

КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



*киношечен
месечник*

19-20

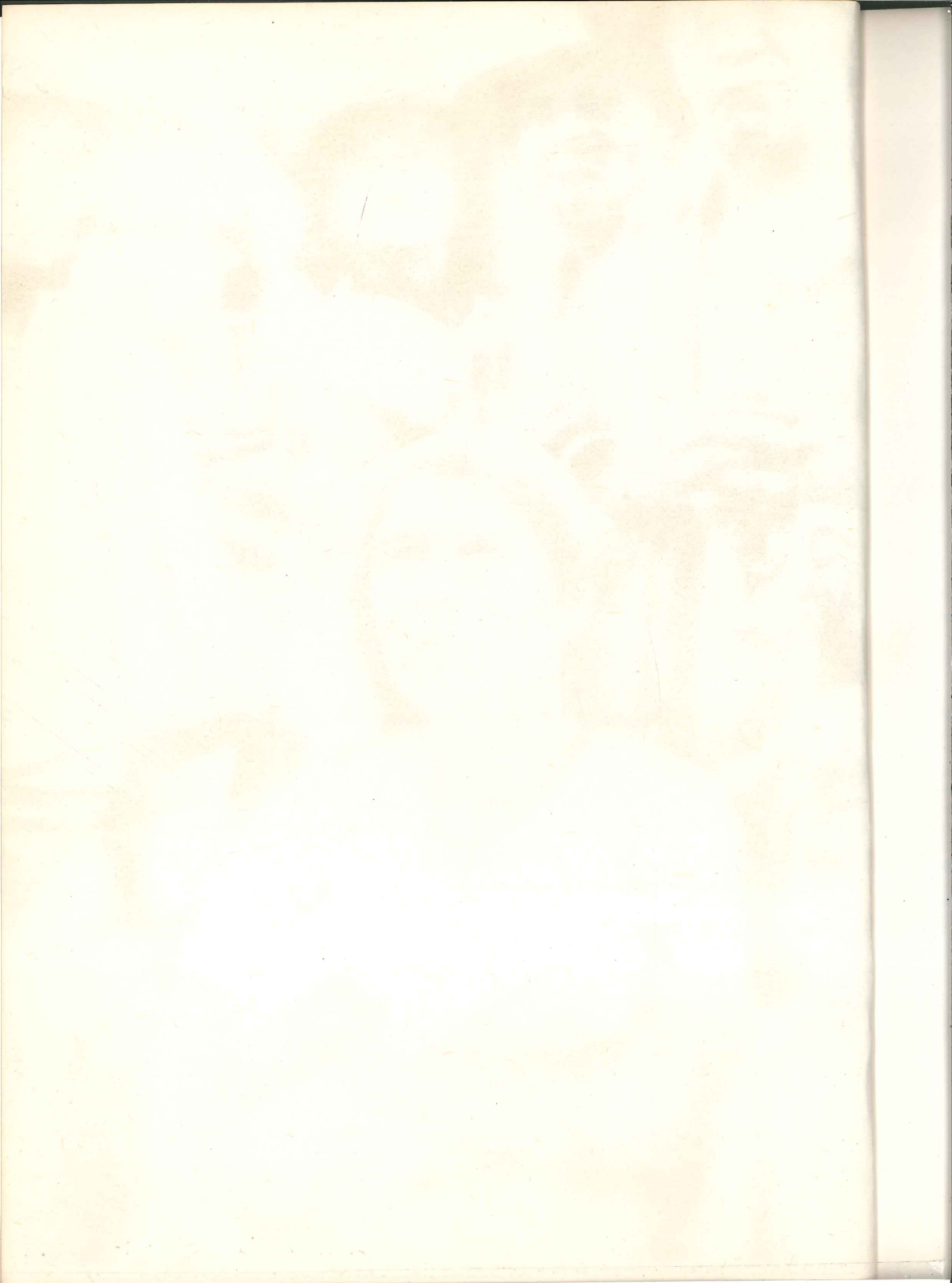
СКОПЈЕ, 1980

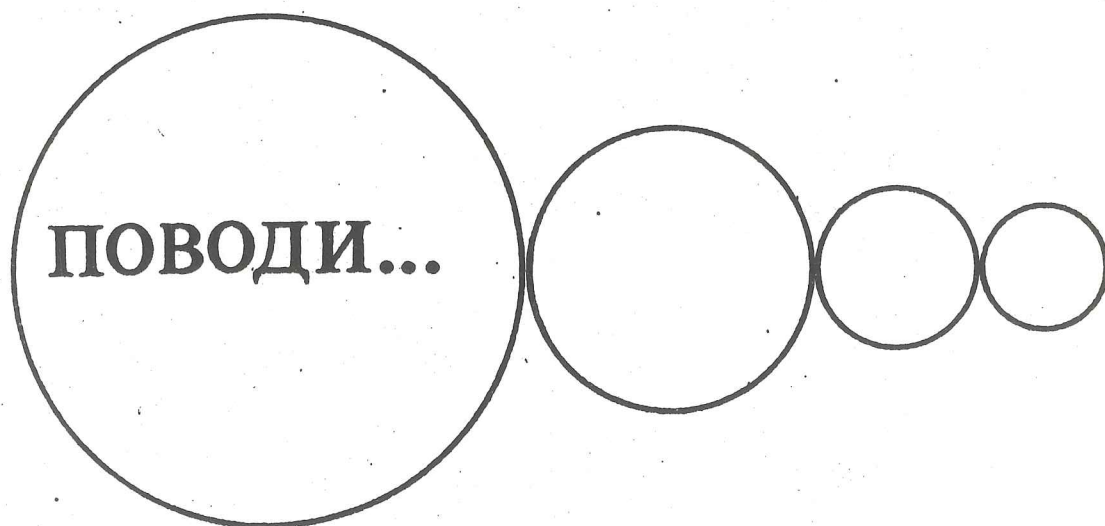
СОДРЖИНА

* ПОВОДИ	
* <u>XX кинотечен циклус "НОВ во југословенскиот филм"</u>	
* - Жанровски класификации на филмовите со тематика од НОВ (М. Чепинчиќ)	8
* - Податоци за циклусот	12
* <u>XXI кинотечен циклус "Филмското творештво во Латинска Америка"</u>	
* - Неизвесната граница меѓу животот и смртта (Г.Василевски)	15
* - Филмското творештво во Латинска Америка (И. Петрушева)	22
* - Латинскоамериканскиот филм - совест на еден континент (Б. Куновски)	47
* - Разговор со Емилио Фернандес (Б.Р.Неварес - превод)	61
* - Мрежа (А.Базен - превод)	67
* - Првиот јуриш со Мачети (В.Погачиќ -превод). . .	69

- Политика, злато, јакаранда, герила, зборови, самоубиство (Ж.К.Бернарде - превод)	75
- Бразилскиот филм од 1963 до 1975 (П.А.Паранагуа - превод)	83
- Унидад популар и неговиот филм (Хибнер - Рекабарена - превод)	87
- Податоци и филмографии	111
АРХИВ НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ	
- Кинематографијата во Македонија до 1918 г. (Д.Косановиќ - продолжение)	119
ЕСЕЈ	
- Филмскиот гледач (М. Дифрэн - превод)	138
- Филмот во служба на омасовувањето: на вредностите (Г.Василевски)	149

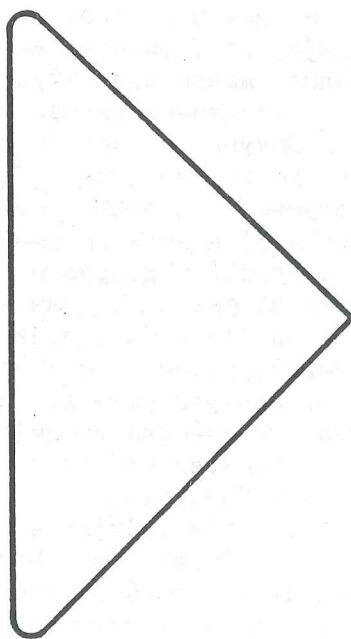






20

**КИНОТЕЧЕН
ЦИКЛУС**



НОБ

**ВО ЈУГОСЛОВЕНСКИОТ
ФИЛМ**



МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИК

ЖАНРОВСКИ КЛАСИФИКАЦИИ НА ФИЛМОВИТЕ СО ТЕМАТИКА ОД НОБ

Богатата тематска област која денеска поседува веќе импозантен фонд на филмови што обработуваат материја сврзана за НОБ, нужно наметнува повеќе појдовни претпоставки при нејзиното анализирање. Од нивниот избор ќе зависи и резултатот на истражувањето, но убедени сме дека влијанието на секоја од тие премиси не ни обезбедува однапред никаква гаранција ниту клуч за влегување во еден тематски комплекс што е во постојан растез и надградување. Токму овој вид рамификација и ни налага перманентно истражување во оваа област. Овдека мислиме дека спаѓа и обидот жанровски да се класифицираат филмските дела со тема од НОБ.

Филмот на нашата Револуција, пред сè, настанува спонтано, како желба да се изразат сите напори и жртвувања и како предизвик да се извлечат одредени идејно-естетски квалитети кои оваа материја ќе ја доближат до една универзална уметничка порака. Хронолошки создаден веќе во текот на самата Револуција, овој филмски жанр, специфично југословенски, земен како една глобална жанровска ситуација, пред сè се врзува за автентични настани, за автентични ликови и, секако, за една автентична уметничка инспирација. Документарниот филм е прв што како жанр ја зема оваа материја за визуелно презентирање. Еден од хронолошки првите југословенски филмови, всушност, и беше документарецот "Белград" на Никола Поповиќ, филм кој, и покрај некои инсценирани секвенци, остава впечаток на доста успешен хибрид, кој делува и како документ на едно време и како почеток на еден жанр. Ова исто важи и за филмот "Чекори на слободата" ("Кораци слободe") на Радош Новаковиќ, кој веќе се движи во рамките на една построга документаристичка фактура. Генезата на документарниот жанр, како што гледаме почнува уште во првите повоени години. Тоа е секако почеток и на една плодносна иницијатива која и денеска дава одлични резултати. Меѓу забележителните автори на документарци од НОБ, освен веќе спомнатите Поповиќ и Новаковиќ, треба да се истакнат и: Жика Ристиќ, Пуриша Ѓорѓевиќ, Миленко Штрбац, Стјепан Заниновиќ, Крсто Шканата, Благоја Дрнков, Трајче Попов, Душан Повх, Чочи Микиели итн... Ориентацијата на документарниот филм инспирирана од НОБ и Револуцијата може да се одреди како обид еден период од исклучително значење за нашата земја и нејзиниот човек, да се фиксира по пат на реконструкција колку што е можно пообјективно или да се предаде една послободна претстава за тоа време и човекот во него. Претстава која, меѓутоа, не исклучува одредена релација со актуелниот миг на нашата денешна стварност. Оваа ориентација ни денес не е напуштена од филмските автори на документарни филмови, токму поради тоа што пружа можности за одредено визуелно синтетизирање и изразување на она што го нарекуваме историски процес кој е врзан со една перманентна револуционерна ситуација. Овдека, секако, би требало да се спомнат кратките играни филмови со тематика од НОБ. Жанр кој сè уште на некој начин е потценет. Но, некои резултати на овој план укажуваат дека и за овој жанр доаѓаат подобри денови. И "Смртта на паорот Ѓурица" ("Смрт паора Ѓурице") и "Јозеф Шулиц"

на Предраг Голубовиќ, секако, се филмови кои ја избегнуваат конвенционалноста што досега беше мошне вообичаена во овој жанр. Конечно, познато е дека постојат некои обиди, оваа тематика да се третира и во анимираниот филм. Тоа се веќе познатите "Тифусари" на Ватрослав Милица и нешто поновиот "Скакулец" ("Скакавац") на Душан Вукотиќ. Словенечката продукција на кукла-филмови, исто така, ни подари една серија мошне пристојни остварувања со тематика од НОБ. Тоа се "Пребрисани Јурчек", "Јурчек стражар", "Јурчек в јечи" и уште неколку филмови. Како што гледаме, во областа на документарната и анимираната продукција, тематиката од НОБ е обработувана со еден успешен континуитет и со, исто така, забележително квалитативно ниво.

Југословенската играна продукција, пак, во својот исклучително богат фонд на филмски остварувања посветени на НОБ, ни пружа едно специфично поле на истражување. Во неможност да ги обфатиме сите филмови со оваа тематика, и овдека ни се наметнуваат некои нужни ограничувања. Уште од почетоките на играната продукција, а тоа се, знаеме, филмовите: "Славица", на Вјекослав Африќ, "Ќе живее овој народ" ("Живее овој народ") и "Мајор Баук" на Никола Поповиќ, "Бесмртната младост", "Фросина" и "Шолаја" на Воислав Нановиќ, "На својата земја" ("на Своји земји") и "Трст" на Франце Штиглиц, доминираше една драматуршка насока која ги определи и стилско-формалните карактеристики на целата оваа група филмови. Тоа би Сило пред сè, настојувањето да се создаде еден епски фон зашто настаните од НОБ зафатени во овие филмови пружаат не мали можности. Набргу ова настојување се пројави како своевиден шаблон и во формална и во драматуршка смисла. Ослободувајќи сè од овој шаблон, филмските автори преминаа на доловување на атмосферата на овие тешки и славни денови, експонирајќи го сè повеќе оној богат акционен потенцијал што им е иманентен на овие теми. Така добивме низа дела меѓу кои би требало да ги спомнеме: "Знаме" ("Застава") на Бранко Марјановиќ, "Барба Жване" на Вјекослав Африќ, "Потрага" на Жорж Скригин и уште некои филмови кои, за жал, недоволно ќе го отстранат и ублажат оној почетен црно-бел третман во развивањето на ликовите и во претставувањето на настаните. Секако, во оваа насока поквалитетни дела од тој период беа "Тие двајца" ("Њих двојца") на Скригин, "Волча ноќ" на Франце Штиглиц и "Мигови на одлука" ("Тренотки одлучител") на Франтишек Чап. Во сите нив е пронајдена една мошне поволна корелација помеѓу акционите и драмско-психолошките елементи. Некаде во такви релации се движи и филмот на Радослав Новаковиќ "Далеку е сонцето" ("Далеко је сунце"), снимен според истоимениот роман на Добрица Ќосиќ. Визуелно поизразено и драматуршки поефектно во овој филм се дадени сите внатрешни конфликти и надворешни судири што ги следеа луѓето во оние судбински денови. Но, овдека веќе имаме користење на литературна основа, што како опременување и подоцна ќе донесе уште некои забележителни резултати. Тука веќе стана евидентно дека од сценаристичката основа, од нејзината драмска носивост зависи и убедливоста на филмското дело. Епските таблоа и акционо-психолошките драми што дотогаш доминираа во

овој жанр полека ќе дојдат во втор план. Така настанаа филмовите "Не свртувај се, сине" ("Не okreки се, сине") на Бранко Бауер, потоа "Големи и мали" ("Велики и мали") и "Сам" на Владимир Погачиќ, "Низ гранките небо" ("Кроз грање небо") и Партизански приказни" ("Партизанске приче" на Столе Јанковиќ, кои на некој начин квалитативно ќе ја збогатат оваа ориентација. Во сите филмови, како сценаристичка основа послужија литературните текстови на Миодраг Ѓурѓевиќ, Михаило Реновчевиќ и Антоние Исаковиќ. Овдека, секако, спаѓа и екранизацијата на романот "Песна" ("Песма") на Оскар Давичо, во режија на Радош Новаковиќ.

Меѓутоа паралелно со овие нови жанровски текови, во овој период сè уште постојат филмови кои ќе ги следат првобитните тенденции во обработката на оваа тематика. Радош Новаковиќ пред филмот "Песна" ќе го сними акциониот трилер од НОБ "Ветерот стивна пред мугри" ("Ветар је стао пред зору"). Овој стил ќе го проследи и Фадил Хаџиќ со "Абецеда на стравот" ("Абецеда страха") и Јанез Кавчич со "Потрага по змејот" ("Потрага за змајем"). Се разбира тука е и Жика Митровиќ со своите филмови "Ешалонот на докторот М" ("Ешалон доктора М"), "Капетанот Леши", "Пресметка" ("Обрачун") и "Сигнали над градот" ("Сигнали над градом"), кои мошне успешно ја користат оваа драматуршка формула.

Малку поинаков, посовремен зафат во драмската материја од НОБ ќе се почувствува во филмовите на Франце Штиглиќ "Долина на мирот" ("Долина мира"), "Деветтиот круг" ("Девети круг"), и "Балада за трубата и облакот" ("Балада о тромбети и облаку"). Освен една поинтензивна драмска тензија, во овие филмови наоѓаме и одредени лирско-медитативни асоцијации во врска со оваа тематика. Некаде во овој период е снимен и филмот "Пет минути рај" ("Пет минута раја") во режија на Игор Претнар. Оваа филмска драма за животот на логорашите поседуваше и една одредена доза на надреалистички елементи во својата реализација. Нејзината, главно, камерна структура укажува на некои поинакви тематски исходишта.

Првата половина на шеесеттите години, инаку, означува сè поизразита жанровска диференцијација на филмовите од НОБ. Тогаш се појави филмот "Три" на Александар Петровиќ. Тоа е изразито психолошки мотивиран филмски запис според некои раскази на Антоние Исаковиќ. "Козара" на Вељко Булаиќ, на некој начин ја обновува епската насока на жанрот, додека "Двоен обрач" ("Двоструки обруч") на Никола Танховер претставува уште една успешна акциона драма од НОБ. Со "Десантот на Дрвар" (Десант на Дрвар") на Фадил Хаџиќ почнува серијата обиди да се реконструираат големите битки и настани на ова време. Ваквата ориентација Булаиќ ќе ја продолжи со познатата "Битка на Неретва", а ќе го следат Ватрослав Мимица

со "Македонскиот дел од пеколот", Стипе Делиќ со "Сутјеска" и Жика Митровиќ со "Ужичка република". Големите и решавачки настани и битки од нашата револуција во овие филмови ќе ни бидат претставени со една широка поставена мозаичка драматургија. Овој вид филмови и понатаму ќе остане мошне привлечен предизвик на нашите филмски автори.

Младинскиот филм од војната, исто така, ја започна својата егзистенција во овој период. Со прилични осцилации во квалитетот на реализацијата, остварени се повеќе филмови кои му припаѓаат на овој жанр. Заслужуваат да се споменат филмовите: "Зимување на Јакобсфилд" и "Салаш во Малиот Рит" на Бранко Бауер и "Капетанот Микула Мали" на Обрад Глушчевиќ.

Со комедиографските зафати во оваа тематика ќе се среќаваме веќе поретко. Тоа е, пред сè, една сторија од омнибусот "Опсада" на Б.Марјановиќ, потоа "Зли пари" на Веља Стојановиќ, како и екранизациите "Мачор под шлемот" на Ж. Скригин и "Николетина Бурсаќ" на Б.Бауер. Кон овие филмови можеме да го приклучиме и филмот "Не плачи Петре" (Не јечи Петре!) на Ф.Штиглиц.

Кел:

Како посебно поглавје, на крајот, во свој жанровски контекст ќе ги спомнеме филмовите на Пуриша Ѓорѓевиќ. Неговата филмска тетралогичка за Револуцијата што ја сочинуваат филмовите: "Девојка", "Сон", "Утро" и "Велосипедисти", исполнета е со едно поетско видување на ликовите и настаните. Овие филмови се обременети со богата метафоричност и вонредно погодена драмска содржина. Тие поседуваат и една неочекувана автентичност, доловена преку мошне експресивната атмосфера што Ѓорѓевиќ ја создава токму следејќи една, така да речеме, авторска визија на ова раздобје.

Овој сумарен жанровски преглед, се разбира, не е целосен, но тематиката врзана за филмовите од НОБ веќе денеска во својата реализација добива и нови видови и нови естетски пристапи. Такво едно постојано стилско и жанровско збогатување, пак ќе спомнеме, не обврзува и на одредено перманентно истражување во областа на оваа тематика.





XX КИНОТЕЧЕН ЦИКЛУС

НОВ ВО ЈУГОСЛОВЕНСКИОТ ФИЛМ

(програмата ја организираа Кинотеката на СРМ, СИЗ на културата на град Куманово и Домот на пионерите во Куманово, по повод 60-годишнината на СКЈ, СКОЈ и револуционерните синдикати)

програма :

- ПАТОТ НА ПАРТИЈАТА, долгометражен документарен филм
производство: Филмски новости, Белград, 1969 година
идеја: Стојан Тодоровиќ
сценарио и режија: Миодраг Николиќ
фотографија: Драгутић Поповиќ и архивски материјали
- СОН, долгометражен игран филм
производство: Авала филм, Белград, 1966 година
сценарио и режија: Пуриша Ѓорѓевиќ
фотографија: Михаило Поповиќ
улоги: Љубиша Самарџиќ, Михаило Јанкеќиќ, Оливера Вуќо
- КОГА ЌЕ ПИ ЧУЕШ КАМБАНИТЕ, долгометражен игран филм
производство: Филмска работна заедница, Загреб, 1969 година
сценарио: Антун Врдољак
фотографија: Франо Водопивец
улоги: Борис Бузанџиќ, Павле Вуисиќ, Борис Дворник,
Фабијан Шоваговиќ
- НЕ ПЛАЧИ ПЕТРЕ, долгометражен игран филм
производство: Виба филм, Љубљана, 1964 година
сценарио: Иван Рибкиќ
режија: Франце Штиглиќ
фотографија: Иван Маринчек
улоги: Берт Сотлар, Лојзе Розман, Мајда Потокар
- ЦРНИ ПТИЦИ, долгометражен игран филм
производство: Продуцентска група "Мост"- Загреб и Виба филм-
Љубљана, 1967 година
сценарио: Грга Гамулин
режија: Едуард Галиќ
фотографија: Миле де Глерија
улоги: Воја Мириќ, Фабијан Шоваговиќ, Вања Драг, Иво
Сердар

- ТРИ, долгометражен игран филм
производство: Авала филм, Белград, 1965 година
сценарио: Антоние Исаковик и Александар Петровик, според
мотивите на расказот "Папрат и оган" од Антоние Исаковик
режија: Александар Петровик
фотографија: Томислав Пинтер
улоги: Велимир (Бата) Живојиновик, Воја Мирик, Слободан
Перовик.

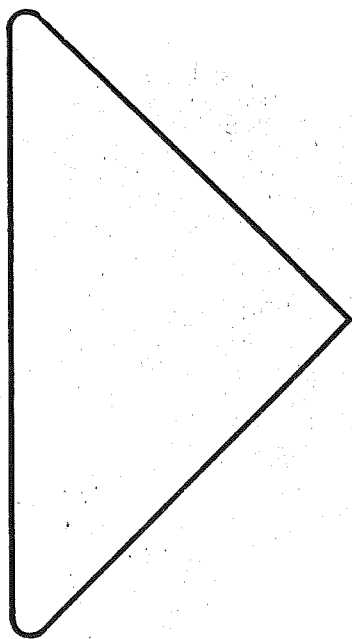
- Стручна трибина со проекција на македонските документарни
филмови:

1. БАРАМЕ ЛЕБ, документарен филм
производство: Вардар филм, Скопје, 1962
сценарио: Никола Кирков и Трајче Попов
режија: Трајче Попов
фотографија: Љубе Петковски
2. РАЦИН, документарен филм
производство: Вардар филм, Скопје, 1974 година
сценарио и режија: Трајче Попов
фотографија: Мишо Самоиловски
3. МАКЕДОНИЈА 1942, документарен филм
производство: Вардар филм, Скопје, 1963 година
сценарио: Перо Коробар и Коце Солунски
режија: Бранко Гапо
фотографија: Љубе Петковски (Бранко Михајловски)



21

КИНОТЕЧЕН
ЦИКЛУС



ФИЛМСКОТО ТВОРЕШТВО
ВО ЛАТИНСКА АМЕРИКА



Повремените изненадувања што ни ги приредува латинско-американскиот филм најверојатно не можат да се објаснат како одглас на некоја ненадејно избиена творечка ерупција, која тукушто се доближила до својата кулминациона точка, кога, исто така ненадејно и неочекувано, нејзиниот оган згасна, и потоа настапи долготрајна состојба на мирување. Таквиот впечаток, без никакво двоумење, може да се отфрли како произволен и дури и штетен. А до него, сепак, не ретко се држиме, благодарейќи ѝ во прв ред на околноста дека на нашите екрани толку ретко се појавуваат филмови од Латинска Америка што за оваа продукција остануваме едноставно неинформирани.

Па сепак, латинскоамериканскиот филм има далеку поголемо значење во светот на културата од оној тих одглас што допира до нас. Велиме тих одглас а, сеедно, ретките средби со делата што доаѓаат од зелиениот континент можат да внесат вистинска забуба во критериумите, формирани под притисокот на искуствата од т.н. големи и репрезентативни кинематографии. Ние, како што веруваме, имаме точен увид во констелациите и - да бидеме уште посамоувени - во еволутивните процеси низ кои минува, да речеме, американскиот филм. Изненадувањата што доаѓаат од Холивуд како да се едноставно програмирани или антиципирани во творештвото на неговите неприкосновени величини, сеедно дали притоа се работело за ситуации кога американската кинематографија минувала низ повремените кризни фази или пак кога таа ја потврдувала претпоставката за својата виталност.

Слична на оваа претстава е и претставата што ја имаме за европските кинематографии. Пред развиената мрежа информации со кои располага-
гаме, нас веројатно не ќе може да не вчудовиди некоја непредвид-
лива тематско-содржинска провокација, изникната од традициите на
францускиот, британскиот или италијанскиот филм. Ние ќе сметаме
со извесност, исто така, на фактот дека статичните форми во
кои мирува советскиот филм не ќе можат да бидат преку ноќ от-
фрлени, а за повремениот предизвици што доаѓаат од кинематогра-
фиите на една Полска или Унгарија малку кој би потврдил дека ста-
нуваат стил по кој би ги препознале и помалку храбрите дела
што им припаѓаат на овие кинематографии.

Гледан, значи, во општи црти, филмот што ни го претставуваат ре-
презентативните кинематографски центри живее со еден утврден ритам,
циклично забрзан од појавата на некоја нова група автори (како
што е во последниве години експанзијата на групата млади Гер-
манци - Херцог, Фасбиндер, Шлендорф и др.), или пак - забавен по

помирувањето на довчерашните бунтовници со конвенциите што гарантираат ако ништо друго, барем комерцијална безбедност.

Ваквиот увид на работите, меѓутоа, ќе ни биде ускратен кога ќе треба да изведеме суд за комплексот фактори кои го формираат феноменот наречен латинскоамерикански филм. Сè што знаеме за него доаѓа од посредни извори. Или тоа е одглас на успехот што неговите автори го постигнале во оваа или онаа средина, или, пак, што е уште поиндикативно, ни се пренесува како препорака на странската, макар тоа била и добронамерна критика, но за чии вредносни мерила не може да се каже дека се идентични со оние што се формираат кај нас.

Но, да се обидеме да внесеме некој ред во нашето, макар и скудно со информации, излагање за латинскоамериканскиот филм. Да се потсетиме на првите средби со филмовите што уште ги патемите и за кои сме врзани со извесна сентиментална, па, ако сакате, и носталтична патетика.

x x
x

Пред триесетина години, отприлика, нашата средина го запозна мексиканскиот филм. И уште од првата средба таа остана фасцинирана од неговата егзотична поетика. Филмовите како "Бисер", "Еден ден живот", "Лошо љубената", "Соледадиниот шал", "Макловија" итн. итн. претставуваа шокантно откритие за гледачите кои во тоа време ги формираа своите филмофилски склоности, речиси, единствено врз инаку сјајните традиции на американскиот филм. Мексиканските филмови носеа нешто ново. Нивните пораки беа инспирирани од опојната мешавина на ритуалната егзотика и социјално-револуционерниот патос, па затоа не е чудно што нашите гледачи го доживуваа тоа вкрстување на неодомакените содржини и идеи како највозбудлива естетичка иновација, зачинета, згора на сè, со заводливата неодолива латинскоамериканска музика.

Секавањето на тие години не е убаво само поради запомнетите слики на речиси обредното соживување на нашите гледачи на трагиката на мексиканските револуционери и со драмата на селаните, кои додека плачеа пред своите пријатели замавнуваа со пито-рескните сомбрера како со заканувачко оружје. Тоа беа години кога мексиканскиот филм му нудеше на светот и неколку оригинални модели на патиштата по кои треба да оди социјалната филмска драма, кога еден Фигероа, меѓу другото, ги прошируваше функциите на камерата и во областа што нема исклучително формален карактер.

Меѓутоа, новаторскиот дух на мексиканската кинематографија ќе остане со кусотраен здив, освен ако се исклучи експанзивната

трајност што му ја прибавуваше, иако осамено и скоро инкогнито, работата на еден Буџуел, кој во тие години снимаше во Мексико. Сета друга продукција се стркала во бездната на најлошата варијанта на комерцијализмот.

Многу години подоцна, на сцената на меѓународниот филм ќе се појави бразилскиот филм и, според сензационалистичките коментари што во шеесеттите години кружеа, тој предизвика вистински, иако привремен, прераспоред во владеачката естетичка хиерархија.

Од тој златен период на бразилскиот филм ние успеавме да видиме само неколку дела, меѓу кои останаа во особено сеќавање "Сувиот живот" на Нелсон Переира Дос Сантос и "Антонио од мртвите" на Глобер Роча.

Не требаше да помине многу време па страниците на домашната и странската филмска периодика да осамнат во френетичните пофалби за естетичките револуции што никнат во чилеанските и кубанските филмски студија и на кои им се придружува новиот мексикански филм.

Овој напис, се разбира, нема амбиции да изврши хронолошки преглед на развојот на латинскоамериканскиот филм, кој, сеедно што претставува мозаик: на повеќе национални кинематографии, останува проткаен - како што забележува Маркес - со духот на заедништвото на латинскоамериканската култура. Во него нема да најде место, исто така, ни анализата на творештвото на поединечни автори, поради едноставната причина што не се располага со доволно информации и сведоштва.

Затоа, можеби, ќе е најцелисходно, на намерите да се зборува за некои аспекти на латинскоамериканскиот филм да не им се придава поголемо значење од она што им се припишува на резултатите на една импресија.

А таа импресија од повремениите средби со еден нецелосно запознат свет на филмот е, без сомневање, подложна на прекумерен восхит, на егзалтација, ако сакате, или дури на емоцијата која никако не ѝ е верен сојузник на каква-годе аналитичка постапка - фасцинацијата.

x x
x

Но, вистина е дека фасцинацијата е тој натраплив чувствен придружник кога од некои имагинарни подрачја ќе изнурнат инкарнациите што така богато ги опремуваат со својата фантазија само Латиноамериканците. Навистина, што свет е тоа - се фаќаме како непрекинато се исчудуваме - што преплетување на народничката фантастика со еден кристално чист реализам! Но, исчудувањето

не запира овде. - Какво е тоа маѓосничко доближување - продолжуваме во неверба да се прашае - на сферите на смртта со огрдените пространи полиња на животот?

Ниедна од европските кинематографии, приклучувајќи ја кон нив и американската, не ги доближи така опасно една покрај друга границите на влијанијата на смртта и животот, како што тоа го сториле и помалку талентирани латинскоамерикански филмски автори. Во реалниот свет што тие ни го евоцираат, населен со чудесно достоинствени и храбри луѓе, рамноправно егзистираат материјалните инкарнации на мртвите. Но, добога, на нивното присуство никој како да не се чуди. И уште повеќе: за живите современици тоа станува пожелно, барано и потребно.

Не ретко воскреснатите материјализирани легендарни јунаци егзистираат со посетилна моќ на дејствување од легитимните припадници на живиот свет. Но, ова волшебено сојузништво меѓу живите и мртвите не се остварува само во поетиката на филмовите од типот на "Антонио од мртвите", каде што Роча ја користи витешката одмазда на загинатите како централна тема. Тоа се намножува и во содржините од современиот живот ("Претскажување" - мексикански филм, работен според сценарио на Маркес, каде што починатата мајка, по еден навидум беззначаен посод, се враќа во семејството и како материјален доказ за своето присуство остава бело перче коса на чешелот со кој ја чешла ќерка ѝ).

Не се ретки случаите кога загинатите херои се преселуваат од дамнешното минато во актуелниот историски миг. Тоа го забележуваме најчесто во филмовите со револуционерно-патриотска тематика. И тогаш тие не го носат на себе мистичниот ореол на задгробниот живот. Се борат крај своите ововремени собораќа, страдаат заедно со нив, гладуваат или се вљубуваат со слабостите и силата, својствени на живите современици.

Поредени рамо до рамо со живите соборци, воскреснатите херои ја излучуваат од нив како од некој митолошки животворен извор, сета бодрост и надеж, сета крепост и љубов. А тие, пак, живите, богато надарени со борбена жед за љубов и слобода, како да го вдишуваат од новодојденците патетичниот здив на смртта, или, подобро кажано, на гинењето.

И, сега, задржете го окото, без да останете фасцинирани, на ова поприште на најверојатното побратимување на животот и смртта. Древната мудрост, според која љубовта и смртта се две лица на една појава, никаде не може да најде поверодостојна потврда. Љубовниците во огненото поприште на страсна жед за слобода неповратно се стремат еден кон друг. Во најголем број латинскоамерикански филмови, тие се, би рекле, неизлечиво заразени, заробени и вклетени во вжарените обрачи

на опасната љубов. Судбината, во која смртта ги влела своите прсти, ги турка безумните љубовници со силата на страста, на лудиот копнеж, кон некоја двосмислена среќа. А се оствари среќата, љубовта мигновено згаснува и тогаш животот збројува уште еден пораз. Но, остане ли неостварена, љубовниците заобиколно сепак ќе стасаат до неа и ќе се обединат во некоја нејзина вонсетилна, вонплотна, вонземска точка. Магосаниот простор, меѓутоа, што мораат да го преминат не е ништо друго туку областа на смртта. Од неа нема бегство. Смртта фаталистички ја распространува својата власт и во сферите на љубовта, и по суровото поле на борбата и по стеснетите површини на секојдневната егзистенција.

Навистина необјасливи се формите на присуството на смртта во вокацијата на латинскоамериканските филмски уметници. Смртта во таа мера ги преплела своите ограноци со најбогатите облици на животот што напати се чини дека, еве, се вовлекла во секое катче под вжештеното небо на Латинска Америка, зад секоја врата, под секое стебло, крај секој вртот. Силата на притисокот што го врши нејзината власт понекогаш ќе остане одвај забележлива ("Сан Бернардо"), некаде таа ќе воспостави бизарна хармонија меѓу скржавиот пејзаж и вечниот тандем; селанецот во бела облека и селанката во траурна носија ("Кантата за Чиле"). Но, најчесто, пратениците на смртта ќе ја запоседнат со своите брзоноги коњи целата таа настрада на и херојска земја ("Последниот јуриш на мачетите").

x x
x

Па, сепак, кога зборуваме за опсесијата на латинскоамериканскиот филм од сјајните симболи на смртта, не би требало да се добие впечаток дека тој е нагризен од ерозивната идеја на песимизмот или резигнацијата. Европскиот гледач, навистина, ќе мора да доживее извесен психолошки шок вред да со прифати оживеаниот мртовец како факт, макар тоа било порака на поетот кој и во најординарните факти не гледа ништо друго туку само поезија. Но, сеедно, поетскиот контекст на фактот дека Рочиниот Антонио воскреснал за да ја продолжи борбата нема никакви допирни точки со реториката на инкарнацијата на смртта што ни ја нуди еден Ингмар Бергман, на пример, во својот "Седми печат".

Со европската филмска претстава за владетелот на задгробниот живот раководат законите на еден, би рекле, механички детерминизам, кој не само што ќе ги вклучи во своите ладни запови судбините на овоземните жители туку, уште повеќе, на својата елаборирана логика ќе ги подреди и нивните емоции,

нивните надежи и неизвесности.

Тоа е една од основните културни разлики на двата модела на инкарнацијата на смртта. Во латинскоамериканскиот филм (во оној негов дел, разбирливо, што имавме можности да го запознаеме), инкарнациите на умрените и загинатите предци се населуваат во светот на живите со невина едноставност и овде ги примаат новите навики, обичаи и идеали. Притоа, тие стануваат ранливи, чувствителни и неотпорни на начинот на кој го трпат светот, нивните ововремени собраќа. Во европскиот и американскиот филм, меѓутоа, живите се тие што ја поднесуваат власта на смртта, без да можат со својата волја, интелигенција или храброст да извршат какво и да било влијание врз решенијата што таа веќе ги донела. Не е тешко да се насети дека методолошкиот концепт според кој се изведува морничавиот триумф на смртта му е извонредно близок на жанровскиот модел на ороорот, кој педесетина години по своето раѓање, денес, еве, повторно ја доживува својата обнова.

Овде е природно да го поставиме прашањето, од кои форми на фантастиката се инспирирал латинскоамериканскиот филм? Во овој миг, ќе се ограничиме само на еден извор, на една аналогија. Фантастиката во латинскоамериканскиот филм ѝ е мошне блиска на фантастиката на светот на Маркес. Познавачите на латинскоамериканската литература и, особено, на нејзините фолклорни преданија, веројатно, би можеле да не снабдат со многу поуверливи докази за потеклото на овие -како што ги наречуваат-магиско-реалистички инкарнации на смртта. Тие, можеби, со еден свој огранок, ги влечат своите корени од шпанските културни традиции, кои ќе најдат свој особен израз во современиот шпански филм (во творештвото на еден Саура, на пример, и особено во бизарните визии на Луис Буњуел, кој сеедно дали работел во Мексико, Франција или Шпанија, секогаш останувал интегрален Шпанец, сроден по дух со својот славен предок Гоја, на пример).

Но, настрана претпоставката дека латинскоамериканскиот филм можеби и денес ги трпи влијанијата на окултната опсесија од смртта, како што нејзе ја чувствувале шпанските уметници, останува фактот дека оваа инспирација најде нова форма во духовната клима на Латинска Америка.

Кога би имале поцелосен увид во богатата филмографија на бразилските, чилеанските, кубанските или аргентинските автори, секако би можела да многу повеќе аргументи да изведеме една теза, навидум обременета со парадокси: дека култот на смртта овде наоѓал потхрана и поттик токму во темите на социјалните противречности. Во недостиг на таквите сведоштва, ќе се задоволиме со неколку наводи од филмовите што добро ги знаеме. Со филмот "Се случи во Марусија", на пример, каде што ритуалот на смртта ќе добие некој вид метафизичка сатисфакција токму во чинот на социјалните судири меѓу полораките работници и наоружаната војска.

Авторот на "Марусија", МИГсл Латин, бездруго не се носел со намерата да ни поднесе едно, иако само по себе, стравотно соопштение: во претсметката меѓу понижените штрајкачи во Марусија и властите, трагично загинаа илјадници работници и селани. Него повеќе го привлекувал чинот на сведочењето, кој мораше да се разработи и развие како прогресивно растење на власта на смртта. Во ритмичкото разгорување на непријателствата, таа библиски го населуваше сиот пејзаж, целиот предел што се протега во недоглед, со своите бизарно - симболични пратеници - вооружените војници, беспрекорно затегнати во своите униформи. И, така, од епизода во епизода на филмот, морничавите победи на смртта ќе се огласуваат пошумно, со некоја тревожна свеченост, додека конечно не се објави апокалиптичниот триумф. А тој има и свои декоративни реквизити: облаци барутен чад, реки пролеана крв. Оваа застрашувачка украсна рамка ќе проголта илјадници животи. А ритуалот сепак некогаш заврши; заканата на смртта ќе се вовлече и во изобличените лица на целатите. Таа ќе загосподари со времето, од кое сепак, по кој ли пат тоа, на кој ли нов начин, повторно ќе изнурнат чудните сведоци на крвопролевањето и повторно ќе го обноват слободарскиот повик. Легендата незадржливо продолжува... Тие повторно ќе го вратат секавањето на усмртените и усмртените повторно ќе го вдишат животворниот здив од своите потомци.

x

x

x

Ова маѓосничко проткајување на живите елементи во ладното кралство на смртта, како и оживувањето на камените облици што ги знаеме како мртви, веројатно е еден од феномените што латинскоамериканскиот филм, а веројатно и латинскоамериканската литература, му ги фрла како опоен предизвик на современиот свет, сервилно препуштен на своите рационалистички догми. Ние не можеме да предвидуваме кога тие догми ќе почнат да го обессилуваат своето влијание. Но, можеме, исто така, да предвидуваме, кога потрошувачките навики на гледачите ќе се облагородат во некој поактивен чин на истражување. Дилемите што ни ги поставуваат филмовите што доаѓаат од Латинска Америка, секако, го поттикнуваат тој процес на активно собеседништво со драмата на нашето време.



Илинденка Петрушева

ФИЛМСКОТО ТВОРЕШТВО ВО ЛАТИНСКА АМЕРИКА

Во дел од земјите на Латинска Америка првите филмски спектакли се одржаа само неколку месеци по првата светска филмска премиера на браќата Лимиер во Париз, за набрзо потоа да започне и редовното производство на филмови. Ова особено се однесува на Мексико, Аргентина и Бразил, каде што филмот многу брзо прерасна во една значајна индустрија. Но близината на филмската метропола Холивуд придонесе филмовите од ова поднебје да бидат, во најголема мерка, копија на оние што ги исфрлаше холивудската филмска фабрика. Појавата на звучниот филм се придонесе со филмското производство во овој дел од светот да доживее процут. Во тој период ќе се појават три мошне значајни филмски остварувања: "Пријателот Мендоза" (El compadre Mendoza), произведен во Мексико во 1933 година во режија на Фернандо де Фуентес (Fernando de Fuentes), потоа филмот "Сурова печалба" (Ganga Bruta) од бразилско производство во режија на Умберто Мауро (Humberto Mauro) од 1933 година и, на крајот, филмот "Затвореници на земјата" (Prisioneros de la tierra) на аргентинскиот режисер Марио Софичи (Mario Soffici) произведен во 1939 година. Во годините непосредно по Втората светска војна филмовите од земјите на Латинска Америка повторно ќе го свртат вниманието на светската филмска јавност. Најпрв тоа ќе го направи Мексиканецот Емилио Фернандес (Emilio Fernandez), кога ќе се појави на Канскиот фестивал во 1946 година со филмот "Марија Канделарија" (Maria Candelaria). Во 1949 година Бразилецот Алберто Кавалканти (Alberto Cavalcanti) ќе ја реанимира филмската продукција во Бразил, а вака обновеното производство неколку години подоцна на светската сцена ќе исфрли две значајни остварувања: "Песна за морето" (O canto do mar , 1953) на Кавалканти и "Разбојник" (O Cangaceiro , 1953) на режисерот Лима Барето (Lima Barretto), кој стана предвесник на импресионистичкиот филмски бран во Бразил "Синема ново" (Cinema novo). Ако за Барето велиме дека е зачетник на спомнатото филмско движење, тогаш за аргентинецот Фернандо Бири (Fernando Birri) би можеле да кажеме дека е основоположник на "новиот политички филм" во Латинска Америка (Tercer cine-cine liberacion). Во 1956 година Бири се враќа од Рим во своето родно место Санта Фе, на реката Парана. Во Рим тој ги имаше веќе завршено студиите во Експерименталниот центар кај Цаватини. Фернандо Бири, школуван врз славните традиции на италијанскиот неореализам, во 1958 година во Санта Фе ќе го формира филмскиот институт при Универзитетот "Литорал". Истата година ќе биде реализиран филмот "Tire die", кој на некој начин, претставува филмски манифест на новото насочување на младите латинско-американски синеасти. Авторите на "Tire die", студенти од филмскиот институт на чело со Бири, својот филм го нарекоа "филм на Латинска Америка и за Латинска Америка". По тој повод Бири ќе изјави: "Со посредство на филмот бараме нова комуникација со вашите луѓе во неј-

зините реални димензии, без регионализам, без питеорескност, ниту преку некаква авангардна уметност". Според Бири, филмот би требало да биде "критичен поглед на латинскоамериканската реалност". Од оваа филмска група, позната како "Школа Санта Фе", од чии редови ќе израснат познатите аргентински режисери Соланас и Хетино, во почетокот на шеесеттите години ќе се развијат бројни центри на документарниот и експерименталниот филм во голем број земји од Латинска Америка: на Универзитетот во Чиле (Мигел Литин -Miguel Littin), на Универзитетот во Ла Плата, во Боливија (Хорхе Санхинес -Jorge Sanjines и групата Укамау), на Универзитетот во Монтевидео (Марио Андлер - Mario Handler). Оваа активност на Фернандо Бири го достигна својот врв со формирањето Оддел за филм при Универзитетот де Лос Андес (Universidad de Los Andes) во венецуелското место Мерида, каде што ќе се собора и ќе почне да дејствува групата извонредни синеасти, како Уго Оливе, Доналд Маестрон, Фернандо Торо, Хорхе Соле и Карлос Реболједо. Нешто подоцна и во Колумбија ќе се појави група режисери на "новиот колумбиски филм", како Марта Родригес, Хорхе Силва и Карлос Уварес. Појавата на движењето "Tercer cine "го издвоивме поради тоа што, покрај развојот на националните кинематографии со сите нивни специфики, како што се Кубанската, аргентинската, бразилската и мексиканската кинематографија, ова движење, може слободно да се каже дава единствен белег на развојот на документарниот и ангажиран латинско-американски филм во целина.

