КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



киноточен месечник

17

СКОПЈЕ, 1979

СОДРЖИНА

ПОВОДИ

XVIII кинотечен циклус "Мајстори на екранот"

- Орсон Велс или премостливост на конформизмот. 8
- податоци и филмографии. 14

XIX кинотечен циклус "Научна фантастика"

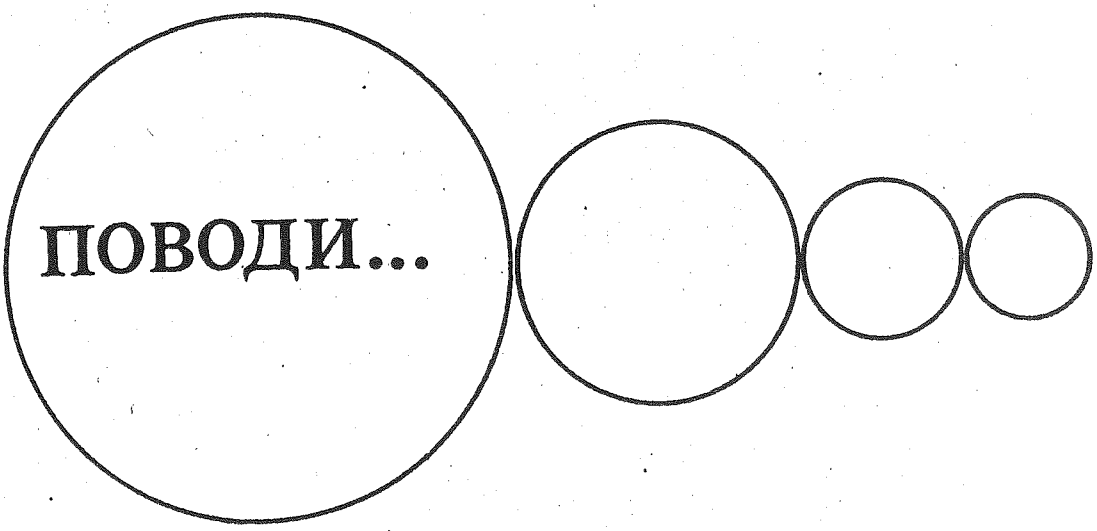
- Парадоксот, како извор на фантастичното. 22
- Научнофантастичниот филм помеѓу минатото и иднината. 34
- На работ. 38
- Варијациите на филмската фантастика- патување од познатото до непознатото и назад 47
- Портрет: Стенли Кјубрик 67
- 2001: новиот мит 69
- Последен од вселенците 77
- Разговор на Ерик Норден со Кјубрик 82
- Податоци и филмографии 86

ИН МЕМОРИЈАМ

- Николас Реј - простори на судбината. 94
- Џон Вејн и неговиот мит 99

АРХИВ НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

- Кинематографијата во Македонија до 1918 г.. .113


ПОВОДИ...

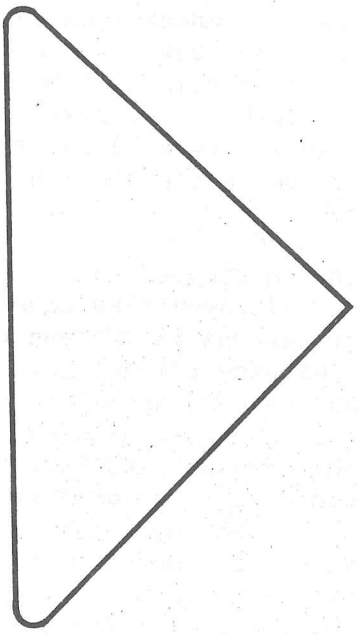






18.

КИНОТЕЧЕН ЦИКЛУС



МАЈСТОРИ НА ЕКРАНОТ

Мирослав Чепинчиќ

ОРСОН ВЕЛС ИЛИ ПРЕМОСТЛИВОСТ НА КОНФОРМИЗМОТ

Она што сѐ уште, а најверојатно и понатаму, ке не воодушевува при спомнувањето на Орсон Велс е секако можноста да ги повториме, по кој знае кој пат, сопствените енигми што кај нас ги предизвикува неговото дело. Неговата филмографија е сепак прилично убедлива токму во наметнувањето на овој впечаток. Гледањето на кој и да било од филмовите на Орсон Велс поради тоа уште долго ке претставува своевидна духовна авантура. Изненадувањата што се случуваат во оваа "визуелна сеанса", во повеќето случаи ги дочекуваме неподготвени. Тука нашите [illegible] емпирски механизми, што во изобилство ги користиме при следењето на едно кинематографско дело, не ни помагаат баш многу. Така е тоа уште од средбата со неговиот прв филм "Граѓанинот Кејн" ("Sitizen Kane"), тој величествен и дарежлив трезор на филмскиот израз и филмската естетика. Овој филм означува можеби суштински пресврт во формално-содржинската структура на целиот дотогашен развој на тонскиот филм: од дотогашната театрална наративна концепција кон продлабочено драмско кажување и од лесно префинетиот монтажен класицизам до една неверојатно асоцијативна монтажна реченица. Овие координати ке бидат и понатаму присутни и разбивани во делото на Велс. Низ расказот на една животна судбина, противречна и несреќна. Велс прави вивисекција на еден човечки карактер, но и на ситуацијата што се создава околу него. Овој мошне комплексен пристап ни ја открива Велсовата авторска тенденција.

Она што Велс се обидува да ни го претстави со својот "Граѓанин Кејн", сепак е резултат на еден своевиден уметнички концепт во кој авторот сака да не вовлече во помош на дотогаш некористениот метод на визуелна нарација. Она што овдека импресионира е доследноста на ваквата постапка. Меѓутоа, иако оваа постапка наликува на поставување одредени драматуршки стапици за гледачот, всушност се чини дека Велс неа ја одбира поради можноста што поцелосно да го осветли основниот карактер на филмот. Наедно, тоа на Велс му пружа и можност максимално да отстрани секаква субјективна интерпретација во врска со главниот лик. Секако дека и ова е една, се чини, од прилично важните карактеристики на Велсовата режисерска постапка.

Нешто подоцна Велс ке се претстави и како автор кој мошне успешно ќе режира еден филм во безмалку класична романескна форма. Тоа се "Величествените Амберсонови" ("The Magnificent Ambersons"), снимен спрема романот на Бут Таркингтон, чие дејствие се случува во втората половина на деветнаесеттиот век. Тоа е скоро класична тематика за овој период, подемот и пропаѓањето на едно аристократско семејство од американскиот среден Запад, поставено во ситуација на ненадејниот развиток на индустријата и граѓанското општество. Историскиот и класниот мо-

мент во овој филм играат забележителна драматуршка улога. Раслојувањето на едно буржоаско семејство ќе му послужи на Велс како претекст за сопствените авторски истражувања. Драмата почнува и завршува таму каде што јунаците на филмот се обидуваат да го пречекорат просторот што им се наметнува и во кој се осудени на некој начин да ги водат своите ситни и крупни акции. Во секој случај постои еден надворешен механизам што ги раководи но наедно и ги уништува. Откривањето на овие механизми на Велс, главно му поаѓа од рака. Атмосферата на една марионетска инертност, на немоќ и безизлезност ги населува кадрите на "Величествените Амберсонови", оставајќи во нив едно мошне драматично визуелно ехо, кое се пренесува и врз стилот на целиот филм. Конечно, самиот филм, како дело создадено од еден автор, тука најмногу и се препознава. Велс повторно значи, ја наметнува својата стилска постапка, не внимавајќи и овојпат на ефектот што делото ќе го предизвика кај публиката. Меѓутоа, колку што ни е нам познато, овој филм не помина особено блескаво кај најголемиот дел од аудиториумот во тоа време. Причините за тоа денеска се секако појасни и самиот овој податок не е ни најмалку чуден кога се работи за Орсон Велс, еден од "проколнатите" филмски автори. Реализирајќи ја сопствената визија од почетокот на својата филмска практика, Велс сосема свесно го прифаќа методот на нешто што сосема слободно можеме да го наречеме "филмски реализам". За жал, самиот Велс ќе биде оневозможен тој метод повеќе да го практикува во своите идни проекти.

Во тоа време, а и гледано од денешна дистанца, на повидок беше еден творечки конфликт, што залудно се решаваше низ целиот тек на Велсовите креативни настојувања. Токму затоа што ние денеска ја знаеме таа творечка судбина, во состојба сме на некој начин да ја проследиме со сите оние можни корекции што ќе успееме да ги пронајдеме во неговиот целосен опус. Имено, Велс веќе по овие два филма потклекна под еден комерцијален императив. Филмовите, како што се за нас сè уште непознатите "Патување кон стравот" ("Journy into fear") и "Странец" ("The Stranger") веќе укажуваат на една одредена тенденција кон традиционалниот израз и, што е уште потажно, кон губење на креативната моќ. Оваа изненадувачка ситуација, дури денеска дејствува како една нужност во творечките настојувања и отпори на Орсон Велс. Се разбира, по сето ова лесно е да се заклучи дека Велс се приклонил кон моментно владеачката комерцијална клима. Но токму во тоа време, веројатно, се случила и една негова лична драма, на која ниту Велс не можел да ѝ избегне. Тешкотијата била во тоа што темите и мотивите што тој ги одбира, секогаш биле нешто што може да се нарече и уметничко но и комерцијално. Конфликтот настанувал дури откако тие теми ќе биле преточени во филмски израз. Јазикот не ги поднесувал стандардизираните форми на изразот, ниту пак дотогашната веќе петрифицирана кинестетичка структура. Како понатаму се развиваше

оваа тенденција што Орсон Векс ја имаше најавено во своите први филмови ќе видиме во делото "Дамата од Шангај" ("The Lady From Shanghai"). Овој филм, по многу нешта значаен за Велсовиот креативен растеж и особено за надвладувањето на традиционалните клишетизирани холивудски нормативи на филмскиот израз, ќе остане во сеќавање како еден од најдобрите филмови во класичната номенклатура наречени "трилери".

Врзувањето за овој жанр е мошне индикативно за Велс. Тој како да ја најде волшебната формула што пред него залудно ја бараа и некои други големи имиња на филмот,како што се:Реноар, Ланг и конечно Хичкок. Меѓутоа, кај Велс постои уште една димензија што сѐ уште не сме ја спомнале. Велс не го интересира класичната проблематика на криминалистичкиот филм, судирот меѓу злото и доброто, тој вечен механизам,кој и пред и по Велс цути како основна значителност на овој жанр. Како Велс постапува во овој случај може да се види во неговата "Дама од Шангај". Овој филм во себе содржи и низа вонредно остварени секвенци,како што е онаа кога Орсон Велс и Рита Хејворт водат дијалог пред огромен аквариум во кој се движат различни морски чудовишта, октоподи, големи ајкули и други егзотични примероци на океанската фауна. Тоа е совршено аранжирана глетка при чие набљудување стануваме свидетели на една прилично морбидна ситуација на разоткривање на некои мистерии, во кои границите меѓу доброто и злото стануваат сѐ понејасни. Очигледно е дека во овој филм Велс по секоја цена сака да го избегне оној драматуршки конформизам: во кој воопшто не верува. Публиката ваквото настојување го доживува и го открива како сопствена ангажираност во следењето на филмските карактери и нивниот развој.По сето тоа следува расплет кој колку што е неочекуван толку е и неверојатен, но неговата логика е сепак убедлива и ефикасна за да ја пласира бараната идеја.

Консеквентноста на Велс во смисла на едно упорно барање за продлабочување на формално-содржинската експресија во рамките на неговите филмови и натаму ќе наоѓа плодоносна почва. Понекогаш и тоа ќе биде оневозможено,но Велсовата аверзија спрема комерцијалното ќе донесе нови резултати во неговото творештво. Тука некаде спаѓа и неговиот прв обид да го екранизира Шекспир, со "Магбет" кому подоцна ќе му се придружат и "Отело"("Othello") и"Полноќните камбани " ("Chimes at midnight"). Создаден, би се рекло во еден експресионистички манир, "Магбет" обилува со сцени кои во еден класичен кинематографски ракопис се просто незамисливи. Се работи за низа условности што Велс делумно ги позајми од Шекспир но делумно и самиот ги создаде. Питорескните карактери на Шекспир, во интерпретацијата на Велс најдоа можеби идеална експресивност. Склоноста на Велс кон бароктното кажување, без сомнение, е

околност која погодува за екранизирање на Шекспировиот свет,трагичен и контрадикторен, во слична мерка во која е тоа и филмскиот универзум што ја создаде Орсон Велс. Па,така, и екранизацијата на Шекспировиот "Отело" ќе биде едно специфично продлабочување на Велсовата иконографија. Успехот на овој филм, за разлика од "Магбет", кој во времето кога се појави беше прилично негативно оценет како еден главно неуспешен и непотребен експеримент, ќе донесе корекции во смисла на проблематиката на екранизирање на Шекспир. И во оваа толку спомнувана проблематика, придонесот на Велс ќе стане незаобиколувачки.Користејќи го пред сѐ визуелното што кај Шекспир е особено назначено, Велс прави сопствена драмска целина,во која сите компоненти доаѓаат во својата максимална експресија. Шекспировиот "Отело" во интерпретација на Велс добива уште една забележителна димензија. Тој е еден од оние карактери кои исто така не ги прифаќаат граничните ситуации ,оние што се однесуваат на доброто и на злото. Таквите карактери силни во својата природа, во својата судбинска поставеност,особено му се драги на Велс. Така доаѓа до една вонредна синтеза кога тој ја одбира личноста на фалстаф и од фрагменти од три Шекспирови драми го создава филмот "Полноќни камбани". Секако, со овој филм Велс сакаше да постигне нови резултати и да ги пласира новите искуства во екранизирањето на Шекспир и, се разбира, во тоа наполно успеа. Она што посебно импресионира е визуелната форма на овој филм, во која можеме да ги препознаеме поранешниот стил на "Магбет", но овојпат облагороден и, секако, поиздржан. Експресивноста постигната во "Полноќните камбани" е невообичаена бидејќи е токму некомформистичка во дотогашната пракса на екранизирање на Шекспировите дела.

Редукцијата на просторот што влегува во еден кадар, динамиката на монтажните резови, посебниот артистички стил што се наоѓа на границата помеѓу реалистичката и стилизираната интерпретација - му ја донесуваат на овој филм онаа веќе спомената зачудувачка кинестетичка атмосфера. Тоа е токму онаа атмосфера што толку му недостигаше на "Магбет".

Кон своите шекспировски ликови, Орсон Велс, секако може да ги приклучи ликовите од филмовите "Допир на злото" ("Touch of Evil") и "Господинот Аркаден" ("Mr. Arkadin"). Во секој случај, тие ликови се инспирирани од Шекспировиот свет. Раскошното дејствие на "Господинот Аркадин" почнува со неколку мошне вешто пласирани загатки кои набргу се слеваат во една единствена, личноста на господин Аркаден, човек со загубено минато. Тој го најмува младиот Ван Стратен, кој за негова сметка ќе талка по светот како некоја модерна фигура на проколнатиот Холанѓанец, собирајќи ги сеќавањата за минатиот живот на Аркаден. Ван Стратен го прави тоа и од сентиментални причини, бидејќи е вљубен во ќерката на Аркаден. Така, авантурата почнува да се одвива

на повеќе планови. Питорескноста на ликовите и онаа на дејствието ќе му прибават на овој филм доста ласкави оценки макар што Велс немал можност самиот да му даде дефинитивна форма на "Господин Аркаден". Со мали отстапувања, може да се каже дека пред нас имаме еден типично "велсовски" филм, со идеја доста прецизно и успешно водена. Злосторствата на Аркаден ќе ги открие конечно Ван Стратен. Имено, Аркаден бил член на некоја банда, која за сметка на една полска бароница се занимавала со трговија на бело робје. Нему му е важно вакво-то црно и злосторничко минато да не го открие неговата ќерка, која тој многу ја сака. Конечно, Ван Стратен и ќерката на Аркаден остануваат сами, а Аркаден оди со авион знаејќи дека ќе загине во него, не признавајќи докрај дека неговиот минат живот е неконсеквентно воден со оглед на пропишаниот граѓански морал. Аркаден, кој може да се разбере и како бун-товник против таквиот морал, останува докрај конзеквентен во својот бунт. Проблемот за Велс, а тој самиот го напишал сценариото за "Господин Аркаден", по сè изгледа, е во тоа какви методи му прилегаат на еден ваков бунт. Аркаден конечно станува и самиот жртва на таквиот морал. Амбивалентноста и постојаната доза на контрадикторност што произлегуваат од еден ваков карактер затоа најмногу наликуваат на некои од Шекспировите силовити и страсни ликови. А оваа асоцијација и не е толку битна за Велсовиот филм, колку што е тоа еден вонреден паноптикум на дејствија и карактери и, конечно, атмосферата што ја доловува овој филм. На моменти морбидна, главно изненадувачка, таа на филмот му дава посебен печат на еден вид метафизичко барање на човековата душа, бидејќи Аркаден низ целиот тек на филмот дејствува како главно симпатичен лик, кој често ги крши и урива нормите на буржоаското општество, чиј примерен продукт е и самиот тој.

Останува уште многу да се каже за самата визуелна убавина на овој филм, ретко кога, и покрај спомнатиот конфликт со продуцентот, достигната во толкава мерка. Таа убавина ја донесуваат и кадрите во овој филм, брилјантно инсценирани и снимени. Можеме само да претпоставуваме каков дефинитивен монтажен облик би постигнал Велс, и ако оваа верзија несомнено поседува една специфична експресивност и убавина. "Господин Аркаден", како остварување, останува така само некој чекор подалеку од она што би можеле да го наречеме ремек-дело. Инаку, убедливоста на глетките и вонредната игра на целиот артистички ансамбал на чело со Орсон Велс, Катина Паксину, Роберт Арден, Мајкл Редгрејв и други, ги комплетираат квалитетите на филмот. Многу ситуации во него, пак, асоцираат на присуството на оној ист идеен и естетски план што Велс веќе го презентираше како свое убедување во "Дамата од Шангај". Навистина, доста забележителни врски ги поврзуваат двата филма. Дури "Дамата од Шангај" може да се разбере и протолкува како своевиден пролог за "Госпо-

динот Аркаден". Збиднувањата во првиот филм се така темпирани што во себе ја содржат скоро сета онаа проблематика и атмосфера што ќе ја откриеме скоро десет години подоцна во "Господинот Аркаден". Се работи, несомнено за еден од типичните авторски потези на Орсон Велс.

Оваа тенденција ќе биде присутна и во филмот "Допир на злото". Тоа е дело во кое можеме да го препознаеме Велс од неговите најдобри филмови. Ова е и филм кој, помеѓу другото, донесува и една естетски релевантна ситуација: во него Велс се обидува својата филмска лексика да ја збогати со некои нови кинестетички моменти. Токму во својата структурираност "Допир на злото" донекаде потсетува на експресионистичко дело, но склоноста на Велс кон овој манир ни е позната уште од неговиот прв филм. Во оваа полициска приказна, присутна е исто така и одредена моралиѕаторска тенденција. Се работи за Хенк Квинлан, полицаец кој на некој начин е опседнат од тоа да ги убеди другите во нивната наводна вина. Самиот тој, пак, е корумпиран и како таков претставува еден трагичен лик, распнат помеѓу моралот и сопствената страст. Конфронтиран со Варгас, исто така полицаец но со поголема доза на позитивното во својот карактер, личноста на Квинлан на моменти дејствува монструозно. Трагиката на Квинлан во овој однос доаѓа уште повеќе до израз. Контрапунктот Велс овдека го прави затоа што би сакал појасно да го претстави своето сфаќање на моралот во граѓанското општество. Мотивите на акциите што ги водат Квинлан и Варгас некаде привидно и се поклопуваат, но нивниот исход и консеквенциите што укажуваат на моралната корупција чии корени не се баш така лесно уништливи, се апсолутно различни.Ова,исто така, би било една од омилените теми на Велсовата филмографија. Барањето по неа ќе го одведе Велс и до екранизација на Кафкиниот роман "Процес". Навистина, во 1962 година Велс ќе го сними истоименит филм, во кој со приличен усоех ќе се обиде да го евоцира светот на Кафкиното дело,колку мистичен толку во одредени моменти и загрижувачки актуелен. Актуелноста на идејата за манипулирање идеи и луѓе, и нивните судбини, Велс сосема ќе ја прифати. Сите оние други можни аспекти на Кафкината литература,присутни се и во филмот. Се разбира, и овој, како и другите Велсови филмови, обележен е со извесна виртуозност на визуелното кажување.

Ако се потсетиме на неговиот последен филм што допре до нас, "Вистини и лаги"("Nothing But the truth") ќе ни биде сосема јасна и една ориентираност на Велс кон релативизирање на различните етички феномени,една скоро езоповска поставеност и гледање на нив.Се разбира,тоа е сѐ Орсон Велс, но тој сака да не убеди дека сепак тоа е само вешто опсенарство низ кое дури и може да се дојде до некоја вистина. Но, релативизирајќи го и тој, за буржоаските нормативи, посветен чин,Велс упорно како да ни ја одзема можноста вистината да ја прогласиме за крајна цел, зад која не стојат никакви други мотиви. На тој начин Велс,се чини,укажува само на нејзината комплицираност и деликатност.

☆☆☆

Податоци и филмографии

XVIII КИНОТЕЧЕН ЦИКЛУС

МАЈСТОРИ НА ЕКРАНОТ

-ТАЈНОТО ДОСИЕ (CONFIDENTIAL REPORT,MR.ARKADIN)

копродукција: Шпанија-Франција,1955
сценарио, режија,сценографија и костимографија: ОРСОН ВЕЛС (ORSON WELLES)
фотографија: Жан Бургоан (Jean Bourgoin)
музика: Пол Мисраки (Paul Misraki)
улоги: Орсон Велс, Патриција Медина (Patricia Medina)

-НОЌИТЕ НА КАБИРИЈА (LE NOTTI DI CABIRIA)

продукција: Италија,1956
сценарио: Флаијано, Пинели, Фелини
режија: Федерико Фелини (Federico Fellini)
фотографија: Алдо Тонти (Aldo Tonti)
музика: Нино Рота (Nino Rota)
улоги: Џулиета Масина (Giulietta Masina), Франсоа Перие (Francois Perier), Амадео Назари (Amadeo Nazzari)

-ДНЕВНИКОТ НА ЕДНА ПРИСЛУЖНИЧКА (LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE)

продукција: Франција-Италија,1964
сценарио: ЛУИС Буњуел (Luis BUÑUEL)И ЖАН КЛОД КАРИЕР(JEAN CLAUDE CARRIERE)СПОРЕД РОМАНОТ НА ОКТАВ МИРБО (OCTAVE MIRBEAU)
режија: Луис Буњуел
фотографија: Роже Фелу (Roger Fellous)
улоги: Жан Моро (Jeanne Moreau), Мишел Пиколи (Michel Piccoli)

- ПАТ ВО ЖИВОТ (податоците се објавени во Кинотечниот месечник бр.6)

- ДЕВСТВЕНИОТ ИЗВОР (JANGFRUKÄLLEN)

продукција: Шведска,1959
сценарио: Ула Исаксон (Ulla Isaksson)
режија: Ингмар Бергман (Ingmar Bergman)
фотографија: Свен Никвист (Sven Nykvist)
музика: Ерик Нордгрен (Erik Nordgren)
улоги: Макс фон Сидов (Max von Sydow), Биргита Валберг (Birgitta Valberg)

- ТРАМВАЈОТ НАРЕЧЕН ЖЕЛБА (A STREETCAR NAMED DESIRE)

продукција: САД, 1950
сценарио: Тенеси Вилијамс (Tennessee Williams),адаптацијата
е на Оскар Сал (Oscar Saul)
режија: Елија Казан (Elia Kazan)
фотографија: Хари Стредлин (Harry Stradling)
музика: Алекс Норт (Alex North)
улоги: Вивиен Ли (Vivien Leigh), Марлон Брандо (Marlon Brando)

- ТРЕТИОТ ЧОВЕК (THE THIRD MAN)

продукција: Англија-САД,1949
сценарио: ГРЕАМ Грин (Graham Greene)
режија: Керол Рид (Carol Reed)
фотографија: Р.Краскер (R.Krasker)
музика: Антон Карас (Anron Karas)
улоги: Џозеф Котен, (Joseph Cotten), Алида Вали (Alida Valli) (Орсон Велс (Orson Welles)

ФИЛМОГРАФИИ

*ОРСОН ВЕЛС (ORSON WELLES)

(1915-)

1941 - CITIZEN KANE(ГРАЃАНИН КЕЈН)
1942 - THE MAGNIFICENT AMBERSONS (ВЕЛИЧЕНСТВЕНИ АМБЕРСОНОВИ)
IT 'A ALL TRUE (ЦЕЛАТА ВИСТИНА), недовршено
1943 - JOURNEY INTO FEAR (ПАТУВАЊЕ ВО СТРАВ) корежија со Н.Фостер
1946 - THE STRANGER (СТРАНЕЦ)
THE LADY FROM SHANGHAI (ДАМАТА ОД ШАНГАЈ)
1948 - MACBETH (МАГБЕТ)
1952 - OTHELLO (ОТЕЛО)
1955 - DON QUIXOTE (ДОН КИХОТ), недовршено
Mr ARKADIN (ГОСПОДИН АРКАДИН)
1958 - TOUCH OF EVIL (СЕМЕ НА ЗЛОТО)
1962 - THE TRIAL (ПРОЦЕС)
1966 - CHIMES AT MIDNIGHT)ПОЛНОЌНИ ЗВОНА)
1968 - UNE HISTOIRE IMMORTELLE (БЕСМРТНА ПРИКАЗНА)
1970 - THE DEEP (ДЛАБИНА), недовршено
1973 - NOTHING BUT THE TRUTH (ВИСТИНИ И ЛАГИ)
THE OTHER SIDE OF THE WIND (ДРУГАТА СТРАНА НА ВЕТРОТ)

* ИНГМАР БЕРГМАН (INGMAR BERGMAN)

(1918 -)

1945 -KRIS (КРИЗА)
1946 -DET REGNAR PÅ VÅR KÄRLEK (ДОЖД ВРНЕ ВРЗ НАШАТА ЉУБОВ)
1947 - SKEPP TILL INDIALAND (БРОД ЗА ИНДИЈА)
1948 - MUSIK I MÖRKER (МУЗИКА ВО ТЕМНИЦА)
NAMNSTAD (ПОПАТНО ПРИСТАНИШТЕ)
1949 - FÄNGELSE (ЗАТВОР)
TÖRST (ЖЕД)
1950 - TILL GLÄDJE(РАДОСТ)
SÄNT HÄNDER INTE NÄR (ТОА ТУКА НЕ МОЖЕ ДА СЕ СЛУЧИ)
1951 - SOMMARLEK (ЛЕТНА ИГРА)
1952 - KVINNORS VÄNTEN(ЖЕНИТЕ ЧЕКААТ)
1953 - SOMMAREN MED MONIKA (ЛЕТО СО МОНИКА)
GUCKLARNAS AFTON (НОЌ НА КЛОВНОВИТЕ)
1954 - EN LEKTION I KARLEK (ПОУКА ЗА ЉУБОВТА)
1955 - KVINNODRÖM (ЖЕНСКИ СНИШТА)
SOMMARNATTENS LEENDE (ОСМЕВКА ВО ЛЕТНАТА НОЌ)
1957 - DET SJUNDE INSEGLET (СЕДМИ ПЕЧАТ)
SMULLTRONSTÄLLET (ДИВИ ЈАГОДИ)
1958 - NÄRA LIVET (НА ПРАГОТ ОД ЖИВОТОТ)
ANSIKTET (ЛИЦЕ)
1959 - JANGFRUKÄLLEN (ДЕВСТВЕН ИЗВОР)
1960 - DJÄVULENS ÖGA (ЃАВОЛСКОТО ОКО)
1961 - SÄSOM I EN SPEGEL (ВО ОГЛЕДАЛО)
1962 - NATTVARDSGÄSTERNA (ПРИЧЕСНИЦИ)
1963 - TYSTANDEN (ТИШИНА)
1964 - FÖR ATT INTE TALA OM ALL DESSA KVINNOR (А СЕГА ЗА ТИЕ ЖЕНИ)
1966 - PERSONA (ПЕРСОНА)
1967 - VARGTIMMEN (ЧАС НА ВОЛЦИТЕ)
1968 - SKAMMEN (СРАМОТА)
1969 - RITTEN (РИТУАЛ)
EN PASSION (СТРАСТ)

1971 - THE TOUCH (ДОПИР)

1972 - VISKNINGAR OCH ROP (КРИЦИ И ШЕПОТЕЊА)

1973 - SCENER UR ETT AKTENSKAP (СЦЕНИ ОД БРАЧНИОТ ЖИВОТ)

1974 - TROLLFLÖJTEN (ВОЛШЕБНАТА ФЛЕЈТА)

1975 - ANSIKTE MOT ANSIKTE (ЛИЦЕ В ЛИЦЕ)

1977 - THE SERPENT 's EGG (ЗМИСКО ЈАЈЦЕ)

1978 - THE AUTUMN SONATA (ЕСЕНСКА СОНАТА)

* ЕЛИЈА КАЗАН (ELIA KAZAN)
(1909-)

1944 - A TREE GROWS IN BROOKLYN (ЕДНО ДРВО РАСТЕ ВО БРУКЛИН)

1946 - THE SEA OF GRASS (МОРЕ ОД ТРЕВА)

BOOMERANG (БУМЕРАНГ)

1947 - GENTLEMAN'S AGREEMENT (ЏЕНТЛЕМЕНСКА СПОГОДБА)

1949 - PINKY (ПИНКИ)

1950 - PANIC IN THE STREETS (ПАНИКА НА УЛИЦИТЕ)

A STREETCAR NAMED DESIRE (ТРАМВАЈОТ НАРЕЧЕН ЖЕЛБА)

1951 - VIVA ZAPATA! (ВИВА ЗАПАТА)

1952 - MAN ON A TIGHTROPE (ЧОВЕК НА ЖИЦА)

1954 - ON THE WATERFRONT (НА ДОКОВИТЕ НА ЊУ ЈОРК)

EAST OF EDEN (ИСТОЧНО ОД РАЈОТ)

1956 - BABY DOLL (БЕБИ ДОЛ)

A FACE IN THE CROWD (ЛИЦЕ ОД ТОЛПАТА)

1960 - WILD RIVER (ДИВА РЕКА)

1960 - SPLENDOR IN THE GRASS (СЈАЈ ВО ТРЕВАТА)

1964 - AMERICA, AMERICA (АМЕРИКА, АМЕРИКА)

THE ANATOLIAN SMILE (АНАТОЛСКИ ОСМЕВ)

1969 - THE ARRANGEMENT (ДОГОВОР)

1972 - THE VISITORS (ПОСЕТИТЕЛИ)

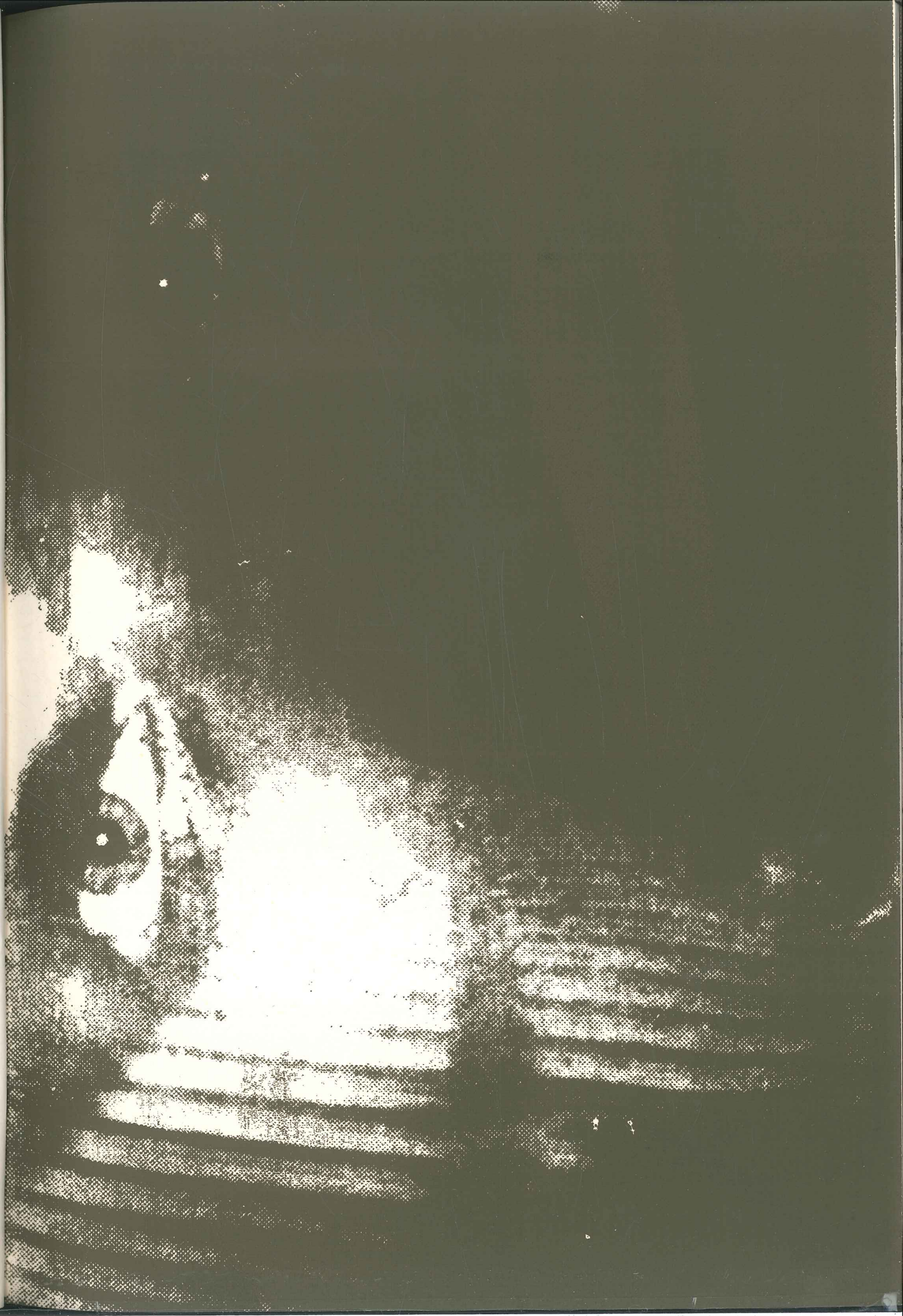
✱ФЕДЕРИКО ФЕЛИНИ (FEDERICO FELLINI)

(1920 -)

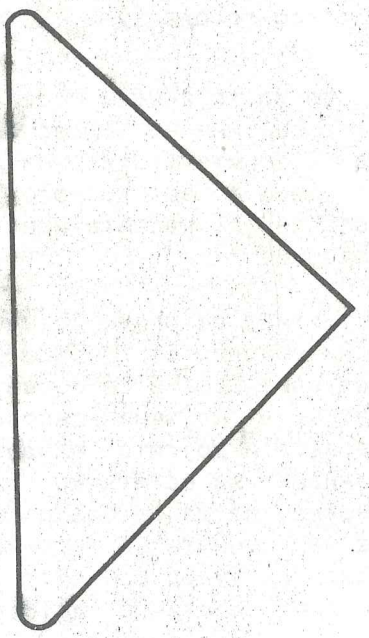
1950 - LUCI DEL VARIETA (СВЕТЛИНИТЕ НА ВАРИЕТЕТО)
1952 - LO SCEICOO BIANCO (БЕЛИОТ ШЕИК)
1953 - I VITELLONI (ДЕНГУБИ)
1954 - LA STRADA (УЛИЦА)
1955 - IL BIDONE (СКИТНИК)
1956 - LE NOTTI DI CABIRIA (КАБИРИИНИТЕ НОЌИ)
1959 - LA DOLCE VITA(СЛАДОК ЖИВОТ)
1962 - 8,1/2 (ОСУМ И ПОЛ)
1965 - GIULIETTA DEGLI SPIRITI (ЈУЛИЈА И ДУХОВИТЕ)
1969 - SATYRICON (САТИРИКОН)
1970 - I CLOWNS (КЛОВНОВИ)
1972 - ROMA
1973 - AMARCORD (СЕ СЕЌАВАМ)
1976 - CASANOVA (КАЗАНОВА)
1978 - ПРОБА НА ОРКЕСТАРОТ

Подготвиле:

И. Петрушева и Д. Рубен



19.
КИНОТЕЧЕН ЦИКЛУС



НАУЧНА ФАНТАСТИКА

Ѓорѓи Василевски

ПАРАДОКСОТ, КАКО ИЗВОР НА ФАНТАСТИЧНОТО

Појавата на научно-фантастичниот филм датира уште од годините на раѓањето на новата уметност, од времето,значи, кога овој медиум сѐ уште не беше повластен да го користи статусот на убавите вештини.

