

КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



***киношечен
месечник***

22

СКОПЈЕ, 1980

СОД

ОД

- Р
- У
- Е
- В
- Ж
- Т
- Л
- М
- Ж
- С
- С
- С

ПОЕ

Ден

- С
- Т

Ден

- В
- С

- Г
- В

АР

- Е
- В

СОДРЖИНА

ОД ТЕОРИЈАТА НА ФИЛМОТ

- Ричото Канудо: Теоријата на седумте уметности (превод)..... 7
- Ели Фор: Функцијата на филмот (превод).....11
- Бела Балаж: Филмска култура (превод)..... 12
- Жермен Дилан: Естетички мерила, препрени, интегрална кинеграфија (превод)..... 20
- Лев Куљешов: Монтажата како основа на филмот (превод) 29
- Жан Виго: Документирана точка на гледиште (превод) 42
- Славко Ворнапиј: Нон вистинскиот филм (превод) 45

ПОВОДИ

Денови на турскиот филм

- Слободан Петровиќ: Во потрага по сопствениот идентитет 59

Денови на унгарскиот филм

- Благоја Куновски: Континуитетот на унгарскиот филм 70
- Ѓорѓи Василевски: Поетиката на скептицизмот во делата на Иштван Сабо и Миклош Јанчо..... 82

АРХИВ НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

- Велимир Дејановиќ: Разговор со Светолик Ничевиќ 95

ИН MEMOPIJAM

- Вјекослав Африй ја сакаше малата
слава - СЛАВИЦА 99
- Слободан Петровиќ: Алфред Хичкок - големиот
филмски фантаз 101
- Ница Барџиева: Ролан Барт 119
- Карлос Лосада: Еден живот-една музика
(превод) 125
- Слободан Петровиќ: Стив Мен Квин 136

ОТВОРЕН ФИЛМСКИ УНИВЕРЗИТЕТ

- Кирил Темков: Поп-културата и филмот 144
- Ангел Киров: Поп-културата и поп-музиката
на филмот 150

КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР

Нови книги

- Ница Барџиева: "Теории на филмот" на Ендру
Тјудор (приказ) 153





од теоријата

на филмот

★★★★★

Посветувајќи го овој број на Кинотечниот месечник на теоријата на филмот, ја продолжуваме неговата насоченост, од време на време, да ги презентира најзначајните страници од теоријата на филмот.

Овој стремеж се надополнува со можноста во иднина, можеби, да се посвети сиот простор на еден теориски и естетички правец во досегашната историја на теориската мисла за филмот или на делото на некој теоретичар или естетичар на филмот.

Низ ванвиот свој ангажман, се обидуваме да ги реализираме намерата и напорите што ги вложуваме во ширењето на филмската култура и запознавањето со основните теории и термини во анализата и толкувањето на филмската уметност. Досега тоа го правевме преку филмските трибини посветени на еден автор или еден теориски или филмски правец, така што и овој проект на Месечникот да ги објавува текстовите на најзначајните автори од теоријата на филмот, се надеваме, ќе придонесе за посериозен приод и анализа на филмовите што се тема на разговор на трибините. Ова особено станува значајно, посматрано во рамките на напорите поврзани со "Отворениот филмски универзитет" и трибините и анализите што се изведуваат заедно со студентите на Скопскиот универзитет.

Во изборот на авторите за кои се одлучивме во овој број се раководевме од стремежот да ги презентираме најзначајните претставници од различни теориски и филмски правци, кои дадоа голем придонес за теоријата на филмот во периодот до Војната. Бидејќи Кинотечниот месечник, по разни поводи, веќе објавуваше значајни текстови од теоријата на филмот, некои автори, кои досега веќе беа застапени, во овој избор ги изоставивме.

Овој број, исто така ја навестува, и можеби ќе помогне да се реализира мошне бргу, нашата перспектива во презентирањето на теоријата на филмот, а тоа е можноста за објавување сепарати посветени на делата на најзначајните автори од теоријата и естетиката.

Ница Барџиева

★★★★★

★★★★★

Ричото

ТЕОРИЈА

Теори
гични
збрка
прона
секое
чело
зрачи
ходна

Ано
на м
на н
една
што
оста
поло
полн
од г
Ано
екра
сво
иста
(Х
Но
тао
и
гла
ген
пот
на
ме
сит

Тр



Ричото Нанудо

ТЕОРИЈАТА ЗА СЕДУМТЕ УМЕТНОСТИ (1911)

I

Теоријата за седумте уметности брзо ги освои сите логични духови и се рашири по целиот свет. Во целосната збрка на родови и идеи таа внесе јасност на повторно пронајден извор. Не сум горд на ова откритие, бидејќи секое теоретизирање носи во себе изнаоѓање на едно начело кое со него управува. Само заклучувам дека таа зрачи, како што, дефинирајќи ја, заклучив дека е неопходна.