Процутот на звучниот филм во земјите од Латинска Америка во триесеттите години, продорот на латинскоамериканскиот филм на светската сцена во педесеттите години и појавата на новите движења од шеесеттите години па наваму, се трите најзначајни етапи во развојот на филмската уметност во овој дел од светот. Во продолжение ќе се обидеме да ги набележиме најзначајните развојни етапи и да ги претставиме најзначајните синеастички имиња од неколку национални кинематографии во Латинска Америка.

* Мексико

Првата кинопретстава во Мексико е одржана на 21 август 1896 година, а набрзо потоа започнува и интензивното филмско производство. Бројот на филмските продуценти рапидно расте, така што во 1900 година ги има во сите краишта од републиката. Пионер на мексиканскиот филм е инженерот Салвадор Тоскано (Salvador Toscano) кој во 1897 година ги сними првите метри филмска лента. Поточно, Тоскано во текот на половина столетие, од 1897 до 1947 година, од ден на ден ги бележел врз филмската лента сите настани од бурната историја на својата земја, па така неговата ќерка Кармен Тоскана (Carmen Toscano) од зачуваните 50.000 метри го монтирала филмот "Спомените на еден Мексиканец". Во филмот се искористени само 3.000 метри од тој драгоцен филмски материјал. И другите филмски реализатори од тој најран период на мексиканскиот филм се стремееа да ја регистрираат реалноста, снимајќи разни

настани од секојдневниот живот во големите градови. Но, нивното внимание особено беше насочено кон семејниот претседател Порфирио Дијас и така кеннастанат филмовите "Патувањето на генерал Дијас во Пуебла" (*Viaje de general Diaz a Puebla*), "Претседателските празници во Јукатан" (*Fiestas presidenciales en Yucatan*) и "Генералот Порфирио Дијас на коњ за Чапултепек" (*El general Porfirio Diaz a caballo por Chapultepec*).

По овој прв бран на воодушевеност од новиот технички изум и неговите дотогаш невидени можности за регистрирање на настаните и околината, мексиканските филмски луѓе набрзо се зафатија со реконструирање на историското минато. Така, во 1908 година е реализиран филмот "Повикот на Долорес" (*El Grito de Dolores*), што претставува реконструкција на настаните сврзани со повикот на отец Мигел Идалго за борба за независност на Мексико. Десет години подоцна се појави и филмот "Темницата од Куаутемак" (*Prision de Cuauhtemac*), филм што откри една мошне интересна тема - бурното минато на мексиканските Индијанци. Во овој период ќе се појават и филмувани интерпретации на Мексиканската револуција, какви што се филмовите "Војникот Хуан" (*Juan Soldado*), и "Војничка чест" (*Honor Militar*). Набрзо мексиканските продуценти ја напуштија и оваа тематска ориентација и својот интерес го свртеа кон романот и фантазијата, но не за долго - за кусо време мексиканскиот филм ќе потпадне под целосно влијание на филмската индустрија од Холивуд. Појавата на звучниот филм во Мексико ќе исфрли неколку нови авторски имиња со неколку оригинални остварувања. Покрај веќе напред споменатиот филм "Пријателот Мендоза", Фернандо де Фуентес ќе ги реализира и филмовите "Затвореникот бр.13" и "Ла сандунга", додека Габриел Сорија (*Gabriel Soria*) ќе реализира филм за мексиканскиот бандит Езус Аријага " *Chucho el Roto* ". Во 1936 година театарскиот режисер Бустило Оро (*Bustillo Oro*) го реализира филмот "Два калуѓера", кој, според својата мошне оригинална концепција, потсетува на експериментите од периодот на германскиот експресионизам ("Доктор Калигари") и се одликува со традиционално одличната фотографија на снимателот Хименес (*Jimenez*).

Ејзенштејновата и Тисеовата посета на Мексико не остана без последици - Ејзенштејн, ќе го открие исклучителното ликовно богатство на Мексико и така ќе зачне една филмска традиција, која во Мексико ќе се негува до денешен ден. Во 1931 година Ејзенштејн во Мексико ќе го сними филмот "Да живее Мексико" (*Que viva Mexico*), кој дефинитивно ќе биде оформен многу години по неговата смрт (во 1978 година тоа ќе го стори Ејзенштејновиот долгогодишен соработник Александаров). Во 1935 година Фред Цинеман, Пол Стренд и Мексиканецот Гомес Муриел го реализираа филмот "Немирите во Алварадо" (*Les revoltes d' Alvarado*) во кој станува збор за големиот бунт на рибарите против богатите трговци. Овој филм, според Улрих Грегор, тематски мошне многу потсетува на филмот "Земјата трепери" на Лукино Висконти.

Мексиканското филмско производство особено силно се разви во текот на последната светска војна, кога во земјата работеа 1.200 кино-сали, а годишно се произведуваа од 60 до 80 долгометражни играни филмови. Овој подем филмот му го должи на еден заштитен закон на владата кој на домашниот филм му обезбедуваше половина време од репертоарот на кината. Во повоените години мексиканскиот филм ќе се пробие и надвор од границите на земјата, и тоа најнапред во фестивалот во Кан во 1946 година, каде што филмот "Марија Канделарија" на режисерот Емилио Фернандес ќе доживее забележителен успех. Во моментот кога ќе го открие светската јавност, Емилио Фернандес зад себе ќе има веќе една подолга филмска кариера. Роден во 1904 година, од мајка Индијанка и татко мелез, Фернандес уште во своите младешки години ќе замине во САД, каде што за првпат ќе се запознае со филмот преку работата на повеќе филмски студија. По враќањето во Мексико тој ќе продолжи да работи сè и сèшто во домашните филмски студија и од тој период ќе остане забележана неговата улога во филмот "Ханико" (1936) на режисерот Карлос Наваро (Carlos Navarro). Набрзо и самиот ќе почне да режира, а 1936 година, ќе остане забележана како година во која ќе започне долгогодишната и креативна соработка меѓу двајца исклучително талентирани луѓе - режисерот Емилио Фернандес и снимателот Габриел Фигероа (Gabriel Figueroa). Оваа двојка ќе го стави својот печат врз цел еден значаен период од развојот на мексиканскиот филм. Чивните први заеднички филмови ќе останат во рамките на Мексико и првиот продор во светот ќе го направат, како што веќе рековме, со филмот "Марија Канделарија". Од обемиот опус на овој тандем ќе ги издвоиме филмовите: "Напуштени" (Las Abandonadas, 1944), "Бисер" (La perla, 1946), "Вљубена" (Enamorada, 1946), "Рио Ескондидо" (1948), "Макловија" (1948), "Лошо саќана" (La malquerida, 1949), "Белата роза" (La rosa blanca, 1955) итн. Сите овие филмови се карактеристични, "пред сè" по уметнички префинетата фотографија на Габриел Фигероа, кој на своите слики умееше да им даде сјај и длабочина со помош на акцентрираните светло-темни контрасти" (Грегор - Паталас). Кога зборуваме за Фигероа, да го спомемене и тоа дека неговата фотографија беше инспирирана, пред сè, од современото мексиканско сликарство на Ривера (Rivera), Ороско (Orozco) и Сикеирос (Siqueiros).

Во овој период во мексиканскиот филм ќе се појават и други режисерски имиња од кои ќе ги издвоиме Роберто Гавалдон и Хулио Брачо.

Емиграцијата на шпанските републиканци во Мексико ќе му влее на мексиканскиот филм нова крв. Покрај Луис Буњуел (Luis Buñuel), големо влијание ќе изврши и Карлос Вело (Carlos Velo), кој во Мексико ќе формира претпријатие за производство на кусометражни филмови. Во 1956 година ќе го сними играниот филм "Бик" (El toro). Значајно е да се одбележи дека Вело, заедно со индијанскиот режисер Бенито Алазраки (Benito Alazraki), ќе работи врз дефинитивната верзија на филмот "Корени" (Raíces, 1954), кој претставува автентичен филм за Мексико и за неговите внатрешни превирања и судири, без романтичните примеси на мексиканскиот фолклор.

Синаест од светски глас кој ќе остави траен белег и во мексиканската кинематографија е Луис Буњуел. По престојот во Франција и САД, Буњуел во Мексико ќе пристигне во 1946 година, покрај цела дузина филмови, ќе ги реализира и своите ремек-дела: "Заборавените" (Los Olvidados , 1950), "Воздигнување кон небото" (Subida al cielo, 1951), "Доживувањата на Робинсон Крусо" (Las aventuras de Robinson Crusoe, 1952), "Тој" (El , 1952), "Назарен" (1958), "Девојка" (La joven , 1960), "Ангел на уништувањето" (El angel exterminador, 1962), "Симон пустиникот" (Simon del desierto) итн.

Во средината на 60-тите години се појавија цела низа нови авторски имиња, како што се Пол Ледик, (Paul Lederer), Луис Алкориза, (Luis Alcoriza), Артуро Рипстеин, (Arturo Ripstein), Серхио Олович (Sergio Olhovich), Марсела Фернандес Виоланте (Marcela Fernandez Violante) вклучени во производството на двете државни и десетте приватни продуцентски претпријатија. Оваа генерација синеасти својот интерес го насочи кон секојдневните проблеми на мексиканскиот човек. Од повеќето филмски остварувања ќе ги издвоиме оние најзначајните: Пол Ледик го сврте вниманието со два филма - "Рид, разбунтуваниот Мексико (1973) и долгометражниот документарец "Етноцид" (1976); Артуро Рипстеин спаѓа во редот на најангажираните режисери и од неговиот опус ќе ги издвоиме филмовите "Време за умирање" (Tiempo de morir - 1965) и "Не-легална" (La ilegal - 1979); Хорхе Фонс (Jorge Fons) во 1976 година го сними филмот "Сидарите" (Los albaniles) кој критичарите го наредија меѓу најсилните дела на социјално-критичкиот бран од поновата филмска продукција во Мексико; Луис Алкориза во 1974 година го реализира филмот "Претчувство", додека Серхио Олович вниманието на светската филмска јавност го привлече во 1978 година со филмот "На дожд".

* Куба

Изво Куба интересот кон филмот се појави мошне рано. Во 1906 година Сантос, Артигас и Енрике Дијас Кесада започнаа со филмско производство и до 1919 година реализираа вкупно девет филмови. Во 1913 година Дијас Кесада го режира првиот долгометражен нем филм "Мануел Гарсија, крал на кубанските полиња" (Manuel Garcia el rey de los campos de Cuba) со тема од подалечното минато на земјата - од животот на островските домородци. Во истиот период се развиваше и другата ориентација на кубанскиот филм - мелодрамските содржини од современиот живот на еден "сиромашен но среќен народ", обоени со богат фолкор и строго подредени на мерилата на филмскиот пазар. Во 1932 година беше произведен првиот кубански звучен филм (кусометражен) "Маракас и бонго" (Maracas y bongo) а само четири години подоцна се појави и првиот звучен долгометражен филм "Црвената змија" (La serpiente roja), Според Марсел Мартен, "кубанскиот филм, од своите почетоци па сè до 1959 година, се движеше меѓу комедијата и порно-

графијата, додека самата земја беше, во најголема мерка, декор и екзотичен пејзаж за филмовите на големите американски филмски компании". Единствениот посериозен проект што се појави во овој период беше кубанско-мексиканската филмска копродукција "Белата роза" (La rosa blanca, 1953), филм посветен на големиот кубански револуционер, мислител и поет Хозе Марти.

Никулецот на новиот кубански филм се јави уште во времето на диктаторот Батиста, во рамките на помалку или повеќе, илегалниот кино клуб "Визион", во чија работа учествуваа младите синеасти - ученици на Цаватини во експерименталниот центар во Рим, Хулио Гарсија Еспиноза (Julio Garcia Espinosa), Томас Гутierrez Алеа (Thomas Gutierrez Alea), Алфредо Гевара (Alfredo Guevara) и Хозе Масип (Jose Masip). Оваа група млади ентузијаста во 1954 година го снимат филмот "Ел мегано" (El megano), посветен на животот на јагленарите од мочуриштата на Запата, чија копија веднаш беше запленета од полицијата на Батиста.

Само неколку месеци по победата на Револуцијата, поточно на 20 март 1959 година, со закон беше формиран Кубанскиот институт за филмска уметност и индустрија (Instituto Cubano del arte e industria cinematografica), кој во себе ги обедини сите кинематографски дејности - производството, дистрибуцијата, прикажувањето, кинотеката и издавачката дејност. Инаку, во текот на изминатите дваесетина години во Куба се произведени 55 играни филмови, 31 долгометражен документарен, 12 среднометражни документарни, 613 документарни кусометражни, 139 анимирани, 41 научно-популарни и 3 куклени филмови. Посебно ќе обрнеме внимание на "Нотисиеро" - филмовите (нешто како нашите "Филмски новости"), кои со мошне интересен филмски јазик ги одбележуваат најзначајните настани во земјата и во светот и кои што со својата специфика го привлекоа вниманието на бројни светски филмски естетичари. Во 1961 година започна со работа и "подвижното кино" кое со најразновидни превозни средства успеаше да пристигне и до најнедостапните предели на мочуриштата и на Сиера Маестра.

Кубанската национална кинотека е формирана во 1960 година, но нејзините зачетоци можат да се најдат уште во 1948 година, кога Хаванскиот кино клуб започнал да прибира и конзервира значајни светски филмови што му ги испраќаа Француската кинотека и Музејот за современа уметност од Њујорк. На тој начин беше зачуван и дел од националните филмови снимени до 1959 година. Инаку, оваа кинотека ја поседува најбогатата светска колекција на новиот латинскоамерикански филм. Што се однесува пак до школувањето на кадри за кинематографијата, тоа претежно се врши во Кубанскиот филмски институт, но исто така и во филмските центри во Рим, Прага и Москва.

Во создавањето на кубанското филмско производство учествуваа поголем број режисери од повеќе генерации. Врдечката гарнитура, несомнено, ја сочинуваат ентузијастите од илегалниот клуб "Визион" - Томас

Гутиерес Алеа, Хулио Гарсија Еспиноза и Хозе Масип. Кон нив се приклучуваат и извонредните синеасти Сантијаго Алварес, (Santiago Alvarez), Умберто Солас (Humberto Solas), Мануел Октавио Гомес (Manuel Octavio Gomez) и Мануел Ерера (Manuel Herera).

Томас Гутиерес Алеа, како што веќе напомнавме, е ученик на Цаватини. Во Кастровата револуционерна армија беше организатор на филмската секција во Одделението за култура, а по победата на Револуцијата беше еден од оснивачите на Кубанскиот филмски институт. Автор е на првиот кубански документарен филм "Оваа наша земја" ("Esta tierra nuestra" 1959) и првиот кубански игран долгометражен филм "Револуционерни приказни" (Historias de la revolucion -1960); што е всушност омнибус од три стории ("Ранетиот", "Бунтовници" и "Санта Клара"). Од неговиот значаен филмски опус ќе ги споменеме уште и филмовите "Смртта на бирократот" (La muerte de un burocrata-1966), "Секавање на неразвиеноста" (Memorias del subdesarrollo -1968), "Последна вечера" (La ultima cena -1976) и "Преживеаните" (Los sobrevivientes - 1978).

Сантијаго Алварес, еден од водечките светски современи автори на документарниот филм, е роден во 1919 година. Еден е од основачите на културното друштво "Наше време" (Nuestro Tiempo) што се бореше против Батиста. По формирањето на Кубанскиот филмски институт, Сантијаго стана директор на одделот за кусометражен и документарен филм и раководител на програмата на веќе спомнатите "Филмски новости" (Noticiero cubano "). Режираше бројни документарци кои се вбројуваат во самиот врв на светскиот документарен филм - "Смрт на инвазорот", (1961), "Циклон" (1964), "Сега" (1965), "Не", "До конечна победа"(1967), "Ханој, 13 март" (1967), "79 пролети"(1969), "Да се умре за татковината е да се живее" (1976) итн.

Хулио Гарсија Еспиноза е роден во 1926 година. Член е во културното друштво "Наше време" и е еден од авторите на колективниот филм "Ел мега-но" од времето на Батиста. По победата на Револуцијата појна активно да се занимава со режија и од неговите бројни филмови ќе ги споменеме документарецот "Татковина или смрт" и играните филмови "Куба игра" (Cuba baila - 1960), "Младиот бунтовник" (El joven rebelde- 1961) и "Авантурите на Хуан Кин -кин" (Aventuras de Juan Quinquin - 1967).

Умберто Солас е, без сомнение, еден од водечките кубански режисери. Најнапред работи како новинар во списанието "Cine cubano ", потоа асистира, а веќе во 1966 година се појавува со среднометражниот игран филм "Мануела". Вниманието на светот го сврти со извонредниот "Лусија" - филм за кубанската жена, проследена низ три етапи од историскиот развој на Куба. На проблемите на кубанската жена 11 години по појавата на "Лусија"(1968), ќе се наврати режисерот Пастор Вега, во 1977 година, во филмот "Портретот на Тереза" (Retrato de Teresa). Тој ќе постави неколку актуелни проблеми од современиот живот на кубанскиот човек. Од другите авторски имиња не треба да се заобиколат и имињата на Хорхе Фрага (Jorge Fraga), Хозе Масип, Мануел Перес

(Manuel Perez), чиј филм "Човекот од Маисинику" (El hombre de Maisinicu - 1973) имавме можност да го проследиме на нашите ТВ екрани, потем Серхио Хирал (Sergio Giral) со филмовите "Другиот Франциско" (El otro Francisco - 1974) и "Ранчеадор" (Rancheador - 1976), Октавио Кортазар (Octavio Cortazar) со филмот "Описменувач" (El brigadista - 1977), Мануел Ерепа со својот познат долготражен документарец "Хирон" (Giron) и други.

Последниве години во Кубанскиот филмски институт настапува и најмладата филмска генерација, израсната и воспитувана во слободна Куба, во чии редови најистакнато место заземаат режисерите Ригоберто Лопес и Орландо Рохас.

На анимираниот филм му припаѓа значајно место во кубанското филмско производство - во институтот израсна цела една генерација извонредни аниматори на чие чело е секако Хуан Падрон, татко на цртаната серија за Елпидио Валдес, херој од историското минато на Куба.

Мануел Октавио Гомес е автор на филмот "Првиот јуриш со мачети" (La primera carga al machete - 1969), кој, според Клод Жан-Филип, го означува величественото излегување на кубанскиот филм на светската сцена. Овој филм што посветителите на кинотечниот циклус "Од филмското творештво во Латинска Америка" имаа можност да го проследат, е добитник на наградата "Луис Буњуел" на фестивалот во Венеција и на други бројни меѓународни признанија. Неговиот автор, Мануел Октавио, е роден во 1935 година, бил новинар и киноаматер пред Револуцијата, а по нејзината победа израсна во извонреден документарист. Од неговите документарци ќе го издвоиме филмот "Историјата на една битка", а од играните, покрај веќе спомнатиот "Првиот јуриш со мачети", филмовите "Денови на водата" (Los días del agua - 1971) и "Една жена, еден маж, еден град" (Una mujer, un hombre, una ciudad - 1978).

Во својот дваесетгодишен развој кубанскиот филм, може да се каже, помина низ три развојни етапи, кои, секоја одделно и на својствен начин, го одразуваат и развојот на кубанското општество воопшто. Првиот период беше под влијанието на Цаватини и италијанскиот нео-реализам, се карактеризира со искреност на филмскиот јазик и е своевидно сведоштво за првите постреволуционерни години. Вториот период може да се окарактеризира како револуционерен романтизам, со најзначајните остварувања "Лусија" и "Првиот јуриш со мачети", каде што кубанскиот автор го бара својот сопствен филмски израз. Конечно, етапата низ која сега минува, се филмови кои обработуваат современа тематика со сите специфики на секојдневието на кубанскиот човек и со тематика од подалечното и поблиското минато на Куба, третирано од аспект на совремието.

* Аргентина

Филмот мошне брзо ги освои Аргентинците и првите филмски проекции ќе бидат одржани набрзо по гала - претставата на браќата Лимиер, додека филмското производство ќе започне некаде во почетокот на столетието. Поточно, во 1908 година режисерот Марио Гало ќе го сними првиот игран филм "Погубувањето на Дорега". Набрзо филмското производство ќе стане редовно, па во четириесеттите години ќе достигне и до четириесет играни филмови годишно, бројка што ќе ја задржи еден мошне долг период. Според аргентинскиот режисер Фернандо Соланас "во триесеттите години се развива еден вид "аргентински пренеореализам на чело со режисерите Фериера - "Утре е недела" (*Manana es domingo*) и Ромеро". Во 1939 година Марио Софичи ќе го реализира значајниот филм за натамошниот развиток на аргентинскиот филм, "Затвореници на земјата". Покрај овој филм со изразито социјална тематика, се издвојува и филмот на Лукас Демаре "Војна на гаучите" (*La guerra gaucha*) со историска тематика. Во годините по Втората светска војна ќе се појави и интересното остварување на Луис Саславски (*Luis Saslavsky*) "Дама-вампира" (*La dama duende*), филм што беше награден на Канскиот фестивал. Но, генерално може да се каже дека до појавата на Леополдо Торе Нилсон, со исклучок на погоре споменатите остварувања, аргентинскиот филм беше специјализиран за монденски салонски драми. Единствено Торе - Нилсон, во рамките на играниот филм, успеа да сними низа филмови кои ја обединија критиката на политичката и општествена ситуација во земјата, со нијансирани описи на карактери и со изложување на страотни екстремни ситуации. Леополд Торе - Нилсон е роден во Буенос Аирес во 1924 година, во семејството на режисерот Леополдо Торес Риос. Така, уште во најраните години беше упатен во тајните на цело-лоидната лента. Ќе работи сè и сèшто околу филмот, ќе асистира и во 1947 година ќе го реализира својот прв филм, кусометражниот "Сид" (*El muro*), а само седум години подоцна, во 1954 година, ќе го реализира првиот долгометражен игран филм "Денови на омраза" (*Dias de odio*). Во 1957 година Торе-Нилсон ќе се појави на Канскиот фестивал со филмот "Куќа на ангелот" (*La casa del angel*), тематски сместен во животот на аргентинската буржоаска класа од 20-тите години (пуританско религиозно воспитување комбинирано со политичка корупција). Од неговиот мошне обемен опус ќе ги одбележиме и филмовите "Крај на празникот" (*Fin de fiesta*-1960), "Рака во стапица" (*La mano en la trampa*-1961), "Мартин Фиеро" -1968 - (за овој аргентински национален јунак, според истоимената poema, се направени повеќе филмски верзии - првата е на Марио Софичи, втората на Торе Нилсон и третата "Синовите на Мартин Фиеро", на Фернандо Соланас во 1976 година) "Седумте лудаци" (*Los siete locos* -1972) и "Слободен камен" (*Piedra libre* -1975). Главната тематска преокупација на овој значаен аргентински режисер е длабоката и сестрана анализа на животот и навиките на буржоазијата и средната класа, нивното морално пропаѓање. Во шеесеттите години, со неколку свои филмови ("Гуапо 1900" и "Летна кожа") со изразен социјално-кригички ангажман, Торе Нилсон се вклучува во напорите на аргентинскиот "нов бран" на помладите режисери Хозе Кон, Рудолф Кун и Лаутар Мурза.

Од поновите и позначајните филмски остварувања во играната продукција ќе ги одбележиме "Хрониката на една жена" на Раул де ла Торе, "Операцијата Масакар" на Хорхе Чедрон, трилогијата "Нападот на Квебрачо" на Рикардо Урличер (еден од најсилно политички ангажираните филмови во Латинска Америка), "Хуан Мореира" на Леонардо Фавио и "Остров" (La isla) на Алехандро Дорија, со кој аргентинската филмска продукција се претстави на последниот фестивал во Уелва (Шпанија).

Посебен феномен во аргентинската филмска продукција е, без сомнение, документарниот филм. Никулците на аргентинскиот документарен филм, како впрочем и насекаде во светот, ќе ги побараме во деновите на паѓањето на филмоти во Аргентина ќе се појават верни хроничари кои врз филмската лента ќе ги бележат позначајните моменти од животниот ритам на земјата. Така, како прв документарец во Аргентина се смета филмот "Патувањето на Кампос Салје во Буенос Аирес", реализиран во 1900 година. Веднаш потоа ќе биде реализиран и вториот филм "Посетата на генерал Митре на Историскиот музеј". И, така, лентата ќе ги бележи сите позначајни настани, а документарците ќе останат како интересни "прегледи" на земјата во растеж, исцрпувајќи ги можностите само во празно регистрирање на природните убавини на земјата, со демонстрирање на моменти од политичкиот живот и слично. Во 1940 година може да се одбележи осамениот истражување на филмскиот документарен израз од страна на Италијанот Енрико Грас, кој новите можности на документарниот филм ќе ги прикаже во филмовите "Град наспроти реката" (La ciudad frente al río) и "Рохелио Ируртија". Почнувајќи од 1945 година, со доаѓањето на генерал Перон на власт, филмот ќе прерасне во инструмент на политичката пропаганда и во најголема мерка ќе се користи за регистрирање на политичките и социјалните моменти во Аргентина. Генерал Перон ќе покаже голем интерес за филмското производство и, благодарейќи на тоа, во 1948 година владата ќе обезбеди поволни кредити за филмската продукција. Овие поволни моменти ќе резултираат во појава на млади и надежни синеасти. По паѓањето на перонизмот, во 1958 година новата влада на Фрондизи ќе донесе нов закон за филмот, кој на аргентинските синеасти ќе им влее надеж за една нова и покреативна епоха. Но нивните надежи набрзо ќе се изјаловат. Најголемиот дел од режисерите ќе се вклопат во новите услови и ќе започне реализација на документарни филмови без никаков белег на националното; тие ќе бидат празна копија на европските филмови, претежно на француските. Исклучок од сето ова е Фернандо Бири. Како што веќе рековме на почетокот на овој информативен преглед, Бири во 1956 година се враќа во Санта Фе по шестогодишниот пратство во Рим, во експерименталниот филмски центар и на Универзитетот Литорал ја формира "Школа на документарниот филм". Бири во една прилика ќе каже: "...се бориме за еден филм реалистичен, национален, народен и критичен..." Во бо-тите години, од оваа филмска школа ќе излезат режисерите Хуан Фернандо Олива, Херардо Валјехо (Gerardo Vallejo), Рајмундо Глејзер (Raymundo Gleyzer), Фернандо Соланас (Fernando Solanas), Октавио Хетино (Octavio Getino) и други. Од остварувањата што овие синеасти ги реализираа ќе издвоиме неколку: "Пампа гринга" на Фернандо Бири, "Земјата гори" (La tierra quema) на Рајмундо Глејзер, "Извесни работи" (Las cosas ciertas) на Валјехо Херардо.

Во 1968 година се појави најзначајниот документарец на ова филмско движење, - "Часот на топилниците" (La hora de los hornos) на режисерите Фернандо Соланас и Октавио Хетино. Ова дело на двајцата извонредни документаристи претставува своевидно сведоштво за неоколонијализмот, насилствата и слободата во Аргентина. Овој, ако може така да се каже "филмски есеј" се состои од три дела: "Неоколонијализмот и насилството" (борбата за независност на Аргентина), "Акт на ослободување" (моменти од борбата на народот) и "Насилството и ослободувањето" (студија за значењето на насилството во процесот на ослободувањето). Филмот трае четири часа и дваесет минути. Овој филм не можеше да биде нормално дистрибуиран, па затоа неговите реализатори го префрлија на 16 мм лента и на тој начин до 1972 година го видоа повеќе од 100.000 Аргентинци преку разни клубови и други културни организации.

На крајот би требало да се каже дека политичката ситуација во земјата во голема мера влијаеше, дел од овие синеасти да ја напуштат Аргентина и да го продолжат своето творештво во други земји од Латинска Америка, како што се Мексико, Куба и Венецуела.

* Бразил

Бразил е една од латинскоамериканските земји во која филмот се појави многу рано, а филмската индустрија, во почетокот на ова столетие доживеа вистинска експанзија. Нимиот период на филмското производство во оваа земја се карактеризира со голем број кусометражни документарни стории и снимени театарски претстави или сладникави играни филмови. Дури појавата на звукот во филмот ќе придонесе бразилското филмско производство да доживее извесен процут и од тој период би го издвоиле филмот на Умберто Мауро "Сурова печалба" (Ganga bruta) произведен во 1933 година. Потоа повторно следува извесен период на стагнација сè до 1949 година, кога Бразилецот Алберто Кавалканти (Alberto Cavalcanti) ја напушти Англија и се врати во родниот Бразил за да гоцн преземе раководството на една нова продуцентска фирма "Вера Круз". Најуспешните филмови на оваа компанија беа "Разбојник" (O cangaceiro - 1953) и "Песна за морето" (O canto do mar - 1953), првиот на Лима Барето, а вториот на Кавалканти. Овие филмови, посебно "Разбојник", ќе ги навестат новите бранувања во бразилскиот филм. Само неколку години подоцна ќе се појави првиот претставник на новиот бразилски филм - Нелсон Перейра дос Сантос (Nelson Pereira dos Santos) со филмовите "Рио четириесет степени" (Rio quarenta graus - 1954) и "Рио, северна зона" (Rio, zona norte - 1957), што претставуваат реалистични прикази на животот во милионскиот град. Годишната 1962 година го означува почетокот на движењето "Cinema novo", коешто, според зборовите на неговиот најизразит претставник Глобер Роча (Glauber Rocha), "се грижи преку своите филмски дела да ја осветли и објасни вистинската економско-социјална ситуација во Бразил". Младите синеасти, собрани околу ова движење, ќе обезбедат финансиска поддршка од бразилските индустријалци и банкири за остварување на филмските производ-

ствени планови, а своите знаења за филмската уметност ќе ги стекнат во киноklubовите во Рио и Сао Паоло. Првите филмови на "Cinema novo" - "Плажа на страдањата" (O safaíestes - 1962) на Руи Гера (Ruy Guerra), "Пристаниште на сандаците" (O porto das caixas - 1962) на Пауло Сесар Сарасенио (Paulo Cesar Saraceniо) и "Петте сиромашни предградија" (Cinco vezes favela), филм што лансираше пет нови режисери - Леон Иршман (Leon Hirszman), Хоаким Педро де Андраде (Joaquim Pedro de Andrade), Карлос Диегес (Carlos Diegues), Мигел Торес (Miguel Torres) и Марио Фарија (Mario Faria) први почнаа да развиваат исклучително урбана тематика, но веќе наредната година, 1963, филмовите "Сувиот живот" (Vidas secas) на Нелсон Переира дос Сантос, "Пушки" (Os fuzis) на Руи Гера и "Црниот господар и синиот фавол" (Deus e o diabo na terra do sol) на Глобер Роца, своето внимание ќе го насочат кон проблемите на бразилското село и нечовечкиот живот на селаните од бразилскиот североисток. Овие филмови се несомнено клучни филмови на бразилската кинематографија. Воедниот удар од 1964 година донесе нови, уште посилни ангажирања на бразилските синеасти. Првата луцидна и искрена рефлексција на тие настани беше Сарасениовиот филм "Предизвик" (O desafio), како политички документарец за граѓанството, а пред сè, за граѓанската бразилска интелигенција од тоа време. И, ако филмот "Предизвик" може да се смета за прв политички филм во одреден временски период, тогаш филмот "Храбриот воин" (O bravo guerreiro - 1968) на Густав Дахл е последен филм од тој период. Филмовите што беа реализирани меѓу овие два филма беа урбани филмови кои расправаа за политичките проблеми на сè посложен начин. Еве дел од овие филмови: "Сао Паоло, анонимно општество" (Sao Paulo Sociedade Anonima - 1965) на Луис Серхио Персона, "Покојничка" (A falecida - 1964) на Леон Иршман, "Јавно мислење" (Opiniao publica - 1967) на Арналдо Хабор, "Копанкабана ме мами" (Copacabana me angana - 1968) на Антонио Карлос Фонтауро, "Земјата во транс" (Terra em transe - 1967) на Глобер Роца, "Љубовна глад" (Fome de amor - 1968) на Нелсон Переира дос Сантос, "Лице в лице" (Cara a cara - 1967) на Хулио Бресан, "Ганга Зумба" на Карлос Диегес итн.

Во овој период, поточно во 1966 година, воената влада го формира Државниот институт за филм, а во 1969 година и државното филмско претпријатие "Ембрафилм".

Кон крајот на шеесеттите години и почетокот на седумдесеттите започнува третата етапа од развитокот на "Cinema novo". Неа ја најавуваат филмовите "Антонио што носи смрт" (Antoni das mortes - 1968) на Глобер Роца, "Макунаима" (Macunaima - 1969) на Хоаким Педро де Андраде, и "Бразил 2000 година" (Brasil ano 2000 - 1970) на Валтер Лиме. Во последниве десетина години во бразилското филмско производство ќе се појават неколку значајни остварувања, кои на извесен начин се обидуваат да му го вратат на бразилскиот филм квалитетот на "Cinema novo". Но, останува впечатокот дека "Cinema novo", по

заминувањето на Глобер Роча и со владините репресалии врз синеастите, се најде во агонија, во период на долготрајно умирање. Да ги наброиме, на крајот, оние што се обидуваа со големи напори да одржат нешто што незапирливо оди удолу: Леон Ирсман со филмот "Сао Бернардо" (Sao Bernardo -1970), Переира дос Сантос со "Колку пријатен беше мојот Француз" (1971) и "Бутик на чудеси" (Tenda dos Milagres), Руи Гера и Нелсон Ксавиер со "Пропаст" (A Queda -1976), Едуардо Ескорела со "Љубовна лекција" (1976), Хорхе Бадански со "Девојката Ирасема" (1975) и Карлос Диегес со "Ксика да Силва" (1976). Најистакнатите личности на новиот бразилски филм (тука мислиме на "Cinema novo") се Нелсон Переира дос Сантос и Глобер Роча. Првиот е роден во Сан Паоло на 22 октомври 1928 година, се занимавал со новинарство, а првите контакти со филмот ги доживеал во киноklubовите на Сао Паоло. Со филмот "Рио четириесет степени" тој го отвори патот на едно од најинтересните, најангажираните и најкарактеристичните филмски движења во Латинска Америка - "Cinema novo". Глобер Роча е роден на 14 март 1939 година во Виторија да Конкиста, во државата Баија. Студирал во Салвадор, каде што започнал да се занимава со новинарство. По враќањето во Рио продолжил со новинарството и со режирање во театар. Во 1958 година го реализирал својот прв филм - кусометражниот "Мир" (O patio). Во 1963 година го објавил познатиот есеј "Критичка ревизија на бразилскиот филм". Не можејќи да ги издржи репресалиите што ги спроведуваа воениот режим, Роча во 1968 година го реализира својот последен филм во Бразил "Антонио што носи смрт". Потоа ја напушта земјата, за да ја продолжи својата филмска работа во Европа (Франција, Шпанија, Италија).

* Чиле

До 1941 година во Чиле беа правени индивидуални напори за филмско производство, но сето тоа не даде никакви позначајни резултати. Во 1941 година првата влада на Народното единство го формира државното претпријатие за кинематографска дејност "Chile Films". Но, приватниот капитал кој ги држеше акциите на другите приватни продуценти претставуваше голема кочница за заживување на филмското производство. Дури во 1970 година, со владата на Аљенде, чилеанскиот филм ги доби своите вистински шанси. Но, најавата на новиот чилеански филм се случи една година пред тоа, значи во 1969 година, кога на фестивалот на латинскоамериканскиот филм во Виџа дел Мар се појавија четири значајни чилеански остварувања - "Валпараисо, љубов моја" (Valparaiso mi amor) на Алдо Франсија (Aldo Francia), "Чакалот од Нахуелторо" (El Chacal de Nahueltoro) на Мигел Литин (Miguel Littin), "Три тажни тигри" (Tres tristes tigres) на Раул Руис (Raul Ruis) и "Крвавата шалитра" (Caliche sangriento) на Елвио Сото. Овие филмови, создадени во времето на демохристијанската влада на Фреј, го критикуваа граѓанскиот систем на класниот милитаризам, правосудството и феноменот на ситната буржоазија. Овие

четворица синеасти ќе остават, секој одделно, свои специфични белези во областа на играниот филм во периодот на богатото, но кратко, работење на обновениот Chile film. Елвио Сото го покажа својот извонреден талент во филмовите "Изборниот глас и пушката" ("Voto mas fusil -1971) и "Метаморфозата на шефот на полицијата" ("Metamorfosis del jefe de la policia politica -1973). Раул Руис подготви повеќе проекти, но во времето на владата на Народното единство успеа да реализира само неколку - една епизода во омнибус филмот "Што да се прави" ("Que hacer -1971), заедно со Саул Ландау и Нина Серано, и "Никој не рече ништо" ("Nadie dijo nada -1971). Во Чиле, пред воениот пуч, ги започна филмовите "Социјалистичкиот реализам" ("Realismo socialista -1971-1974) и "Белата гулабница" ("Palomita blanca -1973). Алдо Франсија е посебно интересна фигура. По професија детски лекар, по вокација синеаст, беше основач на филмскиот клуб во Виња дел Мар и иницијатор на фестивалот на латинскоамериканскиот филм во истата бања. Во 1972 година Франсија ја водеше филмската школа на Универзитетот во Валпараисо. Истата година го реализира филмот "Молитвата не е доволна" ("Ya no basta con rezar). Мигел Литин е несомнено најзначајната синеастичка фигура на чилеанскиот филм. Тој ќе стане прв директор на Chile Films по доаѓањето на владата на Аљенде и во 1973 година ќе започне со реализација на својот игран филм "Ветената земја" ("La tierra prometida) "но воениот удар ќе ја прекине работата, па така филмот во 1974 година ќе биде завршен во Куба. За работата на Chile Films во времето на владата на Аљенде, во секторот на играниот филм може да се резимира следново: беа реализирани вкупно четири играни филмови: ("Што да се прави", "Изборниот глас и пушката", "Молитвата не е доволна" и "Операцијата Алфа"), четири проекти беа започнати и по пучот завршени во странство. ("Никој не рече ништо", "Метаморфоза на шефот на полицијата", "Ветената земја" и "Експропријацијата").

Документарниот филм во Чиле има нешто подолга историја. Уште во средината на шеесеттите години, под раководство на Педро Часкел (Pedro Chaskel) започна да работи "Cine experimental de la universidad de Chile" во Сантијаго. Основната тематска преокупација на младите синеасти собрани околу овој центар беше социјалната тематика. Во времето на владата на Националното единство овој центар ќе произведе повеќе документарни филмови од кои ќе ги издвоиме "Караколес" на Луис Алберто Санц, и "Не е време да се плаче" ("No es hora de llorar) на Педро Часкел и Алберто Санц. Во овој период ќе се активираат повеќе филмски друштва. Така, Синдикалната организација ќе го финансира филмот на Хосе Роман "Репортажата за Лоте" ("Reportaje a Lota -1970), Музичката дискотека ќе произведе два филма од кои едниот за штрајкот од јули 1970 година, а вториот за младинската бригада "Рамон Пара", која на сидовите на Сантијаго ги изведуваше своите фантастични сликарии. Chile films ќе се приклучи кон напорите на другите за реализација на документарни филмови и како резултат на тоа ќе се појават извонредните филмови "Одговорот на октомври" ("La respuesta de octubre -1973) на Патрицио Гузман и "Санта Марија де Икике" ("Santa Maria

de Iquique) на Клаудио Сапијан. На документарната филмска хроника владата на Народното единство особено ѝ посветуваше внимание. Историските и современите борби на чилеанскиот работник најдоа место во филмовите: "Сведоштво" (Testimonio) на Педро Часкел, "Хермина на победата" (Herminda de la Victoria) на Даглас Хибнер, "Другар Претседател" (Compañero Presidente) на Мигел Литин и "Првата година" (El primer año) на Патрисио Гузман. Но, најуспешните остварувања се несомнено трилогијата на Патрисио Гузман "Чилеанска битка: борбата на еден невооружен народ" (La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas) во чиј состав влегуваат филмовите: "Востание на буржоазијата" (La insurreccion de burguesia) "Државен удар" (El golpe de estado) и "Силата на народот (El poder popular). Двајца од соработниците на оваа филмска трилогија Орландо Луберт и Гастон Анселовичи се носеа со идејата да снимат филм за историјата на работничката класа во Чиле за што собраа доста материјал, но по воениот удар успеаја овие материјали да ги спасат и да ги обработат во Западен Берлин, каде што го реализираа првиот дел од овој пообеман проект, "Со тупаници против топовите" (Los punos frente al canon).

Што се случи со чилеанскиот филм по фашистичкиот воен удар?

Одделот за филм при Државниот технички универзитет беше тотално уништен и целиот персонал затворен. Одделот за филм при Работничката Централa тотално разрушен и уништен. Одделот за филм и Кинотеката при Државниот универзитет на Чиле окупирани од воени-те сили и напoлно прекината секаква дејност. Воена окупација на Chile films и креминално уништување на неговите филмски архиви. Вработените затворени, а дел од нив и убиени. Убиени се и Уго Араја, камерман на Каналот 9 на ТВ, Аугусто Оливарес, директор на Националната чилеанска телевизија, Едуардо Паредес, претседател на Chile films, Хорхе Аравена, заменик директор на Chile films, како и актерите Серхио Леива, Фернандо Алварес и Ана Марија Пуга. Другите синеасти успеаја, по разни патишта да ја напуштат земјата и својата борба против воениот фашизам, по пат на филмот, да ја продолжат во други земји - Куба, Мексико, Франција, Италија, Западна Германија и други. Така ќе се родат филмовите "Историја" (Historia) на Серхио Кастилја (започнат во Чиле и завршен во Шведска), "Чилеанската битка" на Гузман (започнат во Чиле и завршен во Куба), "Настани-те во Марусија" (Las actas de Marussia-1976) на режисерот Мигел Литин во мексиканско производство, "Дожд над Сантијаго" (Ilueve sobre Santiago -1975) на Елвио Соте во француско производство, "Нема заборав" (No hay olvido -1976) на режисерите Марија Луиза Малјет, Родриго Гонзалес и Хорхе Фахардо, во канадска продукција, "Нок над Чиле" (Noche sobre Chile -1977) на Себастијан Аларкон (Sebastian Alarcon), во советска продукција, "Сакам да имам син" (Quisiera tener un hijo-1974) на режисерот Серхио Кастилја, во шведска продукција итн. И не напразно во едно интервју Педро Часкел ќе каже: "Чилеанскиот филм не е мртов - тој е присутен насекаде во светот!". Интересно е да се одбележи дека на последниот фестивал на ибероамериканскиот филм што се одржа во декември 1979 годи-

на во шпанскиот град Уелва се појави филмот "Јули започнува во јули" на режисерот Силвио Кајози (Julio camienza en julio -Silvio Caiozzi) кој е прв филм реализиран во Чиле по државниот фашистички удар на Пиноче.

* Боливија

Во 1929 година во Боливија беше снимен првиот долгометражен нем филм "Вара, Вара", чија тема е една од легендите на прастарите Инки. Понем следуваа малубројни обиди за снимање играни филмови, додека бројот на снимените документарни филмови рапидно растеше. Со појавата на звучниот филм дојде до целосно запирање на филмското производство, поради тоа што техниката за звучниот филм беше скапа и мошне комплицирана. Дури во 1950 година една мала група синеасти под раководство на Хорхе Руис (Jorge Ruiz) ќе успее да го сними првиот боливиски звучен филм од документарен жанр. Од поголемиот број документарци што оваа група ги реализира го издвојуваме филмот "Враќањето на Себастијан" (Vuelve Sebastian) кој на филмскиот фестивал во Уругвај во 1956 година ја освоил првата награда. Филмот е во боја и го прикажува животот на прасторото индијанско племе од Боливиската висорамнина -Chirayus. Две години подоцна, во 1958 година, истата група ќе го сними првиот боливиски игран, звучен, филм "Извор" (La vertiente). По овој филм групата на Хорхе Руиз ќе продолжи со снимање претежно документарни филмови. Од оваа група во 1961 година ќе се одвои Оскар Сорија (Oscar Soria) и така ќе се создаде нова група синеасти собрани околу Хорхе Санхинес (Jorge Sanjines), кој во тоа време беше се вратил од Санта Фе. Групата подоцна ќе го добие името "Укамау" (во јазикот на Кечуа Индијанците тоа значи "Така е"), според нејзиниот прв долгометражен игран филм снимен во 1966 година. Првите филмови на групата "Укамау", "Револуција" (Revolucion - 1963), "Ајса" (Aysa - 1965) и "Укамау" (1966) се обидоа средната класа, буржоазијата и малограѓанството, да ги потсетат на луѓето што живејат заедно со нив во иста земја, но во крајна немаштина. Сите овие филмови групата ги сними во рамките на Националниот институт за филм што беше формиран во 1952 година. Во својата работа оваа група се раководеше од начелото дека најважната задача на револуционерниот филм се состои во тоа, со ослободителното осознавање да се придонесе кон разбудување на револуционерната свест кај народот. Ваквото начело, се разбира, ја вознемири владата и со голема помош групата "Укамау" беше исфрлена од филмскиот институт. Но, воената влада не можеше да го спречи прикажувањето на филмот, па така "Укамау" го видоа повеќе од 300.000 Боливијци. Подоцна копните на филмот ќе бидат уништени.