Историчарите на филмот се согласуваат дека родоначалник на овој жанр е Жорж Мелиес, тој нескротилив фантазер и илузионист, што доаѓајќи од театарот ќе му ги пренесе на новиот медиум искуствата од сцената и ќе ги отелотвори најсмелите магионичарски изуми на својата богата вообразба. На Жорж Мелиес може да му се припише заслугата дека тој прв ги користел, со зачудувачка слобода, елементите на чудовишноста и волшебството, материјализирани во филмската глетка. Така, тој смело ќе пристапи кон реконструкцијата на имагинарните селидби по месечината и на семожните патувања по митолошкиот свет на вонземните чудовишта, придобивајќи ги фасцинираните гледачи за идејата дека тие, еве, барем во фантазијата, допреле до недостижната граница што остро го одвојува материјалниот свет од сферите на ирационалното.

Но, временското растојание што се протега од годините кога магионичарските вештини на Мелиес биле дочекувани со наивна егзалтација од деценииите што ќе ни донесат едно ремек дело како што е "2001: Одисеја во космосот", мораше да се исполни со искуства и сознанија, квалитативно сосема нови и естетички-радикално модерни.

Научната фантастика се разви во еден од најбогатите и најмонолитни филмски родови. Не требаше да помине многу време, па најдобрите од оние што ѝ се посветија на филмската фантастика да ги утврдат сите нејзини жанровски облици. Динамичната практика ќе ги донесе и другите плодови. Наскоро овој жанр ги разви сите механизми на естетичко дејствување. Не требаше да помине многу време, па да се поздравaт резултатите на оние што ѝ се посветија на научната фантастика. Тие, низ динамичната практика, забрзано ги утврдуваа сите нејзини жанровски облици, сите механизми на естетичко дејствување.

Денес на експресивната моќ на научната фантастика може да ѝ се даде едно големо признание. Таа изврши и извонредно делотворно влијание врз развојот на перцептивните способности на гледачот,кому навистина не може да му се протура како уметнички факт некоја макар и инспиративна досетка на фантазијата.

Нема сомневање дека слободата со која судиме за наивните игри на филмската фантастика од почетокот на векот не се должи само на восхитот од напредокот на филмската техника, која, патем ре-

чено, најспектакуларно ги демонстира своите пронајдоци во д
делата на овој жанр. Новите генерации гледачи не се поставени
во ситуација да ѝ се враќаат на дилемата: дали Кубриковата
"Одисеја", да речеме, му припаѓа по својата вокација (никако
не само по демонстрацијата на техниката) на истиот естетички
вид, од кој се изведуваат илузионистичките нумери на Мелиес.
Секое споредување на уметноста на овие двајца автори ќе му
оди на штета на пионерот на филмската фантастика.

Затоа можеби поделотворно е да размислуваме за научнофантас-
тичниот филм во облиците и структурите што ги познаваме денес.
А тие веќе еволуирале до фазата кога една естетичка активност
можеме, без трошка резерва, да ја одредиме како кладична умет-
ност. Меѓутоа, не смееме да изумиме дека најголемиот број филм-
ски жанрови, вклучувајќи ја тука и научната фантастика, беа на
пат да ја досегнат таа фаза уште во периодот на немиот филм
("Метрополис" на Фриц Ланг). Појавата на звукот само ќе потвр-
ди и поостро ќе нагласи едно од основните својства на филмот
- неговиот реализам.

Со ова како да ја прифативме претпоставката дека научнофантас-
тичниот филм веќе од поодамна ги разви сите функции на еден
прецизен механизам, чии репродуктивни својства не ретко ќе
наликуваат на обрасците од традиционалните уметнички форми
(на романот, на пример, на бајката, или на театарот).

Внимателниот гледач нема да пропушти да ја уочи сродноста
меѓу наративните постапки во романот и во филмот. Како илустра-
ција на оваа теза, можеме да се повикаме на кој годе класи-
чен претставник на научнофантастичниот жанр (на "Блиските
средби од трет вид", на пример). Анализата ќе ни покаже на
кои точки овие два медиума се допираат и низ какви облици
ја потврдуваат својата сродност. "Блиски средби од трет вид",
на пример, ги користи истите принципи во развивањето на сво-
јата наративна структура, како и романот. Неговата фабула
како да е излеана од некоја романескна фактура. Човек би ре-
кол дека таа им е поприрасната на изразните средства на ли-
тературата отколку на значенските системи што ги развил филм-
скиот јазик. Еве, впрочем, што таа ни соопштува.

Членовите на едно американско семејство од провинција што,по
својот установен стил на живеење и размислување, не се разли-
куваат од мнозинството сограѓани, биваат изложени на заканата
да останат раздвоени. Во отсуство на родителот, некоја таин-
ствена а сепак енергетска сила, го одвлекува од скутот на
мајката избезуменото дете. Во непосредна близина на местото
на мистериозниот грабеж ќе ги препознаеме како,прегорени од
љубопитност талкаат свидетелите на спектакуларните космички
маневри. Меѓу нив е и полицијата, и властите и,воопшто,цела
една галерија питорескни типови што ја прават атмосферата
на таа карактеристична американска провинција.

Како што забележуваме, еден до друг, сè само раскажувачки елементи. Типични за дескрипцијата на романот. На која цел му служи нивната низа? Дали на остварувањето на намерата да се оживее еден, по нешто, банален мит: да се побегне од Земјата, кој во епилогот на приказната, всушност, и се потврдува со одлуката на родителот да им се придружи на вселенците?

Јасно е дека филмската нарација скоро по ништо не се разликува од примерот на кој се угледала. Но овде завршуваат проткајувањата на формите од литературниот текст во структурата на филмската визија, за да се појави дејството на елементите на бајката.

Од кусиот опис на филмот "Блиски средби од трет вид" лесно ќе забележиме дека силите што го создаваат митот потекнуваат од еден свет, далек на нашите искуства. Тие не се продуцираат од социјалните односи и противречности на едно милје кое формира свој тип драмски личности и дејствија. Навистина, социјалните противречности ќе се проицираат и врз поведението на хероите од "Средбите...", но главниот и пресуден двигател во оживувањето на митот се "регрутира" од светот на чудесното, натприродното, имагинарното, инкарнирано во обличјата на вселенците. Тие таинствени суштества го преплавуваат нашиот свет со волшебство, тие, како пратеници на фантастичното, ги носат пораките од сферите на кои не стапнала човечка нога. Секое нивно дејствие, секоја неодгатлива намера, е обвиена со превезот на тајната, па затоа на нивната татковина не можеме да ѝ придадеме друго својство освен својствата на фантастичноста.

На ова ниво, научнофантастичниот филм се претопува во изворите на волшепството од бајката, макар што, како што знаеме, бајката ја гради својата поетика на постулати што дозволуваат далеку поголема слобода на варијациите на чудесното.

"Зајмувањата", пак, што научнофантастичниот филм ги изврши од естетичките "трезори" на театарот и кои, патем речено, радикално ги преобрази во сопствени значенски вредности, ќе ги препознаеме во физичката очигледност на објектот, поставен на сцената.

Како и во филмската глетка, театарската сцена ги поднесува, без трошка резерва, најсмелите инкарнации, било тоа да се симболи на дијаболичните или пак на благородните сили, Навистина, театарскиот гледач лесно ќе го препознае зад грижливо изработените маски присуството на артистот. Но тоа осуетување на актеровиот идентитет не ќе ја разбие сценската илузија. Гледачот оди подготвен да ја прифати измамата како залог дека таа конвенција ќе му ги отвори вратите пред една нова стварност.

Овој премолчен договор меѓу театарскиот гледач и сцената скоро и не се разликува од готовноста со која филмската публика

го легализира физичкото присуство на фантастичните суштества и нивните волшебни прирачници со кои се појавуваат на екранот. Илузијата останува неоштетена од грубиот,парализирачки допир на логиката и на свеста.

Но овде е место да предупредиме на можноста на едно - најблаго речено - површно толкување на природата на филмската илузија. Не е мал бројот на луѓето кои и денес сметаат дека преплетувањата на елементите од другите изразни облици во филмската визија претставуваат, ни помалку ни повеќе, збир на разнородни естетички форми, кои, кога за тоа ќе се најде причина, произволно си ги пренесуваат едната на другата своите функции.

Навистина - чудно резонирање. Неговите протагонисти никако да ја уважат алтернативата дека, и кога таквите преплетувања постојат, тие не ја одредуваат суштината. Научнофантастичниот филм и филмот воопшто имаат свои специфични изразни средства.Впрочем, вкрстувањата што на овој медиум му се припишуваат како грев се јавувале во историјата на развојот и на другите уметности. Зарем операта, на пример, не ги обединува елементите на драмата и на музиката. Зарем балетот не е изведен од синтезата на пантомимата, програмската музика и пишаната или усна легенда? Дури и за архитектурата не може да се тврди дека при структуирањето на просторните маси не се инспирирала од естетиката на пластичните уметности.

Кога тоа е така со другите уметности,зошто на синтезите што ги извршува филмот да им се припишуваат семожни ереси и да се дисквалификуваат како божемен амалгам на разнородни и спротивставени супстанции? Точно е токму спротивното. Апсорбирајќи ги во својот млад и здрав организам, филмот ќе создаде од нив сопствени значенски вредности, сопствени системи на семиотски знаци, така што оддалечени од своите извори "позајмените" облици ќе добијат радикално филмски својства.

Тоа што преобразените структури од другите медиуми ќе мораат да го усвојат и принципот на реалистичкото сведоштво е услов што во филмот добива функција на неприкосновена догма. Сите изразни средства што се оддалечуваат од орбитата на материјалното сведоштво им припаѓаат на вонфилмските обликовни механизми. На овој фундаментален принцип се потпираат и, колку тоа да изгледа парадоксално, изведените инкарнации на фантастичното.

Еве како тоа изгледа низ конкретни примери.

Филмската слика на космичкиот брод (тој скоро симболичен реквизит) што мигновено ги совладува меѓупланетарните растојанија не би смеела да се разликува од својот прототип ниту со најситниот детаљ. Навистина, оваа веќе митска постројка мора да предизвика восхит што, по правило, им го наменуваме на

најприродните феномени. А како и не. Та ние стануваме сведоци на најсензационалните дострели на техниката на иднината.

Но, колку годе замав земала нашата фасцинација пред ова чудо на техниката, таа не останува подмитена со некој апстрактен двојник на космичкиот брод. Предметот мора да ја зачува својата автентичност и тој, за разлика од сликарството, чија естетика дозволува и дури претпочита најтемелно разнишување на монолитноста на неговите облици, во филмот ќе мора да остане негибнат од каква и да било интервенција, или од нешто што може да наликува на преобразба.

Овој принцип на механичко репродукување на предметот во филмската слика се задржува и во отсликувањето на човекот,се разбира. А тој, како што знаеме, во научнофантастичниот филм не ни се претставува секогаш како жител на Земјата туку, многупати, и како таинствено суштество од другите планети и галаксии. Тогаш неговата морфолошка, интелектуална и ментална конституција ќе мора да добие обличје кое никогаш не сме го виделе.И, уште повеќе, неговиот вид не ќе влезе ни во една од биолошките номенклатури што ги утврдила нашата наука.

Каква реалност, во таквите случаи, ни носат обличјата на овие далечни суштества? Тие се проекција на една фикција. А ако филмот е реалистичка уметност, како тој го решава овој парадокс?

Прикажувањето на фантастиката на екранот не би требало да го задуши волшебното. Напротив, неговото нематеријално, ирационално дејствување би морало да се ослободи со интензитет што не ѝ е својствен на една реална појава. Гледачот ќе го поднесе тоа влијание под услов да ѝ верува на материјалноста на средствата со кои е предизвикано.

Впрочем, примерот со еден филм од поновата продукција ќе ни покаже како се остваруваат инкарнациите на фантастичното со средства што ги познаваме во нашето секојдневно искуство.Станува збор за спектаклот на Џорџ Лукас "Војна на ѕвездите". Во него ќе се појават како носители на акцијата и жителите на една пиратска галаксиска заедница.Нивните машиноинсектоидни лица очигледно му припаѓаат на некој род, на кој земниот жител инстиктивно му се противи; најпрвин затоа што тие му се туѓи и непознати, а потоа и поради нивната отворена агресивност и бруталност. Немирот со кој гледачот ги следи нивните завојувачки планови го оправдува уште и заканата што несопирливо зрачи од робоидните лица на вселенците. Тој не ќе згасне дури ни пред сознанието дека егзотичните маски на космичките непријатели не се ништо друго туку плод на уметниковата фантазија.Та филмскиот гледач одамна научил да ги препознава реквизитите со кои се продуцираат и најсмелите оптички илузии.

Но дали тоа сознание не е дел од правилата на играта? Се разбира - да. Без него гледачот би поверувал дека навистина пред себе гледа вонземски суштества и опседнатоста од нивната чудовишност би ја блокирала комуникацијата со идеите,отелотворени во маските. Навиката, меѓутоа тие да се прифаќаат условно го збогатува доживувањето на филмската илузија. Гледачот на "Војната на ѕвездите" го трпи влијанието на два значенски фактора: кобните инкарнации на моќта и комуникативната еластичност на идеите што тие ги отелотворуваат. Врската меѓу илузијата и гледачот ја прави поблиска и едно големо "сепак". Сепак, застрашувачкото лице на вселенецот го открива атавистичкиот страв од непознатото. Кој знае дали во далечните созвездија сепак не претстојуваат суштества слични на овие костимирани артисти. Нивните маски не ги пренесуваат идеите на злото, но зарем со својата физичка присутност не ја предвидуваат можноста дека тие идеи можат да се остварат?

- Чуден ли парадокс - ќе го прокоментираме ова дифузно распрснување на ирационални претпоставки и хипотези, кое не само што не му се противи туку, еве, го претпочита физичкото присуство на својот извор.

Зарем ова единство на идејата и нејзиниот носител не фрла нова светлина врз односот меѓу ирационалниот и предметниот свет.Зарем тоа не подмирува една прастара потреба: човекот да го идентификува фантастичното во материјални облици, во состојби што ги препознава во појавната стварност.

Еве уште еден пример што можеби попластично ќе ја илустрира оваа идентификација. Станува збор за завршната секвенца од споменатото ремек дело на Стенли Кјубрик "2001:Одисеја во космосот".

По бесконечното талкање низ галаксиските предели, главниот херој на филмот, сега веќе премален старец, се затекнува во еден декоративен ентериер што може да претставува проекција на неговиот земски двојник. Барокната тишина на салонот во кој, по сѐ се чини, не стапнала човечка нога,како да го навестува присуството на смртта. И, наеднаш, пред стаклестите очи на остарениот астронаут се појавува ембрионот на идниот човек, преплавен во чудесна светлина. Неговото изнурнување од ненаселивите предели на космосот се доживува како органска изданка на неизмерна егзалтација. А, сеедно, пред светлосниот татнеж на овој триумф не можеме да не се запрашаме: што тоа се случи со заскитаниот космонаут? Умре ли тој, или се преобрази во ова ново суштество, полно со ничеанска бодрина и ветување.

- Што ги поврзува овие дилеми, директно произлезени од содржината на филмот - ќе се прашаме - со најавениот проблем? Зарем тие го илустрираат идентитетот на фантастичното во облиците на материјалниот свет?

Од натамошниот тек на образложувањето ќе се увериме дека овие дилеми не се издвоени произволно. Мотивот на изгубениот идентитет на космонаутот,како и појавата на ембрионот непосредно се однесуваат на најавениот проблем и тие го осветлуваат во посебна светлина.

Но, да одиме по ред.

Најпрвин ќе констатираме дека авторите на "Одисејата" ги имале на располагање најсовршените реквизити на модерната филмска техника. Тие, доколку тоа го сакаа, можеа да извршат најфини корекции на облиците на ембрионот и низ пригодни симболи да го поедностават соопштението на својата идеја.Но,што би се случило тогаш ? Целиот систем на објективизирање на фантастичното би се покажал како неупотреблив.Претходно создадената атмосфера на таинственост,која ги исклучуваше сите артифициелни деформации на органските и предметните облици, неповратно ќе се нарушеше. Изневерениот гледач би ги препознал триковите и би изгубил интерес за "документарната" верност на фикцијата.

Затоа Стенли Кјубрик, "конструирајќи" ја иднината, ќе се служи со "граѓата" на актуелната стварност. Неговата слика на ембрионот ќе мора да остане верна репродукција на биолошиот примерок од природата.

Овој пример јасно ни ги покажува методолошките разлики во режисерската постапка на Лукас, од една страна, и на Кјубрик, од друга.Кјубрик го користи парадоксот на симбиозата во која се помируваат два антиподни феномена: вечноста и секундарноста. Животниот циклус на главниот херој во "Одисејата" се растегнува низ вечниот проток на времето, претопувајќи се можеби во безоблична енергија. Но, неговиот физички идентитет е прекинат и заменет со една нова генетска алтернатива- млечниот ембрион, сиот облеан до блескава светлина.

Инкарнациите, да потсетиме уште еднаш, во кои се искажува тој парадокс, не се "напојуваат" од волшебните извори на фантазијата. Тие се верна репродукција на реалноста. Галаксискиот набљудувач што го контролира поведението на космонаутите е безоблична, нематеријална енергија, па затоа неговиот идентитет ќе го регистрираме единствено низ командите на компјутерите. Екипажот, пак, на космичкиот брод, го сочинуваат млади луѓе, и тие докрај го задржуваат својот природен лик, умираат или остаруваат на начин што го познава нашето искуство.

Дали ова образложение ни дава за право имагинарноста на "Одисејата" да ја подведеме под дефиницијата: реална фантастика? На нејзините принципи, да додадеме, ја градеше својата алегорија и Жан-Лик Годар, кога, навистина, без помош на мамутската реквизитерска техника, направи еден од најинспиративните научнофантастични филмови, незаборавниот "Алфавил".

Судејќи по просторот што го одделивме за анализата на научно-фантастичните филмови, инспирирани од темата на космосот, може да се добие впечаток дека мотивите на меѓупланетарните авантури се единствената или, во најдобар случај, доминантната преокупација на овој жанр. Претпоставка која не е без основа, за што сведочат повеќе факти. Меѓу другото и фактот дека најголемиот број филмови од научнофантастичниот жанр се правени на оваа тема.Ние, од своја страна, немаме многу причини да им противречиме на оние што стојат зад ова мислење.

Па сепак, историјата на филмот познава прекрасни примероци на овој жанр, во кои со подеднаков успех се користат и други мотиви. Филмови, значи, во кои фантастичното изнурнува од друг вид парадокси.

Ние ќе се задржиме само на некои од нив. Притоа, ќе се обидеме да утврдиме кои тоа механизми се стават во движење кога се обелоденуваат појавите кои во себе го носат "микробот" на фантастичното, а не го врзуваат своето потекло за космосот.

Навистина, постојат луѓе кои веруваат дека не постои таква појава, таков феномен или дури предмет, што во судирот со својот антипод не ќе предизвика макар и некој вид тиха експлозија на фантастичното . Нашите претпоставки , меѓутоа, не одат толку далеку, од едноставната причина што не сме се осведочиле во исправноста на оваа теза низ конкретни примери. Затоа нашето внимание ќе го ограничиме на групата феномени кои со поголема извесност ни ги откриваат изворите на фантастичното.

Кон една од тие групи гравитираат феномените на микрообликите, кои по самата своја природа ѝ се спротивставуваат на стварноста. На спротивниот пол, пак,од оваа групација ќе ги препознаеме појавите на макрообликите, на објектите, значи, и организмите, што со своите џиновски размери го надминуваат сето она што може да им биде блиско на нашите поими за нормалното.

Судирот на облиците од првата категорија феномени со стварноста ќе ни го илустрираат парадоксот што ни го открива филмот на Џек Арнолд, "Човекот што се смалува".

Веќе и самиот наслов на оваа филмска фикција како да го одредува правецот по кој се движат и прогресивно се намножуваат парадоксите. Нивното исходиште е точката во која грубо прекинува еволутивниот процес и од која жртвата на овој чудовишен феномен тргнува по пеколниот пат на инволуцијата.

Но, да се потсетиме што ни соопштува фабулата на филмов.

Еден млад човек, ненадејно бива изложен на зрачење чиј извор не може да го идентификува. Иако вознемирен во првиот миг, тој наскоро заборава на оваа случка. Меѓутоа, со време, вџашено

забележува дека неговото тело се смалува. Сиот изалармиран, младиот човек ќе се даде во трескавична потрага по спасоносниот лек. Но тој не доаѓа од никаде. Никаква превентива овде не помага. Регресијата никако да се блокира. Пред нејзините последици, медицината сомничаво мавта со глава, психоанализата останува нема, терапеутиката - беспомошна. Младиот човек сé побезмилосно се тркала во пеколот на најсвирепите маки. Најпрвин тие се јавуваат како грчевит одјек на неговата ужасна психа. Но, со време, колку побезнадежно се смалува, маката се изостава во бес, бесот во болка, болката во паничен страв; та на неговиот живот сега му се заканувааат џиновските предмети, неконтролираните движења на луѓето кои сé уште го љубат и прават сé да му помогнат. Тој станува соблазнив плен за безопасните животни;најпрвин за домашната мачка,а потоа за заскитаниот пајак.

Но, спиралата по која ова унесреќено суштество се движи кон уште почудовишно минизирање никако да престане да се активира. Довчерашниот момчак веќе се сведува на димензиите на воздушестите инсекти, па на келијата, микробот... А, сепак, чуден ли парадокс: неговата супстанција ја задржува состојбата на цврста материја. Енигмата гласи; до која размера таа ќе го стеснува својот волумен? Навистина... До кои граници се одвива процесот на минизирање?

Овие прашања, разбирливо, ќе се огласат како тревожно чудење пред манифестациите на еден пеколен просек кој не знаеме до каде трае. А парадоксот ќе се појави како искра по судирот на два спротивставени биолошки процеса (еволуцијата, како општ закон што владее со органскиот свет, и инволуцијата, која ја враќа својата жртва кон самите прапочетоци на материјата). Од таа искра, меѓутоа, наскоро ќе се разгори огнот на фантастичното.

Овде не можеме да не направиме една дигресија. Овој,иако не многу познат филм, просто не "влече за јазик" да се повикаме на неговите значења како на аргумент во одбрана на филмот,воопшто. Навистина, филмот веќе одамна не бара да биде бранет. Но некои од неговите атрибути забораваме да ги именуваме. Неговата експресивна моќ, на пример. Зарем таа не го надминува сето она што традиционалните уметности ни го нудат како естетско сведоштво? Глетката на џиновската шолја со врело млеко, поставена покрај вџашениот човечец, не може да се спореди со најинспиративниот опис во литературата, на пример. Заканата од таа шолја, сама ни се претставува, без никакви посредни толкувања. Еве сум јас, како да се огласува опасноста и ги приковува сетилата на гледачот за глетката. А тој, гледачот, небаре молчаливо одговара: верувам, верувам во сите измами, во сите ирационални односи што се утврдуваат меѓу таа пеколна шолја и тој унесреќен човек.

Може ли литературниот збор да се избори за такво соучесништво, за таков интимен контакт меѓу својот предмет и макар најсензибилниот читател.

Но, по ова (а зарем недозволена) дигресија на мала еуфорија и пофалба на филмот, да им се вратиме на нашите обиди да назначиме и некои други извори на фантастичното. Еден од нив е, како што навестивме, и феноменот на макрообликите.

Интересно, но кога годе тие се обелоденуваат, човек како да е поставен пред дилемата: Дали можеби е потребно да се преиспитаат мерилата според кои ги одредиваме пропорциите на нашиот појавен свет? Што е тоа големо, што е величествено, или пак гротескно зголемено? Зашто, еве, во тој свет се населиле, суштествата пред чии џиновски димензии наивно се исчудуваме. Ќе ги внесеме ли нив во номенклатурата на видовите со кои сме се сродиле, или, пак, едноставно ќе пристапиме кон нивна ликвидација? Но ако се одлучиме за втората варијанта, нема ли да уништиме нешто што, без наше знаење егзистирало во некој неосветлен дел од нашата личност?

Станува, значи, збор за населување во нашиот свет на чудовишта од типот на Кинг Конг, на Годзила, семожни човеколики гуштери, водоземци и птици. Тие со своите мамутски димензии ја означуваат чудесноста, но најчесто ги чуваат и својствата на симбол на некоја актуелна идеја.

Парадоксите во овие алегории произлегуваат од судирот меѓу микрообликите и формите кои, според утврдените естетски мерила, не ги трпат нивните мамутски волумени.

Гледан од аспектот на својата драмска конфликтност, феноменот на фантастичното во еден "Кинг Конг" се манифестира во нешто постатични облици, така што своето траење низ целиот тек на дејството може да му го благодари на ефектот на првиот судир. А тој, по својата драстичност, скоро да му се ближи на гротескното.

Во приказната за добродушното чудовиште имаме, значи, ситуација, елементите на чудовиштето да не се намножуваат и да не се потврдуваат низ нови манифестации. Тие за разлика од постапката применета во спомнатиот "Човек што се намалува" ќе го предизвикаат нашето чудење и ќе изнудат восклик на страв, во првата средба со Кинг Конг. А потоа, неговите облици не доживуваат никаква преобразба, чудовишноста не минува низ никакви преобразби. Таа ќе ги задржи својствата на константна величина до трагичниот епилог на непријателството меѓу разгневениот џин и неговите лукави гонители.

Нам ни се чини дека оваа формула не му дава доволно широк замав на фантастичното и оти нејзината примена го стеснува опсегот на значењето на елементите на фантастиката. Всушност, таа користи само една можност; чудовишното да се демонстрира во прикажувањето на вонземската сила со што животното се брани од светот на технолошките чудовишта.

Фактот дека во судирот меѓу градското и секојдневното, на кој се засновува фантастиката на "Кинг Конг", е вткаена уште една (фантастична) поттема , тешко дека би го одбранил од приговорите што му се упатуваат.

Но, сепак, тој мотив сам по себе е мошне интересен и не е чудно што овој жанр мошне често го експлоатира. Станува збор за феноменот на регенерацијата на извесни фосилизирани организми, кои , изоставајќи една цела еволутивна фаза од својот развој, прескокнуваат од минатото во сегашноста.

Своевремено Џек Арнолд изврши еден интересен експеримент користејќи го овој мотив во своите два филма за Чудовиштето од Црното Езеро. Но, за разлика од многумина свои колеги, тој ќе соумее во своите бизарни визии јасно да го разграничи светот на фантазијата од штурата механичка слика на фикцијата.

Но, еве не пак кај Кинг Конг. На овој мит му се припишува дека е носител на повеќе значенски вредности од морално-социолошки карактер. Како илустрација на таа теза би можела да послужи и врската што овој мит ја воспостави и со еден друг, мошне провокативен мотив - со мотивот на потсвесното. И, навистина,зошто Кинг Конг не би можел да претставува и инкарнација на некоја од потсвесните желби и, конкретно - на деструктивните пориви. Појавен во ненаселивите предели на џунглата (симбол на потсвеста), тој ќе се разгневи кога до него ќе допре металниот здив на "бетонската џунгла", па, побеснето од раздразливите закани, јаросно ќе почне да ги урива нејзините великолепни споменици; стаклените облакодери, отпорните мостовски конструкции, блескавите железници, гигантските фабрички постројки.Та, зарем не се тоа поетите што ќе се лутат на духовната урбанизација и во глас повторуваат: "Долу со владеењето на "технократските џинови и духовните пигмеи". Зошто да не, Кинг Конг можеби го пренесува дури и обвинението на поетите.

Но, се разбира, Кинг Конг е сепак мала изданка на оваа широка тема, пред чии деликатни барања, научнофантастичниот филм одговараше со голем знак на потреба. Некои од елементите на потсвесното, патем речено, најдоа место и во вокацијата на Стенли Кјубрик.

Меѓутоа, ние овојпат ќе се задржиме на едно дело кое можеби најдобро ги илустрира афинитетите на научно-фантастичниот филм за темите на потсвесното. Станува збор за филмот "Заборавената планета". Оние што го паметат, веројатно ќе го поделат нашето мислење дека фабулативната рамка и космичкото милје во кое се развива една минуциозна драма, всушност ,претставуваат драмски реквизити со кои се стават во погон механизмите на потисната потсвест. Во потсвеста, како што на неа гледаат авторите на филмот, постојат наслаги на таква моќ што кога тие ќе се активираат,можат да настанат катаклизмички разурнувања. Тие уништуваат цели цивилизации, сотруваат цели расни заедници. Заборавената планета е гробница на една таква, до совршенство развиена, цивилизација. Неа ја уништи силата на потсвеста.

Филмот ќе се обиде да ни ги обелодени системите на материјализирањето на таа моќ. Тој не води до нејзините извори од каде се напојува со чудотворна сила еден гигантски меганизам кој ја преобразува енергијата во материја. А каква сила е тоа? Во случајов - силата на љубомората што избива од срцето на еден татко, инаку прочуен научник, во моментот кога насетува дека неговата ќерка се вљубува во командантот на тукушто пристигнатиот екипаж. Тој ја губи контролата над неа и, без да биде и самиот свесен, остава да почне ритуалот на смртоносниот поход.Неговите последици остануваа сами да ги предвидиме.

Оваа возбудлива историја мораше да ѝ се подреди на таква драмска шема што ќе му отвори на фантастичното широко поле на дејствување. Интересно е како тоа најде сојузништво во парадоксите на отфрлањето на логиката. И, навистина. Човек би морал да биде крајно недоверлив спрема можноста да го открие чудовиштето, па да не почувствува длабоко задоволство од некој вид бегство од обрачите на логиката. Една емоција, една, значи, нематеријална сила, се преобразува пред наши очи во огнена маса со облици и моќ на препотопско чудовиште. А зад какво алиби се крие тоа чудовиште? Зад една совршено остварена културна форма, зад едно клише на брилијантно поведение што го инкарнира претставникот на една високо почитувана професија на нашата цивилизација - научникот.

Овде парадоксите веќе навлегуваат во областа на социологијата.

На другата страна на проблемот стои големото прашање: како се применуваат филмските средства во остварувањето на фантастиката? Но, тоа не е предмет на овој напис. Него ќе го завршиме со заклучокот дека облиците во кои се јавува фантастичното никако не се исцрпени во примерите што овде ги приложивме.Нив ќе ги најдеме и во мотиви со библиски содржини и во најактуелни теми со морално-психолошки,социјални или други политички импликации.

Затоа, покрај другите,го поставуваме и овој аргумент во основаноста на оценката дека научнофантастичниот филм е "еден од последните занимливи филмски жанрови."