Ако безбројните и злокобни филмски трговци веруваа дека можат да го присвојат изразот "седма уметност", кој на нивната индустрија и трговија непосредно им даде една повисока смисла, тие ја прифатија одговорноста што ја наметнува зборот: уметност. Нивната индустрија остана каква што беше, од техничка страна подобро или полошо организирана; тргнувањето им е на моменти во полн процут, на моменти одвај опстанува, во зависност од порастот и опаѓањето на сеопштата чувствителност. Ако се исклучат неколкуте поинакви настојувања, кога екранистот знае што сака и кога умее да ја наметне својата волја, нивната "уметност" главно и натаму е иста како онаа што ги инспирираше Хсавие де Монтепен (Xavier de Montepin) и другите декурсели (Descourcelle). Но филмот, таа уметност на целосна синтеза, тоа фантастично новороденче на машината и чувствата, оставајќи го зад себе детството, се помалку вреска на сиот глас. Наскоро младешката возраст ќе му донесе интелигенција и ќе му ги умножи снитата; ние сакаме да го поттикнеме неговото растење, да го забрзаеме доаѓањето на младоста. Чувствуваме потреба од филмот да создаде ме тотална уметност, кон што отсекогаш се стремее и сите други уметности.

II

Треба уште еднаш накратко да ја објаснам теоријата

што упатените ја проучуваат како "теорија за седумте уметности". Повторно пронајдениот извор ни се открива во својата бистрина. Во него гледаме дека навистина две уметности изникнаа од човечниот ум за да му овозможат да го запре сè она непостојано во животот, борејќи се против умирањето на привидот и обликот и збогатувајќи низа генерации со естетско искуство. Во зората на човештвото требаше да се дополни животот, издигнувајќи го над поминливата стварност, потврдувајќи ја вечноста на нештата што ги возбуждуваат луѓето. Требаше да се создадат жаришта на чувства кои ќе можат да го прошират на сите генерации она што еден италијански филозоф го нарече "естетски заборав", радост поради животот над животот, поради повеќекратниот лик што секој може да го открие надвор од сопствената личност.

Во "Музичката психологија на цивилизациите" напomenав дека архитектурата и музиката непосредно ја изразуваа таа неумолива потреба на примитивниот човек, кој се обидувахе да ги "задржи во вечноста" сите пластични и ритмички можности на своето чувствително битие. Градејќи го првиот покрив и играјќи ја својата прва игра со едноставната придружба на гласот, во тактот на удирањето со ногата, тој ја откри архитектурата и музиката. Тогаш, првата ја разубави со симболичното претставување на битијата и предметите, чие сеќавање сакаше да го овековечи, додека на играта истовремено и даде осмислен израз на чувствата: зборот. Така ја пронајде скулптурата, сликарството и поезијата: го зацврсти својот сон за вечност во просторот и времето. Во тој момент, на неговиот дух му се наметна естетичкиот агол на гледањето.

III

Веднаш напоменувам дека архитектурата, која се роди од една сосем материјална потреба за засолнување, се потврди во својата индивидуалност пред дополнителните облици, скулптурата и сликарството. Дотогаш музиката, од своја страна, долга низа векови одеше по наполно спротивен развоен пат. Родена од духовната потреба за издигнување и возвишен заборав, музиката навистина претставува непосредно сознание и организирање на ритмот што владее со целата природа. Но, таа прво се појави во своите дополнителни облици, како игра, и поезија, па дури по илјада години ја доби својата инди-

видуална слобода, стана музика без игра и песна, сим-фонија. Како неотуѓива суштина на секој ритмички организиран лиризам, претходејќи и на играа и поезијата, постоеше пред да се роди она што се роди, она што го нарекуваме чиста музика.

И бидејќи сите можни облици постојат во просторот пред архитектурата, зарем не постојат и сите можни ритми во времето пред музиката?

Денес "подвижниот круг" на естетиката триумфално се затвора над оваа наполно единствена уметност што се нарекува кинематограф. Ако ја земеме елипсата како совршена слика на животот, односно движењето - движењето на нашата сфера и ако ја проектираме во хоризонтален план на некое парче хартија, во неа ќе ни се открие уметноста, целата уметност.

Стотина човечки векови ги слеаја во оваа подвижна елипса своите највозвишени заеднички стремени, кои секогаш беа над метежот на вековите и вознемирувањата на индивидуите. Сите луѓе, без оглед на тоа во кое историско, географско, етничко или етичко поднебје живеат, открија најдлабока радост, која се состоеше во едноставното и силно "самозабораване", обвиткувајќи се со гостојаните спирали на естетскиот заборав. Тој возвишен заборав го препознаваме во гестот на очарот, од бела, црна или жолта раса додека го делка гранчето во очајот на сопствената самотија. Но низ векови, се до нашиот, кај сите народи на земјата, живејат тие исти две уметности и нивните четири дополнителни облици. Она што меѓународните фаланги така педантно се обидуваа да го означат како еволуција на уметноста, беше само празна игра на зборови.

По внатрешниот и надворешниот замав, по создавањето на новите внатрешни и надворешни светови, по раѓањето на порано незамисливите можности: внатрешни и надворешни, физички и религиозни, нашето време не допушта никаква споредба.

