел доаѓаат од левите уметнички групи или филмски школи. За нивното значење не треба ни да се зборува - тоа е очигледно: без таквите трудови нема вистинска филмска култура. Одморот врз ловорика и отсуството на формални истражувања неминовно водат во пропаст.

Најкрупната и најглавна грешка на нашите сценаристи е во тоа што пишуваат поаѓајќи "од себе самите", а не од постојниот материјал и што премногу измислуваат. Затоа нашите филмови се:

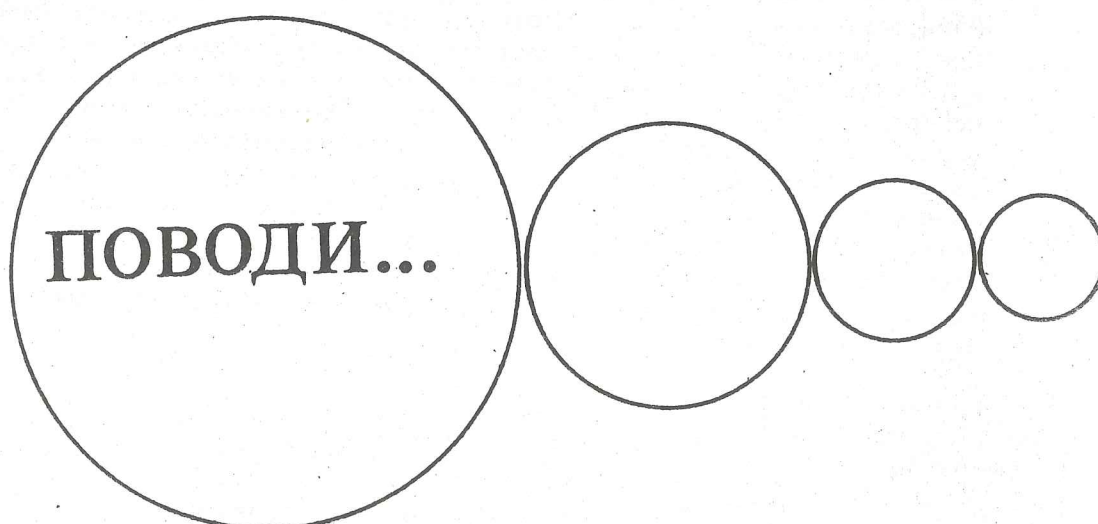
1. премногу скапи,
2. далеку од секојдневниот живот,
3. несоодветни за играта на натуршчиците,
4. непривлечни за режисерите.

Јасно е дека за ова многу повеќе од сценаристите се виновни раководителите на нашите филмски фабрики и книжевно сценаристичките - уметнички одделенија. Вистинско филмско дело може да се направи само со изучување и користење на животниот, артистичкиот, техничко-снимателскиот и друг материјал. Ако организацијата има можности да користи авиони, возови и, да кажеме, Северниот Пол, тогаш е неопходно врз тоа да се гради и сценариото. Ако, меѓутоа, во сценариото постојат авиони, возови, и Северниот Пол, до кои на организацијата ѝ е многу тешко да дојде, цената на филмот ќе биде астрономска. Ако се прави сценарио од обичниот живот тогаш е неопходно сижето органски да се раѓа од животните појави, да може да никне само на нив, да е невозможно во друга средина, во други животни околности. Ако не биде така, тогаш ќе добиеме филмска опера, а операта не е материјал на филмот, денес тоа секој го знае.

Превод:

Илинденка ПЕТРУШЕВА





РАДОШ НОВАКОВИЌ (1915-1979)

Во Белград на 11 јануари о.г. почина Радосл Новаковиќ, филмски режисер и професор на факултетот за драмски уметности или уште поедноставно - еден од пионерите на југословенската кинематографија. Играта на животот сакаше скоро секој негов чекор во светот на седмата уметност да биде прв, пред останатите. Уште во есенските денови на воената 1943 година, Врховниот штаб му ја доверува организацијата на филмското производство и така ќе се роди првиот документарен филм на Нова Југославија. Тој го направи и првиот број на "Филмските новини", а ќе биде и прв уредник на часописот "Филм", прво повоеното филмско списание кај нас. И да не набројуваме понатаму, ќе споменеме само уште тоа дека Радосл Новаковиќ ја напиша и првата "Историја на филмот" кај нас и дека е еден од втемелувачите на нашата теоријска мисла за филмот.

И како што вели Милутин Чолиќ, Радосл Новаковиќ "скоро половина столетие веќе бил роб на филмската магија преку разни осврти и есеи, организаторски и творечки активности на првите документарни кадри, кога сето тоа го довело до "Софка" (1948). Само што "Славица" го отвори тоа досие на нашата култура, Новаковиќ снима филм двојно карактеристичен: се инспирира од традициите и прави дигресија во однос на тогашното исклучиво славење на воената хероика, како со тоа да сакаше да укаже на континуитетот на историјата".

По "Софка" ќе следуваат играните филмови "Момчето Мита" (1951), "Далеку е сонцето" (1953), "Крвавиот пат" (1954), "Песната од Кумбара" (1955), "Ветерот запре пред зори" (1959), "Песна" (1961), "Операцијата Тицијан" (1963) и "Бекства" (1968).

Последниве 13 години Радосл Новаковиќ се бавеше со педагошка работа како професор на Белградската Академија за филм, театар и РТВ. Смртта го затекна на должноста ректор на Белградскиот универзитет на уметностите.

Во продолжение донесуваме еден теоретски текст на Радосл Новаковиќ на тема "Сценарио и книга на снимање", напишан во 1947 година.

големо знаење од драматургијата, а посебно од филмската, или изразита смисла за филм, која ќе му овозможи спонтано да ги насети оние барања на филмската драматургија што не можат да се постават како правило.

Токму од законот за меѓусебните зависности на формата и содржината на уметничкото дело е јасно дека формата (во овој случај филмската форма) има свои специфични барања кон содржината. Со други зборови, една содржина секогаш ќе биде попогодна за филм одошто за музика, роман, театар или некоја друга уметност. И обратно. Познавањето на принципите што една содржина ја прават поповолна за филм, односно познавањето на филмската естетика и драматургија, не е предмет што е посебно разработен во теоријата. За драматургијата воопшто, а за драматургијата на филмот посебно, доста е пишувано, но сета таа литература ѝ подлегнува на онаа критика на која ѝ подлегнуваат поголемиот дел од естетските расправи. Или е во прашање индивидуалното мислење и искуство на еден уметник, неговото сфаќање на уметноста, кое во повеќе случаи е необјективно, или по својата суштина тоа е идеалистичко гледање на уметноста, со послабо или појако изразени мистички сфаќања дека уметникот е "натчовек".

Филмот како уметност сè уште не создал довлесен број класични дела така што не е лесно да се постават некакви правила. Меѓутоа, сметаме дека ќе биде корисно да се изнесат неколку основни забележувања, кои во практиката се покажаа како постојани.

Филмот на прво место бара дејствие. Тој не трпи статичност. Со самото тоа што се одигрува во време, тој бара сето прикажано да биде во движење, во акција. Притоа не е важно таа акција да биде чисто физичка. Напротив, честопати психичката акција му дава многу поголема уметничка сила на филмот одошто физичката. Има многу примери во историјата на филмот кои сведочат дека чисто психичката акција дејствува многу повозбудливо и на филмот му дава многу побрзо темпо одошто најважната каубојска трка.

Освен тоа, филмското дејствие, како ни театарското, не може да се сведе на раскажување за дејствието - грешката која многу често се јавува не само кај почетниците туку и кај професионалните писатели на сценарија. Во филмското сценарио, исто како и во драмското дело за театар, неопходно е да се прикаже дејствието. Само прикажаното дејствие, било да е психичко или физичко, може да се смета како филмски материјал.

Во врска со тоа е прашањето на сликовитоста на филмското дејствие. Од сите елементи на филмот најважна е сликата. Затоа секогаш ќе биде подобро, под претпоставка сите услови да се еднакви,, некои нешта во филмот да се толкуваат со слика одошто

со дијалог или тон. Досегашната практика покажува дека оваа грешка е најчеста. Писателите на сценарија не го земаат за предмет на своите сцени дејствието туку моментите во кои за тоа дејствие се раскажува. Таа техника дури и во театарот, кој е далеку постатичен од филмот, се избегнува и се заобиколува со низа постапки пригодни на театарската уметност.

Третата специфичност на филмот е таканаречениот принцип на филмското време. Сè што се одигрува на филмот, бидејќи филмот е технички егзактна фотографија на одиграни настани, има толкаво временско траење колку што прикажаната акција трае и во стварноста. Додека во книжевноста може да се напише реченицата: "Тој внимателно го преврза ранетиот", и со тоа едно дејствие јасно да ѝ се соопшти на фантазијата на читателот во временски скратен облик, дотогаш на филмот акцијата трае барем толку колку што навистина е потребно да се стави еден завој. Затоа, уште при пишувањето на сценариото многу значајно е постојаното чувство за опишаните настани во нивното временско траење. Да се напише "Тие се сретнаа во паркот" бара одредена потрошувачка на филмското време, како што секоја реченица на сценариото бара соодветно временско филмско траење. Писателот на сценариото мора да води сметка во каков однос стојат временските должини на одредени филмски епизоди. Секоја појава има одредено филмско траење. Кај искусниот писател на сценарија ќе се појави потреба филмското траење да не се мери само релативно и според општиот впечаток (на пример: уводот е премногу долг во однос на другиот дел на филмот) туку и по објективното траење на артистичката игра. Секој преод од едно чувство во друго од артистот бара временско траење кое филмот не може да го избегне. Секое интензивно чувство го забавува дијалогот, посебно ако настапи одеднаш. Од сево ова се гледа дека потрошувачката на филмското време многу строго зависи од содржината. Според тоа, секоја промена на филмското време - скратување или продолжување - може да се врши само со измена на самата додржина. Од друга страна, оваа потрошувачка на филмското време мора да се мери и по стандардните траења на филмот.

Филмот, за разлика од книжевните дела, многу помалку е еластичен во поглед на траењето. Додека романот може да се пишува во една или повеќе книги, траењето на еден филм, по општоприфатениот обичај, може да се движи помеѓу час и половина и два часа (2.400 до 3.000 метри). Тоа е нормата што е прифатена не само од практични туку и од физиолошки причини. Од ова се гледа дека писателот на сценариото е тесно врзан за таканареченото филмско време.

На крајот, посебно важно во сценариото е она што филмските стручњаци го нарекуваат "атмосфера". Атмосферата на филмот тешко може да се дефинира. Таа, всушност, значи дека сцените во филмот мораат да бидат реалистички во општата карактеризација на рабо-

тите и да дејствуваат на гледачот како непосредно доживување, а не како некој вид визуелна телеграфија. Мислиме на следното: многу често се случува во филмот да се прикажува народниот непријател, гестаповец во својата канцеларија. Без сомневање публиката веднаш ќе разбере дека се работи за гестаповец уште од фактот дека артистот е облечен во одредена униформа. Според тоа, содржината на таа сцена, секако, веќе со тоа наједноставно средство ќе му биде соопштена на гледачот. Меѓутоа, ако канцеларијата, работната маса, маската на артистот, прстенот на неговата рака, камшикот на неговата маса и многу други детали, со силата на реалистичната карактеризација, бидат успешни, тогаш кај гледачот ќе предизвикаат не само разбирање на сцената туку и чувство на одвратност и омраза кон тој човек и желба тој да биде уништен.

Средината во која еден филм се одигрува, облеката на луѓето, нивниот изглед и другите надворешни карактеристики, времето на денот, атмосферските прилики, карактеристичните детали на работите што го опкружуваат артистот - сето тоа е од големо значење, зашто сето тоа ја прави атмосферата на филмот.

Од најголема важност за филмот е прашањето на дијалогот. Во некои филмски производства прашањето на дијалозите се решава посебно. Имено, постојат специјалисти за пишување дијалози за сценарија. Кај нас случајот не е таков. Се бара самиот писател на сценариото да напише дијалози. Постои апсолутно правило: доколку еден филм има помалку дијалози, доколку повеќе е изразен со дејствие, мимика и слика, дотолку тој ќе биде појак во својот филмски израз. Потоа, во самите дијалози треба да се настојува да се употребуваат што пократки реченици, за да не се продолжи сликата поради должината на реченичниот пресврт. Изговорот на зборовите по своето временско траење треба да е постојан. Ако еден артист треба да зборува побргу, тоа никогаш не ќе се постигне со едноставно забрзување на говорот. Во тој случај се добива карикатура на говорот на односниот артист. Затоа секоја должина на реченицата бара одредена потрошувачка на време, која ја врзува камерата и го забавува темпото на филмот. Веќе бев спомнато дека дијалозите во никој случај не можат да бидат непосредно информативни, односно дека артистите по пат на дијалогот не можат да даваат известувања потребни за разбирање и сфаќање на дејствието. Напротив, Неопходно е дијалогот да биде употребен прво како карактеризација на ликовите, ситуацијата, расположението.

Сите други принципи до кои би се дошло со анализа на едно добро филмско сценарио спаѓаат во естетиката воопшто. Квалитетот на употребените средства, психологијата и едноставноста во решавањето секогаш ќе бидат, како и во книжевноста, од големо значење. Исто така, меѓу најглавните квалитети на доброто сценарио е

целисходното користење на интересот на гледачот. Да се заинтересира гледачот, да се изненади со вешт обрт, контраст, да се вовлече гледачот во самото дејствие, сето тоа игра голема улога за успехот на филмот.

Со ова го завршивме сето она што може да се каже во најшироки потези за првиот процес на филмското творење - за пишувањето на сценариото.

Потребно е да се вратиме на прашањето на неговата форма. Врз основа на она што го кажавме во почетокот, а и од сите изложени запазувања, јасно е дека за сценарио најмногу одговара обликот на расказот, но под услов расказот да го раскаже филмот. На пример:

"Германецот се чини како да не ги забележува луѓето околу себе и мешка по куферот и ја бара кутијата со цигари. Зема една кутија и веднаш потоа како да се премислил, ја остава и зема друга. Најпосле вади пакло со цигари, го затвора куферот, зема цигара, ја мириса, ја размекнува меѓу прстите. Многу полека и со задоволство пали цигара и длабоко повлекува.

Сите наоколу го гледаат. Суво, парталаво, но залижано конте со ретки жолти мустаки, додворувачки му се обрнува на Германецот: *Bitte, kamerad, daß mi eden cigarret...*

Тој притоа се свиткува, го развлекува лицето во лигава насмевка, ги крши рацете и со прст покажува на себе и на цигарата". Ова е извадок од филмско сценарио.

Од овој текст наполно јасно го гледаме дејствието, а исто така и чувствата што во дадениот момент ги раководат луѓето. Од техничка страна тоа за сценарио е доволно.

Кога едно сценарио ќе се оцени како добро и ќе се пристапи кон понатамошната работа, се преоѓа на втората операција, која исто така е напишана и која ја наречуваме изработка на "книгата на снимање".

Книгата на снимање е всушност сценарио што е проширено, детализирано до најголема можна мерка и објаснето на филмските техничари, и тоа така што секоја мисла е докрај прилагодена на филмската техника и објаснета со технички толкувања, кои истовремено претставуваат и упатства за работа на филмските техничари и уметници. Тука треба да се нагласи дека пишувањето на сценарио и изработката на книгата на снимање се две наполно различни работи и имаат сосема различна техника. Најчесто нив не ги работат исти личности. За изработка на книгата на снимање неопходно е

да се имаат многу добри познавања на целокупниот филмски процес и филмската техника; по правило, книгата на снимање ја изработува филмскиот режисер. Книгата на снимање е поделена на сцени, од кои секоја има број. Во неа е означена точната должина во метри и сите други технички податоци. За да го објасниме преодот на сценарио во книгата на снимање даваме еден пример. Сценариото гласи: "На слама лежи млада партизанка. Ветерот што дува низ отворот на шаторот поигрува со нејзината коса. Девојката се чувствува многу лошо. Нејзините усни напалу се отвораат. Нејасни зборови ѝ преоѓаат преку усните:

- Немам повеќе сили.

Во првиот план, десно, фигура на млад човек кој слуша.

Таа шепоти:

- Дојдете поблизу...

Момчето ѝ приоѓа."

Тука навистина само добар филмски стручњак може да оцени колку големи проблеми му се наметнуваат на режисерот при снимањето на овој детаљ, наизглед многу едноставен. Како да се сними оваа сцена? Под кој агол камерата треба да го фати лицето на девојката: одоздола, одозгора? Водоравно? Дали режисерот на гледачот ќе му го прикаже нејзиното лице онака како што го гледа момчето, или тоа ќе биде нешто малку погоре? Која фокусна далечина ќе ја има објективот? Со промената на фокусната далечина устата се движи кон челото или се оддалечува од него? Декорот се изострува или се замаглува? Ликот на човекот станува стварен или се губи во маглата? Како да се кадрира опишаната слика? Ќе биде ли видлива празнината што го привлекува окото налево, горе, десно? Пронаоѓањето на аголот на светлоста за режисерот претставува психолошка задача. Светлост одозгора, одоздола, против светлоста, светлост ограничена на самите очи, истакнувајќи го челото, замаглувајќи ги усните? Општото осветление што ги приближува и соединува сите спротивни елементи на сликата? Светлост локализирана и противсветлост на секој од нив? Како да се постави микрофонот? Дали непосреден звук, лесно одбиен со призивот, или умирувачки звук?

Дури кога сите овие проблеми ќе се решат, се пишува книгата на снимање во која по рубрики е забележен бројот на секој кадар, неговата должина, дали снимката е надворешна или внатрешна, содржината на сликата и содржината на тонот (дијалогот, музиката, звукот).

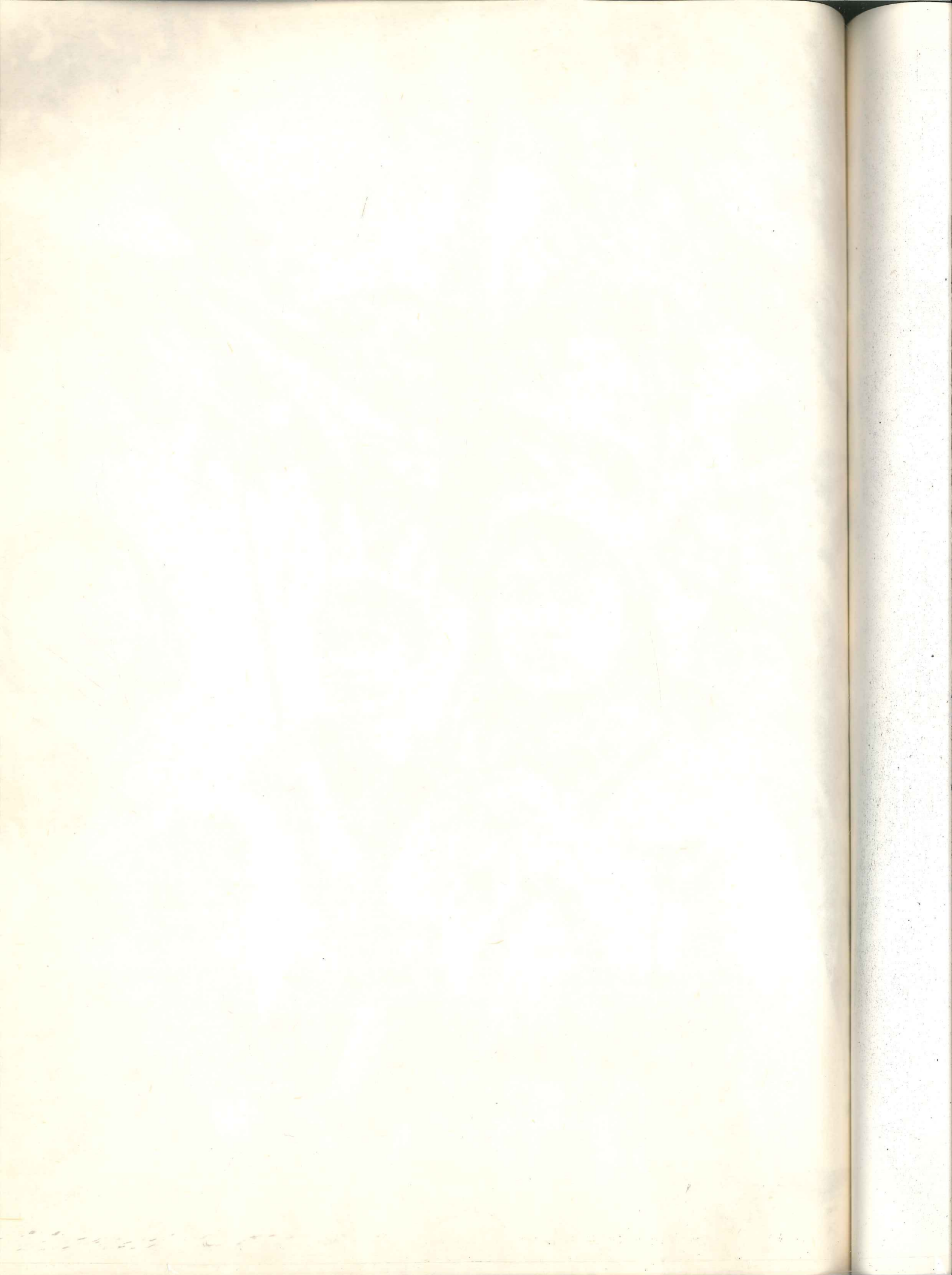
Со изработената книга на снимање се завршува пишаниот, а истовремено и најважниот процес во правењето на еден филм. Како што видовме, во него учествуваат писателот на сценариото и филмскиот режисер. Промените кои подоцна, во текот на снимањето, можат да настапат во концепцијата на филмот, смеат да настапат само ако се предизвикани од непредвидливи препреки за остварување на филмот стриктно по книгата на снимањето.