☆☆☆

Мирослав Чепинчиќ

НАУЧНОФАНТАСТИЧНИОТ ФИЛМ ПОМЕЃУ МИНАТОТО И ИДНИНАТА

Уводни согледувања

Научнофантастичниот филм, наречен така, најверојатно, поради некоја благонаклоност на публиката што дејствува како непотребна компилација, сигурно и поради инертноста на теоретичарите својата жанровска судбина ќе ја подреди на сеопштата зазбивтаност во развојот на техничко-технолошките достигнувања. Она што навистина е научно ќе станува сѐ посомнително претставувано во филмовите од овој жанр. Впрочем, таквата веродостојност во следењето на науката во драматургијата на жанрот никогаш и не претставувала некоја особена цел. Како и да е, научнофантастичниот филм, сепак останува посведочен во достигањата што ја негуваат фикцијата како своја тематска определба. Така, почетоците на овој жанр, за нас сѐ уште прецизно нехронологизирани, секако можат да се поврзат и со името и на првиот филмски маг, Жорж Мелиес, така што веродостојноста на овој факт и не мора никого да го збунува. Вистинската дилема на жанрот сепак се случува далеку подоцна и ја допира актуелната кинематографска ситуација. Можноста да се увериме во ова ни се пружи неодамна гледајќи го изборот на научнофантастични филмови што го подготви Македонската кинотека. Во тој избор се најдоа филмови кои на некој начин би требало да ги претстават одделните циклуси и развојни тенденции во научнофантастичниот жанр. Овој, може слободно да се рече, историски пресек на жанровската ситуација може да не потсети, главно, на поуспешните остварувања во овој жанр.

Традицијата и нејзините (не) совпаѓања

Остануваат некои мошне неусогласени впечатоци од филмовите што повторно ги видовме. Тие ќе се наредат во една нужна, иако во меѓувреме создадена жанровска структура. Во таквата, на некој начин, наметната ситуација, филмовите од различни временски периоди, жанровски се конфронтираат; притоа, како некои можни консеквенции се јавуваат недоразбирања, дури и негирања во однос на жанровската припадност на одделни филмови. Од сегашен аспект, навистина е можно на некои постари филмови од овој жанр да им се оспори она што денеска претставува припадност на овој жанр. Оваа констатација најмногу би се однесувала на советскиот филм "Планета на Бурите" на режисерот В. Пушанцев, но и на американскиот "Војна на световите" на Бајрон Хескин, кој едно време погрешно се сметаше како успешен примерок на жанрот. Ова на прв поглед е можеби примарна но не и најсуштинска конфронтација што ни ја нуди една ваква поставеност. Интересно е, барем според нашиот закулок дека и во двата филма не нѐ прео-

купира нивната тематска страна туку ефектот, реакциите што е во состојба да ги предизвика кај нас. Вплетувањето, и тоа доста радикално, на поголем број романтичарски драматуршки рекквизити во советскиот филм, денес бездруго и неповратно дејствува архаично. Но, поезијата на научнофантастичните филмови,нејзината специфичност, може да го дозволи и тоа, без какво и да било негативно влијание врз тематскиот план. Формалните елементи на жанрот, одамна веќе структурирани,овдека сè уште ја немаат својата сопствена експресивност.

Препознатливото влијание што литературата го изврши на овој жанр и кое сè уште трае,присутно е и во овие филмови, понекогаш во значително предозирана мерка. Секако дека поетиката на жанрот со ова се комплицира и се обременува. Но, филмовите од понова дата, какви што се , на пример: "Фантастичното патување" ("Fantastic voyage")на Ричард Флајшер и "Планета на мајмуните" ("Planet of the apes"), на Френклин Шафнер, повтотно не уверуваат дека мошне солидни достигања се можни и во рамките на "сајанс-фикшнот", доколку се следи определена формула која ќе ѝ дозволи на тематската основа да се развива во правец на традиционалните жанровски структури. Елементи на фантастичното, невероjатно, во голема мерка доминираат во првиот од пред малку споменатите филмови. Без оглед на една безмалку фабулативна ексцентричност, "фантастично патување" создава и остава впечаток на еден успешен,прилично убедлив резултат. Одисејата низ човечкиот крвоток, со повеќе главно технички наметнати возбуди, без сомнение е атрактивна тема. И токму техничкото совршенство на филмските глетки оваа тема ја прави убедлива и донекаде експресивна. Но и овдека можеме да забележиме дека врската со традиционалните мотиви на жанрот, а секако и со нивната обработка, е воспоставена и прилично цврста.Поголемото техничко ниво не значи секогаш дека филмот автоматски раскинал со традиционалните ограничувања, кои особено се присутни во овој жанр. Некогаш тоа е наивноста во градењето на фабулата и карактерите,како што е случај и со "фантастичното патување". Некогаш, пак тоа е малку наметливата декларативност на идејата, како што ни се чини дека е случај и со филмот "Планета на мајмуните". Инаку, овдека се работи за мошне успешно пресметано продуцентско и креативно настојување. Фабулата претскажува некоја еколошка катаклизма. Светот во кој се враќаат астронаутите е населен со мајмуни, додека преостанатите луге се покорени и им служат како робови.Парадоксалноста на тезата на "Планета на мајмуните" сепак се прифаќа со сериозност и загриженост. Се разбира, и ефектот не изостанува, иако предвидувањата не секогаш се благодарна работа. Елементите на традиционалниот жанровски израз така се само продолжение на една формула и комерцијално и уметнички проверена. Конечно, со овие бегли назначувања не се исцрпува сета филозофија на жанрот.Во огромен број случаи, научнофантастичните

филмови неа ја поседуваат, само поедноставена,некаде и до максимум. Филмовите од типот на "Планета на мајмуните", секако, не спаѓаат во оваа група. Нивната, главно, песимистичка порака треба да им обезбеди еден посериозен,потраен, порелативен впечаток.Можеме да речеме дека, конечно, овој филм тоа и го постигнува. Мотивот што тука повеќе време е присутен е тој дека иднината на секоја цивилизација треба да се чува од уништувањето што ја демне. Но, во текот на филмот, особено во неговото апокалиптично финале,овој мотив е вариран на начинот кој дозволува убедување дека и за едно такво зачувување и спасување постојат некакви волшебни методи. Нејасноста на мотивот, за разлика од моќне впечатливото и сосема јасно предадено дејствие, наведува и на мисла дека тука постоел обид, жанровските ограничувања да бидат на некој начин надминати. Зашто конечно не доаѓа до тоа, не треба да се обвинува ниту сценаристот ниту режисерот. Фантастиката што извира од фабулата е само навидум нужност,стилистичка или експресивна; уште повеќе, се чини, таа овдека е метод да се искажат некои хипотетични паралели, кои вешто го поврзуваат дарвинистичкото и идеалистичкото наследство на третирањето на научната фантастика. Резултат кој, сметаме прилично е интересен,доколку проследиме еден пошироК аспект на овој жанр,и тоа не само во филмот туку и во неговото литературно појавување. Сигурни сме дека постојат и низа други причини, кои секако би не довеле до ваков заклучок. Впрочем, "Планета на мајмуните" е пред сѐ филм кој се обидува да воспостави една функционална комуникација со гледачот, се разбира, патем жртвувајќи некои од можеби проверените но повеќе непотребни жанровски предрасуди. Но, поради тоа, значењето на овој филм,токму во жанрот на кој му припаѓа, сепак не треба да се преценува. Тој останува дело кое може да се нареди во оние остварувања со кои научнофантастичниот жанр не може толку често да се претстави..

Фантастиката, нејзините заблуди и навестувања

Несомнено, со некои нови зачекорувања во областа на научната фантастика, се случува ,но денеска сѐ поретко, филмовите од овој жанр да заталкаат во непроверените простори на мистицизмот и мешовитиот привидно ефектен предизвик во фантазијата на гледачот. Филмот "Дојдоа од вселената" ("They came from outher space") на режисерот Џек Арнолд, исто така привидно но исто така и без поголем успех не убедува во тоа. Овој филм инаку е од постара дата на производство. Но годината тука и не е важна, важно е она што филмот во себе го содржи како свој естетски и креативен потенцијал. Филмот манипулира со определена доза на,така условно да ја наречеме, трансцедентна мистика, а тоа е единствен идеен и естетски план, врз кој се потпира една инаку доста едноставна фабула. За жал,овој филм денес веќе не е во состојба да предизвика интересирање кај публиката, ниту

на идеен ниту на естетски план. Препознатливоста на трик-ситуациите дејствува како чист анахронизам на филмскиот израз. И тоа би било главно сѐ што може да се каже за овој филм,некогашен претставник на еден цел подвид во овој жанр.

Фантастика - наивно сфатена и лошо пласирана на екран, тоа отприлика би бил филмот "Дојдоа од вселената". Негов антипод во овој жанровски однос е секако филмот "Доктор Стренџлав или како да престанете да се грижите и да ја засакате бомбата" ("Doktor Strangelove or how to stop worning and love the bomb ")на прочуениот Стенли Кјубрик. Тука се работи за мошне успешно изведена фарса во стилот на фантастичниот жанр. Пред сѐ, тоа е на некој начин политичка персифлажа, карикатурален приказ на ескалираниот милитаризам. Тоа е фарса која со наметлив цинизам ги подложува на критика сите оние милитаристички тенденции, така често присутни во современиот свет. Манијакалниот генерал, убеден дека го спасува светот, ќе издаде наредба за фрлање нуклеарна бомба. Но неговите дилеми, кои всушност не постојат, трагичен одраз се она што може да се случи во иднина. Така научнофантастичниот жанр доживува една интересна модификација, која секако го збогатува , Фантастиката овдека е навистина драматуршки елемент кој ефективно и функционално ја создава и онаа неопходна атмосфера, за фарсата да се развие и да ја презентира својата порака.

Проклетството на Монтаг

На крајот ќе го споменеме филмот "Фаренхајт 451" на познатиот француски режисер Франсоа Трифо. "Фаренхајт 451" а всушност екранизација на истоименото дело од прочуениот американски писател на "сајанс-фикшнот" Реј Бредбери. Квалитентата литературна основа, меѓутоа овдека се здобива со некои елементи кои порано веројатно не ги поседуваше. Драматичноста на дејствието и ликовите на филмот се комплементарни со драматичноста на идејата позајмена од литературното дело. Главниот лик тука е Монтаг, во вонредна интерпретација на Оскар Вернер. Тој е член на екипа која ги пали книгите, како непотребен и опасно преостанат духовен производ, во едно тоталитаристичко општество,ориентирано на механизирана визуелна комуникација. На таков начин луѓето стануваат манипулирани на сите планови, а особено на духовниот. Монтаг ревносно ѝ служи на таквата ориентација, додека сосема случајно и тој не открие кај себе страсна наклоност кон книгата. И токму тука кај него настанува конфликт; тој е распнат помеѓу должноста и новооткриената љубов кон книгата и мора да се одлучи . Неговата одлука истовремено е и проклетство и жртва, но таа е исто така и бунт кој наедно претставува и навестување на една надеж.

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

Љубомир Костовски

НА РАБОТ

"Небото е творба несфатлива за човекот, но земјата му е сфатлива. Самиот човек е битие на границата меѓу небото и земјата".

Карл Барт

Во хемијата на нашето неспокојство, некои од елементите отсекогаш биле потопени во нетукашниот простор и несегашното време. Ограниченоста на духот пред возвишената ладнокрвност на судбината, жедта да го ослободиме своето заробено тело од постојаната треска на гравитацијата,стравот што им испраќа ласки на бестелесните богови, раѓањето како раздразнета крвава постелка на болот и смртта, но не како врата на мракот туку како фокус на нагонот што не размножува,сето тоа не му простува на нашето незнаење, на воздржаноста пред неизвесните но привлечни бранови на етерната тишина на новата,поновата, најновата одисеја што , место бреговите на Итака, како појдовно пристаниште го има Адамовиот прешлен а место во таписериите од милувки на невината Пенелопа,ќе се запрета во некрстените светлосни водопади на оностраните маглини.

Во обидот да пророкува колку сме милениции на судбината се раѓа потребата за научната фантастика и трае во респектот што научното го има во фантазијата како свој мајдан, односно фантазијата го прима од научното како благодатен стимул. Впрочем, доколку творечкото се отвораше само спрема убавината, како оголен факт што не насладува во чувството за достаточно сознавање, тоа лесно ке го прочиташе својот епитаф уште оној момент кога Јанис Конелис, кон крајот на минатата деценија ги весели своите бели и црни атови во римските галерии. Меѓутоа, научната фантастика како не така нежна фиданка на современата уметност, е јасен знак за тоа дека творечкиот нагон,колку што се обидува нешто да зачува од заборавот на вековите толку повеќе треба да не научи да гледаме сè напред и напред, сè додека душата не ни биде опиена, додека не излезе од занданата на телото и не го види блесокот на постоењето. Она што е запишано меѓу ѕвездите е дел од драматургијата на повластеноста и ограниченоста на човечкиот род, но да се прочита, да се прочита, тоа е дел од авантурата што трае и се оцртува на сеизмографот на цивилизациските пулсирања.

1. Од другата страна на човековото искуство

Свеста за единствената космичка судбина не е така нов факт, бидејќи како "Земјата е вселенски брод (по Бакминстер Фулер) и ако тоа сознание е од понов датум, тоа нема сила да го неги-

ра чувството дека вселената била енигматична и сега и во минатото, и тоа за сите што се обидувале да извлечат поуки наслушнувајќи ја нејзината рамнодушна музика или обидувајќи се да ја осознаат крајната смисла на вечната игра на светлоста и сенките. Оттука, научната фантастика може да биде и древен род, и тоа толку што некои и епот за Гилгамеш, можеби најстарото предание за кое постои писмено сведоштво, го нарекуваат "сајенс фикшн". Добрите познавачи на жанрот ќе го набројат и Лукијан од Самосата, чија "Вистинска приказна" како лајтмотив го имала патувањето до нашиот најблизок небесен сосед,па дури и еден Сирано де Бержерак, поместувајќи го датумот на раѓањето на научната фантастика сè до самиот почеток на овој век и "Првите луге на месечината" на Роберт Џорџ Велс. Познавачите на научната фантастика, кои се одвојуваат од горе споменатите по тоа што имаат поостри критериуми, сепак не дозволуваат секое дело што одеднаш се обидува да го прескокне ѕидот на можното - да биде наречено научна фантастика - Гилгамеш навистина ги отвора волшебните врати на трансцедентното, но со помош на предрасуди кои се многу блиски,ако не и идентични до религиските догми на моментот; Лукијан, пак, велат тие, е обичен патеписец, бидејќи неговата имагинација не го разликувала летот до луната од секојдневното патување до некој соседен полис.

Но, дали постои таа хармонија меѓу научното и имагинарното што ги одредува основните специфики на жанрот?Ако научното го потисне фантастичното, тогаш блескавата интуиција на еден Жил Верн би била девалвирана, би добила призвук на инфантилно бегство на умот. Во спротивен случај, зарем еден "Флаш Гордон" не би бил пример за уверлив и драматичен танц во просторот, лишен од моќната присмотра на гравитацијата,но незасегнат сè од потребата да му одговори на нашиот разум, чиј невидлив но прецизен саатен механизам сепак не опоменува дека некој отишол предалеку во просторно-временските халуцинации.

Франц Ротерштајнер смета дека научната фантастика ја карактеризира "длабок стремеж спрема поинаквото...способност со отворен дух да се прифати сè она што е радикално поинаку а познатите работи да се трансформираат во нешто ново..." Во извесна смисла, тоа е доста неодредена дефиниција на еден жанр, бидејќи ако само го погледнеме најпопуларниот "сајенс фикшн" во изминатата година- "Војната на ѕвездите", мораме да се сложиме со сознанието дека неговите творци воопшто не отишле понатаму од прапотопската теорија за "ограниченият суверенитет на поинаквите"; уништувањето на туѓите цивилизации, без оглед на тоа колку тие според нашите шеми за доброто и злото ни изгледаат непогодни; е еден егоцентричен акт, кој опоменува за тоа колку велелепното здание на нашата цивилизација плови по премногу тесните коридори на етичките заблуди. Од таа страна гледано,дури и тврдењето на Роберт Хајлајн за "терапеутската вредност на

научната фантастика", согледана низ "премисата сѐ што е во неа да го гледа низ промената",не го лишува творецот од тоа да ги менува корелативите на своето битисување само паралелно со промената на нашето филозофско битие.

Оттука, како најприфатлива дефиниција се чини онаа дадена од домашниот "човек број еден" за овој жанр Жика Богдановиќ. Тој во еден свој напис ќе рече дека се работи "за литературен или визуелен медиум во чие средиште на вниманието се става, по правило,еден човечки проблем чие хипотетичко разрешување сѐ уште не е потврдено со непосредното човечко искуство (историскиот ум)."

2. Сознанието е амбис

"Околу него беше тивко и темно.Но од долу, придушено и нишајќи се, допираше слаткиот, тривијален троен такт на животот." (1) Колку ли тоа личи на откradната белешка од дневникот на новиот херој - оној што се обидува да го стигне времето,тој огромен квасец на чии краишта е испишана нашата конечна проекција. Велат дека мевот на времето еден ден ќе се стегнел,но сепак треба да се побрза, да се излезе од неудобната позиција на фетус, да се искористат контракциите на мозокот што незаситно се храни со својот немерлив ритам на неспокојот. И додека долу вртелешката на мегалополисот во одредливи и постојани циклуси ги влече човечките истории до катаклизмичните рабови на стравичните нацрти, проследена со погребните ноти на уметноста на Fin de Millemair (што заедно претставува една оголена, скептична и невротична музика), таму горе е вистинскиот одмор за душата што стравува. Рајот е навистина градина, само со стебла кои се растопуваат и облаци кои жарат однатре и испраќаат светли наметки кон недофатливите граници на чудесното.

Вселената нуди нови сензорни средишта. Всушност, доколку уметноста воопшто копнее да престане да заостанува зад вековите,таа мора да го надомести просторот меѓу себеси и визиите што човекот ги создавал по мерките на најскриената надеж. Зарем научната фантастика низ еден Кјубрик не беше единствена во признанието дека приказната за господ е само замаскирана филозофија на човекот ? "Одисеја 2001" покажа дека човекот веројатно треба да го мине ѕвезденото поле за да ги поврзе сопствените фрагменти, елементите на хаосот од кој е создаден, но не за да ги заборави туку за да стане нивни патрон. Вистинското лице на овој свет не ќе да е неисцрпно,само што постојано е во некаква метаморфоза, па паралелното патување со неговата актуелна маска заморува и обесхрабрува. Потребно е едно синтетичко насетување со дух еднаков на брзината на светлината, една повластена поет-

ска форма; филмската научна фантастика е најдоцна пронајдената можност (бидејќи филмот е единствената уметност "која е дете на машината и човековиот идеал") (2), која има дарба да го прикаже и нематеријалното, и стапувањето на хомоидите во вишите космички ентитети и најпосле самата да стане "чувство на вечното обновување на егзистенцијата"(3).

Дури и да ги бараме во научната фантастика само вообичаените социо-психолошки и етички предизвици што ги сретнуваме кај другите жанрови во филмот, литературата или стрипот, ќе се изненадиме колку таа не става пред обновената можност повторно да го дефинираме нашиот антропоцентризам и да ја одредиме трасата на психолошката еволуција на Адамовиот род - од агресивноста што ја носи во своите гени до културната толеранција. Таа укажува на една футуролошка можност постапно да се искористат сите потенцијали за создавање човек со нови духовни потреби, а со самото тоа и еден револуционерно нов човек. Во спротивно, сознанието ќе личи на рак што само го разорува постојниот систем на вредности, при што повластеноста да се учи и сознава сè уште не ќе биде одвоена од задачата да се освојува и заграбува.

Секое ново сознание е како амбис меѓу тривијалната егоцентричност на иновацијата и потребата да триумфира сознанието за нужната и брза адекватна промена и во сфаќањата на човекот. Опасно е само да се оди по нејзиниот раб, да се трепери во полусонот на неизвесниот избор. Не треба да се залажуваме - сознанието мора да се искористи не за да се открие иднината, колку да се покаже каква таа не смее да биде. Со лагата дека меѓу комплицираните системи за задушување во Аушвиц и пурпурните печурки над јапонските острови не постои еднаквост во огледалото на човековата исповед, само ќе му користиме на она сознание што го збогатува непотребниот арсенал на одвишни технички изуми. Научната фантастика, онаа вистинската, што дише со тензијата на времето какво што треба да ни припадне, успева да задржи вистински однос кон етичката рамнотежа на техничкиот прогрес. Во спротивно, секој скок во иднината би бил само чекор до апатичното лице на сегашноста.

3. Антиутопија

"Но тие му служеа на својот бесмислен, незнаен господ - ние му служиме на осмисленият и до поединости познат; нивниот господ не им даде ништо освен вечни, мачни барања; нивниот господ не измисли ништо попаметно отколку, не се знае зошто, луѓето себеси да се принесуваат за жртви - а ние му принесуваме жртва на нашиот господ, Единствената Држава - смирена разумна жртва... победа на сите над единката, збирот над единицата."(4)

И додека едни во антологијата на космичките потраги по изгубениот рај гледаа и поезија на движењето и драма на олеснувањето од макроскопски димензии, дотогаш една силна струја во овој жанр создаде атмосфера која механичките чекори на цивилизацијата ги проследи низ патеката што води кон судниот ден на духот и слободата, моќен вирус што го труе нашиот индивидуален лик и чувство за автономност. Впрочем, дијалектиката нè прави претпазливи - сегашната верба дека технолошкиот прогрес е клиника што ќе не ослободи од крутите и најбремени животни факти, во моментот кога е блиску до тоа да ги склопи сите свои фрагментарни видувања во нова утопија, во исто време не си одредува ли себеси место во идниот систем на противречности (поточно, во сегашниот, бидејќи тој ниту оддалеку не е напуштен), како мовенс што ќе ја стабилизира несреќата.

Појавата на Замјатин, како духовен татко на Олдос Хаксли, Теа фон Хароу и Орвел во литературата, нагласената присутност на еден "Фаренхајт" во галеријата на неоспорните филмски вредности веќе говорат за еден силен, автономен и сугестивен поджанр, кого условно можеме да го наречеме уметност на антиутопијата. Од каде таквиот скептицизам во времето кое навистина не престана да гледа попреку на роботиката (зарем сцената со изневерувањето на последното "чудот" на техниката - суперелектронскиот мозок ХАЛ во "Одисеја 2001" не беше најспорна за приврзаниците на научната фантастика) и генетичката револуција, кое сепак судбината на човековото општество секогаш го гледаше низ еден поглобален сооднос на силите во сферата на економиката и политиката?

Маркузе,(5) еден од оние кои најмногу ќе се интересираат за врската меѓу технолошкото чудо на Западот и сè понагласените можности на репресија врз духовниот интегритет на граѓанинот, ќе рече дека сега кога сме толку далеку од триумфалната победа на "слободниот свет" над тоталитарните системи, станува појасно дека тоталитарното општество и тоталитарниот ум произлегуваат не од обичен сплет на историски околности туку од една релативно многу стабилна структура на постојни односи.Начинот на производството и потрошувачката, врзан со папочна врска со научниот прогрес, ја обесмислува можноста либералистичката филозофија, значи онаа филозофија која најмногу го заштитуваше анонимниот глас и совеста на секој поединец, да отиде подалеку од тоа да претставува "последно прибежиште на надежта". Бидејќи, компјутерската математика, пазарот, индустриската психологија и сличните обележја на еуфоријата на масовната потрошувачка обезбедуваат "хармонично" спојување на единичните и општествените потреби и на тој начин ја обезвреднуваат формалноправната заштита на слободата на мислењето и совеста. Така, доколку едно општество е побогато, тоа во поголем обем ја форсира деструкцијата на слободниот дух, и тоа со многу по-

суптилни методи од, на пример, Пиночеовата автархична управа. "Фаренхајт" само се надоврзува на едни такви заклучоци - тој сурово ја истакнува подмолната ликвидација на добродетелите од онаа страна на нужноста,и тоа токму со помош на инструментите што треба да ја победат нужноста, а кои се дел од творештвото на денешните и, уште поверојатно, утрешните лауреати на Нобеловата награда за некоја од техничко-природните науки. Зарем излетите без крај и почеток во неоштетената природа, апсолутната опседнатост на творештвото во неограниченото слободно време,како составен дел на описот на втората рајска градина, не се уште сега обезвреднети и негирани со сегашниот степен на индустриско производство?

Секако, погрешно би било да очекуваме слепо равенство меѓу една филозофија (која е многу повлијателна одошто обично се мисли - да се сетиме само на Римскиот клуб) и естетските поставки на Трифо; последниот кадар, којво една поентилистичка средина ни го предава илегалниот собир на љубителите на древните музеи, секако е повеќе дел на сентиментот отколку на разумот. Впрочем, тоа враќање кон Платоновата поделба на трудот е само едно несогласување на противречниот процес што ја обележува самата автоматизација; Маркузе ќе рече дека во темните перспективи на ропскиот свет лежи нова експлозија на слободата:врвот на автоматизмот наедно ќе значи дека е финализиран процесот на создавањето на еден нов и самостоен субјект - машината, која во целост ќе го преземе на себе процесот на трудот,при што човекот ќе биде ослободен од технолошката репресија и,веројатно,целосно свртен кон волшебните тантели на поетскиот јазик.

И додека "Фаренхајт" е опседнат со описот на беспрекорната фасада на најсовршената држава, на онаа која целосно го сопрела своето разлагање на индивидуални дропки,дотогаш "Планетата на мајмуните", вториот филм прикажан во рамките на циклусот на научната фантастика која во себе го содржи синдромот на антиутопијата, е забележителен по ироничниот однос кон можноста колепката на човештвото еднаш веќе напуштена пред опиеноста на човековиот љубопитен дух, да остане и натаму седало на Вистината,Добрината и Пресветлиот ум. Тука всушност имаме индиректно навраќање кон оние мисли од триесеттите години на овој век, што така успешно се вклопија во темелите на една нацистичка визија за државата што ќе биде над општеството. Царството на мајмуните не е само обична алегорија на тоталитарните системи, кои колку се дел од историјата толку се и натаму дел од современоста, туку и своевидно оживување на една преднацистичка верзија по која треба да се стави крај на технолошкиот напредок, да се заоре човечкиот ratio и светот да се врати во богомолките на ирационалистичкиот нату-

рализам. Човекот, како "изрод" на еколошкиот поредок,потпаѓа под власта на совршеното општество на неговите еволутивни предци. Со изградена, брилијантна хиерархија на правата и должностите и со познатата строга поделба на работата и радостите, шимпанзата се совршени со оглед на тоа што не ја менуваат природата, стануваат чувари на евентуалната нова "грешка" на еволуцијата. Природата е "она што е свето,изворно, вистинско" (Малер ван дер Брук) (6) и тоа е осветољубива, бидејќи е длабоко конзервативна, почивајќи на постојаноста на појавите дури и тогаш кога се чини дека стие се надминати. Во таа смисла таа го казнува секој невнимателен гест кој се дрзнува да ја дознае вистината наместо да ја признае (што е голем грев по Фортшоф, еден наци-филозоф) (7),а што секако е симболично во атомската катастрофа, бумерангот на човековиот скок кон себеослободувањето од природните прангии.

Научната фантастика, така, како во себе да содржи две спротивни тенденции. Таа е на работ меѓу небото и земјата: дали е човекот само наивен Икар или вистинска лекокрила небесна птица?

Цитирано:

1.Томас Ман,"Тонио Крегер,"стр.64, изд.Матица Српска,1952 г.
2. Анри Ажел, "Естетика филма",стр.21,изд. БИГЗ, 1978 г.
3. " " стр.2о
4. Јевгениј Замјатин "Ми",стр. 32, изд. "Југославија",1978 г.
5. Маркузе, "Култура и друштво", стр.13-24, изд.БИГЗ -77 г.
6. " " стр.26-32.
7. " " "



Благоја Куновски

ВАРИЈАЦИИТЕ НА ФИЛМСКАТА ФАНТАСТИКА – ПАТУВАЊЕ ОД ПОЗНАТОТО ДО НЕПОЗНАТОТО И НАЗАД

"Мислам дека земјата е формализација на космосот и времето и надворешните пејзажи директно ја одразуваат внатрешната состојба на свеста - фактички, единствените надворешни пејзажи што имаат некакво значење се оние што се одразени во централниот нервен систем, низ нивните директни аналогии" - Џ.Г.Балард (J.G.Ballard).

Со горниот цитат од Балард, познатиот англиски филмски критичар, теоретичар и професор-Филип Стрик (Philip Strick) чија специјалност, меѓу другото, е филмската фантастика, го започнува уводот во својата позната книга "Научнофантастични филмови"(" Science Fiction Movies "), првпат издадена во Лондон во 1976 година.

Како многумина критичари, теоретичари или историчари на филмот, и Стрик уште на стартот на својата обемна книга се обидува да даде одговор на постојано присутното прашање на кое фактички и нема дефинитивен одговор, а тоа е: ШТО Е ТОА ФИЛМСКА ФАНТАСТИКА И ШТО СЕ МИСЛИ СО ТЕРМИНОТ ФИЛМСКА ФАНТАСТИКА (Science Fiction -S .F. - во продолжение некаде ке ја користиме и кратенката за научната фантастика во оригинал-СФ).

Стрик се обидува да даде долга низа одговори на ова суштинско прашање, но повеќе низ импликации отколку со дефиниции, и веднаш признава дека листата на толкувањата е индикативна, повеќе по својата нерешителност во одредувањето на дефинитивната формулација отколку по тоа да биде желба за придружување на сите преферирања кон одредени толкувања со што би ги направила сите задоволни во избраните формулации. Стрик најкусо додава дека самиот термин научна фантастика (литературна и филмска),со текот на времето куриозитетно се претвори во дефиниција и значење само за себе; се разбира, тоа во рамките на филмскиот медиум си добиваше специфични карактеристики,кои во прв ред еволуираа жанровски во договор со техничко-технолошките можности при процесот на филмската реализација на секој одреден филм во рамките на жанрот на филмската фантастика.

Во објаснувањето на отвореното прашање: "Што се подразбира под терминот, изразот-научна фантастика (Science Fiction) , Стрик на помош повикува мислења на тројца авторитети,творци на современата литературна фантастика, според чии пишувани дела се снимени многубројни филмови на фантастиката. Тоа се: Х.Џ.Велс (H.G. Wells), Станислав Лем (Stanisław Lem) и Исак Асимоф (Isaac Asimov).

Еве , на пример, што вели Велс за тоа што означува филмската фантастика. Тој, накусо, во стилот на литературно -филмскиот жанр со кој се занимавал, полузагадочно тврди: "Филмската фантастика е ФАНТАЗИЈА НА МОЖНОТО". Значи, ова мислење се однесува на сите видови фикција.

Мислењето на Станислав Лем е подолго и , се чини, доста логично и јасно. Според него, единствениот пат до прогресот (во толкувањето на суштинското значење на С.Ф. -научната фантастика) лежи во укинувањето на формално важечките дефиниции на С.Ф. - и сè додека С.Ф. е сврзана со прогресот, нема смисла и потреба таа да се вклопи во фиксирана дефиниција и рамки. Единствената константа во таа работа и тој процес внатре во жанрот е дека С.Ф. се менува постојано.

Исак Асимоф се придружува кон мислењето на своите колеги-писатели на научната фантастика, изразувајќи ја дијалектичката суштина на С.Ф.- "Сега живеам во светот за кој пишував во 1950-тите години. Многу нешта од мојата фикциска технологија стана стварност и она што некогаш беше спекулирано постепено се претвори во современа фикција или стварност".

Стрик, исто така,се обидува да го одреди идентитетот на научната фантастика конкретно, што е на многу начини С.Ф. (Science Fiction). Според тоа, во врска со идентитетот на С.Ф., во [illegible] филмот можат да се одредат овие општи значења:

а) С.Ф. се однесува на нереалности со расположение на тотална убедливост. Значи, секоја фикција создава расположение на убедливост во фабуларно -содржинската конструкција гледачот верува во она што како фантастика го покренува неговиот систем на фантазирање и логично расудување, т.е. нереалното секогаш мора да наоѓа поткрепа во дадениот животен презент и неговата реалност;

б) С.Ф. ги демонстрира алтернативите и дозволува да се споделува меѓу нив. Тоа значи дека во жанровската функционалност филмовите од филмската фантастика секогаш треба да интригираат со неколку алтернативни толкувања или најмалку со две поларизирани про ет контра мислења и расположенија за можното и неможното, за реалното и ирealното, за логичното и нелогичното внатре во самата фикциска содржина на избраната филмско-[illegible] фантастична материја;

в) С.Ф. е фантазија конструирана околу животната актуелност и претставува преведување на идеите во слики. Ова својство подразбира конструкција на фантастичното кое поаѓа од моменталната животна актуелност и претставува нејзина филмска проекција на фантастичното - или како футуризам научно ба-

зиран или како проекциско расположение - за можните животни општествени и цивилизациски феномени,кои секогаш имаат одредено предупредувачко значење;

г) С.Ф. е заведувачка илузија зависна или базирана врз логичкото расудување или, понекогаш, и врз строго егзактни научни и техничко-технолошки и медицински принципи.Со ова својство дел од филмовите на филмската фантастика го добиваат непосредното и само во нивниот случај правилно употребено терминирање - научна фантастика (Science Fiction - С.Ф.). Зашто, во оваа смисла, за попрецизно разликување на значењето меѓу научната фантастика и конкретно филмската фантастика треба да се подвлече дека и во литературата и во филмот, во рамките на овој жанр, генерално, сè би можело да се стави под заедничкиот именител на фантастиката. Според тоа, сè што е фантастика (литературна или филмска) не е автоматски и научна фантастика,во она материјално-одредувачко значење на филмската фантастика,што својата фантастична проекција строго ја базира врз некои презентни животно-научни и техничко-технолошки сознанија и закони. Тоа значи дека за нив се користи некој научен ред и логика, па тие филмови навистина да претставуваат научно-филмска фантастика. Тоа не значи дека тука се подразбира апсолутната можност, таа научнофантастична проекција во една блиска иднина да биде реално остварлива,но е оставена како отворена логиката на поткрепената претпоставка.