Нашето време, во божествен занес, ги синтетизираше и многубројните човечки искуства. Сите сметки ги сведоува на практичниот и емотивниот живот. Склучивме брак помеѓу науката и уметноста - за да се рече: откритија, а не научни факти и уметнички идеали - за

да се фати и забележи светлосниот ритам. Тоа е филмот.

И така, седмата уметност ги синтетизира во себе сите други уметности. Сликарска платна во движење. Пластична уметност што се развива по законите на ритмичката уметност.

Тоа е нејзиното место во чудесната радост која на модерниот човек му го буди нагонот за неминуемост. Облиците и ритамот, она што го нарекуваме живот, извираат од секое заартување на рачката од проекторот.

Го проживуваме првиот час на обновената игра на музиките, околу новата Аполонова младост. Круг на светлина и звуци околу огнот со кој ништо не може да се спореди: окото на нашата модерна душа.

Превод: Павлина Гргуревски





Ели Фор

ФУНКЦИЈАТА НА ФИЛМОТ (1922)

(...)

Денешниот свет, за оние сиромашните со дух, нема душа. Што би сакале тие? Откривањата, фантазијата, споровите, бунтот, секојдневната битка помеѓу мистиката, искуството и делувањето, величествените почетеци на една нова космогонија, биологија и психологија, сето тоа создава изобилство на искри предизвикани од спротивставувањето на идеите, чувствата и фактите. Од илјадниците нови допири на надворешниот и внатрешниот живот светкаат многубројни молњи. Еден мимичар, Чарли Чаплин, токму со помош на машина ја изразува драмата на овие непредвидени размени. Човекот трепери со целото свое битие. Бидејќи океанот на духот, несовладан од брегот, бучи и жести досега непознато, злонамерните луѓе, заслепени, се вовлекуваат во своите дупки. Тие го кријат својот ужас зад параванот на еден збор. Она што тие го нарекуваат дух, само се застарени стилизации на религијата и уметноста. Ако не се во состојба да создадат, па дури ни да замислат некоја нова стилизација, тие ги затвораат очите и ушите; сосем спротивно на духот, тие бараат засолниште во урнатините на застарените стилизации.

(...)

Превод: Павлина Гргуревик





Бела Балаж

ФИЛМСКА КУЛТУРА (1924)

Видлив човек

Ова поглавје, кое зборува за визуелната култура развиена во немиот филм, земено е од книгата "Видливиот човек". Во неа го поздравив немиот филм како голема пресвртница во историјата на културата, не насетувајќи дека наскоро ќе се вмеша говорниот филм. Вистината што ја установи тогашната стварност остана вистина. Но стварноста се разви понатаму: од тоа време се укажа потребата за нови дефиниции, нови толкувања. Тоа поглавје нема да биде интересно само како дело на историската теорија. Не само затоа што суштината на филмот и неговата визуелна содржина останаа и понатаму сликите. Линиите на развитокот не одат круто во еден правец. Често напредувајќи со сијалентички лак, во форма на серпентина, фрлаат зраци од старите искуства врз нови патешта. Бидејќи се чини дека развитокот на филмот токму сега се наоѓа во фаза на таков наклон наназад во каков немиот филм веќе еднаш се наоѓаше, а сега настојува да ги примени тие изгубени вредности, сакам во овие редови да ја наредам апотезата за немиот филм што ја напишав во 1923 година.

"Со пронаоѓањето на печатените книги, човечките лица со текот на времето станаа нечитливи. Толку многу можеа луѓето да прочитаат од хартијата, што го изоставија мимичкиот начин на соопштување."

Виктор Иго пишува во една своја книга дека печатената книга ја презела улогата на средновековната катедрала и прераснала во носител на народниот дух. Но, илјадници книги го распарчија духот на една катедрала на илјада разни мислења. Зборот на парампарчиња го разби каменот. Една црква е разбиена во илјада книги.

Исто така, од видливиот дух настана книжен дух, а од визуелната култура култура на поимите. Причинител на ова беа, се разбира, економските и општествените прилики, коишто го изменија лицето на животот. Но мошне

малку в
- сосем
очи, ус
ва маши
тура и
ра. Тоа
духовни
врз чо

Ако се
се каж
живува
форми,
култур
значи
ти. Не
Морзес
тови з
ви, ви
остана
со збо
дното
што п
ваат,
опфат
ката
и доб

Голе
слика
апстр
вува
може
стан
во п
туку
врем
"тем
ред
тоа
неко
рија
во
кни
Душ
Суп

малку внимание му обрнавме на тоа дека во врска со ова - сосем конкретно - мораа да се изменат и човековите очи, уста и лице. На потег сега се наоѓа нов изум, нов ва машина, која луѓето ги свртува кон визуелната култура и која им дава нов лик, а тоа е: филмската камера. Тоа е техника што служи за умножување и ширење на духовните производи и која не ќе има помало влијание врз човековата култура од машината за печатење книги.