(од "Филмски свески" бр.2/1973)

Превод: Дубравка РУБЕН







Како што веќе ве информиравме во претходниот број на Кинотечниот месечник, драги читатели, од 9 до 14 ноември минатата година во нашава Република се одржа манифестацијата Денови на кинескиот филм. Организатори на оваа значајна филмска манифестација беа Републичката комисија за културни врски со странство и Кинотеката на Македонија.

Во рамките на оваа програма, што се одвиваше во Скопје, Штип и Охрид, беа прикажани шест играни филмови, и тоа:

ИЗВИДНИЦАТА НА ЯНГЦЕ

Производство: Филмско студио Шангај
Сценарио: Чи Куан-ву, Као Хсинг и Менг Сен-хуи
Режија: Танг Хуа -та и Танг Хсиа-тан
Улоги: Ванг Хуи, Ву Хси-чиен, Ли Чуан-пин, Ли Лан-фа

ЛИН ЦЕ - ХСУ.

Производство: Филмско студио -Хаиен
Сценарио: Јех Јуан
Режија: Ченг Чун-ли и Цен Фан
Улоги: Као Ченг, Хсиа Тиен, Чао Тан, Хан Феи

МЕНГ ЛУНГ ША

Производство: Филмско студио "Први август"
Сценарио: Ло Шуи, според расказот "Далечното село Лунг Ша"
Режија: Ванг Пинг и Јуан Хсиен
Улоги: Ван Хсинг-канг, Хо Меи-пинг, Ли Чиа-јанг, Куан Ји-хсинг

РАДИОСИГНАЛИ

Производство: Филмско студио "Први август"
Сценарио: Лин Чин
Режија: Ванг Пинг
Улоги: Суа Тао-лин, Јуан Хсиа, Хсинг Чи-тиен

ЦРВЕНИОТ ЖЕНСКИ ОДРЕД

Производство: Филмско студио - Тиенма
Сценарио: Лианг Хсин
Режија: Хсие Цин
Улоги: Чу Хси-чуан, Ванг Хсин-канг, Хсиан Меи

ГЕРИЛА НА ЖЕЛЕЗНИЧАРИТЕ

Производство: Филмско студио - Шангај
Сценарио: Лиу Чин-хсие, според истоимениот роман
Режија: Чао Минг
Улоги: Цао Хуи-чу, Чин И, Фенг Че, Фен-чи

Во продолжение, драги читатели, донесуваме кус преглед на развојот на кинематографијата во Народна Република Кина.

Кина своите први контакти со кинематографот ги оствари некаде кон крајот на минатиот век, поточно првата филмска претстава се одржа на 11 август 1896 година во Шангај, а во септември истата година Јо-Чи-Бао ја објави првата филмска критика.

По таканареченото Боксерско востание, многу европски сниматели се заинтересираа за Кина. Меѓу нив се наоѓаше и Станислав Новорита, подоцна пионер на југословенскиот филм, кој во Кина снимаше за една париска фирма. Во 1913 година Американецот Боровски го формира првото филмско претпријатие. Инаку, во 1908 година бил снимен првиот кинески филм - опера "Гората Тингчунг", а во 1913 година првиот долгометражен игран филм "Тешка двојка".

Со општествените промени што ги донесе Револуцијата, на чие чело се наоѓаше КП на Кина и Мао Џе Тунг, беа создадени предуслови за раѓање на новата кинеска кинематографија. По историскиот голем марш, во Јенан ќе започне снимањето на првите документарни филмови за револуционерната борба на кивескиот народ, во што учествуваше и холандскиот режисер Јорис Ивенс. Во 1936 година при Врховниот штаб на Кинеската народноослободителна армија беше формиран Филмски центар кој се занимаваше и со снимање филмови и со прикажување филмови на ослободената територија.

По конечната победа на Револуцијата и создавањето на Народна Република Кина во 1949 година беа удрени темелите на современата кинеска кинематографија, чиј развој може да се подели на три основни периоди: еден од 1949 до 1966 година (беше изградена техничката база за филмското производство, се зголеми киномрежата и беа еимани вкупно 629 играни, 821 документарни и кусометражни, 261 научно-просветни и 122 анимирани филмови. Првиот игран филм во нова Кина беше филмот "Керките на Кина" на режисерите Лин Чин Фунг и Чај Танг); вториот период беше од 1966 до 1976 година и тој претставуваше стагнација и опаѓање на творечкиот импулс, што произлезе од девијациите на културната револуција, додека третиот период е сегашниот миг на кинескиот филм, во кој се прават напори за консолидирање на кинематографијата.

Во Кина постојат вкупно 13 филмски претпријатија, од кои седум се за производство на играни филмови (во Пекинг, Шангај, Шанкинг и уште други четири) а шест за производство на кусометражни и документарни филмови (Централни филмски новости, Пекиншко студио за научен филм, Шангајско студио за документарен филм, Шангајско студио за научен филм, Студио за анимирани филмови, Студио за културни филмови).

Денес Кина располага со околу 100.000 кинопроектори и околу 4.000 киносали. Недостигот на редовни киносали се надоместува со големиот број подвижни кина со проектори од 16 мм и од специфичниот формат од 8,75 мм филмска лента.

Во продолжение на овој блок, донесуваме скратена верзија од сеќавањата на Јорис Ивенс за дел од неговата работа во Кина.

ЈОРИС ИВЕНС

АВАНТУРИТЕ НА ЕДНА КАМЕРА

Во 1938 година, на иницијатива на американската интелектуална група Хемингвеј - Лилијан Хелман - Фредерик Мерч и други и со нивна финансиска помош, заминав за Кина, заедно со камерманот Џон Ферн и фотографот Роберт Кап, за да направам филм кој би ѝ покажал на јавноста дека иста борба каква што се води во Шпанија (тоа беше една година по филмот "Шпанска земја") се води и во Кина против Јапонците.

Снимање во зоните што ги контролираше Чанг Кај Шек и никако не можевме да преминеме во зоните што ги ослободи Црвената армија - во тоа време комунистите од Јенан и Коуминтанг склопија сојуз против Јапонците. Ние бевме под непрекината и мошне строга контрола од Чанг Кај Шековите луѓе. Кинезите испратија еден филмски работник да го снима со 16 мм камера сè она што ние го снимаеме со 35 мм камера. Филмската лента од 16 мм беше префрлена во Хонгконг каде што ја развија и повторно беше вратена во Ханке. Таму филмот го прегледаа луѓе од цензурата кои подоцна ни дадоа одобрување да го испратиме нашиот 35 мм филм во САД. Беше смешно да се види како во подножјето на нашата камера кинескиот камерман снима со својата портабл камера. Ќе напомним дека овој камерман беше добар трговец, како впрочем и сите луѓе од кругот на Чанг Кај Шек: од материјалот што го снимаме тој направи свој сопствен филм. Тој филм беше многу повеќе прикажуван одошто мојот филм, кој не беше многу добро прифатен зашто голем дел посветив на борбите што ги водеше Осмата црвена армија. Ние, значи, не можевме да го снимиме сето она што сакавме, зашто луѓето од Коуминтанг не сакаа да ја прикажаме вистината и бедата на народот. Јас сепак најдов можност да сторам нешто, еден наполно слободен потез: кон крајот на снимањето успеав да им дадам една 16 мм камера ЕУЕМО на филмските работници од комунистичката влада од Јенан. Чу Ен Лај, со кого пред тоа се бев запознал, ми расправаше дека имаат камермани, но не располагаат со ниту една камера. Ова требаше да остане во тајност, затоа што би било страшно за тоа да дознаеше Чанг Кај Шек. Значи, една вечер, пријателите од VIII-та армија дојдоа во мојот хотел во Ханке, каде што немаше никого од Коуминтанг, и ми рекоа:

"Многу ти благодариме што ни ја оставаш твојата камера. Ќе ја земеш камерата и ќе седнеш во таксито што те чека надвор. Во едно предградие таксито ќе запре, ќе дојде еден човек, ти ќе му ја предадеш камерата и ќе се вратиш назад. Така сè ќе остане во апсолутна тајност".

Јас направив сè како што ми беше кажано. Сè се одигра на едно мрачно место, како на филм. Таксито запира, влегува некој човек, му ја предавам камерата и тој исчезнува. Во ред, сигурен сум дека камерата ќе биде добро искористена. А Чанг Кај Шек за ова никогаш не дозна. Сево ова го беше организирал Чу Ён Лај.

Дваесет години подоцна, во 1958 година, кога повторно дојдов во Кина, дојдоа кај мене тројца филмски работници: "Ивенс, ти го снимаше првиот акт на нашата Револуција; сакаш ли да го снимаш и вториот? Ќе ја најдеш и својата камера недопрена: ние ја поставивме во Музејот на Револуцијата, затоа што таа за нас значи почеток на нашата кинематографија". Бев длабоко потресен. Кога дојдов во Пекинг, ме прашаа: "Сакаш ли да го видиш филмскиот работник што онаа ноќ во 1938 година ја зеде камерата од твоите раце"? Појдовме во филмската академија, каде подоцна држев и предавања и ме предупредија добро да го погледнам помошникот на директорот Во Јин Хсин. Влегувам, има множество професори и студенти. Ми приоба еден човек и ме прегрнува. Си реков: "Мора да е тоа тој!" Тој ми одговори: "Да, тоа сум јас." Тогаш не можевме обајцата да си ги видиме лицата, но сега е мир и ние можеме да се гледаме со открити лица". Две години подоцна, на една вечера во и тројца други работници изјавија дека сакаат да пијат во мое здравје: сите четворица снимиле илјада метри филм со мојата камера во времето на ослободителната војна. Тоа беше фантастично. Се чувствуваше дека документарецот длабоко се вовлекува во животот на филмските работници; истовремено, со документарецот, човекот е многу поблизу до животот одошто со уметничкиот филм.

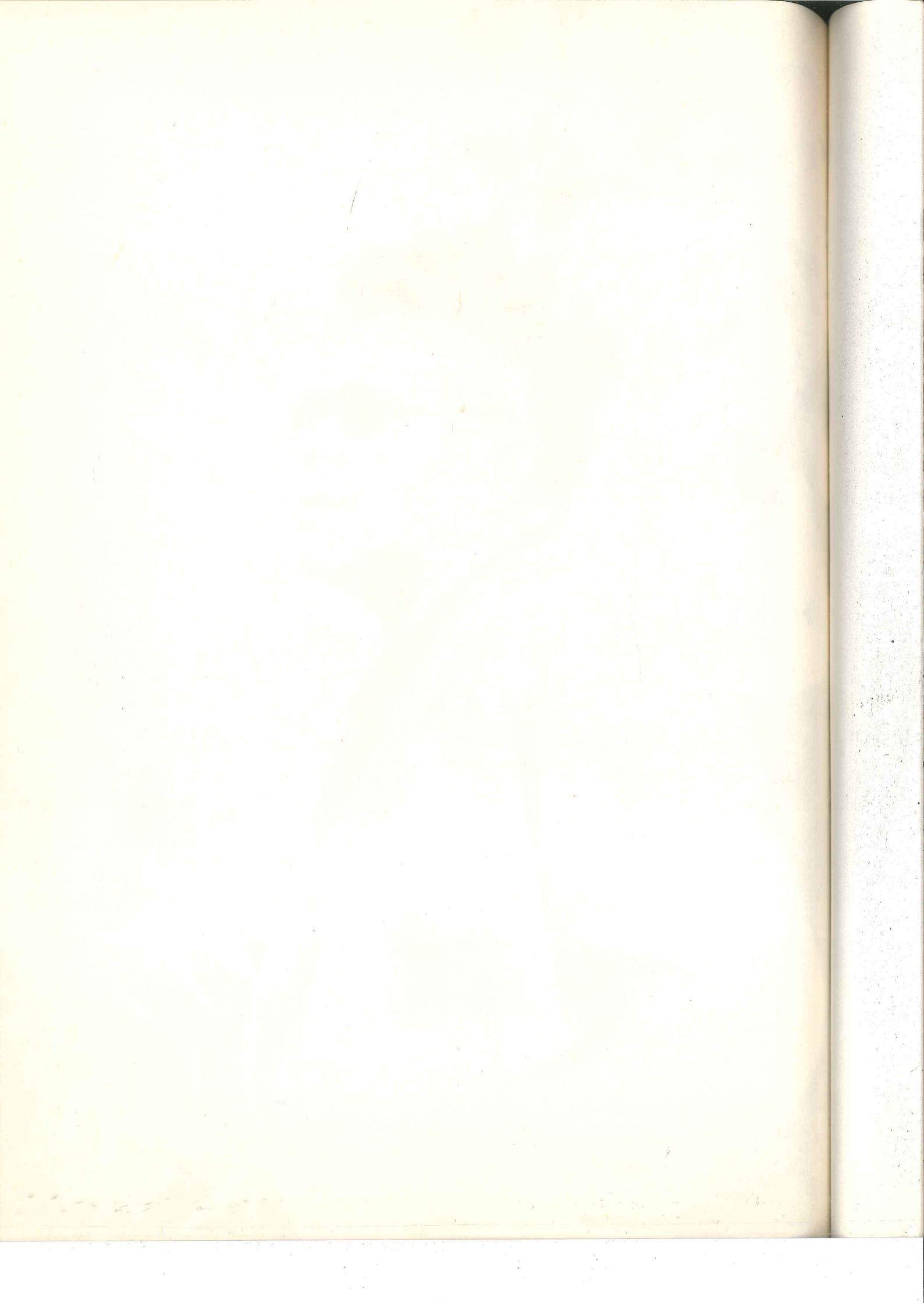
Понекогаш луѓето ме прашуваат: "Зошто остануваш кај документарецот?" Можам да одговорам дека тој жанр ми овозможува совршено единство на она што го мислам и она што го работам. А кога човек ќе биде награден за нешто, ќе биде радосен затоа што направил нешто добро, нешто што ќе вроди со плод. Токму затоа јас ја дадов својата камера на луѓето од Јенан, не знаејќи притоа што ќе биде со неа, но имав доверба во нив така што можев да се обложам на иднината. А работите добро се развиваа за нив.

Блокот го подготви:

И. Петрушева









XVI КИНОТЕЧЕН ЦИКЛУС "ПОРТРЕТ НА МАРК ДОНСКОЈ"

ПОФАЛНО СЛОВО ЗА МАРК ДОНСКОЈ

Во овој животен и творечки портрет, неизбежно се определив за горниот наслов поради следниве причини:

- Не може без соодветен пиетет да се претстави еден од најзначајните светски филмски автори, денес на 82 почитувани години, само две години помлад од филмот: првата јавна кинопретстава;
- Не може да не се истакне посебната доследност на еден прочуен филмски режисер чие име суверено влезе во сите светски кинотеки, издигнато на рамништето што го заземаат класичарите на седмата уметност;
- Не може да се избегне фактот дека тој денес претставува редок пример на витален претставник од, за жал, веќе далечната "златна епоха" на советскиот филм.

Поради сево ова, покрај другото што ќе следи на натамошните страници, написов ќе го наречеме токму ПОФАЛНО (и токму) СЛОВО, зашто тоа најмногу му прилега на толку достоинствениот филмски уметник, каков што е Марк Семјонович Донској.

Роден е во Одеса, во 1897 година, во сиромашна еврејска фамилија со 7 деца. Мајка му, работничка во фабриката за тутун, се описменила дури по 1917-тата, а татко му, пекар, одвај имал можност да ги нахрани најблиските гладни усти.

Малиот Марк ќе ги насочи своите широко отворени очи кон светот што тогаш го опкружуваше: светот на востанатите обесправени пролетерски маси.

Кога Октомвриската револуција конечно победи, Марк беше веќе 20-годишно момче кое со крајна доверба во класата што дојде на власт веднаш го побара своето достоинствено место за новиот живот на првата социјалистичка земја во светот.

Марк ќе се сеќава така, кога беше уште на 14 години, во визбата на едно свое другарче, син на чевлар, го создаваше (според сопствените зборови) "најдемократскиот театар" за "само две копејки", читајќи им на своите врсници "лични творби" и учествувајќи во "претставите", импровизирани според најсканите дела од богатата револуционерна убава книжевност.

Марк ќе се сеќава не само на неповторливиот занес што го опфати, заедно со востанатиот народ, туку и на "десетмесечните мачења во белогардискиот затвор", кога Крим беше отсечен од црвените.

Марк подоцна ќе определи дека тие 10 месеци беа "рамни на 10 години созревање", кога (1925) ќе ја објави сопствената збирка автобиографски раскази под наслов "Затворениците".

Марк воодушевено ќе им се приклучи на првите тн. "пролеткултовци", а потоа со разбирлива жед за знаење ќе започне да студира психијатрија, но веќе во текот на втората учебна година ќе се "олади". Упорниот 28-годишен младич, "во планираниот срок" ќе го заврши правниот оддел од тогашниот Работнички факултет на општествените науки, меѓутоа тој успех нема да го задоволи, односно не ќе го доведе до редовите на правниците во младата советска држава.

Марк тогаш се занимаваше, необично засилено, со спортот: фудбал, стрелање, бокс, за да го насочи својот професионален интерес кон најновиот масовен медиум - филмот.

Во 1925 година, во Одеса се основа првото филмско студио и и младиот дипломиран јурист таму ќе го предаде своето прво сценарио "Последната одбрана" - филмската "повест" за кримската "црвена илегалка".

Колку тој "обид" воопшто не беше дилетански ќе посведочи (подоцна) прочуениот режисер Всеволод Мејерхолд кој тогаш се нафати да го реализира Марковото филмско сценарио. Замислениот "кино-спектакл" не се отвори, но Марк, веќе убеден во сопствената творечка викација, ќе го напише следново писмо лично до директорот на тогашното филмско студио во Јалта:

"... Иако имам високо образование на правник, иако сум автор на објавена книга новели и на поставената на сцена пиеса "Зора на слободата", решив да ја избирам професијата на филмски уметник и Ви се обраќам како на човек кој има животно искуство и кој ќе сфати дека долго сум размислувал во врска со мојата творечка иднина. Молам да ме назначите за помошник режисер, за да ги поминам сите неопходни етапи од работата на филмот што сакам да стане мој животен пат, М.С. Донској."

Следува мошне претенциозниот "пост скриптум": "Ми се чини дека сум повикан во животот да создавам единствено филмови. М.С.Д."

Чудни се патиштата на младешките стремежи!

Горенаведената заклучна реченица од 28-годишниот младич кој дотогаш воопшто немал во рацете никаква камера ниту низ прстите му поминала целулоидна лента, свесно ќе ја изрази идната фактичка вистина!

Меѓутоа, одговорот на директорот беше недвосмислен:

"... Во нашето студио има многумина специјалисти - помошници филмски режисери кои веќе одамна работат и без високо образование, но чиј труд е успешен. Поради тоа Вашата молба ја одбиваме".

Натаму сè се случува "како на филм", чудно но вистинито: лично Виктор Борисович Шкловски, веќе тогаш, на 32-годишна возраст, прочуен руски литературен теоретичар и историчар (а во таа, 1925-тата, член на уметничкиот совет при драматуршкиот оддел на филмското студио во Јалта), откако се запозна со смелиот ентузијаст и неговиот сценариски "обид", не само што го "препорача" туку и го "воведе" во филмската професија.

Понатаму сè ќе врви "со филмска брзина": М.С.Д. студира на филмскиот техникум, потоа стажира во творечката работилница на Лев Кулешов, заедно со сличните талентирани филмски луѓе (подоцна познати имиња во советската кинематографија): Пудовкин, Барнет, Фрелих, Хохлов...

... Познанството со генијалниот Ејзенштејн.

... Првата филмска улога ("минувачот" во филмот "Проститутка", 1926).

... Првиот самостоен експериментален филм (1927).

... Уште три "пробни" филмови (1928).

... Првата самостојна филмска режија ("Конте", 1929).

... Вториот (и третиот) филм ("Туѓиот брег" и "Оган", 1930).

По низа кусометражни филмови - творечкиот прелом: Марк заминува во Ленинградското филмско студио; се сретнува, соработува со (и учи од) Ермлер, Козинцев, Трауберг, Јуткевич, Браќата Васили, Герасимов, Хејфиц, Зархи...