Во таа смисла суштинско е и генералното одредување на филмовите од филмската фантастика, според кое, филм што заслужува да се доживува, значи да биде доживеан од самиот гледач, е она што ве вовлекува во себе во текот на траењето од час и половина,,конечно, да ве врати во состојба на некој вид заслепувачко повторно раѓање, со истите податоци,се разбира, со кои ве исклучува за кратко од надворешната стварност, вовлекувајќи ве во секоја разумно-компетентна научно-фантастична или само фантастичнофилмска приказна. Во оваа насока доста поткрепувачка е и онаа кусо но многу блиска условно отворена формулација на Х.Џ.Велс, а што е на релацијата на гореспоменатото разграничување меѓу научната филмска фантастика и само филмската фантастика. Имено, во врска со Велсовото одредување на жанрот како ФАНТАЗИЈА НА МОЖНОТО, се јавува и еден внатрешен позитивен парадокс на "сајанс-фикшн" филмот, а тоа е дека тој ги носи во себе сопствените контрадикции. Така, на пример,космичкото тркало, иако денес не се наоѓа во орбитата на земјата, вој филмот на Кубрик "2001 -космичка одисеја" ("2001:A.Space Odyssey"), навистина ни покажа објекти во полн лет и со далеку поголема јасност и убедливост отколку што беа во состојба тоа да го сторат преносите на НАСА од спуштањето на месечината.

Од Мелиес до Кубрик и од Хомер до Кларк

Уште од почетоците на цивилизацијата на планетава, со неговата природна самосвест за постоењето и со моќта на разумот, за човекот перманентна загатка и стимулативна мистерија претставувал светот надвор од неговиот дофат, од неговото рационално - онтолошко сознание. Се чини дека човекот уште од своите прапочетоци е загледан во небото над себе,дење гледајќи во "семоќното сонце", ноќе во ѕвездите и месечината,градејќи ја врз тие недопирливи и неосознаени простори својата елементарна фантазија за сопствената егзистенција, за сопствената ништожност во неизмерливоста на космосот и галаксиите. Човекот, всушност,со векови бил перманентно исправен пред тие неодгатливи простори за кои постепено,во зависност од степенот на сопствената физичка и разумска емансипација и развој, давал разни толкувања врз кои базично ја градел материјата на својата религија , како еден вид "поткрепа"врз оној друг крај од "светот" и постоењето или како стравопочитување пред недопирливите сили над него, за кои создавал длабоко и ортодоксно верување дека го набљудуваат и ја одредуваат неговата животна и човечка судбина. Всушност, од првите сознанија за себе и за животот околу себе, од откривањето на огнот и првите орудија, низ разните цивилизациски етапи и историски периоди, човекот како да минувал низ процесот на овде споменатата ФАНТАЗИЈА НА МОЖНОТО. Тој најпрвин фантазирал за тоа како полесно да ги убива животните околу себе или како да ја обработува земјата, како да се превезува од едно до друго место, потоа, уште од Икар старата желба, како да лета, па како да разговара на далечини, да добива енергија што ќе ја заменува неговата. И сѐ така, тој процес се одвивал во спрегот на фантастичното проектирање на она можното што потоа во блиска или далечна иднина станувало реално, секогаш во зависност од степенот на цивилизацискиот развиток,така што и вечниот сон барем некој од човечкиот род да "ги допре" ѕвездите, на некој начин се оствари во развитокот на космонаутиката,летањето на Гагарин во космосот и првото спуштање на вечниот земјин придружник - месечината, со тоа што загатките на тој план остануваат и натаму огромни и отворени, со претходно одвај малку задоволената суета на човековиот род. Со појавувањето на Гутенберговата Галаксија започна и систематското бележење на отворениот процес на реално-фантастичното испреплетување на настаните од животот и цивилизацијата. Човекот, и пред тоа ги бележи своите мечтаења, фантазира за далечните простори и се прашува дали е сам во вселената, а уште повеќе го развива процесот на откривањето на животот и луѓето на својата планета. Така, својата религиска фикција ќе ја забележи во најстарата книга за животот - Библијата, што сама за себе претставува фантастика во вековите на нејзиното најортодоксно експлоатирање од страна на црквата. Дури и за денешни сфаќања некои

работи во самата Библија имаат неразјаснети корени и значења. Спевот "1001 ноќ" е своевидна литературна фантастика во која човекот,исто така, наоѓал оддишка за својата исконска потреба да фантазира или животот да си го толкува низ фантастиката, поаѓајќи од секојдневната реалносст и стварност. Хомеровата "Илијада и Одисеја" е, исто така, одраз на тие древни и првични потреби да се забележи желбата за одредено фантастично доживување на тогашната реалност. Патувањето на Одисеј не е ништо друго туку потреба да се истражува непознатото, како бегство од реалноста што заситувала, но и како природна дијалектичка потреба на живото суштество -човекот.И сѐ така од таа прва одисеја на Одисеј, "фантастично проектирана" од Хомер,до Артур Кларк и неговата сегашна, современа парафраза на една новодоживеана одисеја, но не на земјата туку во космосот, и тоа не денес туку во 2001-та која веќе и не е така далечна. А што се однесува до годините на футуристичката проекција,Орвеловата 1984 е најблиска.Дали така ќе изгледаат тие две литературно-филмски фантастични проекции останува да се потврди во блиската иднина. Впрочем, многу од тие, како што вели самиот Асимоф, спектакуларни технолошки фикции станале стварност и осовременета фикција- од Жил Верновото некогаш чудно и несватливо патување под водата, се разбира не под 2о илјади милји, па се до летањето на човекот во вселената во лансираните сателити. Тој цивилизациско-научен и техничко-технолошки распон на најдобар филмски начин го илустрираше Кубрик во својот извонреден, веќе антологиски филм, ремек-дело во својот жанр, "Одисеја во коѕмоѕот 2001". Уводната секвенца во која е прикажан првобитниот човеколик мајмун или мајмун-човек и неговото осознавање на рефлексот за психомоторно контролирање на предметите како орудие, преку осознавањето на сончевата светлина што доаѓа од зад мистериозниот Монолит,па сѐ до патувањето во космичкиот брод до 2001-та година - тоа е развојната линија на човековиот цивилизациски пат, така рефлексивно и филозофски длабоко прикажан во овој филм.

Ако Гутемберговата Галаксија го означуваше постариот систем на човековото комуницирање и регистрирање на цивилизацискиот развој, тогаш појавата на филмот е најновата галаксија на комуникацијата низ слики, чија моќ е уште поизразена и фантастички отворена кон иднината, со самото постоење и развивање на телевизијата и сателитската трансмисија. Така, продолжувајќи го перманентниот тек на животно-цивилизациското интерполирање меѓу реалното и фантастичното, како фантазија на можното,кон крајот на XIX-от век се појави,секако, пред тоа фантастички проектираната "Лимиерова галаксија"- филмската, живата подвижна слика што ќе ѝ даде уште поголеми, неизмерни можности на човековата фантазија за уште полесно и поразбирливо толкување на стварноста низ фантастичните проекции. Фактички, самиот изум на филмот, тој нов комуникациски и уметнички медиум, е свое-

видна фантастика, поточно преминување од фантазијата на можноста во една осовремена фикција и реализација на претходната фантастичко-футуристичка проекција. Како и другите чуда пред тоа откриени (телефонот, струјата, автомобилите), и филмот, на смената на вековите, претставуваше првокласна сензација и атракција на новиот век. Магијата на живата слика што го имитира животот, сега само како проекција на екран, започна да владее со љубопитноста и свеста на лугето. Првите обични филмски проекции на Лимиер беа фантастика за себе- луѓето и лугето ќ се чуделе прво на живата слика што ја гледале, а потоа на она што театро прикажува. Затоа, нормални биле и реагирањата кога, на пример, луѓето се криеле под седиштата, кога од екранот директно "кон нив" се движела локомотивата. Новиот визуелен медиум, така, уште поефектно го заменува печатарскиот, како моќно средство за уште порапидно развивање на човековата фантастика, за што филмот беше нестрпливо користен уште на стартот. Така, 7 години од официјалното инаугурирање на филмскиот медиум се појави прославениот Мелиесов филм "Патување на месечината" ("Le Voaage dans la lune"), снимен во 1902 година, а работен како комбинација на делата од Жил Верн и Х.Џ. Велс. Во овој свој жанровски првенец, во својот добро познат стил, Мелиес, низ лесен и ведар хумор, ја дава својата детски разиграна фантазија за тоа како би изгледало патувањето на месечината. Месечината е прикажана како човек кому лансираната ракета му се забива токму во окото. Следната сцена ја прикажува гранатата што паднала на една рамнина меѓу кратери, а истражувачите излегуваат од своето ѕвездено возило, восхитувајќи му се на величествениот сјај на земјата. Следните сцени обработуваат теми на кои Мелиес подоцна повеќе пати ќе се навраќа: тоа е ревијата на планетите и ѕвездите. Големата Мечка ја прикажуваат 6 убави девојки, од кои секоја држи по една ѕвезда. Венера, Сонцето, Сатурн и Јупитер се прикажани со еден прозорец на кој се појавуваат божествата на тие небески тела. Ѕвездите се нижат на црната декорирана заднина, што е добиено со двојно осветлување, додека истражувачите уморно спијат и сонуваат. Ги разбудува студот и ги тера да се скријат во пештерите, кадешто, како и во романот на Велс, наоѓаат големи печурки, а го наоѓаат и кралот на месечината и неговите поданици, селенитите, кои изгледаат како лушпари. Истражувачите паѓаат во ропство, но успеваат да побегнат, го наоѓаат своето возило и се спуштаат на земјата со падобран . По кусото патување под вода, филмот завршува со апотеозата за откривањето на една гротескна статуа.

Со овој филм Мелиес остварил голема материјална добивка, што покажува дека уште од своето раѓање жанрот на филмската фантастика се покажал и како најпогоден за комерцијално пласирање и консумирање. Од тогаш фактички трае развојот на овој прв и најстар филмски жанр, кој во текот на осумте изминати

децении ги минал реалните етапи на усвршување,следејќи го паралелно и самиот развој на филмскиот медиум,станувајќи дел од неговите техничко-технолошки можности и потенцијали.Како што обично се случувало и со другите жанрови потоа, и жанрот на филмската фантастика својот најцелосен и најрадикален развој и растеж го достигнал во американската филмска продукција, така што огромниот дел од снимените филмови ѝ отпаѓаат на оваа продукција. Филип Стрик во уводот на својата книга "Филмови на научната фантастика" дава еден податок дека во САД е издадена тритомна енциклопедија на филмската фантастика чиј автор е извесен Волт Ли (Walt Lee), во која се регистрирани 2о илјади наслови на филмови, што навистина е неверојатна и, сама по себе, фантастична бројка за овој жанр. Ако тоа е навистина точно, а немаме причина да не му веруваме на искусниот Стрик,тој податок сам за себе говори колкава е популарноста на жанрот на филмската фантастика.

Оформувањето на дефинитивната формула и дефиниција за тоа што е и како се создава филмската фантастика, меѓу другото,било невозможно во прв ред поради природата на сето она што би можело да се стави под именителот на фантастичното. Рековме дека од стартот па до денес жанрот на филмската фантастика,и како најстар оформен жанр и како многу популарен, се развивал дисперзивно и во ниеден момент не ѝ робувал на некоја дефинитивна формула или на шаблоните на филмската реализација. Еволуцијата на жанрот, како што се случувало и во другите веќе класично оформени жанрови, споменавме, е најпрегледна и најконтинуирана во американската филмска продукција. Исто така, не само првичните литературни корени на напишаната фантастика туку и законот на комерцијалниот бизнис, рапидно ги ширеле темите и содржините на филмската фантастика,така што, верувајќи дека навистина постојат оние фантастични 20 илјади наслови на филмската фантастика, се чини, како досега,во текот на 8-те изминати децении, да се обработени и снимени сите можни идеи сврзани за човековата исконска фантазија и неговата потреба со дел од себе постојано да е во непознатото и неизвесното. Според тоа, тие и натаму ќе растат и ќе ги добиваат своите модулации и интерпретации во зависност од степенот на свеста и цивилизацискиот развој,а со тоа паралелно и од достигнувањата на филмската техника што тие идеи филмски ќе ги транспонира.

Според досегашните сознанија и искуства, можни се неколку интеркласификации, како тематски и содржински подгрупи, во општиот жанр на филмската фантастика. Филип Стрик,на пример, во својата книга, филмовите од овој жанр, условно, ги групира во овие подгрупи, во зависност од тоа што се јавува како заедничко во одредена група филмови, всушност што е заедничкиот именител или "код" на жанровската идеја. Тоа се подгрупите со наслови: "Гледање во небото", "Луѓето како богови", "Во знакот на животните", "Армагедон и подоцна", "Надвор од нашата свест, "Полетување во

непознатото", "Далеку од нашата планета кон другите светови на Космосот" и "Стеснување на времето".

Веќе говоревме за исконската загледаност на човекот во небото, ѕвездите, сонцето и месечината, како простори над него,кои го инкарнираат недопирливото и непознатото надвор од планетата на која се наоѓа , а сето тоа го гради неговото константно, амбивалентно чувство на зачудувачка загледаност и запрашаност но и на стравопочитувачка неизвесност. Во таа смисла,а во својот изненадувачки и непредвидлив стил, 23-годишниот Орсон Велс во 1938 година ќе ги испаничи Американците појавувајќи се на радиопрограмата со радиоадаптацијата на текстот на својот истоименик Х.Џ. Велс од познатата книга "Војна на световите" - "War Of The World" (под тогаш застрашувачкиот наслов "Инвазија од Марс". Паниката во моментот на емитувањето на адаптацијата создавана со сугестивниот глас на Орсон Велс била до тој степен сериозна што луѓето навистина поверувале во некаков пренос од вистинска инвазија на марсовците на земјата.Таквото расположение особено беше подгревано и од тогаш веќе добро развиената стрип-литература и магазините со фикциски содржини,се разбира инспирирани од литературната фантастика на познатите автори: Асимоф, Хемлин, Кларк, Бредбери , Ван Вот и други. Во тоа "златно време" на литературно-филмската фантастика иднината на човечката раса и цивилизацијата се појавуваа како опсесивни прашања, како кај авторите така и кај публиката,чие внимание беше сконцентрирано на тоа дека сите треба да бидат подготвени за "чудото" што ќе дојде. Во тоа време, една од можните интерпретации на ваквото расположение беше поврзана со психологијата и сфаќањата, особено, на американските тинејџери,кои, поучени од тукушто завршената II светска војна, под опасност од неземските суштества и туѓинците, подразбираа атак на нивните девојки и жени и окупација и контрола над светот.

Еден од најголемите напади од космосот врз земјата е,секако, оној опишан во Х.Џ.Велсовата книга "Војна на световите", според која во 1952 година режисерот Бајрон Хаскин го сними истоименит филм со тогаш многу добрата трик-фотографија и специјалните ефекти што овој фантастичен филмски трилер,во кој е прикажана инвазијата на марсовците и борбата на земјаните против нив,го прави еден од класично најуспешните филмови во својот жанр.Во тоа време летечките борбени машини на марсовците, во филмот, беа симболи на космичкиот колонијализам и космичкиот закон на посилниот, како и претскажувачката опасност од самиот 2о-ти век.

Истата година кога се појави филмот "Војна на световите" се појавија "Освојувачи на Марс" ("Invaders From Mars") на режисерот Вилијам Камерон Мензис и "Тоа дојде од надворешниот свет" ("It Came From Outer Space") на режисерот Џек Арнолд.Првиот

го прикажува сознајието на едно дете за тоа дека возрасните не се она што би требало да бидат во услови на опасност од марсовците , а филмот "Тоа дојде од надворешниот свет" е базиран врз Реј Бредбери, одразувајќи го неговиот опсесивен концепт дека никој не е онаков каков што изгледа.Во 1956 година режисерот Роџер Кормен ги сними своите два филма: "Тоа го освои светот" ("It Conquered The World") и "Не од оваа земја " ("Not Of This Earth"), првиот за инвазијата на чудовиштето кое,како инкарнација на суперего силата, се обидува да завладее со земјаните,а вториот за туѓиот посетител кој собира плазма од земјаните за своите луѓе дома. Натаму се редат филмови (во педесеттите години) на американската продукција (со разни други инвазии врз Земјата и земјаните) како што се : "Инвазија од пеколните суштества" ("Invasion Of The Hell Creatures"), "Инвазија од ѕвездените суштества"("Invasion Of The Star Creatures"),"Црвената планета Марс "("Red Planet Mars"), " Денот кога Земјата сѐ уште постоеше "("The Day The Earth Stood Still"), "Работи од друг свет "("Thinks From Outer Space"), "Ѓаволска девојка од Марс ("Devil Girl From Mars"), " Странец од Венера ")"Stranger From Venns"), и како најдобар меѓу сите овие американски филмови од 50-тите години - "Инвазија на грабувачите на телата" ("Invasion Of The Body Snatchers"), во кој режисерот Дон Сицел на интелигентен начин ја прикажува својата фантастична верзија за туѓите суштества кои се трансплантираат во телата на земјаните.

Под влијание на огромната американска продукција, во Европа само Англичаните одржуваа чекор со неа во филмската фантастика снимајќи ги филмовите (во педесеттите години/,како што се:"Квотермас експериментот" ("The Quatrmass Experiment"), првиот од трите филмови за Квотермас, "Пријателот без лице" ("Friend Without Face"), "Се оженив со монструм од надворешниот свет" ("I Married A Monster From Outer"), "Селото на проколнатите" ("Vilage Of The Damned"), "Х-непознатиот" ("H-The Unknown") и др. Производството на филмската фантастика во 60-тите години во САД и во Англија расте уште со поголемо темпо, а филмовите се снимаат со посовршена техника. Така, во рамките на филмовите со теми за доаѓањето на суштества на земјата од други непознати светови, во 60-тите години како позабележливи се појавуваат овие американски филмови: "Не играј со марсовци" ("Don't Play With Martians"), "Денот кога Марс ја нападна Земјата" ("The Day Mars Invaded Earth"), "Тие дојдоа од подалечниот свет" ("Thea Came From Beyond Space"), "Инвазија на телесните крадци" ("Invasion Of The Body Stealers"), а од англиските филмови: "Инвазија" ("Invasion"), потоа третата верзија за Квотермас "Квотермас и дупката "("Quatermass And The Pit"),"Неземјен странец" ("Unearthly Stranger"), Деца на проколнатите" (" Children Of The Damned") и други. Во оваа категорија филмови спаѓаат и оние во кои се појавуваат космичките бродови и особе-

но роботите за кои ќе говориме подоцна. Во рамките на категоријата филмови кои за тема го имаат неизвесното доаѓање на други суштества надвор од Земјата, во текот на продукцијата од 70-тите години, меѓу повеќето интересни остварувања ги издвојуваме: "Човекот што падна на земјата" ("The Man Who Flew On Earth") на режисерот Николас Реј и, секако, еден од најуспешните и технички најсовршените на таа тема - филмот "Блиски средби од трет вид" ("Close Encounters Of Thirth Kind") на режисерот Спилберг што дојде и како крунски одговор на, исто така, опсесивната тема со т.н. НЛО (неидентификувани летечки објекти). Обата филма се надополнуваат во својата специфична рефлексивност на релацијата земјани-дојденци . Во филмот на Реи, Дејвид Бови е испратен во специјална мисија на Земјата од својата далечна ѕвезда да бара спас за своите луѓе. Спилберг, во филмот "Блиски средби од трет вид", проекцијата на долгоочекуваната средба меѓу земјаните и суштествата надвор од нашиот свет не ја гради врз постојаниот страв и непријателство, туку нормалната неизвесност на првата средба ќе ја круниса во спектакуларното филмско "зближување" на нашиот и некој друг свет, меѓу луѓето од Земјава и претставниците на некоја многу понапредна цивилизација, низ мирољубивото разменување на делегации. На тој начин филмот на Спилберг се обидува да ја разбие фамата на НЛО, како и за опсесивниот страв од инвазијата на некои суштества, кои априорно непријателски расположени ќе ја уништат нашата планета.

ФИЛМСКИТЕ АНТИБОГОВИ, МОНСТРУМИ, РОБОТИ И ДРУГИ СВЕТОВИ КАКО ОДРАЗ НА ЛУЃЕТО ОД НАШИОТ СВЕТ-ЗЕМЈЕН

Во продолжение на разгледувањето на широкото поле на разнородната филмска фантастика, една клучна разлика мора да се направи меѓу т.н. "хорор филм"-филмот на стравот и ужасот, и филмската фантастика. Таа постои многу јасно не само на формален план туку и на планот на поставувањето на идеите. Не мора секогаш, како што би рекле пуританците, сѐ што е добро да е филмска фантастика, а сѐ што е испомешано и одвратно да е хорор. Сепак, хорор филмовите во себе имаат надворешна апаратура што во прв ред е упатена на вознемирување на сетилата на гледачите а не на интелектот, значи тие предизвикуваат надворешна реакција не психоментална. Тоа не значи дека филмската фантастика е предодредена за некои "високи цели", туку во крајна линија, доминира интенцијата на авторите за одредена рефлексивно-психолошка провокација кај гледачите. Користејќи разни интуитивни техничко-медицински сознанија, авторите на филмската фантастика најчесто не гиѕнаат егзактните корени и каузалитети на своите фантастично конструирани светови, но, останувајќи уверени дека човекот може да исполнува сѐ што неговата свест ќе замисли, тие се концентрираат врз означувањето

на вистинскиот пат за него или алтернативно означувајќи му ги опасните последици од лошите пресвртници. Така, како класични балансирања на доброто и злото и во човекот и,воопшто, во животот, се јавуваат креатурите човечки на кои им е вдахнат нов живот,како што е тоа случај со Франкенштајн, појавен во литературата уште во XIX-от век, за потоа да добие многубројни филмски верзии со појавата на филмот. Филмот обично бил обвинуван дека приказните за Франкенштајн ги превртува во бесмислици, со исклучителната формула за вметнувањето на криминален мозок во телото на една креатура. Така, губејќи ја можноста за чиста филмска фантастика а добивајќи повеќе својства на комерцијален хорор, филмовите за Франкенштајн од раниот период одвај го исполнуваа условот на филмската фантастика - да бидат рефлексија не чисто надразнување на сетилата. Најновите верзии за Франкенштајн, по својата демистификаторска и пародиска структура го разрешуваат прашањето то на сериозноста на овие филмови. Во верзијата на Пол Мориси "Телото на Франкенштајн" ("Flesh For Frankenstein" - 74) Франкенштајн е привлечно убав, гол, а во верзијата на Мел Брукс "Младиот Франкенштајн" (" Young Frankenstein "-74) тој можел да пуши, да пие, па дури и да запее. Па, сепак, и овие филмови на работ од својата пародичност го задржуваат чувството за амбивалентност на Франкенштајн, како големо творештво на човекот и неговата наука,но во исто време и како негова голема заблуда и грешка.

Едно од најзначајните дела на хорор-фантазијата "Доктор Џекил и мистер Хајд" ("Dr. Jekill And Mr.Hyde ")ке доживее седум филмски верзии.Всушност, филмовите за Франкенштајн и за Џекил и Хајд, како да го инаугурираа раѓањето на еден специфичен филмски подрод во рамките на филмската фантастика,поточно на хррор фантастиката, родот на таканаречените вампирско-фантомски филмови. Во немиот период својот класичен процут овие филмови го добија во рамките на германскиот "камер-спил" и неговиот експресионизам низ делата како што се: "Голем"(" Golem ") на Вегенер, "Носферату" (Nosferatu ") "Фауст " во режија на Мурнау, потоа "Кабинетот на доктор Калигари" ("Cabinet Of Dr. Caligari ") на Роберт Виене, а од тој нем период па натаму и разни други верзии за Дракула,како и неколку верзии за Јидекс во Франција. И филмовите за вампирите во своите најнови верзии,покрај видливата пародичност, ја добиваат димензијата на рефлексивност што не ги остави надвор од филмската фантастика, се разбира како нејзини екстремни претставници , кои дури можат да бидат и жанр за себе. Така, во двата филма на Полански: "Розмариното бебе" ("Rosemary's Baby") и "Балот на вампирите" ("Fearless Vampire Killers ")одразено е демонијашкото во човековата природа,а на многу посуптилен начин Полански тоа го прикажа и во филмот "Потстанар" (" La Locateur "). Во Фриткиновиот филм "Истерувачи на ѓаволи" (" Exsorcists "), строго рефлексивно се открива една ортодоксност од која антидијаболизмот раѓа чувство на религиска при-

падност во западниот свет.

Специфично место во споменатата група филмови од класичниот нем период на германскиот експресионизам, секако,има и филмот "Метрополис" на Фриц Ланг, во кој отворено фикциски е граден еден филмски свет, како одраз на надворешниот, што Ланг го создал како синтеза на тогашните општествени прилики во Германија и својата импресија од Њујорк,градејќи ја метафората за класата на привилегираните и класата на потчинетите, кои ќе бидат поттикнати на бунт од една жена -робот,но не кон револуционерно менување на општеството туку кон компромисночартистичко реагирање со идеолошки спорно помирување меѓу конфронтираните класи. Овој филм на Ланг повеќе ѝ припаѓа на групата филмови со проекциска филмска фантастика, во која фикцијата е одраз на одредена животна и општествена состојба што заканувачки се однесува спрема самата себеси.

Разни идентификувани и неидентификувани опасности по човекот и неговата цивилизација на планетава се предмет на филмската фантастика. Така Х.Џ.Велсовиот "Невидлив човек" (" The Invisible Man ")ќе добие неколку верзии, одразувајќи ја метафората на човековите невидливи зла во неговата природа. Стравот на човекот од неоткриената природа на планетата на која живее добро го означил Жил Верн во своите фикции:"Патување во средиштето на земјата"и, особено, во неколкуте верзии на "2о илјади милји под морето", снимени во 1954 и ри-мејкот во 1969 година. Потоа тука се разните сили добиени по физичко -технолошки пат: "Невидлив зрак" ("Invisible Ray ") во режија на Ламберт Хилиер, "Електричен човек" ("The Electric Man ") со Лон Чени, "Човекот со бела облека"("The Man in The White Suit ") , со Алек Гинис "Доктор Циклопс" ("Dr. Cyclops ; "), "Атакот од Кукла-народот" ("Attacks Of The Puppet People "), "Жена висока 50 стапки" ("50 - Foot Woman "), Најопасниот човек е жив" ("The Most Dangerous Man Alive"),а тука се и разните верзии за човекот -гигант и монструм, како одраз на серијата за Франкенштајн. Тука треба да се споменат и филмовите за подземните и подморските градови инсталирани на планетава, како што се: "Еден час до катастрофата" ("One Hour To Doomsday"), "Град под вода" ("Sity under the Sea") , "Битка под земјата" ("Battle Beneath The Earth"). Присуството на радиоактивното зрачење и разните други зрачења, потоа хипнозата, телепатијата и парапсихологијата се, исто така,предмет на интересирање на авторите на филмската фантастика. Примери за оваа авторска преокупација се филмовите: "Проколнатите" ("The Damned"), "Човекот со Х-зраци во очите" ("The Man with the X-ray Eyes"), "Сила" ("The Power"), "7 денови до пладне" ("7 Days To Noon "), "Приказни на теророт" ("Tales Of Terror "). Мозокот како физичка определба на човековата совест и сетилната моторика, исто така, е константно присутен во разни варијации на филмската фантастика,почнувајќи од филмовите за Франкенштајн до најновите верзии. Во таа група филмови спаѓаат:

"Човекот без тело" ("The Man Without A Body"), ("Мозокот на Донован" ("Donovan's Brain"), "Човекот кој замислуваше живот" ("The man who Thought life"), "Последната програма" ("The Final Programme"), или Занусиевиот интелигентно рефлексивен филм "Илуминации", како и "Кома". Еден од поуспешните,со идеја за екстерна интервенција врз човековиот мозок,секако е филмот "Последниот човек" ("The Terminal Man") на режисерот Мајкл Крихтон, во кој е прикажан обидот за компјутерско елиминирање на убиствените нагони кај човекот. Меѓутоа, филм што се карактеризира со своето поливалентно значење на релацијата тоталитарна опресија и "плакање на мозокот" ("Brain Washing"), секако е одличниот филм на Стенли Кубрик "Пеколниит портокал" ("A Clockwork Orange"), работен според истоимениот роман на писателот Џејмс Барџис. Овој филм на Кубрик е наедно и најдобар пример за проекциска филмска фантастика,проектиран некаде во блиската иднина,во некоја неодредена земја (се препознава Англија), во чие средиште е тинејџерот Алекс и неговите "другс" како што во пишуваниот сленг се нарекуваат другарите, жаргон конструиран од англо-руски лексички кованици. Самиот наслов на филмот ја одразува неговата поента. Извршениот третман врз мозокот на Алекс (Лодовиков третман или "плакнење на мозокот" - електрична лоботомија) има цел да се елиминираат сите сили на деликвенцијата и злото во неговата свест, со што владеачките политички сили ќе создадат послушен човек -мекотел,погоден за гласачката машинерија. Значи, Алекс со тој третман врз неговиот мозок треба да се претвори во портокал што работи како часовник што ќе се навива според волјата на опресивните главари и од неговата глава ќе се цеди она што ќе го посакаат тие. Но, епилогот е оптимистички. Во финалната секвенца, Алекс нема да ја манифестира бараната потчинетост, гонет од своите исконски нагони, ќе го прави она што неговата човечка природа и свест ќе му го налагаат.

Меѓу многуте филмски роботи од типот на Роби-роботот, на свој начин, со метафоричко значење се појави и филмот "Западниот свет" ("Westworld") во кој човекот од американскиот вестерн -каубојот е прикажан како машина. Во овој филм на режисерот Мајкл Крихтон, Јуч Бринер се појавува како робот-каубој, кој се поправа и програмира секоја ноќ за утрешните возбудувачки колежи што ги прави врз присутните туристи, желни за доживувања.Овој филм во исто време е и своевидна демистификација на вестернот како жанр, покажувајќи ја неговата комерцијална празнотија.

И автомобилите, во некои филмови, се земени како симболи на проекциската фикција, која поаѓа од досегашните деструктивни закони на земјата,диктирани од неподнослиивиот сообраќај и неговите елементарни протагонисти-автомобилите и другите сообраќајни средства. Всушност, во американската продукција постои

и термин "филмови со дејствие на друмови"- ("Road Films "). Такви својства имаат: "Поинт бленк" на Бормен, ("Point Blank ") "Булит" (" Bullitt "), на Сиџел, или "Точка на исчезнување" (" Vanishing Point "),потоа двата филма на Антониони: "Забриска кота" ("Zabriskie Point ") и "Професија репортер" ("Profession Reporter "), или "Дволинискиот црн врв" ("Two Lane Blacktop ") неовестерн на Монти Хелман. Покрај своите трилерски својства, овие филмови ја одразуваат и врската меѓу автомобилите и американскиот пејзаж. И кај Антониониевата "забриска кота" и во Годаровиот филм "Викенд" (" Weekend ") е прикажана експлозивната анархија на потрошувачкото западноцивилизациско општество. По примерот на Годаровото сообраќајно крвопролевање, и Италијанецот Коменчини ја сними својата проекциска фикција во филмот, прикажан годинава во Кан, "Сообраќајна мешаница" (" La Grand Emboutelage "), во кој е направен обид за катаклизмично согледување на можните последици од сегашните сообраќајни преоптоварувања по светските автопати. Во филмот на Спилберг "Двобој на друмот" ("Duel ") Денис Вивер е прогонуван во својот автомобил од една огромна цистерна, што автоматски во текот на филмот се трансформира во метафора на злото. И во австралискиот филм "Автомобилите што го изедоа Париз" (" The Cars That Eat Paris") , низ еден пикантен хумор е прикажана инвазијата на возилата и несреќите што го загрозуваат малото гратче. На свој начин пресметка со тие сообраќајни метежи претставува филмот на Тати "Сообраќај" ("Trafic ").

Посебна жанровска подгрупа во рамките на филмската фантастика, секако се филмовите правени во знакот на животните, каде што централно место во фикцијата заземаат разни животни, од оние за Годзила, Кинг-Конг и разни други мајмуни, преку исто така разновидни рептили, инсекти, па сè до "Птиците" на Хичкок ("The Birds") како своевиден проекциски фикшн. Во рамките на оваа категорија филмови, посебно интересен и документарно базиран е долгометражниот документарец "Хелстромовата хроника" ("The Hellstrom Chronicle") на режисерот Валон Грин, во во кој низ фикциската хроника за животот и светот на инсектите, водена од ентомологистот Нилс Хелстром, е прикажана еколошката опасност по човекот од инсектите во некоја блиска иднина. За тоа сведочат научните сознанија дека инсектите можат да преживеат атомска експлозија, да повлечат објекти 100 пати потешки од нивната тежина, да положуваат 87 илјади јајца дневно итн. На свој начин, во неколкуте верзии за "Планетата на мајмуните",метафорички е проектирана цивилизациската катаклизма, по која на власт, врз преостанатите и хендикепирани луѓе, ќе дојдат мајмуните. Стариот мајстор на суспензот-Хичкок во својот метафорички проектиран филм "Птици" ја одразува потенцијалната опасност по човекот и неговата цивилизација,инкарнирана во јатата птици грабливки.