Ако се уште не се зборува не значи дека нема што да се каже. Некој што не зборува може да биде полн со доживувања што можат да се изразат само со движења, во форми, со слики, мимики. Зашто човекот на визуелната култура не ги заменува зборовите со гестови. Не дава знаци наместо зборови, како глувонemiот говор со прсти. Не замислува зборови чии слогови, како некакви Морзеови знаци, би ги цртал во воздухот. Неговите гестови значат поими што не можат да се изразат со зборови, внатрешни доживувања, нерационални чувства, што би останале неискажани и во случај кога човекот веќе и со зборови се искажал. Тоа е нешто длабоко во нас, на дното од душата, нешто што треба да се изрази, нешто што поимите изразени со зборови не можат да го толкуваат, како што со рационалните поими не можеме да ги опфатиме нашите музички доживувања. На лицето и мимиката се појавува дух кој без зборови станува видлив и добива форма.

Голем период на ликовните уметности беше тогаш кога сликарот празниот простор не го исполнуваше само со апстрактни ликови и кога човекот за него не претставуваше проблем само во поглед на формата. Сликарите можеле да ги сликаат духот и душата без да мораат да станат "литерарни", зашто духот и душата не заглавиле во поими, кои можат да се изразат само со зборови, туку буквално се отелотвориле. Тоа беше она срејно време кога сликарските дела се уште можеа да имаат "тема" и "идеја", зашто идејата не се јавуваше најнапред во некој поим изразен со зборови, по сликарот по тоа само да го "илустрира" тој поим. Душата, која во некој гест или израз на лицето се претворила во материја, уметникот можел да ја наслика или да ја изваја во нејзината првобитна форма. Но, оттогаш печатењето книги стана главен мост во духовното општење на луѓето. Душата се собра и се искристализира главно во зборови. Суптилните изразни средства на телото станаа непотреб-

ни. Затоа телото ни остана како без душа, празно. Она што природата не го употребува - закржлавува.

Изразната површина на нашето тело е ограничена на лицето. И тоа не само заради тоа што другите делови од телото се покриени со облека. Лицето е наполно доволно да го покаже она преостанато телесно изразување. Телото сега е исправено како невешт семафор на душата, кој се обидува да се изрази како што умее. Некојпат сака да дојде на помош и гест од раката, што сепогаш потсетува на меланхолијата на осакатените торза. Во ерата на културата на зборовите душата проговори, но стана скоро невидлива. Тоа го стори печатењето книги.

Филмот сега се обидува на културата да и даде нов правец или барем нова нијанса. Милиони луѓе седат навечер во кината и, гледајќи, ги преживуваат судбината, карактерите, чувствата и атмосферата, па дури и мислите на јунаците од екранот, а зборови дури и да не им се потребни. Зборовите не ја допираат духовната содржина на сликата и само се преодни атрибути на една се уште невообдичена уметничка форма. Човештвото се учи на убавиот и богат јазик на мимиката и гестовите. Тоа не се знаци на глувонемите кои ги заменуваат зборовите, туку се непосредна визуелна кореспонденција на отелотворените души... Човекот повторно станува видлив...

Филологијата и истражувањето на историјата на јазикот установија дека потеклото на јазикот било во изразните движења, т.е. дека човекот кој почнува да зборува (како и доенчето) го покренува својот јазик и усните, како и другите мускули на лицето и рацете. Движењето на јазикот и усните во почетокот е исто така спонтан гест, како и секое друго изразно движење на телото. Тоа што на тој начин се формираат и гласовите е само второстепенa, придружна појава, која дури подоцна се употребила за практични цели. Непосредно видливиот дух станал така посреден аудитивен дух. Во тој процес - како и во секој преод - многу нешто се изгубило. Но, изразниот гест, движењето, е мајчин јазик на човештвото.

Сега повторно се присетуваме за тоа и повторно на тоа се учиме. Почетоците се уште примитивни и невешти и се уште се далеку од нежната издиференцираност на уметноста на зборовите. Но, веќе и сега гестот често прикажува нешта кои уметниците на зборовите не можат да ги доловат ниту да ги искажат. Колку човечки содржини би

останал
ќе извл
се разв
маглича
и разби
внатре

Но тој
сутен.
та, за
ното н
култур
нашите
ги изг
тивнит
разова
ство н
филмск
потре
ви ле
од по
на збо
товит
учи.

Но, и
ја за
намал
зена.
душа,
збор
и по
длаби
би го
но д
збор
Едно
култ
повр
док.
ното
низа
та н
вечн
фаши
но з

Она
а лице-
од те-
волно
Тело-
а, кој
сана
потсе-
рата
ана

останале недокажани да ја нема музиката! Толку исто ќе извлече и уметноста на мимиката и гестот што сега се развива. Нерационална објективна содржина, но ниту магличава, неодредена, туку - како и музиката - јасно и разбирливо човеково доживување. Така и човековото внатрешно битие ќе стане видливо.