33 годишниот Донској запишува за тогашното време:

"Се сметавме себеси, ако не гении, барем за необични, натпросечни луѓе и крајно критички се однесувавме спрема постарите мајстори на филмскиот занает..."

Меѓутоа, за периодот во "Ленфилм", Донској ќе го забележи и следново:

"Сфатив дека не е dostatно само да се сака филмот. Ниту талентот не е достатен. Кога кон сето тоа ќе се придодаде трудот, дури тогаш може нешто да се создаде. Без трудот може да се стане единствено добар дилетант, но никогаш уметник".

За етапата што Марк Донској потоа ќе ја помине натаму, во "Мосфилм" (необично успешната синхронизација на прочуениот американски филм "Невидливиот човек", според Х.Џ. Велс) и во "Востокфилм", по заедничката режија (во В.Легошин) на "Песната за среќата", како и по неколкуте најпофални критики, - веќе 40-годишниот Марк ќе запише: "... се научив трезвено да ги оце-нувам своите можности".

Дури тогаш, разбирливо, се раѓа смелата "идеја": да се екранизира "Детството" од Максим Горки.

Меѓутоа, прочуениот пролетерски писател, при првата средба со Марк, беше мошне дециден: "Не е убаво кога на човека му креваат паметник додека тој е жив..."

Две години по смртта на Горки, на советските екрани се појавува филмот "Детство" од Марк Донској и веднаш се здобива со сеопшта популарност. Авторот на филмов станува заслужено славен не само во Советскиот Сојуз туку и во сиот тогашен филмски свет!

Кој го гледал филмот "Детство" никогаш не ќе ги заборава чудесните ликови на "бабушка" (В. Масалитинова), Циганчето (Даниил Сагал), "дедушка" (М. Тројановскиј)...

... Ами прекрасните детски ликови, на чело со момченцето Аљоша Пешков (А. Љарски)?

Според мене, навистина незабавна е една цела секвенца од "Детството":

... Аљоша (иден Алексеј Максимович Пешков -Горки) му донесува на своето сакато другарче - кое никогаш не видело ништо друго освен нозете на луѓето, низ прозорчето од визбата во која со години неподвижно лежело, - разни бубачки што брмчат во кутивчињата од кибрит.

Аљоша му раскажува на своето болно другарче за надворешниот свет во кој постои - "чистото поле".

"Что такое - чистое поле?" - прашува парализираното дете.

Аљоша не умее да му го објасни тоа.

Заедно со неколкумината свои другарчиња, тој ќе направи количка и болниот ќе го одвезат до крајувистинското поле.

Не се опишува радоста на сакатото момченце што во количка го влечат децата, додека тоа ги пушта "'на слобода"'саканите бубачки од кутивчињата!

Мора да се забележи фактот дека во расказот ("Страсти -мордасти") од Горки мечтата на болниот останува неостварена.Донској

во филмот ја реализира не само мечтата на детето "туку и на самиот Горки" (А.Фадеев) и тоа останува редок пример на синеаистичка надградба на литературната содржина!

"Детството" го гледав многупати и - пак би го гледал, онака "црно-бело", но за мене секогаш исполнето со замислените прекрасни бои на "чистото поле"... ќе додадам дека уметничкиот впечаток на секвенцава, Донској до максимум го засилува и со мелодијата на чудната песна за незнајниот град на далечната река Кама... Татаринот кој ја пеел песнава, го заборавил името на градот во кој се родил и децата "измислуваат":

"Город на Каме, -

гдѐ - не знаем сами:

не достатъ руками,

не дойти ногами... "

Или пак бескрајната тага на обесмислената живеачка, искажана во здодевно развлечената мелодија, со апсурдните зборови од "песната" на чичкото Јаков (В.Новиков), во истиот филм:

"Быть бы Якову собакой,

выл бы он с утра до ночи.

Ой, скучно, мне...

Ой, грустно мне..."

Во 1939-тата, Донској го заокружува светскиот успех на филмската трилогија по Горки ("Меѓу луѓето" и "Моите университети"), за што авторот на филмот се подготвувал цели шест години!

Меѓутоа, приближуваа жестоките времиња што настапија по филмовите "Брегот на херојот" (1940) и "Романтичарите" (1941)...

На ова место бездруго е интересно да се забележи една подоцнежна изјава на Донској дека отсекогаш бил "убеден романтичар". Мошне карактеристичен е фактот дека тој негов своевиден "романтизам" најмногу се пројави токму пред и во текот на војната!

Овде чувствувам потреба да го цитирам Донској, зашто неговото искажување е необично значајно за сфаќањето на натамошното творештво (и на неговиот живот), неповторливо и длабоко осмислено:

"Романтика е умењето да се мечтае; не без основа, се разбира. Не - апстрактно, туку - конкретно, борејќи се за реализација на сопствените мечти... Тоа е умење да му се радуваш на животот и истовремено да бидеш непомирлив спрема сето она што му пречи на животот. Во тоа ја гледам и самата смисла на животот".

... И - натаму:

"... Романтичарот е човек кој се стреми кон прекрасното, не ограничувајќи го својот живот со тесните интереси на личноста... Тоа е човек - борец за вистината, за правдата... Воопшто, треба да сфатиш дека твојот живот им е потребен на луѓето и дека трудот што го остваруваш е корисен."

Чинам, никој не би можел подобро да го протолкува ваквиот животен (и уметнички) став од самиот Марк Донској. Токму тоа по-суштински ќе може да ни го осветли неговото творештво во текот на Втората светска војна и по неа - во неговиот најзрел период, што заслужува одделно да с еразгледа.

Во текот на Војната, Марк Донској го екранизира популарниот роман од Николај Островски "Како се калеше челикот" (1942) и "Виножито", според познатиот роман од Ванда Василевска (1943).

Занимлив е фактот дека тогашниот претседател на САД, Франклин Рузвелт, кој го гледал филмот "Виножито" во Вашингтон, телеграфски му честитал на Донској и, помеѓу другото, напишал: "...Немаше потреба од преведувач. Сè е искажано мошне разбирливо со филмскиот јазик".

Овде ќе одбележам уште една незаборавна сцена од филмот "Непокорени" по истоимениот роман на Б.Горбатов. Донској го создаде филмов непосредно на крајот од (и по) Војната (1945):

... Врви колоната Евреи, опкружена од хитлеровците. Стариот Украинец, Тарас, доземи му се поклонува на докторот Арон Давидович, со кого го сврзува цврста дружба.

Во колоната, докторот подзастанува пред Тараса, се чуди зошто пријателот вака му се поклонува.

ИИМ се поклонувам на вашите маки..." - следи одговорот.

Колоната Евреи го продолжува својот трагичен пат...

... Се секавам на една реплика од финалето на филмот "Селската учителка" (1947). Насловната улога необично сугестивно ја толкуваше големата руска актерка, Вера Марецкаја. Таа им вели на своите сакани некогашни ученици:

"... Зборот да се живее значи да се сака животот, а сето тоа заедно, деца, значи - да се работи за среќата на другите."

Тие зборови (по Горки), Донској инвентивно ги вплетува во драматуршки јазолно место и со тоа ги "прави" незаборавни.

Следува најсаканиот (според искажувањето на Донској) негов филм "Алитет си оди во планината" (1948), наречен во странство прилично чудно - "Во земјата на сребрените лисици". Бидејќи

Филмов не сме имале можност да го видиме, останува непознато во што е посебниот однос на авторот спрема него.

Потоа следуваат неколку, за нас исто така најзначајни, филмови на Донској: "Нашите шампиони" (1950), "Мистер Томсон бега во Америка" (1951) и "Зелениот океан" (1952), пред да застане на светските екрани неговата "Мајка", пак по Горки, во 1953-тата. Марецкаја (одново маестрално) ја толкува насловната улога на Ниловна, иако мора да се признае дека овој филм, како целина, се наоѓа далеку под изразното рамниште на истоимениот нем филм од Пудовкин (1926).

За филмот "По цена на животот" (1957), со кој авторот ја прославил 60-годишнината на својот живот, тие што го гледале велат дека претставува "украински Тристан и Изолда - трагична повест за двајцата вљубени за кои нема среќа надвор од нивната татковина".

"Фома Гордеев" претставува една од највдахновените творби од Горки, кого Донској по третпат го "преточува" на кино-екранот (1959), со суштителен стремеж да ја разоткрие опачината на светот во луѓето што го загубиле човечкиот лик. Колорот во овој филм има посебна драматуршка функција, освен низата мошне пластични актерски остварувања.

"Децата се огледало на општеството" е мотото на филмот со алегоричен наслов "Здраво, деца" која ја "пропагира" пораката дека сите луѓе се деца на нашава планета и дека на сите еднакво им се заканува атомската војна.

70-годишниот Донској (1976) ја завршува својата филмска дилогија за Марија Александровна Улјанова: "Срцето на мајката" и "Верноста на мајката". И одново е пред гледачите епитафот од Горки: "Да ја воспееме жената-мајка чија љубов не знае за граници... Луѓето се секогаш деца на своите мајки.. Без мајки нема ни поети, ни херои". По повод овие филмови за мајката на Ленин, Донској ќе запише:

"Секој вистински уметник има во своето творештво една определена лична тема. Ја имам и јас и таа претставува севкупност на идеите, чувствата, ликовите, сврзани со сопственото искуство."

... И - натаму:

"Душевната убавина се пренесува од човек на човек, кон многумина луѓе. Кога го откриваме убавото кај другите, треба покритички да се однесуваме спрема себеси".

Ова искажување на Донској е поврзано со неговото убедување дека уметничките средства со кои тој располага создавајќи го филмот попречуваат да ги користи "лесните решенија" и "изодените пастишта".

"Оригиналната идеја", - продолжува тој на друго место, - може да стане ординарна, ако нејзината содржина е изразена банално... филмот има најголем аудиториум, за што мечтаат сите уметници. Но никогаш не смее да се заборави дека, колку што е поголем аудиториумот толку се зголемува и одговорноста за секој создаден филм, за секој негов кадар, за секое естетско решение, за секоја реплика..." Тоа е, навистина, ретка свест за значењето на сопственото творештво.

Во 1973-тата, Донској го режира филмот "Надежда", посветен на другарка му на В.И.Ленин, Надежда Крупскаја.

Познато ни е дека оттогаш Донској, речиси, исклучително се занимава со педагошката дејност во ВГИК, (сесојузниот државен институт за создавање нови кинематографски кадри).

Чинам го заокруживме портретот на М.Донској. Останува да кажеме како е тој како личност. Што за него велат неговите долгогодишни соработници?

Л.Шварц (композиторот на најголемиот број негови филмови), Д. Сагал (неговиот омилен актер, од Циганчето во "Детството", Студентот -револуционер во "Моите универзитети", преку "Романтичарите", "Како се калеше чекикот", "Непокорените", "Селската учителка" и сè до Лениновиот татко во "Надежда"), С.Урусевски (снимателот кој најчесто работел со него), Ирина Донскаја, неговата сопруга и сценарист на повеќето негови филмови - сите тие тврдат дека тој "... мал, нервен, секогаш динамичен човек" кој "лесно се вцрвува и се смее", "... зборува страшно и - многу", "... малку јаде и спие", "... суров и нежен истовремено" итн., но дека неговите слабости помагаат подобро да се сфати неговата силна личност. Со тоа се слагаат и неговите многубројни пријатели - Бондарчук, Чухрај, Фелини, Куросава, Бергман, Де Сантис и "старите" Клер, Капра, Жерар Филип и низа други од кои многумина не се веќе меѓу живите.

М.Донској е народен уметник на СССР веќе од 50-годишна возраст. По девет години УНЕСКО го стави неговото име меѓу "28-минатите големи светски режисери". Тој е прв од сите филмски работници во СССР кој е прогласен за "херој на социјалистичкиот труд" (на 70-години).

На првиот ФЕСТ - 1971, претседателот Тито го одликува со платинестиот Орден на Југословенското знаме со златен венец, највисокото државно одликување во СФРЈ, меѓу десетте најзначајни современи филмски автори.

На крајот, да се обидеме да го разоткриеме уметничкиот и професионалниот сгав на тој ветеран на советската кинематографија.

Според Донској, "секој идеал е перманентно загрозен од брановите на баналноста". На денешниот разнишан свет што одвај "опстојува меѓу сите можни и неможни искушенија" најмногу му се заканува опасноста од "рамнодушност и недовербата што постои во неговото општо отуѓување". Меѓутоа, творештвото на Донској сето зрачи со човечко достоинство и нема да згрешиме ако таа јазолна карактеристика во неговото дело ја наречеме универзална.

Донској сите животни податоци ги филтрира низ вриежот на реалноста, оттаму ги земе и ги "доведува" на филмскиот екран очисти ги и облагородени од баластите на разубавувањето, на што секогаш му се спротивставувала неговата режисерска суштина.

Композицијата, ритмот и другите елементи во визуелниот третман на ликовите, амбиентот и природата кај режисерот Донској прилегаат на приодот кај најдобрите писатели - класичари. Тој секојпат создава во јасна реалистичка атмосфера, неоптоварен со украсувањето на просторот во сценографијата, костимографијата и во другите ликовни елементи на режијата, со особено внимание кон чистата и крајно експресивна снимателска фактура.

Сценарискиот дијалог кај Донској е лишен од самодопадливост и лажна патетика, иако напати е преобремен, како во повеќето советски филмови. Меѓутоа, филмската нарација кај Донској го изразува постојаното присуство на критичка мисла, поткрепена од авторовиот секогаш цврст и убедлив животен став. Тој е мошне видливо згаден од позерството, експликативноста на говорот и гестот што му се својствени на преживеаниот соцреализам во филмовите од неговата земја. Тој создава чудесна атмосфера на времето, ослободена од секаков вид бизарност. Напротив: кај Донској сè е исполнето со своевидна филмска лиричност што е основна одлика на неговата режисерска постапка.

Сметам дека Донској како синеаст максимално успеал сета менталитетна сложеност на поимот советски луѓе не само да ја опфати аналитички и веродостојно туку и да ја упати во ширниот и разнообразен филмски свет. Тој необично импресивно ги усогласува сите елементи на совремието со мошне силни и влијателни резонанси од времето на Октомвриската револуција, Татковинската војна и на повоениот период во својата земја.

По таков начин, тој застанува јасен и "чист" како полето кај Горки. Таква е сета естетска фактура на неговите филмови и со тоа тој ја оправдува почитта спрема своите творби што заслужуваат да сурествуваат далеку подолго од вообичаената егзистенција на целулоидната лента во кинотеките и многу потрајно од обичниот живот што му е даден на човека.

Токму во тоа е големината и суштината на етичноста во филмскиот опус на Марк Семјонович Донској и на неговата трајна вредност.

Саша МАРКУС

**ФИЛМОВИ ПРИКАЖАНИ ВО РАМКИТЕ НА XVI КИНОТЕЧЕН ЦИКЛУС
ПОСВЕТЕН НА РЕЖИСЕРОТ МАРК ДОНСКОЈ (МАРК ДОНСКОЙ)**

Моите универзитети (Мои университеты)

производство: Союздетфилм, СССР, 1939

сценарио и режија: Марк Донској (екранизација на истоимената
повест на Горки)

улоги: Н. Валберт (Н. Валџберт), С. Каюков (С. Каюков)

Мајка (Мать)

производство: Киевско кино студио, СССР, 1955

сценарио: Н. Коварскиј (Коварский),

М. Донској (екранизација на истоимената повед
од Горки)

режија: М. Донској

улоги: В. Марецкаја (В. Марецкая),

А. Баталов.

По цена на животот (Дорогой ценой)

производство: Киевско кино студио, СССР, 1957

сценарио: И. Донскаја (И. Донская) (екранизација на истоимениот
расказ од Коцјубински)

режија: М. Донској

улоги: В. Донскаја, Ј. Дедович (Ю. Дедович)

Фома Гордеев (Фома Гордеев)

производство: Кино студио "Максим Горки" СССР, 1959

сценарио: Б. Бјалик (Бџлик),

М. Донској (екранизација на истоимениот роман од Горки)

режија: М. Донској

улоги: С. Луканов (С. Лукџанов)

Г. Епифанцев

Мајчино срце (Сердце матери)

производство: Кино студио "Горки" СССР, 1966

сценарио: З. Воскресенскаја (З. Воскресенская), И. Донскаја

режија: М. Донској

улоги: Е. Фадеева, Д. Сагал



Филмографија на Марк Донској

- 1926 - Проститутка (како актер)
1927 - (Его превасходителство), како асистент
по монтажа
- Живот (Жизн Ѕ) - кусометражен
- Во големиот град (В болѝ шом городе)
1928 - Цена на човекот (Цена человека)
1929 - Конте (Пижон)
1930 - Другиот брег (Чужой берег)
- Оган (Огонѝ)
1934 - Песна на среќата (Песня о счасть е)
1938 - Детството на Горки (Детство Горького)
1939 - Меѓу луѓето (Влудѝ)
Моите универзитети (Мои университѝ)
1940 - Брат на херојот (Брат героя), како супервизор
1941 - Романтичари (Романтики)
1942 - Борбениот кинозборник Ном.9 (Боевой кинозборник Ном.9)
- Како се калеше челикот (Как закалялась сталь)
1943 - Виножито (Радуга)
1945 - Непокорени (Непокоренн ѝе)
1947 - Селската учителка (Селѝская учительница)
1949 - Алитет заминува в' планина (Алитет уходит в горы)
1950 - Наши шампиони (Наши чемпионѝ)
1955 - Мајка (Мат ѝ)
1957 - По цена на животот (Дорогой ценой)
1959 - Фома Гордеев
1962 - Здраве, деца! (Здравствуйте, дети)
1966 - Мајчино срце (Сердце матери)
1967 - Мајчина верност (Верность матери)
1973 - Надежда



ФИЛМ - СВЕДОШТВО

II.

ТЕКОВИТЕ НА ДОЛГОМЕТРАЖНИОТ ДОКУМЕНТАРЕЦ
- ОД КЛАСИЧНИОТ КОН НОВИОТ -

Уште од самите почетоци и низ забрзаната генеза во текот на минатите децении, документарниот филм ја обезбеди својата непобитна позиција внатре во филмскиот медиум - како иманентен род на новата уметност, чија перспектива ќе се потврдува во трајноста и неизбришливоста на документот за историјата и животната реалност во целина. Со тоа што се појави насцендно, спонтано, како "ловење" на дел од животната реалност во мигот на нејзиното течење и траење - филмскиот документ го хипостазираше, не само својот статус и функцијата внатре во медиумот туку, повеќе од тоа, тој ја втемели суштината на самата седма уметност - како свест за човекот и животот околу него, што со примарниот спонтанитет дури и го исклучуваше она "уметничкото" во првата фаза на развитокот на новата уметност на почетокот во новото столетие. Така, пионерите на филмот, егзалтирани од своето откритие, понајмалку беа свесни за некаква своја уметничка позиција, туку своите првобитни сознанија прво ги ставаа на проба, а дури подоцна го апсолвираа значењето и моќта на филмската камера и лентата - како средства за посредување и транспонирање на животот од страна на оној што филмски го опсервира - снимателот. Снимањето на случајните или планираните мигови на секојдневие - то, најнапред ја одредуваше абecedата на филмскиот јазик и идното изразување - зашто секој снимен кадар значеше "знак", регистриран со окото на снимателот - камерата, што со развојот ја провоцираше неговата вата осознаена уметничка свест во изнаоѓањето на систематизацијата на тие документарни единици - филмските знакови. Така, постепено, со снимањето на делови - кадри и нивно групирање во целина што ќе има свој стартен концепт и методологија на опсервирање на стварноста, снимателот - документарист ја одредува и својата авторска, уметничка позиција, зашто секој снимен филмски документ ќе биде дел од една мозаичка целина, како поглед на свет и како систем на видување и прикажување на неговата внатрешност и појавност (оттаму, подоцна, во поразвиената документаристичка етапа документарците ќе можат да бидат нарекувани "нефикциски филмови", што во основа и се, но тоа автоматски го инклинира и моментот на авторската нефикција, што значи дека документарната материја авторот не ја измислува но ја дисциплинира и подредува на неговото убедување - што потоа се мери со степенот на објективноста во пренесувањето на животниот документ и затоа секој "неофицијален филм" не е и документарен и обратно).

Снимениот документ е филмски факт, најнапред во функција на визуелната хроника, со што информирањето се извршува како филмско-документарна фактографија. Значи, раѓајќи се, филмот автоматски станал слика на светот, животот и човекот во него, и тоа е она најиманентното

што го одредувало секој документарен филм во текот на минатите седум децении, а тоа и ќе остане како императив за неговата иднина. Филмот, т.е. филмската уметност е најтрајна кога претставува документарна вистина. Затоа не е никаква случајност кога тенденциите на играниот филм се приближуваат до филмскиот документарец, зашто, уметничкиот игран филм, ако претендирал на својата историска важност, секогаш се стремел кон документарноста врз која се градела играната драматургија, дури и кога уметничкиот зафат значел реконструкција на фактите, со што била остварена спецификата на документарно-играната филмска осмоза.