Посебно поглавје во рамките на филмската фантастика,секако, претставуваат филмовите што говорат за можните катаклизми на нашата планета, предизвикана најчесто од атомската војна и другите уништувачки средства што ги создава самиот човек. Покрај обидите да ги изнајдат процесите за градење на еден нов свет, авторите на фантастиката често се занимаваат и со она што може да го снајде овој, стариов, свет. Нивните дела се своевиден апел за моралност и одговорност на сите луѓе како нивна легитимна обврска за одржување на мирот и животот на планетава. Такви филмови, меѓу многуте, се:"Работи што ке дојдат" ("Thinks To Come "), "Кога светот ќе колидира" ("When Worlds Collide "), "Денот кога Земјата се запали" The Day The Earth Caught Fire") "Последниот брег" ("On The Beach"), а како примери за нуклеарната параноја се издвојуваат: "Бакни ме смртно" "Kiss Me Deadly"), на Роберт Оддрич и извонредниот филм "Доктор Стреинџлав" (Dr Strangelove - How J Learned To Stop Worrying And Love The Bomb")на Стенли Кубрик. Овој филм е фасцинантна сатира која на политички план ја исмејува студеновоената трка за вооружување меѓу двете суперсили: САД и СССР, особено ја исмејува американската опсесија од атомската војна и стравот од нападот на Советите. Во исто време тоа е црнохуморно предупредување дека до т.н. "Думсдеј" (Doomsday "- денот на планетарната катаклизма) може да дојде до најобична човечка суета, параноичност (генералот кој е опседнат од загрозувањето на американските "човечки скокови" од комунистите и црвените. Финалното паѓање на тексашкиот каубој (Слим Пикинс) јавнат на атомска бомба,како на родео; уште еднаш, макар филмски проектирано,ја предупредува светската и посебно американската публика,како навистина може да експлодира А-бомбата, во сцената на атомската симфонија. Други поуспешни филмови од 60-тите години, кои предупредуваат на евентуалната катаклизма на нашиот свет,се: "Крајот на светот"(" Crack In The World "), "Воени игри" ("The War Game "), "Последниот човек на Земјата" ("The Last Man On Earth ") "Гасссс" и др.

Друга категорија филмови на филмската фантастика се оние кои се однесуваат на силите и процесите што се одвиваат надвор од човековата свест, а кои му ја диктираат можната катаклизма, на физички или духовен план,како што се филмовите: "1984-та", снимен според истоименото дело на Орвел, Трифоовиот "Фаренхајт 451" ("Fahrenheit 451"), работен според истоименото дело на Реј Бредбери, "Алфавил "(Alphaville ") на Годар, спомена-тиот "Пеколен портокал" на Кубрик", "Ноќ на живата смрт" ("Night Of The Living Dead") на Џорџ Ромеро, "Десеттата жртва" (" Tenth Victim ") и "Тодо Модо" на Елио Петри, "THX 1138" на Џорџ Лукас, "Ролербол" (" Rollerball ") на Норман Џуисон, "Спијач" ("Sleeper ") на Вуди Ален, "Дива на улиците"("Wild In The Streets ") на Бери Шир, "Паркот на казните" ("Punishment Park ") "Лео Последниот" ("Leo The Last "), "Ослободување" (" Deliverance "), "Барбарела" ("Barbarella "),Фан-

тастично патување" ("Fantastic Voyage ") на Флајшер, "Привидувања" (" Images") на Алтман, "Иф" ("If") на Линдзи Ендерсон, и други.

Во категоријата филмови кои го опишуваат човековото полетување во непознатите и неизвесни пространства на Космосот и неговите доживувања во космичките бродови и на непознатите планети,спаѓаат: "Насока Месечината" (Destination Moom "), "Првите луѓе на месечината" (" First Men On The Moon "("Заробени во космосот" (" Marooned"), "Месечина Нула 2" ("Moon Zero Two "), "Робинзон Крусо на Марс" ("Robinson Crusoe on Mars "),"Илустрираниот човек"("The Illustrated Man"), а како ремек дело во оваа категорија, и воопшто во самиот жанр на филмската фантастика, Кубриковата "Одисеја во космосот 2001-ва". Следејќи ја литературната подлога од истоимениот роман на Артур Кларк, Кубрик создал длабоко филозофско дело, чија рефлексивност избивала на визуелно -технички и мисловен план, а сето тоа остварено, пред сè , со досега ненадминатата техничка супериорност. Патувањето на човекот во космосот, за Кубрик,како и за Кларк пред тоа, претставува патување до неговиот идентитет,до неговото реинкарнирање во нов човек на својата цивилизација,кој роботизиран и атрофиран од сопствените научни изуми и достигања,својот нов живот го започнува во бароктната соба на средниот век, како метафора за повторното враќање на неговиот изгубен дух во годината и во векот кои наедно се негов крај но и негово раѓање. Таа последна година од старата цивилизација и нејзиниот човек-жртва и нултата година на новиот човек на Земјата, одново роден со нов дух и во ново тело,е 2001-та, значи космичкиот Одиеј, минувајќи ги новите сцили и харибди доаѓа до своето ново постоење.

Уште подалечно патување од својот дом кон космичките и трансценденталните далечини на своето постоење, човекот прави во филмот "Соларис" на Тарковски (работен според истоимениот роман на Станислав Лем), а тука е и Борменовиот "Зардос".

Со својата мисловна специфичност што има елементи на фикциски згуснато или извртено време, чии дејствија и личности се наоѓаат во меморијата на личностите што постојат во одреден филмски презент, се карактеризираат неколку филмови на познати светски великани на филмот. Во тие филмови минатото се пролонгира како вечна сегашност, што низ филмското време значи повикување на слика по слика,на доживувања, на атмосфери, на емоции, на личности. Овие филмови ја потврдуваат уште еднаш моќта на филмската уметност, минатото на другите луѓе или,уште подалеку,верзиите на другите луѓе за нивното минато, да ги направи како дел од нечие сопствено минато.Таков е примерот со Куросавиниот "Рашомон" или со филмот на Ален Рене "Минатата година во Мари-

енбад" потоа "Кланица 5" на Роj Хил) ("Slaughterhouse Five ") работен според истоименият роман на Вонегат, среднометражниот игран филм на Робер Енрико "Инцидент кај мостот на Утот" ("Incident At Owl Creek Bridge"), потоа уште два филма на Рене: "Те љубам,те љубам" ("Je t'aime, je t'aime")) и "Привидување" (" Providance "). Бергмановите дела скоро сите го имаат тој елемент на згуснатото време што патува и во кое личностите ги повикуваат своите и туѓите мината. Таков е примерот со филмовите: "Час на волкот" (Hour Of The Wolf "), ("Персона", "Тишина", "Крици на шепотења". Во таа линија секако ненадминат е Луис Буњуел чии дела се структурирани на една фикциска основа и претставуваат своевиден филмски сореализам. Уште од своите почетоци со антологиски филм "Андалузискиот пес", Буњуел го гради ова свое специфично авторско својство, развивајќи го во скоро сите подоцнежни филмови, како што се: "Виридијана", "Ангелот на уништувањето" (" Angel Exterminador ") "Симон пустиникот" (" Simon Of The Desert"), "Убавицата на денот" ("Belle de jour"), "Тристана" (Tristana "), "Млечниот пат" ("La voie lactée"), "Фантомот на слободата" ("Phantom De La Liberte "), "Дискретниот шарм на буржоазијата" (Charm Discret De La bourgeoisie ", сè до неговиот последен филм . Тој мрачен предмет на желбите" /"Cet Objet Obscur Du Plaisir "/

Тоа бил било патувањето во светот во филмската фантастика, кој е преполн со наслови одникои ги избравме најтипичните.

Се разбира, нивната продукција не запира. За најновите достигнувања во овој филмски жанр за неговата техничко-снимателска моќ, сведочат филмовите:"Блиски средби од трет вид", "Војна на ѕвездите". Со тоа како и да продолжува истражувањето на неистраженото во филмската фантастика.

Еве што на крајот од својата книга "Филмови на научната фантастика" вели авторот филип Стрик: "Во филмот на фантастиката, спекулативниот или надреалниот,авторите не го задоволуваат само базичното барање за разонода сама по себе низ настојувањето да создадат нови и свежи доживувања, туку тој служи, исто така, и за една многу јасна смисла на метафизиката - здравото одбивање на човековата свест да се повлече од своите надевања, стравувања и сонувања. Најлакомиот човеков апетит е имагинацијата-гладта за истражување, за знаење и за секогаш поголеми чуда. Научнофантастичниот филм, тргнувајќи од имагинацијата, ја стимулира нејзината далечност. Тоа е негова единствена вредност и негова единствена возбудливост".

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆



Џереми Берштејн (Jeremy Bernstein)

ПОРТРЕТ: СТЕНЛИ КЈУБРИК

(The New Yorker, 1966)

...На 29 декември 1965 година снимањето на филмот започна. Во март екипата дојде до најделикатниот проблем при снимањето. Требаше да се снимаат секвенци од внатрешноста на една огромна центрифуга. Еден од проблемите при летањето во космосот е бестежинската состојба. Бестежинската состојба на прв поглед се чини мошне интересна, та дури и забавна, но при долго патување таа е крајно непријатна , а веројатно и опасна за здравјето на космонаутите. Нашиот телесен систем е привикнат да функционира во услови на гравитација,та при подолг престој во бестежинска состојба веројатно би се случиле повеќе непријатни промени во организмот, како на пример, омекнување на косата. Покрај ова, јасно е дека ништо не останува на своето место без силата на гравитацијата и никакви нормални активности не се можни без големи увежбувања.

Во бестежинската состојба и најмалиот удар ќе ве отфрли далеку во просторот. Поради ова конструкторите на вселенски летала се сложуваат дека при патувањето во вселената мора да биде направен некаков вид вештачка гравитација. Во принцип, тоа лесно може да се изведе.

Предметот на работ на едно тркало што ротира со еднаква брзина е подложен на константна сила, којашто го фрла подалеку од центарот; ако се одреди точно големината на тркалото и брзината на ротацијата, оваа центрифугална сила може да ја замени силата на гравитацијата. Знаејќи го ова, Кјубрик побара од Vickers Engineering Group да направи таква центрифуга, којашто ќе биде доволно голема во неа астронаутите да можат да живеат цело време. Шест месеци беа потребни за да се конструира таа центрифуга, а чинеше околу 3оо илјади долари. Однадвор личеше на тркало со дијаметар од околу 12 м коешто можеше да ротира при максимална брзина од околу 5 км на час. Брзината не беше доволна за да може да се изедначи силата на гравитацијата, та опремата во неа мораше да биде прицврстена за подот, но му беше доволна на Кјубрик да постигне некои извонредни фотографски ефекти.

Во внатрешниот дел што беше околу 3 м широк беа сместени: еден огромен компјутер, туш, направа за вештачко сончање, електронски опремен дел за медицинска нега, простор за рекреација со пинг-понг маса, електронско пијано и пет легла со подвижни пластични капаци (хибернакули), во кои астронау-

тите , кога не се на должност, спијат во вештачки сон со намалени телесни функции.

Јас ја видов центрифугата во почетокот на градењето и многу сакав да ја видам како ќе функционира. Бев воодушевен кога напролет ми се даде шанса да одам во Англија. Кога влегов во просториите каде што се снимаше "2001", сцената што ја видов беше фантастична. Во средината на студиото стоеше центрифугата со кабли и сијалици што висеа од секој квадратен сантиметар на железната конструкција. На подот, на едната страна на конструкцијата се наоѓаше една огромна електронска конзола,а на разни места беа поставени 6 микрофони и 3 ТВ приемници. Подоцна дознав дека Кјубрик поставил телевизиски систем за да може да гледа што се случува во центрифугата, кига се снимаат сцени на кои тој не може да биде присутен.

До микрофонот се наоѓаше еден празен платнен стол, на кој пишуваше "Стенли Кјубрик" со избледени црни букви. Кјубрик никаде не можеше да се види, но насекаде се гледаа луѓе што коваа, сечеа, носеа материјали, светло...

Превод и адаптација:

И. Пенушлиски



Дон Даниелс (Don Daniels)
2001: НОВИОТ МИТ

Во новиот филм на Стенли Кјубрик (Stanley Kubrick) "2001: Одисеја во вселената " (A Space Odyssey)повторно го затекнуваме овој режисер како применува еден традиционален вид за да ја изрази својата доста лична визија за обрнатото летање на човештвото од слободата. "2001: Одисеја во вселената" се прикажува себе како научнофантастичен филм,чие сценарио (и синопсисот врз кој се базира) го напишал самиот Стенли Кјубрик во соработка со стручњакот за научна фантастика,Артур Кларк (Arthur Clarke). Но, токму како што ПАТЕКИТЕ НА СЛАВАТА (Paths of Glory) биле нешто повеќе од обичен противвоен филм, така и "2001:одисеја во вселената" претставува нешто повеќе одошто вкупност на своите егзотични замки и специјални ефекти. Кјубрик и Кларк во повеќе наврати говореле за својот филм како за нов "мит"; како за софистикувано дело кое комуницира со најпрости,сеопшти вистини, меѓутоа, изразени на личен начин, слично на пророчките текстови на Вилјам Блејк (William Blake). Наместо очекуваната тематика од поранешните научнофантастични филмови,ни се сугерира овој филм да го сфатиме како разгледување на човековата положба во вселената. Расказот овдека треба да го набљудуваме многу подлабоко одошто дословно, а ликовите како "алегорични" аргументи, како воопштени олицетворенија на апстрактни идеи.

Расказот,секако, постои. По прилогот за раѓањето на човечкиот разум, филмот скока во дваесет и првиот век, во моментот кога научниците пронашле доказ за присуството на интелигенција на Месечината, која нема корени на Земјата. Големиот камен монолит, очевидно туѓо тело на Месечината, праќа радиосигнали кон Јупитер, и потоа експедиција од пет луѓе патува кон таа планета со вселенскиот брод Discovery, со кој управува суперкомпјутерот Хол -9000. По судирот со компјутерот,по кој четворица астронаути наоѓаат смрт, на преживеаниот му поаѓа од рака да стигне до Јупитер. Некоја невидлива сила го одвлекува од таму и целиот сончев систем и, кога најпосле стасува до бескрајно далечната планета на вселениците, таму ги наоѓа удобностите на сопствениот дом. Космонаутот на крајот се враќа на Земјата, кадешто ја завршува својата одисеја,но преживеаното искуство го преобратува ,и тој својата матична планета сега ја набљудува со нови очи.

Во текот на дословното моделирање на ова сиже, вселениците ниту еднаш не се појавуваат. Тие, всушност, се нематеријални битија од чиста енергија, невидливи олицетворенија на туѓата интелигенција, и како такви тие дејствуваат симболички како

нешто поголемо, нешто подобро од човекот, нешто Друго .Црниот монолит кој го изнесува на видело влијанието на вселените дословно е агенс на еволуцијата,нејзин надзорник,некој вид патоказ, на човечкиот напредок. Самиот тој монолит добива пошироко значење во рамките на симболичната аргументација на филмот.

Прологот под наслов МУГРА НА ЧОВЕКОТ (The Dawn of Man) го содржи принципот врз кој е базирано целото дело. Прикажани ни се животинските претци на човекот како живеат во својот Првобитен рај и во темнината на своите нагони. Со поставувањето на монолитот кој не ѝ припаѓа на Земјата,животните постигнуваат делумна слобода на свеста,разумно мислење,размислување и индивидуална волја. Преостанатиот дел на филмот ја умножува оваа структура. Модерниот човек е прикажан во занданата на современиот живот, како роб на технолошкиот тоталитаризам,како слуга на научниот рационализам. При крајот на филмот вселените повторно се појавуваат за да го дигнат човекот на повисок степен на свеста и да му дадат поголем статус на слобода.

Тема на филмот е созревањето на разумниот живот во космосот. Прологот се одигрува во плеистоценско време. "Ликови"се група хомониди - човековите рани предци- и тие го надвладуваат животинското робување на нагонскиот живот. Првобитниот рај е пуста земја и мајмуните туку што се на пат да црknат од глад и да исчезнат,како јужноафриканските тапири кои ги опкружуваат. Но под кожата на мајмунот, во блесокот на неговите очи и по неговите нозе ние веќе можеме да го препознаеме човекот. Сето друго е космата анималност што живее во тековите на интелигенцијата на мравките: се бара храна,се трепери ноќе и страсно се бара извор со вода. Процесите на еволуцијата се забрзуваат и Кјубрик доведува до поклопување на моментот кога се раѓа човечката свест со присуството на монолитот и musique concrete на Ѓерѓ Лигети (Gyorgy Ligeti) која грми од звучната лента како колаж на религиозна музика на целиот свет. Едно утро човеколикиот мајмун се разбудува и сфаќа дека постои. Со развитокот на мозокот тој ја уочува разликата помеѓу себе и средината,и животните се тискаат околу плочата обожувајќи ја со стравопочит. Кјубрик се насочува на еден од нив-тој сега е единка- која откривајќи го орудието,учи да ја користи својата околина.

Тој поетичен пролог го слика човекот како умно животно,како битие кое чувствува, способно да го сфати своето постоење и да ја употреби технологијата за убивање за храна и за убивање на припадниците на својот сопствен вид. Целата човечка историја се содржи во еден единствен рез кој од мајмунот-човек не доведува до астрочовекот,при што импликацијата е прологот да го опфати текот на човечкиот развиток: вистински џојсовски кош-

мар.Покрај тоа, 2001-та година е само триесет и три години далеку. Разгледувањето на иднината ќе ги вклучи аспектите на 1968. Да се погледа нанапред или наназад значи соочување со размислувањето за сегашнината.

Клучниот дел на филмот "2001:одисеја во вселената"го преобраќа трагањето по разумните битија кои се надвор од земјата во приказ за робувањето на современиот човке.Тоа е негативен,одречен говор на стара шега: "Има ли разумен живот на Земјата?". Во векот што доаѓа, разумот е навистина туѓинец меѓу луѓето, зашто јунаците на иднината се интелектуални џинови и духовни пигмеи. Филмот така станува оптужба покрената против потомците на човекот-мајмун, аргументација дадена во широки потези и во слики кои се општо препознатливи. Тој поетски приказ на самракот на расата што го дава оваа одисеја ја потврдува потребата од она што Олдос Хаксли (Aldous Huxley) го нарекол револуционерна револуција. Новите јунаци неизбежно се инженери, техничари, научници,чиновници на владата:рационалисти без цел, со возвишена недоверба во чувствата и со верба во материјалната стварност и интелектот. Нивната утопија е земја на вечниот турист.Кога еден космички стручњак патува на Месечината,Кјубрик го прикажува неговиот (Pan-American) брод како со големата сателитска станица го изведува ballet mecanique, дедека и самата станица заедно со својата посада се врти околу Земјата придружувана од темата на валсот "На убавиот син Дунав". Музиката тука се употребува иронично,како и во ПАТЕКИТЕ НА СЛАВАТА и во "Д-р Стрејнџлав" (Dr Strangelove). Пренагласената оркестрација на валсот претставува зајадлив коментар на претенциозната технологија на дваесет и првиот век, додека присноста на композицијата - тема на западната технологија - не потсетува дека софистикуваната железарија навистина значи само Уште Повеќе од Истото. Луѓето од Утопијата се необично меланхолична дружина, и сета активност се одигрува во безбедните поли на стандардното,ритуалното,свикнатото и механицистички безличното. Нивниот јазик е непријатна пародија на воениот, научниот и рекламниот жаргон,но понекаде мачната тишина или неколку зборови кажуваат сè ,како ознаката "употребливо" по повод псевдосендвичите или соопштението за тоа дека луѓето на Земјата нема да можат да се сродат со веста за откривањето на интелигенција чие потекло не е од Земјата, "неподготвени и необработени". Одржувањето на животот сосема го задоволуваат полуприготвените ручеци.

Цената на опстанокот во атомското време е смртта на чувствата. Кога космичкиот стручњак ѝ телефонира на својата ќеркичка од вселенската станица, тој не покажува никаква емоција.Пред глетките на вселенското летање кое предизвикува стравопочит тој тоне во сон. Но Кјубриковите лица се сепак нешто повеќе одошто бескрвно clichè на научниците од филмовите од "Ц" категоријата.

Тие наликуваат на испразнети остатоци на расата излезени од Ничеовиот (Nitzsche) ТАКА ЗБОРУВАШЕ ЗАРАТРУСТРА. Овие Последни луѓе ја загубиле дарбата за самопрезир, ја загубиле способноста да ја пуштат стрелата на својот копнеж по поголемото од човечкото. А во своето уверување дека ја откриле среќата, тие се вистински достојни за презир. Не без причина, главната музичка тема (во филмот кој, грифитовски, употребува музички колажи) е земена од одата за Ниче од Рихард Штраус (Richard Strauss). Својата доверба научниците му ја подаруваат единствено на рационализмот и на истражувањето на материјалниот свет. Тие се како Блејковите техничари со нивните златни компаси,квадранти, и правила, и рамнотежа. На патот за Месечината, космичкиот стручњак спие во бестежинска состојба, во една ѓаволеста сцена во која се гледа како стјуардесата со забавена сосредоточеност му го "дига" пенкалото што му паднало од рацете. Човечкиот напредок е симболизиран во гротескниот несразмер помеѓу тој тривијален гест и пресовесниот начин на кој тој е изведен. На патот кон Јупитер системите за одржување на животот на бродот Discovery се токму такви:прилагодени на основните интереси на животот. Discovery со својата технолошка софистикација, припростата 'рбетна суперструктура и со суперрационалниот мозок, станува и сам брилјантна метафора за вредностите на модерното живеење. На бродот, астронаутите кои не се вештачки успиени со замрзнување го минуваат своето време во бесцелни движења, во акциони циклуси,какво што е, на пример, Пуловото одржување на бодроста на телото со "боксување со сопствената сенка". Луѓето ни изгледаат празни, непотребни. Како што вели самиот Пул, додека човекот е во хибернација се чувствува како да е во длабок сон во кој нема сништа. Никаква надеж ниту пак цел не лежат пред овие надлуѓе, освен механичкото ширење на расата во локален универзум.

Кога локалниот стручњак на крајот ќе стигне на Месечината,Кјубтик повторно ќе го воведе монолитот, на препад користејќи го методот на повторувањето. Филмот од гледачот бара да го спореди откривањето на монолитот на Месечината со поранешната сцена со човеколиките мајмуни, да ги набљудува реакциите на двете "групи" и да ја измери добивката или загубата.Расата го изгубила сето стравопочитување. Тие луѓе на месечината се деца на оној класичен, досаден и неизделкан американски турист во странство, кој останува ладен кон сето она што го гледа, но кој сепак не се дели од камерата што му виси обесена на вратот. Тие парадно се симнуваат поблиску до ископината,облечени во скафандери кои не наведуваат да помислиме дека тие машинолики луѓе се потомци на самиот добар Доктор. Човечки напредок:од мајмун до робот.И Кјубрик го сведува своето споредување на два најголеми и најдуховни потези во филмот. Додека мајмуните, испробувајќи, го допираат монолитот, барајќи непосредно објаснување на неговата безмилосна

таинственост, научникот ја допира плочата со рака во ракавица, на тој начин заштитен од физичка конфронтација. Очигледно дека науката и рационализмот не можат да го допрат. Потоа еден од овие нови туристи го фотографира монолитот за историските книги, додека работите гордо позираат. Подразбирањето дека човекот е мерка за сите работи, непријатната немоќ да се разбере тајната, несоодветниот гест - сето тоа претставува грозен поганштилак. Како човек кој е мајстор на фотографијата, Кјубрик низ целото свое дело изненадувачки ги користел камерите како инструменти на злото. Во ПАТЕКИТЕ НА СЛАВАТА еден фоторепортер штрака со својот апарат на осудени луѓе,токму во моментот кога свештеникот го изговара: "И навистина ви кажувам: денес ќе бидете со мене во рајот". Во Лолита (Lolita),

Квилти снима и режира бесрамни филмови. А сега, во "Одисејата во вселената", детинестите туристи се задоволуваат со површните описи на материјалната стварност. Камерата, како и човечките сетила, понекогаш залажува. Но тие туристи се деца. Глетките на бестежинската состојба му даваат на Кјубрик дословно можност да ни овозможи нов поглед на тие суштества. Како кога децата ќе ја откријат необичноста на извртеното лице на некој пријател, гледалиштето е соочено со невообичаени глетки на човечките тела во вселенски летала и надвор од нив. Како неодлучни младенчиња кои се борат за тоа да се одредат во новиот свет, вселенските патници одново мораат да научат да одат многу внимателно, по sидовите и по должината на просториите, со заштитна кацига на главата во случај на глупави незгоди. Тие је цицаат својата храна и повторно учат како да се однесуваат во просториите за природни потреби. Насмевнатите наконтени госпоѓи ги служат оброците и како вселенски старателки се веат и неумолно чурликаат додека ве прашуваат за името. На бродот Discovery, додека тројца американски космонаути спијат во замрзнат сон, најголемата старателка од сите, Хол, се грижи за сѐ, вклучувајќи ги и сончевите бањи,игрите и роденденските песни за двајцата летачи кои остануваат будни во текот седуммесечниот пат.Боумен и Пул се две сериозни, стармали деца,кои зад затворена врата чепкаат по интегритетот на Старателката; тие се заробеници на една технолошка справа за разонода, тие во својата вселенска "мешунка" се слични еден на друг како две зрна грашок.

Холовата ТВ објавувачка збирка на звуци и речникот стануваат бестелесен глас на три века на научниот рационализам. Го видовме човекот како животно, како турист и како дете. Сега неговиот интелект е главен извор на неговата гордост и прикажан е како сосема можно опасен, дури и судбоносен. Хол е киклоп на оваа нова одисеја,Хуинхум на новите Гуливерови патувања. Тој е машина, но машината прави грешки и покрај стремежите на своите творци кон совршенство. Тој е мозок, верен на Мисијата на мономанискиот начин на Џек Рипер и на начинот на возвишената суровост на

д-р Стрејнџлав; и тој е разум со морал без окови. Кога умира, Хол ја пее "Daisy". Сентименталната љубовна балада им се придружува на песните од ПАТЕКИТЕ НА СЛАВАТА И Д-р СТРЕЈНЏЛАВ, за да ја навести смртта на интелектот.

Човеколиките мајмуни од прологот - сите Јахуи - јасно го искажуваат чувството кога ги осветлува мислата што се раѓала. Иако човекот не може да биде сигурен, изгледа дека и Хол,исто така, е способен да чувствува страв, гнев или радост што ги врши високите должности. Неговиот "бунт" е повеќе одошто грешка на машината или на болеста на чистиот интелект. Кјубрик на Холовите постапки им ја дозволува сета двосмисленост, која инаку им е својствена на јунаците од крв и месо. Принудувајќи не да го набљудуваме Хол како личност, режисерот, на бродот Discovery, сите не фаќа во замка, заедно со исушените космонаути и со нивните упорни механицистички истражувања на универзумот.Ако машината е човек,што се тогаш луѓето? Во тоа лежи една од најцрните субверзии на ОДИСЕЈАТА ВО ВСЕЛЕНАТА.

Хол, исто така, дава впечаток дека има исклучително човечка дарба за притворност кон своите потчинети. Тој пропушта да го предупреди Боумен додека ја проверува збрканата психолошка состојба на астронаутот. Во својот роман, Артур Кларк ја признава сета тежина на пронаоѓањето едноставно објаснение на компјутерската грешка. Тој затоа предлага друга "теорија": поради обидот од посадата да ја скрие вистината за мисијата на бродот (пронаоѓање докази за постоење живот надвор од земјата), напнатоста на Хол му донесува "нервоза". Тој почнува да прави грешки. Неговата најсериозна грешка (доколку изразот е соодветен) е неточниот извештај за механизмот за комуникација и неговиот дефект што ќе се случи. Откривајќи ја грешката - лага, Боумен и Пул сметаат дека, можеби, ставањето на компјутерот надвор од употреба ќе биде неопходно.Загрозен,Хол ги убива сите астронаути освен еден. Големиот Брат е вистинската мајка. Во Д-р СТРЕЈНЏЛАВ најчовечки обележан лик е лудакот Рипер. Сега, во ОДИСЕЈАТА ВО ВСЕЛЕНАТА, Хол наполно станува човечко суштество кога од себе прави убиец.

Кога Боумен го убива Хол, новиот Уликс ги отфрла науката, технологијата и рационализмот,бидејќи во неговото барање на животот, тие му се само делумна помош. Последното прикажување на човечката неподготвеност е Големиот лет низ вселената, кога Боумен во својата космичка "мешунка" плови помеѓу ѕвездите носен од некој вид галактички брзак. "Мешунката" и нејзиното "семе"проаѓаат низ страотни ѕвездени облаци, низ гроздови глобули и неизмерни бранови на енергијата. Кога земјанинот на крај пристигнува до живеалиштето на вселениците, таа планета, со своите бујни пејзажи и со повеќебојното небо, е кошмарна пародија на сцени од земјата.

Конечно, човекот е согледливо битие во несогледливата вселена. Исто како што на крајот на ПАТЕКАТА НА СЛАВАТА Даксу ја прикажала вистинитоста на Бруларовите обвинениј заради сентименталниот идеализам, во завршните сцени на ОДИСЕЈАТА ВО ВСЕЛЕНАТА Ѓ предочено Боуменовото бесконечно мало место во универзумот. Вселенците - секако, сега мораме да ги идентификуваме како Кјубрик и Кларк - за својот потресен гостин приготвиле раскошна хотелска соба. Неодредливиот grandeur диво ѝ се потсмева на домашната убавина на декорот на Луј XVI (louis XVI), но собата е удобно осенчена со, како трева, зелена боја, тоалетот не е "бестежински", а и храната е добра. Можеби вселенците го одбрале милјето од револуционерниот период на нашата цивилизација поправо како рамки што одговараат на една повистинска револуција. И тука вселенците му даваат на Боумен можност да се набљудува себеси како брзо старее и како најпосле умира. Неизменливата убавина на собата на смртта се однесува кон мртовецот со видливо потсмевање, додека во тишината еден бран на смеа го достигнува другиот. Нашите домаќини ни даваат сега до знаење дека во човекот лежи нова алка на еволуцијата, едно битие вредно на својата земјина колевка, ослободено од робувањето на човечката судбина, една повисока Интелигенција.

Праизборот на заоѓањето на човекот, отаде, се наоѓа во неговата физичка непостојаност. Низ целиот свој тек филмот изразува едно платоновско неверување во материјалниот аспект на човечкиот живот. Постои еден крупен план на човеколики мајмуни што јадат сурово месо: тоа е кадарот кој ја илустрира нивната анималност. Подоцна, Кјубрик со еден рез се префрла од космичкиот стручњак на неговиот брод, кој на Месечината префрла цел еден тоалет. Овој беспокоен знак дека Хал е навистина живо битие и дека човечките суштества се навистина одвај нешто повеќе од машина, доведува до сомневање во вредноста на претставата за единственоста на човечката личност или поимот "душа". Долгите сцени, полни со болка, за човечкиот живот кој во вселената се одржува со помош на манипулирањето на машините или со нерамномерното вдишување на кислородот се неподнослив потсетник за кревкоста на човековото постоење. Човечкиот живот е исто така, кревок колку и чашата што се скрши во домот на вселенците.

Во својата одисеја кон слободата Боумен најнапред се ослободува од својата вселенска мешунка, потоа од својата вселенска облека, а најпосле и од своето тело. Можеби следниот чекор во еволуцијата треба да го видиме во отфрлањето на тиранијата на материјалното, и оние завршни снимки пред се[се] карактеристики на невидливото. Најбуквално толкувани наметнувањето на вселенците како нови deus ex machina може да изгледа противеволутивно. Меѓутоа, идејата е дека бавното растење кон разумот е природно и дека вселен-

ците се и сами дел од природата. ОДИСЕЈАТА ВО ВСЕЛЕНАТА,сред хаотичната тајна на вселената, ги слави ретките знаци на природниот поредок. Првата слика во филмот го прикажува затемнувањето на Месечината со Месечината, Земјата и Сонцето кои, вертикално нанижани во средината на екранот, дејствуваат како пророчко раѓање на светлината. Човеколиките стануваат свесни за своето постоење и Сонцето се појавува над монолитот исто како подоцна приоткривањето на плочата на Месечината.

ОДИСЕЈАТА ВО ВСЕЛЕНАТА, исто така, ја слави и промената. Мајмунот е преобразен во човек. Човекот се оспособил да ја напушти земјата за да патува во вселената - тоа е чекорот во еволуцијата кој Кларк го изедначува со напредокот што е направен кога животот од морето излегол на копно. Машината прераснува во човек, а човекот станува "вселенец". Со својот филм Кјубрик се повикува на оној дел од нас кој сè уште е способен да поставува прашања. Таа покана се навестува со стил за кој не подготвил Д-р СТРЕЈНЏЛАВ. Гневот од ПАТЕКАТА НА СЛАВАТА е преобразен во спокојство кое е од онаа страна на очајанието,во уметност која пропишува туку опишува. Кјубрик, по се изгледа,смета дека,сè до конечното преобразување,со оглед на карактеристиките на расата, неговите подриени луѓе се неизбежно наши потомци. Уметникот притоа нуди естетичко решение кое само ја задоволува структурата на очајничката надеж на неговото дело, дека со новиот милениум ќе дојде и новиот почеток. Тој клечи таму некаде зад Месечината, набљудувајќи , создавајќи свои прекрасни слики и давајќи на знаење дека дваесет и првиот век во сегашниот период би бил вистинско време за нова зрелост.