Една од најдрастичните акции на организацијата Мировен збор од САД на територијата на Боливија, во времето на владата на Барриентос, беше кампањата за злосторничката стерилизација на жените на Индио-

сите и ова ќе стане тема на следниот филм на групата "Ukamau" - "Кондоровата крв" (Yawar Mallku - 1969). Успехот на овој филм беше уште поголем од оној на "Ukamau", па како резултат на неговото делување, боливиската влада на напредниот генерал Торес, соочена со мачните докази за оваа дејност, во 1971 година ја протера од земјата организацијата Мировен збор. Можноста да се обединат селската и рударската тема се појави со проектот "Патишта на смртта" (Los caminos de la muerte), во средиштето на чие дејствие се наоѓаа традиционалните борби меѓу две селски заедници, од кои едната е против рударското население од соседното место. Но филмот не ја виде светлоста на денот - камерите лошо функционираа, додека материјалот испратен на лабораториска обработка во Германија беше уништен.

Италијанската телевизија, за потребите на серијата "Латинска Америка - како ја гледаат нејзините синеасти", ги ангажира Хорхе Санхинес и Оскар Сорија да подготват филм за Боливија со наслов "Нок во Сан Хуан". Филмот требаше да биде реконструкција на колежот извршен во рудникот во Сан Хуан во мугрите на јули 1967 година. Групата започна да работи врз овој проект, без ограничување на слободата, во времето кога во земјата, во времето на владата на генерал Торес, немало репресалии. Снимањето беше завршено, но тогаш дојде до воениот удар во август 1971 година и Санхинес филмот го заврши во Европа. Филмот го доби називот "Храброст на народот" (El coraje del pueblo). Своите следни два долгометражни филма Хорхе Санхинес ќе ги сними надвор од Боливија - "Главниот непријател" (El enemigo principal - 1973) во Перу и "Надвор од тука" (Fuera de Aquí - 1975) во Еквадор. Примерот на Санхинес за напуштање на Боливија го следеа и други синеасти, но дел од групата "Ukamau" остана во земјата, а меѓу нив Оскар Сорија и снимателот Антонио Егино, кои во 1976 година ќе го реализираат филмот "Мал народ" (Pueblo Chico). Во 1979 година Антонио ќе го реализира играниот филм "Чукиагно" (Chuquiagno) во кој преку ликовите и судбините на четири личности ќе биде предаден портретот на боливискиот главен град Ла Паз (Чукиагно е индијанското име на Ла Паз).

* Колумбија

Првите контакти на жителите на Богота со филмот беа остварени во 1911 година, кога двајца Италијани, во најлюксузниот салон во градот "Салон Олимпија", ги започнаа првите филмски проекции. Една година подоцна започна да работи првото претпријатие за производство на филмови под раководство на Виченте ди Доменико (Vicente di Domenico), исто така по потекло Италијан. Првите филмови беа документарни. Кон крајот на 1914 година италијанскиот снимател Флоро Мако (Floro Maco) го реализира првиот игран филм "Триумф на вербата" (El triunfo de la Fe), а Виченте ди Доменико во 1925 година го режираше филмот

"Како мртвите" (Como los muertos), Во 1922 година е реализиран најзначајниот колумбиски филм од немиот период "Марија" (Maria) на шпанските синеасти - режисерот Алфредо дел Диестро и снимателот Максимо Калво, работен врз база на позната истоимена новела од Исак Хорхе. Колумбиската филмографија од немиот период не преминува повеќе од 15 играни филмови, чија основна карактеристика е влијанието на шпанските театарски трупии. Појавата на звукот напoлно го пасивизира и онака неразвиеното филмско производство. Од 1930 до 1937 година не се ени-ми ништо, а во 1939 година беше реализиран првиот долгометражен зву-чен филм "Цвеќиња од долината" (Flores del valle) на режисерот Мак-симо Калво (Maximo Calvo). Првиот закон за филмот беше донесен во 1942 година, во 1971 година беа извршени измени во постојниот закон, а во 1974 беа направени најголемите чекори за заштита на домашното филмско производство (со дополненијата на законот за филмот). Овие мер-ки во значителна мерка придонесоа за заживување на филмското производ-ство во Колумбија. Во 60-тите години беа реализирани голем број доку-ментарци од генерацијата млади колумбиски синеасти, школувани во стран-ство. Гилјермо Ангуло (Guillermo Angulo) студирал во Рим и по враќањето во својата земја реализира голем број филмови, меѓу кои ќе ги издвои-ме "Брегови" (Las costas) и "Пустина" (El desierto), додека Франциско Норден (Francisco Norden) и Хорхе Пинто (Jorge Pinto), школувани во Париз, ќе реализираат бројни документарци, првиот филмовите "Град-ските сидини на Картагена" (Murallas de Cartagena), "Балконите на Картагена" (Los balcones de Cartagena), а вториот "Бојака шести ден" (Boyaca Sexto dia) и "Таа" (Ella). Од оваа група ќе го спо-менеме и Алварато Гонзалес (Alvarado Gonzales) со филмот "Пустошот на Кумандеј (El paramo de Cumaná). Но, несомнено најзначаен при-донес во развојот на колумбискиот филм во овој период ќе дадат режи-серите Хозе Марија Арзуага со филмот "Минува меридијанот" (Pasado el meridiano) и Диего Леон Хираљдо (Diego Leon Giraldo) со "Камило Топес". Во 1968 година, на првиот фестивал на латинско-американскиот документарен филм во Мерида, Колумбија се претстави со три извонредно интересни остварувања: "Циглари" (Los Chircales) на Марта Родригес, "Боливар, каде си што не те гледам?" (Bolivar, donde estas que no te veo) на Алберто Мехија и "Напад" (Asalto) на Карлос Алварес. Во 1975 година во Боливија ќе бидат произведени приближно 100 кусометражни филмови, од кои најголемиот дел доку-ментарци. Од производството во последново десетлетие ќе издвоиме неколку остварувања кои го заслужуваат нашето внимание: "Корале-ха и Синселехо" на Марио Митроти и Сиро Дуран, целовечерниот иг-ран филм на Франциско Норден "Камило Топес", "Без завеса" (Sin te- lon) на Карлос Мајоло и "Слугинка" (La criada) на Луис Оспина. Во овој момент, најинтересните авторски личности во колумбискиот филм се антропологот Марта Родригес и фотографот Хорхе Силва, од чиј обемен опус ќе ги издвоиме документарците: "Циглари", "Планас: сведоштво за еден етноцид" (Planas: testimonio de un etnocidio) и "Селани" (Campesinos).

* Еквадор - Парагвај

Еквадор и Парагвај се единствени латинскоамерикански земји во кои не се чувствува раздвиженоста на новиот латинскоамерикански филм. Влијанието на американскиот филм и на Холивуд е апсолутно и напорите на некои универзитети да пробијат со нови филмови се незначителни. Од продукцијата, која е мошне ограничена и верна копија на филмовите од северниот сосед, вниманието го привлекува единствено филмот на Еквадорецот Густав Гајсамин, "Мојата Гуши оди на небо, по Гаволи-те" (El cielo para la Gushi, caraju).

* Перу

Првите обиди за филмско производство во Перу датираат уште од првото десетилетие на овој век, но ќе поминат скоро шеесет години до појавата на првите позабележителни резултати на овој план. Во втората половина од шеесеттите години ќе се појави синеастот Мануел Чамби (Manuel Chamblí) со цела серија документарни филмови за обредните обичаи на потомците на Инките. Чамби е најзначајниот претставник на така наречената филмска школа од Куско (според Садул), додека значењето на Армандо Роблес Годоја (Armando Robles Godoy) е во тоа што тој докажа дека кинематографијата во неразвиените земји сама по себе не е визуелно примитивна; тој наедно го организира образованието на младите филмски кадри. Од неговиот богат опус најзначајни се филмовите "Зелени сидови" (Las paredes verdes - 1969) и "Фатаморгана" (Espejismo - 1974). Меѓу неговите ученици најмногу се истакна Нора де Иско, со своите ангажирани документарни филмови, меѓу кои е и филмот "Рунај Кајку" (Runa Caycu - 1973) што на јазикот на Кечуа Индијанците значи "Јас сум човек". Тема на филмот е борбата за земја и правда на ова индијанско племе што живее во висините на Андите. За животот на децата од индијанското племе Кечуа зборува и филмот на Марсела Роблес (Marcela Robles). "Децата од Куско" (Niños de Cuzco). Меѓу поинтересните филмски творци што се појавија последниве години е несомнено и театарската група "Bruma films" чиј филм "Уличен театар" (Teatro de la Calle - 1974) на мошне луциден начин ги спојува театарските со филмските изразни средства. Филмот "Смрт на раскрсницата" е дело на еден од најзначајните млади синеасти од Перу - Франциско Хозе Ломбарди. Ученик е на знаменитата школа на документарниот филм во Санта Фе, автор на бројни документарни филмови и еден од првите синеасти во Латинска Америка кој се сврте кон социјално-критичкиот филм. Филмот "Смрт на раскрсницата" е негово деби во играниот филм.

* Венецуела

Иако во Венецуела обидите за создавање перманентно филмско производство се појавија уште во почетокот на столетието, сепак тоа остана на ниво на банални мелодрамски стории и филмски репортажи. Првиот познат резултат ќе го донесе филмот "Баландра Изабел" на режисерот од аргентинско потекло Карлос Уго Кристенсен, во 1949 година. Но висинскиот старт Венецуелскиот филм ќе го има со филмовите "Реверон" (1954) и "Араја" (1958) на режисерката Маргот Бенасераф (Margot Benacerraf) и "Градот што нè гледа" (La ciudad que nos mira 1966) на режисерот Хезус Енрике Кедес (Jesus Enrique Quedez). Од истата генерација синеасти неопходно е да се одбележат имињата на режисерите Карлос Реболједо (Carlos Rebolledo) и Хорхе Соле (Jorge Sole). Првиот, во 1967 година го реализираше филмот "Празниот водањак" (El pozo vacio), а вториот во 1969 година филмот "ТВ Венецуела", што претставува остар напад врз ТВ медиумот како средство за манипулација со народот. Истата година ќе започне со работа и Центарот за документарен филм при Универзитетот Де Лос Андес (El Centro de cine documental de la Universidad de los Andes) кој во текот на својата работа, особено во периодот од 1969 до 1971 година, ќе исфрли на површина голем број млади синеасти, како што се Висенсио Переира, Тарик Суки и други. Но, беспорен е фактот дека најуспешните документарни венецуелски филмови ги реализираа двајца Уругвајци. Првиот е Уго Оливе со филмот "Бандата на еден маж" (La banda de un hombre - 1972), а вториот е Марио Андлер со филмот "Две пристапишта и подводната спила" (Dos puertos i un escollo - 1975). Играниот филм располага со сите предуслови за успешен развој - добри филмски лаборатории, најсовремена опрема, големи вложувања на приватниот и државниот капитал во играната продукција. Така, во седумдесеттите години ќе се појават неколку интересни играни филмови: "Кога сакам да плачам, не можам" (Quando quiero llorar no puedo - 1973) и "Хроника на латинскоамериканскиот револуционер" (La cronica de un subversivo latinoamericano - 1974) на режисерот Маурисио Валјерстеин (Mauricio Wallerstein). Тематика на герилската борба во Венецуела во средината на шеесеттите години ја обработува и филмот "Свето и неприлично" (Sagrado y obsceno - 1976) на режисерот Роман Шарбо (Roman Charbaud).

На 4 мај 1966 година е формирана Националната кинотека, а нешто подоцна е основана и единствената национална дистрибутерска кука "Palcine". Во 1968 година е востановен Фестивалот на латинскоамериканскиот филм во Мерида, а непрекинато излегува од печат едно од најзначајните латинскоамерикански филмски списанија "Cine al Dia". Иако овде не се појави никаков посилен бран на новиот филм (како

Cinema novo, на пример), сепак Венецуела му дава силен импулс на развојот на латинскоамериканскиот филм, со големиот број собири и постојани интензивни комуникации во синеастите од овој континент.

*** Уругвај - Панама -Порторико - Хаити - Салвадор - Доминиканска Република - Никарагва**

И Уругвај не е исклучок од оние латинскоамерикански земји чија филмска продукција во еден долг период беше подредена на интересите на американските филмски компании. Првите позначајни остварувања ќе се појават во втората половина од педесеттите години - "Кантегрилес" на Алберто Милер и "Како Уругвај нема друг" (Como el Uruguay no hay) на Уливе. Десет години подоцна ќе се развие една мошне силна активност на киноклубовите, од кои најголемо влијание врз современиот уругвајски филм ќе изврши групата "Чекорење" (Marcha), со најизразитиот претставник, режисерот Марио Андлер (Mario Handler) од чиј опус би ги издвоиле документарците "Избори" (Elecciones), "Ги сакам студентите" (Me gustan los estudiantes) и "Либер Арсе" (Liber Arce).

Панама, со своите егзотични пејзажи, долго време била и е мета на интересирањата на големите светски компании за снимање филмови. Но, во педесеттите години се појавија и никулците на националниот панамски филм, поточно во тие години беше реализиран првиот игран филм "Кога умира илузијата" (Cuando muere una ilusion) и првиот документарен долгометражен филм "Илијана - жена" (Iliana la mujer), што ги реализира група млади синеасти. Во 1972 година беше формирана Групата за експериментален филм при Универзитетот во Панама, од чиј броен опус би ги издвоиле филмовите "Песна за татковината што се раѓа" (Canto a la patria que ahora nace) на група автори и "505" на Еноч Кастилјеро (Enoch Castellero) и Педро Ривера (Pedro Rivera).

Почетоците на националниот филм во Порторико датираат некаде од дваесеттите години, кога започна производството на играни филмови со тематика од секојдневјето - мелодрами, религија, деликвенција... Овој прв период, некаде до 1949 година е карактеристичен по филмовите како што се "Чудо на девицата" (El milagro de la Virgen), "Мафија во Порторико" (Mafia en Puerto Rico) и "Тропикална романса" (Romance Tropical). Вториот период е од 1949 година и е одбележан со активностите на одделението за образование на владата на Порторико. Меѓу документарците од тој период ќе ги споменеме "Кога татковците забораваат" (Cuando los padres olvidan) и "Еднаш во планина" (Una vez en la montaña). Во 1965 година беше донесен закон за филмот кој во најголема мерка почна да го штити домашниот филм, со големи бенефиции за домашните филмски производители, како што се: "Guastela films", "Sandino films" и

"Talleres Cinematograficos Tirabuzon Rojo". Најзначајниот автор е, без сомнение, Хозе Гарсија (Jose Garcia) кој се занимаваше со филмска режија од 1967 година. Неговиот опус се состои од документарни филмови меѓу кои се издвојуваат "Destino manifiesto" и "Борба" (La lucha). Во 1977 година Хозе Гарсија ја формира Националната кинотека на Панама.

Последниве години за збор се јавија и националните кинематографии од Хаити, Салвадор и Доминиканската Република. Во Хаити е снимен долгометражниот документарен филм "Хаити, пат кон слободата" (Ayiti, min shimin libete) на режисерот Арнолд Антонин, во Салвадор, иако првите филмски снимања беа забележани уште во 1934 година, последниве години се појавија првите национални филмови од група млади синеасти на чие чело се наоѓа Балтазар Полио со филмовите "Големиот деби" (El gran debut) и "Црнецот и Индијанецот" (El negro y el indio). Првиот филм снимен во Санто Доминго е "Заседата во Купидо" (Emboscadas de Cupido - 1924) на авторите Франциско Антонио и Алау Пичардо. Во 1973 година е формиран Институтот за кинематографски студии и од него секојдневно излегуваат млади школовани синеасти: Раул Молина со филмот "Знамиња" (Banderas), Виктор Орасио Родригес со филмот "Гледај ги децата" (Mira a los niños), Елсон Вирас со "Рибари" (Los pescadores) и други.

На последниот фестивал на ибероамериканскиот филм одржан во декември 1979 година во Уелва (Шпанија) беа прикажани и пет филмови за борбата на народот од Никарагва, реализирани од никарагвански синеасти, кои своите филмови ги подготвиле надвор од земјата. Тоа се филмовите "По земјотресот" (Despues del terremoto) на Лурдес Потилџо, реализиран во САД, "Септември 1978", реализиран во Холандија, "Никарагва, слободна татковина или смрт" (Nicaragua: Patria libre o morir), реализиран во Коста Рика, "Никарагва: оние што ја создаваат слободата" (Nicaragua: Los que haran la libertad), во Мексико, и "Слободна татковина или смрт" (Patria libre o morir), во Куба.

* УКАЛ

Кратеницата УКАЛ ја означува Унијата на латинскоамериканските национални кинотеки (Union de cinematecas de America Latina), чие седиште се менува секоја четврта година. Членки на Унијата се сите постојни кинотеки во земјите од Латинска Америка, а програмата за работа на оваа Унија е насочување и усогласување на работата на националните кинотеки, со цел за оформување, истражување и конзервирање на филмскиот фонд од производството во Латинска Америка, поголема размена и соработка меѓу членките, запознавање со сите национални кинематографии, а со тоа и помош и поттикнување на филмските производители за што поквалитетно и побројно филмско произ-

водство. Меѓу членките на УКАЛ ќе ги издвоиме националните кинотеки на Мексико, Куба, Аргентина, Бразил, Колумбија, Гватемала, Перу, Венецуела и други.

По силната експанзија на латинскоамериканскиот филм во шеесеттите години (појавата на "Cinema novo", групата Ukamaу, новиот кубански филм) евидентно е дека во моментот латинскоамериканскиот филм се наоѓа во извесна ретардација, криза. Синеастите на Латинска Америка бараат свој јазик кој ќе им овозможи да се најдат себеси, да ги откријат скриените можности на националниот филм во Латинска Америка." Пред нив стојат обврските да ги откриваат националните култури и историјата на Латинска Америка, да ги постават во корелација со современите движења и да ја регистрираат латинскоамериканската реалност" ќе изјави во една прилика францускиот критичар Марсел Мартен.

Користена литература:

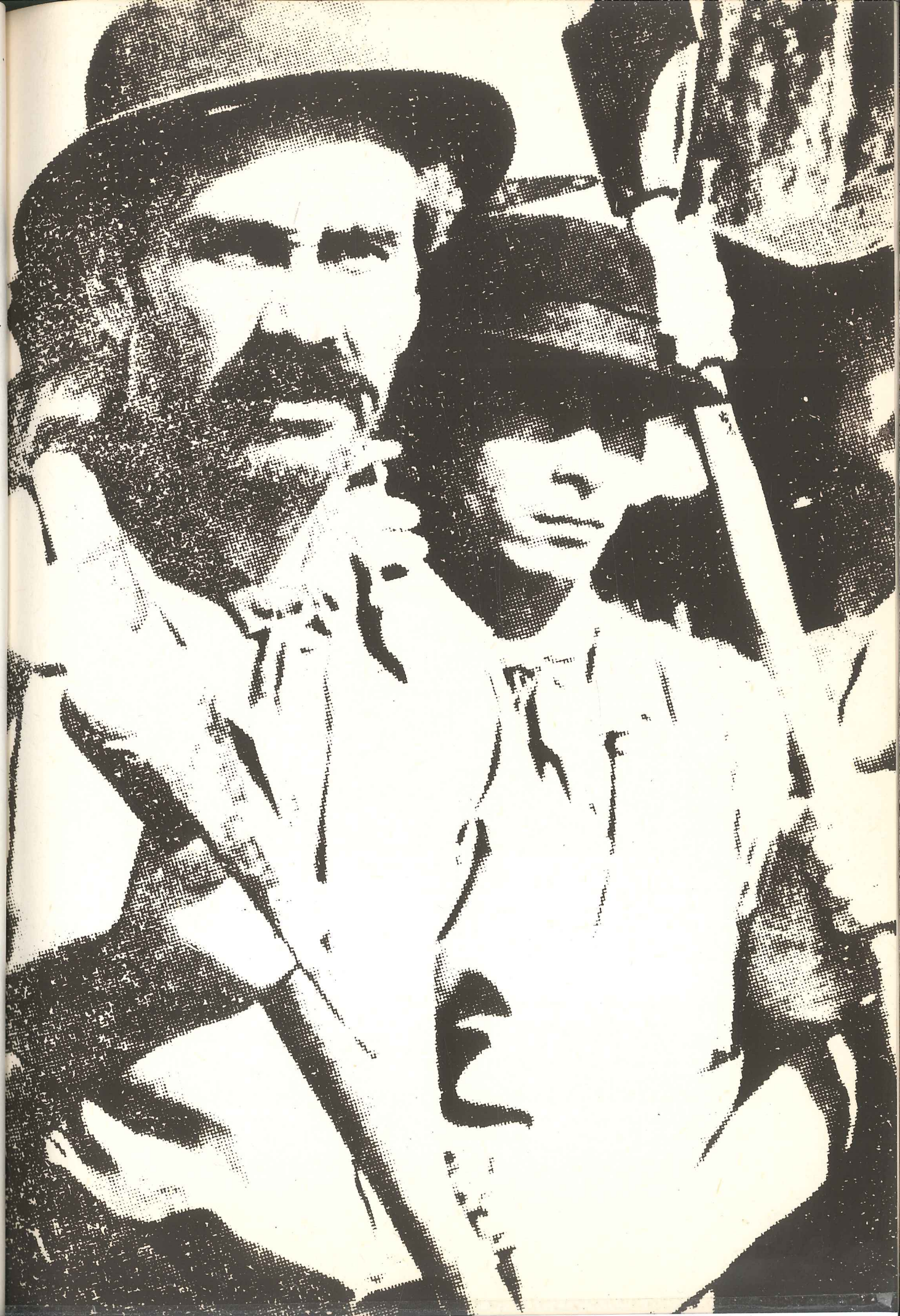
- Radoš Novaković - Istorija filma
Gregor-Patalas - Istorija filmske umetnosti
Hablemos de cine -Peru
Cine al día - Venezuela
Cine cubano - Cuba
Cinema 2002 - España
Rene Jeanne et Charles Ford - Histoire illustree du Cinema
d'aujourd'hui
Beatriz Reyes Nevares - The mexican cinema
Julianne Burton - The Latin American cinema
Jorge Sanjines - La experiencia boliviana
Jose Agustin Mahien - Leopold Torre Nilsson
Ljubomir Oliva - Zrozeny vrevoluci
Jose Wainer - Constuyendo el cine uruguayo
Jose Antonio Gonzales - Apuntes para la historia de un cine
sin historia
Arquiles Morales - Cine en Panama
Dolly Pussi - Breve historia del documental en la Argentina
Sergio Maffer - Mexico en tres niveles.



еки

ди-
ки

5



покризија, на едно лажно вентилирање пред очите на светската јавност, со цел да се покаже дека сè и не е така црно во инаку зацрнетиот потконтинент. За некои автори, пак, не била обезбедена дури ни таква привремена кокетерија на официјалната цензура, туку тие едноставно биле прогонувани, нивните филмови забранувани. Случајот со Чиле по паѓањето на Аљенде е најново сведоштво за она што може да му се случи на еден народ, на неговите уметници на неговиот филм. Слични работи доживува и традиционално водечкиот аргентински филм, додека во помалите продукции и кинематографиите најчесто сè е препуштено на некоја случајна авторска упорност, кога ќе се појави дело кое го заслужува светското внимание.

Традиционално развиени филмски продукции постојат во неколку земји на Латинска Америка. Нивните кинематографии бележат и особено маркантни резултати во текот на изминатите 3-4 децении. Така, почнувајќи некаде од средината на столетието, во текот на 40-тите години (во воениот и, особено, повоениот период) водечки позиции имаат: мексиканската, бразилската, аргентинската и кубанската кинематографија (по Револуцијата од 1959-тата година). Нивниот развој, нормално, особено во тој почетен период, бил под знакот на холивудскиот систем, дури и зависел од него. Во Мексико, корените на филмската продукција се удрени со активноста на класичното авторско филмско трио: режисерот Емилио Фернандес, снимателот (подоцна од светски глас) Фигероа и артистите: Педро Армендариси Долорес дел Рио, чие прво заедничко дело е филмот "Марија Канделарија", снимен во 1943 година. Во него по рецептот на класичната мелодрама и поетика, индиректно е прикажана социјалната беда и експлоатација на мексиканските пеони. Во сличен дух режисерот Емилио Фернандес го создаде и филмот "Рио Ескондидо" (1974), а во таа група спаѓа и филмот "Енаморада" (1946), чија љубовна идила се одвива во фонот на едно мексиканско револуционерно движење, додека филмот со најголема светска комерцијална дистрибуција, секако, е "Еден ден живот". Тука треба да се спомене и стартната мексиканска етапа во творештвото на Луис Буњуел со неколкуте негови антологиски филмови, како што се: "Робинзон Крусо" (1953), "Тој" (1952) и "Заборавените" (1950), како и подоцнежните: "Назарен" (1959) и "Ангелот на уништувањето" (1962). Буњуеловото присуство во рамките на мексиканската кинематографија изврши големо влијание врз кинестетичкиот сензибилитет на тамошните синеасти и воопшто врз латинскоамериканските режисери од сите средини, иако делата на Буњуел во прв ред ја одразуваат неговата генијалност и авторска самостојност, без разлика во чија продукција се создавани.

Аргентинскиот повоеан филм првите влијанија ги претрпе со присуството на неколкумина француски режисери, кои по фашистичката окупација на Франција емигрираа во Аргентина. Тоа беа режи-

серите Пјер Шенал и Жак Реми, додека првиот продор во светот аргентинската кинематографија го забележа по војната, кога филмот "Ла дама Дуенда" на режисерот Луис Саславски беше награден на Канскиот фестивал. Меѓу позначајните повоени аргентински режисери, секако, треба да се спомнат и: Хуго Фрегонезе (кој потоа ќе работи и во Холивуд) со филмот "Каде умираат (Donde mueren)" (1947) и Марио Софичи, познат по првата истоимена филмска верзија за легендарниот аргентински јунак Мартин Фиеро. Најзначајната авторска фигура за која е врзана и појавата на новиот аргентински филм е Леополд Торе Нилсон, чиј барокен, социјално-критички стил во студирањето на буржоазијата во аргентинското општество му обезбеди светска репутација. Тој освои неколку светски награди кои, нормално, во неговата земја беа напоречки дочекани. Во последните години од седмата деценија на овој век на Нилсон му стануваше сè потешко да го одржи својот начин на создавање филмови во Аргентина, и тоа филмови како оние што му донесоа светска слава, каков што беше, донекаде, спектакуларно конструираниот "Мартин Фиеро" (1969), како римејк на првата верзија на режисерот Софичи; третата верзија за Мартин Фиеро ќе ја сними аргентинскиот емигрант во Париз Соланас Фернандо под наслов "Синовите на Фиеро" (1976). Тоа наедно е најуспешен филм инспириран од личноста на легендарниот гаучо-Мартин Фиеро (тој Марко Крале на аргентинскиот народ, кој во верзијата на Соланас добива вистинска револуционерна интерпретација и континуитет, од неговото време до денешна Аргентина, која одново е под стегите на диктатурата.

Бразилскиот филм од своето конституирање, сврзано со класичната етапа на Алберто Кавалканти по неговото повоено враќање во Бразил, во својство на продуцент - насочувач на кинематографскиот развој, низ првите зачетоци на новиот бразилски филм кон средината на 50-тите години,

а најинтензивно во текот на следните петнаесетина години, кога доживува светска афирмација, до крајот на 60-тите години како Cinema Novo, чии одблесоци со помал интензитет се продолжија и во текот на 70-тите, само како ехо на новобрановскиот бум, претставува еден од основните кинематографски столбови-носачи на латинскоамериканскиот филм по војната. За неговата светска афирмација, звучи парадоксално но е вистинито, најмногу придонесе конкурентскиот медиум-телевизијата на чии екрани во светот и најмногу се прикажуваа бразилските филмови. Порано тоа не можеше да се случи, иако првиот знак на меѓународен пробив на бразилскиот филм беше сврзан со антологискиот "Разбојник" ("O Cangaceiro", 52) на режисерот Лима Барето, а една година подоцна Кавалканти го сними својот најдобар бразилски филм "Песната на морето", посветен на сиромашните луѓе од градот Ресифе. Бразилскиот Cinema Novo се раѓаше врз ентузијастичките искуства што група филмски вљубеници ги стекнуваа во киноklubовите на Рио де Жанеиро

и Сао Паоло, добивајќи ги првите сознанија за вредностите на седмата уметност низ анализите на првите филмови на Буњуел или на францускиот нов бран и италијанскиот неореализам, а како критичари борејќи се против т.н. "чанчади" евтино разонодувачки филмови. Тие во прво време го анализираа успехот и на Баретоовиот филм "Разбојник" кој ја освои канската критика, откривајќи ги во него автентичните својства на екзотичниот и фасцинантен бразилски пејзаж, темпераментот на бразилскиот човек ставен во вжештеноста на темите и содржините. Заедно со целосниот успех на овој филм музичката нумера, како негова вредност,

укажа и на традиционалните фолклорни вредности на бразилското поднебје. Од овие сознанија, поткрепени со извесните политички, социјални и хуманитарни сфаќања, творците на бразилскиот нов филм тргнуваа од изградување на автентичниот филмски израз и кинестетичкиот сензибилитет. Притоа треба да се има предвид едно својство кое произлегува од психологијата и менталитетот на Бразилците, според кое, тие како да изградувале и свој специфичен свет на парадоксални формулации и подразбирања на индивидуалниот или групниот уметнички ангажман. Еден од основните парадокси на бразилските синеасти, е, секако, недефинираноста на желбата да бидат револуционерни, нешто што програмски не го посакуваат иако нивните филмови во еден период претставуваат вистински примери на револуционерната уметност што се гради како синтеза на делата на Ејзенштајн, италијанскиот неореализам и првите почетоци на францускиот нов филмски бран (пред тој да се комерцијализира). На новиот бразилски филм, едноставно, не му беа потребни догми и доктрини за некаква априористичка револуционерност зашто главната сила избиваше од самите филмски содржини, од документарниот избор, од третманот на темите што се одраз на надворешниот живот и на стварноста, од стилизираната филмска "стварност" што најчесто се добива со снимањето екстериери без студиски кулиси. Тие филмови предизвикуваат чувство на вознемиреност и возбуда.

Тоа се потврди уште со првите дела што го означиле бразилскиот Cinema Novo. Таков беше извонредниот филм "Рио четириесет степени" на еден од основоположниците на новиот бразилски филм Нелсон Переира дос Сантос, дело снимено во 1955 година, која официјално се смета за почеток на новиот филмски бран во Бразил. Дос Сантос, кој во тоа време имаше неполни 30 години, не само што ќе го инаугурира новиот филмски тренд во Бразил, низ новата естетика применета во овој импресивен документарец, туку ќе го подигне на уште повисоко уметничко ниво со филмот "Сув живот", снимен во 1963 година според романот на Грасилијан Рамос. Ударниот момент новиот бразилски филм, меѓу другото, ќе го доживее низ своевидната филмска трилогија на несекојдневната ав-

торска личност Глобер Роча, што ја сочинуваат филмовите: "Земјата се тресе", "Црн бог, бел фавол" и, особено, антологискиот филм "Антонио од мртвите" што наиде на извонредни одобрувања и возбудувања кај европската критика. Во филмот "Антонио од мртвите" Роча ги манифестира сите својства на бразилскиот нов филм, а во прв ред својствата на својот специфичен авторски стил и израз, што одвај има свој претходен пример во светската кинематографија. Всушност, својствата зацртани уште од Баретоовиот "Разбојник" или Дос Сантосовите филмови, Роча ги надградува низ една своевидна филмска екстатичност, спирално градена низ синтезата на филмскиот театар и народскиот ритуал со пеење и играње, во што се импрегнирани социјално-политичките алузии, што оди во прилог на Роиаовото сфаќање на идеологијата на филмот. Откако ќе го прикажат сиот животен метеж, во кој владее законот на силата и угнетувањето врз грбот на селаните, и по катарзичниот масакар што како пресметка ќе го изведе осамениот гаучо Антонио, Роча, во финалниот кадар на филмот "Антонио од мртвите", ќе го упати својот усамен делител на правдата кон долгиот автопат полн со сообраќај и украсен со фирмите на разни американски компании. Во тој амбиент Антонио делува нестварно, како паднат од друг свет. Со тоа се прави параболниот круг за социјалната дијаметралност и разединетост на современото бразилско општество од сè уште присутните корени на феудалната беда до символите на империјалистичката индустриска доминација, во чиј пресрет Антонио како да доаѓа со мисија на нова пресметка. Меѓу делата на Дос Сантос и Глобер Роча, во рамките на новиот бразилски филм, влегуваат и филмовите: "Нападот на возот со пари" на режисерот Роберт Фаријас, потоа "Баијата на сите светци" на Тригерињо Ното, "Ганга Зумба" на Карлос Диегос, "Рио, северна зона" на Периера дос Сантос, "Пушки" на Руи Гера (кој ќе режира и наредвор од Бразил), потоа "Трагичната прашума" на Роберт Фаријас и, особено, филмот што по своите вредности им се доближи на филмовите на Роча - "Капиту", снимен според романот "Дон Касмуро" на писателот Мачадо де Асис, а во режија на Пол Сезар Сарасен. Друга група автори чии филмови во текот на 60-тите години придонесоа за афирмацијата на бразилскиот *Sinema Novo* се: Волтер Уго Кјури, Хоаким Педро де Андраде, Хулио Бресан.

Извесно е дека својот врв и најголем процут, бразилскиот *Sinema Novo* го забележа во периодот меѓу 1955 и 1970 година, во првиот дел за време на подемократските услови за творештво на тогашната влада што и го поттикна новиот филмски тренд, а во вториот дел, иако во период на нов режим, беше зачувана инерцијата во развитокот на бразилскиот филм, под парадоксални околности. Воениот режим, на пример, не покажа категорично интересирање за ликвидирање на таквиот филмски тренд, така што еден Роча не беше затворан поради тоа што неговиот "Антонио од мртвите" проповеда оружана борба туку затоа што учествувал во демонстрации! Но, факт е дека со зацврстувањето на новиот режим, оној интен-

зивен развој на бразилскиот нов филм веќе не се повтори во текот на 70-тите години, со мали исклучоци или со доследно одржување на принципите на зацртаниот тренд. Факт е, исто така, и тоа дека еден Глобер Роча повеќе не се појави со свој нов филм.

Како голема придобивка на новиот бразилски филм станува и фактот дека повеќето играни филмови беа создавани со мали буџети за реализација. За тоа се залагаше и самиот Глобер Роча кој и во својство на филмски критичар, во својата програмска книга "Критичка ревизија на бразилскиот филм", ги даде насоките на новата организација на продукцијата, како и на своевидната "морална филмска поетика", како што тој го нарече новиот филмски израз. Се разбира, таквата доследна примена на еден нов кинематографско-кинетички кодекс не најде добар прием кај домашната бразилска публика, дотогаш разгалена со холивудскиот тип филмови за разонода. Но, во Европа, бразилскиот филм беше своевидно откритие. Критиката беше импресионирана од егзотиката со која зрачеа бразилските филмови (за што најмногу придонесе трилогијата на Роча), како и од неконвенционалноста во изразот што се разликуваше од европскиот. Успехот и пробивот на новиот бразилски филм во Европа се совпаѓаше со успехот на бразилската литература. Делата на писателите: Хорхе Амадон, Жозо Химарес Роза, Адонијас Филјо и други, беа третирали во корелација со бразилскиот филм, така што Cinema Novo се сметаше за оптичка форма на бразилската литература.

По револуцијата од 1959 година во Куба се изменија условите за развој на кинематографијата. Кастро веднаш го потенцира значењето на филмот како уметностно водухот на револуционерниот соц-реализам. Сантијаго Алварез, класикот на револуционерниот кубански филм и еден од доајените на светската документаристика, во својство на шеф на продукцијата на документарните филмови, ја прокламираше основната идеја за улогата на филмот во новите општествено-политички услови, според која тој не прави разлика меѓу уметноста и политиката. Веднаш беше основан Кубанскиот институт на кинематографската уметност и индустрија, под чија контрола се наоѓа веќе две децении современата кубанска кинематографија. Во првиот револуционерен период се снимаа документарни филмови од типот на: "Оваа наша земја" и "Изградба на станови", во функција на општата реформа, додека Алварезовите филмски новости со наслов "Кубански актуелности" беа хроника на секојдневните настани во Куба. Првите години контактот со странските филмови беше сведен на филмови од СССР и ЧССР, а во домашната продукција, на пример, во 1961 беа снимени само 3 играни филмови.

Во средината на 60-тите години, постепено се издвојуваа извесни авторски вредности и дела кои го градеа новиот постреволуционерен кубански филм. Меѓу најзначајните автори, секако, спаѓа режисерот Мануел Октавио Гомез со филмот "Историјата на

една битка" (1962), кој индиректно се однесува на познатата инвазија во Заливот на свињите. Негов најуспешен игран филм и еден од антологиски вредните кубански дела е "Јуришот со мачети", силен филм работен во документаристички стил, во кој се прикажани настани од една буна во 1868 година, кога селаните ги користеле своите мачети како оружје против угнетувачите. Третиот филм на Гомез е "Денови на водата" (1971) документаристичка студија за еден чуден феномен од 30-тите години, нагласен антиамериканско ориентиран документарец. Вториот автор од новиот кубански филм е Хулио Гарсија Есоиноза со своите два филма: "Млад бунтовник" (1961) и "Авантурите на Хуан Кинки" (1967). Третиот значаен автор е Умберто Солас кој се прослави со филмот "Мануела", приказна за девојки-герилци, и, особено, филмскиот омнибус "Трите Луции", своевидна филмска студија за жените во Куба.

Водечкиот документарист Алварез од повеќето документарци, се наметна со: "Забораената војна", за тогашните конфликти во Лаос, и "Ханој-13. декември", филм во кој е изразена солидарноста со Северен Виетнам. Еден од најистакнатите автори на играниот филм во Куба е, секако, Томас Гутьерес Алеа, кој во својот опус има неколку интересни остварувања со што се вбројува меѓу посвремените кубански автори. Тоа се филмовите: "Смртта на бирократот" (1966), интересна социјално-политичка сатира, потоа неговиот најпровокативен и најконтраверзно примен филм во самата Куба - "Секавања на неразвиеноста", работен според истоимениот роман на писателот Едмунд Десноес, кој претставува поинаква студија на револуцијата, гледана со очите и свеста на еден буржуј, претставник на пропаднатата класа. Третиот, исто така, интересен филм е "Тајната вечера", во кој се прикажани некогашните односи меѓу владетелите и робовите, при што секвенцата на тајната вечера на која присуствуваат робовите и стопанот отскокнува со својата алегориска содржина и со сатиричната интонација. Четвртиот и најнов филм на Алеа е "Преживеаните", прикажан на минатогодишниот Кански фестивал како прв кубански претставник на овој фестивал. Тој е во духот на сатирично-алегориските опсервации на Алеа, инспириран од некои филмови на Буџуел (на пример "Виридијана" или "Ангелот на уништувањето"), кому Алеа и му го посветува. Филмот "Преживеаните" се задржува на настаните од времето на воспоставувањето на новата револуционерна власт, во чиј фокус се наоѓа едно семејство од редовите на пропаднатите буржуи, чии членови одбиваат да се соочат со стварноста, живеејќи ги своите последни денови пред вистинската социјално-политичка и морална пропаст на својата класа. Овој филм не го достигнува нивото на својот пример - Буџуел, но во секој случај претставува добро освежување во новиот кубански филм, кој, тоа е веќе очигледно, не ги достигнува вредностите од пред десетина години, што е во врска и со авторскиот однос спрема современата општествена и животна стварност во Куба. Очигледно, соц-реализмот и во филмот ќе мора да ги остави и веќе ги остава неминовните последици, кога е во прашање современоста на Куба, зашто таквите содржини

и мотиви биле и сè уште се дефицитарни. Своите најголеми синеастички успеси кубанскиот филм, сепак, ги забележа со филмовите на историски теми, каде што беше многу полесно и производливо класното конфронтирање на старото и новото. Ваквите програмско-кинематографски ограничености, на кубанскиот филм во иднина можат да му донесат уште поголеми бремиња и искушенија, ако не сака да остане во стадиумот на она што го оствари во првата декада од кубанската револуција. Тој ќе мора да се избори и за свој нов тек зашто, ако суштински не се менува, повеќе нема да има повод да се нарекува "нов кубански филм".

Една од карактеристиките на латинскоамериканскиот филм во текот на 70-тите години, за разлика од претходната доминација на споменатите кинематографии, е и сè почестата појава на автори од други земји, кои со својата индивидуална активност учествуваат во изградувањето на едно општо лице на најновиот латинскоамерикански филм, како феномен на целиот континент, и покрај квантитативна доминација (авторска и продукциска) на водечките земји: Бразил, Аргентина, Мексико и донекаде Куба. Една од покарактеристичните судбини на немирната латинскоамериканска почва доживеа чилеанската кинематографија, што кратко блесна во времето на Аљендеовиот социјализам. Но, по крвавите настани од 1973-та и паѓањето на Аљенде, целата земја одново падна во долгогодишниот мрак на Пиночевиот фашизам. Настаниот во оваа земја, во своите филмови многу педантно ги регистрираше режисерот Мигел Литин кој во ерата на Аљенде започна како директор на Чилеанскиот центар за продукција на филмови, снимајќи ги своите први играни филмови: "Чакал од Нахуелторо" (1969) и "Ветената земја" (1973) дело кое ја започнува неговата позната филмска трилогија непосредно инспирирана од конкретните историски настани во Чиле, а со својата општост всушност ги одразува клучните феномени на латинскоамериканскиот потконтинент. Во филмот "Ветената земја" Литин се инспирирал од настаните во 1932 година на југот на Чиле, кога работниците ја изборија 12-дневната социјалистичка република, што потоа во крв беше уништена. Нејзините корени можат да се бараат во вториот филм од трилогијата на Литин - "Настани-те (во Марусија)" (снимен во Мексико во 1975 година), во кој авторот не враќа во 1907-та година, во рударското село Марусија. Филмот го обработува буђењето на класно-социјалната свест на работниците во Чиле, а тоа ќе има свој крвав епилог што, во крајна консеквенца, Литин го поврзува со современите настани во Чиле и соборувањето на Аљендеовиот социјализам.

Третиот филм од трилогијата на Литин е "Примена на методот" (1977-78) снимен како француско-мексиканско-кубанско-копродукција, според истоимениот роман на кубанскиот писател Алехо Карпентер. Ова дело, во текот на три часа ги одразува сите карактеристики на латинскоамериканскиот милитаризам, изразен во диктатурите и режимите на повеќето латинскоамерикански диктатори, чии својства се обединети во клучната личност на филмот,

извесниот премиер Магистрат. Во него Карпентиер и Литин ги вградуваат диктаторските својства на еден Порифирио Дијаз, на Гузман Бланко, на Леонидас Трухиље, на кубанскиот диктатор Мачадо, па сè до диктаторите Пиноче во Чиле или Видела во Аргентина. Значи, тоа е обединувачки портрет на една диктаторска личност со сите нејзини карактерни, психолошки и војнички обележја, што индиректно ги одразува и традиционалните историски и современи феномени на латинскоамериканскиот континент, како поднебје на постојана политичко-полициска опресивност, при што, во името на империјализмот и диктатурата, се уништува сè што е демократско и прогресивно. Покрај Литин, свој значаен придонес како чилеански режисер имаи документаристот Патрисио Гузман, кој во текот на 6 години (од 1973 до 1978) ја снимил својата позната долгометражна документарна трилогија со наслов: "Борбата на Чиле". Секој филм во рамките на оваа трилогија претставува засебна целина, како долгометражен документарец, но тие всушност се поврзани еден со друг, прикажувајќи ги револуционерните движења во Чиле во времето на Аљенде, потоа упорноста на домашната буржоаска реакција да го уништи чилеанскиот социјализам, како еретички, на почвата на Латинска Америка, како и настаните што го следат паѓањето на Аљенде, неговата смрт, сверствата на фашистичката хунта на Пиноче. Првиот филм од трилогијатаго има насловот "Волјата на еден невооружен народ". Во него е прикажана последната година од владата на Аљенде и очајничките напори на домашната буржоазија, заедно со меѓународниот империјализам, да го уништи Аљендеовиот социјализам. Во вториот филм со наслов "Државниот удар" се прикажани крвавите настани од 11 септември 1973 година, кога беше убиен Аљенде со што беше уништен чилеанскиот народен социјализам, до денес заменет со најмрачниот современ фашизам на хунтата на Пиноче.

Третио документарец го носи насловот "Силата на народот" и во него, како и во претходните, се дадени резултатите од деветмесечното интензивно снимање во Чиле дење и ноќе, по фармите, фабриките, улиците и домовите, реализиран од слабо опремената екипа на Гузман. Овој материјал дел по дел, илегално бил изнесуван од Чиле и обранотуван во Кубанскиот филмски институт во Хавана. Во овој трет дел Гузман ја покажува волјата и единството на чилеанскиот народ, со сите сили да го спречи уништувањето на социјализмот, кога многу јавни работи во општеството беа преземени од народот, особено во времето на решавачкиот штрајк на чилеанските транспортери. Трилогијата на Гузман сигурно ќе остане како ретко и непроценливо сведоштво за трагедијата на еден народ и на неговата држава, која по паѓањето на Аљенде преживува мрачни години.