Во немиот филмски период, документарецот објективно брзо се развиваше, зашто неговото исклучително базирање врз сликата, тогаш кога говорот, т.е. коментарот не беа можни, го условуваше "екстракното" користење на сликата во функција на изразување и информирање. Така наречениот "Newsreel" претставуваше пионерство во филмската документаристика, најкусо и најефикасно хроничарство со помош на камерата, а тоа наедно и најдобро ја развиваше свеста на тогашниот гледач, кој сè уште беше збунет од моќта на филмската слика. Во текот на првите дваесет години ќе се создава класиката на документарниот филм во стилот на Вертовата максима на снимателството - секој човрк со камера, едно ново сознание, едно ново сведоштво. Снимателите, својата привилегирана функција внатре во новата уметност ја користеа како пропагатори и информатори. Подоцна документарниот филм ќе ја открие својата пропагандна моќ во позитивна или негативна смисла, значи филмскиот материјал интервентно, ќе стане моќно оружје во рацете на снимателите. Така, таа информативно-пропагандна моќ на филмскиот документ, во стилот на Лениновата максима за силата на филмот, ќе ја користи новата постоктомвриска власт во СССР со цел за спроведување и пропагирање на новата политика. Во таа смисла, самиот Дзига Вертов, како "човек со камера", како што себеси се нарече снимателот, најмногубројни хроники од сите краевина својата земја, всушност ќе ги удри темелите на филмската журналистика, за потоа Медветкин, следејќи го неговиот пример, со својот т.н. "Филмски воз" и групата "Слон" - да ја прошири активноста во просветителско-информативна насока. Ејзенштејн, до совршенство го соедини документарното со уметничкото, за што сведочат често споменуваните класични дела: "Крстосувачот Потемкин" и "Штрајк", додека од друга страна, филмот "Генерална линија" најнепосредно бил порачан од Сталин со задача да ја пропагира советската аграрна реформа. Голема филмска хроника на постоктомвриската изградба претставуваше и документарецот "Турксиб" на Виктор Турин, снимен во чест на изградбата на грандиозната трансибирска железница. Во дваесеттите години се појави плејадата на светската филмска документаристика, чии остварувања всушност ќе претставуваат класика на самиот документарен род. Покрај споменатите советски имиња, тука во прв ред спаѓа Гирсон, кој подоцна, на почето-

кот на звучната ера на филмот, ќе ја одреди клучната дефиниција на документарниот филм како "креативен третман на актуелноста", што ќе ја следат и применуваат сите негови современици од класичниот период на документарниот филм, а ќе остане исто така, како раководна дефиниција и за генерациите документаристи во текот на сите 50 години на звучната ера на филмот. Класичарите од немиот период ќе снимаат повеќе антологиски долгометражни документарци. Во прв ред тука се филмовите на Роберт Флаерти: "Нанук од северот" (1922 год) и "Модана" (1925 год.), како врвни примери, всушност прототипови на долгометражниот етно-документарец. Тука треба да се наредат и документарците на други двајца великани на документаристиката: "Ништо освен часовите" на Кавалканти и "Симфонијата на градот" на Рутман. Сите споменати автори, кои на документарецот му ги поставија основите, го понесоа уште позначајниот товар во текот на започнувањето на звучната ера на филмот, кога филмскиот документ доби уште една голема компонента - музиката и коментарот. Така, Гирсоновата дефиниција на документарниот филм ќе може да ги најде и патиштата кон специјализацијата и поделбата на филмовите внатре во документарниот жанр. Трендот на т.н. социјален документарец, чиј основач ќе биде пак самиот Гирсон, во триесеттите години во Англија ќе собере голем број сниматели - автори, на кои социјалниот пристап кон животната стварност ќе им биде главен мотив во документарната анализа. Тоа ќе бидат многу значајни остварувања на познатите англиски документаристи, предводени од Гирсон, како што се: Базил Рајт, Артур Елтон, Стјуарт Лег, Пол Рота, Џон Тејлор, Хари Вот и други. Во тоа време повеќе документаристи си обезбедија статус на "документаристичка институција", чии дела ги одразуваа сите карактеристики на еден личен стил, како и на документаристичката школа во целина. Таков автор во прв ред е Кавалканти со серијата звучни документарци на чело со: "Јагленосано лице" и "Живееме во два света". Потоа, тука е и секако еден од најдобрите документарни филмови на сите времиња "Човекот од Аран" (1934 год.) на прославениот Роберт Флаерти, додека групата холандски документаристи ја предводи, исто така, великанот на светската документаристика - Јорис Ивенси, од чиј опус ги издвојуваме филмовите: "Шпанска земја" (1937 год.) за Шпанската граѓанска војна и "400 милиони" (1938 год.) (за Кина). Во триесеттите години документарниот филм ја доживеа и својата драстична пропагандна злоупотреба со нацистичките филмови во времето на Хитлеровиот фашизам. Тогаш официјалниот Гебелсов пулен во Германија - Лени Рифенштал ќе ги снимии најголемите филмски глорификации на фашистичкиот Рајх. Тоа се спектакуларните и со големо знаење снимени документарци: "Триумфот на волјата" (1934 год.) и "Олимпија" (1938 год.), што Хитлеровиот шеф на пропагандата кегги користи со цел за подгревање на масовната хистерија на германскиот народ и неговото

придобивање за фашистичкиот освојувачки поход во Втората светска војна. За тоа време, на другата страна на Европа, Вертов ќе го сними филмот "Три песни за Ленин" (1934 год.), додека, пред тоа, Ејзенштејн, својот неуспешен престој во САД неславно ќе го заврши со недовершениот филм за Мексико со работен наслов "Да живее Мексико".

Почетокот на Втората светска војна го окупира вниманието на документаристите во смисла на подигање на моралот на народите на завојуваните страни. Наци-филмот во текот на Војната исклучително беше задолжен за глорификација на фашистичкото освојување, додека авторите на спротивната страна имаа задача и морална инспирација - своите документарци да ги ставаат во служба на вистинското информирање и покажувањето на вистинската состојба на работите во текот на Војната. Така, уште на самиот старт на Војната Вертов ќе го сними документарецот "На линијата на огнот" (1941 год.). Исто така, великанот на советската документаристика Роман Кармен ќе го создаде филмот "Битката кај Ленинград" (1942 год.). Потоа стотина сниматели ќе го снимат грандиозниот филмски документ со наслов "Еден ден војна" (1942 год.). Довженко ќе го создаде својот филм "Борба за Украина" (1945 год.), Рајзман својот "Берлин" (1945 год.), а ќе се појават и многу други значајни документарни сведоштва за војувањето и триумфот на Црвената армија. На другата сојузничка страна, во САД, режисерот Френк Капра ќе ја создаде својата позната документаристичка серија под заеднички наслов "Зошто се бориме" (1944 год.).

Завршувањето на војната отвори широк простор за рекапитулирање на изминатите настани. Се среќуваат снимените материјали од Војната, јапонските сниматели го создадоа документарецот со наслов "Ефектите на атомската бомба" (филмот никогаш нема да биде прикажан), се регистрираа настаните околу Нирнбершкиот процес, Флаерти создаде уште еден филм за антологија ("Приказната од Луизијана"), на почетокот на педесеттите години американецот Лајонел Рогозин ги направи првите обиди за вклучување на документот во тогашниот "андерграунд - филм", а покрај него - браќата Мејсли, потоа Мејерс и Емилио де Антонио во САД, како и Крис Маркер, Ханстра и многу други во Европа, ги трасираа новите патишта за развојот на светскиот документарец, кои, во прв ред, ќе покажат интересирање за политичко-социјалните содржини, како и за развивањето на повеќе подродови на долгометражни документарци. Така, долгометражниот документарец, во текот на 60-тите и 70-тите години ќе покаже таков интензитет на развој што ќе стане не само најсилен во целата историја на кинематографијата туку, со помош на новиот сроден медиум - телевизијата, ќе добие на сила и популарност, поттикнувајќи ги и оние национални продукции, кои токму во документарниот филм можат да имаат моќно оружје за кажување на вистината околу разни историски или современи општествени, политички и меѓународни настани.

Документарецот во 70-тите години стана совест на човештвото, кога низ безкомпромисниот храбар критички пристап на авторите - документаристи се отвори процесот на демистификација на разни досега неразјаснети или табу феномени, кога филмот стана средство за гледање на вистината в очи со цел за што поголема објективизација, како и за откривања на мрачните аспирации активирани од современите реакционерни сили, закамуфлирани под маската на неоимперијализмот и неофашизмот, кога сиромашните стенкаат во својата беда, а богатите се струполуваат во бездната на декаденцијата.

Со текот на времето, некогаш снимените материјали (со архивска вредност), во сегашно навраќање кон историјата, добиваат на сила и актуелност, кога е во прашање идејата на некој документарист во врска со намерата - за осветлување и дефинитивно разобличување на некои историски настани, особено од поблиската историја. Тоа најмногу се однесува на настаните во врска со Првата и Втората светска војна, како и на оние од меѓувоенниот период. По Втората светска војна, иако некои работи автоматски се разјаснија со самото завршување, се појавија безброј архивски документарци кои говореа за појавата и растежот на фашизмот и катастрофата што ја донесе тој. Меѓутоа, се чини дека новата светска филмска документаристика доби најефектен филм на таа тема во остварувањето "Свастика" (1973 год.) ("Swastika" - името на фашистичкиот кукест крст) на англискиот документарист Филип Мора. Пред да го работи филмот, Мора стапил во контакт со околу 20 светски архиви и институции кои имале драгоцен сведоштво за Хитлерова Германија од 30-тите години, а што е најважно повеќето материјали користени во филмот, дотогаш воопшто не биле прикажувани. Филмот "Свастика" (прикажан со голем успех во Кан - 1973) третира три пункта: германскиот предвоен нацизам, неговото издигнување во личноста на фашистичкиот харизматски фирер - Хитлер и, на крајот, катастрофата што дојде како епилог на морбидната идеја за превласта на ариевците. Филмот, главно, се задржува на предвоениот период, меѓу 1933 и 1939 година, кога општата национална фашистичка хистерија доби фрапантни размери. "Свастика" е филм што во себе ги обединува сите најзначајни филмски документи, со што е овозможена интегрална портретизација на една нација, која си дозволила тотално слепило, следејќи го својот авторитарен водач - психопатот Хитлер. Во филмот за првпат се прикажани колор материјали од приватниот живот на Хитлер и Ева Браун, за кои се препоставува дека се снимени од нив двајцата. Сликајќи ја приватната "идила" на Адолф и Ева (асоцијацијата на така поставените имиња е во врска со Адам и Ева на фашизмот), како и глорификацијата на германската нација во хистеријата на митингувањето и месијанскиот магнетизам и говорите на самиот Хитлер, авторот Мора, низ спирално речење на архивските материјали, ја покажува сета стравотија на еден феномен, на една катаклизма. На крајот на филмот, кога при одјавата се слуша мелодијата "Да не бидеме

сверови спрема Германците", а во чиј текст меѓу другото се говори за тоа - никогаш повеќе да не им се верува на Германците, не испуштајќи ги од вид, се добива ироничната поента за тоа дека човештвото неповратно беше турнато во катастрофата за која Германците и нивните лидери се подготвуваша така дисциплинирано и со занес.

Меѓутоа, пример на филм што на истиот период гледа од погрешни позиции, иако се работи за доволна историска дистанца, кога работите без двоумење можат да се вивисецираат, е долгометражниот документарец од западногерманско производство "Хитлер - една кариера" на режисерот Јоаким Фест. Иако се работело за намера на денешната западногерманска младина да ѝ се прикажат вистинските карактеристики на фашизмот и на Хитлер пред сè, авторот Фест оставал на работ од бумерангот што се заканува да добие контраефект. Место да го покаже она што мора во "Свастика" децидно го анализира и го осветлува од еден помалку, условно, неутралистички агол, тој ја слика биографијата на Хитлер, безмалку како да се работи за кариера на обичен, секојдневен германски граѓанин, кого, ете, историките околности го претвораат во она што ќе стане подоцна. А најголемо неприфаќање во филмот "Хитлер, една кариера" предизвикува скржавото прикажување на сите воени фашистички грозотии што ги стори монструозната Хитлерова машинерија. Со такво документарно прикажување на работите никако не може да се исполни целта за тотално разјаснување на еден мрачен период и неговата инкарнација - Хитлер, па затоа, самата компромисност на гледањето нуди шанси за дезинформации, па на денешните неофашисти во Западна Германија, ваквите филмови ќе им користат за покривање и ублажување на историската вистина.

Други два архивски долгометражни документарци, со силата на регистрираната, фактографска непобитност, претставуваат демистификација на два различни историски периода, како своевиден срам за Американците, односно Французите, што многу повлијае тие архивски материјали долго да се кријат од очите на светската јавност. Тоа се филмовите: "Да пееме под окупација" ("Chantons Sous Occupation" 1976 год.) на режисерот Андре Халими и "Судењето на Холивуд" ("Hollywood On Trial" 1976 год.) на режисерот Дејвид Хелпери. Обата филма се работени врз основа на претходно снимени архивски материјали - францускиот во врска со "однесувањето" на Париз во текот на фашистичката окупација, другиот, американскиот, во врска со макартиевскиот лов на вештерки во Холивуд во 50-тите години. Филмот "Да пееме под окупација", уште со самиот наслов го сугерира сарказмот упатен на адреса на "градот на светлината", кога во него, во текот на окупацијата, се пеело и се играло како никогаш во неговата историја. Исто така, самиот афиш на филмот монтажно прикажува една сцена со завеса како француска тробојка, а микрофонот е во форма на фашистичката свастика - кукетиот крст.

Филмот прикажува цела една плејада на тогашни француски шансонieri, кои во кабареата ги забавувале окупаторските војници, а огласите во весниците на чело со "Франс соар" ечеле повикувајќи ги парижаните и окупаторите, еднакво, на ноќна разонода. Исто така, прикажана е анкета на некаков филмски журнал, во која повеќето анкетирани парижани срамно изјавувале дека германските војници се сосема добри како окупатори!? Таквите изјави исцрпуваат она што се случувало во Париз во текот на окупацијата - режисерот Халими ги интерполира со сегашните изјави на група учесници во француското движење на отпорот, како и на неколку интелектуалци, кои го изразуваат своето грезење и гневот во врска со сето она што фрлило неизбришлив срам врз Париз и неговите жители. Таквото однесување на Париз со цел да се преживее по секоја цена, Халими го осудува низ ставот во својот филм. Тој смета дека сите ѕвезди на ноќниот живот на Париз по окупацијата морале да штрајкуваат и бојкотираат место срамно да ја прифаќаат легалната колаборација, спротивно на настаните од политичкото подземје на Париз и неговото движење на отпорот. На крајот на филмот, додека при одјавата се редат имињата на искомпромитираните пејачки ѕвезди - во ОФФ се одгласува единствената песна што ги одразува вистината и пејачот, единствено достоин да ја пее - тоа е познатата "Песна на партизаните" во изведба на Ив Монтан, како пример како требало да се постапува во времето на окупацијата на Франција.

Другиот филм со компромитирачка содржина "Судењето на Холивуд" на младиот Американец Хелпери, по многуте ббиди сето она околу холивудскиот лов на вештерки да се исфрли на виделина, можеше да се појави кога тоа беше и најреално. А тоа е паѓањето на Никсон и аферата Вотергејт, зашто во снимените архивски материјали од судењето на проскрибираната холивудска десеторка може да се види - никој друг туку доскорешниот американски претседател Никсон, заедно со републиканецот Риган, кои во улогата на државни обвинители имаа задача да им судат на напредните холивудски автори, како што се: Далтон Трамбо, Едвард Дмитрик, Лилијан Хелман, Зеро Мостел, Џозеф Лоуи, Ото Премингер и други. На страната на сведоците против обвинетите, колку тоа да звучи чудно, можеше да се види клеветничкото однесување, во стилот на "Јастреб", на повеќе познати филмски старови, на чело со Гари Купер, на пример. Авторот Хелпери, прикажувајќи ги автентичните материјали од судењето, ја покажува атмосферата на антикомунистичката хистерија на една Америка со ограничен и реакционерен дух, додека конкретниот процес на судењето одекнува како политичка фарса и "резил" со жални глетки. Хелпери, својата идеја исто така ја заострува, интерполирајќи ги архивските материјали од некогашното судење со изјавите на истите личности што тогаш биле на обвинителната клупа, па така, сиот филм е всушност една лекција на адреса на она што во САД се случувало пред 25 години чии референции се одразуваат и денес на порафиниран начин.

Документаристот Филип Мора се појави со уште едно силно остварување, овојпат користејќи архивски материјали од американските кризни 30-ти години. Тоа е филмот "Брате, дај ми паричка" ("Brother, Can You Spare a Dime" 1975 год.), во кој Мора се враќа во Рузвелтова Америка, почнувајќи од кризата, низ влегувањето во Втората светска војна, а завршувајќи со повоен период на т.н. просперитет. Самиот наслов на филмот е земен од истоимената мелодија што прво ја лансирал Ал Џонсон, а која по него уште ја пееја и Бинг Кросби и Руди Воли. Мелодијата и нејзиниот текст на свој начин ги симболизираат кризните години во текот на двојниот мандат на Рузвелт. Но, тоа наедно е и време на холивудскиот процут, кога неостварениот "американски сон" беше компензиран со помошта на холивудската машинерија на соништата. Во својот филм, Мора користи многубројни инсерти од разни филмови од раниот период на звучниот филм, во кои повеќето настапува Џејмс Кегни. Од нив авторот компонира мала фабула со ироничен поттекст на сметка на Холивуд. Тука се и автентичните говори на Рузвелт кој на Американците многу им ветуваше, но во стварноста во која владееше криминалот сè се поништуваше. Мора, исто така, ги користи и пародиите за Хитлер, чија вистинска опасност Американците ќе ја почувствуваат дури по нападот на Перл Харбор од страна на Јапонците. Во текот на компонирањето на сите тие архивски материјали, Мора свесно одел на тоа да создава одредени пејоративни комбинации, кои служат за исмевање на типичните настани и личности што го карактеризираат американскиот период пред и по Втората светска војна.

Шпанските документаристи, дури и по паѓањето на долгогодишната Франкова диктатура можеа да ги извлечат архивските материјали од подрумите на дотогашната фашистичка цензура. Едно од поновите филмско-документарни сведоштва претставува и филмот "Каудилхо" (1977 год.) на режисерот Базилиј Патино. Користејќи доста досега неприкажани материјали, филмот го опишува патот на доаѓањето на власт на Франциско Франко - од неговите почетоци, кога во Африка во 1926 година бил поставен за генерал, низ крвавата Граѓанска војна во Шпанија, па сè до задушувањето на обидите за револуција, кога во 1939 година во Бургос, Франко себеси се прогласил за старешина на државата, т.н. "Каудилхо". Филмот е возбудливо и фасцинантно сведоштво за еден од најтешките периоди за поновата шпанска историја. Иако самиот наслов упатува на личноста на Франко, тоа сепак не е само филм за него туку прегнатна документарна хроника за една војна што се водела на разни фронтови на шпанската земја.

Еден од великаните на современиот светски долгометражен документарец е секако Марсел Офалс, автор на два извонредни документарни филма: "Сожалување и сомилост" ("Sorrow and Pity" 1973 год.) и "Сеќавање на правдата" ("Memory of Justice" - 1976 год.)

Откако во првиот четиричасовен филм студиозно ќе ги анализира настаните во Франција во текот на Втората светска војна, комбинајќи ги секавањата на преживеаните од нацистичката окупација, Офалс ќе се фати во костец со повеќе историски периоди во кои правдата останала извесно незадоволена. Тоа го сугерира и самиот 4,5-часовен филм "Секавање на правдата", во кој под заеднички именител, се опсервираат сите меѓународни злосторства, кои не го добиле соодветниот печат на правдата. Почнувајќи од Нинрбершкиот процес, низ фрлањето на атомските бомби врз Хирошима и Нагасаки, потоа окупацијата на Алжир од страна на французите, вьетнамската срамна војна и злосторството во Ми Лај, блискоисточните и другите војни ширум планетава - Офалс всушност ја означува својата главна теза дека сите споменати и други меѓународни злосторства имаат епилог на една допрена или воопшто игнорирана правда. Меѓу другото, во текот на филмот, авторот посебен акцент става врз крвавите настани во Виетнам, особено низ изјавите на родителите и сопругата на еден млад загинал американски војник на боиштата во Виетнам, за што обвинувањата се фрлаат врз американската влада, додека посебна саркастична епизода е ладнокрвноста на наредникот Кели, кој се смета за еден од егзекуторите на колежот во Ми Лај.