превела:

Дубравка Рубен



Бернар Ејзеншиц (Bernard Eisenschitz)

ПОСЛЕДЕН ОД ВСЕЛЕНЦИТЕ

Како што "Д-р Стрејнџлав" (Dr. Strangelove), чијшто надреалистички облик само го нагласуваше неговиот суштински реализам, претставуваше европски филм на еден американски автор,така сега "2001:одисеја во вселената"(2001 :A Space Odyssey) претствува најамерикански филм на еден веќе наполно европеизиран режисер.Наспроти "Д-р Стрејнџлав", во "Одисејата во вселената" реалистичкиот привид доведен до крајност е токму она што го дава наполно европеизираниот режисер. За разлика од "Д-р Стрејнџлав" во "Одисејата", во возвишениот облик на храброста и обработката, Кјубрик (Kubrick) може себеси да си дозволи да каже дека неговиит филм претставува само меѓусебно поврзување на четири новели. И, навистина, елементите на загадочното се исто толку едноставни како и во Едиповото прашање; споредбата е наполно природна, па дури и задолжителна, затоа што и тука станува збор за човечко битие кое најнапред оди на четири,потоа на две и најодзади на три нозе (четирирачен антропоид, хомо сапиенс, чии две нозе зборуваат за тоа дека е врзан за една одредена гравитација, па дури и вештачка,пионер кој се потпомага со "стап" т.е. со вселенскиот брод Discovery). Покрај ова, и тука е во прашање трагањето по сопственото потекло, по митскиот отец. Сходно со можностите на мошне непосредната и асимилативна форма,која истовремено е и циклична и тројна, сите можни варијации се испробани.

Пред себе имаме филм без порака,и тоа е она што збунува. "Одисејата во вселената" не зборува ништо друго освен за себе самата: во неа не треба да гледаме басна, иако таа го претставува темелот на Кјубрик како изразит тематичар(1), ниту пак повеќе од научна фантастика која барем во филмот е доследно метафорична (сегашноста проектирана во иднината и обратно, симболични суштества; пацифистичка, деистинка или либералистичка алегорија). Ембрионот на натчовекот од последниот кадар не значи ништо и затоа делува убаво: тој кадар има чиста вредност на егзалтација, на ист начин како и фразата од "Заратустра" што го следи употребата на една класична композиција како илустрација, во согласност со традицијата што оди до немиот филм и до "Раѓањето на една нација" (Birth of a Nation),не претставува поедноставување како што тоа може да изгледа. Тоа ни нуди една можност за согледување на филмот:може пред сè да се мисли дека Кјубрик повеќе се стремел да ги изрази идеите на vertonte филозофијата, како можеби и Штраусовата (Strauss) музичка поема, која ги спротивставува човекот и природата,отколку што се стремел кон идеалистичката или ничеовската медитација (на

што не наведуваат само неколку сличности во изразувањето). Во секој случај, тројното вметнување на квинта во октавата и трите почетни акорди во Штраусовата поема истовремено го навестуваат патетичниот карактер на филмот и начинот на кој е конструиран: последователни скокови од кои секој, како и секој кадар, претставува целина за себе.

Филмот е пред сѐ форма и, попрецизно кажано, техничка постапка: Cinerama Panavision 70, според својата дефиниција и просторност, оневозможуваат каква и да било искушение на естетизмот. А синерамата, од суштинска важност за техничката импликација на темата во "Одисејата во вселената", уште од неговите први филмови навистина претставуваше искушение за Кјубрик.(2). Во средината лишена од силата на тежата, значи во вертикала, камерата не оддава повеќе нерамнотежа ниту нејака и придодадена нервозност, својствени за Кјубриковите почетоци. Правците на дејството на сликата се паралелни со рабовите на екранот и бидејќи предниот план покажува еклиптика во ветикала може да се нагаѓа дека камерата, во тој момент како и подоцна, се наоѓа повеќе на висина од галаксијата отколку на сончевиот систем. Меѓутоа, за разлика од режисерите што ги нарекуваме интуитивни - Форд (Ford), Видор (Vidor) Рej (Ray) и така натаму- за кои седумдесетмилиметарската лента претставуваше можност за запирање и за давање замав на придобивките од минатото - или, пак, за разлика од работливите и ефикасни Дејвид Лин (David Lean) и Стенли Крамер (Stanley Kramer) кои на седумдесетмилиметарската лента ѝ ги должат своите најлуцидни, најинтелигентни и најаналитични филмови, Кјубрик оди кон тоа од проседето да извлече корист во друга смисла: тој оди кон тоа да го умртви размислувањето и да не одведе во подрачјето на музичката комедија (за ова очигледно зборуваат многубројните музички алузии во филмот). Притоа, филмот најчесто делува приспивно врз нашето критичко сетило, не обвиткува со еуфорија која е последица на изедначувањето на механиката (во филмот, и самиот филм), со нејзиниот повод. Вртењето на сателитот со музиката на Јохан Штраус "На убавиот син Дунав" ѝ припаѓа на една цивилизација која истовремено ги опфаќа и Виена и Хилтоновите хотели, космичките летала Pan Amerikan и безбројните техничари на Metro-Goldwyn-Mayer- и предизвикува чувство на благосостојба и пријатност чиј врв досега во прецизноста со која издолженото летало влегува во централниот отвор на сателитот. Тоа е, јасно, тешка злоупотреба ; преку публицитет и со самиот почеток на филмот, Кјубрик се обидел да го нагласи документаристичкиот карактер и свесните рамки на својата антиципација.

За разлика „меѓутоа" од научната фантастика,чии стремежи секогаш биле да вознемират, целиот прв дел од филмот е во настојувањето да смири, а притоа уште и ни зборува од гледиштето на иднината а не на баналната сегашност. Веројатноста на оваа позадина служи само за воспоставување, во вистинската смисла на зборот, на позадината врз која ќе се одвива самата одисеја. Токму тоа совршенство на прецизноста, движејќи се на работ од заблудата, треба да не одведе до хазардното,до фантастичното. Кошмарниот документаризам е сместен, значи, во рамките на едно прекрасно , помалку еуфорично патување.Хронолошки, тука го наоѓаме најголемиот скок во сценариото; континуитетот, меѓутоа, се воспоставува со веќе славниот рез, еден од најимагинативните во филмот, коски-сателит, како и со насловот на првиот дел, "Зазоруваше на човештвото" (The Dawn of Man), кој ги опфаќа предисторискиот период и блиското минато (принципот и интонацијата на трите меѓунаслови потсетуваат на нем филм, а имаат и слична задача: поврзување на целината, давање музичка смисла и карактер на таа целина; оваа последна задача истовремено се протега и до нивното на снимањето,затоа што Кјубрик,како во нем филм, им пушта музика на своите артисти додека снимаат некој кадар, "заради создавање атмосфера".

Првите мотиви на вознемиреност се манифестираат низ хумор што, по правило, се гради на сметка на Кјубриковата минуциозност; а да не зборуваме за начинот на употреба на тоалетот во бестежинската состојба; факт е дека тој самопотсмев уште повеќе ја засилува таа суперистенчена конструкција,особено со употребата на нејасни а застрашувачки гегови.Керкичката на Хејвуд Флојд (Heywood R.Floyd) бара од својот татко една bushbaby само неколку мигови по последната појава на човеколиките мајмуни(оддавајќи,со пропуст на режисерот,впечаток на одиграна сцена,таа сцена прва го навестува преовладувањето на оничното над документарното, затоа што нема никаква причина да не биде сврзана со репликата; следната сцена, според сценариото,во која Флојд нарачува трескавец, е изоставена зашто, несомнено, била премногу очигледна).Нешто подоцна, оваа ирониј ќе се најде во средиштето на фројдовските компоненти на Холовата личност, како и во кондензираната имитација на психоаналитичката терапија во која Боумен го лишува Хола од спомените: 1. "Знам дека не се однесував како што треба... Но, веќе се чувствувам многу подобро"; 2. "Се плашам"; 3."Го губам разумот, тоа добро го чувствувам"; 4."Мој програмер беше г. Ленгли, од него научив една песничка"; 5."Дејзи наполу сум луд..." итн.; 6) информацијата што"Хол ја потиснувал во потсвеста уште од почетокот на летањето" (според текстот на сценариото) се појавува во изворна форма: во прашање е пораката на докторот Флојд.

Имајќи го ова предвид, сигледно е дека веќе не станува збор за некаква неизбежна иднина на каква не осудуваа претходните научнофантастични филмови, туку за една од можните иднини, една од безбројните комбинации што им се стават на увид на љубителите, но сега веќе средени и каталогизирани комбинации. Кјубриковото мајсторство се огледа во поврзувањето и обединувањето на четирите големи и карактеристични мотиви на научната фантастика (евокацијата на предисторијата, предвидувањата на краток рок, меѓусвездените патувања и најодзади, големите вселенци, мутанти и хиперкосмоси), кои, меѓутоа, остануваат без видливи поврзувања (манифестирајќи скромност во давањето наслови, како Чаплин -Chaplin - и Кјубрик пред насловот на филмот става неодреден член). Она за што се интересира авторот на "Д-р Стрејнџлав" (во споменатиов филм тоа беше впечатливо во неговите први и последни кадри), не е космосот, тој неодреден ентитет со кој само Сесил де Мил (Cecil de Mille) би посакал да се фати во костец, туку нешто исто толку амбициозно, неодредената зона на светлоста што ја одделува и спојува вселената и Земјата, подрачје кое му припаѓа на човекот и кое е надвор од него, свест и слепило. Така, трите точки на врвниот интензитет во "Одисејата во вселената" се следниве: светот во своите првобитни граници (тројството Месечина-Земја-Сонце), првиот зрак на човечката интелигенција и завршната појава на новото битие. Бескрајно малата маргина на заблуда што науката ја дозволува - а која веќе беше двигателен мотор на "Д-р Стрејнџлав" - тука се однесува на разумот, предметот на филмот; ние дури во последниот половина час присуствуваме на вистинската одисеја која во целост се одвива во внатрешноста на битието (со помош на други бои или негативи пејсажите ја одразуваат јаловата пустина на почетокот во филмот; собата во стилот на Луј XVI- Louis XVI - го кристализира стремежот кон раскош на една колективна потсвест; обликот на собата е резултат, како што вели романот, на моделите видени во уловените телевизиски емисии или, како што навестува сценариото, на збирот од ментални бранови, или пак, како што произлегува од филмот, на Боуменовите ментални слики); за таа одисеја што се одвива во внатрешноста на битието, мрзеливиот читател на "Новото побивање на времето" (Nouvelle refutation du temps) би можел да помисли дека претставува скелет на филмот и дека сето она што ѝ претходеше беше само сон на главниот јунак.

Навистина е за чудење што еден ваков филм без преседан и конкурент се појави во рамките на една од "големите продукции", а посебно на компанијата MGM (која на тој начин се врати, откако допушти да падне во вода Кјубриковиот проект за Наполеон). Фактот дека контекстот имал толку малку влијание врз филмот не значи дека "Одисејата во вселената" е без

корен: американски - од европското прогонство (митот на Новата граница, кој со мошне малку такт е подвлечен во придружниот текст за францускиот пазар, со тоа што е вклучен и цитат од Л.Б. Џонсон); виенски - кој го следи почетокот на секој кадар; Кјубрикови темели (митот на барање на потеклото на асимилираното во она што претставува извор на спознанието; всушност, единственото остварување што може да се споредува со "Одисејата во вселената" е "Фројд"-Freud - на Џон Хјустон - John Huston - и Волфанг Рејнхарт - Wolfgang Reinhard - по својот третман, како и по метеоритската појава во традиционалистичката продукција). Денес Кјубрик помалку е една од оние особени личности кои сакаат да ја обележат својата средина, не допуштајќи таа да ги обележи нив; еден од последните големи вселенци на Холивуд.

превела:

Илинденка Петрушева

ОБЈАСНУВАЊА:

1. Во филмовите "Патеки на славата" ("Paths of Glory") " Спартак "(Spartacus), "Д-р Стреџнџлав".
2. Што се гледа во минуциозноста и разработката на најдобрите сцени во "Патеките на славата" и "Спартак", иако сè повеќе и повеќе се чини дека тој, овој свој последен филм го испуштил од раце.

☆☆☆

РАЗГОВОР НА ЕРИК НОРДЕН (ERIC NORDEN) СО КЈУБРИК

-Многу расправии околу "Одисејата во вселената"(2001: A SPACE ODISSEY) се врзани за значењето на метафизичките симболи со кои филмот изобилува - изласканиот црн монолит, орбиталната конјункција на Земјата, Месечината и Сонцето во секој момент кога монолитот ја одредува човечката судбина, зачудувачките завршни виори на времето и просторот кои го голтаат преживеаниот астронаут и ја приготвуваат сцената за неговото повторно раѓање како "ѕвезда-новороденче", вратено на Земјата во прозирна плацента. Еден критичар дури "Одисејата во вселената" ја нарекол "прв ничеовски филм", докажувајќи дека суштинската тема на филмот е ничеовско сфаќање на човечката еволуција од мајмун преку човек до натчовек. Каква е, според Вас, господине Кјубрик(Kubrick) навистина метафизичката порака на "Одисејата"?

-Секако не порака која би сакал да ја изразам со зборови. "Одисејата во вселената" претставува нејазично искуство; во двата часа и петнаесетината минути од филмот ќе најдете само нешто помалку од четириесет минути дијалог. Сакав да остварам визуелно доживување, такво доживување кое ќе се провлече низ тесната дупка на вербалното и со своето сетилно и филозофско значење непосредно ќе продре во потсвеста. Да го парафразираме Меклуен (Meluhan): во "Одисејата во вселената" пораката е медиум. Сакав филмот да биде длабоко субјективно доживување кое до гледачот ќе допре на ниво на внатрешната свест, како музиката да се објаснува Бетовеновата (Beethoven) симфонија би значело да се ускопи со тоа што би се подигнала вештачка брана помеѓу разбирањето и уважувањето. Вие сте наполни слободни колку што сакате да спекулирате за филозофското и алегориското значење на филмот - и фактот да се спекулира претставува знак дека филмот длабоко ја зафатил публиката - но јас не сакам да ви дадам вербална патна карта за "Одисејата" која секој гледач би морал да ја следи или која би му давала до знаење дека не ја сфатил смислата.Јас мислам дека успехот на "Одисејата", колку го има, се состои во тоа што допира до широките слоеви на луѓето на кои,инаку, ни на ум не би им паднало да размислуваат за човечката судбина, за човечката улога во вселената и нивниот однос кон повисоките облици на животот. Во случајот на оној што е високо образован, некои идеи присутни во Одисејата, изнесени како апстракции, би дејствувале прилично безживотно и автоматски би биле сфаќани како потврда на интелектуелните категории; меѓутоа, доживеани во еден визуелен и сетилен контекст, тие можат да се одгласат во најдлабокото ткиво од некое битие.

- Не скицирајќи ни ја филозофската патна карта, можете ли сепак да ни ја дадете сопствената интерпретација на смислата што ја има филмот.

- Не, од причини што веќе ги наведов. Колку денес би ја ценеле Ѓоконда ако Леонардо (Leonardo da Vinci) напишеше на дното на платното: "Оваа госпоѓа воздржано се смешка затоа што има расипан заб" или "затоа што крие некоја тајна од својот љубовник"? Тоа би го задушило уважувањето на гледачот и би го оковало со поинаква реалност одошто е неговата сопствена.Не сакам тоа да ѝ се случи и на "Одисејата во вселената".

- Артур Кларк (Arthur Clarke) рекол за филмот: "Доколку некој го разбере при првото гледање,ќе значи дека сме промашиле во своите намери". Поради тоа гледачот би требало да го гледа филмот двапати за да ја сфати неговата порака?

- Не се согласувам со таа изјава на Артур и сметам дека се мајтапел кога ја давал. Вистинската смисла на визуелното доживување во "Одисејата" е во тоа, кај гледачот да се предизвика моментална внатрешна реакција која не бара - или не би требало да бара -понатамошно ширење. Меѓутоа, зборејќи воопштено,би рекол дека во секој добар филм постојат елементи кои при второто гледање го зголемуваат интересот на гледачот и неговото уважување; замавот што некој филм го носи со себе честопати не им дава можности на секој стимулативен детал или нијанса да постигнат полно дејство при првото гледање. Мислењето дека некој филм треба да се гледа само еднаш се заснова на нашето традиционално сфаќање за филмот по кое тој е повеќе менлива забава одошто визуелно уметничко дело. Истовремено, ние не сметаме дека некоја голема музичка композиција треба да ја чуеме само еднаш, некоја голема слика да ја видиме само еднаш, или пак дека некоја голема книга треба да ја прочитаме само еднаш. Филмот, меѓутоа, сè до неодамна беше исклучен од категоријата на уметничките дела - и јас сум задоволен што тоа конечно се менува.

- Во "Одисејата во вселената" некои бестелесни битија се чини како да ракуваат со нашите судбини и ја контролираат нашата еволуција, иако останува нејасно дали на дббро или на лошо,или на обете,или на ниедно?Дали вие навистина верувате дека е можно човекот да биде вселенска играчка на таквите битија?

- Јас всушност не верувам во ништо за нив; а и како би верувал? И самото размислување за можноста на нивното постоење доволно зачудува, дури и да не се проба со разјаснувањето на нивните мотиви. Важно е дека сите стандардни атрибути што во историјата му ги припишуваме на бога можат да се изедначат со карак-

ристиките на биолошките битија кои уште пред милијарда години биле на степенот на кој е човекот и кои еволуирале во нешто што е, исто така, далеку од човекот колку што и човекот е далеку од првобитната тиња во која се појавил.

- Во согласност со таа космичка филогенеза која тукушто ја оцртавте, не постои ли можност на појава на битија кои се на повисок степен од битијата на чиста енергија -на пример, исто толку далеку од нив колку што се и тие од нас?

-Секако дека постои, смислата е во тоа дека во бесконечната, вечна вселена сè е можно и дека направо не сме ни гребнале по површината на целата низа можности. Но во моментот кога астронаутите се готват да стапнат на Месечината, сметам дека е неопходно да ги свртиме вообичаец на такви размислувања нашите тесни земски умови. Никој не знае што не очекува во вселената. Ми се чини дека неодамна еден истакнат астроном напишал :"Понекогаш мислам дека сме сами,а понекогаш дека не сме.Во обата случаја, меѓутоа, помислата е зачудувачка".

- Некои критичари во поголемиот дел на Вашите дела откриле не само длабок песимизам туку и некој вид мизантропија. Во врска со "Д-р Стрејнџлав", на пример, еден критичар напишал дека , и покрај антивоената порака на филмот, вашиот режисерски пристап изгледал чудно резервиран, рамнодушен и невозбудлив кон изгледите човештвото да биде уништено; скоро како да е во прашање чистење на Земјата од некоја зараза. Има ли во тоа тврдење нешто вистинско?

- Во името на бога, не! Вие не се откажувате од својата загриженост за човекот затоа што сфаќате до кој степен одат неговите суштински бесмислици,слабости и вообразености. За мене единствено вистинска иморалност е онаа што го загрозува видот, а единствено апсолутно зло она што се заканува да го уништи човекот. Во суштина, јас верувам во човековите можности и во неговите способности да оди по патот на напредокот. Во "Д-р Стрејнџлав" јас говорев за наследената човекова ирационална црта што се заканува да го уништи; таа традиционална црта на неговиот карактер и денес е мошне присутна и со неа мораме да завладееме. Но тоа што укажувате на нездравост не значи дека и одавате почит - ниту пак дека покажувате очајание и осет за залудност во поглед на можностите за излекување.

-Ве обвинуваа дека, во своите филмови, сте искажале едно силно непријателство кон модерното индустријализирано општество на демократскиот Запад и посебен антагонизам-двомислено обоен со некој вид морбидна фасцинација - кон автоматизацијата?

_ Пред сѐ, јас воопшто не сум непријателски расположен кон машините; всушност, сосема спротивно. Нема никакво сомневање дека навлегуваме во периодот на машинеријата и дека на нашиот веќе доста сложен однос кон машините ќе станува сѐ посложен како што машините стануваат сѐ поинтелигентни. На крајот, ние ќе морама оваа планета да ја делиме со машините чии способности и интелигенција далеку ќе ги надминат нашите. Меѓутоа, заемниот однос -доколку човекот интелигентно го води - би можел да има неизмерно позбогатувачки ефект на општеството. Доколку фрлиме поглед на далечната иднина, верувам дека не е тешко да се замисли како роботи-компјутери со полусвест за себе развиваат поткултура која еднаш би заклучила дека човекот веќе не ѝ е неопходен. Вие веројатно веќе сте ја чуле приказната за врвниот робот на иднината: научниците со месеци размислуваат за првото прашање што би му го поставиле и конечно го пронаоѓаат: "Постои ли господ?" По неколку минути, додека ламбите се палат и гасат и се слуша sунење, излегува картон на кој е напишано:ПОСТОИ СЕГА. Но тој проблем е доста далеку и јас не минувам ноќи кршејќи си ја со тоа главата; мислам дека нашите телевизори и апарати за пржење леб се наполно припитомени,иако не сум толку сигурен во поглед на обединетите телефонски мрежи, за кои понекогаш ми се чини дека живеат со некој свој злобен живот.

- Кога веќе зборуваме за електрониката и механиката на иднината, треба да кажеме дека дури и непријателските критичари ја поздравија сцената на вселенскиот лет и сцените со технички пронајдоци во "Одисејата во вселената" како големо филмско остварување. Како успеавте да добиете така впечатливи специјални ефекти?

- Не можам да одговорам на ова прашање со јазикот на техниката зашто имаме малку време на располагање, но можам да кажам дека беше потребно да се замисли, да се планира и да се реализира наполно нов технички пристап за да се добијат такви специјални технички ефекти. Тоа ми однесе осумнаесет месеци и шест ипол милиони долари од вкупните десет и пол милиони колку што беа потрошени. Мислам дека во тоа исклучително голема заслуга има Роберт О'Браен (Robert O'Brien), претседател на компанијата МГМ, кој имаше доверба и ми дозволи да истраам во нешто што во тоа време морало да изгледа како потфат без завршок на видело. Но јас чувствував дека е неопходно филмот така да го направам, така што секој специјален ефект ќе делува уверливо - нешто што никогаш порано на филм не било постигнато.

превела:

Дубравка Рубен



Податоци и филмографии

XIX КИНОТЕЧЕН ЦИКЛУС

НАУЧНА ФАНТАСТИКА

- ВОЈНА НА СВЕТОВИТЕ (THE WAR OF WORLDS)

продукција: САД,1953
сценарио: според новелата на Х.Г.Велс
режија : Бајрон Хаскин (Byron Haskin)
улоги: Џин Бери (Gene Barry), Ен Робинсон (Ann Robinson)

- ПЛАНЕТАТА БУРА
режија: В. Пушанцев
улоги: В. Емилијанов, Г.Женов

- ДОЈДОА ОД ВЕЛЕНАТА (IT CAME FROM OUTER SPACE)

САД,1953

режија: Џек Арнолд (Jack Arnold)
улоги: Ричард Карлсон,Барбара Руш

- ДОКТОР СТРЕЈНџЛАВ (Dr. Strangelove or, how i learned to stop worryng and love the bomb)

продукција: Англија,1963
сценарио: Стенли Кјубрик (Stanley Kubrick), Тери Сатерн (Terry Southern) Питер Џорџ (Peter George)според новела од Питер Џорџ.
режија: Стенли Кјубрик
фотографија: Џилберт Тејлор (Gilbert Taylor)
музика: Лори Џонсон(Laurie Johnson)
улоги: Питер Селерс (Peter Sellers), Џорџ Скот (George Scott)

- ФАНТАСТИЧНО ПАТУВАЊЕ (FANTASTIC VOYAGE)
САД, 1966

режија: Ричард Флејшер (Richard Fleischer)
улоги: Стефен Бојд (Stephen Boyd), Ракел Велч (Raquel Welch) Артур Кенеди (Arthur Kennedy)

- ПЛАНЕТА НА МАЈМУНИТЕ (THE PLANET OF THE APES)
САД, 1967

сценарио: Мајкл Вилсон
режија: Френклин Шафнер (Franklin J.Schaffner)
музика: Џери Голдсмит
улоги: Чарлтон Хестон, Морис Еванс, Ким Хантер

- ФАРЕНХАЈТ 451 (Fahrenheit 451)

продукција: Англија - Франција,1966
сценарио : Франсоа Трифо (Francois Truffaut) според новела од Реј Бредбери (Ray Bradbury)
режија: Франсоа Трифо
фотографија: Николас Рег (Nicolas Roeg)
музика: Бернард Херман(Bernard Herrmann)
улоги: Оскар Вернер (Oscar Werner), Џули Кристи (Julie Christie).

ФИЛМОГРАФИИ:

✱ЏЕК АРНОЛД (JACK ARNOLD)
(1916 -)

1953 - IT CAME FROM OUTER SPACE (ДОЈДОА ОД ВСЕЛЕНАТА)
1955 - L'ETRANGE CREATURE DU LAC NOIR (ЧУДОВИШТЕ ОД ЦРНОТО ЕЗЕРО)
ТАРАНТУЛА
1959 - LA SOURIS QUI RUGISSAIT

✱ФРАНСОА ТРИФО (Francois Truffaut)
(1932--).

1959 - LES QUATRECENTES COURS (ЧЕТИРИСТОТИНИ УДАРЦИ)
1960-TIREZ SUR LE PIANISTE(ПУКАЈТЕ ВО ПИЈАНИСТОТ)
1961 - JULES ET JIM (ЖИЛ И ЏИМ)
1964 - LA PEAU DOUCE(НЕЖНА КОЖА)
1966 - FAHRENHEIT 451 (ФАРЕНХАЈТ 451)
1968 - LA MARIEE ETAIT EN NOIR (НЕВЕСТАТА БЕШЕ ВО ЦРНИНА)
BAISERS VOLES (УКРАДЕНИ БАКНЕЖИ)
1969 - LA SIRENE DU MISSISSIPI (СИРЕНАТА ОД МИСИСИПИ)
L'ENFANT SAUVAGE (ДИВОТО МОМЧЕ)
197o - DOMICILE CONJUGAL (ЗАЕДНИЧКА МАСА И ПОСТЕЛА)
1971 - LES DEUX ANGLAIS ET LE CONTINENT(ДВЕ АНГЛИЧАНКИ И КОНТИНЕНТОТ)
1972 - UNE BELLE FILLE COMME MOI (УБАВА ДЕВОЈКА КАКО МЕНЕ)
LA NUIT AMERICAINE (АМЕРИКАНСКА НОЌ)

*РИЧАРД ФЛЕЈШЕР (RICHARD FLEISCHER)

(1916 -)

1942 - FLICKER FLACHBACKS (СЕЌАВАЊА)
1943 - THIS IS AMERICA (ОВА Е АМЕРИКА)
1944 - DESIGN FOR DEATH (ПЛАН ЗА СМРТ)
1946 - CHILD OF DIVORCE (ДЕТЕ НА РАЗВЕДЕНИ РОДИТЕЛИ)
1947 - BANJO (БЕНЏО)
1948 - SO THIS IS NEW YORK (ЗНАЧИ, ОВА Е ЊУ ЈОРК)
BODYGUARD (ТЕЛОХРАНИТЕЛ)
1949 - FOLLOW ME QUIETLY (СЛЕДИ МЕ ТИВКО)
THE CLAY PIGEON (ГЛИНЕН ГОЛУБ)
TRAPPED (ВО СТАПИЦА)
1952 - NARROW MARGIN (ТЕСНА ИВИЦА)
THE HAPPY TIME (СРЕЌНО ВРЕМЕ)
ARMORED CAR ROBBERY (ГРАБЕЖ НА БОРНА КОЛА)
1953 - ARENA (АРЕНА)
1954 - 20.000 LEAGUES UNDER THE SEE (20.000 МИЛЈИ ПОД МОРЕ)
1955 - VIOLENT SATURDAY (СУРОВА САБОТА)
GIRL IN THE RED VELVET SWING (ДЕВОЈКА ВО ЦРВЕНО)
1956 - BANDIDO (РАЗБОЈНИК)
BETWEEN HEAVEN AND HELL (ПОМЕЃУ РАЈОТ И ПЕКОЛОТ)
1958 - THE VIKINGS (ВИКИНЗИ)
THESE THOUSAND HILLS (ИЛЈАДА РИДОВИ)
1959 - COMPULSION (ПРИНУДА)
1960 - CRACK IN THE MIRROR (СКРШЕНО ОГЛЕДАЛО)
1962 - THE BIG GAMBLE (ГОЛЕМА ПАРТИЈА)
1966 - FANTASTIC VOYAGE (ФАНТАСТИЧНО ПАТУВАЊЕ)
1967 - DOCTOR DOLITTTLE (ДОКТОР ЏУЛИТЛ)
1968 - BOSTON STRANGLER (УБИЕЦОТ ОД БОСТОН)
1969 - CHE !
1970 - TORA! TORA! TORA!
10,RILLINGTON PLACE
1971 - BLIND TERROR (СЛЕП ТЕРОР)

THE LAST RUN (ПОСЛЕДНО БЕГСТВО)

1972 - LOS ANGELES POLICE

THE NEW CENTURIONI (НОВИ ЦЕНТУРИОНИ)

1973 - SOYLENT GREEN

THE DON IS DEAD (ДОН УМРЕ)

1974 - THE SPIKES GANG (СПАЈКОВА БАНДА)

MISTER MAJESTIC (МИСТЕР МАЖЕСТИК)

1976 - THE INCREDIBLE SARAH (САРА БЕРНАР)

*ФРЕНКЛИН ШАФНЕР (FRANKLIN J.SCHAFFNER)

(1936 -)

1963 - THE STRIPPER (СТРИПТИЗЕТА)

1964 - THE BEST MAN (НАЈДОБРИОТ ЧОВЕК)

1965 - THE WAR LORD (ГОСПОДАР НА ВОЈНАТА)

1966 - THE DOUBLE MAN (ДВОЈНИК)

1967 - THE PLANET OF THE APES (ПЛАНЕТА НА МАЈМУНИТЕ)

1969 - PATTON; LUST FOR GLORY (ПАТОН: ЖЕД ЗА СЛАВА)

1971 - NICHOLAS AND ALEXANDRA (НИКОЛАС И АЛЕКСАНДРА)

1973 - PAPILLON (ПЕПЕРУТКА)

1976 - ISLANDS IN THE STREAM (ОСТРОВИ ВО СТРУЈА)

1978 - THE BOYS FROM BRAZIL (МОМИЧИЊАТА ОД БРАЗИЛ)

*СТЕНЛИ КЈУБРИК (STANLEY KUBRICK)

(1928 -)

1953 - FEAR AND DESIRE (СТРАВ И КОПНЕЖ)

1955 - KILLER'S KISS (БАКНЕЖОТ НА УБИЕЦОТ)

1956 - THE KILLING (ЗАЛУДЕН ГРАБЕЖ)

1957 - PATHS OF GLORY (ПАТЕКИ НА СЛАВАТА)

1960 - SPARTACUS (СПАРТАК)

1961 - LOLITA

1963 - DR.STRANGELOVE, OR HOW I LEARDNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (ДОКТОР СТРЕЈНЏЛАВ)

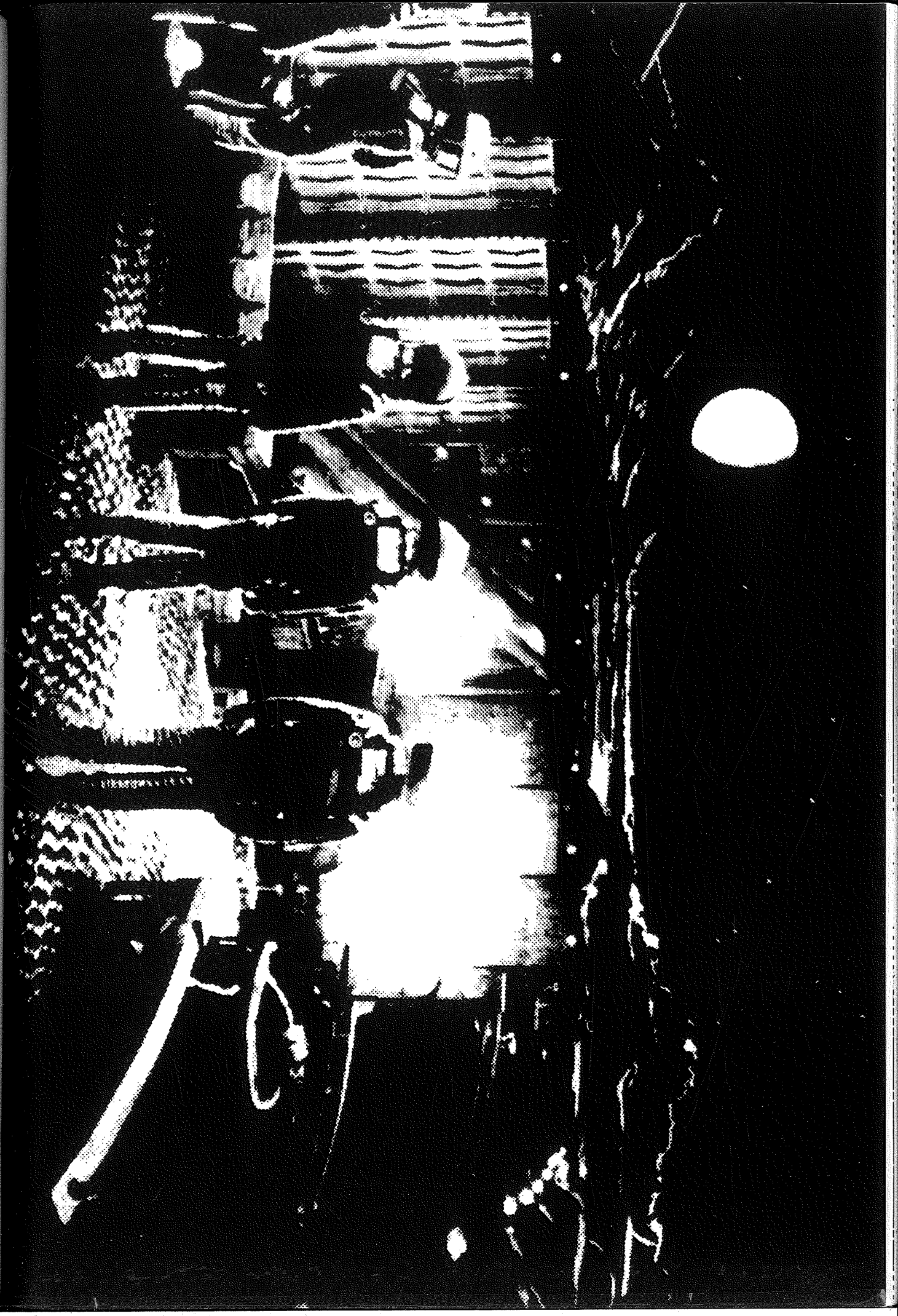
1968 - 2001: A SPACE ODYSSEY (2001: ОДИСЕЈА ВО ВСЕЛЕНАТА)

1971 - A CLOCKWORK ORANGE (ПЕКОЛЕН ПОТРОКАЛ)

1975 - BARRY LYNDON (БАРИ ЛИНДОН)

Подготвиле:

И. Петрушева - Д. Костадиновски




IN MEMORIAM

Мирослав Чепинчиќ

НИКОЛАС РЕЈ – ПРОСТОРИ НА СУДБИНАТА

Николас Реј е роден во 1911 година во градот Кеноша во американската сојузна држава Висконсин. Веднаш да спомнеме и еден биографски куриозитет во врска со овој град, Тој е родно место и на уште двајца големи режисери: Орсон Велс и Џозеф Лоузи. Реј ќе се определи за оваа активност откако ќе почне да студира архитектура во Њујорк. Набргу потоа неговото дамнешно интересирање и занимавање со театарот ќе го доведат во контакт со Елија Казан . Асистентура кај Казан (Реј е асистент во првиот филм на Казан "Едно дрво расте во Бруклин") ќе го ориентира Реј кон филмот. Би се рекло дека тоа еден скоро нормален пат,кој е медиум каков што е филмот, нужно го бара. Останатото доаѓа во текот на една активност, доста богата и успешна,но како и секаде, не и без повремени падови и застранувања. Прв самостоен филм на Николас Реј беше "Тие живееа ноќе" ("They lived by night"), во кој може да се заследи, токму онаа искра на креативното, која понатаму ќе се разгори, за да го афирмира и тоа доста бргу,овој режисер. И пак се соочуваме со еден класичен почеток на ваква дејност, но тоа подоцна ќе можеме да го детерминираме само како привидна ситуација. Што поинаку би ги оправдало подоцнешните интернационални успеси на овој режисер.