Но тој видлив човек денес повеќе не е и уште не е присутен. Како што веќе реков, според законот на природата, закржлавува се она што не се употребува. На животното кое не гризе му испаѓаат забите. Во периодот на културата на зборовите, во целост не ги искористуваме нашите способности за изразување, па затоа и делумно ги изгубивме. Чест е случајот кога движењата на примитивните народи се многу поизразни од гестовите на образованиот Европјанин, кој располага со големо богатство на зборови. Нека минат само неколку децении на филмската уметност и научниците ќе забележат дека е потребно, со помош на кинематографијата, да се состави лексикон на движењата и гестовите, како што веќе од поодамна се составуваат лексикони и енциклопедии на зборовите. Публиката не ги чека граматиките на гестовите на идните академии, туку оди во кино и таму ги учи.

Но, изразната способност на телото се намали затоа што ја занемаривме како изразно средство, а преку тоа се намали и душата што на тој начин требаше да биде изразена. Како што веќе реков, не е тоа истиот дух, истата душа, која еднаш се изразува во гестови а другпат во зборови. Музиката не го изразува она што го изразува и поезијата. Ведрото на зборовите го спуштавме во други длабини и со него извлекуваме нешто друго од она што би го извлекле со гестовите. И не би сакал некој погрешно да ме сфати мислејќи дека јас наместо културата на зборовите ја посакувам културата на гестот и мимиката. Едното не може да го замени другото. Без рационалната култура на поимите и научниот развиток, кој е тесно поврзан со неа, нема општествен, значи човечки напредок. Денешната врска на општеството се зборовите и нивното пишување, без кои секако планирање, секоја организација би биле оневозможени. А каде води тенденцијата која наместо јасните поими сака да ја редуцира човечката култура на потсвесни чувства јасно ни покажа фашизмот. Тука станува збор само за уметноста, а никако за заменување на рационалната уметност на зборовите.

Нема причина да се откажуваме од едно стекнато човечно богатство за љубов на друго. Ни најразвиената музичка култура не ќе ја потисне рационалната култура на зборовите.

Да се вратиме кон претходниот пример со ведрото. Знаеме дека бунарот од кој не се црпи вода пресушува. Психологијата и филологијата покажаа дека нашите мисли и чувства однапред ја одредуваат можноста за изразување. На филологијата и е познато дека зборовите не создаваат само поими и чувства туку, обратно, зборовите будат нај нас поими и чувства. Тоа е економичноста на нашиот духовен организам, кој, како ни телесниот, не сака да произведува нешто што е непотребно. Психолошките и логичните анализи покажаа дека зборовите не се само изразни слики на нашите мисли и чувства туку, обратно, токму зборовите им поставуваат граници. Тоа е причина за појавата на опасните шаблони, кои се придружници на ученоста. И во тоа текот на развојот на човековиот дух е дијалектички. Во овој пораст тој ги удвојува своите изразни средства, а наспроти тоа, удвојувањето на изразните средства го олеснува и забрзува порастот. Значи, доколку се умножат изразните можности на филмот, ќе се прошири и духот што тој може да го изрази.

Дали овој нов јазик на мимиката и изразниот гест во развојот ќе ги зближува или раздвојува луѓето? И покрај вавилонската јазична бркотница, зад зборовите се криеја заеднички поими и јазиците можеа заемно да се научат. А поимите, во културните друштва имаат своја конвенционално одредена содржина. Општоважечката граматика се уште се има задржано во тесен круг на поединци од буржуаското општество кои се отуѓиле еден од друг. И книжевноста на крајниот субјективизам работеше со заеднички речник, што можеше да ја зачува од усаменоста на крајното неразбирање.

Јазикот на мимиката е многу поиндивидуален, поличен од јазикот на зборовите, иако и мимиката има свои вообичаени форми и конвенционално толкување, така што по пат на напоредна филологија би можел да се напише научен труд и за споредбите меѓу мимиката и гестот. Но, тој јазик на мимиката и гестот, иако во јавноста има свои познати традиции, нема строги правила како граматиката, која благодарейќи и на академијата, е задолжителна за секој. Не е задолжително во училиш-

тето доброто расположение да се изразува со ваква насмевка, а лошото со онакво собирање на вежите. Нема мимички грешки што повлекуваат казна, Но децата, без сомнение, ги забележуваат таквите изрази. И ним, во секоја прилика, овие изрази им предизвикуваат непосредно внатрешно возбуждавање отколку зборовите. Веројатно, токму филмската уметност и телесно ќе доведе до заемно разбирање и навикнување меѓу народите. Немиот филм не знае за оградите на различните јазици. Набљудувајќи, разбирајќи ја меѓусебната мимика, не само што ќе ги сфатиме тие чувства туку и ќе ги научиме. Гестот не е само резултат, туку и покренувач на страста.