Своја специфичност за движењата во латинскоамериканскиот филм секако има и групата "Укамау", основана во 1961 година во Боливија од тројцата синеасти: Оскар Сорија, Рикардо Рада

и Хорхе Санхинес, Оваа група, всушност, своето име го доби според својот прв игран филм, истоимениот "Укамау" снимен во Боливија во 1966 година. Оттогаш наваму групата сними повеќе играни филмови во разни латинскоамерикански земји, од кои популарен е филмот "Надвор од тука" во еквадорска продукција, дело кое ги одразува основните принципи на групата: низ филмот да се води сеопшта народна латинскоамериканска борба против империјализмот. Основачот на групата, режисерот Хорхе Санхинес, во 1971 година во Боливија го започна снимањето на својот игран филм "Храброста на народот", но мораше да го заврши во друга земја, затоа делото ги обработува автентичните масакри што, како по традиција, постојано се во практиката на боливискиот режим. За неопходноста и неизбежноста на интерлатинскиот дух на латинскоамериканскиот филм, сведочат повеќе дела работени од автори припадници на друга нација, чии филмови ги финансираат други земји. Таков е филмот со документаристичка фактура "Богот на дождовите" во режија на Чилеанецот Роландо Клајн, а во панамска продукција. Тоа е дело во кое авторот се интересира за корените на Маја цивилизацијата низ следењето на животот на една индијанска етничка група која води потекло од Мајите. За присуството на современiot игран филм и во помалите латинскоамерикански филмски продукции сведочи и филмот "Гамен" на Колумбиецот Хирош Дуран. Тоа е негов прв игран филм снимен во 1977/78 година што претставува своевидна социолошка студија на феноменот на бездомништвото на тинејџерите во Латинска Америка, конкретно виден низ искуствата во Колумбија. Со заедништвото на современите социјални проблеми во латинскоамериканското поднебје се занимава и венецуелскиот филм "Испитувањето простува моменти на разонода" на Мексиканецот Маурисио Валерстејн, снимен во 1978 година. Во него авторот ги опсервира догматските класни односи меѓу газдите и работниците, наедно и низ семејниот живот на еден работник.

Од друга страна, кога станува збор за пројавите на латинскоамериканскиот филм во текот на последнава деценија, значи во 70-тите години, сепак како доминантност остануваат продукциите на традиционално водечките кинематографии меѓу кои паралелно го држат приматот бразилската, аргентинската, мексиканската и, донекаде, кубанската. Она што, на пример, од пред две-три години можеше да се види на европските фестивали (авторот на овој текст имал можност да види повеќе латинскоамерикански играни филмови од поновата продукција во текот на последните 5 фестивали во Кан или во Лондон) не беше презентирano со еднаков интензитет, туку повеќе со карактеристики на една општа латинскоамериканска продукциска дисперзија, за разлика од некогаш добро одмерените својства на соодветниот национален кинематографски нов бран. Сепак, се работи за десетина интересни дела со кои на некој начин авторите или го одржуваат трендот на новиот филм или го продолжуваат со по некое поисклучително остварување.

Меѓу повеќето аргентински филмови ќе ги споменеме оние најинтересните. Тука, во прв ред, спаѓа филмот "Хрониката на една жена" на режисерот Раул де ла Торе, во кој авторот, низ несреќниот живот на една млада жена, го слика пропаѓањето на буржоаската класа.

Во филмот "Крај на свеченоста" Аргентинецот Леополд Торе Нилсон, исто така, се занимава со класно-идеолошките импликации, одразени во отпорот што го дава еден млад претставник на класата што всушност ги спроведува фашистичките методи. Третиот аргентински филм што се интересира за слични општествено-политички проблеми е "Операцијата Масакар" на режисерот Хорхе Чедрон, снимен врз основа на еден автентичен крвав настан што се случил по паѓањето на Перон, при што како жртви се јавуваат припадниците на перонизмот. Водечкиот аргентински автор Леополд Торе Нилсон во 74-та година се појави со филмот "Набоени усни", работен според новелата на современиот писател Мануел Пуиг, во кој се анализира духовната празнотија на провинциската средина и религиозно морални предрасуди. Меѓу најновите играни филмови на аргентинскиот режисер Николас Саркис спаѓа и филмот "Смртта на Себастијан Араш", чие реализирање е започнато во 1972 година, а завршено во Шпанија во 1977. Тоа е своевидна стилизирана филмска алегорија со интонирана фаталност. Интенцијата на авторот е да се добијат алузивните дострели на некои политички прашања во која и да е латинскоамериканска земја и нејзината конкретна реалност, што ќе претставува откривање на работите и настаните. Филмот "Нападот на Квебраче" на режисерот Рикардо Вулихер, на смел и отворен начин ги обработува настаните од првата половина на овој век на планот на доминацијата на империјалистичкиот капитал на сметка на пауперизацијата на експлоатираните аргентински работници, кои како резултат на доминацијата на странскиот капитал ги трпат последиците од експлоататорскиот однос. Филмот е своевидна и ретко отворена филмска драма за тешкотиите на современиот аргентински работник, еден од најангажираните филмови на посовремена тема што е произведен од аргентинската кинематографија. И филмот "Фантастичниот свет на Марија Монтиел" (1977) на режисерот Зухер Хури има социјална содржина низ драмата што ја преживуваат децата на едно растурено семејство по смртта на мајката. Одисејата што ја доживуваат децата во барањето на таткото е полна со морално-социјални метафори. Конечно, филмот на политичкиот емигрант Фернандо Соланас од 76-та година постојано преселен во Париз, - "Синовите на Фиеро", чие снимање е започнато во Аргентина во 1972 а е завршено во Франција во 1977 година, претставува своевиден параболичен филмски еп за општата историска судбина на Аргентина и нејзиниот народ. Поаѓајќи од големата национална поема "Мартин Фиеро" напишана во 1872 година, посветена на националниот јунак Мартин Фиеро, Соланас ги одразува внатрешните чувства на својот народ,

почнувајќи од времето на Фиеро до денес, низ интерполирање на легендата за националниот херој со современите настани во Аргентина. Филмот "Синовите на Фиеро" со критички тон го одразува отпорот на народот и неговите напори за слобода.

Бразилскиот *Cinema Novo*, иако во авторските личности на Роца и Дес Сантос ги имаше своите највисоки претставници, во текот на 70-тите години доби цела плејада нови авторски имиња кои, и покрај изменетите политички околности во оваа најголема латинскоамериканска земја, некако успеваа да одржат извесен континуитет со некогашниот "Cinema Novo", иако во основа не се работи за помасовно бранење на интересите на новиот филмски бран во Бразил. Меѓу авторите од помладата авторска генерација спаѓа Андре Фарија, кој во периодот од 1967 до 1969 година соработуваше во околу 18 играни филмови на тогашниот "Cinema Novo", во својство на сценарист, снимател или монтажер. Својот прв игран филм "Прата Паломарес" го започна во 1970 година, на чие авторизирање за дистрибуција во Бразил и во странство чекаше цели 6 години. Од тогаш сè уште нема снимено друг игран филм. Филмот "Прата Паломарес" е реализиран во соработка со театарската група "Офисина" и претставува своевидна стилизирана театарска игра со возбудливи документаристички асоцијации на едно историско време во Бразил. Интересен авторски тандем на новиот бразилски филм секако претставуваат авторите Хорхе Бодански и Орландо Сена кои се прославија со своите два играни филма: "Ирасема" (1975) и "Гитирана" (1977), обата со видливи социолошки интересирања на своите автори - снимателот и режисерот Бодански и сценаристот и журналист Сена. Филмот "Ирасема" е интересен по своето индиректно социолошко отсликување на животните феномени, диктирани од неумоливиот процес на индустријализацијата, во чиј фокус се наоѓа тинејџерката Ирасема која своето место под бразилското сонце ќе го бара по крајпатните бордели на расчистените прашуми, во пресрет на индустријализацијата. "Гитирана" се интересира за судбината на селаните од североисточниот дел на Бразил, кои некогаш земјата ја напуштале поради сушите, а денес поплавите ги протеруваат, но привремено, за одново да им се вратат на старите навики и обичаи, и покрај предизвикот на надворешниот свет во кој царуваат парите. Овој филм, во стилот на традиционалниот документаризам на латинскоамериканскиот филм, исто така претставува документарно социолошко сведоштво за еден дел од големата бразилска земја и нејзините луѓе. Филмот "Брак" на режисерот Арналдо Хабор, снимен во 1975 година, претставува сатира за животот на бразилскиот "хај-сосаети". Интересна авторска личност на новиот бразилски филм е и авторот Карлос Диегес, поет, журналист, филмски критичар и еден од водечките теоретичари на *Cinema Novo*. Тој истовремено се појавува со неколку интересни филмови, кои по својата форма секогаш наидуваа на полемики кај бразилските синеасти. Меѓу неговите попознати филмови спаѓаат: "Ксика да Силва" (1976) и "Дождо-

вите на летото" (1978). Еден од бразилските автори кој работи под влијание на европскиот современ филм, а особено тесно поврзан со францускиот, е Луис Розенберг, чиј најтипичен филм во тој дух е "Хроника за еден индустријалец" (1978).

Мексиканскиот игран филм, исто така, бележи кинематографска разновидност. Меѓу водечките авторски имиња, секако, спаѓа Пол Ледик со своите два филма, играниот "Рид, разбунтованиот Мексико" (1973) и долгометражниот документарец "Етноцид" (1976). Филмот "Рид, разбунтованиот Мексико" е снимен на 16 мм. лента, а обработува тематика од времето на мексиканската револуција, преку присуството на познатиот новинар Џон Рид, кој од рутински известувач за американските весници се транспонира во страстен учесник во мексиканската револуција. Вториот филм на Ледик, документарецот "Етноцид" претставува своевидно сведоштво за феноменот на животот во тој одржување во текот на 8 векови на народот Отоми, кој до денешно време има своја автентична култура и социјална животна организираност. Силен по својата документаристичка владбаченост во еден автентичен живот е и филмот "Минуваат деновите", прв игран филм на режисерот Федерико Веингартсхофер, кој поаѓа од фактот дека класата на селаните го претставува мајоритетот на мексиканската полиција. Затоа својот филм тој го лочира во автентичниот амбиент на селскиот живот, откривајќи ја секојдневната мизерија и суеверието на селаните експлоатирани од сопствениците на земјата, болестите и смртноста кај децата, со еден збор, една резигнација во животот без појасни хоризонти за надеж, иако појавувањето на герилеросите одекнува како далечен глас на револтот. Авторот Луис Алкориза со својот игран филм "Претчувство" (1974) е близок до светот на селото, прикажувајќи го суеверието на селаните како судбинска подлога на нивниот тежок живот. Во рамките на донекаде заживеаната мексиканска кинематографија, почнувајќи од 1965 година, се појавија повеќе автори, кои, покрај споменатите, отворија нови хоризонти со жанровското разнообразие и содржинско-тематската спонтаност. Така, режисерот Рејмонд Глајзер во својот долгометражен документарец "Смрзната револуција" се обидува да постави некои прашања во врска со неспроведувањето на мексиканската револуција, а играниот филм "Недела однапред" на режисерот Густаво Алатристе сведочи за тешкиот живот на селаните како резултат на лошата аграрна реформа. Други мексикански режисери кои влегуваат во составот на современиот мексикански филм се: Алберто Исаак, Артуро Рипстеин, Алфонсо Арау, Алфредо Јоскович, Фелипе Казалс и други.

Меѓу филмовите од другите средини на латинскоамериканската продукција треба да се споменат венецуелските документарци "Даглас Браво" на режисерот Георгес Матеи и "Араја" на режисерот Бенасераф, првиот - студија за герилското војување во Латинска Америка, вториот - документ за еден опустошен и безживотен предел во Венецуела.

Мошне е интересен и филмот "Смрт в зори" (1977) на режисерот Артуро Пинто во перуанско-венецуелска копродукција, во кој е обработен еден настан од 50-тите години, не е битно во која земја на Латинска Америка, кога очекувањето на извршувањето на смртната пресуда над еден затвореник, авторот го користи како метафора за некои социјално-политички импликации, како типичности за општествените системи во Латинска Америка.

Од Куба, како понова продукција, се добиени играните филмови "Ранчеадор" (1977) на режисерот Серхио Хирал и "Преживеаните" (1978) на засега еден од најактивните кубански режисери Томас Гутierrez. Алеа. За кубанската кинематографија веќе рековме дека појавата на еден до два филма не е доволна гаранција за одржување на некогашниот тренд на кубанскиот игран филм.

Слични констатации, и покрај изнесените информации, можат, генерално, да се изречат на адреса на комплетниот латинско-американски филм, што очигледно во последните 2-3 години се наоѓа во сериозен продукциски, а со тоа и содржинско-кинестетички застој. За тоа сведочат и показателите дека на светските филмски фестивали во последните години скоро и немалатинско-американски филм. Така, во Кан минатата година единствен претставник (за прв пат и на кубанската кинематографија) на Латинска Америка беше споменатиот филм на Алеа "Преживеаните". Тоа се случи и на Лондонскиот фестивал на фестивалите, каде што покрај филмот на Алеа, немаше ниту еден латинскоамерикански претставник. Според мислењето на уметничкиот директор на Лондонскиот фестивал, критичарот Кен Влашин, и покрај нивните најдобри намери, со загриженост може да се констатира дека латинскоамериканскиот филм е во извесна криза и дека треба енергично да се извлече од неа ако не сака да го разниша долго стекнуваното светско реноме.





БЕАТРИС РЕЈЕС НЕВАРЕС (BEATRIZ REYES NEVARES)

РАЗГОВОР СО ЕМИЛИО ФЕРНАНДЕС

"Дали е г-дин Фернандес дома?"

Незнам колку пати го повторив ова прашање. На телефон, лично, и на не знам каков друг начин. "Ел Индио" не беше никогаш дома. Почнуваше да станува мит. Дали Ел Индио Фернандес навистина постои?

Кој знае. "Едноставно го нема". Околу два ќе го најдете во ресторантот".

"Не знаеме, не знаеме, не знаеме."

Но излезе полошо кога еднаш сепак го најдов.

"Г-дин Фернандес, би сакала едно интервју".

"За што?"

"Па, видете, се среќавам со сите важни режисери на нашата кинематографија и разговараме за кинематографијата..."

"Многу е напишано за мене, сите знаат што мислам".

"Но, ексклузивно интервју..."

И така се случи. Бев исцрпена. Јурење по Ел Индио Фернандес во Курубуско - студиото, телефонски повици кај него дома, молење луѓе кои имаа барем малку влијание врз него и можеа некако да ми помогнат. Накратко, се обидов декако.

Сè додека, конечно, еден ден околу пладне, во студиото...

Творецот на "Maria Candelaria" е опколен од пријатели, сместени на една долга маса, како тврдина. Групата изгледа толку неосвоива. Како ли да направам да го прекине разговорот со пријателите и да ми проговори? Ел Индио Фернандес не е толку лош колку што другите сметаат, или пак тој сака луѓето да мислат така. Ме здогледува оддалеку, станува и чекори кон мене. Можевме да зборуваме на една помала маса, веднаш до онаа што ја делеше со својот кор.

На крајот... И сега се случи - како секогаш во вакви моменти да не знам што да го прашам. Какво ли прашање ќе е достоино за оваа голема личност на мексиканскиот филм? Не смеам да ја пропуштам приликата. И, еве го со своето величествено присуство, како еден Диего Ривера. Масивен и неподвижен. Во секој момент би можел да експлидира, или да си отиде, или да стори нешто сосема неочекувано. Но, јас ја извршив мојата задача. Неговиот

огромен опус се состои од триесет и три наслови, почнувајќи пред триесет и две години со "La Isla de la Pasion". Неговото творештво опфаќа еден долг список филмови, меѓу кои се толку познатите "Flor Silvestre", "Enamorada", како и "Maria Candelaria", кој заслужено се вбројува во класиката и е еден до најзапазените мексикански филмови. Инаку, на оваа листа има и други филмови што малкумина ги паметат. Кој го памети на пример, "Un dia de vida", кој датира од 1950 и во кој се појавија Колумба Домингез, Роберто Канедо и Фернандо Фернандез? Но, се сеќаваме на филмовите што сè уште се познати, како: "Salon Mexico" и "La red". Триесет и три филмови... лесно е да се каже, но тоа претставува еден цел живот поминат во интензивна работа; работа на пријателство и неуморно истражување.

А што бара Ел Индио Фернандез?

Сакам да го прашам за "La Choca", неговиот последен филм на кој сè уште работи. Но не ги знам поединостите. Единствено знам дека во него игра Мерседес Карено. Сепак, се вратив на баналните, рутински прашања.

"Каков е вашиот почеток во филмот?"

За среќа, Ел Индио е трпелив.

"Па, видете... Во 1928 бев во Холивуд. Копав канали покрај едно од студијата. И, онака, случајно, дознав за прикажувањето на еден филм од Ејзенштајн, "Viva Mexico..."

"Но, што правевте во Соединетите Држави?"

"В'ред. Малку ќе се вратиме. Роден сум во 1904, на 26 март, во едно рударско гратче, Дел Хондо, под управа на Сабинас, држава Коахуила. Татко ми беше Емилио Фернандез а мајка Сара Ромо. Тој беше од Ел Прогресо, Коахуила, а таа од Ел Нафименто.

"В'ред, но, што работевте во Соединетите Држави?"

"Му бев помошник на дон Адолфо де ла Уерта, и кога беше поражен моравме да ја напуштиме земјата".

"Значи, бевте политички прогнаник".

"Точно. Морав на некаков начин да заработувам за живеачка. Ги работев најтешките физички работи... Како што ви кажав, го гледав Холивуд и ме импресионира. И, конечно, ме заинтересира поради самиот дон Адолфо, кој ми кажа нешто што никогаш не

го заборавив".

"Што ви кажа Де ла Уерта?"

"Па, отприлика вака,"- Емилио Фернандез намрштено се обидуваше да се сети, а потоа полека зборовите потекоа. "Мексико не са-ка, ниту му се потребни револуции. Емилио, вие сте во меката на филмот, а филмот е најефектниот инструмент што човек го измислил за да се изрази. Научи да правиш филмови и ќе можеш да ги изразуваш своите идеи на таков начин што нив ќе ги видат илјадници луѓе. Никогаш не ќе имаш подобро оружје од филмот".

"Сфатив дека постојат можности да се создаде мексиканска кинематографија", продолжува Ел Индио, "со сопствени артисти и со сопствени содржини, без да се снимаат грингос или грингас, или пак да се кажуваат приказни кои немаат ништо заедничко со нашиот народ".

"Тоа ме потсекава "велама" на амбициите на нашите писатели кои, во средината на деветнаесеттиот век, ја имаа истата замисла. На пример, се секавам на маестро Алтамирано, кој посака да ја изгидгне националната литература, па ги покани своите колеги да ја прилагодат историјата и легендите да им служат на своите цели".

Емилио Фернандез кимна со главата во знак на одобрување, но инаку го игнорираше моето мислење.

"Оттогаш па натаму филмот ми стана пасија", продолжи, "и почнав да сонувам за мексикански филмови. Шест години талкав со мојот ракопис, Чувствував дека конечно ќе може некаде да се снимат и се обидував по секоја цена. Спиев во еден мал автомобил, бидејќи немав доволно пари за кирија. Бев многу сиромашен, но и покрај тоа, сè уште сакав да создадам еден национален филм со мојот ракопис, кој, верувам, беше нешто како првата цигла од тоа монументално здание."

"Годината помина, се вратив во земјата и истапив со мојата идеја. Конечно, бев на прагот да ја остварам, благодареејќи ѝ на мојата тврдоглавост и на еден студент на право со кој се спријателив."

На оваа точка од разговорот Емилио Фернандез е послободен и склон кон долги разговори, неговото паметење го снабдува со материјал, а тој материјал е несомнено сосема пријатен. Годишите на чиракување и борба парадираат пред него, а тој се љубов ги ниже со неговите зборови.

"Тој студент", продолжи, "беше многу убав и многу сакаше да стане артист. Му ги кажав моите амбиции и му го покажав ракописот. "Ќе најдам некој да го финансира филмот под услов ти да бидеш режисер, а јас да ја имам главната ролја", ми вети, и почнавме да кроиме планови. Го посетивме генерал Хаун Ф. Аскарате..."

"Но, кој беше тој ваш пријател?"

"Тој се вика Давид Силва. Му ја должам, ни помалку ни повеќе, мојата кариера. Човек со голема смелост и ентузијазам...но, ви говорев дека го посетивме генерал Аскарате. Вистина е дека Раул де Анда ме советуваше да не истапувам со песна и танц туку да се ограничам на исказот дека филмот ќе чини осумдесет илјади пезоси и дека тој ќе спечали милиони. Јазикот на личностите ќе треба да е најубедлив. Продолживме бидејќи генералот потпиша, заработи милион, Давид стана артист, а јас режисер. Резултатот беше тоа што и тројцата го добивме она што секој си го посакуваше.

"Кој филм беше тоа?"

"Тоа беше мојот прв филм, а се викаше "La isla de la pasion". "La isla de la pasion", врвот на Фернандесовото филмско творештво, снимен во 1941, како што се присетив. Улогите ги толкуваа, покрај Давид Силва, Изабела Корона, Питука де Форонда, Педро Армендариџ, Мигел Анхел Ферис, Маргарита Кортес, Мигел Инклан, Хулио Вилареал, комичарот Карлос Лопез, Чафлан, кој беше неопходен во тој период, пејачот Чела Кампос и неколку други артисти меѓу кои беше и самиот режисер Емилио Фернандес. "La isla de la pasion" беше добро примен од критиката, како поради своите филмски, така и поради своите патриотски вредности. Никогаш не сум го гледал, но читав дека се базира на ужасното искуство на еден мексикански воен одред што беше напуштен на островот Клипертон во 1914; три години тие трпеле немаштина и ја поднесувале амбицијата на некојси Викторијано, кој се обидел да се зацврсти како безвреден тиран над несреќната група.

"Потоа го снимив мојот втор филм, за Раул де Анда, со наслов "Soy puño mexicano". Рауловата кариера -и неговото богатство - потекнуваат уште од тоа време... но мораме да продолжиме побрзо ако сакам да ви ја кажам мојата цела приказна. Како што знаете, бев првиот мексикански режисер со кој работеше Долорес дел Рио. Мојот релативен успех и редица среќни околности ми го овозможија тоа. "Flor silvestre" беше првиот филм на Долорес, а беше снимен 1943, базиран на една драма од Фернандо Роблес што Маурицио Магдалено и јас ја адаптиравме".

"Вие и Маурицио Магдалено соработувавте неколку пати, нели?"

"Да. Тој е многу добар писател, а можам да ги споменам: адаптацијата на "Rio Escondido", оригиналната идеја за

"Maclovía", адаптацијата на "Duelo en las montañas", приказната за "Un día de vida", за "Islas Marais", "La bien-amada" и многу други со кои, во соработка со него, постигнавме одлични резултати. Не напразно се смета за еден од нашите недостижни современи писатели, нели? Но, зборуваме за "флор силвестре". Главната улога, се разбира, ја толкуваше Долорес дел Рио, заедно со Педро Армандариџ, Мигел Анхел Ферис, Мими Дерба, Агустин Исунца и Армандо Солто Ламарина. Овој филм навистина беше авантура бидејќи, како резултат на една од оние работи што случајно се случуваат, Долорес тука не беше прифатена. На денот на премиерата, во Паладио Чино имаше можеби петнаесетина луѓе публика. Навистина бевме многу малку, заедно со пријателите на Долорес. Но, имаше и значајни луѓе. СЕ СЕКАВАМ : Диего Ривера, Хозе Клементе Ороско, Давид Алфаре Сиквеирас, Мануел Родригез Лозано и Мигел и Роса Коварубијас. Другите беа познајници и по некој репортер. Таа вечер, на 9 мај, во театарот радиообјавувачот беше наречен "Ел Че", а неговото име беше Артуро де Кордоба. Долорес, соочена со таа празнина, буквално сакаше да умре, можеби и дури да се самоубие. Но, Диего, Давид и другите се обидовме да ја развеселиме и да ја убедиме дека целата таа работа е само случајност. Гереро Галван, кого го заборавив, но кој исто така беше на премиерата, гласно изјави дека со тој филм е роден мексиканскиот филм на револуцијата и дека Мексико се здоби со најубавата жена, која, исто така, беше и одлична артистка. Следниот ден Артуро иницира кампања на радиото, а новинарите преку своите списанија. Така, пред да заврши неделата, се стоеше само пред театарот".

"Кажете ми за "Maria Candelaria".

"Марија Канделарија" претставува логичен исход од "Flor Silvestre". Беше сосем мексикански филм, смислен и направен за Долорес дел Рио, која одеднаш стана ценета жена на нашата земја. Во тоа време ќе ја прогласев за "најубавиот цвет на "Ejido". Ја напишав "Maria Candelaria" на тринаесет ресторански шамивчиња и ѝ ги испратив на Долорес, на нејзиниот празник, бидејќи немав пари да ѝ купам цвеќе. Тоа се случи во истата 1943 година, а улогите повторно ги толкуваа Педро Армандариџ, Алберто Галан, Маргарита Кортес, Мигел Инклан, Беатриџ Рамос, Рафаел Икардо, Артуро Сото Ранхел, Хулио Ахует и Гуадалупе дел Кастро... и, морам да се сетам, дон Мауридио Магдалено, кој соработуваше со мене во скицирањето и адаптацијата. Го снимивме "Maria Candelaria" во Хокимилко, по многу проблеми предизвикани од лошото време и многу индивидуални разидувања. Малкумина можеа да се справат со филмот. Чудно им звучеше. Им се чинеше - замислете! - егзотичен и толку разочарувачки. Тие беа вчудоневидени и ме отпуштија од продуцентската компанија "Films Mundiales", бидејќи сум направил "такво г.... за Индијанците". Морав да гладувам до смрт.

"Дон Аугустин Ј. Финк, претседателот на компанијата, г-ѓа Дијана Субервиле - подоцна Фонтенелова жена -и Фелипе Субервиле не можеа да ѝ утешат поради катастрофата што всеквек беше очигледна, иако филмот сè уште не беше прикажан. Но, потоа проработи мојот ангел чувар. Имаше штрајк на кината, немнемаа филмови за прикажување. Дон Емилио Аскарага, сопственикот на Аламеда театарот, изјави дека нашиот филм никако не смее да се прикаже, а другите сопственици на театрите го следеа неговиот пример. Штрајкот ги измени работите и Дон Аугустин Ј. Финк, на мој предлог, ја искористи можноста и го најми Паладио театарот, што се наоѓаше на улицата 5. Мај, на местото каде што денес има паркиралиште, за да се одржи премиерата на "Maria Candelaria". Филмот беше рекламиран и салата се полнеше, вклучувајќи и вистински индијанци од Хокимилко. Во текот на прикажувањето имаше свиркања од луѓето кои сакаа да ја расипат претставата зашто беа професионалци и мошне е извесно дека беа завидливи. Индијанците ги смируваа и, на крајот, господа со странски акцент стоеја и пледираа за режисерот и артистката. Меѓу нив беше г-дин Оумански, советски амбасадор, кој набрзо потоа загина во авионска несреќа. Благодареејќи на Оумански и неговата голема личност нашата "Maria Candelaria" се прикажуваше и, ни самиот не знам како, беше испратена на Канскиот филмски фестивал. Оттаму се врстивме со сите награди и со коментарот на Жорж Садул дека преку "Maria Candelaria" имал прилика да ја разоткрие "темнината и светлината на Мексико."

Но, пријателите почнаа да го викаат Ел Индио Фернандез и го одвлекоа неговото внимание. Се чини дека сакаше да се врати кон собирот и реши кратко да го заврши интервјуто.

"Межеме да продолжиме другпат" ми рече како да ме теши.

Но, тоа не беше можно. И после сè, тоа не беше потребно, зашто тоа што Ел Индио го знае за филмот не би собрале дури ни два тома, а тоа што сакав да ми го каже е доволно за ова кратко интервју.

Превод: Љ. ДАМЈАНОВСКА





АНДРЕ БАЗЕН (ANDRE BAZIN)

МРЕЖА (LA RED)

Не бев единствениот кој беше вчудоневиден од наградата што "Мрежа" (La Red) ја доби на последниот Кански фестивал. Ми се чинеше дека жирито беше фатено во грубо направена стапица или, по-точно, дека сè уште не беше разбрало што благословило со филмот "најдобро раскажан во слики". Меѓутоа, сега, отпосле, скоро и би прифатил дека "Мрежа" заслужува на неа да се обрне вниманието на публиката, под услов тоа да се стори со доза на хумор од кој Емилио Фернандес (Emilio Fernandez), по сè изгледа, не е лишен. Во секој случај, можам да го разберам Абел Ганс (Abel Gance), кој плачеше од возбудување. Во величественото време на неговите најслободни делириуми тој, веројатно, никогаш не би се осмелил да сонува за така раскошни симболи, за такво умислено елементарно владеење на сликата, и покрај сите психолошки свртувања на заплетот.

Зашто "Мрежа", без сомнение, е нешто што е најсмело остварено во извесен жанр и изразено со извесен стил. Целото сценарио може да се сведе на ова: некој разбојник живее мирно на некој далечен брег, со жена, чија убавина ја оправдува, повеќе од стравот од полицијата, неговата желба за самотија. Наидува друг разбојник, стар другар во работата, и првиот ќе го прими другарски и покрај тоа што неговото присуство може да предизвика опасност. Но, двајца убави и силни мажи и една убава жена не можат во пустина долго да живеат во слога. Неизбежното ќе дојде: сите ќе умрат поради тоа. Овој доста едноставен заплет, кој не дозволува никакви скокови и чиј понатамошен развој, без изненадување, се предвидува веќе во текот на првите десет минути од филмот, не може да претендира да се одржи поинаку освен со помош на содржината на сликата. А сега, таа содржина треба да се дефинира и однапред се извинувам за зборовите што ќе морам да ги употребам за да ја "десимболизирам". Поправо, вистинската суштина на филмот е изнесување на незадоволената и заемна желба на човекот и жената, само што таа желба излегува од платонските рамки: двајцата, посакувајќи го она другото, истовремено уживаат во желбата на другиот, немајќи подобра можност, и се препуштаат на одличната мастурбација по пат на симболи. Немојте да мислите дека тука се впуштам во едно од оние фрејдовски толкувања кои дозволуваат сексуалните основи да се наоѓаат и во најдалечните и најневини знаци. Овие слики сами би проговориле, без помошта на психоанализата, и очигледно е дека Емилио Фернандес наполно свесно ги одбрал нивните елементи и свесно раководел со артистите. Првиот пат како алиби послужува перењето алишта на потокот. Росана Подеста, за да ја докаже сета своја нежност кон партнерот, му ја пере кошулата. А таа тоа го прави во так-

ва положба, и кадарот тоа така упорно го подвлекува, што стварно не е можно да не се разбере. Меѓутоа, обратниот пример е очигледно уште доспектакуларен. Младата жена пие млеко од еден огромен кокосов орех гледајќи го човекот на своите сншта, додека тој дробн пченка во аванот со голем толчник. Сè е, имено, толку јасно и така мирно подвлечено, сцените траат така долго што симболиката на предметите и движењата на крајот како да добива некаква невиност, скоро безгрешност, како и игрите чија симболика сепак не е ништо помалку одредена, но се прима како некоја скоро апстрактна конвенција.

Она што не ни допушта да поверуваме во невиноста на авторот, па дури ни делумно, тоа е пред сè прологот обработен во стилот на американските гангстерски филмови, во искричав ритам и необично брилијантен. Прологот, всушност, и треба да ни ги претстави двајцата разбојници и да ни објасни како се разделиле по грабежот на банката и зошто е договорено повторно да се сретнат. Всушност, во првите две-три минути од прологот се случува многу повеќе одошто во целиот филм и, најверојатно, Фернандес сакал елегантно да ни докаже како тој може да ни го запре здивот во стилот на најдобрите холивудски традиции, пред да ни го наметне своето бескрајно опејување на еротиката.

Стилот на фотографијата, иако снимател не е Фигероа (Figueroa), има ликовна упорност во совршената хармонија со дејствието. На крајот изборот и насочувањето на артистите претпоставуваат целосна свест за саканото дејство. Точно е дека, пред прикажувањето на филмот, Росана Подеста (Rossana Podesta) била незабележана. "Мрежа" веднаш ја претвори во едно од најголемите изненадувања на филмскиот сексапил во последните години, што сепак дава доста јасна слика за нејзиниот режисер.

Така, сега не сум во состојба да пресудам дали "Мрежа" е голем филм или груба шега. Во секој случај, тоа е еден од најчудните потфати на повоениот филм, кој секако укажува на еден несекојдневен талент. Мексиканскиот филм, не земајќи го предвид Буџуел, можеби сè уште не го рекол својот последен збор.

(1953)

Превод: Д.РУБЕН





"ПРВИОТ ЈУРИШ СО МАЧЕТИ"

"Кога се соочив со темата на филмот сватив дека не можам да го обработам на конвенционален начин, дека не можам да направам само еден историски филм повеќе. Зашто филм, обработен на конвенционален начин за мене е нешто мртво, музејски предмет", рече Гомес во разговорот со Марсел Мартен.

Роден е во 1935, документарист по Револуцијата, киноаматер и новинар пред тоа. Мануел Октавио Гомес својот трет филм (првите два, по неговата оценка, не се успешни) го замисли на оригинален, смел и на прв поглед апсурден начин: го снимил како репортажа на филмски известувач од бојното поле од 1868 година, значи скоро триесет години пред првата филмска проекција на браќата Лимиер. Потребно е да се потсетиме на овој фактографски податок зашто гледајќи го филмот на Гомес спремни сме оваа репортажа, овој прекрасен потресен документ да го приимиме како автентичен. Веројатно нема поголеми успеси во уметноста отколку кога се успева да се срушат параваните помеѓу двете вистини: онаа обичната, секојдневната, и онаа уметничката. Значи, Гомес репортажот не одведе во 1868 година и ни покажа што се случуваше тогаш. Гомес уметникот оствари низа толку вистински, сурови и потресни сцени, што понекогаш мислиме дека се навистина автентични и како такви вметнати во низа интервјуа, изјави и разговори кои невидливиот репортер Гомес ги води со шпанските генерали, офицерите на обете војски, шпанската и кубанската, со интелектуалци и револуционери, со селани и силувани девојки. А тие текстови се земени од документи, официјални извештаи и прокламации, текстови од весници и мемоарски забелешки.

За да ја оствари основната концепција на сценариото, всушност за да оствари една целосна документарна автентичност, Гомес бил принуден да најде соодветен ликовен израз, па уште при пишувањето на сценариото, во работата го вклучил и снимателот Хорхе Ерера. ("Колку повеќе напредуваме со редакцијата на сценариото, сè подобро се соочуваме со значењето на фотографијата".)

Фотографијата во овој филм личи (намерно, се разбира) на десет пати дублирани кадри од одамна изгубените филмови. Нема сивило, контрастот е максимален: само црно-бело, без премини. Тоа на прво место се однесува на сцените од боиштето, на сцените на грабежи и силувања. Прикажувајќи ги Шпанците во палатата на гувернерот, во салоните, на балконите со цвеќе и убави дами, фотографијата е помека, но во стилот на дагеротипијата од тоа време, пак автентична: Разни секвенци се снимени под различни услови и затоа и резултатите се различни.

И понатаму, доследно на основната концепција, целиот филм е снимен од рака, без употреба на статив. И тоа со најподвижната камера што кога и да е била видена. Во тој час, се чини, репортажата прераснува во уметничко дело. Професионално говорејќи, неверојатно е како се усогласени движењата на актерите, мизансценот, глумата и текстот со движењата на камерата. Во еден кадар (кој се чини дека трае непрекинато) камерата ги следи лицата што дискутираат, се караат, на улиците, во салоните, на плоштадот, секогаш присутна за да некој открие збор, некое движење, некаква реакција, да следи тепачка или борба, да се врати во минатото и да биде присутна во сегашноста.

"Во филмот "Првиот јуриш со мечети", вели снимателот Хорхе Ерера, најмногу ме интересираше можноста што ја гледав во барањето нови изразни можности низ фотографијата.

Камерата во рака е многу почовечна, многу поавтентична. Кога постојат доста компликувани апарати за осветлување, студија со огромни декори и комплетна снимателска техника - сето тоа ми изгледа артифицијално во контактот со животот. Во "Првиот јуриш со мечети" камерата мораше да биде динамична, немирна, непрекинато да се движи, да забележува што се случува, да го избере битното, основното, една насмевка или движење, една реченица или некаква работа".

И, навистина, камерата тука е лична, автентична, интимна. Таа живее, чувствува, сака или мрази.

Посебно заглавие претставуваат глумата и актерите. Ништо од онаа патетика од латинскоамериканските филмови. Би рекол дека тоа и не се актери, толкаво е отсуството и на самата помисла на глумата, на постигнатиот глас или рутинското гестикулирање. Гомеџ, сместувајќи ги во еден оригинален декор на збиднувањата (ништо не е снимено во ателје), барал од нив да живеат, да ја осетат камерата, да гледаат во неа само попатно, како најприродна реакција на секој кога во него ќе се впери било камера било фотографски апарат, да ѝ се обраќаат кога имаат што да порачаат, или да ја игнорираат, судирајќи се со неа кога се насочени во друг правец на интересирањата или физичката акција (дискусијата што преофа во тепачка на плоштадот, на пример).

Ритамот со кој се одвива целиот филм е повеќе одошто фасцинантен. Се е во движење, дејствието тече без прекин и застој, се движат камерата и актерите, се сменуваат минатото и сегашноста. Сепак, би рекол дека во тоа и лежи единствената слаба страна на филмот. Не заради тоа, како што

духовито забележа Мартен, што Гомес¹ не ни дозволува да ги преброиме копчињата на гамашите на офицерите", туку заради тоа што, почнувајќи фуриозно и кубански темпераментно, на крајот на филмот можностите на нашата перцепција се намалени и не сме во состојба, од најпрост физички и емотивен замор, во целост да ја доживееме кулминантната сцена на битката.

"Првиот јуриш со мечети" е единствен филм по својата концепција, по доследноста на стилот, по својата искреност и отсуство на патетика, по високиот уметнички дострел, по сценариото, по режијата, глумата и снимателските вештини. Тој е единствен во својот жанр. Тој е неповторлив.

(Каталот "Мајстори на екранот")

х

Дагеротипија - фотографии со помош на сребрени и посребрени бакарни плочи: при снимањето се добива само една фотографија. Називот на оваа прва фотографска постапка потекнува од нејзиниот пронаоѓач, францускиот сликар Дагера (Louis Daguerre, 1789-1851).

превод: Д. РУБЕН







ШАН КЛ

ПО

"

(

Ш

З

Н

П

Т

У

С

И

М

О

Л

К

А

Б

В

Г

Д

Е

Ж

З

И

Й

К

Л

М

Н

О

П

Р

С

Т

У

Ф

Х

Ц

Ч

Ш

Щ

Ъ

Ы

Э

Ю

Я

бразилскиот филм веќе постоеја политички елементи, како што е онаа сатира на политичарската класа низ ликот на корумпираниот претеник во "Рио четириесет степени" (RIO QUARENTA GRAUS), па дури и една неодредена парабола која може да има далекусежна политичка смисла, "Птици без гнездо", 1942 (AVES SEM NINHO), настаната во времето на диктатурата на Гетулио Варгас. Но, воведувањето на политиката во самото средиште на филмот се должи на филмот "Предизвик" (O DESAFIO). Марсело е новинар кој директно не се занимава со политика, но чие професионално и сензитивно однесување наполно е одредено со ставот што го зазема во однос политичките настани и во однос иднината што му ја посакува на целото бразилско општество.

Во земја која е во транс, недоволно е само да се допре политиката: од новинарот Марсело преминуваме на поетот Пауло Мартинс, кој не може а да не се занимава со политика. Општеството може да се промени само со политика. "Земјата во транс" (TERRA EM TRANSE) ќе ја ориентира скоро целата бразилска кинематографија сè до денес. Пред сè, поетот кој се оддава на политика не е, а ниту некогаш станува, професионален политичар. На акција го гонат етичките причини, неможноста општеството да го прифати такво какво што е. Политиката за него е инструмент на етиката. Целосното исполнување би било усогласување на политиката, етиката и естетиката. Но, ако етиката и естетиката можат да се усогласат, политиката не е ни морална ни естетична, а тоа го уништува Пауло Мартинс кој не го познава Макијавели. Поради тоа што не станува професионален политичар, Пауло Мартинс ќе ја претставува силата на притисокот. Тој на секој начин ќе настојува да влијае на суштината на решенијата, ќе влијае врз народната власт за да стане израз на народот. Тоа значи дека Пауло Мартинс ќе ја бара политиката на она ниво на кое таа службено се изразува, на нивото на повисоките застапници и достоинственици. Пауло Мартинс успева да препознае дека политиката на целото општество е само политика на врвот. Тоа е политика на денешниот бразилски филм: парламентарниот систем и политиката на партиите, оние и такви партии што сега постојат во Бразил или, подобро, оние што постоеја пред 1964 година. Тоа е онаа иста политика што повторно ќе ја најдеме во "Лице в лице" (CARA A CARA) и во "Храбриот воин" (O BRAVO GUERREIRO) каде што ќе биде многу јасно именувана како "политика на злато и јакаранда" (1), што е алузија на оние раскошни модерни апартмани, украсени со барокни предмети по колонијален вкус, во кои високите достоинственици расправаат и донесуваат одлуки. Личноста што доминира во оваа политика на злато и јакаранда е еден висок, елегантен достоинственик, безумен фашист, кого Paolo Autran извонредно го насликал во "Земјата во транс" и кому со толку сигурност повторно ќе му се врати Paolo Gracindo во "Бла бла бла" (BLA BLA BLA).

(1) дрво со висок квалитет

Во филмот "Храбриот воин" политиката е телесна вежба што ја изведува еден пратеник кој оди од партија до партија, обидувајќи се да го наведе собранието да изгласа проект-закон поволен за синдикатите. Филмот, со математичка строгост ја следи играта на пратеникот кој ја поддржува владата како пратеник кој ѝ се спротивставува. Тоа веќе и не е политика, тоа е политиканство, а најмногу политички формализам. Политиката е затворена во таква сфера што политичката смисла на филмот станува сиромашна. "Храбриот воин" е, сосем очигледно, филм на опозицијата, филм кој го негира парламентарниот механизам и луѓето што управуваат со него, како израз на општествената политика. Филмот е оценет како фашистички (што воопшто не е), бидејќи во часот кога се појавува и самите генерали го напаѓаат парламентот. Бидејќи политиката на врвот е само одглас на политиката воопшто, бидејќи е далеку од тоа да може да ја изрази целокупната политика, смислата на филмот каков што е "Храбриот воин" - инаку зачудувачки - станува тенка. Се работи, значи, повеќе за филмови за политиката отколку за политички филмови. Филмовите од пред 1964 година, од жанрот на "Сувиот живот", кои не се занимаваат со политичката техника но допираат до глобалниот општествен механизам, сигурно имаат побогата политичка перспектива.

Не поседуваат ли бразилските синеасти пореалистично разбирање на политиката? Секако. Но, тие моментно многу не се трудат да ја опфатат целината на политичкиот феномен и политичкото значење на општеството во целина. Тие настојуваат, главно, да ја испитаат можноста за политичка акција на човекот од својата средина. А, според тоа, и онаа политика што тој човек ја разбира како политика.

Било да се работи за "Земјата во транс" или за "Храбриот воин", гледачот нема директен пристап кон политичкиот феномен, тој има пристап само кон она што одредена свест го смета за политика. Помеѓу гледачот и политиката секогаш постои посредништво на некоја свест. А таа свест не е револуционерна, таа е, барем до последната минута на филмот, реформистичка. Таа е реформистичка бидејќи и самата му припаѓа на врвот. Се секаваме дека поетот од "Земјата во транс" е пријател на сенаторот-фашист, кој го смета за свој син, а делат и иста жена. Пратеникот од "Храбриот воин" е пратеник што му припаѓа на системот. Значи, системот и врвот на политиката го прават само она што сметаат дека треба да се прави. Бидејќи народот нема формулиран политички израз во службените поими на системот, бидејќи изборниот механизам е неизразен, бидејќи народот не е на пат да крене револуција, народот едноставно не постои. Постои очигледна критичка намера во ова заобиколување на народот: треба само да се потцрта дека политиката на златото и јакарандата е политика само на одредени политички групи и нивните интереси; како таква, таа не го интересира народот, не му служи нему и не доаѓа до него. Но, исто така,

постои и помалку критична, иако скоро луцидна, намера во "Земјата во транс": средната класа има тешкотија да ја разбере политиката како целина, да прифати едно политичко гледиште во однос на општеството како целина. Таа е затворена во себе, во својот страв. А исто така и во неуспехот на нејзината авангарда при обидот да се поврзе со народот, до кој дошло во 1964 година. Така, народот не постои. Тоа на парнасовски начин се појавува во "Храбриот воин", а тешко е изразено во "Љубовен глад" (FOME DE AMOR). И, речиси, трагично во "Земјата во транс". На прашањето: "Народот, каде е народот"? што го поставува една личност во "Љубовна глад" одговара непоколебливата панорама на заливот Angre dos Reis: самотна и мирна природа, површина на вода која ништо не ја вознемирува и која го одразува сонцето, обли острови откриени со разбранети, сè уште девствени растенија. Народот не постои. Во "Земјата во транс" поетот настојува претставниците на народот да ги привлече кон политиката со помош на агресија: ги малтретира селаните, ги навредува, за да види дали тој "подол и неписмен народ" се буди. Очигледно, од тоа ништо. Политиката не е морално прашање.