Очигледно е дека и во овој преглед доминантен дел од долгометражните документарци отпаѓа на американската продукција, која во последните 10 години даде повеќе интересни, разнородни и ангажирани документарни филмови, кои се занимаваат со актуелните проблеми и феномени на современата американска стварност пред сè, како и на стварноста на другиот свет. Групата критички ориентирани документарци со отворени политичко, социјални импликации, секако, ја предводи минатогодишниот добитник на Оскар - филмот "Областа Харлан САД" ("Hurricane County USA" - 1977 год.) на младата и многу талентирана режисерка Барбра Копли. Овој 2,5 - часовен документарец не е рутинско и пасивно речење на снимениот материјал туку претставува активен однос на авторот спрема горливиот проблем што го анализира и од кој еманира самиот филм. Тоа е "витриолски" документ, едноставно, ја "нокаутира" американската хипокризиција и нејзините претензии за "земја на демократија и благосостојба". Имено, тргнувајќи од автентичните историски факти дека во 1930 година во рударската област Харлан во Бруксајд, држава Кентаки, се случиле првите крвави претсметки меѓу полицијата и рударите - членови на синдикатот на САД (кога областа била наречена Крвавиот Харлан) авторот Копли, всушност, со својот документарен филм снимен во најново време потсетува дека историјата се повторува, бидејќи во 1973 година во истата област бил организиран 13-месечен штрајк на рударите, што имал крвави и драматични последици. Копли со својата филмска екипа се преселила во Бруксајд и филмот го снимала во тек на три години: пред, во текот и по настаните, бележејќи го со помош на повеќе сниматели секој миг од таа драма на харланските рудари и нивните семејства. Според тоа, создадено е потресно филмско сведоштво за една праведна "војна" на американските рудари кои се бореле за своите права по цена на смрт. Иако штрајкот не ги дал саканите барања, останал заветот во новото жариште на не-

задоволството што изби минатата година на самиот старт на претседателската кариера на Картер. Според тоа, филмот "Областа Харлан САД" опоменува низ храброста на рударите и самите сниматели кои ги споделуваа опасностите со нив, качувајќи се на рудничките конвеери, влегувајќи во самите пресметки меѓу рударите и агентите - чувари и штрајкбрекерите, ризикувајќи да бидат жртва на некој заскитан куршум. Иако Копли со својот смел филм го навлече гневот на некои реакционерни кругови на американската филмска индустрија (досега никој не ѝ понудил да сними нов филм) Оскарот што го доби за својот извонреден документарец останува нејзина сатисфакција, со сознание-то дека некој во САД сепак имал совест, нејзиното дело да го крене на пиедасталот што го заслужува.

Тричасовниот филм "Патокажувачи" ("Milestones" -1975 год.) на режисерскиот тандем Роберт Кремер и Џон Даглас претставува една од најрадикалните филмски визији на Америка од 70-тите години. Тоа е филм, како што самите автори изјавиле: "за луѓето на огнот, водата, воздухот и земјата", како патување низ минатото и иднината, со помош на критичката самосовест за сегашноста на Америка. Во филмот се појавуваат многумина млади Американци кои се свесни за наследството добиено од геноцидот на Индијанците и ропството на црните. Чувство за припаѓање на една нација на која многумина се обидуваат да ѝ ги поправат грешките на минатото и обидите за геноцид врз Виетнамскиот народ, Документарецот "Патокажувачи" има еден прустовски тек на свеста кој се преплетува во мозаик од карактери и пејзажи, кои се стопуваат во еден бран што ја претставува "фабриката на филмот". Прикажани се многу ситуации од разни американски градови, потоа ликови и гласови со многу почетоци и краеве. Филмот е своевидно патување низ американската земја, од снежните планини на Вермонт, низ водопадите на Утах, природните скулптури во Долината на спомениците, населбата на Хопи Индијанците, сè до валканите и сиви контури на гигантскиот метрополис - Њујорк. "Патокажувачи" е филм за едно повторно раѓање, тоа е новото раѓање на идејата и личноста, на сликите и звуците, како сеопшто чувство за поинакво, растоварено видување на Америка. Тоа е наедно и прво отворено величење на херојството на виетнамскиот народ, како филмски поттик на неговата револуционерна борба, на неговата победа и неговата иднина.

Виетнамската војна остана голема "дамка" на совеста на Американците што неколкумина ангажирани документаристи се обидоа барем до некаде да ја избришат во своите дела, како знак на покајување. Тука спаѓа документарецот "Зимскиот војник" ("Winter Soldier" - 1972 год.) - филмско сведоштво на група американски ветерани од Виетнам против тамошната војна, а снимен во Канада (каде што ветераните биле емигранти). Втор е филмот "Тери Вајтмор" ("Terry Whitmore, for Example" - 1969 год.) на режисерот Бил Броди, оригинална анализа на доживувањата од војната на еден ранет американски војник.

Третиот документарец е "Дезертерот САД" ("Deserter USA" - 1969 год.), вистинска историја за тројца американски дезертери кои побарале азил во Шведска, каде што подоцна ќе основаат организација на американските дезертери, која ќе се бори против империјализмот не само во Виетнам туку секаде каде што тој царува. Четвртиот документарец на тема Виетнам е "Во годината на свињата" ("In The Year of The Pig" - 1969 год.) на познатиот и водечки американски документарист Емил де Антонио, каде тој го комбинира документарниот материјал со специјалните интервјуа што ги добил од неколкумина клучни фигури на војната, правејќи круг од француското до американското вклучување во виетнамската апокалипса. Овој филм на авторот Де Антонио останува на линијата на неговите претходни документарци во врска со Виетнам, како што се: "Точка на заповед" ("Point of Order") и "Врзање кон судење" ("Rush To Judgement").

Еден од мајсторите на американската документаристика е секако и авторот Фредерик Вајсман, кој пред две години се појави со тричасовниот документарец "Зоната на каналот" ("Chanal Zone"), а минатата година со филмот "Мисија во синајското поле" ("Sinai Field Mission"). Филмот "Каналска зона" претставува слика одблизу за американската контрола на оној дел на панамската земја околу каналот, инаку долго време една од најконтраверзните политички епизоди на политиката на САД, меѓу многуте такви. Вајсмановиот филм го слика животот на луѓето од зоната што на прв поглед се чини неутрална, меѓутоа, постепено, авторовиот избор на слики започнува да формира една внатрешна историја што започнува со секвенца на "умирањето" на едни гробишта во време на мисата во чест на Денот на секавањето. Тоа е всушност двосмислена игра што алудира на дефинитивното препуштање на каналот во рацете на Панамците, без туторството на Американците, кое ќе трае и натаму. Најновиот документарец на Вајсман, 2,5-часовниот "Мисија во синајското поле", со нескриена иронија не запознава со постоењето на една американска база т.н. "Мисија на мирот", лоцирана во пустинскиот амбиент на Синај. Оваа "мировна база" за "посредување" меѓу двете непријателски страни: египетската и израелската, Вајсман ја користи со цел да го покаже менталитетот на своите сограѓани, кои сред пустината, фактички, градат мал своевиден американски град, каде не само што им е овозможено да не ја забораваат сликата за големината на својата земја, која, ете, овојпат ги испратила да го "чуваат мирот", туку во исто време, заедно со сегашните неуспешни обиди за потпишување мировен договор меѓу Садат и Бегин, како и Картеровото посредување, на филмот му дава уште подлабока иронична димензија.

Американците снимаа доста филмови и на сметка на своите општествени навики и животни лудории што нам, на Европјаните, ни изгледаат доста бизарно. Еден од таквите документарци е "Тоа е Америка" ("This is America") во кој, меѓу другото, се прикажани неколку "бизаритети; т.н. Drive in црква, каде што верниците слушаат

проповед во паркирани автомобили низ интерната радиостаница, потоа "летечкиот бордел" за службено неверните, кои со мали спортски авиони летаат до местото на "гевот"; тука е и спектаклот на "телесните убавици" чија публика се само жени, и слични "специјалитети" на американски начин.

Со еден интересен уметнички потфат се занимава и филмот "Платното што трча" ("Running Fence") на авторскиот тандем-браќата Мејсли. Тие во овој филм го регистрираат необичниот и несекојдневен потфат на извесниот сликар Кристо, кој три години го поставувал своето платно високо три метри во должина од 24 милји, низ еден калифорниски предел, за на крајот платното да заврши во морето. Тој потфат, според толкувањето на уметникот Кристо, значел излегување на уметноста од светот на ателјеата и галериите во природата. Натому, за секојдневните бизаритети, како разновидни новотарни измислувања, сведочи и духовито компонираниот документарец со насловот "Гизмо" ("Gizmo"). Тука е и документарецот "Надуено железо" ("Pumping iron") кој ни го открива светот и психологијата на "телесните убавици" т.н. "мистер универзуми". Главни актери на филмот се самите "телесни вљубеници", на чело со тројниот светски шампион, "мистер универзум" Арнолд Шварценегер. Меѓутоа, еден од најпровокативните документарци на сметка на американската декаденција сними Французинот Рејшенбах. Тоа е филмот "Sex o'clock USA", каде што авторот ги слика сите можни варијанти на садомазохизам, аутоперверзија и агзибиционизам, како делови на цехот што Американците го плаќаат на својата "суперцивилизираност". Рејшенбах, исто така, е автор и на многу добриот документарен портрет за најголемиот фудбалер на сите времиња - Пеле, во истоимениот филм, каде што е најважна идејата дека Пеле е симбол на човечност, чиј талент создал пансветски "фудбалски есперанто", зашто Пеле фудбалот, најнапред, го сфатил како "оружје" за ширење на фудбалското братство и за разбирање меѓу луѓето предводени од љубовта, збор што Пеле, како животно кредо, го изговори трипати на својата прощална игра во Њујорк.

Американците со доста внимание снимија и десетина музички документарци, почнувајќи од "Вудсток", "Џими Шелтер", "Ватстакс" ("Црните браќа пеат"), "Нова земја" и "Поемата е гола личност", па сè до најновите остварувања: "Последниот вальс" ("The Lust Waltz") на Мартин Скорцис и "Реналдо" и Клара на кантавторот Боб Дилен. Додека Скорцис го регистрира прощалниот концерт од 76-та година што го приредија великаните на поп-рок ерата од 60-тите години, како што се: Нил Дајмон, Џон Мичел, Дилен, Нил Јанг, Мади Вотерс, Ерик Клептон и други, филмот "Реналдо и Клара" претставува едно лично автобиографско видување на светот околу себе на самиот Дилен. Во текот на четири часа, Дилен гради лежерно соединување на играното и документарното каде што тој и неговата жена Сара настапуваат како Реналдо и Клара. Во текот на филмот се редат музички нумери од концертот што Дилан го из-

веде на својата последна турнеја со групата "Бенд", при што се интерполирани интересните опсервации на Дилен како човек режисер и композитор, некогашен и сегашен идол на американската младина. Во филмот што е всушност музички документарец можат да се слушнат хитовите на "Диленовата ера", а настапуваат и неговите пријатели - пејачи: Џоан Баез, Рони Блејкли, Ти Бон Барнет, како и познатиот американски поп-поет Ален Гинзбург. Диленовиот филм е една друга варијанта на Скорцисовиот "Последен валцер", но со нагласена лична нота и поинтимен.

Што се однесува до документарците во врска со самата филмска уметност, и тие се традиционално присутни во американската кинематографија. Такви примери се: "Тоа е разонода" ("That's Entertainment"), составен од инсерти од сите познати американски филмски мјузикли, како и "Лајф оди в кино" ("Life goes to movie") составен од хронолошко редување на интересите за значајните периоди, филмските старови и филмовите од звучната ера на американскиот филм.

Од документарците што се инспирирани од спортот треба да се споменат пред сè филмот "Визија на осуммината" ("Vision of Eight"), составен од осум спортски стории во режија на осум познати светски режисери: Озеров, Пен, Цетерлинг, Флегер, Ичикава, Лелуш, Форман и Шлезингер. Секој имал свој избор на одредена спортска дисциплина во текот на Минхенската олимпијада, каде што ја одразувал својата филмска визија на спортот. Пример за возбудлив спортски документарец е и канадскиот "Човекот што се спушти од Монт Еверест" ("The man who skyed Mnt. Everest"), во кој е забележано несекојдневното спуштање на еден професионален скијач низ стрмните страни на Еверест (филмот, за своето успешно снимање на смртоносниот потфат, доби "Оскар" во 1976 година).

Во светската документаристика, исто така, се присутни и филмовите од животинскиот свет. Тоа се главно неодициниевски или анти-одициниевски документарци. Пример за првиот тип документарци од животинскиот свет е: "Тие прекрасни суштества", а другиот тип го застапува филмот "Заби и череп" ("La Griffe et Les Dent"). И контроверзниот италијански филм "Крици од саваната".

На крајот, треба да се споменат неколкуте значајни документарни остварувања на авторите од третиот филмски свет. Тоа во прв ред е авторската документарна трилогија "Борбата на Чиле" ("La Bataille Du Chili") на режисерот Патрицио Гузман, каде што авторот ги регистрира настаните од последната година на народната влада на Салвадор Алјенде, потоа неговото насилно ликвидирање во 1973 година и, на крајот, доаѓањето на Пиночевата диктатура. Друго потресно сведоштво донесува палестинскиот документарец "Тал ел

Затар", за уништувањето и масакрот што го доживеаја палестинските луѓе во истоимениот логор-населба. Тука е и мексиканскиот документарец "Етноцид" кој сведочи за одолувањето на извесниот народ Отоми, на кој му се заканува етничка ликвидација, по егзистирањето од над осум столетија. Либанскиот документарец "Либан зошто?" ("Lebanon Why?") донесува сурови сведоштва за масакрите од граѓанската војна во Либан, додека кубанскиот "Историјата ќе ме потврди" ("La Historia Me Absolvera") на режисерот Гаetano Пагано е своевиден портрет за лидерот на кубанската револуција, големиот оратор Фидел Кастро. Еквадорскиот документарец "Надвор од овде" ("Fuera De Aqui") на групата синеасти со името "Укамау" е многу јасен во своите намери да биде крик на слободата на Латинска Америка, повик на борба за независност во однос на империјализмот.

Треба да се подвлече дека масовната светска комуникација, како и експанзијата на телевизијата, многу ги поттикнува светските автори-документаристи на создавање критички отворени и ангажирани долгометражни документарци, како моќно оружје со чие посредство народите ќе ја соопштуваат вистината за својата и општествената ситуација, конечно, во служба на универзално ширење на духот на вистината и хуманизмот. Документарецот, како род со најголема перспектива, таа задача мора да ја оправдува во името на историската должност и задача - во иднина да го има императивот за дух на времето и совест на човештвото.

Благоја Куновски



СТИЛСКИТЕ ОДРЕДБИ НА ЖАНРОТ

(Продолжение од бр.13)

Во категоријата артистички вид филмови би можеле да ги разликуваме следниве жанрови:

- биографскиот филм ("Страдањата на Јованка Орлеанка" - Карл Драер)
- легендата ("Седмиот печат" - Ингмар Бергман)
- фантастиката ("Стравотни приказни" - Масаки Кобјаши)

Иако на овој дел од нашата класификација би можело да му се упатат приговори дека обфатените жанрови не е исклучено да се најдат во некоја друга групација (биографскиот филм, на пример, може да го подведеме под номенклатурата на акционите жанрови), ние сепак смета-ме дека потребно да го сместиме овде од повеќе причини. На тоа не наведе најпрвин околноста што најголемиот број биографски филмови што ја преземале амбицијата да отелотворат некоја позначајна и колективна морална преокупација, својствена на историската фигура чија биографија се екранизира, доволно се оддалечуваат од моделот на акционите и социјално - политичките жанрови, да претпоставиме дека пред себе имаме дела со посебни стилски одлики. Во нив изворните податоци и факти се користат само како средство, како драмска граѓа што ќе му помогне на авторот да ги изрази и потврди своите идеи.

Така на пример, авторот на екранизираната биографија на прочуениот руски иконописец Андреј Рубљов, Андреј Тарковски, евоцира еден мошне сложен комплекс на историски сведоштва и факти кои ни го осветлуваат рускиот XIV век. Но, истражувачката љубопитност на уметникот не ќе заврши со чинот на возбудливата реконструкција на едно одамна одминато време во кое воскреснуваат речиси сите негови митови. Тој ќе оди понатаму и очигледноста на реконструираниите сведоштва ќе ги стави во служба на обелоденувањето на еден сè уште не згаснат конфликт, на конфликтот меѓу генијот, од една страна, и масите, институциите и власта, од друга.

Овде нема да се задржуваме на анализата на механизмите, што го поттикнуваат и разгоруваат тој конфликт до неговата кулминативна точка. Тоа би го свртело нашиот предмет кон потрагата по системот на структурирањето на конфликтните значења, кои во постапката на Тарковски добиваат мошне сложени облици. Ќе се задоволиме само до обидот да укажеме на некои елементи и стилски одлики што го одвојуваат овој претставник на својот жанр од другите, навидум блиски родови.

Како прва одлика би ја истакнале нагласената субјективност на неговиот автор. Него, како впрочем и поетот, кој, кога се служи со поимите на предметниот свет, всушност редовно го изразува сопственото вифавање на монолитната стварност, ќе го препознаеме и откриеме во неговите личности. Тарковски го преобразува физичкото време во филмско вршејќи остри хронолошки поделби. Тие за историјата, разбирливо, немаат никаква важност, зашто таа е заинтересирана за протечувањето на времето во неговиот континуитет. Меѓутоа, главниот херој во тие временски епизоди ги сублимира сите фази на својата духовна егзистенција, на својата творечка слобода, на раскилот со светот и на двосмислената согласност да ѝ се врати на човечката заедница.

Оваа стилизација ќе наметне уште едно барање: епизодите да добијат своја значенска засебност, но во исто време тие да се интегрираат во развојната линија на целината. Тарковски ја решава оваа противречност применувајќи различни монтажни техники, кои ќе треба да ги истакнат психолошко-моралните разлики меѓу едната и другата хронолошка епизода. Така, во секвенцата на масакрот што Татарите го вршат врз недолжното население во црквата обилно ќе се користат општи долготрајни планови, а ритмот пеколно ќе се разгорува до моментот кога душевниот иконописец ќе се реши на одмаздничкиот чин на убиството врз еден од разулавените целати.

Епизодата пак, на молчењето на Рубљов, кое, меѓу другото го симболизира раскилот на сензибилниот уметник во светот, ќе се растегне во монотон ритам. Атмосферата на недоверба и раздражлива депресија ќе се згуснува со зачестената примена на блиските, средните и крупните планови.

Спомнавме дека формата и стилистиката на филмовите од овој жанр, сеедно што не ја отфрлаат докрај нарацијата, во најголема мера му одговараат на изразот на поезијата. Авторот ги вткајува во својата метафорична игра инкарнациите на предметниот свет, ги истакнува дури и фактите со кои историјата ги гради своите научни системи. Но тој не се истава зад нивниот каузален привид допуштајќи им, како во вестернот, на пример, или во комедијата, да завладеат со бунтовничкиот дух на уметникот и да ја подредат имагинацијата на егзактниот поредок што го вовела науката. Вниманието на гледачот не е заробено од вонестетичките категории, како напнатоста или заводливоста на возбудливиот настан, на митот што инаку егзистира независно од филмот.

Примери на вакво "субјективистичко" прелевање од светот на стварноста и на историјата во светот на уметниковата фантазија ќе најдеме и во творештвото на филмските уметници од не-

миот период ("Страдањата на Јованка Орлеанка" - Карл Драер) и во делата од поновата продукција ("Бери Линдон" - Стенли Кубрик).

Драер го екранизира судскиот процес на француската национална хероина не затоа што се носел со намера да им ја реконструира на своите современици стварноста на една историска епоха и да ги снабди гледачите со информации за суровоста на владеачките институции во далечниот XV век. Тие сведоштва тие можеа да ги добијат од други, сосема неуметнички извори. Неговиот поттик бил насочен кон навестувањето на една исповедна проверка на сопствениот хероизам. Уметникот посакал да го потврди своето чувство за одбрана пред еден таков монструозен апарат, каков што била институцијата на католичката црква.

Се разбира, Карл Драер, како впрочем и секој вистински уметник, не ќе го изневери во својата вокација духот на историската веродостојност и, уште помалку, ќе прибегне кон моделирање на изворните настани според потребите на идејата што наумил да ни ја соопшти. Но тој од тие стварносни, фактички сведоштва ќе создаде симбол на крутата институционализирана сила на која ќе ѝ го спротивстави сопственото мерило на одважноста, храброста и достоинственоста.

Можеби затоа авторот на "Јованка Орлеанка" ќе го ситуира речиси сето дејствие на својот филм во судските простории каде што духовната битка меѓу доброто и злото ќе ја решава скоро исклучително со крупни планови. Така, лицата на носителите и на едниот и на другиот порив ќе добијат својство на некој вид најчувствителен барометар што ќе ги забележи најдискретните препрења на човековата душа.

Механизмите и изразните средства со кои еден од најзначајните современи филмски уметници, Стенли Кубрик, ќе ги изврши операциите на "субјективирање" на биографијата на Бери Линдон, во голема мера ќе се разликуваат од методите за кои се определиле неговите двајца претходници. Во приказната за едно момче од народот кое постигнува брилијантна кариера за да падне, по ненадејните и навидум немотивирани конфликти со оние што можел да ги држи под власт, на самото дно од општествената скала, Кубрик ќе прибегне кон користење на проседеата на класичната и скоро традиционалистичка драматургија. Меѓутоа, туку што навикнавме на оваа драматургија, на овој стил на раскажување, неговиот континуитет ненадејно се растопува од дискретно подметнатите секвенци чие авторство слободно може да му се припише на некој режисер од неговиот период на филмот. Гиздавоста на богатите костими, декоративноста на барокниот ентериер ги задржуваат во ова вкрстување на стиловите својствата на реалистичката ово-временост и бизарноста на архаистичните исчезнати епохи.