Филмот првенствено од економски причини е интернационален, а тоа се секогаш најзначајните причини. Снимањето на еден филм е толку скапо што не се исплатува само за внатрешниот пазар на еден народ. Но, условот на интернационалната популарност на филмот е интернационалната разбирливост на мимиката и движењето. Фолклорните специфичности ќе бидат одобрени само како егзотични изопачености. Неизбежна ќе биде извесна меѓународна нивелација на гестологијата. Законитостите на филмскиот пазар бараат мимика и движење, кои ќе бидат разбирливи од Сан Франциско до Смирна, кои ќе ги разберат и принцезата и работниците еднакво. А денес веќе е факт дека единствено филмот зборува со заеднички, насенаде разбирлив светски јазик. Фолклорните специфичности и народните својства понекогаш го стилизираат филмот, но никогаш не стануваат душевен мотив и двигатели на дејствието, затоа што гестот што го разрешува текот и расплетот на дејствието мора да биде еднакво разбирлив за сета публика, инаку производителот на филмот лошо ќе помине. Немиот филм телесно ги навикнува луѓето едни на други и работи врз создавањето меѓународен тип на човек. Кога еднаш бескласното општество, внатре во нациите и расите, ги обедини луѓето, тогаш филмот, што човекот го прави видлив за секого, ќе помогне телесната разлика меѓу нациите и расите да не го отуѓува човекот од човека и така тој ќе биде еден од најкорисните пионери на меѓународниот светски хуманизам.

Творечка камера

Тоа што го гледаме на платното е снимка, значи не е создадена на платното (како уметничките слики), туку пос-

тоела и порано во стварноста. Тоа што го гледаме морало да се случи пред филмската камера, поинаку не би можело ни да се сними. Уметничкото творење, оригиналното дејствие, значи, се случило во студио или во природата, во секој случај во простор, пред камерата, и временски, пред снимањето, Таму и тогаш играле антери и осветлувал електричар. Сето тоа најнапред морало да биде стварност за да може да стане слика. Според тоа, филмот што го гледаме на платното е само фотографирана репродукција. Во овој случај - репродукција на антерска игра.

Или можеби во филмот, на платното, го гледаме и она што во студиото не можеме да го видиме? Дури ни ако присуствуваме на снимањето на сцената? Нои се тие ефекти што примарно се создаваат на филмската лента, заради проектирањето на филмот? Што е тоа што филмот не го репродуцира туку го создава заради што станува самостојна, во своите основни принципи нова уметност? Веќе рековме: променливото растојание на снимањето, деталните кадри, крупниот план, променливиот агол на снимање и монтажата. И, што е најглавно, едно ново психолошко дејство што филмот го постигнува со наброените технички средства: идентификацијата.

И да присуствуваме на секое снимање, и да ги набљудуваме сите сцени во студиото, ни тогаш не би ги виделе оние сликовни ефекти што се резултат на подалечните и поблиските снимки на камерата, не би ги виделе ниту би го почувствувале ритмот што произлегува од нив. Во студиото целосно ја гледаме секоја сцена и секоја личност и така не можеме да ги одвоиме со голо око деталите.

Снимките одблизу, со нивните микроскопски детали, никогаш не ги виѓавме во стварноста дури ниту кога стоиме за време на снимањето до самата камера. Одделувањето (монтажата) на снимките одблизу значи и композиција. Значајно е тоа што влегува во таа композиција, а што се изостава. Тоа значење на кадарот му го дава самата камера и тој делува врз нас само од платното.

Аголот на снимањето, односно точката на набљудувањето, ја потцртува сликовитата форма на секоја работа, така што често две снимки на едно исто нешто набљудувани од различни точки и не личат една на друга. Тоа е нај-

силното тата. С продуци неговот личност

И, најс филмска то и н цијаци ја заш би мож сликар матери твореч

Тоа се не ги та кам по дес

Се нас

Сиве с ната но по расто истор свето како лицет со др душа от го

Но, с нови фијат ница туку дачот и, н га ј (...)

силното средство на филмот: да ги окарактеризира нештата. Со помош на него филмот во никој случај не продуцира туку создава. Тоа е погледот на снимателот, неговото уметничко творештво и изразот на неговата личност, која се гледа само проектирана на платно.

И, најодзади, монтажата. Крајното резиме на творечката филмска работа, кое не се изведува за време на снимањето и кое го создава ритамот на кадрите и текот на асоцијациите - па, според тоа, не може да биде репродукција зашто воопшто го нема "оригиналот", нема модел што би можел да се копира, дури ни толку колку што го има сликарот - е монтажата. Таа е подвижна архитектура на материјата на филмските слики. Специфична и нова голема творечка уметност.

Тоа се, ете, во основа новите елементи на филмот. Нив не ги донесе со себе автоматски пронајдокот на филмската камера во Франција, туку тие елементи се откриени по десетина години во Холивуд.

Се наоѓаме во кадар

Сиве овие нови изразни средства ги произведе постојаната подвижност на камерата, која не само што постојано покажува нови нешта туку ги прикажува од променливо растојание и од променлива точна на гледање. Во тоа е историската новост на филмот. Филмот ни откри нови светови, кои дотогаш му беа сокриени на нашето око, како на пример, душата на она што човекот го опкружува, лицето на нештата со кои е во допир. Филмот не запозна со драматичната сила на просторот, со красноречивата душа на пејсажот, со ритамот на масите и со таинствениот говор на животот.