Ретки се филмовите кои политиката ја третираат на нивото на општествена целина. Веќе го наведов "Јавното мислење": тоа е единствен филм што се обидел да го раздвои значењето и однесувањето на една класа, средната класа. Може да му се забележи отсуство на дијалектичката концепција на општествените слоеви, но тоа е единствен обид, и тоа само за средната класа. "Гаволовите подвизи во градот Држи-не-давај" (AS PROZEAS DE SATANAS NA VILA DE LEVA-E-TRAZ) е промашен филм, но филм кој на политиката ѝ пристапува по плодноносен начин. Филмот проучува еден политички и економски феномен она што го нарекуваме "desenvolvimentismo" (развој на многу силни карактеристики на инфлација, каков што практикуваше претседателот Jucelino Kubitschek). Paulo Gil Soares ни ги покажува - или тоа се обидува - функционирањето и смислата на сите општествени слоеви: како се одвива тој неочекуван развој, како зависно од тој развој се организираат општествените слоеви, какви заемни односи воспоставуваат, како тоа се одразува на политиката на врвот, какви се последиците од распаѓањето. Иако е промашен поради недоволната политичка анализа, "Гаволовите подвизи во градот Држи-не-давај" претставува една од големите увертири во денешниот бразилски политички филм.

"Јавното мислење" и "Гаволовите подвизи во градот Држи-не-давај" се прифатливи единствено поради тоа што меѓу гледачите и политиката нема посредник. Во овие филмови директно се пристапува кон анализата и престројувањето на еден политички феномен. Но, денес тоа се само исклучоци. Во поголем број случаи некое лице не воведува во политиката. Значи, што ќе му се случи на тоа лице? Притисоците што Паулу Мартинс ќе ги врши на политиката ќе бидат залудни, тоа станува индивидуална акција што системот не може

докрај да ја прифати бидејќи, во крајна анализа, дури и за демагозите, системот ги брани своите интереси. Според тоа, личноста страда. А бидејќи етичките мотиви се тие што ја водат кон политиката, тој неуспех го проживува многу индивидуално и како очај. Очајот ја води личноста кон радикална негација на системот и на акција што самата ја спроведуваше. Оваа негација може да добие облик на самоубиство. Во "Храбриот воин" последната слика ни го покажува пратеникот во прв план; тој гледа во публиката држејќи ја цевката од пиштолот во устата. Ова во бразилскиот филм е наполно ново. Иако ретко, многу ретко се случувало главната личност на крајот на филмот да умре, било немисливо некој филм да заврши со самоубиство. Но "Храбриот воин" сè уште е единствен случај. Моментно, целосен облик на негација е повикот за насилство, на герила. Таков излез ќе инаугурира машинката со која на крајот на филмот поетот и умира. Тоа не е наполно ново во бразилскиот филм. Помеѓу 1960 и 1964 година филмовите на "cinema novo" завршуваа со јунакот кој го напушта местото на судирот и оди кон независна, но во поправедно општество создадена иднина. Тоа е семејството од "Сувиот живот" кое се оддалечува од "sertao" и размислува за времето кога ќе престанат да бидат животни и ќе станат луѓе. Тоа е селанецот од "Црниот господ и синиот фавол", кој трча кон морето. "Предизвикот" има сличен заклучок: новинарот ја остава љубовницата и пријателот и оди кон поинакво општество, следен од песната што кажува дека е воено време. "Земјата во транс" ќе го радикализира крајот на филмот "Предизвик" со јасен и визуелен повик на герила.

Каква е смислата на оваа герила во бразилскиот филм? Таа навистина не претставува ни нов предлог на реалистичен политички чин. Таа, пред сè, служи за сублимација на очајот на главната личност и на авторот. Индивидуата која е поразена и без перспектива, викајќи, повикува на насилство. Герилата така станува компензаторски мит, немоќ за каков и да било чин, радикална акција на имагинарен план. Герилата во овие филмови не е олицетворена како вистинска можност, таа и не претставува вистинска можност, зашто и спроведуваната политичка акција не е вистинита. Таков ист излез советува и еден аматерски филм, "Сара" (SARA): еден студент се наоѓа пред страшни проблеми што пред него ги поставува бразилското општество - универзитетот не му пружа начини на кои би можел да се спротивстави, индивидуалниот очај го води во разјарена трка со крената машинка. Сето ова се случува во филмовите кои герилата ја прикажуваат скоро како лек против лицемерството. Во нешто и претерувам, но има многу наивност и во оваа герила кон која се приклучува фрустрираниот интелектуалец од филмот "Очајникот", по излегувањето од монденското моно-тоно soirée- кога тој и заклучува дека високото општество на кое му припаѓа е гнило и дека со него нема за што да зборува. Оваа интерпретација на герилата јасно покажува дека cinema novo е повеќе резултат на фрустрација отколку на политичка

свест. Насилството што следи како одговор на политиката на врвот игра, пред сè, улога на катарза.

На тоа одговара "Љубовниот глад". Една од главните личности во филмот е еден револуционерен интелектуалец кој директно учествувал во латинско-американските герили и бил жртва на атентат од кој останал слеп, глув и нем. Еве на што е сведен Пауло Мартинс во метафората на филмот "Љубовен глад". Левата интелектуалка која се смета за револуционерка проживува отуѓување, таа е изгубена, слепа, без перспектива, изолирана од светот. Таа се вљубува во тој човек и, онака како што му се приближува, како што ги достигнува револуционерните идеи, онемува, станува на свој начин глува, се издвојува од светот: за да го слушне шумот на дождот се служи со микрофон, потоа со помош на слушалки го слуша дождот од магнетофон. Најпосле, за време на една оргија, глумонемата жена ќе биде на-китена со гротескна брада и капа со ѕвезди. Една убавица радосно извикува: "Еве го Дедо Мраз на Латинска Америка!". Тоа е карикатура на Че Гевара. Филмот сигурно нема намера да ги критикува Че Гевара, герилците и политичарите, но тој го уништува митот за Че Гевара, ја уништува герилата како прототип на мачнотијата на интелектуалците кои се сметаат за револуционери. Филмот завршува со глумонемата жена која го бара патот, водена од пес, слепа, на пустиот остров во заливот *Angro dos Reis*. "Љубовниот глад" е чекор напред; можно е дека личностите од типот на оние во "Предизвик" и "Земјата во транс" нема брзо да исчезнат од бразилскиот филм, но не е повеќе можно наивно да се претставуваат како клуч за револуција. Друг филм кој се обраќа кон политиката на врвот, кон лудиот фашист и герилата, отвора нови перспективи: "Бла бла бла", кусометражен обид кој не е наполно одреден, но кој претставува голема новост; спротивно на филмовите во кои герилата е главна тема, овој филм се одвива по неуспехот на герилата. Филмот ги актуелизира последните години во однос на настаните во Боливија. Помеѓу политичките сили и гледачите нема никакви сличности, се насетува напор кој настојува директно да не стави во допир со факторите на политичката панорама: фашистичкиот диктатор, герилецот кој не успеал но кој не очајува, претставникот на традиционалната лева партија која се откажува од дотогаш применуваната стратегија и одбира терористичко насилство, уличните метежи, црквата што ја вознемирува владата. И од сите тие сили најсилен е диктаторот кој располага не само со средствата за масовна комуникација туку и со војниците, авионите, бомбите. Романтизмот не е веќе дозволен.

Можно е дека "Љубовен глад", "Бла бла бла" и "Храбриот воин" ставаат точка на циклусот започнат со "Предизвик" и "Земјата во транс", на циклусот за политиката на врвот. Таа политика закржлавува од празното зборување. "Храбриот воин" развива тема присутна и во "Бла бла бла": во средиштето на филмот е импо-

тентниот пратеник кој знае само да зборува. Политичарите кои го опкружуваат живеат само од зборови. Собранието е par excellence место каде што само се зборува. Политичката немоќ води кон безумна валоризација на зборовите (тоа го наоѓаме веќе во "Земјата во транс", во некритичен облик). Целиот филм е ритуал на зборот, актерите се скаменети, камерата статична. Последната секвенца е говор од дванаесетина минути, во кој веќе не е битно што значат зборовите; отуѓување на зборот. Последната слика: пиштол во устата, да се уништи последниот орган што ја надживеа немоќта, бесмислениот орган.

По одминувањето на овој филмски бран чија тема е политиката затворена во претесната сфера на врвот, можеби ќе се појави од политичко гледиште многу поплодоносен со ориентација каква што ја има филмот "фаволовите подвизи во градот Држи-не-давај", или пак филмот "Бандитот на црвената светлина" (BANDIDO DA LUZ VERMELHA), кој ја доби првата награда на фестивалот во Бразилија. Овој филм, што авторот го нарекува "градски вестерн на третиот свет", на многу оригинален начин повторно ја интегрира политиката во целината на општеството. Во некоја друга можност би требало да се коментира овој барокен и громогласен филм.

ЦИТИРАНИ ФИЛМОВИ

AVES SEM NINHO (ПТИЦИ БЕЗ ГНЕЗДО), Сао Паоло, 1942 долгометражен филм на Raul Roulien.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA (РАЗБОЈНИКОТ НА ЦРВЕНАТА СВЕТЛОСТ) 1968, прв долгометражен филм на Rogeiro Sganzerlo.

BLA BLA BLA (БЛА БЛА БЛА), Сао Паоло, 1968, краткометражен филм на Andreo Tonaccio.

O BRAVO GUERREIRO (ХРАБРИОТ ВОИН) Рио, 1968, прв долгометражен филм на Gustav Dahl.

COPOCABANA ME ENGANA (КОПОКАБАНА МЕ МАМИ) Рио, 1968, прв долгометражен филм на Antonio Carlos Fontauro.

CARA A CARA (ЛИЦЕ В ЛИЦЕ), Рио, 1967, прв долгометражен филм на Julio Bressane.
O DESAFIO ((ПРЕДИЗВИК), Рио, 1965, долгометражен филм на Paulo Cesar Saracenio.

DESESPERATO (ОЧАЈНИК), Рио, 1968, прв долгометражен филм на Sergio Bernardes Filho.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (ЦРНИОТ ГОСПОД И СИНИОТ ГАВОЛ), Рио, 1964, долгометражен филм на Glauber Rocha.

A FALECIDA (ПОКОЈНАТА), Рио, 1964, прв долгометражен филм на Leon Hirszman.

FOME DE AMOR (ЉУБОВЕН ГЛАД), Рио, 1968, долгометражен филм на Nelson Pereira dos Santos.

OS FUZIS (ПУШКИ), Рио, 1964, долгометражен филм на Ruy Guerra.

OPINIAO PUBLICA (ЈАВНО МИСЛЕЊЕ), Рио, 1967, документарен филм со директно озвучување, прв долгометражен филм на Arnaldo Jabor.

AS PROEZAS DE SATANAS NA VILA DE LEVA-E-TRAZ (ФАВОЛОВИТЕ ПОДВИЗИ ВО ГРАДОТ ДРЖИ-НЕ-ДАВАЈ), Рио, 1967, прв долгометражен филм на Paulo Gil Soares.

PROCURA-SE UMA ROSA (СЕ БАРА РОЗА), Рио, 1965, долгометражен филм на Jeceio Valado.

RIO QUARENTA GRAUS (РИО ЧЕТИРИЕСЕТ СТЕПЕНИ), Рио, 1954 прв долгометражен филм на Nelson Pereira dos Santos.

SAO PAULO SOCIEDADE ANONIMA (САО ПАОЛО, АНОНИМНО ОПШТЕСТВО), Сао Паоло, 1965, прв долгометражен филм на Luiz Sergio Person.

SARA (САРА), Бразилија, 1967, аматерски филм прв краткометражен филм на Paulo Tourinho.

TERRA EM TRANSE (ЗЕМЈАТА ВО ТРАНС), Рио, 1967, долгометражен филм на Glauber Rocha.

VIDAS SECAS (СУБИОТ ЖИВОТ), Рио, 1964, долгометражен филм на Nelson Pereira dos Santos.

(ФИЛМЕКА КУЛТУРА 75)

превод: П. Гргуревик





ПАУЛО АНТОНИО ПАРАНАГУА (PAULO ANTONIO PARANAGUA)

БРАЗИЛСКИОТ ФИЛМ ОД 1963 ДО 1976 ГОДИНА

"Со идеја во главата, со камера во рацете", велеше Лобер Роча, "со народот пред себе", се надоврзуваше Нелсон Переира дон Сантос, "но не со една разиграна топла!", прецизираше Руи Гера. Оваа реченица го продолжува тесниот избор кој битно ја раководеше еволуцијата на CINEMA NOVO.

x x
x

Тринаесет години несреќа ги разделува Os Fuzis (Пушки) i A Queda (Пропаст). Бразил и неговиот филм веќе не се едно исто. Едногласноста се урна на сите страни. Пред државниот удар во 1964 година се роди CINEMA NOVO финансираа и потпомагана од банките и буржоаските мецени. Екраните најавуваа нееднаквост и социјални разлики, но пред сè онакви какви што беа во бразилското село.

Североистокот или Sertao од Баија стана продорен епски театар, Едно национално единство (Desolvenista, Desasarolista) необјасниво ги соедини индустриската буржоазија и синеастите. Единствената противречност на оваа група беше во внатрешноста на селската земја, "сè уште феудална", како што велеа владините идеологии.

Os Fuzis (1963) ги постави директно едни наспроти други агентите на угнетувањето и гладните селани безземјаши.

Марио (Нелсон Ксавиер) Жозе (Уго Карвана) и Педро (Пауло Сезар Перено) се соживеја со нивните улоги. Гаучо (Атила Јорио), возачот на камион, не прашуваше, тој сè имаше разбрано; тој веќе ја имаше симната униформата, а заврши идентификувајќи се со жртвите. Ова беше првата епоха на овие личности. Втората никогаш не ја здогледа светлината на денот. Марио ќе ја симне својата униформа кога за тоа ќе му дојде редот, во мугрите на новиот милитаристички режим. Руи Гера, мозамбиканец во азил, по вторпат ќе биде прогонет. "Слатки ловци" (Sweet Hunters) ќе биде снимен во Франција. И Гера ќе работи како комичар насекаде по малку. Во Бразил тој komponираше шансони со Baden Povel, Chico Buarque i Milton Nascimento. Бидејќи постоеше страв под слободата на говорот, преку бразилската песна се кажуваше многу за нашите надежи и за нашите разочарувања, што,

без сомнение, беше најдобра форма на артистичко искажување.

Во 1970 Гера истовремено го реализира филмот *Os deuses e os mortos* (Идеалите на мртвите).

Во третата епоха на бразилскиот филм е сместен *A queda*. Североисточнаците Руи Гера и Нелсон Ксавиер се најдоа сега во голем град, притоа менувајќи го пејзажот, повеќе географски отколку социјално. Неколку претприемливи луѓе го помогнаа финансирањето на филмот. Но, ова не беше вообичаено во бразилскиот филм. Големите мецени однапред ги интересираше државата што има голем број социолошки илустрации, а постојните бразилски синеасти се поставија над класите, неутрални; мецени-те сакаа да знаат дека тоа во што ќе инвестираат ним ќе им служи.... *A queda* не го респектираше ни старото ни новото. Не ги прикриваше ни велепоседниците ни телесните гарди (со еден фиксиран кадар) во делото. Не ги надувуваше контрадикциите, тој нив ги прогонува, камерата ја ставаше во заседа очекувајќи да го регистрира и најмалиот детаљ, секој гест, секое негодување за стилот, што говорно беше посилно од самите зборови.

Да го погледаме стариот војник на *Os Fuzis* во Рио де Жанеиро, на крајот од седумдесеттите години. Педро постојано носеше една никаква, безвредна униформа и често велеше: "Денес, човек без униформа не вреди ама баш ништо".

Жозе умре во една несреќа, и покрај тоа што беше добар работник. Тој се качуваше на скелето без сигурносен појас, за да не за-касни на работа.

Марио е работник оженет со ќерката (Изабел Рибера) на еден даночник - сплеткар (Лино Дуарте), кој се потпира на помошта на една вдовица (Марија Силва). Неговите секавања се составени од слики на "*Os Fuzis*". Тој ја раскажува опозицијата на системот влегувајќи во контрадикција со својата фамилија. Заврши сам, без работа "Имав во очите едно приви-дување". "Личноста на Марио можеше да биде обработена и во еден друг филм".

Чекајќи, Руи Гера повторно го смени пејзажот, враќајќи се во својот роден Мозамбик за да го реконструира масакрот во *Mueda* со еден долгометражен филм и притоа учествуваше во форми-рањето на еден филмски институт.

Првата и третата епоха се состоеја во барање на една нишка за глобално разбирање на бразилското општество, кое во својот филм открива една празнина.

Црнобелите слики на Os Fuzis , вметнати во боите на A Queda повикуваа на размислување, на откривање на синеастите.

Руи Гера не го гледаше Бразил со ист поглед во 1963 и во 1976 година , но тој беше способен да ги спои сликите, без страв дека ќе се разобличи едно неповрзано држење. Колку други ветерани на CINEMA NOVO можеа да направат нешто слично?

Намерите на движењето беа официјализирани, признати, но почесто негирани, а сето тоа потпомогнато и од самите режисери. Веќе десет до петнаесет години бразилските комичари се обидуваа да играат со еден театарски стил (со една неодржлива режисија на глумата или неискуството). Денес нив ги среќаваме во понова интерпретација, потпомогната од силно инфилтрираната телевизија (на чело со монополистичката компанија ТВ Глобо).

Руи Гера одбра еден друг правец, обидувајќи се да го спои напишаното со режисеровата поставка на главниот актер, Нелсон Ксавијар. Работевме три месеци на сценариото - раскажува Гера - филмот го снимивме за 4 недели а го монтиравме за шест недели. Сè беше импровизирано; дијалозите, дејствијата... камерата немаше истакнато значење, декорот беше вообичаено осветлен, и секој комичар си го правеше она што го сакаше. Едноставно, на артистите им го објаснив битното во секоја сцена и местата каде што треба да го стават ударниот акцент. За несреќа, филмот стана една диригирана материја, а тоа воопшто не го сакав. Открив дека треба да им се даде слобода на актерите и на камерата. Требаше да се има еден новинарски јазик на изразување што јас го немав". Истата амбиција изразена преку Нелсон Ксавијар: "Тој немаше вистинско сценарио. Сакавме да направиме еден вид репортажа за моментот.... Но, немавме преработено сценарио, еден структурен податок, кој дозволуваше секоја ситуација да се формира во дадениот момент. Артистите импровизираа, но тоа беше во еден кадар на една детерминирана ситуација",

Не може да се сфати една Латинска Америка со една "естетика на глад" (Глобер Роча) или едно "несовршено филмско производство" (Хулио Гарсија Еспиноза) . Најчесто се одбираше измазнетото совршенство на мајсторски направените слики. Убавината најчесто е грчовита..... Руи Гера и Нелсон Ксавијар во своето барање отидоа многу подалеку. Малку личности во латинскоамериканскиот филм се толку пасионирани како камерата на Едгар Мура. Тој е вознемирен, треперлив, со еден вид трајна безнадежност. Има малку моменти, дури и кај големите филмски производители, кога им се спротивставуваат на своите актери.

A. Queda беше со една реваншистичка тврдоглавост на постулатот кој во основата ја збогатуваше CINEMA NOVO, без да остане механичката репутација на методот и начинот,

Политичката девиза на еден Бразил, слеана во петнаесетгодишната диктатура, најчесто имаше еден изненадувачки карактер. За да го заклучиме ова отуѓување на филмот (а и на другото), да споменам една реплика што ми доаѓа како досетка: нема ништо од денес за утре.....

(Positif 227)

Превод: Д. КОСТАДИНОВСКИ





ДАГЛАС ХИБНЕР (DOUGLAS HÜBNER)

ЕДГАРДО РЕКАБАРЕНА (EDGARDO RECABARRENA)

" UNIDAD POPULAR " И НЕГОВИОТ ФИЛМ

Во декември 1970 година го објавивме нашиот Манифест. И за три години владеење на Народното единство ни успеа широко да ја развиеме поединечната и повремена, индивидуалистичка филмска работа од дошните шеесетти години на христијанскодемократската Фреиова влада, синеастичкиот медиум да се претвори во оружје за борба за социјализам, половината дузина филмски таленти да се зголемат на три дузини и спорадичното производство да се претвори во континуирано. Изразено во бројки, тоа значи: наместо четири долгометражни играни филмови и десетина документарни во периодот 1968-1970 година, од 1970 до 1973. во политичкиот филм-си сектор настанаа осумнаесет долгометражни играни и документарни филмови, 69 кратки документарни и 44 филмски новости. Тоа е беспримерен растеж во историјата на чилеанскиот филм, па дури и во историјата на политичкиот филм во Латинска Америка.

Но, што значат овие бројки? Какво влијание овие филмови имале на политичкиот процес, односно какво било дејството на политичкиот процес врз овие филмови? Како чилеанскиот филм се изменил со овој процес на трансформација? Какви се организационите облици што притоа се создале? Во какви тешкотии се работело и на какви отпори се наидувало? Како филмовите пристигнувале до масите? Како народот ги примал? Како реагирала реакцијата на политизацијата на филмот? Кој владеел со комерцијалното производство? Прашања, на кои ќе се обидеме да одговориме.

Културната политика за време на владата на Народното единство

Одвај една недела по избирањето на Аљендеовата влада веќе започнаа првите расправи за можните основи на идната културна политика. Притоа владееше единственото мислење дека учеството на народот во културните настани мора како база да ја означува можноста за слободно искажување во отсуство на секое туторство. Исто така не доаѓаше предвид веќе постојната култура - граѓанскиот домен - одново да се пакува и распарчува, туку требаше да се открива постојната, но често засипувана, пролетерска култура иаа понатаму да се развива до едно сеопфатно народно културно движење. За ова беше потребно да се создадат нови институции и Национален завод за култура кој би ги координирал сите дејности. Но, овие институции тре-

баше да имаат само иницијална функција зашто "народот, еднаш ослободен, ќе ги измени институциите кои му го покажале патот, а со тоа и целото општество, и ќе ги исполни со нова смисла што денес не можеме ни да ја насетиме" како што се вели во еден документ на Авторската работилница на Народното единство.

Проблемот што тогаш се појави не се состоеше само во немож-носта да се образува координациона централа и да се заснова културна политика како обврска за сите сектори туку, пред сè, и во тоа што многу брзо сите сили мораа да се концентрираат на внатрешното пресметување, на одбранбената борба против фашистичките трикови и итрини. Така, малубројните институции беа присилени да се ограничат на тоа да помагаат некои нитулци на пролетерската култура на еден повисок, спонтан, национален и понекогаш хаотичен начин.

Но, и покрај недостигот на економски средства и концепција која би обврзувала, за овие три години на народната влада се создаде основа за културна револуција. Имено, со напредокот на стопанското и општественото подрачје работничката класа постигна јакнење на свеста за својата вистинска положба и затоа самостојно разви многу оригинални облици на своето изразување, кои покажаа извонреден сензибилитет во процесот на менувањето на нештата.

Најизворното и најнародско реагирање се покажа во сликарството, на куките и сидовите на Сантијаго и низ целата земја. Ова сликарство на силни бои и наивни симболи го воведоа сликарските бригади на политичките странки, најнапред Романо Пара (Parra Romano), бригада на Комунистичката младина. (Алваро Рамирез во 1970 година за неа го снимил краткиот документарен филм "Бригадата на Романо Пара".) Но, наскоро, своја мала бригада имаше секој работнички квартал, сето сиромашно население. Децата на улица ги подучуваа во сликарството. На овој начин беше илустрирана и силно ширена владината политика, нејзините јавки и нејзините успеси, како што се дневните следувања од половината литар млеко за секое дете или национализацијата на бакарот. Во годините 1971/72. улиците на главниот град како да беа проникнати во боите на виножитото. На јавните плоштади се одржуваа сликарски натпревари, па дури ни тротоарите не беа поштедени.

Ова ширење на сидното сликарство може единствено да се спореди уште со оние политички песни, кои во народен дух ги создаваа пеачи како што се Виктор Јара или групата "Quilapayun", поврзувајќи ги творечки со современите ритми и развивајќи ги така во самостоен, нов и со масовните медиуми широко популаризиран облик.

*** Чилеанските филмови: политичка со стари визби**

Несразмерно посложен потфат, секако најтежок на подрачјето на културата, претставуваа напорите да се измени капиталистички организираната кинематографија, и тоа според социјалистичките критериуми и да се создаде инструмент кој би овозможил усогласување со интересите на народот. Тука треба да се разликува самиот индустриски систем од многуте дејности на подрачјето на политиката, во голема мера независни од таа структура.

Во 1970 година во Чиле не постоеше никаков закон за филмот кој би овозможил создавање национален филмски институт или сличен орган за обединување на кинематографијата. Постојеа само неколку стопански закони, кои го регулираа данокот на увозот на филмска опрема и прикажувањето на филмовите во киносалите. Народот, навистина имаше своја влада, но таа не располагаше со парламентарно мнозинство и затоа немаша моќ да протури некој закон. Единствен инструмент во рацете на државата беше Претпријатието за производство на филмови "Chile Films", што во 1941 година го основала првата влада на Народниот фронт. Преку Corf, Државното претпријатие за унапредување на индустријата, владата го поседуваше поголемиот дел од акциите. Но, и акционерското друштво беше зависно од законот за акциите, кој не допушташе државата директно да го финансира.

Освен тоа, овој филмски погон се наоѓаше во технички неисправна состојба; Мигел Литин (Miguel Littin), првиот директор, го нарече "куп на застарена опрема и шупа". Но, не само тоа: во "Chile Films" беа вработени низа техничари и службеници, кои својата ненаклоност кон владата на Народното единство ја изразуваа со многу манипулации, кочејќи го производството, но не давајќи доволно повод за да бидат отпуштени.

Кон тоа треба да се додадат несложувањата поради политичкиот плурализам на Народниот фронт и фактот дека — наспроти приликите во печатот — не беше можно за секоја странка да се формира посебно филмско студио, поради што отворено се покажаа противречности. А бидејќи секоја странка, освен тоа, сакаше да има и свои претставници во одделни одделенија за производство, се создаде обемно и тешко тело што ги голташе парите, но непотребно го забавуваше производството и ја отежнуваше потребната интеграција на независните продуценти. Не без причина "Chile Films" за три години промени три директори.

Првиот од нив, Мигел Литин, се даде на организирање цел погон во одделни производни групи, наречени работилници: за игран, за документарен, за наставен филм и за филмски новости. Но,

во нив не требаше само да се покрене производството туку, пред се, да се развијат и некои жанрови и да се образуваат нови кадри. Литин беше насукан на непромостливите политички несложувања што се појавија во првата фаза, а и на еуфоријата на многуте филмски работници кои тука сакаа да експериментираат, не сакајќи да ги сфатат економските и техничките притисоци, а да не ги спомнуваме политичките. Навистина, тој се обиде со увоз да го поправи крајниот недостиг на камери, тонска опрема, монтажни маси и машини за копирање. Но, набргу се судри со финансиски проблеми. Не успеа дури ни да ги инсталира лабораториските направи што беа набавени уште за време на христијанскодемократскиот режим.

Кога, по својата оставка во 1972 година, почна да го реализира својот втор играл филм и побара од "Chile Films" кредит, односно производна помош, наиде на тешкотии кои во меѓувреме станаа систем. Подоцна забележа: "Кога парите беа потрошени моравме со часови да седиме по ходниците, размислувајќи за тоа како во филм да го објавиме текстот: Им изразуваме длабока благодарност на сите бирократи за можноста да спијат по своите канцеларии. Или! Благодаревме на војувањето со хартиите, ни беше овозможено одново и на поинаков начин да го замислиме овој филм, па затоа за конечниот резултат му благодариме на тој и тој господин". Своите забалешки тој ги завршува: "Тоа што правиме филмови го работиме за револуцијата зашто инаку човек не би можел сето тоа да го издржи".

По филмскиот работник Литин дојде економистот Леонардо Наваро (Leonardo Navarro). Тој најнапред го ограничи производството на најнеопходното и почна со тоа што ја покренува дистрибуцијата и склучи договори со социјалистичките земји за купување на нивните филмови, така што со филмовите од тие поевтини извори ја започна борбата против северноамериканската конкуренција што владеше на пазарот. Можеше, поправо и да се предвиди дека во тоа ќе успее само делумно: со исклучок на малиот број врвни остварувања, повеќето филмови од социјалистичките земји ја немаа привлечноста на холивудските производи. А и чилеанската публика реагираше негативно на некои идеолошки и драматуршки елементи што ѝ беа премногу далечни и туѓи.

Најголемиот пораз вториот директор го доживеа во секторот за производство. Литин се обиде одоздола да создаде база за домашното производство. Наваро се обиде индустријата што птопаѓа да ја дигне на нозе со две суперпродукции. Требаше филмски да се прикажат два значајни лика од чилеанската историја - Мануел Родригез и Балмацеду - и со тоа да се овозможи отворање на латинскоамериканскиот пазар за чилеанскиот филм. А со странското работење требаше да се вратат и високите производствени трошоци. Голем број филмски работници ги критикуваа овие скапи проекти, кои не одговараа ниту на интенциите на Манифестот

ниту на потребите на сè поинтензивниот политички развој. По големите почетни инвестиции потфатот беше стопиран, затоа што одговорните луѓе малу по малу почнаа да сфаќаат дека и двата чилеански јунака во странство се сосема непознати и дека поради тоа ризикот од финансиското фијаско е преголем.

Наваро си отиде, а дојде Едуардо Паредес (Eduardo Paredes), поранешен шеф на полицијата во Сантјаго. Требаше, се чини, тој да внесе некој ред во општиот хаос. Ја рационализира работата и како нова мерка го предложи учеството на слободните филмски работници. Требаше во иднина тие да ги поднесуваат своите проекти на претпријатието "Chile Films", а тоа ќе им помага со банкарски кредити, производни услуги и со лабораториска работа. Притоа, предност ќе имаат реалистичните филмови за актуелните настани, политичките настани, тешкотиите во процесот на развитокот на патот кон социјализмот итн. Постоеше надеж дека на овој начин разумно ќе се ангажираат техничките и човечките капацитети на "Chile Films" и истовремено ќе се унапредува новиот политички автентичен филм. Седумте проекти на најталентираниот филмски работници, кои многу ветуваа, се наоѓаа пред само реализирање кога дојде до фашистичкиот пуч.

* "Борба за дистрибуција"

Еден од главните проблеми на чилеанската кинематографија за време на владата на Народното единство беше и еден од темелните проблеми на социјалистичката политика во граѓанската држава: како во инфраструктурата на граѓанскиот систем на кинематографијата со дистрибуцијата насочена кон профит и кон потребите на малограѓанштината, можат да се дистрибуираат и произведуваат револуционерни филмови? Или, пренесено на подрачјето на телевизијата: како мора да изгледа телевизиската програма што ја унапредува свеста на масите да не предизвика бес, огорчување, протест на малограѓанството, класата која го поседува поголемиот број телевизори? (Од скоро девет милиони Чилеанци телевизија можат да гледаат околу четири до шест милиони. Сепак, до владата на Народното единство имаше само 500.000 телевизори, што значи дека во работничките населби и во селата телевизијата се гледала претежно заеднички. Имено, 80 отсто телевизиски приеминици се наоѓаа во рацете на буражоазијата и малограѓанството, со по 10 до 15 отсто располагаа "poblaciones", населбите, а со остатокот селаните во близината на градовите). Кај телевизијата проблемот беше решен плуралистички: двете добија свој канал, левицата и десницата, трговијата и државата. Кај филмот тоа не одеше, зашто за дистрибуција постоеше само еден канал: мрежа на кина чиј број во Чиле и онака е многу мал (337, од кои само 250-280 редовно даваат претстави) и кои околу 90 отсто се наоѓаа во рацете на буражоазијата.

Тука треба уште да се додаде и фактот дека во тие кина околу 80 отсто се прикажуваа северноамерикански филмови, околу 20 отсто европски, а сосема ретко филмови од Латинска Америка или Азија. Увозот на овие филмови земјата ја чинеше цели два милиона долари годишно.

"Chile Films" во 1971 година најнапред се обиде во малубројните кина на општествениот сектор да започне со алтернативна програма, прикажувајќи филмови од социјалистичките земји, и така постепено ја изгради Националната дистрибуција. Истовремено владата ја одреди границата на цените на кинувлезниците и го намали данокот на кината со пет отсто. Но, и покрај тоа, приходите на дистрибутерите и киносопствениците растеа, бидејќи значително се покачи бројот на гледачите поради порастот на куповната моќ на работниците (во 1971/1972 година за десет отсто годишно). Во 1969 година секој Чилеанец посетуваше кино точно седум пати. Во Куба, со ист број жители, оваа фреквенција изнесуваше 11. Со мултинационалните трустови сродената буржоазија, меѓутоа, во мерките на владата на Народното единство гледаше напад на еден од монополиите на нејзината моќ.

Неочекувано, американските фирми, како што е "Кодак", не можеа веќе да испорачуваат филмски материјали, а холивудските фабрики на филмови, како што се МГМ, "Варнер Брос", "Колумбија", "Јунајтед артист", ја изнајмуваа уште само старата стока. Буржоазијата и нејзините звучници, филмските критичари, отсекогаш навикнати да конзумираат од најсвежата американска стока, беа огорчени од "марксистичката цензура која на земјата ѝ забранува да ги види најновите уметнички дела на светската кинематографија" и која поради тоа Чиле "го преплавува со советски и кубански пропаганден материјал". И "одново марксистичкиот режим се покажа неспособен да го реши едноставниот проблем на снабдувањето", што се однесуваше на филмовите што ги запреа американските концерни.

Затоа "Chile Films" беше присилен да се брани од американскиот бојкот со засилена дејност во секторот за дистрибуција. И, бидејќи публиката не покажуваше големо интересирање за поголемиот дел од филмовите од социјалистичките земји, требаше да се пронајдат нови извори на капиталистичкиот пазар. Се појавија италијанските и француските фирми, сакајќи да продадат цели "пакети" од филмови, меѓу кои, покрај неколку бисери, имаше многу "конзумна стока". Но, на тој начин барем беше најден количинскиот надомест, при што мораа да се поднесат загубите во квалитетот и идеолошките проблеми.

На почетокот на 1972 година владата презеде мерки за контрола на увозот на странските филмови. Таа одреди дека годишно може да се увезат најмногу 300 филмови (наместо досегашните 700 до 800) во девизна вредност од 750.000 долари (значи, една трети-

на од досегашната сума). Освен тоа, квотата од 300 филмови беше поделена на : 100 за "Chile Films", 100 за другите домашни дистрибутери и 100 за американските филијали.

На ова Холивуд одговори со тотален бојкот. Владата го зголеми бројот на увозните филмови за "Chile Films" на 120, а за другите чилеански дистрибутери на 180 - што овој десничарско ориентиран сектор досега никогаш не го постигнал. За овој полет ѝ се благодарат на владата со увоз на нагласено антиреволуционерен и противсоцијалистички шунд, како што се филмовите: "Зелените баретки", "Пекол во Виетнам", "Че", "Големата закана", "Признание", и сл.

Во 1973 година "Chile Films" успеа да забележи понатамошен успех: сите кина што им припаѓаа на подржавените банки, социјалните установи и сличните тела, се припоија кон Националната дистрибуција, која на тој начин само во Сантјаго располагаше со 24 до 34 премиерни кина. Се успеа дури да се започне и со ставање под контрола на државата на филијалите на северноамериканските претпријатија и, така, под државен надзор да се стави голем дел од филмската дистрибуција. Американскиот пазарен монопол беше разбиен: од 80-те проценти од неговото учество на пазарот, на почетокот на 1973 година останаа уште само 18 проценти. Вака изменетата прикажувачка мрежа за снабдување со соодветни филмови што ќе се користат за културно и политичко ослободување на медиумот со кој досега господареше империјализмот - овој чекор "Chile Films" повеќе не успеа да го преземе. Пучот докажа дека интересот на работничката класа - како што покажа една анкета - не е пораснат за филмот воопшто, туку пред сè за филмовите со политичка и социјална содржина; филмот беше на пат да "стигне до сите Чилеанци".

* Патот до филмските новости

Што преземаше "Chile Films", овој постепено освојуван канал да го исполни со сопствени производи, за да може филмот да го користи како средство за информирање, како политичко средство за комуникации со масите?

Веќе во декември 1970 година започна производството на филмските новости, по славниот пример на кубанскиот *Notisiero Latinoamericano* ICIAC. Овие *Informes*, што главно излегуваа месечно во траење од само десетина минути, требаше меѓу масите да ги пропагираат првите мерки на владата на Народното единство, пред сè извршената национализација. Нивниот памфлетски карактер беше израз на спомнатите народни акции, кои имаа големо влијание на населението, освен на ситната буржоазија која му се спротивставуваше на целиот развиток па затоа и сосема ја одбиваше оваа филмска агитација.

Кога во 1971 година се осозна дека граѓанската, а особено мало-граѓанската, класа ги претставува најодлучните фактори во бобата-та за социјализам во Чиле, "Chile Films" покрај Informes, започна да го произведува и "Магазин", претежно наклонет кон буржоазијата. Во својата структура тој темелно се разликуваше од Informes. Беше сниман во бои, содржеше анегдоти повеќе од општествениот отколку од политичкиот живот и претставуваше скоро обид за приближување на левицата до буржоазијата. Како што Informes ја исклучува буржоазијата, петте изданија на "Магазин" (од јуни 1971 до март 1972 година) ја игнорира работничката класа. Но, големиот парадокс на оваа политичка хроника беше намерата на "Chile Films" покрај продавањето на "Магазин" на киносопствениците, што сакаше уште да ги совлада стопанските тешкотии на општеството.

Во 1972 година беа прекинати двете едicii и беше создадена нова Noticiero Nacional. Таа ги поврзуваше најдобрите елементи на своите претходници во еден филмски магазин, кој - работејќи претпазливо со сликите и текстовите - претставуваше реалистичен очевидец на збиднувањата, информирајќи ја работничката класа за саботажите, шпекулациите, црната берза и сличните непријателски акции, па така, со своето реално известување ја придоби и колебливата средна класа. Со одвај 25 изданија до пучот, тој стигнуваше до повеќето од кината.

* Можностите на играниот филм во револуционерниот процес

Новиот чилеански филм, политичкиот филм, првпат се појави во 1969 година, на вториот Латинскоамерикански филмски фестивал во Виџа дел Мар: четворица режисери се претставија со четири естетски и политички различни филмови: Алдо Франсија со филмот: "Валпараисо, љубов моја" (Valparaiso mi amor), Мигел Литин со "Шакалот од Нахуелторо" (El chacal de Nahueltoro), Руиз Литин со "Трите тажни тигра" (Tres tristes tigres) и Хелвио Сото со филмот "Карвавата шалитра" (Caliche sangriento). Овие филмови направени во времето на христијанскодемократската Фреиова влада - го критизираат граѓанскиот систем на класното правосудство (Литин и Франсија), милитаризмот (Сото), или ја изнесуваат феноменологијата на ситната буржоазија (Руиз).

Овие четворица индивидуалисти беа и останаа најзначајните таленти на подрачјето на играниот филм. Во текот на своето кратко но со промени богато траење, "Chile Films" не успеа овој сектор да го организира така, на новите филмски работници да им се даде можност за работа, а истовремено да се опфатат и старите и, конечно, да се престане со омразеното просење на кредити. Напротив, функционерите толку го бирократизираа производството што секој од филмските работници беше среќен кога ќе можеше сам за

себе да се грижи. Но, дапи политичкиот процес на трансформацијата, кој поправо и беше насочен кон постигање промени, сепак ја измени нивната работа?

Хелвио Сото прв реагираше на изборната победа на Народното единство. "Изборниот глас и пушката" (Voto mas fusil, 1971) е неговиот филм; така го нарече според една политичка парола. Во филмот ги изнесува проблемите на интелектуалците на патот кон интеграцијата во револуционерниот процес. Овие тешкотии ги смести во историскиот развој на левицата сè до 1935 година, во судирот на старата со младата генерација и на етаблираната странка (КП) со радикалното (МИР). Но, што бараше еден ваков филм во ситуација која не беше вистинскиот момент за полемизирање против странката на Народното единство, туку во која требаше, со помош на филмскиот медиум, да се мобилизираат масите, а нив еден ваков филм можеше само да ги збунува.

Сото консеквентно продолжи по патот на својот "субјективизам". Во својот филм "Метаморфоза на шефот на полицијата", 1973 (Metamorfosis del jefe de la policia politica) се занимава со "недоразбирањето помеѓу однесувањето на еден граѓански интелектуалец и потребите од секојдневни практични акции во вршењето на одговорните задачи". Но Сото, пред сè, ги изнесува Сотоовите индивидуални тешкотии при ангажирањето во процесот во кој водеачката улога ја игра политичката странка (КП) од која тој истапил. Овој проблем тој успеал да го реши "субјективно", неговата критика не ја постигнува објективна дистанца. Неговиот став еднакво е доктринарен како и однесувањето на оние левичари што сака да ги критикува. Сотоовата метаморфоза се состои во тоа што разочараниот партиец се повлекува во кукумавчење на еден фрустриран човек во моментот кога домашните фашисти се вооружуваат за одлучниот удар против народната влада.

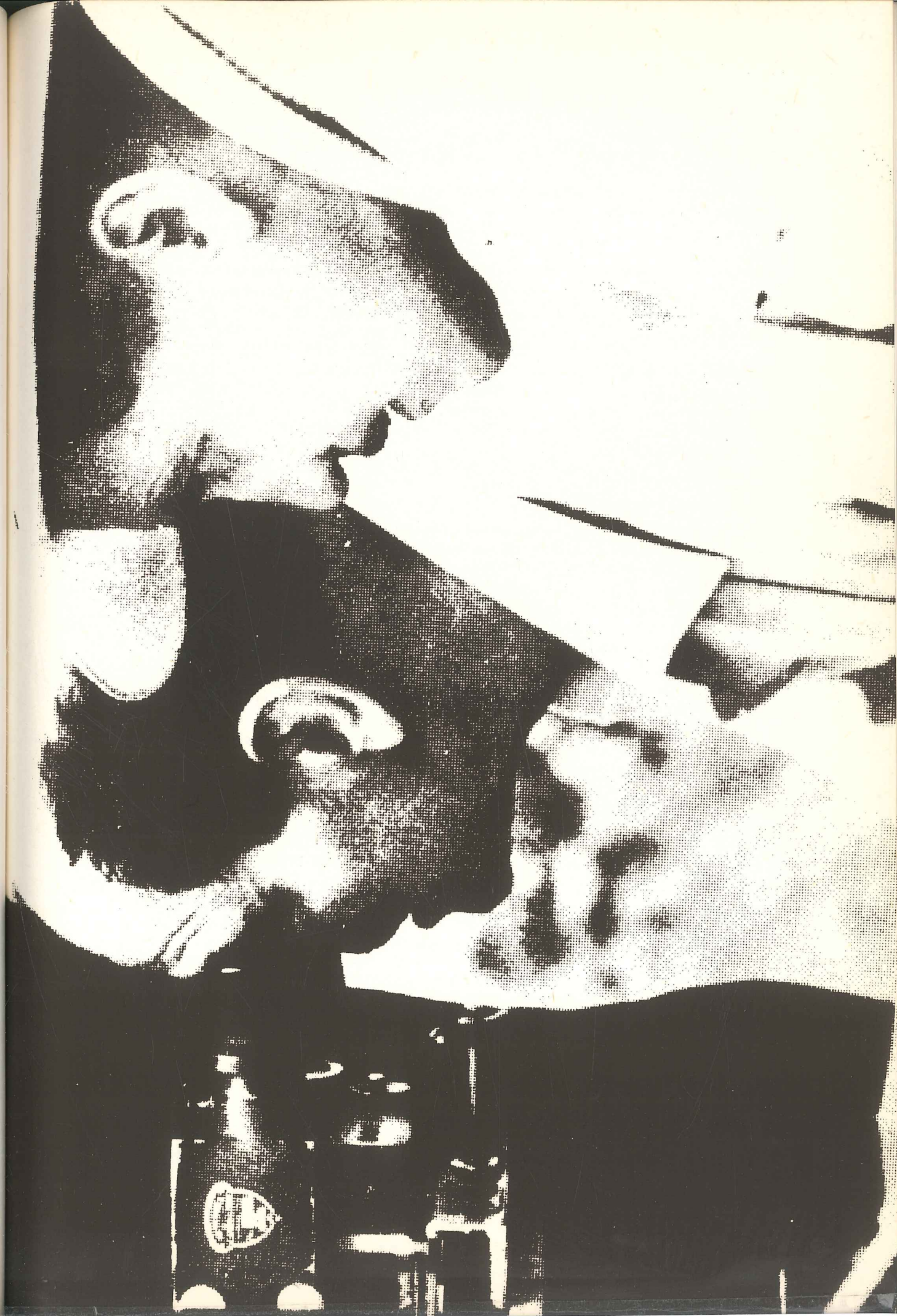
Малку поинакви се езотеричните дела на Раул Руиз, несомнено еден од најплодните филмски таленти во Чиле. Во текот на триесте години на Народното единство се зафати со седум документарни филмови и шест играни проекти, но својот прилог вистински го доврши во епизодниот филм "Што да се прави?" (Que hacer? 1971; режија: Раул Руиз, Саул Ландау, Нина Серано; чиленско-северноамериканска копродукција) и во играниот филм "Никој ништо не рече" (Nadie dijo nada) снимен за РАИ во 1971 година. Но, Чилеанците не го видоа овој филм, како што не ги видоа ни филмовите: "Казненичката колонија" 1970 (La expropiacion), "Извластување", 1971-74, "Социјалистички реализам" (Realismo socialista), (започнат во 1972) и "Белата гулабица", (Palomita blanca), (започнат во 1973).