Тие две насоки - нуркањето во патинираното минато и материјализирањето на сеништата и призраците кои, како во ритуален поход, ѝ се доближуваат на нашата свест и не предупредуваат на својата присутност - создаваат парадоксално идентификување на два феномена. Едниот од нив ја истакнува власта што нашите сетилата, еве, ја задржуваат над минатото, а другиот ја доведува под сомневање сегашноста, сета преплавена од призраците на времињата кога овие костимирани призрази ги населувале вечните замоци и зелените романтични паркови.

Зад тој парадокс стои единственоста на Кубриковата личност, неговата леплива носталгија по современоста (да не изумиме дека Кубрик е и автор на еден од најдобрите футуристички филмови, "Одисејата во 2000-та"), неговата предизвикувачка идеја дека човековиот дух е населен во секоја епоха, во секоја културна клима, во секоја точка на изминатото и идното време.

Ако науката наоѓа доволно причини и аргументи да ја оспори основноста на оваа хипотеза, уметноста, ослободена од нејзините статични закони, ќе најде нови извори во непресушната фантазија да ја отелотвори и најрационалната фикција.

Со овие наслови не се исцрпува списокот на филмовите што ги класифициравме во овој жанр. Тука може да го најде местото и ремек-делото на Дејвид Грифит, дамнешниот "Нетрпеливост", или сосем новата филмска повест на Франсоа Трифо, "Аделаида 1", како впрочем и екранизираната биографија на Густаф Малер, во режија на Кен Расел. Некои од жанровските одлики на овој род ќе ги најдеме и во извонредниот филм на Херцог Вернер "Каспар Хаузер", макар што тој повеќе се стреми кон легендата.

Легендата како жанр има некои својства што ја доближуваат до биографскиот филм (кога драмскиот херој се врзува за некоја автентична личност - "Тил Олјеншпигел" на Жерар Филип), но исто така и до бајката или библискиот спектакл (тогаш на јунакот му се придаваат натприродни својства - "Фауст" на Мурнау).

Па, сепак, во најголем број случаи легендата им се оддалечува на овие жанрови, како со содржините и пораките зад кои стојат нивните автори, така и со визуелното обликување на тие содржини.

Овде, ни се чини, е упатно да ја наведеме забелешката дека до појавата на филмот, легендата беше еден од најексплоатираните мотиви и во литературата, и во театарот, и во ликовните и пластични уметности. Меѓутоа, уште со самото раѓање на седмата уметност, екранизацијата на легендите стана нејзина трајна преокупација. За ова може да се најде објаснување во природата

на филмската слика. Таа ги конкретизираше метафизичките поими во реалистички слики, така што спојот на ирационалното со објективното создаваше кај гледачот едно ново духовно доживување. Не требаше да измине долго време, па овој жанр да добие свои многубројни приврзаници.

Денес сме сведоци на едно помалку вообичаено транспонирање на легендата. Таа се ситуира во милје и во услови што се појавуваат како последица на современите облици на живеење, додека формата на костимираната инсцениција на легендата како да покажува знаци на замор и одминливост.

Сепак, тоа не треба да се сфати како индикација на умирањето на овој жанр. Тој егзистира и денес. Формата на историска реконструкција што со особена страст ја негуваше Ингмар Бергман, или пак, Акира Куросава, не губи ништо од својата виталност. Таа дури ќе добие нови импулси во творештвото на голем број латинскоамерикански синеасти.

Но, овде треба да укажеме на едно големо искушение од кое не излегуваат секогаш како победници оние што го прифатиле предизвикот да ја адаптираат легендата. Станува збор за потрагата на онаа недофатлива формула што ќе ја помири неусогласеноста меѓу ирационалните својства на симболот (симболот на смртта, на злото, на правдата или вечноста) и реалистичкиот карактер на филмската слика.

Сосема е јасно дека патиштата кон решавањето на таа загатка водат до радикални стилизации. Но, како притоа сликата да ја зачува својата животна уверливост?

Ингмар Бергман ги предлага следниве решенија: кога во неговата екранизирана легенда "Седмиот печат" ќе ја видиме смртта во облик на човечко суштество, во првиот момент доживуваме шок на неверба. Смртта ги чуваше сите надворешни својства на обичен смртник. Но, последиците на шокот Бергман ќе ги придобие за уверливоста на својата визија. Инкарнираната смрт на ќе го измени својот реалистички привид во самиот исход на драмата. Нејзиното присуство, нејзината натрапливост, нејзината неизбежност природно ќе се вклопат во дејствијата на обичните смртници и тие ќе посредуваат во расплетот на настаните како соучесници (наистина морничави соучесници) кои се избориле за правото да се вплеткуваат во туѓите егзистенции, и кои гледачите ги прифаќаат како реалност.

Но, се разбира, оваа ужасна реалност ќе треба да се потврдува во секој миг, од секвенца во секвенца, од кадар во кадар. Инаку, довербата на гледачот мигновено ќе се распрсне. Затоа Бергман за својата нарација ќе одбере таков ритам што би требало да претставува визуелно-динамичен еквивалент на текот на мисловниот процес, на кој е турната, кој знае од какви причини, медитативно-

философски расположената природа. И како што мислите за смртта, илузиите за одбраната од неа и готовноста да се прифати поразот, не се раѓаат во ведро расположение и во атмосфера на младешка безгрижност така и сликата на напрегнатата мисла се преплавува со темни тонови и остри хронолошки контрасти.

За да можат метафизичките импликации да добијат во легендата сила на сетилна доживеаност, тие би морале да еманираат од извори што го одразуваат предметниот, реален свет. Претставите за тој свет се формираат по пат на стилизација. Но, во моментот кога стилистичките компоненти ќе надвладаат и ќе ја разбијат илузијата дека соодветната инкарнација ја означува стварноста, изворите на сетилното доживување пресушуваат и пред нас веќе немаме уметничко сведоштво за таа стварност.

Затоа Ингмар Бергман, за разлика од поклониците на едно естетичко движење, кое во времето значеше почеток и крај на филмската уметност, германскиот експресионизам[†] ќе ја сведе употребата на симболичните елементи само на неколку нивни функции. На далеку поголемиот број обликувани компоненти ќе им го зачува нивниот реалистички вид. Така, на пример, неговиот пејзаж е автентично реалистичен, без никаква стилистичка интервенција врз конфигурацијата, играта на артистите е дискретна и во изразот на нивните лица и во нивните движења, осветлувањето во согласност со таинственоста на настаните, но исто така и со материјалистичкиот состав на објектите што се појавуваат во видното поле. Кога дејството се одвива дење, среде некој простран пејзаж, Бергман не ќе се почувствува побуден да прибегнува кон некакви светлосни корекции на објективната глетка, за да ја потсили притоа атмосферата на мистериозност и неизвесност.

Од претераната употреба на стилизацијата ќе се воздржуваат и најдобрите јапонски филмски уметници, кои заедно со Нордијците (Морис Силер, Карл Драер, Виктор Сјестрем) и германските експресионисти (Фриц Ланг, Фридрих Мурнау, Јозеф Фон Стернберг), најмногу ќе го унапредат овој жанр.

Меѓутоа, за разлика од своите европски колеги, кои, како што е забележано, своите идеи ги пренесуваат во облик на мисла, издвоена од дејствениот чин, јапонските уметници нив ќе ги вткајат во самото ткиво на акцијата. Затоа некои од екранизираните легенди на Ку-

[†]Познато е дека приврзаниците на ова движење вршеле вистинско насилство врз реалистичките својства на филмската слика. Нивните сценографски решенија наполно го обезличувале објективниот вид на стварноста, кон што впрочем се стремела и пресилената стилизација на глумата, костимите, шокантните ракурси и примената на сите филмски техники.

росава, Мизогуши или Кобајаши, не ретко се доживуваат како чисти акциони спектакли. Овде апстрактните поими добиваат некој вид засолниште во физичките дејствија, во вештините и во демонстрациите на самурајската натприродна смелост. Дури откако вештината ќе се пројави и откако хероизмот ќе се потврди низ некоја еквилибристичка екстаза, метафизичката порака ќе почне да ја преплавува сета содржина. Последиците на таа поплава се навестуваат во новоформираното единство, во единството на материјалниот и духовниот свет.

Затоа Јапонците во најдобрите екранизации на легендите им доделуваат клучно драмско и обликовно значење на ритуалите на мечувањето. Ритмизирани како кореографски целини, ваквите секвенци имаат задача да ја истакнат со средниот план еквилибристичката вештина на мечувачот, со крупниот план неговата натприродна концентрација и будност, а со промената на кадрите - најавената опасност што самурајот мора да ја испревари и отстрани.

И во својствата на фантастиката што ја предлагаме како посебен жанр, можеме да најдеме аналогии и сличности со некои од елементите на други филмски родови. Честопати тие ќе ни се скријат во легендата, не ретко се разбира во ороорот, но исто така и во научната фантастика.

Една од најзначајните одлики по кои овој жанр се разликува од другите е нагласениот експанзионизам на фантазијата врз поредокот на материјалниот и духовниот свет. Инкарнациите на деспотизмот, злосторството, крвожедноста, драконизмот, како да завладуваат со светот на разумот и како да им даваат безгранична слобода единствено на мрачните пориви.

Најизразити претставници на експанзионизмот на овие дијаболични пориви беа застапниците на естетиката на германскиот експресионизам. Тие, како што знаеме, ќе ги постулираат во своите естетички програми и во филмските содржини својствата на потсвеста, одликите на слепата моќ на владеење и деструктивните нагони. Обликовните средства, пак, на својата доктрина ќе ги побараат во пластичната деформација на надворешниот свет, моделирајќи ја така стварноста спрема потребите на една пароксистичка душевност.

Познат е случајот, на пример, со контраверзниот "Кабинет на доктор Калигари" на Роберт Вајн според кој во филмската лексика ќе се воведат терминот калигаризам. Во него целиот предметен свет ќе се прекрши низ ромбоидната оптика на едно паравоично виѓање. Стварноста се преобликува во некоја мрачна спиритуална фантазмагоричност која, како што тврдат доктринерите на експресионистичката естетика, е вистинската мера на егзистенцијата на човековиот дух.

Но фантастиката, иако таа кулминирала како жанр во епохата на немиот филм, не ги загубила своите приврзаници ни денес. Таа сè уште е привлечна, интересна и заводлива за голем број гледачи и во годините за кои сметаме дека триумфира реалистичката ориентација на филмската естетика. Френетичниот успех што неодамна го доживеа едно минорно остварување како "Истерувачот на Гаволот" ја потврдува претпоставката дека овој жанр не ги исцрпил сите извори на фантастични теми и оти љубопитноста за глетката на обелоданетите разурнувачки страсти, никако не згаснува.

Од друга страна, овој жанр може да ни понуди дела во кои фантастиката е овоплотена во облик на најчиста поезија. Нам сè уште ни се свежи секавањата на лирските "Стравотни приказни" на Јапонецот Масаки Кобајаши. Овој суптилен уметник не ќе дозволи да падне во стапицата на визуелните деформации на светот во кој можат да се доживеат најстравотни и најчудовишни случки. Неговите инкарнации на фантастичните привиди и на мистичните обличја се кристално чиста поетска сублимација на страстите, сублимација остварена како балетска игра на разните планови и на промените на кадрите. Таа чудесна ритмика на монтажата и на визуелната перфекција не ќе дозволи фантастиката да добие груб привид на физичка предметност.

И, најпосле, еве нè до третата групација жанрови од номенклатурата во која ги вклучивме историските филмови. Тоа се социјално-историските родови, меѓу кои ќе ги вклучиме следниве жанрови:

- епот ("Александар Невски" - Сергеј Ејзенштејн)
- политичкиот филм ("XX век" - Бернардо Бертолучи)
- морално-психолошката драма ("Сенсо" - Лукино Висконти)
- воената драма ("Ватерло" - Сергеј Бондарчук)

Пред да преминеме на анализата на стилските одредби на овие жанрови, би укажале на претпоставката дека нивната форма сè разгранала од заедничкото стебло на класичната драма, поточно, на класичниот антагонизам во кој спротивставените сили - како што пропишуваат правилата - би морале да бидат релативно изедначени. Во спротивно, една од судрените странки не би можела да ги ослободи и драмски да ги отелотвори латентните сили на своите пориви.

Кога херојот на епот ѝ се спротивставува на непријателската сила тој не ја црпи храброста единствено од изворите на сопствената, индивидуална моќ. Во него се олицетворуваат слободарските и борбени стремежи на заедницата чиј идеал го одбрал како своја цел. Во неговиот портрет се сублимирани најдоблесиите одлики на колективот, кој во моментот кога неговата слобода е загрозувана ги обединува своите идеали и ги инкарнира во личноста на народниот водач.

Така, на пример, биографијата на Александар Невски, секако, не е буквално целата исполнета со хероични подвизи и со решенија кои ќе ги доведат до победоносен исход правичните борби. Не е исклучено, историјата да ни поднесе извесни сведоштва кои дури би го подвеле под сомневање слободарскиот карактер на овој војсководач. Меѓутоа, уметноста не оперира со информации од кои хроничарот ја составувал својата објективистичка, книшка хроника. Таа ги одбира и ги драматизира во својата визија мотивите кондензирани со драмска сила и процесите што имаат својства на сетилни показатели на чинот што ни се предочува.

Затоа уметничкиот профил на Александар Невски по многу нешта ќе се разликува од портретот на новгородскиот кнез што го создадоа хрониките.

Во филмот на Ејзенштејн, карактерот на Александар Невски ќе го одредат и својства кои ги препознаваме како помалку типични за народниот водач. Но, во основа, неговата личност е симбол. Таа ги отелотворува надежите и идеалите на заедницата и како таква ја презема функцијата на обединувач, инспиратор и победник на народната волја.

Оваа монолитна моќ е поставена во епот на едниот пол од конфликтното поле. Во случајот со "Александар Невски" таа ги отелотворува поривите на доброто. На спротивниот пол се концентрирани силите на злото. Нивните поттици за конфронтирање, исто така, се моќни. Од изворите на злото избувнува застрашувачка сила, сета насочена кон триумфалната поплава на сè она што ќе се исправи на патот на лавината што ја произведува.

Но, се разбира, во уметноста не е доволно само да се изврши прецизно одмерување на завојуваните сили. Не е доволно ни да се програмираат последиците на судирот до кој се дошло. Патот до уметничкото сведочење води низ барањето на формата на соодносот меѓу величината или минорноста на темата и нејзините изразни средства, тој нема да ги прескокне преградите пред кои би требало да се оствари единството на епизодата и целината.

Затоа и Ејзенштејн за величината на оваа тема ќе побара форми што ќе ја одразат нејзината монументалност. Неговите стилизации, неговите пластични решенија, неговите драконски барања од актерот да му се сообрази на ораториумскиот карактер на епот, неговата употреба на музиката ќе се слеат во една масивна матрица на полифонично дејствување на сите изразни средства. На тој ритам ќе му се придружат (барокната) композиција на кадрите, изразитите тонални контрасти, динамичната поделба на плановите и архаичниот сјај на костимите.

Меѓутоа, епот не ретко ги следи и наративните постапки на романот. Тоа ќе го забележиме особено во екранизациите на познатите книжевни дела, иако притоа, авторите на овие адаптации најчесто ќе се трудат визуелно да ги илустрираат романескните содржини, а поретко да ги пренесат и да ги оживеат во еден друг медиум.

За филмовите што ги вклучивме во политичкиот жанр можеме да кажеме дека тие во голема мера се огледуваат во наративните форми на епот, користејќи ги наедно стилизациите на традиционалниот трилер.

Меѓу филмовите со таква жанровска определба можеме да наведеме цела дузина понови остварувања, кои стануваат сè поомилени особено кај помладите италијански и француски синеасти. ("Татарска пустина" на Валерио Зурлини, "Челичниот префект" на Паскале Скитиери итн.).

Но, ние сепак ќе посочиме на познатиот филм на Бернардо Бертолучи, "XX-от век", како на најкарактеристичен претставник на овој жанр.

Дејството на овој филм се протега од почетокот на веков до најнови денови и во него се опфатени најважните настани во политичкиот живот на Италија. Овој извонредно широк временски опсег не ќе го спречи Бертолучи да развие една класично структурирана фабула, од која не ќе изостане анализата на цела низа драмски личности.

Оваа аналитичка постапка го следи развојот на карактерите на две нивоа; низ психолошките преобразби што тие ги поднесуваат и низ класно-политичките процеси што го условуваат нивното социјално поведење.

Градејќи на оваа монументална фреска Бертолучи не ќе се однесува како должник на правилата што ги пропишува овој или оној жанр. Затоа, можеби, гледан низ лупата на некаква жанровска чистота, "XX-от век" и не му припаѓа на некој род, во буквална смисла на зборот.

Меѓутоа, експлицираната политичка порака, според која Бертолучи ги сообразува сите средства на својата раскажувачка техника, во овој миг ни се чини како доволен аргумент да го класифицираме и неговиот филм во овој жанр.

Некој може основно да приговори дека со чинот на декларирањето на каква годе порака сè уште не сме добиле уметничко сведоштво и оти нејзината аргументација може да ја пренесе и потврди некој сосем вонестетски облик на комуницирање.

Но, Бертолучи добро ќе се чува од таквиот вид приговори.

Неговите идејни политички пораки не владеат со сликата, или поточно кажано, не вршат никаков интелектуален притисок врз непосредноста со која таа го отсликува светот. Тие, понапред би рекле, се кријат зад сликата и го огласуваат своето дејствување во чинот на акцијата.

Овде не можеме да ги наведеме сите примери на тоа дискретно еманирање на идејните импликации, но ќе биде доволно да спомнеме дека и Бертолучи, како многумина од авторите што ги спомнавме по други поводи, го гради својот систем на апстракции врз реализмот на филмската слика. Во тоа извонредно ќе му помогне примената на длабинскиот кадар и грижата со која ги користи последиците на метафоричната монтажа.

Но, кога зборуваме за овој жанр, сепак се чувствуваме побудени да ѝ дадеме право на една мала резерва која не наведува, наспроти нашите желби, да се посомневаме дека политичкиот филм со историска тема сè уште не ни донел свои доследни и, така да кажеме, расни претставници. Дали затоа што во него се вкрстуваат естетичките проседеа на другите жанрови, или можеби поради околноста што тој постигнал далеку поголеми успеси во темите од современиот живот, во овој момент, сè уште останува помалку монолитен, помалку чист, од, на пример, жанрот што ги обединува филмовите со морално психолошки мотиви.

Доволно е да се сетиме на веќе спомнатото ремек-дело на Лукино Висконти, "Сенсо", или пак на поетско-филозофската вокација на Акира Куросава "Рашомон", па да ги ограничимо алтернативните можности за припадноста на овие филмови само на еден жанр.

Се разбира, темата на "Рашомон" има малку допирни точки со онаа од "Сенсо". Но заедничкото во двата филма е тоа што нивните содржини радикално им се спротивставуваат на нашите логични поими, на нашите каузални претстави за овој секојдневен, податлив на секакви откривања, обичен свет.

Но токму затоа што е обичен и очигледен, тој скрива така многубројни, често противречни суштини, што за еден најнаивен податок ќе се најдат неверојатно голем број "непобитни" објаснувања".

Во "Рашомон" сè почнува од објективната извесност. Еден разбојник силува една млада жена и го убива нејзиниот сопруг. Но, дали навистина тој го уби невиниот човек или сопругата, дали изврши чин на насилства врз жената, или таа го заведе. А можеби циничниот сопруг му ја подметна жената на непознатиот човек. Една непредвидлива околност - ненадејниот ветрец, кој го поткрена ки-моното на убавицата и ги откри нејзините нозе, ќе биде навестена како нова причина за виолентниот чин. Куросава не ни наметнува

ниедно решение. Тој ја допушта можноста секој да има право, но, исто така, секој да ја носи вината. Зашто психата е недопирлива супстанца, енергија која ту се активира ту згаснува. Каде е тука логиката, каде очигледноста на вистината? Тие егзактни поими се вклетени од сеприсутната власт на страстите, на ранетите, понекогаш преплашена, понекогаш здивена душа.

Но Куросава не би бил поет и моралист, кога над непостојноста на човековите страсти не би подигнал споменик на безразложното човекољубие. По секвенцата на обилниот, речиси потопски дожд, кој симболично ја измива земјата од пролеаната крв и го прочистува духот, следува сцената на свидетелот на убиството кој наоѓа едно напуштено новороденче и при сета сиромаштија го зема кај себе.