Но, сето ова значеше само нови сознанија, нови теми, нови дејствија, нова материја. Од гледиштето на филозофијата на уметноста беше позначајна историската пресвртница фактот дека, не затоа што филмот прикажуваше друго туку затоа што прикажуваше поинаку - во свеста на гледачот се укинуваше чувството на оддалеченост на делото и, наедно со тоа, и онаа внатрешна дистанца, која досега ја обележуваше суштината на уметничкото доживување. (...)

Превод: И.Петрушева

★★★★★★★★



од друга во психолошки оправдан и логичен склоп на емоции и ритам.

А(1927)

Во оваа епоха царуваа Американците. Малку по малку, по заобиколен пат се доаѓаше до сфаќањето на животот, ако не и до сфаќањето на движењето. И понатаму се работеше на фабулата, но и на угладеното сменување на сликите кои повеќе не беа оптоварени со непотребни гестови и одвишни поединости. Сликите сега рамномерно се вклопуваа во хармонична целина. Колку филмот повеќе се усовршуваше на овој пат, по мое мислење, сè повеќе се оддалечуваше од сопствената вистина. Неговата привлечна и прифатлива форма беше дотолку поопасна што лесно измамуваше.

Вешто напишаните сценарија, блескавите актерски остварувања, раскошните декори слепо го влечеа филмот во литерарни, драматуршки и сценографски концепции.

Идејата за "акција" сè почесто се мешаше со идејата за "ситуација", а идејата за "движење" се губеше во произволно поврзаниот синџир на кратко изложените факти.

Сакавме да ѝ бидеме верни на вистината. Можеби просто заборавивме дека привлечноста на сцената на прочуениот воз од Венсен - кога, изненадени од новата глетка, се ослободивме од притисокот на традицијата - помалку произлегува од внимателното набљудување на личностите и нивните движења, а повеќе од возбудувањето што го предизвика брзината (тогаш толку минимална) со која еден воз јуреше право на нас. Возбудување, акција, набљудување - борбата започна. Кинеграфскиот реализам, непријателот на безнадежните коментари, пријателот на прецизноста, наиде на такво одобрување што се чинеше дека со него уметноста на екранот го достигна врвот.

По некој чуден заобиколен пат, кинеграфската техника, меѓутоа, се приближуваше до идејата на визуелното; го постигнуваше тоа со распарчување на изразот што доминираше со сцената.

Драматуршкото движење требаше да се создаде со продолжително спротивставување на разнородни мимички изрази што ги засилуваа плановите, соодветни на основното чувство...

И, така, со помош на наизменичните кадри, со нивното нужно распарчување, се наметна ритмот. Се роди од поврзувањето на сликовните претстави.

КАРМЕН ОД КЛОНДАЈН (Carmen of the Klondyke) беше едно од ремек-делата на овој вид филм.

"Треска" на Луј Делик, кој ќе остане како еден од најсовршените примери на реалистичниот филм, го обележи врвот на овој род. Но, во "Треска", и покрај реализмот, трепереше и малку сон, кој ги преминуваше границите на драмата и се стопуваше со она, "недореченото", што се криеше зад прецизните слики. Се појавуваше филмот на навестувањето.

Човековата душа запеа. Откако ги надмина фактите, мелодичното немерливо движење на чувствата завладеа со луѓето и со предметите меѓу кои, како и во животот, владееше хаос. Реализмот се развиваше. Овој филм на Луј Делик не беше примен онака како што заслужуваше. Публиката, секогаш заробена од навиките и традицијата, вечната препрека на која наидуваа луѓето со нови идеи, не сфати дека настан, без играта на бавните или брзите акции и реакции што го предизвикуваат, не е настан.

Филмот веќе се обидуваеше да побегне од јасно формулираните факти и бараше емоции во навестувањето. "Треска" отпрвин наиде на неразбирање кај масите. Делик, меѓутоа, ни најмалку не се оддалечи од традицијата. Ја почитуваше утврдената патека на литерарната фабула и според неа понатаму го развиваше филмот на вообичаен начин.

Денес "Треска" се вбројува во класичните дела на филмскиот репертоар. Оние што го исвиркаа филмот кога се појави, денес длабоко му се восхитуваат, благодарейќи му на развојот на сопствената филмска култура. Ако се искрени кон себе, ќе сфатат дека е повредно да се збогатуваш себеси со помош на оригинално дело отколку да го критикуваш тоа дело. И, така, вистината што ни ја остави вчерашнината постојано не заслепува, забавајќи го процутот на вистината што ни ја носи утрешнината.

По неразбирањето на изразот движење, навиката беше најголемата препрека што филмот требаше да ја совлада.