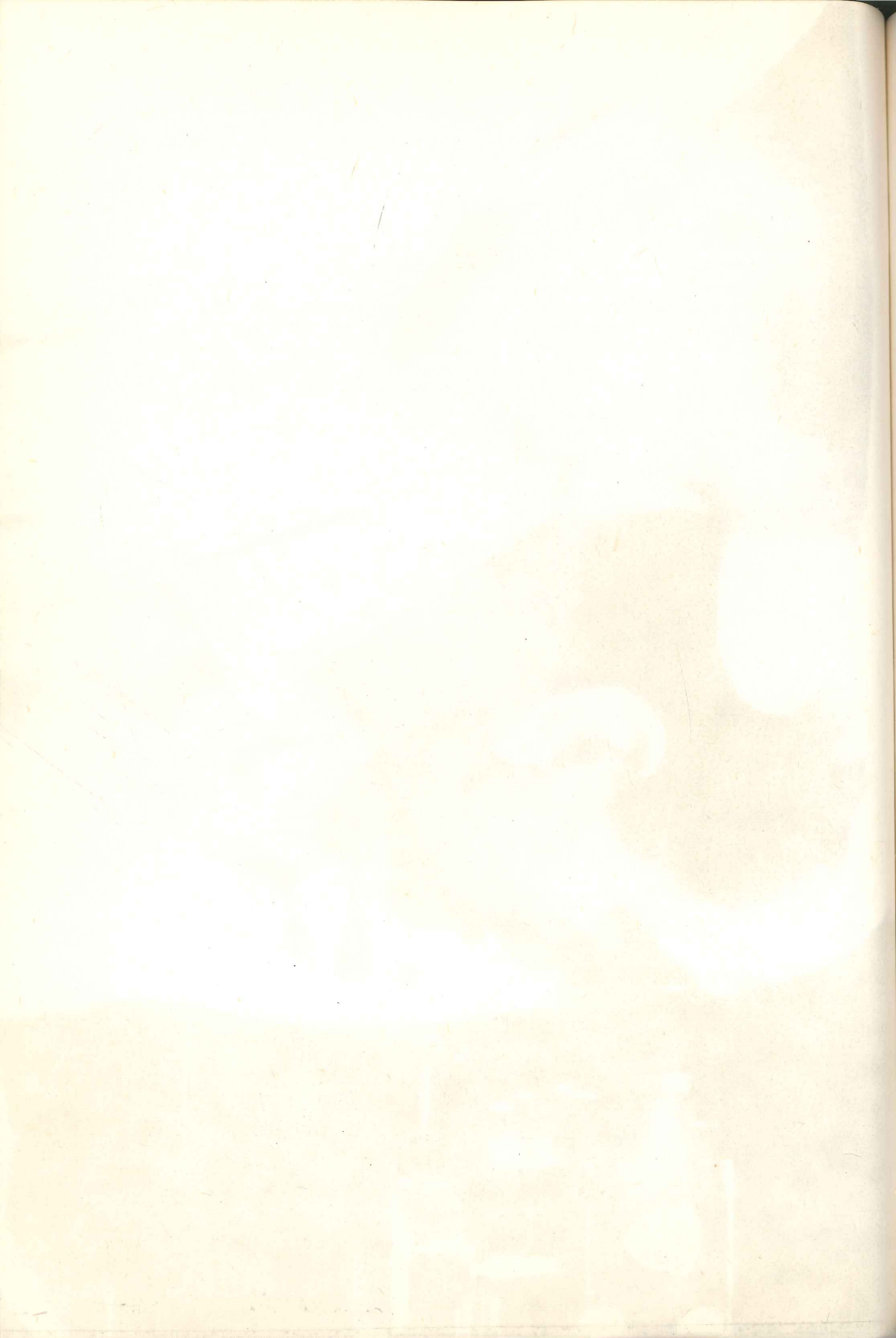
Руиз можеше толку да снима затоа што работеше со малубројна екипа со штаб на соработници намален на најнеопходните функции и со непрофесионални артисти кои главно ги играа своите приватни животи. Во центарот на сите негови филмови се наоѓа ситното граѓанство и "лumpен-буржоазијата", значи неговата класа. Тоа е херметичен свет што всушност во целост го разбираат само оние кои потекнуваат од него. Па дури ни тие не сакаа и не можеа да го видат (Трите тажни тигра"ги видео само 30.000 луѓе).

Меѓутоа, филмови за масите правеше Алдо Франсија, по професија детски лекар, по позив синеаст, основач на филмскиот клуб во бањата Вина дел Мар, иницијатор на Латинскоамериканскиот филмски фестивал, кој на потконтинентот, а особено во Чиле, буквално влезе во историјата на филмот; до укинувањето во 1972 година, Франсија ја водеше филмската школа на Универзитетот во Валпараисо. Неговиот прв филм "Валпараисо, љубов моја" требаше поправо да биде само подлабок портрет на неговиот роден град. Меѓутоа, стварноста, бедата на овој пристанишен град во близината на атрактивната бања на крупната буржоазија, до таа мера го совладала, така што тој простодушен портрет се претвори во оптужба на граѓанското класно правосудство, кое уништува една работничка фамилија, пред сè нејзините деца.

Филмот смирено завршува со панорамата на убавото пристаниште. Се чини дека три години подоцна Франсија го совлада своето опортунистичко држење и се радикализира во политичка насока. Филмот "Молитвата не е доволна" (*Ya no basta con rezar*), 1972, прикажува еден свештеник кој во класната борба се одделил од црквата и се развил во борец кој е на страната на работничката класа. Во завршната сцена го гледаме како учествува во уличните борби (фрлајќи камења) - став кој неколку години порано Франсија му го забележуваше како "памфлет" на Боливиецот Хорхе Санхинес во неговиот филм "Јавар Малку" (*Yawar Mallku*).

Отсекогаш порадикален од Франсија беше Мигел Литин. Неговиот "Шакал од Нахуелтора" претставува силен напад на граѓанскиот државен апарат, во чија машинерија доспева осиромашениот селанец, кој во пијана состојба претепа една жена и нејзините деца. Правосудниот апарат го "превоспитува", го научува да чита и пишува, му ги разјаснува поимите господ, закон и татковина, за да разбере зошто ќе биде стрелан сега кога станал "корисен член на општеството". Додека Франсија се задоволува со прикажувањето на феноменот на системот, Литин ги разголува неговите структури, двојниот морал, столбовите на кои тој се засновува. "Шакал" станал најуспешен од сите чилеански филмови: само во премиерните кина во Сантјаго го видео 350.000 луѓе, а со дистрибуција на копиите на 16 мм, во внатрешноста на земјата, сигурно ја надминал бројката од милион гледачи.





И
жи
вр
ди
ра
ле
Ст
га
ис
за
на
то
со
со
от
мо

В
и
ф
к
О
п
д
ш
с
б
н

И
с
в
ш
т
н
л

у
и
л
н
и
и

З
о
п
и
и
и

И филмот "Ветена земја" (*La tierra prometida*), 1973, ги содржи сите елементи за постигнување успех кај масите. То прикажува времето на првата Чилеанска социјалистичка Република од 1934 година, видено од аспектот на група осиромашени селани кои во потрага по храна и покрив талкаат по земјата, гледајќи ја својата голема надеж во републиката што постоела само дванаесетина дена. Стопанството во стариот капиталистички систем сè подлабоко пропаѓа, а селското востание крваво е задушено со најголемиот колеж во историјата на Чиле. Политичката чистота на историската заднина е замаглена со премногу нагласената алегоризација која наликува на некои филмови на Глобер Роџа (*Glauber Rocha*). Но, и покрај тоа, Литин, со оживувањето на популарните легендарни ликови, со користењето на наивното сликарство и соодветната музика, како и со други вредности, направи голем чекор во правецот на народниот филм. Последниот филм од времето на Народното единство истовремено е и најзначајното дело на чилеанската кинематографија.

Во споредба со споменатите, другите филмови снимени во тој период изгледаат бледо. Во 1972 година беше снимен *La historia*, игран филм со деца (автори: Самуел Карваер, Серхио и Патрицио Кастиљо), кој не успеа а никогаш и не беше јавно прикажан. Тука е и филмот *Operacion Alfa*, 1972, на Енрико Уртахе (*Enrique Urteaga*), промашен поради сè уште несовладливите формални елементи во обидите за реконструкција на договорот во кој беше убиен генерал Шнајдер (*Schneider*), како и поради стремежот да се докаже соучеството на христијанската демократија, особено на Фреј. Ни бомбите на десницата против овој филм не можеа да го зголемат неговиот скроман успех.

Играниот филм во годините на Народното единство беше политизиран со процесот на развитокот: филмските работници повеќе не се задоволуваа со секојдневни приказнички, дури и Руиз содржините ги црпеше од непосредните актуелни настани ("Извластување"). Ангажираниите меѓу нив се радикализираа: Сето сосема се повлече во езотерика, но Франсија ја напушти својата опортunistичка позиција, додека Литин продолжи по својот пат кон филмот што делува на масите.

Левите филмски творци, практично го совладаа индустриското производство. Единствено во 1973 година неочекувано се појавија двајца претставници на комерцијалниот филм, Серхио Рајсберг и Бруно Гебел (*Sergio Riesemberg i Bruno Gebel*), но нивните дела беа исклучително лоши. Меѓутоа, што конкретно значеше оваа доминација?

Значеше тоа дека во 1971/72 година беа создадени четири играни филмови: во 1971 " *Que Hacer?* " и " *Yoto mas Fusil* ", а во 1972, " *Ya no basta con rezar* " и " *Operacion Alfa* ". Следните четири проекти беа довршени во странство дури по пучот и само таму прикажани. Тоа се: " *Nadie dijo nada* " (1972. RAI), " *Metamorfosis del jefe de la policia politica* " (1973, најнапред прика-

жан во "Форумот" во Западен Берлин), "La tierra prometida" (1973, прикажан во Песаро i "La expropiacion" (1974, "форум").

Но, оваа доминација значеше и тоа дека играниот филм во времето на владата на Народното единство имаше постојано подредена улога, како и во крајниот период на христијанскодемократскиот режим. Овие четири филма, како и четирите прикажани во странство, беа индивидуални продукции на некои творци кои сами дошле до пари во Италија, Сојузна Република Германија, Соединетите Држави и Франција, а во Чиле само до кредити. Ни Народното единство ни "Chile Films" ништо не изменија во производниот систем. Недостасуваа и средства и таленти, и всушност и политички насоки кои би извршиле суштествени промени.

* Медиум на борба: документарниот филм

Колку неприкладен во актуелната политичка борба се покажа играниот филм, толку подоцна се покажа и документарниот. Тој беше корен на новиот чилеански филм, а требаше да стане и медиум на политичката борба. Почетоците се: "Сведоштво", 1969 (Testimonio) на Педро Часкел (Pedro Chaskel), "Неисхранетоста кај децата", 1969 (Desnutricion infantil) на Алваро Рамirez и "Херминда на победата", 1969 (Herminda de la victoria) на Даглас Хибнер (Douglas Hubner).

Изборната победа во 1970, победоносна за Unidad Popular, ги политизираше филмските работници; ги присили, во оваа ситуација на класно пресметување, да ги напуштат улогите на левите симпатизери и да се организираат и приклучат кон борбата. Проблемот на недоволниот број комуникациони средства кај левицата бараше сè поитно решение. Буржоазијата владееше со медиумот, пред сè со телевизијата и радиото. Unidad Popular располагаше единствено со помал број весници. Но, тоа не беше доволно за мобилизација на поголемиот дел од неписмените маси. Единствениот медиум на чие подрачје левицата имаше влијание беше филмот, пред сè некомерцијалниот дистрибутивен канал што Педро Часкел го основа во филмското одделение при Државниот универзитет во Сантјаго, познатиот Cine Experimental de la Universidad de Chile. Оваа дистрибуција, навистина беше наменета за универзитетите, но во текот на изборната борба се прошири и на политичкиот сектор. Овој канал можеше да ги снабди со филмови пропагандниот апарат на Народниот фронт и Синдикалната централа (CUT): со малубројните чилеански филмови снимени во 1969 година и со некои ангажирани дела од Латинска Америка и некои социјалистички земји, како што е Куба. Меѓутоа, за непосредна работа во базата, синдикатите, работничките квартави итн. беа погодни само чилеанските документарни филмови. Беа потребни нови филмови, кои сега, главно, се снимаа со помош на синдикалните организации. Хозе Роман за Синдикалната централа (СИТ го

реализира филмот за рударите од покраината Лота: "Репортажа за Лота", 1970 (Reportaje a Lota). Алваро Рамирез, со помош на Discap (Discoteca del Cantar Popular, музичко издание на Комунистичката младина) снимил два кратки филма за штрајкачката акција во јули 1970 ("Miguel Angel Aguilera"), во која цивилната полиција убила двајца млади работници, комунисти, и за пропагандните сидни сликарии што ги иницираше Комунистичката младина со својата бригада ("Рамон Пара", 1970). Комитетот на филмските творци на Народното единство (CUP /C) го финансираше филмот "Госпоѓица", 1970 (Mijita), чии автори се: Серхио и Патрицио Кастеља. Филмот ја прикажува состојбата на пролетерските жени, најмногу искористуваниот дел од населението. Кон крајот на 1970 година, "Cine experimental", кој една година порано беше продуцент на сите документарни филмови, можеше да го снимил и својот стварен прилог на борбата: "Ќе победиме" (Venceremos) на Педро Часкел и Хектор Риоса, монтажен филм за експлоатацијата на работниците, со завршна секвенца на народот кој ја поздравува изборната победа.

Овие кратки филмови, во траење од осум до осумнаесет минути, ги претставуваат спонтаните реагирања на политичките настани и далеку се од некои уметнички претензии. Имаат карактер на летци и памфлети, сосема во знакот на борбеноста на историскиот момент. Тоа се првите примери на милитантниот филм во Чиле, типични производи на изменетата политичка ситуација, заострената класна борба.

Борбениот филм ги разбл "Уметничките граници" на медиумот што ги поставил кинематографиите, приоблжил им, конечно, на масите кон кои отсекогаш се стремеше кон сиромашните квартави, фабриките, политичките собири.

Сепак, неговиот резултат во таа прва година, 1970, беше скроман, а неговото значење во изборната борба остана далеку зад политичкиот театар, политичките песни и уличното сликарство. Причините се очигледни: дистрибуцијата не ја опфати целата земја туку беше маргинална, недостасуваа копии на филмови, дистрибутивни мрежи, проектори, поправо сите предуслови за масовно прикажување филмови. Понекогаш, едноставно, недостасуваше и доволен број политички школувани луѓе, кои ќе знаат да дадат соодветни одговори на многуте прашања што, по големиот број проекции, ги поставуваа работниците. Не беше ретко филмските творци, по проекциите на своите дела, да ја преземаат улогата на коментатори на политичките настани или прикажаните проблеми, па понекогаш се случуваше да дојде и до идеолошка збрка.

* Обиди за организирање

Така повторно беше поставено прашањето за организација на филмскиот сектор. Најголемиот број филмски работници веќе се беше собрал во еден од основните комитети. Комитетот на филмските творци на Народното единство (CUP /C), конечно, кон крајот на 1970 година ги обедини сите работници на подрачјето на филмот и оние од техничките работи.

Прво беше изработена студија, која, како прво, изврши попис на сите слободни технички уреди во земјата и така даде увид во инфраструктурата на филмот. Како втор чекор беше дефинирана содржината на идната кинематографија и фиксирана во познатиот Манифест, во кој беше изложена чилеанската варијанта на теоријата за "третиот филм", како и онаа за "несовршениот филм".

Потоа во 1971 година беше активирано филмското одделение на Синдикалната централа (CUT). Со единаесетте филмови, снимени помеѓу 1970 и 1973 година, ова тело стана најголем производител меѓу политичко синдикалните организации, а второ по ред веднаш по "Chile Films" во целата чилеанска кинематографија. Кратките документарни филмови ги обработуваа проблемите на стопанското производство или социјалните прашања, како и првиот од нив ("Репортажата за Лота"). Така, на пример, во тесна соработка со рударите од најголемиот рудник за бакар во светот е снимен филмот на Леснардо Каспедес "Такви сме во Чукиукамати", 1972 (En Chuquibambata somos así). Меѓутоа, имаше и непотребни и идеолошки погрешни филмови, како што е "Dean Reed" (1971) на Хосе Романо, кој поради изразениот патерналистички став го отфрлија дури и самите работници на кои им беше наменет.

Понатамошните тежишта на филмските дејности настанаа на трите универзитети. Наполно технички опремен (со мала копирница и тонско ателје) беше единствено Католичкиот универзитет, кој во рамките на својата "Escuela de Artes de la Comunicación" "одржуваше филмско одделение кое успеа да го финансира El primer año ("Прва година", 1972; режија Патрисио Гузман), својот единствен значаен прилог кон политичкиот филм во Чиле. Со понатамошниот процес на фашизацијата на десницата, политиката на овој традиционално десно ориентиран универзитет (со тогаш добар, лево ориентиран факултет за социологија) се движеше во насока која ја оневозможува понатамошната Гузманова работа.

Техничкиот универзитет во Сантјаго во 1972 година ја основа својата филмска школа, откако згасна онаа на Universidad de Chile во Валпараисо. Таа располагаше со неколкумина способни луѓе, но истовремено вршеше и филмско производство за универзитетската телевизиска станица, "Канал 7", што не им беше од пол-

за ниту на филмската школа ниту на филмската дејност надвор од телевизијата. Затоа од нејзините малубројни филмови вреди да се спомене единствено "Хроника на еден предизвик", 1973 (*Cronica de un desafio*) на Хосе Роман, краток документарен филм за изградбата на нафтоводот во заливот Кинтера.

Уште од средината на шеесеттите години традиционалниот Универзитетски филмски центар "Cine Experimental" на Државниот универзитет во Сантјаго остана тоа што беше и за времето на владата на Народното единство; од 1963 со него раководеше Педро Часкел, еден од пионерите на чилеанскиот ангажиран филм. Со десет снимени филмови, од тоа еден долготражен документарен, по големина сега беше трет продуцент. Во центарот беа социјалните теми: организацијата на таканаречените "соседски здруженија" (*Unos pocos: Caracoles*, "На пример: Caracoles", 1971; режија: Luiz Alberto Sanz), борбата против алкохолизмот (*Entre ponerle y no ponerle* - "Да се пие и да не се пие", 1973; режија: Хектор Риос) и др. Нив ги дополнуваат филмовите за движењето на народната уметност: *Pintando con el pueblo* (Сликајќи со народот, 1971; режија: Леонардо Сеспедес и за меѓународната солидарност: *No es hora de llorar* (Не е време да се плаче, 1971; режија: Педро Часкел и Алберто Санз), несомнено еден од најсилните документи за методите на мацење на примерот на Бразил.

Најголемиот проект што во 1972/73 година ги ангажираше сите капацитети беше долготражниот документарец *Descomedidos y chascones* (Силеции и комедијанти; режија: Карлос Флорес). Беше тоа обид за прикажување на чилеанската младина, која беше поделена на две групи, не толку поради генерациските судири колку поради класните граници и идеолошките блокади.

Во 1971 година конечно и "Chile Films" започна со производство на документарни филмови; имено, стана јасно дека разбиеното филмско производство во многу групи и организации не може да биде ефикасно и ефективно и не може да се оправда ни економски ни идеолошки. Се покажа многу поразумно, технички најсовремено опремената продукција да ги врши производните работи за политичките и синдикалните организации. Оваа политика започна сè повеќе да се спроведува од 1972 година и го утрои бројот на годишно снимените филмови (од пет во 1971 година до преку десет во 1972 година и до седумнаесет во 1973 година). Навистина, "Chile Films" за мартовските избори во 1973 година произведе и агитаторски и информативни филмови по службена нарачка на владата, што го објаснува високото производство таа година. Најголем број од овие филмови се снимени на 35 мм со траење најмногу до десет минути, а беа предвидени за прикажување во кината.

Најплодна во филмски поглед беше 1971 година. Таа година Гузман го снимил својот прилог за општинските избори (Chile, elecciones municipales, "Чиле, општински избори"), колективот на филмските работници снимил едно од најдобрите дела на милитаристичкиот филм за Индијанците од племето Mapuches, кои ја освоиле обработливата земја ("Natuayin mapu", "Ја освоивме својата земја"), а Клаудио Сапијаин својата историска документација за еден од најголемите колежи во Латинска Америка, извршен над чилеанските копачи на шалитра ("Santa Maria de Iquique").

Во филмовите што наидоа следните две години занимливи се само темите: третата конференција на UNCTAD, слободата на печатот, ИТТ, велепоседите, центрите на аграрната реформа, Комитетот за производство итн. Најзначаен филм што "Chile Films" го произведе во тоа време и, веројатно, негов најзначаен филм воопшто беше долгометражниот документарец на П. Гузман "La respuesta de octubre" (Одговорот на октомври, 1973).

* Документарна филмска хроника - историјата на класната борба

Гузмановите остварувања го развија третиот правец во чилеанскиот документарен филм. Откако документарно беа снимени општествените настани, кои во 1969 година ги инагурираше Педро Часкел во филмот "Testimonio", и полемичко-агитаторските пресметки со основните дејности (милитаристичкиот филм што го започна, исто така во 1969 година, Даглас Хибнер со филмот "Herminando la victoria", се роди документарната филмска хроника на историските и современите борби.

Прв кој ја реконструираше историјата на чилеанското работништво во времето на Народното единство беше Клаудио Сапијаин во "Santa Maria de Iquique". Истата година, 1971, Мигуел Литин воведо долгометражна филмска хроника со приказ на владината програма на Народното единство во филмот, "Другарот претседател" (Compañero Presidente). Овој филм претставува брза реакција на изборната победа, импресивен документ за промените во Чиле и за народниот претседател, "другарот претседател", како што се наречуваше Салвадор Аљенде. Литин во филмот го прикажал во деновите откако ги презел владините работи, изнесувајќи ги и првите чекори на социјалистичката влада. Во исцрпниот разговор на претседателот со францускиот новинар (Regis Debray) Режи Дебре, штотуку пуштен од боливискиот затвор (главниот дел на филмот) претседателот ја објаснува својата програма, своите согледувања за чилеанскиот пат во социјализмот.

Литиновиот документарен извештај за Аљендеовата влада го продолжи Патрицио Гузман, враќајќи се во Чиле од студиите за филм во Шпанија и прифаќајќи се филмски да ја прикаже првата година на новата влада. "El primer año" (Првата година,

1972) го прикажува остварувањето на владината програма што Литин ја изнесуваше во својот филм, а го прикажува првенствено од перспектива на народот, ги изнесува неговите реакции на подржавувањето неговите организациони напори и неговото создавање како класа и мотор на социјализмот. Но, ги покажува и акциите на десницата, нејзиното формирање со цел за спречување на социјализмот.

Гузман скоро секојдневно со својата екипа снимаше по улиците на Сантјаго и по најважните жаришта во земјата, собирајќи многу материјали. Со најголема самодисциплина беа каталогизирани 10.000 метри филмска лента и по двомесечна работа (најчесто од 9 часот наутро до 2 по полноќ) филмот беше монтиран. Патрисио Гузман сакаше што побргу да го доврши и побргу да го прикаже, за да не го претигнат настаните. Тој призна: "Беше тоа натчовечка работа, но одолжувањето можеше да има кобни последици".

Со ваков начин на работа тој продолжи сè додека не го уапсија по пучот. Резултатот беше "La respuesta de octubre" (1973): одговор на работниците на штрајкот на сопствениците на товарни возила, обединетата десница на лекарите, инженерите, капетаните на трговските морнарици, банкарските службеници итн. Меѓутоа, во филмот беа дадени одговори и на прашањата што ги поставија работниците. Така беше создаден фасцинантен документ за политичката свест на чилеанската работничка класа, кој служеше како предмет на расправа во синдикатите и во многубројните политички организации, а беше прикажан и на телевизијата.

Патрисио Гузман овој, веројатно, најважен филм на еден очевидец на социјалистичкиот процес најнапред почнал да го снима без службена помош: го финансираше "Escuela de Artes de Comunicacion" а подоцна "Chile Films". Но, неговата понатамошна непрекината работа на секојдневен филмски набљудувач беше можна само затоа што Французинот Крис Маркер ја сфати нејзината важност и пронајде средства за набавка на потребната филмска лента. Подоцна филмот беше извлечен од Чиле, така што во Куба Гузман и Педро Часкел, надминувајќи ја должината дури и на филмот "La hora de los hornos" (Време на вжештените печки), го монтираа документарното дело во три дела "La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas" (Чилеанската битка: борба на невооружениот народ). Секој дел трае околу 90 минути: 1. "La insurreccion de la burguesia" (Востание на буржоазијата, 1975); 2. "El golpe de estado" (Државен удар, 1976); 3. "El poder popular" (Народната власт, што требаше да биде довршен 1977. Сите податоци достигнуаат до 1976 година кога овој текст и е објавен. Пр. на прев.).

Со овој филм првпат во Латинска Америка се успеало да се снимат настаните од еден револуционерен период (1973 година беше последна година на Народното единство) и така да се забележи политиката на народната влада и, истовремено, фашистичките методи на империјалистите и домашната буржоазија против оваа политика. "La batalla de Chile" беше создадена на улиците и во работничките квартали на Сантјаго, во рудниците за бакар и шалитра. Се состои од репортажни елементи, снимени разговори, социолошки истражувања, новински хроники, па и од игран филм.

Сеопфатен но историски ориентиран потфат започнаа и двајцата соработници на "Batalla", Орландо Луберт (Orlando Lubbert) и Гастон Анцеловици (Gaston Ancelovici), со проектот "Историјата на работничката класа во Чиле", кој исто така требаше да има три дела од по 90 минути. Тие собраа доста фотографски и архивски материјали што по пучот успеаја да ги спасат и да ги обработат во Западен Берлин. "Los punos frente al canon" (Тупаници против топовите, 1974) се вика првиот и засега единствен дел. Со уверливи слики се прикажува историјата на чилеанското работничко движење до Првата влада на Народниот фронт во 1932, а силната на филмот не ја намалува ни понекогаш премногу реторичниот коментар.

Овие две најопсежни дела на подрачјето на долгометражниот документарен филм, политички гледано, несомнено се најзначајни остварувања за време на владата на Народното единство. На нивното значење не може да влијае фактот дека повеќе не е можно нивното прикажување во Чиле, туку тоа само е типично за судбината на политичкиот филм што фашизмот го протера и делумно го уништи.

* Биланс на трите години

Во 1973 година чилеанскиот филм на Народното единство толку се консолидираше што јасно се согледуваше основата за понатамошната дејност на кинематографијата. "Chile Films" се развиваше во сè посилна продуцентска централа, низа подвижни кина го интензивираа прикажувањето на филмовите во внатрешните делови на земјата и работничките населби во градовите, се надгледуваше комерцијалниот кинематографски сектор и на тој начин се создаваа битни предуслови за понатамошниот процес на трансформација во правец на народната кинематографија.

Економски и технички скромно опремениот "Cine Experimental" исто така, ја прошири својата база и активност со нови камери, и тоа со самофинансирање на средствата добиени од продажба или изнајмување на филмовите од сопствено производство на општествените организации, со интензивирање на дејностите на, во меѓувреме кон себе припоената, кинотека и со некомерци-

јално прикажување на значајните остварувања на латинскоамериканската кинематографија, пред сè во работничките квартали.

Се раѓаше филмската култура (наместо филмскиот пазар), која на голем број надарени луѓе им даде можност за филмско творење (никогаш порано во Чиле немало толку многу филмски работници); сè повеќе се развиваше свеста за филмот и кај работничката класа која медиумот на филмот го прифати како адекватно изразно средство, што во неа ја разбуди желбата за учество во таа област; се измени и свеста на многумина филмски работници: во кинематографијата повеќе да не гледаат игралиште резервирано само за граѓанската класа туку подрачје што му припаѓа на народот, на кој тие треба да му помогнат за да го совлада тој медиум; оваа филмска култура, на крајот, ги произведе првите остварувања кои ги удрија темелите на новата кинематографија - во служба на народот.

* Филмот под фашизам

На 11 септември 1973 фашистите ја растурија оваа кинематографија, ја протераа од Чиле, како што ги уништија и сите никулци и елементи на народната култура. Во своите кристални ножи ги запалија наклада и многуте копии на филмовите на Народното единство. Уништени беа како простодушните филмови така и милитаристичките дела на социјалистичката демократија и филмските документи. Варварството тогаш тално беснееше.

Прогоните на левицата не се запреа ни предфилмските творци. Многумина успеаја навреме да се засолнат во некоја амбасада. Други, пак, кои како Патрисио Гузман и понатаму снимаа, беа уапсени, но него не го уапсија заради тоа што снимаше таму - на денунција на соседите. Како многумина, и него го мачеа на стадионот во Сантјаго. Многумина потоа беа затворени во концентрациони логори и повторно мачени, како, на пример, документаристот Guillermo Cahn, аниматорот Hugo Jaramillo, раководителот на филмското одделение на владата Adolfo Silva, снимателот на филмот "La batalla de Chile" Jorge Müller, Marcelo Romo, еден од најдобрите чилеански артисти, па дури и артистката Кармен Буено, која во филмот "Tierra prometida" играше мачена жена, свирепо ја мачеле и убиле - само една од многуте.

Фашистичката воена хунта го уништи најголемиот и најдобар дел од чилеанскиот филм: "Chile Films" го "исчистија", повторно го претворија во приватно претпријатие и го ставија најнапред под воената управа (директор: генерал Juan Bancalari). Во почетокот произведувал рекламни филмови, а подоцна го купил Хулио Гана Мате (Julio Gana Mate), сопственик на низа кина во Сантјаго.

"Исчистени" се и "Cine Experimental" како и кинотеката; филмскиот архив е "деполитизиран". Обете установи се ставени под војна управа и оттогаш се занимаваат само со прикажување филмови за Чилеанско-американскиот културен институт во Сантјаго. До реорганизацијата е затворено и ставено под команда на контраадмиралот Jorgea Sweeta Madgea и Филмското одделение во рамките на "Escuela de Artes de la Comunicación" при католичкиот универзитет; тоа се случи и со филмската школа на Државниот и Техничкиот универзитет; на подрачјето на филмот не постои повеќе ниедна наставна установа.

Укинато е подржувањето на северноамериканските филмски дистрибуции, исто како и ограничувањето на увозот на филмовите, што доведе до пропаѓање на малите домашни дистрибутери.

Повеќе од половина премиерни кина во Сантјаго мораа да ги затворат вратите, зашто фашистичката цензура допушташе прикажување само на "чисти" филмови.

Оттогаш е снимен само еден игран филм: "A la sombra de sol" (Во сенката на сонцето, 1974). Го режираа Silvio Gaiozzi и Pablo Perelman, поради што последниот мораше да емигрира. Еден игран филм за три години воена диктатура!

Филмот во Чиле е мртов.

* Филмот во прогонство - филм на отпорот

Но чилеанскиот филм и понатаму постои. Во прогонство создаде нов фронт, засилувајќи го фронтот на отпорот. Под животна опасност се успеа да се сокријат од јуришните трупи на хунтата, а потоа да се изнесат од земјата многу илјади метри филмски материјали и така да седовршат проектите "La batalla de Chile" и "Los punos frente al canon".

Во Куба, Мексико, Шведска, Франција, Сојузна Република Германија,, Германската Демократска Република, Советскиот Сојуз и во другите земји филмските творци можеа да работат и понатаму. Без оглед на поинаквата политичка и естетска вредност на нивните филмови, сите нив ги соединува заедничкиот отпор против фашизмот во Чиле.

Додаток

1. Филмови започнати пред пучот и довршени во странство:

- La Batalla de Chile (Чилеанската битка): Patricio Guzman... (1975-77) - документарна филмска хроника во три дела за 1973 година, последната година на владата на Народното единство (Unidad Popular).

- Los punos frente al canon (Тупаниците против топовите): Orlando Lübbert i Gaston Ancelovici (1975) - прв дел од историјата на чилеанското работничко движење.

2. Играни филмови правени во прогонство:

- Dialogo de exilados (Дијалог на прогонатите): Raul Ruiz (1974) - полудокументарен игран филм за состојбата на емигрантите во Франција.

- Lbueve sobre Santiago (Дожд над Сантјаго): Helvio Soto (1975) - реконструкција на пучот.

- Actas de Marusia (Настаните во Марусија): Miguel Littin (1976) - државна политика на репресија против копачите на шалитра на почетокот на столетието како парабола на угнетувањето на чилеанската работничка класа денес.

3. Кратки и документарни филмови правени во прогонство:

- La historia es nuestra y la hacen los pueblos (Историјата е наша, а ја прават народите): Alvaro Ramires (1974) - опачината на пучот.

- La primera pagina (Прва станица): Sebastian Alarcon (1974) - размислувања на еден чилеански студент во Москва.

- Quisiera, quisiera tener un Hijo (Сакам, сакам син): Sergio Castilla (1974) - анимиран филм со детски цртежи за пучот.

- Pinochet/: fascista, asesino traidor agente del imperialismo (Пиноче: фашист, убиец, издајник, агент на империјализмот): Sergio Castilla (1974) - анимиран филм.

- Dulce patria (Слатка татковина): Beatriz Gozalez (1975) - анимиран филм со детски цртежи за фашистичкиот Чиле.

- Miguel Enriquez : el color de la sangre no se olvida (Мигел Енрике : бојата на крвта никогаш не се заборава): колективот на организацијата МИР (1975) - говорот на водачот на МИР.

• Nombre de guerra : Miguel Enriquez (Име на војната: Miguel Enriquez): колективот на МИР (1975) - историјата на МИР.

• A los pueblos del mundo (На народите на светот): колективот на МИР (1975) - положбата на политичките затвореници и состојбата на отпорот во Чиле.

• Organon de Chile (Чилеанските оргуљи): Juan Forch (1975) - анимиран филм против хунтата.

• La cancion no muere, generales (Песната не умира, генерали): Claudio Sapiain (1976) - акција на солидарноста во политичката песна.

• Dentro de cada sombra crece un vuelo (Од темнината води пат): Douglas Hübner (1976) - фашистичка културна репресија.

• La rosa roja de Camila (Црвената роза на Камила): Sergio Castilla (1976) - документарен филм за доживувањата на едно дванаесетгодишно девојче во прогонство.

• Tres Pablos (Три Пабла): Sebastian Alarcon (1976) компилационен филм за Неруда, Пикасо и Казалис...

Овој попис не е целосен. Треба да се дополни со сите оние бројни филмови кои што настанаа насекаде по светот против режимот во Чиле. И да се дополни со филмовите што чилеанските творци и понатаму ги снимаат - како свој прилог кон чилеанскиот филм на отпорот.

(филмска култура 122)

превод: Д. РУБЕН





Податоци и филмографии

XXI КИНОТЕЧЕН ЦИКЛУС

ОД ФИЛМСКОТО ТВОРЕШТВО ВО ЛАТИНСКА АМЕРИКА

- ЕДЕН ДЕН ЖИВОТ (UN DIA DE VIDA)
производство: Мексико, 1950 година
сценарио и режија: Емилио Фернандес (Emilio Fernandez)
фотографија: Габриел Фигероа (Gabriel Figueroa)
музика: Антонио Диас Конде (Antonio Diaz Conde)
улоги: Колумба Домингес (Columba Dominguez), Роберто Канедо (Canedo), Артуро Сото Ранхел (Arturo Soto Rangel)
- МАТНИТЕ ВОДИ ТЕЧАТ (LAS AGUAS BAJAN TURBIAS)
производство: Аргентина, 1952
сценарио: Едуардо Борас (Eduardo Borrás) и Гори Муњос (Gori Muñoz), според романот на Варела
режија: Уго дел Карил (Hugo del Carril)
фотографија: Хозе-Марија Белтран (Jose-Maria Beltran)
музика: Тито Рибера (Tito Ribero)
улоги: Адријана Бенети (Adriana Benetti), Луис Отеро (Luis Otero).
- ЗЛАТНИОТ ПЕТЕЛ (EL GALO D'ORO)
производство: Clase film mundiales, Мексико, 1964
сценарио: Карлос Фуентес (Carlos Fuentes), Габриел Гарсија Маркес (Gabriel Garcia Marquez), Роберто Гавалдон (Roberto Cavaldon).
режија: Роберто Гавалдон
фотографија: Габриел Фигероа (Gabriel Figueroa)
музика: Рубен Фуентес (Ruben Fuentes)
улоги: Карлос Џордан (Carlos Jordan), Дијана Очоа (Diana Ochoa), Енрике Лусеро (Enrique Lucero)
- РАЗБОЈНИК (O CANGACEIRO)
производство: "Вера Круз", Бразил, 1953
сценарио и режија: Лима Барето (Lima Barreto)
фотографија: Чик Фовли (Chick Fowle)
музика: Габриел Миглиори (Gabriel Migliori)
улоги: Алберто Русел (Alberto Ruschel), Мариза Прадо (Marisa Prado), Милтон Рибейро (Milton Ribeiro).
- МАКЛОВИЈА (MACLOVIA)
производство: Filmex, Мексико, 1948
сценарио и режија: Емилио Фернандес (Emilio Fernandez)
фотографија: Габриел Фигероа (Gabriel Figueroa)
музика: Антонио Диас Конде (Antonio Diaz Conde)
улоги: Марија Феликс (Maria Felix), Педро Армendarис (Pedro Armendariz)

- ПРВИОТ ЈУРИШ СО МАЧЕТИ (LA PRIMERA CARGA AL MACHETTE)
 производство: ICAIC, Куба, 1969
 сценарио и режија: Мануел Октавио Гомес (Manuel Octavio Gomez)
 фотографија: Хорхе Ерера (Jorge Herrera)
 музика: Лео Брауер (Leo Brower)
 улоги: Мигел Бенавидес (Miguel Benavides), Рене де ла Круз
 (Rene de la Cruz)

- МАЛКЕРИДА (LA MALQUERIDA)
 производство: Cabreña films , Мексико, 1949
 сценарио и режија: Емилио Фернандес, според пиесата на
 Хасинто Бенавенте (Jacinto Benavente)
 фотографија: Габриел Фигероа
 музика: Антонио Диас Конде
 улоги: Долорес дел Рио (Dolores del Rio), Педро Арменда-
 рис, Колумба Домингес .



ФИЛМОГРАФИИ

ЕМИЛИО ФЕРНАНДЕС (EMILIO FERNANDEZ)
(1904-)

- 1941 - LA ISLA DE LA PASSION (ОСТРОВО НА СТРАСТА)
1942 - SOY PURO MEXICANO (ЈАС СУМ ВИСТИНСКИ МЕКСИКАНЕЦ)
1943 - FLOR SILVESTRE
- MARIA CANDELARIA
1944 - LAS ABANDONADAS (НАПУШТЕНИ)
1945 - BUGAMBILLA
1946 - PEPITA JIMENEZ
- LA PERLA (БИСЕР)
- ENAMORADA
1947 - RIO ESCONDIDO
1948 - MACLOVIA
1949 - SALON MEXICO
- PUEBLERINA (СЕЛАНКА)
- LA MALQUERIDA (ЛОШО САКАНА)
- DUELO EN LAS MONTAÑAS (ДВОБОЈ ВО ПЛАНИНТЕ)
1950 - THE TORCH (ФАКЕЛ)
- VICTIMAS DEL PECCADO (ЖРТВИ НА ГРЕВОТ)
- UN DIA DE VIDA (ЕДЕН ДЕН ЖИВОТ)
1951 - ISLAS MARIAS (ОСТРОВИТЕ МАРИЈА)
SUAVE PATRIA
LA BIEN AMADA (ДОБРО САКАНА)
1952 - ACAPULCO, TU Y EL MAR (АКАПУЛКО, ТИ И МОРЕТО)
CUANDO LEVANTA LA NIEBLA (КОГА СЕ КРЕВА МАГЛАТА)
1953 - LA RED (МРЕЖА)
REPORTAJE (РЕПОРТАЖА)
1954 - EL RAPTO
LA ROSA BLANCA (БЕЛА РОЗА)
НИЕ ДВАЈЦАТА
БУХТ НА ОБЕСЕНИТЕ
1955 - LA TERRE DE FEU QUI S'ETEINT (ОГНЕНАТА ЗЕМЈА СЕ ГАСИ)
1956 - LA PASSIONARIA
UNA CITA DE AMOR (ГРАД НА ЉУБОВТА)
1961 - РАНЕТА ГУЛАБИЦА
1962 - PUEBLITO
1969 - БОЖЈИ САМРАК
УГО ДЕЛ КАРИЛ (HUGO DEL CARRIL)
(1912-)

1952 - LAS AGUAS BAJAN TURBIAS (МАТНИТЕ ВОДИ ТЕЧАТ)

РОБЕРТО ГАВАЛДОН (ROBERTO GAVALDON)

(1909-)

- 1950 - РОСАРИО КАСТРО
1952 - СОЛЕДАДНИОТ ШАЛ
1953 - КАМЕЛИЈА
1955 - ОЛУЈА НАД МЕКСИКО

1960 - МАКАРИО

1964 - ЗЛАТНИОТ ПЕТЕЛ

ВИТОР ДЕ ЛИМА БАРЕТО (VITOR DE LIMA BARRETO)
(1905-)

1950 - PAINEL (кусометражен)

1951 - SANTUARIO (кусометражен)

1953 - РАЗБОЈНИК (O CANGACEIRO)

1961 - LA PREMIERE MESSE (ПРВАТА МИСА)

МАНУЕЛ ОКТАВИО ГОМЕС (MANUEL OCTAVIO GOMEZ)
(1935-)

1965 - ИЗВАЛКАНОСТ

1966 - ТУЛИПА

1969 - ПРВИОТ ЈУРИШ СО МАЧЕТИ

1972 - ДЕНОВИ НА ВОДАТА

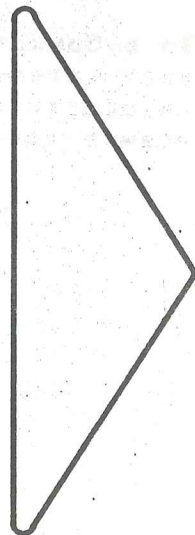
1973 - ВИЕ ИМАТЕ ЗБОР

1978 - ЖЕНА, МАЖ И МЕСТО





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.

Милтон Манаки е роден 1880 година, во селото Авдела, покрај гратчето Гревена, Костурска околија, во денешна Грција (47), како четврти син на Димитрие Манаки, собирач на даноци. По народност неговата фамилија им припаѓаше на Ароманите (Македороманци, Власи) кои населуваа многу села во околината на Гревена (48). Основното училиште го завршил во своето родно село, на својот мајчин јазик, а потоа школувањето го продолжил во Јанина (49). Врз младиот Милтон особено многувлијаел неговиот постар брат Јанаки (Јани), кој веќе ја имал завршено Влашката гимназија во Битола (50) и студирал сликарство во Париз (51). Во времето на Милтоновото доаѓање во Јанина Јанаки веќе предавал во тамошната гимназија во која го запишал својот помлад брат, та според ова, разликата во годините меѓу нив била осетна. Браќата Манаки (Јанаки и Милтон) отвориле во Јанина свое фотографско ателје. Иницијативата потекнала - најверојатно - од Јанаки кој преку интересот за ликовните уметности дошол и до фотографијата (да не заборавиме дека кон крајот на XIX -от век врските помеѓу сликарството и фотографијата биле мошне силни.) Од друга страна, фотографскиот занает, во тоа време, бил мошне доходен. Тоа е и причината заради која браќата Манаки во 1902 година го преселиле своето ателје во Битола, чиј жител Милтон ќе остане сè до својата смрт. Битола во тоа време беше далеку позначаен и поголем град од Јанина и имаше, заедно со околината, близу 90.000 жители. Во Битола нивното ателје беше сместено во главната улица, Широк сокак, и се викаше "Ателје за уметничка фотографија". Со работата во ателјето и со фотографирањето на терен претежно се занимаваше помладиот брат Милтон. Јанаки повеќе се занимаваше со уметничката фотографија, во што ги подучуваше и Милтон и другите помошници, објаснувајќи како се поставува светлината за снимање портрети во ателјето, со претходно проучување на карактерот на личноста што се портретира. (52). Фотографската дејност на браќата Манаки во периодот до Првата светска војна беше многу значајна и тие се вбројуваат меѓу пионерите на фотографијата на Балканот. Јанаки, покрај другото, своите фотографии ги објавувал и во Париз (53), а Милтон на Саемот во Букурешт во 1906 година, добил медал за фотографијата "Клисурчанка со дете" (во своето ателје во Битола снимил една своја роднина од селото Клисура со нејзиното мало дете (54).

За Милтон Манаки фотографијата не беше само доходен занает туку животен позив со кој длабоко се беше сврзал и сè до својата смрт тој сметаше дека по занимање е фотограф. За разлика од Јанаки, кој беше култивиран но малку тром, Милтон беше технички обдарен и физички мошне умешен и подвижен. Покрај работата во ателјето, тој многу патуваше на терен и постојано ги снимаше најзначајните моменти од животот што го опкружуваше. Снимил голем број фотографии сврзани со Илинденското востание и другите историски настани од битолскиот крај, а исто така и многу фотографии од балканските војни и Првата светска војна (55).

Милтон Манаки е извонредно значаен како пионер на фотографијата во Македонија, кој зад себе остави збирка фотографии од непреценлива вредност (56). Но, оваа негова дејност од денес не е доволно проучена и многу поголемо внимание му е посветено на Манаки како на пионер на филмот отколку на Манаки (браќата Манаки) како на пионер на фотографијата.