Во неговата, сепак релативно скромна филмографија, ќе се сретнат многу дела со потврдена творечка автентичност, со помалку бизарен но секогаш жив кинестетски квалитет и на мигови прилично остер критички тон. Воопшто, социјална ангажираност која се чувствува во скоро сите дела на Реј, го издвојува овој режисер од онаа маса на просечните холивудски рутинери. Веднаш да кажеме дека Реј, неговата социјална ангажираност, психолошката впечатливост на драмските ликови и постојана доза на реалистичкото прикажување на светот,не ги наследил од никакви литературни или било какви други искуства. Тоа е специфичен вид на филмски реализам,што некаде на почетокот на триесеттите години ќе се роди во американскиот"црн филм". Жанровската доминација на овој стил, на неговото експонирање, беше во криминалистичките филмови и трилери. Тоа е стил на визуелни кажување кој настанува во пазувите на тогаш откриените можности на тонската кинематографија, која во тоа време е во зародиш. Филмовите на Форд, Хауард Хокс, Вилием Велман, Мервин Ле Рој и на уште неколкумина му даваат посебен белег на овој период.

Николас Реј по својата стилска фактура несомнено е следбеник на оваа мошне плодоносна ориентација на американскиот филм. Следбеник кој на некој начин ќе го доведе овој жанр до одреден степен

на совршенство, совршенство кое ќе се потврди со цела една серија успешни филмски остварувања. Во нив Реј ќе го создаде и ќе претстави еден свој личен, авторски универзиум. Неговите актери носат некоја фатална предестинираност која на гледачот му се наметнува како една модерна трагика, како неумитност која вирее во условите на една нова човешка ситуација. Сепак овој, така да го наречеме, внатрешен свет на Реј, карактерите на неговите филмски драми ја стекнува своја условна егзистенција токму во постапката која Реј ја применува, полна со реалистичка убедливост но истовремено и со еден суров лиризам. Ова секако може да се насети веќе во неговиот прв филм "Тие живееа ноќе", потоа во филмот "На опасен простор" (On dangerous ground ") и во филмот "Девојка за забава" ("Party Girl"). Заедничко за овие филмови е тоа што настануваат во една авторска клима, следејќи ги некои од традиционалните жанровски мотиви, но и покрај сето тоа израснувајќи во дела со сосема препознатли авторски печат и творечка ангажираност. Несомнено веќе тука, во овие филмови се чувствува оригиналноста на Николас Реј. Несомнено е овдека уште нешто, во овие филмови присутни се сепак некои од темите кои подоцна Николас Реј постојано ќе ги експонира. Осаменоста, отуѓеноста, опседнатоста со некои стравови и социјална несигурност на Рејовите ликови, воглавном млади по нивна возраст, неприлагодени на традиционалната општествена структура, се делови на една тематска ситуација чиј творец е исклучително Реј . Комплетирајќи го тој свој авторски свет, Реј ќе продолжи со филмови различни по жанр, но единствени во својата драматуршка и стилска постапка. Оваа постапка ќе се почувствува и во најтрадиционалниот американски филмски жанр-вестернот. Реј сними неколку вестерни кои секако излегуваат од стандардизираните рамки на вестерн-преставување. "Џони Гитара" ("Johny Guitar."), како и "Вистинската приказна за Џеси Џејмс" ("The true story of Jassie James"), а секако и "Во сенка на бесилката "("Run for cover"). Овдека треба да се спомне и "Родео", филм кој само формално се врзува за овој жанр, слично како што е тоа "Шампионот на родео" ("Junior Boner") на Сем Пекинпо. Впрочем карактрите на Реј се такви што сета драматика ја носат во себе, тука е изворот на сите конфликти, така што надворешното артикулирање на овие сукоби ретко каде е толку добри мотивирано како во филмовите на овој режисер. Темата на насилство која доживеа свој специфичен третман во поновите авторски ситуации, ја среќаваме во делата на Николас Реј, а особено тоа е видливо во неговите вестерни. Негова верзија за одметникот Џеси Џејмс и неговиот брат, е еден чудесен спој на насилство и лиризам, чија присутност во овој филм донесува и една посебна атмосфера на таа трагика. Барајќи етичко и социолошко оправдување за злосторите на браќата Џемс и нивната дружина, Реј инсистира на таа трагика и не тера да се посомневаме во постапките кои општеството ги применува спрема Џеси Џејмс и неговите следбеници. Но оста-

нува овдека и онаа стара тематска преокупација на Рej,а тоа е внатрешниот свет на неговите јунаци,гонети од своите зли или добри демони. Интересирање за емоционалниот живот на драмските ликови и за неговото манифестирање, Рej не го напушта и по се изгледа како да е тоа и единствена негова авторска цел. Планот на дејствието во тие вестерни префрлен е така од чисто акционо претставување,на мошне деликатен план на кои ќе ни ги предочи односите помеѓу карактерите како и нивните лични конфликти. Сите тие ликови обремењети се со некоја своја мината траума, која во отсуден миг ќе дојде во акција како нејзин примарен елемент.

Така е во филмот "Џони Гитара" кој за жал го знаеме само преку сетната истоимена мелодија, музички лајт-мотив на филмот, така е и во "Во сенка на бесилката", каде шерифот Мет Доу до крај нема да му поверува на својот млад помошник Дејв, поради негови поранешни греови но и поради некои свои слични морални пропусти во минатото. Овој однос може да се земе како карактеристичен во Рejовото сваќање на трагиката. Но тука постои и друг еден момент, доста чест во поетиката на Рej. Тоа е неговото интересирање за млади ликови, ликови на пост-адолесценти ,значи ликови на прагот на сопствената одлука и акција. Таков е Дејв од "Во сенка на бесилката", такви се и главните актери на неговиот прв филм "Живееа ноќе" и "На опасен простор"; таков, е и главниот драмски лик во филмот "Почукај на било кои врати" ("Knock on any doop"), такви се и браќата Џемс во "Вистинската приказна...", конечно такви се неговите млади херои од филмот "Бунтовникот без причина" ("Rebel without a cause"). Ликот на Џими Старк во овој филм, кој му беше првата улога на Џемс Дин, неприлагоден, отуѓен од родителите, но и од своите врсници,во потрага е по некој свој модел на живеење, по се изгледа однапред свестен дека не ќе го оствари. Во такви релации се движат воглавном и сите останати јунаци на овој филм. Трагичните концеквенци се неизбежни во услови на така затворени егзистенцијални перспективи, тоа ниту Рej не сака да го разреши во смисла на едно пооптимистичко видување. Така овој филм на некој начин е и останува тестаментарно дело на Рej.

Во филмот "Горчлива победа "("Amere victoire") што Рej го сними во Франција, конфликтите се множат со една невообичаена визуелна прогресија. Стариот мелодрамски мотив, неостварен љубовен триаголник, од почетокот на филмот,набргу го сменува мотивот на војничката должност и етичката суштина на тој чин,за се да се заврши со расположение на апсурд и безизлез. Мошне речитиот гест, кога мајорот на крај од филмот, медаљата добиена за храброст и успешно извршена задача, ќе ја закачи на кукла за обука на командоси, не ја искупува неговата вина,

мо секако го изедначува во трагика со останатите карактери, за кои можеме условно да речеме дека се позитивни.
Но на ваквата поделба,впрочем, Рej никогаш и не инсистираше. Секако не ни беше намера Рej да го идентифицираме со неговите многубројни херои, но во секој случај мошне многу од нивните особини ги поседуваше и Николас Рej. Тој зад себе остави, релативно малечок но исто така можеме да кажеме, мошне значаен филмски опус, кој секако би требало да биде предмет на една поопстојна анализа. Оригиналноста и значајот на овој опус се состојат токму во онаа трајност и оние квалитети,кои се сеуште живи и присутни и во една современа филмска ситуација,а тоа го обезбеди навистина ретката творечка доследност на Николас Рej.

Мирослав Чепинчиќ

*НИКОЛАС ПЕЈ (NICHOLAS RAY)

(1911-1979)

1948 - THEY LIVE BY NIGHT (ЖИВЕЕА НОЌЕ)

1949 - A WOMAN'S SECRET (ТАЈНАТА НА ЕДНА ЖЕНА)

KNOCK ON ANY DOOR(ЧУКНИ НА БИЛО КОЈА ВРАТА)

1950 - IN A LONELY PLACE (НА ОСАМЕНО МЕСТО)

BORN TO BE BAD (РОДЕНА ДА БИДЕ ЛОША)

1951 - ON DANGEROUS GROUND (НА ОПАСНО ТЛО)

FLYING LEATHERNECKS

1952 - THE LUSTY MEN (ПОЖУДНИ МАЖИ)

1954 - JOHNNY GUITAR(ЏОНИ ГИТАРА)

1955 - RUN FOR COVER (БАРАЈ ЗАСОЛНИШТЕ)

REBEL WITHOUT A CAUSE(БУНТОВНИК БЕЗ ПРИЧИНА)

1956 - HOT BLOOD (ВРЕЛА КРВ)

BIGGER THAN LIFE (ПОГОЛЕМ ОД ЖИВОТОТ)

1957 - THE TRUE STORY OF JESSE JAMES (ВИСТИНСКАТА ПРИКАЗНА ЗА ЏЕСИ ЏЕЈМС)

1958 - BITTER VICTORY (ГОРЧЛИВА ПОБЕДА)

WIND ACROSS THE EVERGLADES (ВЕТЕРОТ НАД ЕВЕРГЛАДЕС)

PARTY GIRL (ДЕВОЈКА ОД ЖУРОТ)

1960 - THE SAVAGE INNOCENTS (ДИВИТЕ НЕВИНИ)

1961 - KING OF KINGS (КРАЛ НА КРАЛЕВИТЕ)

1963 - FIFTY - FIVE DAYS AT PEKING(55 ДЕНА ВО ПЕКИНГ)

1973 - WE CAN'T GO HOME AGAIN (НЕ МОЖЕМЕ ПОВЕЌЕ ДА ОДИМЕ ДОМА)

Подготвила:

Д. Рубен

☆☆☆

ЏОН ВЕЈН И НЕГОВИОТ МИТ

"Грд, силен и праведен" - епитаф што Џон Вејн сам си го состави пред својата смрт (не пропуштајќи го и последното нешто со кое можеше да се закити), добро наплатена сметка од личност која целиот свој живот се бореше против непријатели, но овојпат не можеше да ги докрајчи со еден истрел како во своите филмови.

Повеќе од човек, или одличен артист, тој е една симболична личност што доаѓа и исчезнува, со скоро легендарен стас,свесно подржуван од самиот себе, играјќи со задоволство улоги што најчесто беа херојски, тој ги инкарнираше преку сопствената вистинска личност.Неговите лични идеи беа искажани преку неговите улоги, минатото и сегашноста евоцирани во неговите филмови, митот и историјата. Ги реафирмира без да попушти во своето верување со едно вечно убедување растргнато помеѓу националното минато на Америка и современата Америка.

За Американците тој беше еден стандард на самиот себеси кој најчесто се прикажуваше како добар или лош. Неговата американизираност или, поточно, неговата национална функција беше официјализирана преку златниот медаљ што му го додели Американскиот конгрес со единствената кратка посвета: "ЏОН ВЕЈН-АМЕРИКАНЕЦ".

Но да го проследиме ликот на Џон Вејн низ неговите филмови.

Џон Вејн претставуваше еден епски херој од Дивиот Запад,а овој лик најсилно беше прикажан, еднаш за секогаш, во првата негова голема улога во филмот STAGECOACH. Овој тип филмски лик,повеќепати сретнуван во многу филмови, му помогна на Вејн со време да осигура, и покрај разнообразноста на своите улоги, една постојаност како на некој полубог, над сите други,надвор од историјата.

А доколку камерата сакаше да придонесе за хероизацијата на неговиот лик,и таа стануваше монументална, потпомогната со кадарот во кој тој доминираше сам и постојан, како на крајот од филмот "True Grit "или како во филмот CHISIM.

Во своите многубројни, пред сè вестерн филмови Вејн претставуваше лик на Американец од архаичното време, од сè уште Дивиот Запад, примитивен по својата вредност и по својата структура. Тој беше претходник на американската цивилизација, со начин на изразување на селанец со тежок живот како оној што го имаше Морион Мичел Морисон, дете израснато на пустите прерии на Јужна Калифорнија, дете на американските пионери, кое на училиште оде-

ше на коњ, а како таков единствено беше способен автентично да го пренесе на екранот токму таквиот (свој) лик. За себе знаеше да каже: " Свесен сум дека нема ништо забележително на моето простачко и одвратно надуено лице и за да постојам требаше да дадам еден тон, еден гест, еден изглед сличен на мојот".Стилизацијата на ликот на човек од Дивиот Запад во правец на хероизација на обичниот човек, американскиот " comon men". Вејн ја правеше со своето држање на телото, со дикцијата, со јазикот обогатен со локалниот дијалект,со обоената импресија каде што живописното беше надополнето со граматичката несовршеност-сето тоа зачинето со доста гестови за да го покаже држењето на обичниот необразован човек во старата антиинтелектуална традиција) што тој го правеше уште повпечатлив. Во повеќето од своите филмови по својот карактер тој беше аристократ и, уште повеќе, империјалистички аристократ.Неговата единствена појава силно и впечатливо беше прикажана преку неговата фигура,притоа служејќи се со грбот и името. Сето тоа тој не го должеше на некоја посебна традиционалистичка едукација, туку на својата цврстина,на својата сила,на познавањето на природата на индијанскиот свет што беше резултат на долгото време поминато во дивината.Вејн беше способен на најдобар начин, природно и сугестивно да ја пренесе таа слика на екранот, бидејќи беше совршен атлета, одличен јавач,професионален каскадер во сите свои филмови од серијата од Б до З.

Ангажиран во еден вид цивилизиран кадар, на Вејн му недостасуваше рафинираност, а самиот тој премногу го чувствуваше отсуството на коњот, потта и мирисот на барут за да го најде местото во женскиот салон каде што се чувствуваше несигурен и недостоен. Во таквите ситуации неговите манири беа многу тешки и многу мачни, како оние во филмот "The man who shot Liberty valance". Иако во повеќето негови филмови се чувствуваше мирисот на барут, за да биде иронијата поголема, Вејн на два пати без успех се обиде да влезе во армијата. Првиот пат беше одбиен на приемниот испит на Поморската академија во Анаполис,а кога избиВтората светска војна беше одбиен на регрутацијата поради тоа што веќе беше татко на 4 малолетни деца. Но тоа ни малку не му пречеше да сними неколку строго милитаристички филмови со тематика од Граѓанската војна во Америка, Втората светска војна, Кореја,како и за Виетнам (пр."Zeleni baretki"). Во некои од неговите вестерни тој исто така, толкуваше улоги на милитарист (The wore a yellow Ribbon) или бивш војник (The SEARCHERS). Но, и кога ги играше улогите на шериф,тој не беше само обичен заштитник на мирот туку ги обновуваше правилата за наредба (одлика на легендарните шерифи од Дивиот Запад).

Да ја споменеме и улогата на цивилните пионери кои најчесто ја преземаа одговорноста за напредувањето на американските граници и цивилизацијата на Д. Запад при што најчесто вршеа

функција на армијата освојувајки и окупорајки. Најдобар пример за толкувањето на Вејн на еден ваков лик и неговата улога во филмот "The Big Trail..." филмот каде што теоретски е шеф на конвојот а всушност е вистински шеф на групата што ја води.Неговото име на филмот (од вејновски тип) му обезбеди едно воено родословие,сето тоа тенденциозно смислено за обичниот Американец, а самиот Вејн, со едно симболично потекло, потсетуваше на еден тежок генерал -Антони Вејн, човек од границата, заколнат непријател на Индијанците,херој на Граѓанската војна. Правилата на групите во кои доминираше ликот на Вејн беа строго хиерархиски и воени; најчесто се инсистираше на фетишизирана послушност и дисциплина, подредена на апсолутистичкиот култ на шефот. Своите луѓе ги водеше немилосрдно,на еден "примитивен" начин,како што е уочливо во филмот "The Hors Soldiers". Наспроти антагонисзичките групи, Вејн во своите филмови беше "праведен" како на својот епитаф. А самиот тој го почитуваше кодексот на честа, кое пак нешто беше особено почитувано од неговите непријатели (од малкуминатa што беа искрени и "професионални"), на пример од Стариот индијански поглавица во филмот "She wore a yallow Ribbon",

Ефикасноста на неговиот вреден систем беше примерноста и праведноста, доколку му требаше нешто повеќе,на сета своја одговорност ја придодаваше својата грубост. За повеќето Американци Вејн го претставуваше најпрефинетиот индивидуализам од оној вид каде што од афирмација се преминуваше во акција.

Вејн во повеќето свои филмови е прикажан хуман, со благородност што доаѓа од ирската бруталност а сето тоа потпомогнато и одобрено од неговиот пријател ЏОН ФОРД. Од друга страна,тој е и осетлив на традиционалните ирски слабости; алхохолот, лудориите, жените. Не ретко сето тоа е зачинето со доста ирски фолклор што во извесна смисла ги типизира неговите филмови. (Рио Гранде , The qiet Man, Mc Lintock, Big jak !!). Неоспорно е дека личноста на Вејн,облагородена со малку хумор,кај гледачот создава моментална блискост, толку силно изразена со неговата сликовитост и неговата универзална сила што го прават неодолив.

Отфрлајќи ја сета формална реалност во своите филмови, тој мислеше дека "неговото" насилство прави само една илузија на насилство. Вејн може да биде сместен некаде на работ од реалноста,во една Америка надвор од историјата. А најчесто беше тоа една митска Америка што му служеше за распознавање,бидејќи тој се трудеше да ја исконструира вредноста што ја бранеше во своите филмови на едно строго политичко ниво. "Нашата несреќа не е во тоа што имаме направено од Америка туку во она што го имаме поставено на местото каде што е денес Америка"! "Ние не друга-

руваме со реалноста туку со слики што ни се вметнати на местото од реалмоста".(Вејн).

Вејн не се задоволуваше со тоа да го дефинира својот идеал низ своите филмови и изјави туку одеше уште понатаму; затоа во 1949 година стана претседател на една строго десно ориентирана организација што се појави во времето на макартизмот,а имаше за цел да ја исчисти филмската индустрија од комунистите. Нејзината работа се сведуваше на доставување имиња на комунистите на Комисијата за антиамериканска дејност. Да се потсетиме уште еднаш на филмот "Зелените баретки" во кој се величеше славата на маринците, а за конгресменот Розентал, одвратно дело кое ги глорифицира маринците како "вистински луѓе".Најлошо се прикажани борците на Виетнам,запазувајќи ги притоа вестернските модели за правење филм. Вејновиот коментар за овој филм даден во весникот "Експрес" беше: "Јас ја прикажав борбата помеѓу праведните и лошите и тврдам дека токму во Виетнам водевме ваква (праведна) војна.

Тој најчесто беше патетично привржан за својата идеализирана Америка, која веќе во шеесеттите години не постоеше. а неговата верна публика сега стана сентиментална... "Публика,вистинската оублика на САД. Не сакам да зборувам за црните кошули од Бруклин, за скитниците од Чикаго, за декадентните естети од Гринџ Вилиџ. Она што мене ме интересира е да ги освојам срцата на храбрите момчиња од Ијова и Вајоминг, единствените здрави слоеви на Америка".

Повеќе од 45 години во фокусот на филмот, со околу стотина снимени филмови во кои покажа извонредна храброст пред камерите, уграјќи ликови на војник, човек од Дивиот Запад, човек од пионерската епоха на Америка, храбар и нескршлив, способен секогаш и од секакви состојби да излезе како победник.И, како сите херои од Дивиот Запад, и тој реши да умре со чизмите на нозе, останувајќи доследен на ликовите што ги толкуваше во своите филмови.

АН МАРИ БИДО
(Anne Marie Bidaud)
Cinema 79/247- 48

Превод и адаптација
Делчо Костадиновски

☆☆☆

* ЏОН ВЕЈН (JOHN WAYNE)
(1907-1979)

1927 - THE DROP KICK

1928 - MOTHER MACHREE (МАЈКАТА МЕК КРИ)
HANGMAN'S HOUSE (КУЌАТА НА ЃЕЛАТОТ)

1929 - SALUTE (ПОЗДРАВ)
- WORDS AND MUSIC (ЗБОРОВИ И МУЗИКА)

1930 - MEN WITHOUT WOMEN (МАЖИ БЕЗ ЖЕНИ)
ROUGH ROMANCE (ЉУБОВАНА СЛУЧКА)
CHEER UP AND SMILE (РАЗВЕСЕЛИ СЕ И НАСМЕВНИ СЕ)
THE BIG TRAIL (ГОЛЕМАТА ПАТЕКА)

1931 - GIRLS DEMAND EXCITEMENT (ДЕВОЈКИТЕ БАРААТ ВОЗБУДА)
THREE GIRLS LOST (ТРИ ИЗГУБЕНИ ДЕВОЈКИ)
MEN ARE LIKE THAT (АРИЗОНА) -(ТАКВИ СЕ МАЖИТЕ)
RANGE FEUD
MAKER OF MEN

1932 - HAUNTED GOLD (ПРОКЛЕТОТО ЗЛАТО)
SHADOW OF THE EAGLE (ОРЛОВАТА СЕНКА)
HURRICANE EXPRESS (ЏРАГАН ЕКСПРЕС)
TEXAS CYCLONE (ТЕКСАС ЦИКЛОН)
LADY AND GENT (ДАМАТА И ЧОВЕКОТ)
TWO-FISTED LAW (ЗАКОН НА ДВЕ ТУПАНИЦИ)
RIDE HIM,COWBOY (ЈАВАЈ ГО КАУБОЈУ)
THE BIG STAMPEDE (ГОЛЕМОТО СТАМПЕДО)

1933 - THE TELEGRAPH TRAIL (ТЕЛЕГРАФСКАТА ПАТЕКА)
CENTRAL AIRPORT (ЦЕНТРАЛНИОТ АЕРОДРОМ)
HIS PRIVATE SEKRETARY (НЕГОВАТА ПРИВАТНА СЕКРЕТАРКА)
SOMEWHERE IN SONORA (НЕКАДЕ ВО СОНОРА)
LIFE OF JIMMY DOLAN (ЖИВОТОТ НА ЏИМИ ДОЛАН)
THE THREE MUSKETEERS (ТРИ МУСКЕТАРА)
BABY FACE (ДЕТСКО ЛИЦЕ)
THE MAN FROM MONTEREY (ЧОВЕКОТ ОД МОНТЕРЕЈ)
RIDERS OF DESTINY (ЈАВАЧИ НА СУДБИНАТА)
SAGEBRUSH TRAIL

COLLEGE COACH (ШКОЛСКИ ТРЕНЕР)

WEST OF THE DIVIDE (ЗАПАДНО ОД РАСЕЛИНАТА)

1934 LUCKY TEXAN (СРЕЌНИОТ ТЕКСАШАНЕЦ)

BLUE STEEL (СИН ЧЕЛИК)

THE MAN FROM UTAH (ЧОВЕКОТ ОД УТАХА)

RANDY RIDES ALONE (РЕНДИ ЈАВА САМ)

THE STAR PACKER (СОБИРАЧ НА ЅВЕЗДИ)

THE TRAIL BEYOND (ДАЛЕЧНА ПАТЕКА)

'NEATH ARIZONA SKIES (ПОД НЕБОТО НА АРИЗОНА)

1935 - LAWLESS FRONTIER (ГРАНИЦА БЕЗ ЗАКОН)

TEXAS TERROR (ТЕКСАС ТЕРОР)

RAINBOW VALLEY (ДОЛИНАТА НА ВИНОЖИТОТО)

PARADISE CANYON (РАЈСКИОТ КАЊОН)

THE DAWN RIDER (ЈАВАЧ ВО МУГРИ)

WESTWARD HO (КОН ЗАПАД)

DESERT TRAIL (ПУСТИНСКА ПАТЕКА)

NEW FRONTIER (НОВА ГРАНИЦА)

LAWLESS RANGE (ПРОСТОР БЕЗ ЗАКОН)

1936 - THE LAWLESS NINETIES (ДЕВЕЕСЕТТИТЕ БЕЗ ЗАКОН)

KING OF THE PECOS (КРАЛОТ НА ПЕКОС)

THE OREGON TRAIL (ПАТЕКАТА ОРЕГОН)

WINDS OF THE WASTELAND (ВЕТРОВИТЕ НА ВАСТЕЛАНД)

THE SEA SPOILERS (МОРСКИ ПИРАТИ)

THE LONELY TRAIL (ОСАМЕНАТА ПАТЕКА)

CONFLICT (КОНФЛИКТ)

1937 - CALIFORNIA STRAIGHT AHEAD (КАЛИФОРНИЈА ПРЕД НАС)

I COVER THE WAR

IDOL OF THE CROWDS (ИДОЛ НА МАСИТЕ)

ADVENTURE'S END (КРАЈ НА АВАНТУРАТА)

1938 - BORN TO THE WEST (РОДЕН ЗА ЗАПАД)

PALS OF THE SADDLE (ПРИЈАТЕЛИ ОД СЕДЛОТО)

OVERLAND STAGE RAIDERS (ЈАВАЧИ НА ЛИНИЈАТА ОВЕРЛАНД)

SANTA FE STAMPEDE (СТАМПЕДОТО ВО САНТА ФЕ)

RED RIVER RANGE (РАНЧОТ РЕД РИВЕР)

1939 - STAGECOACH (ПОШТЕНСКА КОЛА)

THE NIGHT RIDERS (НОЌНИ ЈАВАЧИ)

THREE TEXAS STEERS (ТРИТЕ ТЕКСАШКИ ГОВЕДА)

WYOMING OUTLAW (ОТПАДНИКОТ ОД ВАЈОМИНГ)

NEW FRONTIER (НОВА ГРАНИЦА)

ALLEGHENY UPRISING (БУНТОТ ВО АЛЕГЕНИ)

1940 - DARK COMMAND (МРАЧНА КОМАНДА)

THREE FACES WEST (THE REFUGEE) (ИЗБЕГЛИЦА)

THE LONG VOYAGE HOME (ДОЛГО ПАТУВАЊЕ ДОМА)

SEVEN SINNERS (СЕДУМ ГРЕШНИЦИ)

1941 - A MAN BETRAYED (ЧОВЕКОТ ШТО ИЗДАДЕ)

LADY FROM LOUISIANA (ДАМАТА ОД ЛУЗИЈАНА)

THE SHEPHERD OF THE HILLS (ОВЧАРОТ ОД ПЛАНИНИТЕ)

LADY FOR A NIGHT (ДАМА ЗА НАВЕЧЕР)

1942 - REAP THE WILD WIND (ПОЖНЕЈ ГО ДИВИОТ ВЕТЕР)

THE SPOILERS (ПЉАЧКАШИ)

IN OLD CALIFORNIA (ВО СТАРАТА КАЛИФОРНИЈА)

FLYING TIGERS (ТИГРОВИ ШТО ЛЕТААТ)

REUNION IN FRANCE (СРЕДБА ВО ФРАНЦИЈА)

PITTSBURGH (ПИТСБУРГ)

1943 - LADY TAKES A CHANCE (THE COMBOY AND THE GIRL (КАУБОЈ И ДЕВОЈКА)

WAR OF THE WILDCATS (IN OLD OKLAHOMA) (ВО СТАРАТА ОКЛАХОМА)

1944 - THE FIGHTING SEABEES

TALL IN THE SADDLE (ВИСОКИОТ ВО СЕДЛО)

1945 - FLAME OF THE BARBARY COAST (ПЛАМЕНОТ НА БАРБЕРИ КОСТ)

BACK TO BATAAN (ПОВРАТОК ВО БАТАН)

DAKOTA (ДАКОТА)

THEY WERE EXPENDABLE (ЖРТВУВАНИ)

1946 - WITHOUT RESERVATIONS (БЕЗ РЕЗЕРВАЦИИ)

1947 - ANGEL AND THE BADMAN (АНГЕЛОТ И ЛОШИОТ ЧОВЕК)

TYCOON (ТАЈКУН)

1948 - FORT APACHE

RED RIVER (ЦРВЕНАТА РЕКА)

THREE GODFATHERS (ТРИ КУМА)

WAKE OF THE RED WITCH (БУДЕЊЕТО НА ЦРВЕНАТА ВЕШТЕРКА)

1949 - SHE WORE A YELLOW RIBBON (ТАА НОСЕШЕ ЖОЛТА ТРАКА)

THE FIGHTING KENTUCKIAN (БОРЕЦОТ ОД КЕНТАКИ)

SANDS OF IWO JIMA (ПЕСОКОТ НА ИВО ЏИМА)

1950 - RIO GRANDE

1951 - OPERATION PACIFIC (ОПЕРАЦИЈАТА ПАЦИФИК)

FLYING LEATHERNECKS

1952 - THE QUIET MAN (МИРЕН ЧОВЕК)

1952 - BIG JIM MCLAIN (ГИЛЕМИОТ ЏИМ МЕК ЛЕЈН)

1953 - TROUBLE ALONG THE WAY (НЕЗГОДИ ПО ПАТОТ)

ISLAND IN THE SKY (ОСТРОВО НА НЕБО)

HONDO

1954 - THE HIGH AND THE MIGHTY (СЕВИШНИОТ)

1955 - THE SEA CHASE (ПОТЕРА НА МОРЕ)

BLOOD ALLEY (КРВАТА АЛЕЈА)

1956 - THE CONQUEROR (ОСВОЈУВАЧ)

THE SEARCHERS (ТРАГАЧИ)

1957 - THE WINGS OF EAGLES (ОРЛОВСКИ КРИЛЈА)

JET PILOT (ЏЕТ ПИЛОТ)

LEGEND OF THE LOST (TIMBUCTU) (ЛЕГЕНДА ЗА ИЗГУБЕНОТО МЕСТО)

1958 - I MARRIED A WOMAN (СЕ ОЖЕНИВ СО ЖЕНА)

THE BARBARIAN AND THE GEISHA (ВАРВАРИНОТ И ГЕЈШАТА)

1959 - RIO BRAVO

THE HORSE SOLDIERS (КОЊАНИЦИ)

1960 - THE ALAMO(АЛАМО)

NORTH TO ALASKA (СЕВЕРНО ОД АЛЈАСКА)

1961 - THE COMANCHEROS (КОМАНЧЕРОСИ)

1962 - THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE (ЧОВЕКОТ ШТО ГО УБИ ЛИБЕРТИ ВАЛАНС)

HATARI"

THE LONGEST DAY (НАЈДОЛГИОТ ДЕН)

HOW THE WEST WAS WON (КАКО БЕШЕ ОСВОЕН ДИВИОТ ЗАПАД)

1963 - DONOVAN'S REEF(ДОНОВАНОВИОТ ГРЕБЕН) (ТОЈ ПРОКЛЕТ ДОНОВАН)

MMcLINTOCK(МЕК ЛИНТОК)

1964 - CIRCUS WORLD(НАЈГОЛЕМИОТ ЦИРКУС НА СВЕТОТ)

1965 - THE GREATEST STORY EVER TOLD(НАЈГОЛЕМАТА ПРИКАЗНА ДОСЕГА)

IN HARM'S WAY (ГОРЧЛИВА ПОБЕДА)

THE SONS OF KATIE ELDER(СИНОВИТЕ НА КЕТИ ЕЛДЕР)

1966 - CAST A GIANT SHADOW

1967 - THE WAR WAGON (БОРНА КОЛА)

EL DORADO

1968 - THE GREEN BERETS (ЗЕЛЕНИТЕ БАРЕТКИ)

HELLFIGHTERS (ПЕКОЛНИ БОРЦИ)

1969 - TRUE GRIT (ЧОВЕКОТ НАРЕЧЕН ХРАБРОСТ)

THE UNDEFEATED (НЕПОБЕДЕНИ)

1970 - CHISUM (ЧИЗАМ)

1971 - RIO LOBO

BIG JAKE (ГОЛЕМИОТ ЏЕК)

1972 - THE COWBOYS (КАУБОЈИ)

CANCEL MY RESERVATION (ПОНИШТИЈА МОЈАТА РЕЗЕРВАЦИЈА)

1973 - THE TRAIN ROBBERS (НАПАѓАЧИ НА ВОЗОВИ)

CAHILL (WEDNESDAY MORNING) (КАХИЛ)

1974 - McQ (МЕК КУ)

1975 - BRANNIGAN (БРАНИГАН)

ROOSTER COGBURN (РУСТЕР КОГБРН)

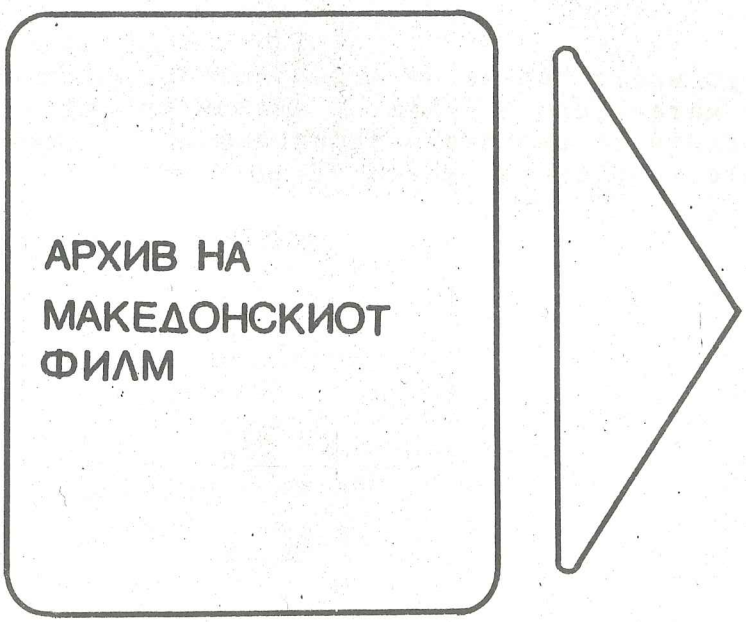
1976 - THE SHOOTIST (СТРЕЛЕЦ)

Подготвиле:

Д. Рубен - И. Пенушлиски






АРХИВ НА
МАКЕДОНСКИОТ
ФИЛМ

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

Во рубриката "Архив на македонскиот филм" се објавуваат материјали и граѓа и историски, естетички и теориски осврти за филмското творештво во Македонија од неговите почетоци до денес.