Дали тоа новороденче, кое сега мирно спие во скутот на добриот, усмевиот старец, утре ќе ја преземе улогата на разбојникот, на циничниот самурај, или на рамнодушните судии - од таа дилема Куросава не сака да не ослободи. Но, во моментот кога таа се појавува сè уште не згаснува триумфот на човекољубието.

За филмовите што ги подведовме под класификацијата на воениот жанр можеме да кажеме дека тие, во прв ред, ги задржуваат и развиваат оптичките својства на спектаклот. Масовните сцени, атрактивните реконструкции на големите битки, заслепувачкиот сјај на богатите костими и заводливата декоративност на ентериерите се елементи од чија привлечност ниеден автор на овие филмови не се лишува лесно. Иако нивните содржини редовно носат антивоени пораки, најголемата грижа што ја покажуваат нивните творци ќе се концентрира врз што поуверливата реконструкција на апокалиптичните битки.

Тука, по правило, се појавува некој воен стратег со далеку натапросечна интелигенција, некој анонимен херој, кој во пресудниот миг ќе го пресврти текот на воените операции во корист на својата армија, како и некој ни малку достоинствен кариерист.

Понекогаш, од драматуршки причини, ќе се пристапи кон остра поделба на дејствијата во командантниот штаб сред бојното поле. Но, моментот кога ќе триумфира победничката армија ќе го означи и здружувањето на офицерите и војниците низ заедничкото ликување.

Оваа едноставна шема, од која не треба да се исклучи и стандардната романа меѓу оној анонимен херој и верната убавица во позадината, ќе се повторува во една или друга варијанта во речиси сите воени спектакли.

Примерот, пак, што го наведовме со филмот на Бондарчук "Ватерло" отстапува од стандардите на оваа шема само со тоа што на местото

на некој помалку извесен војсководач се појавува Наполеон Бонапарта и што исходот на битката беше трагичен за иднината на победникот на Аустерлиц.

Со ова, ни се чини, го исцрпивме списокот на историските жанрови, чии разлики, како што веќе забележавме, во секојдневната употреба сме склони да ги подведуваме под една заедничка ознака: историски филм.

Ако во заклучокот повториме дека скоро сите овие жанрови се појавуваат во филмовите со содржини од современиот живот, ќе поверуваме дека нашата задача ја извршивме. На оние, поамбициозните, што ќе се снабдат со понови искуства и со побогата аргументација, им останува да ја дополнат оваа или да предложат нова класификација.

Горѓи Василевски





☆

СЕ

По

К

и

и

С

А



СЕМИОЛОГИЈАТА И ФИЛМОТ

По повод книгата на

КРИСТИЈАН МЕЦ

"ОГЛЕДИ О ЗНАЧЕЊУ ФИЛМА" I, II ("Огледи за значењето на филмот")

Институт за филм, Београд, 1973, 1978

(CHRISTIAN METZ - "ESSAIS SUR LA SIGNIFICATION
AU CINEMA")

Би можело да се каже: еден "бауч" владее над Европа, баучот на лингвистиката. Се разбира, парафразата на прочуената мисла овој пат може да има само ироничен призвук. Термините без кои последните децении на веков не може да се замисли ни една претенциозна книга што се занимава со проблемите на културата, сигурно се: јазик, систем на значења, структура, синхронија, знак... Лингвистичките поими и принципи за мошне кратко време продреа скоро во сите науки што се занимаваат со човекот, но и во оние што се сметаа за "егзактни": математиката, физиката, биологијата... Истражувачите што се интересираа за општеството и општествените појави, веќе од четириесеттите години, со појавата на трудовите на Леви - Строс (Lévi - Strauss) не се сомневаат дека многу општествени структури и феномени треба да се разгледуваат по принципите на лингвистиката и семиотиката. Се може да се посматра како јазик и "не само што јазикот не се губи во општеството туку општеството почнува да се препознава како "јазик". (Емил Бенвенист (-Emile Benveniste - "Проблеми опште лингвистичке", "Нолит", Београд, 1975 год., стр.49).

Ваквите истражувања, по мислењето на голем број автори, а овде го наведуваме само Бенвенист, наведуваат на помислата дека основниот карактер на јазикот, фактот дека тој е составен од знакови, би можел да биде заеднички за севкупноста на социјалните феномени што ја сочинуваат културата." (истото дело, стр.49).

Делото со кое се среќаваме е обид за семиолошко толкување на филмот. Во него се поместени текстови што авторот ги пишувал во периодот од 1964-1967, односно вториот дел од 1967 до 1971 година. Во разговорот со Ремон Белур (Raymond Bellour) поместен на крајот од вториот дел, одговарајќи на прашањето дали неговата книга може да се смета "како прва книга за семиологијата на филмот, Кристијан Мец одговара дека на планот што се наречува "официјален", делото може да се смета за прво од таков вид.

Меѓутоа, самиот потцртува дека неговата книга не е првото дело во кое се изложуваат размислувања од ваков вид. "Не би требало да

се забораваат бројните придонеси на руските формалисти, особено ако не колективната збирка од 1927 година под наслов "Поетика на филмот", на која соработувале Шкловски, Тињанов, Ејзенбаум, а ни извесни оддели изложени, иако на нејасен и несреден начин, во написите на главните критичари и (или) теоретичари на филмот: Ејзенштејн секако, но и Арнхајм, Балаж, Базен, Лафе, Митри и, од друг агол, Коен - Сеа и Едгар Морен." (стр.143). Така, по зборовите на Мец, неговото дело "Огледи за значењето на филмот" од 1968 година би било прво дело "кое директно и систематски се повикува на идеите и методите на модерната лингвистичка теорија" (стр.143).

Навистина, авантурата на лингвистиката, структурализмот, семиологијата почнаа многу порано, а нејзиниот пионер и подоцна првиот пророк кај кој се открија сите заповеди за истражувачката акција беше Фердинанд де Сосир (Ferdinand de Saussure). Професор, најнапред во Париз а од 1891 година во Женева, тој од 94-тата ќе почне да се интересира за општолингвистичките проблеми. Сосир со едно свое дело ќе стане главниот двигател на сета интелектуална клима сè до наши дни. По неговата смрт во 1913 година, неговите студент и соработници Бали и Сешај (Bally u Sechehaye) ќе ги редактираат неговите нацрти за предавањата и сопствените белешки од нив, за да ги објават во 1916 година под името "Курс по општа лингвистика" (Cours de lingvistique générale). Со тоа беа поставени теоретските темели на тн "жневски круг", но пред сè темелите за изградување на новиот приод кон истражувањата на јазикот и феномените на културата. Во децениите што следеа делото претставуваше вистински теоретски извор на оформување на неколку нови правци какви што се: структуралната лингвистика, структуралната антропологија, семиологијата итн.

Под влијание на социологијата на Е.Диркем и достигнувањата на економската наука, кои во негово време ги нагласувала законите на рамнотежата, наспроти принципот на историчноста, Сосир почнал да се интересира за проблемите на јазикот и бил во потрага по најадекватниот приод што ќе може да ја одреди суштината на јазичните феномени. Клучот го нашол во најсуштествениот за него поим - системот. Вистинското револуционерно сознание за духовите на почетокот на овој век беше тврдењето дека јазикот е систем и како кон таков треба да се приоѓа. "Јазикот е систем кој знае само за свој сопствен поредок", вели Сосир. Понатаму, важно е дека јазикот е систем чии делови можат и мораат да се разгледуваат во "нивната синхронична солидарност". Сосир јазикот го споредува со шахот и правилата во него. Притоа го истакнува приматот на системот над елементите: "Треба да тргнеме од солидарната целина за да ги добиеме со анализа елементите што ги содржи". Оваа мисла на Сосир го содржи сето она што е потребно за изградување на "структуралистичкото" сфаќање, иако тој зборот "структура" никаде не го споменува.

Други два принципа што ги формулирал Сосир се: јазикот е облик а не супстанција и единиците на јазикот можат да се дефинираат само со своите односи. Понатаму, Сосир тврди дека "задача на лингвистот е да го дефинира она што од јазикот прави посебен систем во збирот на семиолошките факти... За нас лингвистичкиот проблем е пред сè семиолошки проблем". Значи, во учењето на Сосир за јазикот се наоѓаат и корените на новата и особено поуларна наука семиологијата. Подоцна ќе ги споменеме и другите придонеси во одредувањето на некои проблеми и принципи на семиологијата што доаѓаат од Америка (Перс - Peirce - на пример).

Еве како ја одредува семиологијата самиот Сосир:

"Може, значи, да се замисли една наука која би го испитувала животот на знаците во општествениот живот; таа би била дел на општествената, па според тоа и на општата психологија; ние таа наука ќе ја наречеме семиологија (од грчкиот *σημαῖον*, знак). Таа би не учела што се знаците, кои закони со нив управуваат. Бидејќи таа наука сè уште не постои, не може да се каже што ќе биде, но таа има право на постоење, нејзиното место е однапред одредено. Лингвистиката е само дел од таа општа наука; законите што ќе ги открие семиологијата ќе можат да се применат и на лингвистиката, која така ќе биде вклучена во една сосема одредена област во збирот на човечките факти". (Наведено кај Питер Волен: "Знаци и значења у филму" Институт за филм, Београд, 1972, стр. 48).

Јазикот е систем на знаци кои меѓу себе се поврзани и вредноста на еден знак е условена од присуството на другите знаци. Основниот принцип на засновање на знаците во системот е принципот на опозицијата, бидејќи еден знак се одредува во спротивставеноста и различноста од другите знаци. Тоа е единствениот принцип на диференцијација на знаците во јазичкиот систем.

Меѓутоа, природата на знакот е произволноста. Овој принцип веќе Јакопсон (Jakobson) го доведе под сомнение. Тој принцип на произволноста значи дека означувачкото или ознаката нема никаква природна врска со означеното (акустичката слика с-т-о-л, нема никаква природна врска со поимот стол). Кога веќе ги споменавме основните диференцијации на знакот, ознаката и означеното, би требало и подобро да ги објасниме. Имено, знакот е поврзаност на гласовниот, звучниот феномен со кој нешто се означува (*signifiant*) со значенскиот, односно со означениот поим (*signifie*).

Кога говориме за "пионерите" на семиолошките истражувања (иако овој приказ по својата фрагментарност во никој случај не претендира на целосност и на систематско изложување и истражување на сите автори и дела што би можеле да се сметаат за зачетници на семиологијата), сепак, покрај Сосир, треба да ги споменеме трудовите на американскиот логичар Чарлс Сандерс Перс (Charles Sanders Peirce). Перс е современик на Сосир чии најзначајни дела, исто така, се објавени постхумно, во 1931 и 1935 година. Семиологијата тој почесто ја наречува семиотика. Неговите дела "Спекулативна граматика" (*Speculative Grammar*) и "Егзистенцијални знаци" (*Existential Graphs*)

даваат можност за изградување и разгледување на неговото гледиште за семиологијата. Тие, всушност, претставуваат своевидна "такасиномија", без која, по мислењето на Перс, не може да се изгради ни една логика ни реторика.

Таканаречената од Перс "втора трихотомија на знаците" нив ги дели на : иконички знак, индекс и симбол. Иконичкиот знак ја прикажува сличноста со својот предмет или прикажува низа сличности со својот предмет, индексот е знак со егзистенцијална врска меѓу него и предметот, додека симболот одговара на она што Сосир го подразбирал како "немотивиран" знак. И Перс говори дека постои "договор" со кој симболот станува знак.

Се разбира, подолгово излагање на основните ставови на Сосир ни беше неопходно за да ги објасниме и покажеме корените на голем број интелектуални движења последниве децении во Европа, меѓу кои семиологијата зазема сè позначајно место. На цитираното место авторот на книгата Кристијан Мец, како претходници на неговите истражувања ги наведе обидите што беа правени само во областа на критиката и теоријата за филмот, па токму затоа се обидовме сликата да ја прошириме.

Сега останува да ги изложиме поодблизу основните ставови на едно семиолошко истражување какво што е ова на Кристијан Мец. Претходно за илустрација треба да наведеме еден став на Умберто Еко, во врска со предметот на истражувањето на семиологијата: "Семиолошкото истражување е, меѓутоа, предизвикано од оние комуникации што изгледаат природни, немотивирани, аналогични и спонтани, како што е портретот на Мона Лиза или некоја Франкиева или Инграсиина слика; или, уште повеќе, од оние културни фактори чија примарна цел, навидум, не е комуникацијата, како што се: кука, виџушка или некој систем на општествените односи". (Умберто Еко "Култура, комуникација, информација", Нолит, Београд, 1973, стр.11). Во Италија, покрај Еко, треба да ги споменеме разгледувањата на филмот како значенски систем на Пјер-Паоло Пазолини, кој многу често е споменуван во книгата на Мец.

За пресвртот што семиологијата сака да го направи во разгледувањето на соодветните феномени, Еко вели дека ако тој "не донесува некој голема револуција, сепак таа револуција скромно сака да биде коперниканска." (стр.12). Понатаму продолжува дека задачата на семиологијата е уште позначајна и "порадикална" за создавањето на историскиот и социјалниот свет, бидејќи таа ги сфаќа "кодовите како системи на очекувањето што важат во светот на знаците, ги одредува и соодветните системи на очекувањето во сферата на психолошките ставови, начинот на мислењето". Така, "во светот на знаците семиологијата ни го покажува светот на идеологиите што се одржуваат во претходно утврдените комуникациони модули" (стр.15).

Семииологијата, во таа смисла, се одредува како наука која ги проучува сите културни феномени како "системи на знаци": главната нејзина хипотеза, или повеќе постулат, е дека сите феномени поврзани со културата се комуникациони системи.

Така, знакот и значењето влегуваат во средиштето на проблематиката, а семииологијата или семиотиката станува главен модел за објаснувањето на сите појави во културата. Често, авторите што се занимаваат со семииолошките истражувања, барајќи "сојузници", ги "семииологизираат" и оние автори што децидно и систематски тоа никогаш не го кажале или мислеле. (На пример, обидот на Р.Барт, (Roland Barthes), да открие семииолошки методи кај Брехт, Фројд...). Патот што го измина психоанализата во нејзиното наметнување на интелектуалната јавност, изгледа, го минува и лингвистиката и семииологијата. Влијанието мора да биде целосно, ништо не може да помине а да не се откријат во него семииолошки системи што може, исто така, да биде нова опасност во препотенцирањето на еден дел од целостта на феноменот што ја истражува. Во таа смисла, доволно говори забелешката на Калве (L.J. Calvet) во однос на Ролан Бартовото интересирање за семииологијата: "знакот, односно Сосировата вредност структура/мит како несовершен код ќе го отстапи местото на она што го носеше во никулец: семииолошкиот систем. "(Л.Ж. Калве: "Ролан Барт", БИГЗ, Београд, 1973, стр.55). Затоа и Барт од истражувањата на митот во делата "Митологии", "Митот денес", каде што буквално е примената сосировската шема означувачко - означено - знак, ќе премине на истражување на семииолошките системи, најнапред преку театарските знаци, литературните знаци, кои сè уште не се чисти семииолошки истражувања (на пример, на истражувањето на литературата тој повеќе ѝ приоѓа од становиштето на положбата на писателот отколку што во неа открива систем на знаци подложен на анализа). Но, од 1962/63 година, пред сè во делата "Системот на модата" и "Елементи на семииологијата", тој ќе се обрне кон потенцирано и пречистено семииолошко истражување. "Семииологијата што дотогаш беше постулирана, навистина ќе може да се конституира врз темелите на еден хеуристички модел кој, со позајмувањата од Сосир, Хјелмслев, Леви-Строс, Проп, особено Трубецкој и другите, сега овозможува да се премине на конкретно семииолошко истражување". (Калве: "Ролан Барт", стр.65).

Во "Систем на модата" Барт се обидува да реши некои дилеми сметајќи дека можеби треба да се обрне Сосировиот исказ и семииологијата да се смета за дел од лингвистиката, а не обратно. Значајно е она што во продолжението на истиот став го вели: "Битна функција на овој труд е да сугерира дека - во едно општество како што е нашето, каде митовите и обредите попримија облик на разум, односно во крајна линија на говор - човечкиот јазик не е само образец на смислата но и негова основа". На друго место, во "Елементи на семииологијата" пак, предлага семииологијата да се разбере како транслингвистика која ќе се занимава час со митот час со приказната, рекламниот леток...

Кристијан Мец, ученикот на Барт, поаѓа од желбата да ја конституира семиологијата на филмот, гледајќи на филмот како јазик, но јазик "во пошироката смисла на зборот". Како тоа изгледа во неговата книга што ја разгледуваме?

Во делот "Забелешки за една феноменологија на наративното" Мец поаѓа од становиштето дека структуралистичката инспирација нуди поттик и модел за анализа на приказната. Такво нешто стори Владимир Проп во проучувањето на руските народни бајки, а Леви - Строс во проучувањата на митовите. Така, Мец констатира дека приказната може да се изложи на структурална анализа пред сè "заради тоа што е таа стварен предмет што наивниот потрошувач непогрешливо го препознава и никогаш не го брка со она што не е". (I дел, стр.15). Во таа смисла, значењето на структуралната анализа е во тоа да се најде само она што веќе било тука, поточно да се објасни она што нивната свест успеала да го открие и без анализа.

Приказната ја одредува како временска секвенца, и тоа двојно: време на раскажаното (време на означеното) и време на приказната (време на означувачкото). Она што ја издвојува приказната од описот и од сликата е тоа што едно време се кове во друго време. Тоа е пред сè функцијата на филмската приказна.

Секоја наратија и беседа и она што ја издвојува беседата од другиот свет е фактот дека "беседата задолжително некој ја држи" (стр.18). Непосредната последица на перцепцијата на приказната како стварна е иреализацијата на прераскажаниот настан. Приказната е спомен и затоа наполно иреална. Еден настан треба да се заврши за да може да почне приказната за него. Мец понатаму ја одредува приказната како "збир на настани" (идентично на она како Аристотел ја сфаќа приказната или на грчки ΜΙΘΗΟΣ). Тие настани се редат во секвенца и наративниот тек почнува да иреализира. Некои приказни ја ползуваат сликата како средство за пренесување на идеите. Таква е филмската приказна. Овде е важно да се задржиме на дистингирањето на сликата и монемата, дури и зборот. По мислењето на Мец, секоја слика многу помалку одговара на монемата или на зборот како и на дискретни единици на јазикот, затоа што таа има пошироки домени и токму затоа повеќе одговара на исполнетиот со смисла исказ. Петте особини на исказот, според Мец, се особини и на филмската слика:

1. бројот на филмските слики е бесконечен, токму како и бројот на исказите, наспроти зборовите; филмските слики сами посебе не се дискретни единици;

2. тие се, во принцип, изуми на оној што "говори" (во овој случај на филмскиот уметник), токму како исказите, наспроти зборовите;

3. тие на примачот му испорачуваат количество неодредена информација, токму како што прават исказите, наспроти зборовите;

4. тие се исто толку актуелизирани единици колку и исказите, наспроти зборовите кои се чисто потенцијални единици (лексички единици);

5. тие само донекаде добиваат смисла низ парадигматското спротивставување на другите слики што можеле да се појават на истата точка на синцирот, бидејќи бројот на овие последниве е бесконечен" (стр.23).

Така, "големиот облик на човечкото имагинарно" Мец успева да го дефинира како "завршена беседа која ја иреализирала временската секвенца на настанот". Заедничката особина на наративното претставува фактот дека е еден од антрополошките облици на перцепцијата (случајот на потрошувачот на приказната) и операцијата (случајот на создавачот на приказната).

Поконкретно на проблемите на семиолошката анализа на филмот, Мец приоѓа во втората глава од книгата што носи и таков наслов "Семиолошки проблеми на филмот". Главната дилема е потцртана и во поднасловот: "филмот: јазик во потесна или во поширока смисла на зборот".

Мец најнапред започнува со анализа на монтажата во филмот, во еден период на развојот на филмот, а посебно го акцентира "духот на манипулацијата" изразен низ монтажата. Особено големо внимание обрнува на Ејзенштејновото сфаќање на градењето на филмот и улогата на монтажата. Она што тој сакал да го стори и за кое непрекинато сонувал, Мец го одредува велејќи дека неговиот стремеж бил да ги покаже правилата на текот на настаните и, благодареејќи на поделбата на кадрите и монтажата, тие правила и самите да станат видлив настан. "Ејзенштејн никогаш не ни го покажува текот на светот туку секогаш, како што и самиот вели, текот на светот прекршен низ едно наполно осмислено "идеолошко гледиште" низ чистото означувачко" (стр.31). Односно, не е доволна само смислата, треба да ѝ се додаде и читливо значење. Паролата "монтажата царува", според Мец, во некои точки е заедничка со духот на "структуралниот човек" (израз на Р.Барт).