За да се сфати Манакиевата пионерска работа на филмот, секако треба да се земе предвид фактот дека тој бил мошне сестран, упорен и по малку чуден човек за своето време и својата средина; секогаш заинтересиран за разните новитети. Ги сакал и имал коњи, но меѓу првите во Битола се заинтересирал за велосипедизмот; потем меѓу првите во градот имал мотоцикл и бил еден од првите возачи на автомобил.

Во 1905 година Милтон Манаки ја започнал својата работа како пионер на филмот. Неговиот брат Јанаки, кој бил на пат во странство, му ја донел (според некои верзии - му ја испратил) филмската камера "Bioscope Camera No. 300", купена во Лондон, како и одредена количина сурова филмска лента. Таа камера, што Милтон Манаки ја користел во текот на еден подолг период, кај нас е позната под називот "камера 300" и зачувана е до денешни дни (57). Колку филмски негатив снимил Милтон Манаки не е можно точно да се утврди. Во Кинотеката на СР Македонија во Скопје се чуваат речиси 2.000 метри Манакиев филмски негатив, а според раскажувањето на самиот Милтон, уништени се барем уште толку. Иако по обем филмскиот типус на Милтон Манаки не изгледа многу голем, дури и ако претпоставиме дека снимил десетина илјади метри, неговото значење е извонредно, посебно заради тоа што делумно е зачуван. Зачуваниот материјал непосредно е преземен од Манаки (58) но притоа тој не бил детално и стручно обработен, па така денес е многу тешко да се изврши идентификација и датирање. А уште потешко е да се сочини вкупна филмографија на сè она што Милтон Манаки го снимил, зашто податоците за уништените филмови само патем се бележени, во општите разговори со Манаки за неговата работа. Значи, целосната обработка на зачуваниот филмски материјал што го снимил Милтон Манаки допрва претстои, како и составувањето на конечната филмографија на овој наш пионер на филмот. Јас тука ќе се задржам само на неговите најзначајни филмови, користејќи ги притоа податоците со кои моментално располагаме.

Вкрстувајќи податоци од разни извори, базирани на разговори со Манаки, првиот филм или, подобро кажано, првите филмски кадри што тој ги снимил носат назив "Предилки" и снимени се во мај 1905 година, во дворот на Манакиевата родна кука во селото Авдела. Во кадарот се наоѓа група жени кои предат волна, а во средината е неговата баба Деспина, која во тоа време имала 107 години. Од истата визура кадарот е повторен два-три пати, снимена е баба Деспина во нешто поблизок план, како и жени кои

ткаат (59). Постои податок според кој Манаки како свој прв филм го спомнувал филмот "Производство на килими" (60), а "Предилките" би можеле да бидат дел од тој поголем филм. Во исто време Манаки го снимил и филмот "Влашко училиште во Авдела" кој, исто така, е зачуван (61). Овој филм од неколку кадри е посебно интересен како историски документ: се гледаат деца кои трчаат низ училишниот двор и си играат, потем позираат пред камерата, заедно со учителот. Децата во кадарот се крстат, за да се истакне дека станува збор за христијанско училиште. Во последниот кадар децата седат на клупите околу катедрата и таблата што е поставена под дрво (заради снимање на екстериер-?), а учителот нешто им обаснува и мавта со прачката. Овој материјал е снимен мошне конфузно, но по својата содржина е мошне интересен. Летото 1905 година, исто така во селото Авдела, снимени се и филмовите "Панаѓур", снимен на Св. Сотир (6. август), и "Фолклорни мотиви", снимен веројатно истовремено кога и "Панаѓур" (62). И двата филма се доста интересни како граѓа за проучување на минатото и како етнографски документи, посебно за проучување на животот на Власите (Ароманите) во Македонија. Во кадровите "Панаѓур" и "Фолклорните мотиви" се мешаат влашките и македонските народни носии, па само една етнолошка експертиза би можела во целост да одговори на прашањето што снимал тогаш Манаки. Во филмски поглед, сите кадри се снимени статично и доста конфузно, што е наполно разбирливо со оглед на фактот дека тоа е првото Манакиево филмско искуство.

Наредните години Милтон Манаки, покрај фотографирањето, одвреме навреме снимал и со камерата. Во 1906 година би можел да се датира зачуваниот филм "Православна процесија" кој се состои од неколку технички мошне лоши кадри кои прикажуваат како еден православен свештеник и верниците одат низ некакво поле (63). На Петровден (12 јули) 1907 година Манаки го снимил филмот "Учесници во велосипедската трка Битола-Прилеп", но тој материјал неезачуван (64). Истата 1907 година е снимен и филмот што го среќаваме под насловите "Бесење на Македонците" и "Бесење на членовите на ВМРО", кој се состои од неколку кадри на бесилки со жртвите на Абдул-Хамидовиот терор. Еден од обесените е и Александар Турунџе. Филмот е зачуван (65). Веројатно се работи за истиот филм што го споменува и Благоја Дрнков во својата статија за Милтон Манаки под наслов "Обесени младотурци" (66).

Еден од најзначајните центри на Младотурската офицерска револуција беше Битола во чија Воена академија се школувале многу турски офицери, а меѓу нив и Кемал-паша Ататурк. Така, по победата на младотурците, во Битола биле одржани големи манифестации, придружени со дефиле од Црниот мост низ Широкиот сокак. Манаки ова дефиле го снимил од балконот на својата кука (во Широкиот сокак), а исто така ја снимил и воената парада и митингот на кој зборувал младотурскиот првак, адвокатот Ферид. Филмот "Младотурските манифестации во Битола" се чува во Македонската кинотека и тоа е,

најверојатно исто што и филмот "Дефиле на младотурците" што се споменува на друго место (67). Од истиов период би требало да биде и филмот "Дочек на илинденците по Уриетот", но овој филм не е зачуван, ниту за него има некакви посигурни податоци (68). Кадровите на младотурските манифестации во Битола се многу повешто снимени отколку материјалите од 1905 и 1906 година. Очигледно е дека Манаки за неколку години ги совладал основните елементи за ракување со филмската камера. Така, покрај историската вредност, филмот "Младотурските манифестации во Битола" има и некакви филмски квалитети кои придонесуваат за уверливоста на филмскиот документ.

Во 1909 година во Дебар бил одржан мошне значајниот Албански конгрес на кој учествувале претставници на сите Албанци кои живееле на територијата на Отоманското царство. Покрај другото, на овој Конгрес се донесени и значајни одлуки за писмото и правописот на албанскиот јазик. По тој повод Милтон Манаки престојувал во Дебар и ги снимил учесниците на Конгресот. Филмот, за жал, не е зачуван, а во секавањата се спомнува под два наслова - како "Албански конгрес" (69) и како "Тоските настапуваат на дефилето" (70).

Својот најзначаен филм "Султанот Мухамед V Решад во Солун и Битола", Милтон Манаки го снимил летото 1911 година. Филмот е зачуван во две верзии - покуса и подолга (71). Последниот владетел на Отоманското царство, во јуни 1911 година, преку Солун, допатувал во посета на Битола, оддалечен но политички мошне значаен град на ова царство. Милтон Манаки добил посебна дозвола како фотограф да отпатува во Солун за да го сними дочекот, а потем да го следи султанот во Битола. Тој снимал фотографски, а многумина мислеле дека и филмската камера е обичен фотографски апарат (72). Овој извонредно значаен историски материјал фотографски е снимен прекрасно, во добро композирани тотали, од агли кои овозможуваат најцелосен увид во настаните што биле снимани. Во Солун Манаки ги снимал бродовите во пристаништето, опфаќајќи го мошне внимателно, со панорамски швенк, целото пристаниште, запирајќи се притоа на адмиралската јахта со која пристигнал султанот и на чија крма се веело турското знаме. Вториот дел од филмот го сочинуваат кадри од дефилето по повод дочекот во Битола, војска, народ во свечени носии, градски еснафи и училишни деца, девојчиња во бели фустанчиња, муслимански и немуслимански жители. Голем број кадри се снимени од балконот на Манакиевата кука (кој инаку често служел за поставување на камерата при снимањето на разни значајни настани), но исто така многу кадри се снимени и од нивото на улицата. Посебно е интересна долгата панорамска снимка на градот Битола со јасно нагласените касарни на врвот од ридот и кадрите снимени за време на теферичот што бил организиран на Тумбекафе (излетиште во близината на Битола) во чест на султанот. Снимени се пајтони со офицери, членови на дипломатскиот кор и дами со големи шапки, потоа султанот како срка кафе, со извесен израз на досада на лицето. И, најодзади, испраќањето

од Битола, заминувањето кон железничката станица и заминувањето на возот. Во оваа последна секвенца се наоѓа и кадарот во кој султанот Мухамед V Решад, влегувајќи во пајтонот, за момент зачудено гледа во објективот на Манакиевата камера. За овој кадар е сврзана и познатата анегдота според која Манаки, поставувајќи ја камерата на соодветно место, го запрел султанот со зборовите: "Запрете, величество, да ве снимам...", па затоа и овој така зачудено погледнал во камерата. Исто така, наводно, султанот ја спречил својата гарда да го тргне Манаки со зборовите: "Пуштете го момчето да ја врши својата работа..." (73). Овој филм од извонредна вредност досега не е доволно искористен како историска граѓа.

Во времето помеѓу 1908 и 1912 година Милтон Манаки снимил уште некои филмови кои не можеме точно да ги датираме, ниту можеме во целост да ги утврдиме местата на снимањата. Тоа е бездруго филмот "Македонско оро" или "Македонски носии", снимен околу 1910 година во селото Смилево. Овој филм е зачуван (74). Многу убаво е снимен, во кадрите се гледаат девојки и жени кои играат на музика од гајда, наполно јасно се распознаваат детали од македонските народни носии. Во истиот период може да се сместат и филмовите "Селска свадба" и "Селски обичаи - слава", кои исто така се зачувани (75). И двата филма фотографски мошне коректно се реализирани, снимени се главно во долги и мирни тотали кои овозможуваат во целост да се следат настаните пред објективот на камерата. "Селската свадба" е снимен во селата Водјуса и Перивол и ги прикажува свадбените обичаи - земањето на девојката од родителската куќа, товарењето на миразот на коњи, доаѓањето до куќата на младоженецот, орот пред куќата итн. "Селските обичаи - слава" се снимени, судејќи според особините на филмската фотографија, во истото време и исто така прикажуваат моменти од селскиот живот. Според носиите, изгледа дека се работи за свадба и другите обичаи на влашките селани од околината на Гревена. За некои од овие кадри пишува на листовите што се наоѓаат со негативот и кои, најверојатно, се испишани според диктатот на Манаки, дека се снимени во близината на Перивол во Епир, крај Фарсала (Pharsala), местото каде што се одиграла одлучната битка меѓу Цезар и Помпеј (76). Во 1911 година Манаки го снимил еден од своите позначајни филмови, "Овчари-номади", кој во литературата се споменува и под насловот "Каракачани". Филмот е зачуван (77) и преставува извонреден документ за начинот на животот на влашките сточаринномади. Снимено е како Власите заминуваат со стоката, товарењето коњи и децата на пасење во планина, како го подигаат својот логор и ги распнуваат шаторите. Не е јасно каде е снимен филмот, но веројатно тоа било во околината на Манакиевото родно село Авдела. Некои кадри, посебно змијулестиот номадски караван во големите планински пејзажи, се снимени навистина мајсторски, особено ако се набљудува композицијата на сликата. Истата 1911 година, Милтон Манаки, наводно, го снимил и филмот "Убиството на Емилијан, метрополит од Гревена", но за овој филм не постојат

Милтон Манаки

никакви поблиски податоци, а не е зачувана ни копијата од филмот (78). Во овој период би можел да се лоцира и филмот "Деца кои си играат" што го споменува самиот Манаки, но и за него нема никакви други податоци (79).

Балканската војна во 1912 година ја доведе Битола во центарот на воените збиднувања, што - со извесни помирни периоди - траело сè до 1918 година. Во времето на овие воени збиднувања Манаки ја продолжил својата снимателска работа, како со фотографската таканка и со филмската камера.

Веќе напоменав дека браќата Манаки објавиле некои свои фотографии од тоа време во белградскиот "Илустриран мал журнал". Манаки, според некои податоци, го снимил филмот "Влегување на српската војска во Битола" во ноември 1912 година. Филм под таков наслов се чува во Македонската кинотека, но поверојатно е дека се работи за филмот "Прослава од годишнината на влегувањето на српската војска во Битола" снимен на 6 ноември 1913 година. Имено, на зачуваниот филм се гледа доаѓањето на српскиот престолонаследник Александар Караѓорѓевиќ во Битола, со кого се наоѓаат и претседателот на владата Никола Пашиќ, воениот министер генерал Милош Божановиќ, министерот на стопанството Велизар Јанковиќ, архиепископот Варнава и други гости. Овие личности не биле во Битола во ноември на 1912 година, но присуствувале на прославата одржана на 6 ноември 1912 година (80). Според ова, заклучив дека зачуваниот филм се однесува на прославата на годишнината од влегувањето на српските групи во Битола, што не ја исклучува можноста Манаки да го снимил и самиот чин на влегувањето, една година порано. Овој филм - "Прослава на годишнината од влегувањето на српската војска во Битола" - снимен е репортерски коректно. Дефилето на трупите е снимано делумно од балконот а делумно на ниво на улицата. Интересно е дека многу позиции на камерата во овој филм се исти како и во филмот "Султанот Мухамед V Решад во Солун и Битола". Во декорот на живописните згради на старата битолска чаршија наместо турска сега маршира српска војска, а на местото кадешто некогаш од општинската зграда султанот Мухамед V Решад влегуваше во фијакер, сега со самозадоволна насмевка Александар Караѓорѓевиќ влегува во отворен автомобил. Оваа споредба на кадрите снимени во временско растојание од само нешто повеќе од две години (јуни 1911 - ноември 1913) го докажува големото значење на Милтон Манаки како сведок на историјата. Во текот на оваа прослава Милтон Манаки изработил и посебни албуми со фотографии кои им биле врачени на Александар Караѓорѓевиќ и на другите гости (81). Според недоволно проверените податоци, Милтон Манаки во 1912 година го снимил и филмот "Грчкиот крал Ѓорѓи и престолонаследникот Константин влегуваат во Солун", што не е исклучено, ако се има предвид Манакиевото живо репортерско интересирање за воените настани и добрите железнички врски

3).
помеѓу Битола и Солун(82).

Мошне тешко е да се датира Манакиевит филм "Првиот српски клуб во Битола" што се чува во Македонската кинотека. Според некои податоци, филмот е снимен во 1907 година. Од друга страна, на филмот се наоѓа и една личност за која се претпоставува дека е Бранислав Нушиќ (кого Манаки, инаку, фотографски го има снимено). Филмот е најверојатно снимен во периодот меѓу 1912 година, кога Нушиќ, по своето службување во Битола во 1898 година, повторно дошол во овој град и кога веднаш по влегувањето на српските војски бил поставен за окружен начелник, и крајот на септември 1913 година, кога тој заминал од Битола за Скопје каде што бил поставен за управник на Народниот театар. Значајно е тоа што на филмот не се забележува ниту еден турски достоинственик, што зборува во прилог на тезата дека филмот е снимен некаде по 1912 година, иако не треба да се исклучи и можноста дека е снимен порано. Ова е мошне интересен филмски документ, убаво снимен, кој ги прикажува дипломатите како излегуваат од просториите на клубот, по тем како со пајтони заминуваат на излет и во лов. Во истото тоа време е снимен и филмот "Погребот на еден дипломат во Битола" кој има извонредно документарна вредност и се чува во Македонската кинотека. По главната битолска улица, Шарениот сокак, зад мртвечкиот сандак се движи погребна поворка во која се забележуваат цилиндри, фесови и дамски шапки. Манаки и во овој случај ја користел својата омилена позиција за репортерски снимки од овој вид - балконот од неговиот стан кој доминирал на улицата. Неколку кадри го прикажуваат влегувањето на погребната поворка во христијанските гробишта, минувањето низ капијата на гробиштата која до денес останала непроменета. Мене ми се чини дека и овој филм е снимен по 1912 година, но може да е и постар за неколку години(83).

За Манакиевите снимања во текот на првите воени години од Првата светска војна (1914, 1915) немаме податоци. Знаеме дека ги снимил филмовите "Бомбардирањето на Битола" и "Борбите на фронтот околу Битола" во 1916 година, но овие филмови не се зачувани. Имено, при бомбардирањето на Битола од страна на германската артилерија, по влегувањето на сојузничките трупи кон крајот на 1916 година, кога северно од Битола беше зацврстена линијата од фронтот, една граната ја погодила и ја запалила зградата во која се наоѓала Манакиевата лабораторија за развивање филмови и уредите за копирање. Притоа изгорел и дел од снимениот филмски материјал(84). Тоа мошне влијаело врз Манаки за делумно да ја запостави својата филмска активност, додека и натаму продолжил со фотографската работа.

По завршувањето на Првата светска војна Милтон Манаки продолжил повремено да снима филмови, едно време бил и сопственик на едно постојано кино во Битола, за што ќе стане збор во вториот дел од овој труд.

Општата еценка за Манакиевата филмскоснимателска работа би можела да се сведе на неколку основни карактеристики. Скоро без исклучок неговите материјали фотографски се добри, понекогаш одлични, а мошне ретко слаби—што најверојатно произлегува од недостигот на добра сурова лента или хемикалии. Сите кадри се внимателно композирани и нивната композиција покажува големо претходно фотографски искуство. Масовните сцени и пејзажите, според начинот на композирањето на сликите, потсетуваат на тогашните фотографски разгледници нешто што е напoлно разбирливо. Со оглед на тоа дека Манаки постојано, покрај филмската камера, носел и фотографски апарат (односно обратно), со проучувањето на неговото фотографско наследство би можело поблиску да се идентификуваат голем дел од снимените филмови. За разлика од фотографијата, во филмското снимање Манаки често го користел горниот ракурс, како од балконот на својата кука така и од други возвишенија. Тоа може да се објасни со потребата, при работењето со филмската камера и вртењето на рачката, да биде надвор од масата која би му пречела, што не бил случај и со фотографскиот апарат. Во неговите филмови нема поблиски планови или детали, што е напoлно разбирливо за тоа време. Меѓутоа, Манаки ниту подоцна, по Првата светска војна, не го менувал често планот на снимањето и мошне упорно се држел за архаичните композиции во тоталот. И, најодзади, треба посебно да се истакне Манакиевата изразена наклоност кон репортажата и снимањето интересни настани, полни со движења и возбудувања. Со оглед на тоа што сè до 1912 година бил надвор од тековите на светската кинематографија и немал можност често да гледа филмски журнари, оваа наклоност кон репортажата треба пред сè да ѝ се препише на неговото лично љубопитство и живот на духот.

Најверодостојните податоци за работата на Манаки на филмот се забележани во текот на разговорот што со него го водел Стеван Јовичиќ во 1961 година и јас тука ќе се обидам да ги изнесам концизно.

До 1905 година Милтон Манаки никогаш не беше видел живи слики, ниту знаел како се снима филмски. Првите филмови ги испратил на обработка во Париз (на брат му) а подоцна самиот ги развивал и ги копирал филмовите. Камерата истовремено му служела и за снимање, и за копирање и за прикажување на филмовите. Во прво време филмовите ги проектирал со помош на гасна, а потоа со помош на ацетиленска ламба. Сè до балканските војни ниту познавал ниту слушнал за други луѓе кои кај нас снимале филмови. Своите филмови исклучително им ги прикажувал на своите домашни и на пријателите и никогаш јавно не ги прикажувал. Една од причините за тоа до 1912 година, бил и стравот од турските власти. Дури и кога имал сопствено кино (по 1922 година) само еднаш јавно прикажал само еден филм што го снимил сам, и тоа за да ги прекине чаршиските озбо-

рувања дека по улиците снима без филм, односно дека не знаел филмски да снима. Своите филмови никогаш не ги монтирал, туку ги гледал онака како што излегувале од камерата. Во времето на Отоманското царство филмската лента ја набавувал преку разни западни конзулати, зашто не смеел да ја користи турската пошта.

Манаки знаел дека со снимањето филмови не може да заработува туку само да троши, додека со фотографијата заработувал, па затоа повеќе се занимавал со неа. Понекогаш филмската камера ја користел и како статичен фотографски апарат. Во овој разговор, направен во 1961 година (како и во средбата со Благоја Дрнков во 1971 година) Милтон Манаки ги споменува своите стари и сè уште неразвиени филмови⁽⁸⁵⁾. За време на престојот во Букурешт во 1906 година Јанаки и Милтон Манаки дале да им се изработат етикети на кои, покрај називот на фирмата "Браќа Манаки", пишувало и "фотокинематографи"⁽⁸⁶⁾.

Овие податоци што ги дал самиот Милтон Манаки придонесуваат за разјаснувањето на некои заблуди кои мошне често се јавуваат кај нас во разни новински и други написи за овој пионер на нашиот филм, како и во придружниот текст на филмот "Камера Зоо" на Бранко Раниновиќ што го напишал Фадил Хаџиќ⁽⁸⁷⁾. Еве некои од заблудите што треба конечно да се отстранат:

- Милтон Манаки никогаш не се занимавал со филмската дејност како професионалец. Тој своите филмови јавно не ги прикажувал, филмски материјали не продавал на други филмски претпријатија; пред 1922 година, тој на никаков начин не бил вклучен во кинематографската дејност;

- со самото ова мора да се оцени како напълно произволно тврдењето дека во своето време бил толку познат како филмски снимател во светот што добивал пошта адресирана само со "Манаки-Балкан".

Обработувајќи обемна историска граѓа по сите наши краишта и надвор за периодот до 1918 година, посебно сè што сврзано со кинематографските активности кај нас, никаде не наидов на Манакиевото име. Боса Слиепчевиќ, која најцелосно го има проучено печатот од тоа време, исто така никаде не наишла на името на Манаки.

Без оглед на тоа што бил фотограф-професионалец од голем ранг, Милтон Манаки во областа на филмот бил аматер кој се занимавал со снимање филмови исклучително за себе, од лично задоволство. Манаки на кинематографот му пришол како фотограф, филмското снимање за него претставувало посебно, интересен начин на фотографирање, кој не можел во времето на Манаки во Македонија пошироко да се примени и материјално да се исплати. Филмот на Манаки до крајот на животот му останал само љубов, страст, но во секој случај

споредна дејност, при што тој никогаш не покажал желба професионално да се занимава со снимање филмови. Дури ни во Првата светска војна, кога во 1922 година имал сопствено кино во Битола, Манаки професионално не снимал филмови, туку и понатаму се занимавал со фотографијата како со основна работа. Ваквиот Манакиев однос кон филмот како лична страст придонел да се зачува неговото филмско дело, барем фрагментарно. Зашто, доколку Манаки се определеше за професионална работа на филмот, доколку повеќе снимаше, а потоа своите филмови ги продаваше и експлоатираше, тогаш и неговиот однос кон филмот ќе се изменеше. Филмот ќе го сметаше како потрошна стока, па најстарите негативи и копии ќе беа фрлани и уништувани, за да им направат место во магазините на поновите материјали. Тоа, впрочем, беше судбината на сите професионално снимени филмови кај нас, сè до создавањето на современата југословенска кинематографија. Не е случајно што нашите најстари филмски документи ги зачувале одделни пионери - аматери, односно нивните фамилии, кои кон тие филмови се однесувале со посебна љубов⁽⁸⁸⁾.

Од друга страна, оценката дека односот на Милтон Манаки кон снимањето филмови бил аматерски во ниеден случај не го намалува неговото значење како пионер на југословенскиот филм. Пред сè, треба да се има на ум дека Милтон Манаки е првиот југословенски пионер на филмот, првиот домашен човек што се зафатил со филмска камера и што снимал филмови во текот на еден долг временски период на територијата на денешна Југославија. Благодарейќи на неговиот жив дух, на неговата енергија, љубопитството, фотографското искуство и очигледната смислаза филмско снимање (што значи, сепак, талент), снимени се и - за среќа - зачувани сè до наше време драгоцени филмски документи, кои на своевиден начин сведочат за мошне бурните времиња од подалечното минато на еден значаен дел од нашата татковина. Од Милтон Манаки, жителот на Битола и пионерот на филмот во Македонија, всушност ЗАПОЧНУВА ИСТОРИЈАТА НА СНИМАЊЕТО ДОМАШНИ ФИЛМОВИ на територијата на денешна Југославија.

5. Заклучок за развојот на минематографијата во Македонија до 1918 година

Кинематографската дејност, во најширокото значење на овој збор, во овој период на територијата на Македонија била неразвиена, пред сè поради објективните историски услови. Во заостанатата полуфеудална средина, не под туѓинска власт, со сè на сè неколку нешто поразвиени градови и со наполоно запоставено село, репродуктивната кинематографија тешко можела да се развива. Патувачките кина во Македонија ретко наминувале, а постојаните се отворале побавно отколку во поразвиените краеве од нашата земја во тој период. Објективните околности само делумно се измениле по 1912 година, кога завршило вековното ропство под Турците, но ниту новата српска власт не сторила многу оваа состојба покоренито

да се измени. Воените услови и поделеноста на Македонија во текот на Првата светска војна, исто така, не придонесувале за создавање услови за побрз развој на репродуктивната кинематографија.

Во една таква ситуација, во Македонија се појавил еден осамен пионер на филмот чие историско значење е огромно. Упорниот ентузијаст Милтон Манаки, фотограф кој се заинтересирал за снимање живи слики, надарен аматер кој со своето дело ги надминал многуте професионалци од своето време, е наш прв човек кој во еден подолг период снимал со филмска камера. За среќа, резултатите на неговото залагање во голем дел се зачувани. Иако Манакиевото определување за филмот никогаш не било конечно, за што причините не треба да се бараат во неговата незаинтересираност туку во објективните околности, тој како осамен поединец е несомнено еден од најзначајните пионери на домашниот филм во Југославија.

Објаснувања

- 43) Да не заборавиме дека во Словенија д-р Карел Гросман, некаде во исто време, со камера која и тогаш била аматерска, снимал на лента од формат 17,5 мм, што значи дека неговите филмови ниту во она време не можеле јавно да се користат.
- 44) Филмовите на Милтон Манаки денес се чуваат во Македонската кинотека во Скопје (Кинотека на СР Македонија) и ги има во вкупна должина од близу 2000 метри.
- 45) И јас, во 1963, во неколку наврати разговарав со Милтон Манаки. За жал, историјата на југословенскиот филм тогаш не беше моја основна преокупација, па така пропуштив ни разговорите со него систематски да обработам низа прашања што денес се нејасни а, секако, и понатаму ќе останат неразјаснети за историјата на југословенскиот филм.
- 46) Многубројни недоразбирања настанаа заради терминологијата. Манаки зборот "апарат" го користеше и за фотографската и за филмската камера, а зборот "сликање" и за фотографското и за филмското снимање. Исто така, за фотографскиот апарат велеше "камера", та оттаму дојде и до забуна, зашто тој навистина велеше дека "со камера ги снимал илинденските востаници", но притоа мислел на фотографскиот апарат.
- 47) Селото, во литературата, се нарекува и Авела и Абела, а во почетокот на XX-от век имало околу 3.000 жители. Градот Гревена, исто така, се нарекува и Гребена.
- 48) Најправилниот назив би бил Македо-Романи, односно според оригиналниот назив "Români Macedoneni или Macedo-Români. Тоа се остатоци од старите тракиски племиња, од кои еден дел биле номади, а друг дел трговци. Кај нас се познати и под називот Аромани, Власи, Цинцари, што не се однесува секогаш на наполно истата етничка групација.

- 49) Според написот на Слободан Мицковиќ, "Манаки снима", "Вечер", Скопје, 4-9 март 1964 година.
- 50) Во Битола во 1880 година па до крајот на Првата светска војна работела Влашката гимназија (Luceului Român din Bitolia).
- 51) Судејки по сè, Јанаки Манаки добил стипендија на успешните ученици од влашките гимназии им ја доделувало Друштвото на Македо-Романите (со седиште во Букурешт). Така тој заминал на студии во Париз.
- 52) Според раскажувањето на Трифун Карабатак, фотограф во пензија од Битола, кој своевременно им бил ученик на Јанаки и Милтон Манаки во Битола. Разговорот со него авторот го водел во април 1979 година, во Битола.
- 53) Фотографијата "Романски војник од Метова" што ја снимил Јанаки Д. Манаки е објавена во Македороманскиот етнографски албум, издание L. Deyhle, Париз, 1907 година.
- 54) Во 1906 година романскиот крал Карол I сакал да привлече и да врзе за Романија што поголем број балкански Аромани и затоа ги поканил на големиот саем што го организирал во Букурешт. На тој саем браќата Манаки ги изложиле своите фотографии.
- 55) Во Илустрираниот мал журнал во Белград, на 28 ноември 1912 година, со потпис "Браќа Манаки" објавени се фотографиите: "Војвода Мицко", "Чифлис беј", "Масакрирани Срби" и "Масакрирани Бугари", а на 7 декември 1912 година објавена е фотографија со панорама на селото Баница.
- 56) Во Историскиот архив на Битола денес се чуваат околу 6.000 фотографски негативи што ги снимиле браќата Манаки, од што поголемиот дел Милтон. Овој материјал ниту инвентирани ниту обработен.
- 57) "Камера" 300" денес се чува во Историскиот архив на град Битола.
- 58) Во 1954 година Милтон Манаки сите свои филмови му ги отстапил на Архивот на СР Македонија. Во таа прилика ја издиктирал содржината на секоја ролна од филмскиот негатив и тие, со рака пишувани, објаснувања и денес се наоѓаат во кутиите со негативите (во Македонската кинотека), па можат да послужат како појдовна точка за понатамошна обработка и идентификација на материјалот.
- 59) Филмот се чува во Македонската кинотека, Скопје.
- 60) Филм под ваков наслов се споменува во книгата Димитар Димитриовски - Ракец: "Манаки и Битола", 1976 година.
- 61) Филмот се чува во Македонската кинотека, Скопје.

- 62) И двата филма се чуваат во Македонската кинотека, Скопје.
Датирањето е според текстот што го диктирал Милтон Манаки,
а кој се наоѓа во кутијата со негативот.
- 63) Филмот се наоѓа во Македонската кинотека, Скопје.
- 64) Филмот го наведувам според книгата на Димитар Димитровски-
- Такец, "Манаки и Битола", Битола, 1976 година.
- 65) Филмот се наоѓа во Македонската кинотека, Скопје.
- 66) Благоја Дрнков: Нашиот прв филмски репортер", "Филмска ревија",
Загреб, број 1, јануар-февруари 1951.
- 67) Благоја Дрнков, назначениот напис.
- 68) Благоја Дрнков, назначениот напис.
- 69) Насловот според наведената книга на Димитар Димитровски-
Такец.
- 70) Благоја Дрнков, назначениот напис.
- 71) Подолгата, поцелосна верзија се наоѓа во Македонската кинотека
во Скопје, додека покусата верзија се наоѓа во Југословенската
кинотека во Белград.
- 72) Податоци од разговорот што го водел во 1961 година со Милтон
Манаки соработникот на Југословенската кинотека Стеван
Јовичиќ. Магнетофонската лента се чува во архивот на Југосло-
венската кинотека во Белград.
- 73) Ова е најпознатата анегдота што Милтон Манаки по повеќе наврати
ја раскажувал, почнувајќи од интервјуто што го објавил Јован
Поповски во "Политика", Белград, 5 јуни 1950 година, под наслов
"Милтон Манаки, првиот филмски снимател на Балканот".
- 74) Филмот се наоѓа во Македонската кинотека, Скопје.
- 75) Филмовите се наоѓаат во Македонската кинотека, Скопје.
- 76) За да се датираат точно филмовите на Милтон Манаки и за да
се утврдат местата на снимањата, потребен е голем напор на
историчарите на филмот, со соработка со историчарите, етнолог-
зите, географите и стручњациите од другите научни области.
- 77) Филмот се наоѓа во Македонската кинотека, Скопје.
- 78) Според писмото на Трифон П. Цавалас од Санта Моника, Калифор-
нија, од 29 јули 1975 година. Цавалас (Tzavalas) со занимавал
со проучување на подалечното минато на грчкиот филм, за што
работел и магистерски труд. Писмото е во документацијата на
авторот.

- 79) Според раскажувањето на Милтон Манаки во текот на наведениот разговор со Стеван Јовичиќ, соработник на Југословенската кинотека од Белград, извршен во 1961 година. Магнетофонската лента се чува во Југословенската кинотека во Белград.
- 80) Според пишувањето на "Општинските новини", Битола, број 29, 20 ноември 1913 година.
- 81) Општинскиот одбор на Битола, на седницата одржана на 15 април 1914 година одлучил "... на фотографот Манаки да му се исплати сума 340 дин. од непредвидените расходи, за изработените слики и албуми". Објавено во "Општинските новини", Битола, број 45, 25 април 1914 година.
- 82) Податок од наведеното писмо на Трифон П.Цавалас.
- 83) И во овој случај, една мошне внимателна експертиза на стручњациите би можела да не доведе до точни податоци.
- 84) Според написот на Благоја Дрнков: "Нашиот прв филмски репортер", "Филмска ревија", Загреб, број 1, јануари-февруари 1951 година.
- 85) Сите податоци наведени во овој став се наоѓаат забележани на магнетофонската лента што се чува во Југословенската кинотека во Белград.
- 86) Благоја Дрнков, назначениот напис.
- 87/ Филмот "Камера Зоо" (производство -ЗАГРЕБ ФИЛМ, Загреб, 1958, сценарио и режија - Бранко Ранитовиќ, снимател - Никола Мајдак) е посветен на животот и работата на Милтон Манаки - кој во таа прилика е и филмски снимен. Затоа, барем што се однесува до сликата, филмот е автентичен документ.
- 88) Најцелосни стари филмски материјали зачувале фамилиите на д-р Карел Гросман во Љутомер и Јосип Караман во Сплит.





ECEJ...



МИКЕЛ ДИФРЕН (MIKEL DUFRENNE)

ФИЛМСКИОТ ГЛЕДАЧ

Сакам да одам во кино. Зошто? Можам да одам зашто немам ништо подобро да правам; за да го убијам времето зашто времето ме уби-ва мене, Тогаш, спремен сум на сè, може да се каже, и на ништо; "егоџо", ќе видиме веднаш...

Јас одам напoлно ослободен од сè, но најмалку затоа што моето егo ^{иди}оди како што тугите егa одат на миса. И јас ^{достат}достатчно брзо се кул-тивирам

-Достатчно навикнат, велеше Поњатовски, кој доста добро збо-руваше за навиките

-за да знам точно што ме очекува кога ќе влезам во салата. Доколку ви одговара, истото тоа може да се каже и за она што сака да го види гледачот, за да се разјаснат однапред сплетките околу она што треба да се види и што во некоја мера го раководи гледањето. Но, една друга ^{но} нужност може да се постави како примарна, а тоа е состои во барањето, не велиме на една битност на филмот, но, поскромно кажано, барањето на нешто заедничко во различното пледа-^{но}ње, притоа укажувајќи на заедничкото во различно видените работи. Ова барање на еден заеднички именител може да се проследи почну-вајќи од објектот или почнувајќи од субјектот.

Од објектот; може ли тој, истражувајќи ја историјата на филмот, да се открие, низводно мултиплицирајќи ги нештата, како еден вид заеднички престол кој потсетува на еден почеток? На историчарите е да одговорат, ако самите не го одбегнуваат одговорот за тоа што може да го имплицира крајот на еден почеток.

Од субјектот: може ли да се запрашаме дали нивото е токму тука понаивно или повеќе пасивно од гледачот? Но, тоа не е претходна обврзаност за него, тоа е нешто многу повеќе лично, понаучно или поактивно, тоа е барање мерило што филмовите ќе ги мултиплицира и диференцира. Тоа е постапката што ја одбра Метц во една рецен-зентска книга ("Le Signifiant imaginaire") каде што го има напишано следново: "Филмската состојба е онаа на чиј образ се заснова кинематографската институција во својата основна функција"(стр.170).

Ако овде продолжиме, ќе дојдеме на нашата почетна точка; јас одам во кино (да гледам филм) заради киното а не заради филмот, како што се оди во кафеана за да се биде во кафеана, без оглед на тоа што ќе се пие во неа. Најчесто филмот се однесува на мене до моментот кога ќе ме персонализира, како и секоја реклама;

ти имаш потреба од филм, овој филм е за тебе, Но сето тоа е за подобро да те деперсонализира, дете мое, И јас сега сум соучесник; нема да одам во кино за да ја афирмирам мојата индивидуа, туку најмногу за да се забавувам, а пред сè за да се одвојам од светот, од овој тежок свет, кој бара претпазливо и решително. Во оваа мрачна сала се враќам во една претходна состојба, неосетлив за она што Метц го нарекува "еден мал сон" или, поинаку кажано, "една полузашеметеност", каде што стварноста се прикрива.

Ерупција на соништа. Но, јас лияно не сакам да сонувам; други место мене ќе сонуваат. Иронично сум принесен на жртвеникот без да знам на што припаѓам; разни слики дефилираат пред мене, лелеави нешта, дирижирани и фиксирани на филмскиот екран.

Да си замислиме, да, бидејќи тоа го знам, па според тоа што ми останува од честитоста, (и како што ме научија, што се однесува до играта што се одвива на екранот) истовремено сум оставен да ја прифатам оваа игра, придобиен од оваа фамозна импресија на реалноста која ме кани да преминам од претставник во претставените како еден прозаичен збор трансформирајќи се од значаен во значајност. Сон "а ла карт" (по-порачка), како што вели Ногмез, и уште повеќе, без никаков труд. Единствената страст на која се навикнувам е страста да бидам пасивен.

Филмската состојба е таква, вели Метц, што го прави гледачот "способен за фикции", т.е. способен да ја игра играта на претстава. Сигурно е дека филмот не е единственото нешто што може да го приреди тој ефект. Сите прикажувачки уметности ги нарекуваме уметности на фикции, репродукции на реалното кое по правило, е имитација на една сликовита продукција.

И, однапред, самите тие можности насекаде ги нарекуваат претстава, дадени како претстава - спектакли. Бидејќи претставата не е повикана само да го сврти вниманието кон она што се прикажува, кон тоа преиначување, нејзе може да ѝ се додели едно овластување или едно достоинство, различно од она што го нарекуваме "претстава", како принцот на неговиот престол или како папата на неговиот свет стол.

Тогаш претпоставките ја надминуваат реалноста; најверојатното е повистинито од вистината, повистинито од една реалност што може да биде екстравагантна, како што се мислеше во 17 век. Исто така, сопствените реални импресии во филмот не им припаѓаат само на условите на прикажувањето туку и на самото прикажување, а тоа е посилено отколку искуството на реалноста. Но, меѓу сите уметности, филмот бара една поединечна фасцинација; тој подобро од кој и да било друг ме става во една ситуација на постојаност.

Треба да се нагласи дека тоа ќе ме орасположи да бидам еден
и возвишен субјект кој ја претставува феноменологијата; суб-
јект на едно хаотично забележување. Во еден правец тој
субјект го остварува феноменолошкото претворање, затоа што гле-
дачот го отфрла на овој начин природниот став; тој знае дека
филмот не е ништо друго туку слика. Но, тој не ги посматра тие
слики со рамнодушност на еден незаинтересиран гледач, а исто
како што вели Хусел; истовремено, тој е обземен од нив (слики-
те) како што сонувачот е обземен од својот сон. Далеку од бара-
ното отстапување, тој се губи во забележаното.

Може ли да се зборува со Метц за едно осознавање на субјектот"
(стр.69) како за едно сопствено осознавање? Доколку субјектот
знае дека е набљудуван од гледачот, знае ли гледачот дека и
тој е набљудуван?

Кога неговата присутност во филмот - да го претставува она
што нему му е претставено е исто така силно, тој веќе не е
присутен во него. Светот го дарува својот поглед, но овој пог-
лед не се забележува, бидејќи се апсорбира од светот; гледачот
не може самиот "да го измисли сижето", како што вели Верне,
"не идентификувајќи се со самиот себе". Исто така, Метц доста
добро прецизира дека овој возвишен предмет претставува "РАДИ-
КАЛНА ИЗМАМА, бидејќи (е исто орудие) кое нему му го дава ова
место". стр.73.

Може ли да се зборува со Метц за едно "осознавање на субјек-
тот" (стр.69) како за едно сопствено спознание? Може ли суб-
јектот да припаѓа на забележаното, знае ли тој што забележу-
ва:

Кога се претставува на филм-на претставените на кои им е прет-
ставен е исто толку жесток, и тој не е веќе присутен кај него.
Но, не е ли тоа сè уште една мамка од хипнотичка моќ што сли-
ката ја има над него? Без сомнение, следејќи ја задачата на
феноменологијата, која Метц не ја признава, можеше ли тој да ја
супституира познавајќи ја од себе на себе) и стоејќи зад тоа
дека содржајноста на сликата всушност е сопствената содр-
жајност, но може ли тоа да биде уште посилно искажано, чув-
ствувајќи дека егото се уништува во заводливоста на сликата?
Таа се сместува околу гледачот и се соединува со него. Може
ли да се каже дека таа се идентификува со другите, доколку
не се остави можност да се идентификува со него? Да, но пот-
ребно е да се браниме од ова сознание. И од кој друг, пред
сè? Се однесува ли тоа на камерата? прашува Метц. Доколку
гледачот целиот е претворен во око, може ли тој да се трансфор-
мира во око на камерата? Камерата е најчесто активна или па-
сивна (велеше Метц). Треба да напоменам дека ова потсетува
на една метафора; бидејќи синеастот е тој кој ја подвижу-

ва камерата и единствениот кој гледа што таа регистрира, да го дефинираме овој антропоморфизам како и другите автори кои на камерата ѝ припишуваат идеолошка снага.

Гледачот што ние си го замислуваме, всушност, претставува една пасивност. Доколку, и без да сака, тој е составен дел на таа пасивност, тоа е феноменологија што самиот ја посакува, па сака лиј таа (феноменологија), според М.Понти, да стави акцент на пасивната синтеза? Треба ли гледачот да биде присутен единствено само да да биде претплатен на спектакли? Оваа пасивност може да биде именувана со идентификација, но тоа може да биде само во филм во кој гледачот се идентификува со него.

Оваа идентификација со филмот се скратува лошо кога во синеастичките студии се зема лингвистичката категорија, или помалку во оние филмови со хипнотичка моќ. Доколку се постави сево ова наспроти еден објективен и реален показател, да претпоставиме е еден замислен, но психолошки реален показател, во тој случај би требало да претпоставиме дека "гледачот оперира со еден ментален скок од едно до друго" (Метц, стр.141).

Но потребно е да се внимава при овој скок. Од моментот кога гледачот не е претставник на кој му се продава понуденото, тој има право да бара тоа да му биде прикажано без да има голема доверба во него, како на пример при движењето на камерата. Но, сето тоа е поради фактот што во случајот и тој самиот е камера, поради тоа што тој е историја, како што се вели: "Јас вам ви припаѓам". Историјата нему му е претставена без да се спои со начинот на кој што е претставено, ништо не му е туѓо на гледачот, тоа е за него врвен дострел.

И како последица, филмот пред сè, претставува едно раскажувачко чувство, како што подвлече Метц. Јас одам во кино за да видам една приказна, како детето што бара да му се раскаже приказна.

Без сомнение, средствата и ефектот на пишаниот збор-шармот на поетскиот збор - се две различни нешта од филмот. Но и во двата случаја се отвора еден свет во кој содржината е отргната од уништување.

Еден свет во кој се нешто се случува. Токму така, сè што од некаде доаѓа е од некого. И филмот може да направи една привилегирана личност која, впрочем, е во заемност со настаните; таа личност може да биде инкарнирана во личноста на една ведета, а престижот на оваа ведета ме тера да се уверам дека приказната гравитира околу неа; уште повеќе, што сценариото може да биде така напишано, таа да ја игра својата сопствена личност; таа се претставува и таа фасцинира уште посилено бидејќи тоа е сепак претстава.

Но, ова не имплицира јас да се идентификувам со неа, т.е. да го земам сето она што може да се земе од нејзиниот лик; повеќе не е важно дали јас лично сум обземен од неа; точно таа (ведетата) посакува да го заземе напуштеното место. (И доколку тој се обидува да свати пред да биде обземен, тоа е таа која најнапред ќе ја спаси, а потоа јас, како што е разбирлива лутината по караницата.

Според тоа, најнапред ќе се идентификувам со сторијата (приказната) - доколку таа е наложлива за самиот актер, како и со престижот што тој актер го поседува. Оваа приказна ме идентификува со актерот и јас, едноставно, го следам него. Го гледам, најчесто, со повеќе пријатност отколку сите дејствија во филмот во кој сум навлезен; јас не сум тој од кого ќе потечат чувства; нив ми ги наметнуваат заедно со приказната, а тие немаат ништо друго туку едноставен континуитет.

Многу често се зборува за законитостите, а тие служат за да ми ја заштедат работата. Без сомнение, потребно е примачот (на овој вид медиум) да се појави и како предавач; нема арбитража на сликата и она што е конвенционално во законитоста, тоа е да бидам навикнат а се да се плашам од манипулацијата со овие слики.