Дејан Косановиќ

КИНОМАТОГРАФИЈАТА ВО МАКЕДОНИЈА ДО 1918 ГОДИНА

Текстот "Кинематографијата во Македонија до 1918 година" претставува едно поглавје од книгата "Кинематографијата на територијата на Југославија 1896-1918 година" што ја напиша Дејан Косановиќ, професор на факултетот за драмски уметности во Белград, и која треба да излезе од печат во текот на наредната,1980 година.Без оглед на тоа што објавувањето на само едно поглавје од книгата, надвор од контекстот, не дава целосен увид во целината на делото,сепак дава податоци за тоа што досега е постигнато во оваа област од истражувањата на минатото на југословенскиот филм.

Авторот на ова дело,професорот Дејан Косановиќ, го овласти соработникот на Македонската кинотека, Илинденка Петрушева, да го преведе и да го објави во "Кинотечниот месечник" поглавјето што се однесува на кинематографијата во Македонија до 1918 година, со тоа што сите права за понатамошно објавување, било во целина или во делови, се задржани.

☆☆☆

ња,меѓутоа,не биле остварени во кусиот период до Првата балканска војна(1912). Во таква ситуација простор за развој на кинематографски дејности претставувале само градските средини во кои домашното македонско население,првенствено побогатиот трговски слој во чии рамки се раѓаше граѓанскиот сталеж,со поткрепа на другото немуслиманско население (Аромуни, Евреи,Грци), успевало да обезбеди послободни облици на секојдневниот градски живот. Македонското село, пристиснато со повеќекратна експлоатација и со вековната заостанатост, било наполно надвор од дофатите на кинематографските дејности. За првата филмска проекција на територијата на Македонија немаме никакви сигурни податоци, па единствено можеме - засега да се задоволиме со некакви претпоставки.

Кон крајот на XIX-от и почетокот на XX-от век Битола бил најотворениот македонски град, добро поврзан со Солун преку железничка линија, а со ова поврзан и со цела Европа. Присуството на многубројните странски конзули и конзуларни чиновници влијаело и на локалниот живот, трговијата и разните облици на разонода (во што се вклучувале и полиберално ориентираните турски офицери - подоцнежни младотурски револуционери). Во Битола наминувале и разни европски патувачки вариететски и театарски групи (5),па врз база на тоа можеме да претпоставуваме дека и првото патувачко кино кое прикажувало живи слики на територијата на Македонија дошло токму во Битола,некаде во почетокот на ова столетие. Можеби првото патувачко кино во Битола би требало да се поврзе со првите филмски проекции во Солун(6), затоа што мошне е логично некој од Солун да скокне до Битола. Од друга страна, пионерот на македонскиот филм, Милтон Манаки, во своето интервју дадено на Југословенската кинотека (7) наведува дека сè до 1905 година,односно додека не ја добил сопствената камера за снимање (и прикажување) филмови, никогаш не видел живи слики. Со оглед на тоа дека Манаки бил жив дух, заинтересиран за сите новитети, тој секако не би го пропуштил прикажувањето на живи слики,посебно затоа што по занает бил фотограф. Сепак, јас и натаму сметам дека Битола имала филмски проекции и порано. За жал, ова е засега само претпоставка што треба да се докаже.

2.Патувачки и постојани кина во Македонија до 1918 година

Најстариот податок за гостувањето на едно патувачко кино во Македонија е забелешката -според сеќавањата на некои граѓани од Битола - дека некој Италијан по име Пјетро Чинези (Pietro Cinesi -?) во 1906 година во хотелот "Шарк" во Битола прикажувал филмови цела една седмица. На тие претстави биле прикажувани, покрај другите филмови, и филмски бурлески, а на овие претстави присуствувал и конзуларниот кор со фамилиите (8).Иако е ова

најран посигурен податок (за жал и тој е недоволно документиран) сметам дека тоа не била првата филмска претстава, туку дека во Битола филмови се прикажувале и порано.

За најраните кинопретстави во Скопје доста податоци даде Милан Голубовски, кој со децении изнајмувал велосипеди на пољаната крај скопската железничка станица. Во интервјуто што го дал за весникот "Нова Македонија"(9) тој наведува дека во 1909 година, заедно со еден свој пријател фотограф (чие име не го споменува), купил во Виена еден помал проекционен апарат, се приучил да ракува со него и започнал да прикажува филмови. Според Голубовски, дотогаш во Скопје немало кинопретстави, па така неговото кино привлекло многу гледачи и работата била доходна. Влезниците чинеле три гроша за предните седишта, а 6 за задните. Публиката за време на проекциите потпрашувала што е што, а тој одговарал на македонски. Кога на претставите присуствувале турски офицери, тие барале филмот да се објаснува и на турски. Голубовски не го споменува репертоарот, освен тоа дека филмовите ги набавувал преку Солун. Освен во Скопје, Голубовски и неговиот ортак, филмови прикажувале и по другите градови во Македонија и Албанија. Исто така, овие двајца прикажувале филмови и по куќите и харемите на угледните турски чиновници, покрај другите и во харемот на Есад-паша. За ова прикажување сврзана е приказната на Милан Голубовски, како тој, како млад човек, погледнал кон пашините жени, а пашата на тоа му рекол да не гледа во жените, туку да ја работи својата работа.

Во Скопје Голубовски филмовите ги прикажувал и во салата на кафеаната "Англетер" (подоцна "Париз"). Во текот на една проекција експлодирала апаратурата и избил пожар. Во така предизвиканиот метеж некој од гледачите со нож го ранил Голубовски, така што одвај преживеал. По ова тој го напуштил прикажувањето филмови и до крајот на животот се занимавал со изнајмување велосипеди.

Во наведеното интервју Голубовски тврди дека со прикажување филмови се занимавал повеќе од две години, од 1909 до 1911 година. Меѓутоа, според пишувањето на весникот "Вардар" што излегувал во Скопје на српски јазик, до експлозија и пожар во хотелот "Англетер" дошло кон крајот на јуни 1909 година и во истата новинарска вест се вели дека во тој метеж некој го ранил газдата на киното, што ги потврдува наводите на Милан Голубовски (10). Доколку Голубовски со прикажување на филмови се занимавал повеќе од две години, а работата ја прекинал по пожарот и ранувањето со нож, тоа значи дека тој започнал да работи две години порано отколку што изјавил во "Нова Македонија", односно во 1907 година. Во овој случај податокот од тогашниот печат ни е посигурен отколку усната изјава на сведокот, посебно ако се има предвид фактот дека Голубовски во времето кога бил интервјуи-

ран имал 75 години и, секако, не бил во состојба да ги прецизира датумите. Според ова, Милан Голубовски, како пионер на прикажувањето филмови во Македонија,работел од 1907 до 1909 година.

Во истото интервју за "Нова Македонија" Голубовски изјавил дека по него некои браќа Италијани прикажувале филмови во Скопје и во други македонски места. Можеби се работи за веќе спомнатиот Пјетро Чинези. Според сеќавањата на Александар Чому од Битола, во овој град некаде околу 1910 година доаѓа италијанско патувачко кино со сопствен шатор и автомобил,но претставите ги одржувало во зградата на Градскиот театар. Во Битола ова кино претстојувало месец-два,а потем заминувало во други македонски градови (Прилеп,Велес)(11). Од овие податоци, врз база на разни сеќавања, произлегува дека во Македонија престојувало едно (Пјетро Чинези) или повеќе патувачки кина, чии сопственици биле Италијани,и дека обиколиле повеќе македонски градови. Ова - или овие кина најверојатно дошле преку Солун. За жал, наведениве податоци не успеав да ги проверам преку тогашниот дневен печат, па засега остануваат вака несигурни.

Според пишувањето на весникот "Вардар"во ноември 1909 година, во Скопје претстојувал еден неидентификуван кинематограф, за кој е напишано следново:

> КИНЕМАТОГРАФ. Тука веќе подолго време престојува многу добар кинематограф со одбрана и секогаш нова програма.Сликите се интересни и јасни, па заслужуваат секакво внимание. Ние овој добро уреден кинематограф му го препорачуваме секому кој сака добра разонода за малку пари (12).

Веројатно е тоа италијанско патувачко кино кое се спомнува како во сеќавањата на Голубовски така и во другите спомнати сеќавања. Како што гледаме, податоците во новинарската вест во "Вардар" се скудни - но сепак можеме да заклучиме дека програмата била добра, киното добро уредено,а цените пристапни.

Во Скопје во октомври 1910 година, во театарската зграда,исто така,гостувал непознат кинематограф, за кој по нешто дознаваме врз база на статијата "Скандал во кинематографот" објавена во дневниот печат.(13). За време на претставите што се одржувале во театарската зграда дечурлијата од третата галерија фрлала отпадоци и цигари врз оние во партерот,плукале и урлик кале. Претставите набрзина ги завршувале за три четвртини од часот.Публиката му се жалела како на сопственикот на киното така и на турската полиција која не можела да воведе ред.

Во текот на мај и јуни 1911 година, во театарската зграда во Скопје гостувало патувачкото кино "Ексцелзиор" коешто во дневниот печат објавувало големи огласи, наведувајќи ги детално и насловите на филмовите што биле на програмата. Така граѓаните на Скопје можеле да ги видат филмовите (14):

"Јохан Рит и продавачот на скапоцености"- кривична приказна

"Катерина Ховардова", работа на фабриката ЕКЛЕР - историска драма

"Наполеон I во Св. Елена" - историско

" Трговецот од Венеција" -драма од Сакеспеар (I)

"Макс наоѓа свршеничка" - комично

"Трка со балон Париз - Мадрид"

"Катастрофата на Иса Мулин"

"Смртта на францускиот воен министер г.Берто"итн.

Во киното "Ексцелзиор", исто така, бил прикажан и филмот за султан Решад V, но не е наведено потеклото на филмот, ниту каде е снимен .Во програмата, покрај веќе наведените, се наоѓаат уште неколку десетини наслови на филмови покрај кои пишува "обоено, поглед,драма,комично,забавно" и така натаму. Всушност,тоа бил стандарден кинорепертоар од времето во очи на Првата светска војна. Исто така се објавени и цените на влезните билети:

дневни: ложа 12 гроша,фотеља 3 гроша, партер 1,2о гроша, галерија о,3о гроша.

вечерни: ложа од лицето 19 гроша, ложа од страна 12 гроша, фотеља 9 гроша, I место 3 гроша, II место 2 гроша, галерија 1 грош.

По 19о9 година сопствениците на кафеаната "Широк сокак" во главната битолска улица, браќата Ташко и Костадин Чому, односно браќата Чомовци, како што ги нарекувале, одвреме навреме во просториите на својата кафеана прикажувале филмови (15). Од податоците со кои располагаме не е јасно дали тие имале своја сопствена апаратура или своите простории само им ги отстапувале на разни патувачки прикажувачи. Меѓутоа, како и другите угостители во другите наши краишта, сознавајќи дека прикажувањето филмови е доходна работа, нешто подоцна,по се дудејќи во почетокот на 1913 година, тие го отвориле првото постојано кино во Битола. Ја закупиле зградата на театарот, во која и понатаму еднаш неделно се одржувале театарски претстави. На своето кино му дале назив "Голема Србија" (било тоа непосредно по присоединувањето на Македонија кон Србија). Кинопроекторите од марката "Пате" ги купиле во Солун,

а за напојување со струја го користеле сопствениот електрогенератор. И филмовите, исто така, ги набавувале преку Солун, а репертоарот бил од стандарден тип: на почетокот репортажи и кратки филмови, потоа главниот филм и на крајот комедии, Макс Линдер или некој друг комичар. Претставите ги придружувал оркестарот на браќата Сламари и нивниот татко (16). Браќата Чомовци се занимавале со киноприкажување и по Првата светска војна.

Покрај активноста на браќата Чомовци, во Битола, по 1912 година, повремено биле прикажувани филмови и во салата на кафеаната "Босна"(17).

Крајот на Првата балканска војна,во ноември 1912 година,доведе до извесни промени во областа на кинематографските дејности, со оглед на присоединувањето на Македонија кон Србија. Овој чин, сам по себе, не му донесе полна слобода на македонскиот народ, но секако претставуваше нагло раскинување со ориенталните традиции и стегите на минатото. Основните економски и политички проблеми на македонскиот народ не беа решени, но дојде до приближување кон европскиот начин на живот, во што беше вклучен и кинематографот како најпопуларна разонода на широките слоеви на народот. По 1912 година почнуваат да се отвораат постојани кина,а најверојатно и дејноста на последните патувачки и повремени кина била пожива.

Во Скопје кон крајот на 1912 година било отворено првото постојано кино "Вардар" кое под тоа име работело сè до Втората светска војна(18). Сопственици на ова кино биле Мика Ц. Ѓорѓевиќ, трговец од Младеновац, и Љубо Јанковиќ, трговец од Лесковац. Подоцна го раскинале ортаклакот, па сопственик останал само Ѓорѓевиќ (19). Во киното "Вардар" се прикажувал стандарден репертоар за тоа време, а посебно било рекламирано прикажувањето на филмот "Кво Вадис" (2о). Нешто подоцна,во 1914 година, во Скопје свое кино отворил и Аранѓел Станковиќ, за кого се знае дека дошол од околината на Ниш (21).

Кината на територијата на Македонија продолжиле со работа и за време на Првата светска војна. Така знаеме, според пишувањето на белградскиот весник "Политика",дека и покрај тифусот и воените неволји, скопските кина (значи, биле повеќе на број) работеле во почетокот на 1915 година, прикажувајќи "ревносно стари излителни филмови") 22).

Првата светска војна, тешките борби и поместувањето на линијата на фронтот по територијата на Македонија (23), присуството на странски воени единици, како сојузнички така и оние на централните сили, исто така, доведоа до тоа во Македонија да се донесат бројни подвижни воени кина. На претставите на овие кина, покрај војската, присуствувало и цивилното население.

Ова секако придонело за натамошно популаризирање на филмот како масовна разонода,та така ги стимулирало и домашните луѓе да отвораат постојани кина.

Кон крајот на 1917 година,за време на австрогерманскобугарската окупација, во Прилеп било отворено првото постојано кино чиј сопственик бил Пане Напески . Еве што вели тој:

> "... Тоа беа воени години.Прилеп полн со војска. Мене тогаш многу ме интересираа новите технички пронајдоци. Бев чул и за апаратот што на платно прикажува живи слики. Еден од војниците со кој склопив пријателство ми рече дека, доколку соберам доволно пари, може да ми испрати кинопроектор кога ќе се врати во Германија. Така почнав да работам, да продавам мекици и да штедам..." (24)

Кон крајот на 1917 година Напески ја добил апаратурата "Ернеман I" испратена од Дрезден и во една барака го отворил првото постојано кино во Прилеп. Својата рабита ја започнал со филмот"Дамата со камелии". Киното го нарекол "Прогрес". Нешто подоцна Напески од Софија набавил нова апаратура со електромотор и продолжил да се занимава со киноприкажувачка дејност (25).

Кон крајот на 1918 година, непосредно пред завршувањето на Првата светска војна, во Скопје било седиштето на Филмската секција на српската војска која имала и неколку кинопроектори и така прикажувала филмови, како за војската така и за цивилното население.(26) Во тоа време било отворено и првото постојано кино во Струмица (27), а во Битола некој повратник од Америка - засега неидентификуван - отворил кино во салата на хотелот "Америка" (28).

3. Работа на странски филмски снимателi во Македонија до 1918 година

Најстариот филм кој ја споменува Македонија и за кој се знае дека не е снимен во Македонија беше Патеовиот филм "Колежите во Македонија" (Massacres de Macedoine), еден од многубројните лажни филмски журнали снимени во Патеовото студио во 1903 година. Беше тоа игран филм исто како и филмот "Убиството на српската кралевска фамилија", кој требаше, барем делумно,гледачите да ги остави во уверување дека гледаат автентични филмски снимки. Овој филм го прикажуваше Карел Лифка во својот патувачки " Едисонов идеал електрокинотеатар" во 1904 година во Љубљана под наслов "Grozovitosti v Macedoniji" и во Белград на Мал Калемегдан под наслов "Грозоте у Македонији". Врз база на описите во белградскиот печат знаеме дека во филмот биле прикажани сцените "востаници во заседа, востанички

водач во турското ропство, атентат со динамит врз источниот експресен воз"...(29). За жал, копијата на филмот не е сочувана, па затоа за овој филм не знаеме многу. Знаменитиот француски историчар на филмот Жорж Садул, филмот "Колежите во Македонија" му го припишува на режисерот број два на фирмата "Браќа Пате", Лисиен Нонгие (Lucien Nonguet)(3о). Турските репресалии по неуспехот на Илинденското востание, мачењата,силувањата и убивањата на Македонците, потпалувањата на селата од бившата Крушевска република,сето ова длабоко го потресе сиот цивилизиран свет. Посебно францускиот и англискиот печат беа полни со вести за злосторствата на турските власти, а специјалните известувачи на големите весници (парискиот "Тан" и лондонскиот "Тајмс") доаѓале во Битола и оттаму се обидувале на продрат на бившата востаничка територија. Затоа не е ни чудно што Патеовата филмска продукција решила да го сними и да им го прикаже на гледачите овој настан како еден од најзначајните во тој момент,та затоа го реконструирала во ателјето на Венсан.

До 1912 година нема податоци за некакви активности на странските филмски снимателн на територијата на Македонија, иако не треба да се отфрли претпоставката дека сепак завлегувале и во овие краишта. Посебно по 19о8 година и по Младотурската револуција, која и започнала на територијата на Македонија. Можеби идната работа врз проучувањето на печатот и другите извори ќе ни даде некои нови и неочекувани податоци за работата на некои странски снимателн на територијата на Македонија до 1912 година.

Избувнувањето на Првата балканска војна и брзиот пораз на Турција привлекло на Балканот и во Македонија голем број филмски снимателн. Заедно со српската војска, во новоосвоените краишта пристигнуваа и филмските репортери на големите светски претпријатија (браќата Пате, Гомон, Еклер и други), како и некои пионери на филмот во Србија, за што станува збор во осмото поглавје од овој труд (заб. на ред., станува збор за осмото поглавје од трудот "Кинематографијата на територијата на Југославија 1896-1918", од кој ние го објавуваме само тринаесеттот поглавје каде што се зборува за Македонија). Пате го прикажуваше својот журнал под наслов "Војна на Балканот" во чии рамки се наоѓаше и филмот "Влегувањето на крал Петар I во Скопје", што бил прикажуван кон крајот на 1914 година во Задар и Сплит.(31) Во Југословенската кинотека во Белград се чува филмот од производството на Гомон "Кралот Петар I во Скопје",(32) што докажува дека повеќемина снимателн го снимале истиот настан. Посебно внимание предизвикал и филмот "Крвавата битка на Брегалница", прикажуван во Задар во 1913 година(33).Одушевени од брзата победа над Турција и од позитивното исходиште на Втората балканска војна со Бугарија, вклучени во општото национално воодушевување поради освојувањето на "Јужна Србија"

и создавањето на "Голема Србија" (наполно исклучувајќи го прашањето на Македонија и македонскиот народ , што беше во духот на времето и во согласност со историскиот миг), пионерите на филмот во Србија реализираа, главно во 1913 година, извесен број филмови за "новоослободените краишта". Во киното "Касина" во Белград на 3 октомври 1913 година беше прикажан филмот под наслов "Српските градови Велес и Штип" (34). Филмот го снимил рускиот снимател Самсон Чернов на сметка на Гока Богдановиќ сопственик на киното "Касина" и еден од првите српски филмски производители. Содржината и должината на овој филм не се познати, ниту е сочувана копијата, та така за него не знаеме ништо освен насловот. Најстариот српски филмски производител Светозар Боторић, сопственик на киното "Париз" кон крајот на 1913 година реализираше филм,поточно серија филмови, под наслов "Низ новата Србија", со вкупна должина од 1.600 метри - што значи преку два часа проекција. Филмот бил сврзан со прославата на годишнината од ослободувањето на Битола, а сниман бил низ цела Македонија. Покрај Битола, снимени се и Скопје,Велес, Гевгелија, Струмица, Ресен и Охрид. Дел од филмот бил снимен и во Солун, преку кој со железница се патувало за Битола (35). За жал, ниту овој филм,кој според својот обем и содржина навистина би претставувал значајна историска граѓа, не е сочуван.

Првата светска војна и отворањето на Солунскиот фронт,секако, привлекоа уште повеќе странски филмски сниматели во овие краеви,во Македонија. Битолската операција, освојувањето на Битола од страна на сојузниците во 1916 година,борбите во југозападна Македонија - сето тоа го регистрирале филмските камери на француските, потем на англиските и другите филмски снимателі. Покрај снимките што ги прикажуваат воените операции на француските, српските и руските воени единици,постојат и доста кадри посветени на прикажувањето на градовите и селата на Македонија, како и на локалното население. Ќе издвојам само неколку наслови на филмови што се чуваат во Кинотеката на фотографската и филмската служба на Француската армија:(36) ("Западно од Битола") (A l'ouest de Monastère),180 метри; "Напредување кон Битола" (Avancement vers Monastère) 210 метри; "Заземањето на Битола" (La prise de Monastère),180 метри и така натаму. Посебно е интересен филмот "Селото Буково" (Le village de Bukovo) во кој е прикажана прославата на православниот Божиќ во 1917 година- народот како излегува од црква, народни носии итн.(37). Под разни наслови врзани за ослободувањето на Србија (тогаш Македонија била третирана како "Јужна Србија") се наоѓаат снимки на Кавадарци, Градско, Велес, Прилеп, Скопје и на други македонски градови и села. Овој богат материјал сочуван во Кинотеката на фотографската и филмската служба на Француската армија до денес не е добро проучен(38). Снимки за Македонија несомнено се наоѓаат и во големите филмови врзани за Првата светска војна и нашите бојишта, прикажувани со доста голем успех во светот,

како што е , на пример, филмот од француско производство "Со источната војска" (Avec L'Armee d' Orient), прикажуван скоро насекаде во светот. Како што веќе наведов, идентификацијата на овој богат материјал ја отежнува претходната обработка на филмовите во странските архиви (извршена делумно меѓу двете војни), каде што филмовите снимени на територијата на Македонија, кои ги прикажуваат македонските градови и села, често се регистрирани како филмови за Србија.

Освен сојузничките снимателн, во времето на Првата светска војна на територијата на Македонија снимале и австриски и германски снимателн, прикажувајќи ги главно истите битки, но видени од другата страна на фронтот. Во 1917 година австроунгарските снимателн го реализирале филмот "Десетдневната битка кај Битола" (Die 10-Tageschlacht bei Monastir), долг 450 метри. Во филмот, покрај другото, прикажана е и бугарската војска која, исто така учествувала во оваа операција(39). За истите настани и германските воени снимателн снимиле филм под наслов "Од десетдневната битка кај Битола" (Aus der Zehn-Tage-Schlacht dei Monastier) кој бил нешто подолг (во два дела од по 300 метри)(40). Не е исклучено дека се работи и за две верзии на еден ист филмски материјал. Веројатно, овие снимателн, покрај филмовите за Битолската операција, во Македонија, снимиле и друг филмски материјал, но за такво нешто досега не сум наишол на сигурни податоци. Некои недоволно идентификувани материјали што се наоѓаат во југословенската кинотека во Белград би можел да ѝ се припишат на работата на овие снимателн(41).

За време на Првата светска војна, на територијата на Македонија дејствувале и снимателите на Филмската секција на српската војска. Меѓутоа, некои нивни пообемни снимања на територијата на Македонија во времето на пробојот на Солунскиот фронт не сум регистрирал,по сè судејќи затоа што токму во тој момент Филмската секција немала на располагање потребен филмски негатив(42).

(продолжува во наредниот број)

ОБЈАСНУВАЊА:

1. Македонската кинотека, како посебна установа,е формирана дури во 1976 година. Покрај другото, таа интензивно се занимава и со проучувањето на минатото на кинематографските дејности во Македонија. Во мошне амбициозно уредуваниот билтен "Кинотечен месечник" редовно се објавуваат и прилози за историјата на македонскиот филм. Меѓутоа, задачите што треба да се извршат се многу обемни и бараат големи финансиски средства и бројни стручни соработници, што значи дека на вистинските резултати ќе се почека уште извесно време.

2. Во Архивот на Македонија и Историскиот архив на Битола постои огромна количина на архивска граѓа на турски јазик која воопшто не е обработена поради недостиг на соодветен кадар што владее со турскиот јазик.

3. Веројатно многу податоци биссе нашле во тогашниот солунски печат што донесувал вести од целиот европски дел на Отоманското царство.

4. Според сеќавањата на Ежен Промио, објавени во книгата на Coissac G.M./ Histoire de cinematographe, Paris,1924.

5. Податоците за овие гостувања, исто така, не се обработени. Покрај другите, во Битола, наводно, гостувала и Сара Бернар, најверојатно во 1881-82 година, кога престојувала во Грција со својот тогашен маж, грчкиот артист Аристид-Жак Дамала (Aristides Jacques Damala).

6. Во книгата "Откривањето на грчкиот филм" на критичарката Агла Митропулос (Aglae Mitropoulos/ Decouverte du cinema grec, Paris,1968) нема податоци за првите филмски претстави во Солун. Единствено е забележано дека првата филмска проекција во Атина била одржана пролетта 1898 година.

7. Разговорот со Манаки го водел во 1961 година соработникот на Југословенската кинотека Стеван Јовичиќ. Лентата се чува во архивата на Југословенската кинотека, Белград.

8. Податок од монографијата "Битола", Битола, 19 година.

9. "Нова Македонија", Скопје, 1,2 и 3 мај 1955 година,статија "Со првиот кинопроектор". Разговорот со Милан Голубовски го водел Б. Вишински.

1о. "Вардар", Скопје, 21 јуни 19о9 година. Ова е наедно најстар податок за филм објавен во весникот "Вардар", Податокот го обработила и го отстапила Боса Слиепчевиќ.

11. Според статијата "За првото кино во Битола зборува Александар Чому", разговорот го забележила Илинденка Петрушева, "Кинотечен месечник", Скопје, 1979 година, број.15.

12. "Вардар", Скопје, 1 ноември 19о9 година. Податокот го обработила и го отстапила Боса Слиепчевиќ.

13. "Законитост", Белград, 1о октомври 191о година. Податокот го обработила и го отстапила Боса Слиепчевиќ.

14. Според весникот "Вардар", Скопје, мај-јуни 1911 година. Податокот го обработила и го отстапила Боса Слиепчевиќ.

15. Податок од монографијата "Битола", 19 година.

16. Според наведената статија "За првото кино во Битола зборува Александар Чому".

17. Според податоците што ги објавила Илинденка Петрушева во билтенот "Кинотечен месечник", Скопје,1978,бр.11.

18. Фети Даутовиќ: "Репродуктивната кинематографија во Југославија од 1918-1941 година", магистерски труд, Факултет за драмски уметности, Белград, 1978,ракописот се чува во библиотеката на ФДУ.

19. "Пиемонт", Белград,1913. Податокот го обработила и го отстапила Боса Слиепчевиќ.

2о. "Вардар", Скопје, 6 февруари 1914 година. Податокот го обработила и го отстапила Боса Слиепчевиќ.

21. Архив на Военоисторискиот институт, Белград,архива на Штабот на Врховната команда на Српската војска, кутија 83, документ 1о, пописник 3.

22. "Политика", Белград, 5 март 1915 година, статија "Како е во Скопје". Податокот го обработила и го отстапила Боса Слиепчевиќ.

23. По воспоставувањето на Солунскиот фронт и освојувањето на Битола (1916) линијата на фронтот се зацврстила,а тешки борби се воделе во југозападна Македонија. Така, од 1916 до 1918 година Битола со околината и уште некои делови на Македонија биле во рацете на сојузниците, а другиот дел на Македонија (покрај другите и Прилеп) бил во рацете на централните сили.

24. "Кинотечен месечник", Скопје, 1978, бтој 11, статија "Од средбата со Пане Напески од Прилеп". Разговорот го забележала Илинденка Петрушева.

25. Бил сопственик на киното во Прилеп сè до Втората светска војна.

26. Архив на Военоисторискиот институт, Белград,пописник 3, разни документи за работата на Филмската секција на Српската војска.

27. Фети Даутовиќ, , наведеното дело.

28. "Кинотечен месечник", Скопје, 1978, број 11, наведената статија.

29. Според пишувањето на весникот "Нов свет", Белград, 7 јули 19о4 година, податок од делото на Боса Слиепчевиќ:"Кинематографијата во Србија- Црна Гора - Босна и Херцеговина,1896-1918", ракопис во подготовка за печат.

3о. Georges Sadoul: Histoire generale du cinema,Paris 1946.

31. Душко Кечкемет: "Почетоци на кинематографијата и филмот во Далмација", Сплит, 1969, стр. 42 и 171.

32. Југословенска кинотека, Белград, ив.бр. на филмот 2525,должина на филмот 43 метри.

33. Душко Кечкемет, наведеното дело, стр.42 и 173.

34. "Новости", Белград, 4 октомври 1913 година, податок според наведеното дело на Боса Слиепчевиќ.

35. "Балкан", Белград, 1 февруари 1914 година, податок според наведеното дело на Боса Слиепчевиќ.

36. Service Photographique et Cinematographique des Armees de France, Fort d'Ivry, Ivry sur Seine,France.

37. Филмот е заведен под број 14-18 А 762, должина 280 метри.

38. Соочен со изобилство на материјали речиси пет илјади метри (јас успеав, во јуни 1977 година,да ги прегледам само картоните на филмовите чии копии постојат).

39. Wiener Zentral Vorführung Filmlista No.77,avgust 1917 god.

40. Kinematographische Rundschau, Viena, 15 septemvri 1917 god.

41. Во Југословенската кинотека постои извесна количина на филмски архивски материјал од Првата светска војна (не само од Македонија) што сѐ уште не е обработен. За да се утврди точно кои места се снимени, би требало филмските кадрови да се споредат со стари фотографии (доколку ги има), што е мошне сложена и бавна работа.

42. Според писмото на Топографското одделение на Врховната команда од 27 октомври 1918 година,Архив на Военоисторискиот институт, Белград, пописник 3, кутија 162, ред.3.



Во подготвувањето на овој број
соработуваат:

Ѓорѓи ВАСИЛЕВСКИ
Делчо КОСТАДИНОВСКИ
Љубомир КОСТОВСКИ
Благоја КУНОВСКИ
Илија ПЕНУШЛИСКИ
Илинденка ПЕТРУШЕВА
Дубравка РУБЕН
Мирослав ЧЕПИНЧИЌ

лектор: Оливера ПАВЛОВСКА
графичко обликување: Златко ПАНОВСКИ

издава:
КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА - Скопје
Кеј Димитар Влахов бб
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