Филмот е еден вид јазик во пошироката смисла на зборот и во него не треба да се бара јазик во тесна смисла на зборот. "Филмот премногу јасно е порака за во него да не го насетиме и кодот", тврди Мец,

Мец поаѓа од сликата како основна единица, како своевиден "примум", "аналогно на стварноста" (Еко). Сликата не може да се сведе на зборот. Не може да се сведе ни на конвенциите на еден јазик. Така, семиологијата на филмот би требала да биде семиологија на зборови кои зад себе немаат некој "јазик". Треба да биде семиологија на еден вид зборови, основни единици, односно, како што Мец ги наречува, "големи

синтагматски единици" кои претставуваат темел на филмскиот наративен тек. Во врска со одредувањето на сликата како основна дискретна единица, / аналогон или примум, проблемите што ги создава мошне добро ги посочи Умберто Еко. Разгледувањето на сликата како аналогон на стварноста, по негово мислење, е "методолошки полезно кога сакаме да појдеме од неанализираниот дел на сликата за потоа да продолжиме со проучувањето на големите синтагматски синџири (како што тоа го прави Мец), но може да стане штетно ако одврка од напредувањето нанавад, барајќи ги корени-те на конвенционалноста на сликата" (стр. 164).

Понатаму, Мец се обидува да ја изгради семиологијата врз постулатот дека филмот е "јазик без код" (Волен). Сфаќањето на филмот како јазик, кај него е поврзано со истакнувањето на наративноста. Филмот раскажува приказни, тој тргнал по патот на "романескната форма" и тука треба да се бара неговото сфаќање како јазик. Но, филмскиот јазик не може да се повикува на претходно утврден код, како кај вербалниот јазик, на пример. По тврдењето на Волен, токму на ова ниво Мец се заплеткал со низа тешкотии од кои не се извлекол на задоволувачки начин: "Приморан е да се врати на концептот на логиката на подразбирањето" со која сликата станува јазик. Тој со одобрување го наведува тврдењето на Бела Балаж (Bela Balazs) дека со посредство на "индуктивниот тек" го разјаснуваме значењето на филмот. Не е јасно дали оваа логика треба да ја научиме или е природена. А тешко е да се согледа како би можеле концептите, како што се "логика на подразбирањето" и "индуктивен тек", да се вклопат во теоријата на семиологијата." (П. Волен: "Знаци и значења у филму", стр. 51).

Тенденцијата на Мец е филмот да го одреди како една голема единица, една голема целина (значи, на нивото на размислувањата за јазикот како систем) која ни раскажува приказни. Нивото на анализа на елементите на таа голема целина следи подоцна. Основното својство на филмот е да биде "добар раскажувач". Мец вели дека филмот се смета за уметност на сликата само уште во чистата теорија. Главна етапа, според неговото мислење, во развојот на филмот беше целосно присување на принципот на наративноста. Еве како го изразува тоа Мец: "Филмот е јазик во пошироката смисла на зборот, надвор од сите посебни својства на монтажата. Филмот умее да ни ги раскаже тие волшебни приказни не заради тоа што тој е јазик но затоа што, раскажувајќи ни ги тие волшебни приказни, тој стана јазик".

Филмот е јазик во пошироката смисла на зборот, пред сè затоа што ја нема "втората артикулација" која му е својствена на јазикот во потесната смисла на зборот. Нема во филмот ништо што би одговарало на "втората артикулација" во јазикот, "па макар тоа да е и по пат на метафора". Треба да се истакне дека Мец забележува дека поимот јазик во широка смисла на зборот е само една "методолошка апстракција": во филмовите тој јазик никогаш не се појавува сам, туку се-

когаш измешан со разни други системи на значења - културни, општествени, стилистички, перцептивни, ... и понатаму, "... артикулациите во лингвистичка смисла - а тоа значи дека ќе ги наречеме "двојна артикулација" - не се и единствени типови поимлива артикулација" (стр.55).

Одовде, Мец ја констатира универзалноста на филмот како уметност: тој е универзален затоа што е визуелна перцепција и затоа што ја избегнува "двојната артикулација". Ова тврдење на Мец станува уште појасно и од одредувањето на поимот јазик во пошироката смисла на зборот. Зборот јазик во пошироката смисла на зборот има голем број строги но и помалку строги значења. Тој може да се одреди во два правца. Одредени системи се наречуваат јазик во пошироката смисла на зборот, "ако нивната формална структура личи на структурата на нашите говорни јазици: тоа е случај со шахот (кој толку го интересираще Сосир), тоа е случај и со двоединичниот јазик што го употребуваат машините". Другиот правец во одредувањето се чини мошне проблематичен и дискутабилен. Мец вели дека "се она што на човекот му говори за човекот (па макар и на начин кој е најмалку организиран и лингвистичен) се смета за "јазик". Семантичкото поле на значењето на зборот јазик во пошироката смисла на зборот е распоредено околу овие две оски.

Во анализата на елементите на тој јазик Мец се држи за ставот дека сликата не е збор ниту монем, па затоа нема ни прва артикулација. Збрките на ниво на "филмската синтакса" се правеле бидејќи сликата се изедначувала со збор, а секвенцата со реченицата. Обратно, филмската слика е еден вид "еквивалент" на говорната реченица. Раскажувањето по пат на филмската слика спаѓа во еден невербален сектор. Кадарот е реченица а не збор и тој е најмалата "поетска целина", тој е најмалата единица на филмската целина, а секвенцата е "голема синтагматичка целина".

Проучувајќи ги проблемите на денотацијата и конотацијата во филмската семиологија, Мец истакнува дека филмот е специфичен јазик во пошироката смисла на зборот заради неговите постапки на денотацијата. Особено значаен поим за филмската семиологија и за Мец е поимот на дијегезата, кој за авторот е важен исто како и самата идеја за уметноста. Зборот потекнува од грчкиот израз *διηγεσις* кој значел "нарација" и одредувал еден од задолжителните делови на судското излагање, излагањето на фактите. Примената на филмот му ја должи на Е.Сурио и ја означува "претставената инстанца на филмот", која Дифрен ја спротивставува на чисто естетичка инстанца. Така, денотацијата во филмот е перцептивен отпечаток, таа не е кодификувана и нема своја организација. Во таа смисла, Мец најдецидно ќе го одреди значењето на филмот како јазик: филмскиот јазик во пошироката смисла на зборот е превосходно дословно раскажување на еден заплет уметничките дејства, дури и тогаш кога се неразделни од семичкиот чин со помош

на кој филмот и ни ја пренесува својата приказна, претставува меѓутоа, друг извор на значења, кој од методолошка точка на гледање доаѓа после" (стр.91).

Потоа Мец се зафаќа со задачата да ја изложи табелата на "големата синтагматика на филмската слика" (кодифицирани и значенски распоредени на ниво на големите целини на филмот кои се надвор од звучниот и говорниот елемент). Таа "голема синтагматика" Мец ја сфаќа во разложувањето на филмот на отсечки кои се "на одредено ниво на големина" (табелата на стр.132). Таа табела на големата синтагматика ги има следниве елементи: сцена, проста секвенца, самостоен кадар (кадар секвенца и диегетички поместен инсерт), секвенца по епизоди, паралелна синтагма, наизменична синтагма, описна синтагма, поврзувачка синтагма, недиегетички инсерт, субјективен и експликативен. Врз основа на вака одредената табела Мец врши синтагматичка студија на филмот "Збогум, Филипина" на Жак Розие.

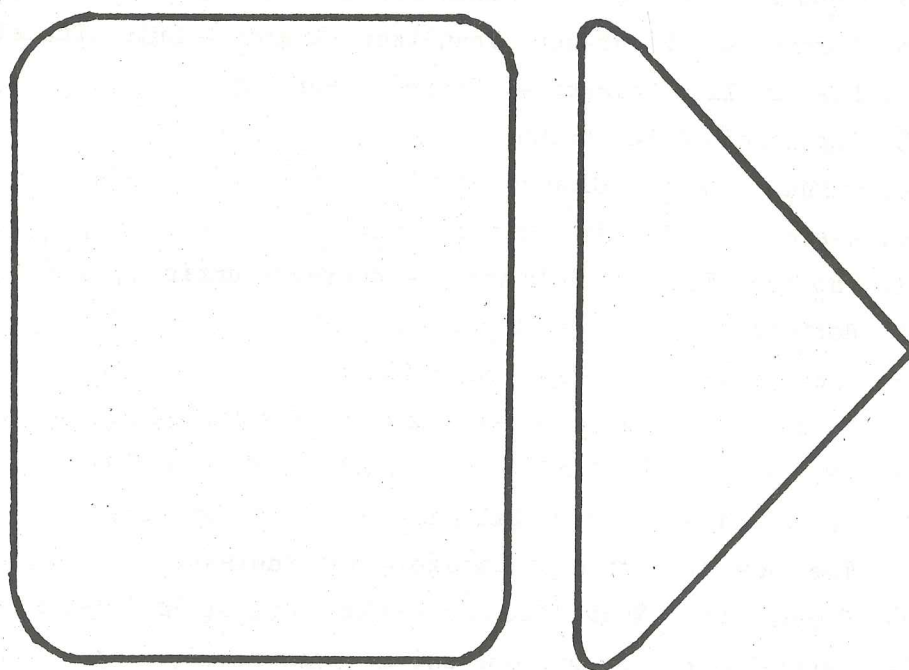
Во ова дело што веќе го разгледувавме, Кристијан Мец ги изразува дилемите на семиологијата, особено со неговото сфаќање на филмот како јазик "без код". Тој се обидува "големата синтагматика" да ја смета за специфичен код на филмот, но како што се гледа од разговорот со Белур, подоцна го коригирал стазот, тврдејќи дека проблемот на множеството кодови, во моментот кога ја пишувал книгата уште не бил созреан во него и сега верува во множеството кодови. Единствено тоа убедување, по неговото мислење, може да помогне да се совлада семиолошкиот материјал на филмот. Она што самиот го потврдува за својата книга, впечатокот на колебање и недефинираност, нејасност на ставовите - е она што го забележува и секој читател на книгата.

Веројатно најјасно ситуацијата на ова дело ја изразува П. Волен кога вели: "... Мецовото сфаќање на филмот испаѓа како чудно обрнат одраз во огледало на сфаќањата на вербалниот јазик на Ноам Чомски: додека Чомски во црниот неповрат го прогонува неграматичкото, Мец го прогонува граматичкото" (стр.53).

Кица Барџиева



кино́течен информатор



ОД КИНОТЕЧНАТА БИБЛИОТЕКА

КНИГИ НА АНГЛИСКИ ЈАЗИК

1. International film Guide 1976 - Cowie Peter
2. Hollywood in the Thirties - Baxter John
3. Hollywood in the Twenties - Robinson David
4. Hollywood in the Forties - Higham Charles i Greenberg Joel
5. Eisenstein a documentary portrait - Norman Swallow
6. The Cubist cinema - Standish Lawder
7. Hollywood voices - Andrew Sarris
8. Germany - Felix Busher
9. An American comedy - Harold Lloyd
10. Zis for Zagreb - Ronald Holloway
11. The Cinema of Roman Polanski - Ivan Butler
12. The cinema of Francois Truffaut - Graham Petrie
13. Filmed books and plays - A.G.S. Enser
14. The Tehnique of film Animation - John Halas i Roger Manvell
15. Cinema in Revolution - Luda i Jean Schitretr i Marsel Martin
16. A critical biography Francisco Aranda - Luis Bunuel
17. The Italian cinema - Pierre Leprohon
18. Eisenstein - Yon Barna
19. Murnau - Lotte Eisner
20. Westerns - Philip French
21. The John Ford Movie Mystery - Andrew Sarris
22. Horizons West - Jim Kitses
23. Orson Welles - Joseph Mc Bride -
24. Voices from the Japanese Cinema - Joan Mellen
25. The Academy Awards. A Pictorial History - Paul Michael
26. The Cabinet od D-r Caligari. - Robert Wiene
27. The American film heritage - Tom Shales
28. Cinema, The Magic Vehicle - Adam Grurbicer i Jacek Klinowski
29. Swastika cinema of opression - Baxter Phillips
30. The Oxford Companion to film - Liz-Anne Bawden
31. The Horror people - Brosnan John

32. A Pactorial History of the SS - Mollo Andrew
33. The new wave - Monaco James
34. The Cinema of Federico Fellini - Stuart Rosenthal
35. The films of Laurel and Hardy - William Everson
36. A Pictorial history of Crieme Films - Ian Cameron
37. A Prictorial history of War film - Clyde Jeavons
38. John Ford - Joseph Mc Bride i Mishaël Wilmington
39. History of the American Film Industry - Benjamin Hampton
40. The Battleship Potemkin - Eisenstein Sergei
41. The Technique of film music - Roger Manvell i Johan Huntley
42. Yong Soviet film Makers - Jeanne Vronskaya
43. Masterworks of the French Cinema - John Weightman
44. Masterworks of the Britich Cinema - John Russell Taylor
45. Film Rewiew - Maurice Speed
46. War Movies - Tom Perlmutter
47. Spectacular; The story of epic films - John Cary
48. The Major film Teories - Andrew Budley
49. Western Movies - Salter Clapham
50. Studies in Documentary - Alan Lovell i Jim Hiller
51. Straub - Richard Roud
52. Val Levton. The Reality of Teror - Joel Siegel
53. Luchino Visconti - Nowell - Smith Geoffrey
54. Buster Keaton - David Robinson
55. Orson Welles - McBride Joseph
56. Truffaut Francois - Allen Don
57. Horror Films - Dillard R.N.W.
58. Science Fiction Films - Thomas Atkins
59. Pieces of time - Peter Bogdanovich
60. Adventure the Cinema - Cameron Jan
61. Cinema of Franc Carpa - Leland Poauque
62. Horror Fantasy in The Cinema - Hutchinson Tom
63. Romance the Cinema - Kobal John
64. A Critical History Underground Film - Parker Tyler
65. Abstract Film and Beyond - Le Grice Malcolm
66. The film of Bette Davis - Ringgold Gene

67. The Films of Joan Crawford - Lawrence Quirk
68. Rebels - The Rebel Hero in Films - Joe Morella i Edward Epstein
69. The Films of Orson Welles - Higham Charles
70. The Films of the Fifties - Brode Douglas
71. Unredworld USA - Mc Arrut Colin
72. International Film Guide 1977 - Cowie Peter
73. Directors and Directions cinema for the seventies - Russell
Taylor John
74. King Vidor - John Baxter
75. Hollywood Cameraman. Cources of Light - Charles Higham
76. George Cukor - Carlos Clarens
77. The Mexican Cinema - Reyes Nerares Beatritz
78. A Historry of the Cinema - Eric Rhode
79. Melville on Melville - Rui Nogueira
80. Gangsters, from little Caesar to the Gotfather - John Gabrec
81. The John Ford Movie Mystery - Andrew Sarris
82. Great lovers of the Movies - Jane Mercor
83. Movie Greats -(planers, directors, producers) - Paul Michall
84. Ustinov in Focus - Thomas Tony
85. Lucino Visconti - Geoffrey Nowell - Smith
86. Pornography - Steven Ziplow
87. Science Fiction Movies - Philip Strick
88. Full heught Animated feature films - Bruno Edera
89. The Vampire Cinema - David Pirie
90. Theories of Film - Andrew Tudor
91. The Haunted Screen - Lotte Eisner
92. Fransois Truffaut - Don Allen^
93. Kazan on Kazan - Michel Ciment
94. A Biographical Dictionary of the Cinema - Michel Ciment
95. How to read a Film - James Monaco
96. Bergman on Berman - Stig Bjorkman
97. Dictionary of Films - Zorž Sadul i Morris Peter
98. Hitchcock - Francois Truffaut
99. The Film of Alfred Hitchcock - Robert Harris i Michael Lasky
100. The Films of Kirk Douglas - Tony Thomas

101. The Films of Frederic March - Lawrence Quirk
102. BOGEY - The Films of Humprey Bogart - Clifford McCarty
103. The Films of Marlon Brando - Tony Thomas
104. The Films of William Holden - Lawrence Quirk
105. The Films of Boris Karloff - Richard Bojarski i Kinneth Beale
106. The Films of Gene Kelly - Tony Thomas
107. The Films of Marlene Dietrich - Homer Dickens
108. The Films of Charlie Chaplin - Gerald McDonald i Conway i Ricci
109. Classics of the Silent Screen - Franklin Joe
110. Movies From The Mansion a history of pinewood Studios -
George Perry
111. The Best of BUSTER - Anobile Richard
112. The Complete Film of Eisenstein - John Hetherington
113. Film Study a Resorce Guide - Frank Manchel
114. Non Fiction Theory and Criticism - Meran Richard Barsam
115. Adventures With D.W. Griffith - Karl Brown
116. Hollywood's Hollywood - Rudy Behlmer i Tony Thomas
117. Film and the Critical Eye - Dennis DeNitto i William Herman
118. The Bud Guys - Everson William
119. The Films of Ingrid Bergman - Mawrence Quirk
120. A Ribbon of dreams the Cinema of Orson Wells - Peter Cowie
121. Film Rewiew 1976-77 - Maurice Speed
122. Cagney, the Actor As Auteus - Patrick MsGilligau
123. A Dicoverly of Cinema - Thorold Dickinson
124. Sixguns and Society - Will Wright
125. World Filmography 1967 - Peter Cowie
126. Early Women Directors - Anthony Slide
127. The Samurai Film - Alain Silver
128. GERMANY - Felix Bucher
129. Eastern Europe - Hibbin Nina
130. Direcring Motion Pictures - Terence John Marner
131. Finnish Cinema - Peter Cowie
132. Ingmar Bergman - Stuart Kaminsky i Joseph Hill
133. A Consice History of the Cinema - Peter Cowie
134. Samuel Goldwin Presents - Alvin Marill

135. Hollywood's Other men - Alex Barris
136. GOOD DAMES - Jame Robert Parish
137. Stop the Presses. - Alex Barris
138. The Golden Age of Sound Comedy - McCaffrey Donald
139. Character people - Ken Jones, McClure Arthur i Alfred Twomey
140. The Oscar Movies - Roy Pickard
141. The Most important art (Eastern European film after 1945)-
Mira i Antonian Leihn
142. The Disney Films - Leonard Maltin
143. The Films of D.W. Griffith - Slide Wagenknecht
144. John Wayne and the Movies - Allen Eyles
145. Hollywiid's other women - Alex Barris
146. Film in Sweden - The New Directors - Stig Björkman
147. Felinis Films - Shristian Strich
148. STROHEIM - Herman Wienberg
149. The Silent Clowns - Walter Kerr
150. Sings and Meaning in the Cinema - Peter Wollen
151. Cary Grant - Vermilye Jerry
152. Katharine Hepburn - Alvin Maill
153. Masterworks of the German - Roger Manvell
154. Val Lewton. The Reality of Terror - Joel Siegel
155. Garbo and the Night Watchmen - Alistair Cooke
156. The History of the Britisl Film 1896-1906, 1906-1914,
1914-1918, 1918-1929.
157. Documentary-a history of the non-fiction film -Erik Barnouw
158. Japanese Cinema - Donald Richie
159. Visionary Film - The American Avant - Garda - Sithey Adams
160. The Celluloide Literature - William Jinka
161. The Long View - Basil Wright
162. Picture Showy - Peter Bogdanovich
163. Magic and Myth of thg Movies - Parker Tyler
164. A Night at the Opera - George Kaufman i Morrie Ryskind
165. Eisenstein. Three Films - Leyda Jay

166. S.M. Eisenstein's screenplay. Ivan the terrible -
Ivor Montagu
167. Who's Afraid of Elizabeth Taylor! - Brenda Maddox
168. Negative space - Manny Farber on the Movies - Manny Farber
169. Film Language - A Semiotics of the Cinema - Metz Christian
170. Women and the Cinema - A Critical Anthology - Kay Karyn i
Gerald Peary
171. ROSSELLINI - The War Trilogy - Roncorony Stefano
172. Seven Samurai a film by Akira Kurosawa - Donald Rishie
172. Le jour se leve a film by Carne and Prevert - Dinah Brooke
i Nicola Hayden
173. The Wajda Trilogy. Kanal, Aches and Diamonda; a Generation
174. Film Scriptwriting - Dwight Swain
175. Film Review 77 - 78 - Maurice Speed
176. Lost Films - Gary Carey
177. The Blues Angel -Sternberg von Josef
178. Theory of Film - Siegfried Kracauer
179. Screen World - John Willis
180. Hollywood Renaissance - Diane Jacobs
181. Musoc for the Movies - Tony Thomas
182. The Art of Alfred Hitchcoosk - Donald Spoto
183. Internationale Film Guide 1978 - Peter Cowie.

подготвила: Д.РУБЕН





Во подготвувањето на овој број
соработуваат:

Кица БАРЦИЕВА
Горѓи ВАСИЛЕВСКИ
Љубица ГЕОРГИЕВСКИ
Д-р Милан ГУРЧИНОВ
Срѓан КАРАНОВИЌ
Благоја КУНОВСКИ
Саша МАРКУС
Томислав ОСМАНЛИ
Мартин ПАНЧЕВСКИ
Илија ПЕНУШЛИСКИ
Илинденка ПЕТРУШЕВА
Дубравка РУБЕН
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 и 221-579

За издавачот: Ацо ПЕТРОВСКИ



Печатено во печатницата на

НУБ "КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ"

тираж: 300 примероци