Сѐ е сторено - во извесен филм, она што не сум доволно свесен да го ставам во игра, знаејќи го претходното, да стане навика. Овде работата на синеастот не е забележителна, тој чувствува дека сликите се "природни", исто како и неговиот спој со реалноста што спонтано ја рефлектира на екранот (и затоа филмот доста добро се употребува како мост за пренесување на идеите, исто како што манипулирањето со идеите и идеологијата е константно, а тоа доста добро го покажа Барте натурализирајќи еден добар трик). Различните толкувања познати во историјата на филмот се доста просирни, како и светот во кој се одвиваат. На крајот, ако се сопнам во некоја темнина, доста добро ќе се раскомотам во неа; нелогичноста на сонот не го урива восхитот. Задоволен сум дека спектаклот продолжува.

Да завршиме со описот на оваа филмска состојба која гледачот го прави како на почетокот на забележувањето, во која намесата доаѓа до мешање на сижето со објектот. А добро е што токму на ова место ги сместуваме естетичките експерименти. Но, не треба да се заборави дека ова мешање меѓу сижето и објектот може да се обработи на повеќе начини. Кога сижето е активно, кога тоа се троши и кога ќе се потроши, тоа се губи за да се добие; тоа е начин за да се прероди и како такво да дојде во пределот на неговото раѓање. Во филмот, напротив, сижето што го опишавме е пасивно и гледачот тоа го консумира, тој плаќа за да

не се расипува; кога се губи, тој се соединува, и повеќе не може да се пронајде освен на излезот (од салата), бидејќи реалноста во која бил е прекината и тој се потсетува на самиот себеси.

Уште збор-два за таа пасивност: неа ја присакува и купува разочараниот и од животот уморен гледач, но таа е посакувана и на други места. Силите што просперират во системот - кои го создаваат системот - се плашат од тоа, внимателниот и активен граѓанин да не ѝ иде "против" нив, на што го поттикнуваше Ален; тие претпочитаат да биде чувствителен на заведувањата на една замислена највисока мерка која е дотолку побезопасна доколку ја прочистува доминантната идеологија и не предизвикува утопистичка практика која би им се заканувала. Средствата на филмот дозволуваат производство на таа замислена вредност, неговата техника "го произведува гледачот, произведувајќи ја претставата", како што толку убаво рече Zimmer). ("процес на претставата", стр.108). Оттука произлегува брзиот развој на кинематографската индустрија и институционализацијата на филмот. Гледачот не сфаќа дека сликите што ги консумира се произведени за да не бидат некажнето прифатени: во обичниот филм ништо не го поттикнува критички да ги консумира. Но, оној што размислува за филмот не може да се ограничи на една феноменологија или на една психоанализа, тој не може да го игнорира фактот дека филмската продукција е истовремено и технички (како и артистички) и социјален потфат во повеќе погледи: во поглед на стремежот на филмот кон широката публика и нејзиното придобивање, во поглед на она на што филмот се повикува за да ја наметне продукцијата, а поретко за да ја отргне од доминантната идеологија, итн... Размислата не може да ја избегне социологијата на филмот која покажува дека социјално-економските сили што се добрале до филмот се употребуваат за омасовување на потрошувачката публика нудејќи кинематографија за маси, која, по отстранувањето на разликите и инвенциите, се сведува на тоа дека сите филмови се еден единствен, филм подарен на еден гледач: тие се сите филм.

Но, дали е навистина така? Има ли само еден филм? Ако размислиме подлабоко, ќе видиме дека можеби не сме го нашле она што сме го барале: заедничкиот именител на сите филмови. На оние од сериското производство, соучесниците на системот - да. Но нема ли други филмови, други синеасти, чии филмови се против ваквиот филм, нема ли други гледачи? можеби згрешивме кога при опишувањето на филмската состојба, гледачот го претставивме како инертен и отуѓен. Не помисливме дека ваквата филмска состојба одговара само на еден момент од производството и дека, како што се сомнева Метс, "историјата ќе го надмине со своите преобразби како што тоа го стори со сите социјални форми" (стр.175). Дури и кога се работи за комерцијалниот

Филм

филм... еве уште еден момент за да го согледаме подобро неговиот клиент: лицето поттикнувано од уметноста за широка публика не се слева многу лесно со масата, тоа може да го употреби својот избор и можност за судење. И, пред сè филмот сепак не е миса: мисата вреди исто колку и секоја друга, додека сите филмови немаат иста вредност. А гледачот може да биде доволно информиран за да го согледа тоа. Тој имал можност да научи дека има разновидни филмски жанрови, и тој можел да научи од пријателите или критиката да ја согледува конкретната вредност на тој и тој филм. Тој, значи, може да избере: неговата идеја не е повеќе да оди во кино туку да оди да гледа еден одреден филм; тој знае што го чека и што се очекува од него; бидејќи знае дека секој жанр, ако не и секој филм, бара од него еден посебен однос, тој, значи, се ангажира во една дадена активност.

Таа активност најнапред се состои во судот: естетскиот суд.

Норез корисно го потсетува оној што е политички ангажиран дека за синеастот естетиката е неопфатлива: "што е естетиката? Тоа е едноставно свест за она што се работи. Тоа е техничка луцидност. Штом се прашуваме каде ќе ја поставиме камерата, на која оддалеченост од она што го снимаме, со какво осветлување, дали воопшто треба да се постави; штом се грижиме од која перспектива ќе снимаме, дали ќе зумираме или не, дали ќе се поместиме или не - си поставуваме естетички прашања, навлегуваме во доменот на естетиката" (Кинематографијата, на друг начин, стр. 45). А за гледачот? Штом воздивне или ги ококори очите, штом се појави мимика на неговото лице, бидејќи тој е нем, едно плеле! или едно браво! - тој донесува еден естетски суд. Оддалеченоста меѓу него и предметот може да биде минимална што значи да не биде осмислен како главен субјект; колку и да е длабоко нурнат во претставата, дали тој добива чувство на задоволство или незадоволство; и важи ли судот во тоа чувство во кое веќе доминира субјектот (1). Но, тој може, исто така, појасно да се потврди со објективирањето на неговиот суд. И може да се потруди да го одбрани: во што се состои неговото, повеќе или помалку, среќно прифаќање на односот на критиката - да кажеме односот што би требало да ѝ припаѓа на критиката и кој се состои во барањето начинот на кој не направен филмот за да предизвика таков впечаток? Можно е гледачот да ја нема потребната компетенција и да

1) Двосмисленост на задоволството: во соодветниот објект се губам, се изедначувам со него (види *Pardines*) и истовремено мено, св. пренаоѓам во него; тој веќе покажува дека субјектот е несведлив. Оттука и неговата политичка цел: оној кој им дозволува задоволство на угнетените за да ги оттргне од револтот не пресметува секогаш добро. Но би требало, секако, да се рафинира анализата со тоа што ќе се разликува едно префинето од едно диво задоволство, или едно чисто од едно нечисто задоволство.

нема можност претходно да создаде концепција; но, неговата активност повеќе се состои во донесување фуд отколку во знаење, и тоа е очигледно. Неговата филмска состојба не е повеќе онаа што ја опишувавме: тој е чувствителен на камерата но не за да се изедначи со неа туку за да истражува како таа работи - како се работи со неа; а кога филмот е наративен, тој не се изедначува ни со приказната: тој ја следи, но исто така се обидува да дознае како му ја раскажуваат.

к

Во тој случај, се откажува ли тој од неговата "семожност за согледување"? Не, но неговата семожност се разликува од онаа на пасивниот потрошувач. До крајност внимателен, тој е семожен; но, овој фасцинантен впечаток на реалност не прави од публиката добра публика; бидејќи таа, иако знае дека сликата е замислена, знае и дека сликата е преработена и дека реалноста што е претставена е реалност што е преработена. Она што ја оттргнува публиката од илузијата е интересот за природата на производот и начините на производството, иако не секогаш го разликува она во што е смислата од она што има смисла. А ако е обземена од филмот, тоа е во рамките на нејзината чувствителност кон изразноста на филмот: кога приказната - ако воопшто постои - е во согласност со начинот на кој е раскажувана, таа отвора еден свет во кој публиката може да навлезе, па дури и да се изгуби. Овој свет е сосема замислен бидејќи не е претставен со слики; тој предизвикува чувство слично на моќта на сликите, како второстепено значење што постои во нив и ги отстранува границите

на нивното основно значење, на нивното историско буквално постоење. Публиката може да пристапи кон овој свет без жртвување, без да престане да биде она што е, без да престане да го употребува својот суд кој ѝ оневозможува да биде глупава во однос на работата на филмот - тука подразбирам две значења: активност што го произведува филмот и активност произведена од филмот кој го отвора овој свет. Нема неусогласеност помеѓу научното или рефлексивното толкување на филмот и толкувањето на изразувањето кое е повторно наивно (се мисли на толкувањето), бидејќи не претставува веќе дешифрирање туку напуштање. Тука може да се наведе она што Мец го нарекува "аматерство во кинематографијата со своите жестоки форми" (стр.167): перцепцијата е вљубена кога потеклото на кое таа се навраќа е отвореноста кон еден друг свет, и кога субјектот му се предава на тој свет без премислување.

Многу денешни филмови го канат аматерот на ова присуство на субјектот, создавајќи една оддалеченост како Брехтијанскиот театар. Кога би требало да се повикаме на суштината на филмот,

можеби би требале во нив да ја бараме, бидејќи тие даваат слика дека филмот е уметност, дека филмот е дело, и дека синеастот е автор. Тие предизвикуваат размислувања за карактерот на работата направена со камера, која е далеку од тоа да биде инертно огледало и која произведува слики што не би ги виделе без неа, дури и кога филмот се повикува на "високо-тината". Така, филмовите пред пропаст, или посливниот Човек со камера, ја покажува само сопствената операција и самиот се испитува; знаеме дека современото толкување се грижи да го замени процесот на изразувањето со изразот, како што сликарството се грижи да ги изложи своите можности и операции. Но, грижата на ова испитување може да му припаѓа и на самиот гледач. Тогаш не треба да му ја дозволиме таа "ситуација на нежна неказливост" како што вели Ногез (стр.96), која му дозволува да се изедначи со претставата.

Но има и други начини гледачот да го изгуби духот, правејќи забуна при препознавањето. Најнапред да го анулираме она што тој може да препознае; Историјата. Најчесто експерименталниот филм ништо не раскажува; тој го отфрла линеарниот континуитет на дејствијата, а не само туркајќи ја хронологијата како што тоа го правеше Robbe -Grillet, но притоа соединувајќи ја постојаноста на успехот, постојаноста на непокореноста, на човекот кој спие на Емпиристат или репутација на истата подвижна слика. На синаестот му останува тоа да го расчисти со еден фиксиран кадар или со едно изумирање, со еден панорамски кадар, прекинувајќи ги дејствата кои се растегнати помеѓу наследеното. Ништо не се случува, нема впрочем никого кому нешто може да му се случи. Може ли гледачот да биде предизвикан од досадата; помалку афирмирајќи се самиот тој отколку својата досада. Ногез велеше подбивно; "благодарение на филмовите гледачот на крајот станува крал; тој може да спие" (стр.101). Тој велеше дека филмовите не нудат никакви чувства; што е тоа што ги побудува чувствата? (почесто директно, јасно) една определена зависност, откривање на правила со една логичност; едно откривање на еден свршеток, на една причина.

Со ликвидирање на фабулата, времетраењето не е веќе ориентирано; ништо не скандира еден редослед, ништо не објавува некаква иднина, постои само непрекинливоста на еден тек. Но, можеби искуството од ова бесмисленост не е сосема незначително: тука гледачот го изучува самото време, ако станал чувствителен на матната големина на сегашноста, сегашност која нема крај и која, ако ништо не ѝ попречи, ја умртвува живата сегашност за која зборува Исерл Husserl; и можеби тука се наоѓа, повеќе отколку на досадата, изворот на мачнината. Некои филмови

можат да го поштедат гледачот од таа машина, со тоа што времетраењето ќе го пополнат со независни микронасти-ни кои, барем, сочинуваат еден лик на случајноста. Овие настани можат да бидат најразлични: движења на камерата, појава на фигури, игра на разбојни плажи, матаморфоза на една структура, како онаа на едно парче целофан; тие се доволни за да создадат едно исчекување кое предвестува некаква смисла. Но можно е, исто така, да се појави една смисла која не е разбирлива за она што е претставено, туку е иманентна на она што е изразено; отворање на еден необичен свет во кој уште ништо не живее а кој сепак може да се почувствува. Оваа изразност не е привилегија на фигуративни те филмови; напротив, таа најпрвин сведочи за едно вистинско и јасно истражување кое доста работи врз чувствителното (сликата и монтажата) за да може една смисла да му биде иманентна (Ногез, зборувајќи за Аџун (Hajoun) убаво покажува дека "во најголем број случаи, длабокото истражување придонесува за изнаоѓање на чисто кинематографски начини на означување", на што не ни е забрането да додадеме: начин на изразување, на давање можност за чувствување, како и за разбирање).

И всушност, кинематографијата која го одбива сонот сè уште може да не го одбива гледачот од задоболството, понекогаш крајно што му се пружа кога на филм гледа некаква магарешка кожа; таа (кинематографијата) сè уште може да раскажува некаква приказна или, да биде реалистична. Што се случува со реализмот што го ангажира гледачот? Преку анализите на Ногез се појавуваат три модели. Од една страна, реализмот кој што го издава реализмот: кој ја изигрува реалистичката слика - реалистичкиот одраз, кој наместо да ги намалува директно ги потенцира процедурите според кои овој содржан филм го определува несекојдневниот лик на реалното: Кинематографијата која признава дека забоботува, да речеме, дека фалсификува. Преку тоа, кај гледачот се буди една љубопитност кон филмот и едно сомневање, можеби, кон тоа што идеологијата, надвор од филмот го смета за реално.

Од друга страна, има два модела кои би можеле да ги пласираме во рубриката на она што Ногез така мистериозно го нарекува "чисто раскажување" (стр.267). Прво, реализмот на секојдневието. Секојдневието, убаво вели Ногез, "тоа е она што останува откако сè сме претвориле во прав" (стр.79), што значи дека сме ги разобличиле ликовите на реалното, гордо составени од објаснувачките сесрдности на благодетите на силата.

Во тој прав се одигрува нашиот живот, понекогаш гушејќи се, а понекогаш изнаоѓајќи нови причини да се живее и да се биде среќен. Се смета дека ваквата кинематографија, ако не го

привлекува вниманието, како претходната, кон занаетот, го предизвикува истото однесување на критиката кон претставите на идеологијата и, можеби, веќе предлага план за еден друг живот.

Како второ, реализмот на "директното", но Ногез не предупредува "директното кое е привидно директно (стр.281): токму затоа што вистинското директно е лажно, во случај да го присилува гледачот или да ја котира и наметнува вистината на сликата, прикривајќи го изборот и операциите на синеастот. Бидејќи оваа кинематографска се потпира на монтажата не ја слуша веќе лекцијата на Базен, за кого реализмот ја забрануваше манипулацијата на филм-филмската лента; авторот се појавува, но без да пројавува некоја индискретна субјективност: она што тој го произведува, тоа е колаж на документи чија интерпретација ја предизвикува остроумноста на гледачот. За последен пат да го цитираме Ногез: "Еве еден плакат, ни вели Готар, еве една кутија со прашок, еве милиционерите кои удираат по студентите, еве ги парижаните што излегуваат од метрото, еве еден стрип од Франс соар: дали ова има некаква смисла? И која е таа смисла? На вас останува да дешифрирате и разберете" (стр.280).

Cinema vérité, да. Но таа вистина треба да ја измислам. Треба да биде доволно убедлива за да ја доживеам. Кога излегувам од кино, можно е мојот поглед да биде изменет, и тој друг поглед на овој свет ме поттикнува да посакувам друг свет. Ако си поставувате прашања за филмот, не набљудувајте го гледачот на влезот туку на излезот од киносалата.

Превод и адаптација: Д.КОСТАДИНОВСКИ



функции длабоко ќе се разликува од кодовната организација на која и е подложен уметничкиот текст, на пример, или, сеедно, од знаковните структури на извесен туристички водич. Триве наведени активности, а кон нив би можеле да ги додадеме воопшто сите јазични соопштенија на каква годе содржина, се изразуваат низ јазични форми. Па, сепак, секоја од активностите гради од расположивиот лингвистички материјал сопствен систем на значенски вредности, сопствени механизми за комуницирање.

Нас овојпат не интересираат само оние видови соопштенија и пораки кои за своја структура ги имаат знаците на уметничките соопштенија или, уште поконкретно, знаците на филмските пораки.

x x
x

Дури и денес се повторуваат дилеми околу проблемот дали знаковните системи низ кои филмот ги пренесува своите пораки не се можеби моделирани според структурите на традиционалните, монолитни јазични конструкции и, како последица на тоа, дали воопшто може да се зборува за некој посебен филмски јазик.

Под поимот јазик, разбирливо, овде не помислување на јазикот во тедна смисла на зборот туку на јазикот воопшто (говор, општење, соопштување итн.). Јазичните (зборовни) знаци би можеле условно да ги одредиме како сурова граѓа од која се конституираат разновидните типови говорни системи. Така, на пример, метафората во поезијата, конструирана од одделни лексички единки (зборови), се вообличува во говорна целина чии пораки и емотивни дејствувања можат радикално да се разликуваат од парцијалните значења на елементите што го солиндуваат нејзиното единство.

Гледан во оваа светлина, и филмот формирал своја знаковна типологија за чиј говорен модел одвај би можеле и да помислиме да бараме аналогија во кодовните структури на традиционалните медиуми.

Навистина, филмскиот знак ќе го сретнеме како постои самостојно и како ја понесува задачата да отелотвори извесен поим, изолиран од влијанијата на отелотворувањата од другиот предметен свет (снимениот револвер има само една функција - да биде идентификувана неговата материјалност). Но тоа, се разбира, уште не е и филмски говор. (Револверот би морал да биде ставен во функција на активен чин; со него можеби се стрела во жив објект, а можеби тој е украс во нечија приватна колекција, или пак - да одиме уште подалеку - да претставува футуристичка играчка која одамна ја изгубила намената што ѝ ја доделуваме денес. Затоа овој, инаку, омилен филмски реквизит - но и симбол - за да стане говорно средство, мора да биде сместен во поширок синтаксички контекст и без двосмисленост да одговори на прашањето: на која намера и служи во конкретната ситуација.)

Сега можеме да се доближиме до претпоставката дека филмскиот јазик е изведен од процесот на проткајувањето на поголем број знаковни сегменти што им припаѓаат на различни јазични типологии. Тој, значи, е резултат на една мошне сложена и своевидна синтеза на елементи од вербалните, аудитивните и визуелните системи, на елементи, како што знаеме, кои дејствуваат во своите медиуми сосема самостојно (зборот - во драмската уметност, тонот - во музиката, иконографијата, во ликовните уметности).

Но, за да биде проблемот уште посложен, овие синтетички процеси го прошируваат своето дејствување и на еден друг фронт. Природата на филмот, имено, дозволува да се излачат цели организационии конститутивни системи од структурите на другите медиуми и, асимилирани во филмската визија, тие системи продолжуваат да живеат во новиот организам на начин на кој живееле во своите изворни медиуми.

Така, на пример, денес е мошне распространето уверувањето дека модерниот филм, по својата организација на времето, па, на некој начин, и по отвореноста на својата метафоричка структура, извонредно му се доближува на романот.

Некои теоретичари, од своја страна, не се воздржуваат да ја бранат тезата дека практичното, употребливото значење што денес му се припишува на филмот (политичноста на неговите пораки, на пример) има допирни точки со прагматичните решенија кои кои прибегнува современата архитектура. Не е тешко да се заклучи дека зад оваа идеја стојат инспираторите на феноменот на социјализацијата на уметноста. Оваа аналогија може да најде потпирач во социјалните функции на двете уметности. Меѓутоа, јасно е, исто така, дека филмот не се доближува до архитектурата по сродноста на обостраните естетички структури.

Понапред би се рекло дека сликарството е таа уметност, што, по појавата на фотографијата, му ја препушти на филмот естетичката улога на која своевременно полагало право, и оти фигурацијата кон чие совршенство безуспешно се стремело нашла природно продолжение во безусловната верност на филмски ре-продукуваниот објект.

Па, сепак, овие два медиума остро ги одвојуваат заемните комуникативни разлики. Тие во никој случај не можат да се идентификуваат во чинот на емитирањето на пораките во својот аудиториум. Сликата е уметнички предмет наменет за набљудување, главно, на поединецот, или, барем, на строго ограничен број поединци, додека филмот, и по карактерот на неговото производство и по формите на општење, е масовна уметност.

Толкувањето на сликата, од друга страна, претпоставува задлабочена концентрација; следењето на филмот, пак, ги активира механизмите на динамично парцелирање на една од друга претставена епизода. Покрај тоа, филмот е едновременно просторна и временска уметност, како што се временски уметности романот или музиката, додека сликарството ја остварува својата естетичка тоталност во стеснетиот простор, ограничен од четирите рабови на сликарското платно.

x x

xi

Едно друго својство на филмот, меѓутоа, кое е предмет на нашиот интерес во овој момент, ги радикализира разликите не само меѓу филмот и сликарството туку и меѓу филмот и сите традиционални уметнички дисциплини.

Станува збор за веќе спомнатите репродуктивни својства на овој медиум и за неговата способност да го отсликува реалниот свет во неговите непроменливи облици. Анализата на ова својство на објективизација ќе ни помогне поодблиску да ги одредиме местото и улогата на филмот во современата култура.

Оваа намера, не без причини, во првиот момент може да се стори по нешто и претенциозна. Но, на нејзиното решавање, или барем на подготовките да одговориме на некои од прашањата врзани за оваа намера, од податна не обврзуваат повеќе - би рекле - наивни недоразбирања и заблуди.

Меѓу многумина од нас, имено, во најголем број случаи, за филмот не се размислува како за културен факт. Навистина, нему се доделува, по инерција, статусот на уметност. Но, дали филмот е уметност во традиционална смисла на зборот? Дали неговите влијанија можат да се идентификуваат со влијанијата што ги врши поезијата, музиката, театарот? И дали некои од обличите на традиционалните уметности, како што предупредува Адорно, не ја пасивизирале силата на актуелноста, па, за разлика од филмот, на чии пораки така чувствително реагираме, остануваат некој вид вредности со меморијално значење? Ние на глас повторуваме; филмот е уметност на нашето време; притоа редовно одлагаме да одговориме на дијалектите: кои тоа сили мобилизирани во пораките на филмот го вршат експанзивното влијание врз нашиот поглед на светот, врз нашето -нека не не чуди- морално поведение, врз нашиот чувствен интегритет. Го заобиколуваме исто така, и одговорот на прашањето: кои вредности и поттици на модерниот свет нашле отелотворување во репродукваната реалност на филмската слика? Навистина, зошто филмот е уметност на нашето време?

x x
x

Ако ја прифатиме претпоставката дека филмскиот јазик го со-
чинуваат одломки "одлеани" од реалниот свет (човековото лице,
градската улица, планинскиот пејзаж, домашниот ентериер, ме-
белот, вратата, автомобилот, револверот итн. итн.) и ако при-
тоа утврдиме дека информациите со кои не снабдува тој јазичен
"фонд" се потпираат на репродуцирањето на предметните облици
што добиле својство на јазични единки, како да се доближува-
ме до првата дефиниција на природата на филмскиот јазик. Фил-
мот го гради својот јазик врз принципот на синтагмичкиот спој:
на репродуцираните епизоди од реалниот свет.

Но, тукушто посегнавме кон толкувањето на феноменот на филмски-
от јазик (значи, на една базична естетичка форма) како на ре-
продуктивен акт, наеднаш се огласи еретичката дилема што ги
влече корените од прапочетоците на создавањето на сите умет-
ности: зарем идеалот на уметноста ќе ѝ дозволи на некаква си
таму репродуцирана творба туку така да влезе во семејството
на автентичните уметнички дела. Та тој уште од епохите на
древните магиски обреди, преку времињата на религиозните ри-
туали, до моментот на осамостојувањето на уметничкиот чин,
вечно ја негувал уникатноста на својот производ. Творечката
инкарнација, како зеницата во окото ги чувала и негувала
единственоста, неповторливоста и автентичноста на својата егзис-
тенција. Таа траела низ вековите благодарјќи ѝ на оваа вол-
шебна чудесна придобивка. И што сега во татковината на култни-
те вредности бара место некаков си таму механички одлив на
предметот кој и така постои сам по себе во стварноста?

И, навистина, Мона Лиза на Да Винчи е единствена самостојна
и автентична. Репродуцираната Мона Лиза, меѓутоа, или, сеед-
но, преснимената Ајфелова кула, немаат вредност на уникат.
Во траењето на Милоска Венера драматично се вткајувале, се
раѓале, умирале и се обновувале идеите на епохите што таа су-
верено ги надживувала. Истовремено, нејзината инкарнација
останувала непоместлива од културноисториската почва на ко-
ја се родила, за да не снабдува, меѓу другото, и со скапоце-
ни сведоштва за култниот восхит кон убавината на кој биле
оспособени нејзините творци и нејзините современици.

x x
x

Покрај вредноста на сведоштвата, уникатниот уметнички пред-
мет со време се снабдувал, како што навистина, и со други ква-
литативни придобивки. Секоја од епохите врз неговото отело-
творување на убавината го проицирала сопствениот идеал, инспи-
риран, разбирливо од владеачките идеолошки, религиозни, естет-
ски или какви год културни догми. (Голата човечка фигура од

античкиот период го ослободувала античкиот дух од напнатоста, средниот век во неа гледал опасност за монолитноста на своите религиозни догми, ренесансата ѝ се обраќала како на идеал кој треба да оживее и да се актуелизира, додека нашите современици, од своја страна, не ретко ѝ го припишуваат манирот на подреденост пред статичните форми.)

Сето ова доволно уверливо зборува дека уметничкото дело ги прифаќало и поттикнувало сите процеси што ја раѓаат и установуваат традицијата. Традицијата, всушност, до појавата на филмот, и не можела да се замисли како контекст од кој се издвоила единственоста и неповторливоста на уметничките дела. А начинот на кој се единствени спомнатите Мона Лиза или Милоска Венера ќе го препознаеме и во уникатноста на една театарска претстава, и во неповторливоста на Бетовеновите сонати, и во единственоста на Бодлеровата поетика.

Филмската репродукција на Ајфеловата кула, меѓутоа, или онаа на Одеските скали не ни ја прибавува естетичката единственост ниту на снимениот објект ниту на произведениот предмет (филмската слика). Тие, објектите, се користат во говорниот контекст на филмската претстава, како одделен јазичен знак.

Фактот дека објектите од типот на споменатата Ајфелова кула не ретко ќе ги сретнеме и на платната од познатите сликари не треба да внесува забуна и да не наведе на претпоставката дека овој знак има функција на говорна импликација. Насликата на челична постројка на платното на еден Шагал, на пример, не може да се каже дека е верна репродукција на изворниот модел. Откината од физичкиот реалитет на оригиналот, таа заживува осамостоено, како нова творба, па ту се преобразува во рустикална, хебреизирана Ајфелова кула (Шагал), ту ги метализира со својата агресивна доминација белите камени фасади на Париз (Фернар Лежер), ту ни се заканува со инсектоидната ерозивност што го зафатила челикот (Бернар Бифе).

x x
x

Во филмот, меѓутоа, објектот ги чува своите својства во непроменлива состојба, сеедно што во репродукцијата можат да бидат издвоени некои нивни аспекти, непознати за човековото око, доколку тоа е поставено во несекојдневна положба (Њујорк виден, на пример, од птичја перспектива). Репродукцијата не ќе го замагли реализмот на насликаниот објект ни во примерите кога композицијата на филмскиот кадар или, сеедно, фактурата на фотографскајата бараат да биде истакната доминацијата на некој значаен објект. Неговата околина тогаш може да остане речиси невидлива (планински пејзаж облеан од сончевата светлина која ја издвојува единствено силуетата на осамениот јавач).

Всушност, каква годе оптичка варијанта да ни предложи променливото сочиво на камерата - а тие варијанти теоретски се безбројни - објектот ни во еден момент не ќе ги измени физичките облици во репродукцијата и неговиот волуменозен сооднос спрема околните предмети останува идентичен со оној од реалниот свет. Објектот во филмската слика останува преносник на материјалноста на стварноста и уметниковата фантазија не може со него да еквилибрира или да го моделира на начин на кој тоа му е допуштено на сликарот.

Сега можеме да додадеме дека, за разлика од она што се случувало во другите уметности, предметот во филмската слика е лишен и од својата аура (тоа се забележувања на Валтер Бенјамин), така што тој без никаков остаток, бесповратно се дислоцира од сферите на апстрактното во полето на материјалното.

Гледан во оваа светлина, филмот е единствен феномен во долгата историја на уметностите што радикално раскинува со ирационализирањето на инкарнациите на идеите што ги презема од наследените искуства и ги актуелизира во новата социјална практика. Тој, исто така, е единствениот медиум што комуницира со масите низ материјални отелотворувања и симболи, кои за своја основа ги користат облиците од непосредната реална стварност.

Тоа ни дава право да претпоставиме дека филмот најнепосредно ѝ излезе во пресрет на онаа древна и, можеби, вечна потреба на масите конечно да се демократизираат комуникативните форми на уметноста, до неодамна наменети за интересот на еден стеснет и ограничен број корисници на т.н. убави вештини.

x x
x

Но, еве уште една последица на процесот на демократизацијата на уметноста. Денес не е тешко да се констатира дека филмот, меѓу другото, ја разниша монолитноста и на границата со која остро беа одвоени еден од друг привилегираниот автор, на една страна, и безличниот анонимен консумент, на друга страна. Што е друго ако не некој вид миграција во двата до неодамна строго омеѓени региона, феноменот на изложувањето на огромен број лица на филмското платно.

Овој процес денес особено го забрзува телевизијата, медиумот во кој буквално секој, и најанонимниот жител на планетата може да се појави во улога на креатор. Појавувајќи се на телевизискиот екран, легитимирајќи ја својата социјална положба (и улогата) во општествениот живот, тој на некој начин дава толкување на својот труд. За публицитетот на неговиот настап не можеме да најдеме друго толкување, освен објаснувањето дека тоа е

чин на репродуцирањето на сопствената личност. Та анонимниот граѓанин не комуницира веќе во тесните координати на својот приватен свет. Тој општи со огромен аудиториум на кој му ги пренесува пораките во форма која може да полага право на авторство.

За разлика од телевизијата, па донекаде и на тековната периодика, филмот доскоро ги негуваше култните вредности на пораките, чие емитување ѝ беше во значајна мера доверено на уметноста на филмскиот артист. Артистот - да му се вратиме на терминот со кој Бенјамин ја дефинира единственоста на традиционалното уметничко дело - грижливо ќе ја одржува "аурата" на уметничкиот чин, и тоа благодаретејќи му во прв ред на митот исфабрикуван околу неговата "божествена" личност.

Таа подметната инкарнација на божествените вредности во основа ѝ е туѓа на реалистичката природа на филмот. Исконструираниот филмски "стар" не е - тоа добро го знаеме - прототип на секојдневниот човек, па персонификациите што тој ни ги предлага во суштина им противречат на социјално-моралните процеси низ кои минува множеството кое го прифати филмот како своја уметност.

Најуверлив пример за дефетизмот на овој парадокс ни пружаат идолатриските фантоми на холивудската ѕвезда, доведена до, речиси, апстрактно совршенство.

Наспроти формулата за механички репродуцираната филмска ѕвезда, историјата на филмот (како впрочем и најновото искуство) не упатува на реализмот на еден поинаков вид филмско лице. Воведено најпрвин во филмската иконографија од страна на советскиот револуционерен филм, тоа ќе доживее по кусотрајни преобразби, легитимност на реалистичко отелотворување во италијанскиот неореализам.

Станува збор, разбирливо, за прототипот на секојдневното човечко лице, од кое, со еволуирањето на филмскиот реализам ќе бидат симнати, едноподруго, сите превези на божественост, исклучителност, уникатност.

Овде би требало да додадеме дека процесот на демитологизацијата на филмската ѕвезда и на развlastувањето на нејзиниот култ не го следи некоја појава што би значела деперсонализација на артистот. Тој и денес ја чува силата на експресивност на својата игра, но се разбира, во мера што ѝ е својствена на природата на секојдневното човечко лице, кое, сеедно што го среќаваме насекаде во нашата средина, не можеме да кажеме дека не се разликува по некоја карактеристична одлика од другите, исто така, секојдневни лица.

Дистанцирањето и недовербата на современиот гледач во културната хиерархија што артистите така помирливо ја прифаќаа, наоѓаше своја поткрепа во сè поекспанзивното присуство на документарниот филм во новата културна ситуација. Неговиот реализам создаваше нови навики, тој ја развиваше и насочуваше перцепцијата кон идентитетот на анонимните лица и, во исто време, го елиминираше од филмската слика сето она што е етерично, надземно и божествено, како придоден слој, туѓ на непосредното сведоштво. Верата и довербата во конкретното, овоземно човечко лице конечно стана еден од атрибутите на реализмот без кој човековите инкарнации се претвораа во трошлив остаток на веќе исчезнатите култни вредности.

Денес сме сведоци на забрзаниот процес на социјализирањето на некогашната филмска ѕвезда. Таа веќе со години, па и децении, не егзистира во светот на филмот со аргументи што ѝ се припишуваа до крајот на педесеттите години. Од заводливоста на филмската убавица забрзано се отстрануваат накитените атрибути на ирационалната вечност, културната недостапност и -ни помалку ни повеќе - антропоморфната уникатност. Сведена, заедно со својот партнер, на сетилна приземност, некогашната божица денес може да ја потхранува омиленоста меѓу гледачите, само со еден единствен, иако, се разбира, моќен огранок на заводливоста - со еротиката.

Јасно е дека еротиката не нуди никаков рецепт со кој ќе се објасни тоталитетот на човековата личност, а уште помалку социјално-историскиот контекст во кој таа личност дејствува и ги трпи надворешните влијанија. Па, сепак, комплексот еротски манифестации, на чија заводливост филмската ѕвезда уште долго ќе ја развива својата омиленост, е феномен за кој не може да се каже дека е позајмен од арсеналот на културните вредности и митолошките енигми. Тоа е колку биолошки толку и социјален феномен.

x x
x

Дали, според тоа, може да се отфрли како неосновано тврдењето дека филмското лице во најновото искуство претставува само дел (иако особено деликатен и значаен дел, подложен на најфини преобразби) од оперативниот свет на стварноста? Нам ни се чини - не. Ослободено од аурата на глумата, како што таа се сфаќа и се произведува во театарската уметност, тоа доаѓа да ни се прикаже во функција на еден друг процес; во процесот на еманципацијата на оперативната личност чии работни функции и градителски акции ја поврзуваат со сите сопатници на нејзиниот труд,

За артистот, патем речено, одамна е кажано дека постигнува најголем ефект кога најмалку глуми. Затоа ни малку не се чудат дамнешните предвидувања на Рудолф Арнхајм (почетокот на триесеттите години), кој тврдеше дека кон артистот се поставува како кон добро одбран реквизит, поставен на вистинско место. Ние, од своја страна, ќе додадеме дека тоа е реквизит со кој се ставаат во движење социјалните механизми на репродукувањето на светот.

Арнхајмовиот принцип во практиката ќе го примени нешто порано Сергеј Ејзенштејн, а Андре Базен, дваесетина години подоцна, иако мотивиран од други цели, ќе го прогласи како едно од најмоќните орудија кои го остваруваат идеалот на деестетизацијата на филмската илузија.

Сега можеме и да се запрашаме дали демитологизирањето на филмското лице го сведува артистот на еден од многуте знаци со кои се гради филмскиот јазик и дали поместувањето на неговата улога од иницијатор - за што е овластен во театарската претстава - кон толерантен извршувач на туѓите намери претставува, всушност, некој вид автоматизирање на филмските постапки? Нашиот одговор би бил двоен; и да и не.

Чинот на автоматизирањето, поправо е една од иманетните операции на самата филмска техника. Кога артистот се поставува пред камерата, тој не му се обраќа на непосредниот гледач. Таа традиционална жива врска меѓу објектот и субјектот е прекината пред самиот старт на произведувањето на филмската илузија. Артистот на некој начин е сам, принуден е да собеседува со една крајно изолационистичка апаратура, бесчувствителна за неговиот сензибилитет, за неговата страст и за неговата пламена потреба да контактира, Токму затоа нема да ни биде туѓа идејата дека контактот меѓу објективот на камерата и артистот, во основа, не се разликува многу од односот што активираната апаратура ја има кон предметниот свет.

Па, сепак, токму тој изолационизам на објектот (снимениот свет) во однос на рамнодушниот пратеник на субјектот - гледач (камерата) ги открива реалистичките аспекти на стварноста во мера која до појавата на филмот не можеше ни да се превиди. При тоа, се разбира, реалистичкото присуство на артистот не е единствениот фактор што ќе ги еманципира во филмската претстава оние дискретни својства на материјата, до кои нашето око во секојдневието не допира. Овде е и крупниот план, тоа сензорно поприште населено од материјализираните закони што несвесно управуваат со нашите животи. Под микроскопскиот увид на објективот крупниот план ги извлекува на видело најфините, до неодамна потиснати жили низ кои протечуваат животворните сокови за кои само до вчера ништо не знаевме.

Не случајно се изведени аналогите на методите низ кои филмот ги развива нашите перцептивни способности, со методите на Фјордовата теорија. Таа, на ист начин како и филмот, умее да ги расчлени појавите на мали одделни единки и да ги објасни како интегрални функции кои во пространiot тек на масовните појави доскоро остануваа невидливи.

Филмот, со употребата на крупните планови, на резевите, на повторувањата, елипсите и повторните структурирања на резединетите сегменти во кохерантна целина, ни го донесе истиот оној увид во закономерноста на материјалниот свет, што психоанализата го изврши врз појавите познати како потиснати нагони.

Сега не е тешко да се изведе и еден друг заклучок. Способноста со која филмот владее и успешно ги извршува расчленувачките операции, кои како последица не само што ни ги обелоденуваат микродеталите не сеприсутните предмети туку, во исто време, ги инкорпорираат во структурата на филмот елементите од другите искуства, ја доближуваат оваа уметност до науката. И токму во чинот на заемното проткајување на научните податоци во филмот и филмските сознанија во науката, многумина го откриваат револуционерното значење на филмот за модерната култура.

x x
x

Но тоа, се разбира, не е сè. Еве уште една од револуционерните улоги на новата уметност, за која, патем речено, не ретко се предлагаат сосема погрешни, па и малициозни објаснувања.

Станува збор за одговорот што филмот ѝ го даде на старата потреба на масите да го доближи до нивните сетила предметниот свет. Обесправени во одлуките што во нивно име ги донесуваа привилегираните поединци, масите чии колективни акции и решенија денес добиват сè поголемо значење во скоро сите социјални средини, до неодамна остануваа изолирани и отуѓени од предметниот свет. Тие не можеа со своите сетила да го утврдат и воспостават идентитетот на предметот, оддалечен од видокругот на нивната физичка егзистенција. Под такви услови, разбирливо, се негуваа вредностите наменети за тесен круг повластени корисници, па овие вредности не можеше ни да се помисли дека ќе добијат облик на демократско популаризирање. Таа изолација не ја поштеди ни уметноста. Сè што беше убаво и благородно во неа се покриваше со превезот на привилегијата. Затоа покровителите на трајните вредности ќе ја засолнат скулптурата во музејските трезори, музиката ќе ја изведуваат во темниот ентериер на храмовите, а на поезијата ќе ѝ се восхи туваат во удобните легла на своите мирни замоци.

А кога се појави филмот, сите огради и одбранбени прјаси беа разнесени во прав и пепел. Предметот, умножен во милионски "тиражи", се разнесе до најоддалечената точка на планетата и му се доближи на најмалку повластениот корисник. Сега веќе не можеше ни да се помисли дека уникатната вредност на предметот ќе го зачува истото значење како во периодот кога новорегрутираните корисници, масите, не владееја со својата "духовна забава" - филмот. Но, паралелно со феноменот на доближувањето на предметот (поточно, на неговата репродукција) до сетилните домени на масите, се интензивираше и процесот на "инвазијата" на масите во естетичкиот простор, населен само до вчера од уникатните божества, од надземните херои и митолошките инкарнации.

Веќе со овие аргументи можеме да го поткрепиме тврдењето дека филмот го демократизира статичниот поим на уметноста и ги витализира сите негови функции. Но, неговото квантитативно присуство во секојдневието, што со време стануваше нов квалитет, почна да врши радикални измени и во начинот на перцепирањето на стварноста и во формите на комуницирањето со традиционалните вредносни облици.

Денеска не е тешко да установиме дека присуствуваме на едно темелно поместување на интересирањата на нашиот современик од вредностите врзани за единственоста на културните инкарнации кон идеалот на репродуцираниот намножен предмет и на неговото масовно користење.

Тој процес, разбирливо, не го условуваат само изменетите средства на комуницирање, ниту само медиумите во кои на нов начин се мобилизира и организира нашата перцепција. Тој е условен и од историјата, која во овој миг ни дава доволно уверливи сведоштва дека сме во фаза на динамично социјализирање на човекот, во епоха кога големите човечки заедници творечки се вклучуваат во одлуките, значајни за нивните интереси.

Масовната репродуктивност на филмот и способноста да ги умножува поединечните и колективни вредности претставуваат естетички еквивалент токму на овие историски процеси. Денес не постои друга уметност што е во состојба да ги естетизира масовните движења, масовните манифестации и колективните подвизи во форма што ќе ги задоволи критериумите на улогата што ја преземаат масите.

x x
x

Но, се разбира, ни филмот не е поштеден од искушенијата да биде злоупотребена неговата моќ за влијанијата што ги врши врз морално-политичкото поведение на огромниот аудиториум. Нив, сека-

ко, не ќе ги блокираат благородните намери на ентузијастите кои дејствуваат надвор од овластувањата на сопствениците на филмската технологија и на средствата за производство. Нема да ги блокира, исто така, ни пасивниот консуматор на заводливите илузии што во една или друга форма му се поднесуваат отелотворување на неговите потиснати мечти, за што еден дел од филмските луѓе имаат разработено најпрецизна методологија. Ноторен факт е дека и помалку образованите филмски гледачи забележуваат оти заводливо инсценираните визуелни податоци во голем број случаи се смислен маневар со кој треба да се одвлече вниманието од нивните социјални, егзистенцијални и морални проблеми.

Ние знаеме какво пропагандно значење содржи сликата на која се прикажани, на пример, еуфоричните маси. Еуфоријата и занесот ги преплавуваат со својот спектакуларен привид латентните извори на незадоволството и скепсата, па гледачот не ретко, манифестациите на восхитот ги прима како непобитен факт. Своевремено фашизмот им даваше полн замав на масите да дојдат до својот израз, но не -како што ќе забележи Бенјамин - и до своите права, токму низ чинот на естетизирањето на воинствените паради и спектакуларните собири. Во нив масите ја гледаа сопствената репродукција, но.... во функција за која најмалку може да се каже дека им одговара на нивните длабоки интереси.

На ова, бездруго, трајно искушение (чиј извори можеме да очекуваме да згаснат дури откако ќе дојде до тотална социјализација на филмот) би надоврзале и една друга закана, чиј дефетизам оди во спротивна насока од експлоатацијата на репродуктивната масовност во идеолошки цели. Станува збор за распространетата тенденција да му се импутираат на филмот вредностите, туѓи на неговата природа. Мисионерите на овие тенденции се регрутираат од редовите на традиционалистичките и, би рекле, елистичките институции. Тие прогнозираат дека филмот ќе се вообличи во медиум, способен да ги поддржи и апсорбира метафизичките интенции на медитативниот дух. Новата уметност, со други зборови, треба да му се врати на фетишизмот, на културното обожување и, во обновениот ритуал на кој ќе учествуваат новите верници, духот ќе се втопи во сакралниот свет на уметничкото дело. И уште еден аргумент на поборниците на културниот концепт на филмот. Тој гласи: филмот не смее да запре на границата на забавата, зашто забавата остро ѝ се спротивставува на контемплацијата, без која нема вистинско естетско уживање.

Филмот, меѓутоа, сепак се определува за забавата. Него корисниците, спротивно од она што го прават при перцепирањето и вдлабочувањето во контемплативниот свет на една уметничка слика на

пример, целосно го внесуваат во себе. Притоа се забавуваат и таа игра на акумулирање на вредностите антиципирани во филмските пораки станува навика. Навика, која е на пат да го реши проблемот на извесен вид духовен метаболизам. Забавувајќи се, гледачите ја совладуваат навиката да оценуваат и да формираат сопствен став спрема вредностите препуштени на својот дијалектичен поредок, во една, значи, динамична состојба на движења, на промени и преобразби.

Нема да бидеме никакви арбитражни пророци ако му се придружине на веќе изреченото тврдење дека филмот треба да го продолжи патот што го одбрал. Нему очигледно не му треба покровителството на теориите на другите уметности. Ако судиме објективно, другите уметности се тие што треба нешто да научат од филмот, а тоа во некои случаи веќе и го прават, и да ги измерат ефектите на своето влијание според мерилата што ги постави улогата на филмот во модерниот свет.

А, сепак, филмот не го завршил процесот на менувањето на односот кон уметноста во нејзината тоталност,





Во подготвувањето на овој број соработуваат:

Горѓи ВАСИЛЕВСКИ
Павлина ГРГУРЕВИЌ
Љубица ДАМЈАНОВСКА
Делчо КОСТАДИНОВСКИ
Благоја КУНОВСКИ
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 НУБ "Климент Охридски"

тираж: 300 примероци