Тогаш на
и импрес
тави едн
проникне
тоа игра
лите и в
факти на
ни импре
душевно
двоен ко
ност мор

Се сеќа
сликајќи
та по и
изразот
парализ
го окру
ности н
и психи

Овој па
поднесу
ствата.
Навесту
ласта
на точ

За имп
кои ја
светли
или си
состав
раздви
оптика
та што
ритам
матур
откри
судир
Ганс
и игр
со де
ни фа

Тогаш наиде вториот период, периодот на психолошкиот и импресионистичкиот филм. Изгледаше детски да се постави една личност во одредена ситуација а да не се проникне во тајните на нејзиниот внатрешен живот. Затоа играта на актерите беше следена со играта на мислите и визуелните сензации. Спојувањето на прецизните факти на драмата со описот на повеќекратните и спротивни импресии - бидејќи постапките се само последица на душевната состојба или обратно - неминовно водеше кон двоен колосек; за да се зачува хармоничноста, таа двојност мораше да се прилагоди на јасно обележениот ритам.

Се сеќавам дека во 1920 година, во СМРТТА НА СОНЦЕТО, сликајќи го очајот на научникот кому му се враќа свеста по изливот на крв во мозокот, помалку го истакнував изразот на лицето на главниот актер, а повеќе неговата парализирана рака, предметите, светлините и сенките што го окружуваа, давајќи им на овие елементи визуелни вредности кои по силината и ритамот одговараа на физичката и психичката состојба на мојот јунак.

Овој пасаж, се разбира, го исеков, зашто гледачот не поднесува дејствието да го забаваме со анализа на чувствата. Но, сепак, започнуваше ерата на импресионизмот. Навестувањето ја продолжуваше акцијата и ја ширеше областа на чувствата кои веќе не беа заробени во рамките на точно утврдените факти.

За импресионизмот, природата и предметите беа елементи кои ја дополнуваат акцијата. Некоја сенка, трага на светлина, еден цвет, во почетокот беа одраз на душата или ситуацијата, за потоа, малку по малку, да станат составен дел на битната вредност. Се досетувавме да ги раздвижиме предметите и се обидувавме, со помош на оптиката, да ги промениме нивните облици според логиката што ја наметнуваше некоја душевна состојба. Така, по ритамот, и механичкото движење, кое литерарниот и драматуршкиот оклоп така долго го задушуваа, најпосле ја откри нужноста на своето постоење... Но, движењето се судираше со незнаењето, со навиките. ВЕЛОСИПЕД на Абел Ганс ја означил новата голема етапа. И психологијата и играта се повеќе зависеа од ритамот кој доминираше со делото. Личностите повеќе не беа единствените битни фактори; покрај нив, од основно значење беа должина-

та, нехармоничноста и хармоничноста на сликата. Шини, локомотива, котел, тркала, манометар, дим, тунели: облиците се развиваа и од нив се развиваше нова драма, ткаена од остри непрекинати движења; конечно, усвоеното рационално разбирање на уметноста на движењето не поведе, на величествен начин, кон симфониската поема на слики, кон визуелната симфонија создадена надвор од сите познати формули (зборот симфонија овде е земен само како аналогича). Симфониската поема, кадешто како и во музиката, чувството избива низ возбудањето а не низ фактите и постапките и каде што сликата ја добива вредноста на звукот. Визуелната симфонија, ритам на комбинирани движења, ослободен од личности, каде што линиите на облиците се движат во постојано променлив такт и творат емоција, кристализирајќи или не кристализирајќи ги идеите.

Публиката не го прими ВЕЛОСИПЕД на Абел Ганс онака како што заслужуваше да биде примен. А кога филмските творци почнаа да ја користат играта на различните ритми, во кои понекогаш брзината на сликата што пролетуваше како молња добиваше вредност на такт, односно триесет и вториот дел на целата нота, на аналитички ритам во синтезата на движењето, гледачите негодуваа: беа тоа залудни протести кои подоцна се претвораа во аплауз. Различни реакции на една иста работа во период од само неколку месеци. Време на прилагодувања, препреки; изгубено време.

Кинеграфското движење, визуелниот ритам сличен на музичкиот, кој на општото движење му дава смисла и сила, вредности аналогни на вредностите на хармоничното траење, мораа да бидат дополнети, ако смеам така да речам, со звучност на чувствата содржани во самата слика. Овде се вмешаа и архитектонските пропорции на декорот, и блесокот на вештачното осветление, и длабината на сенките, и хармонијата и дисхармонијата на линиите, и оптичките средства. Секоја слика од КАЛИГАРИ делуваше како акорд фрлен во раздвиженоста на фантастичната и бурлескна симфонија. Чувствителниот акорд, барокниот акорд, дисонантниот акорд во мојното движење на низата слики.

Така, и покрај нашето незнаење, филмот се ослободуваше од првите заблуди и, менувајќи ги естетичките мерила, се приближуваше во технички поглед кон музиката,

докажувај
движење м
цијата ш

фабулата
чењето во
зување. Н
звучноста
да ги ус
тивната
ната ме
говореше

Кога не
lie des
идеално
ключител
ствата,
намично

Доволно
ност е
ка филм
то во с
веќе ре
мата ш
та што

Со проу
во свој
ње на е
ции, ке
живее
ти, на
рите.

Најваж
со кој
та со
раз во
ниите
потчин
возбуд
разви

докажувајќи дека од ритмички усогласеното визуелно движење може да блесне емоцијата, идентична со емоцијата што ја предизвикува музиката.

Фабулата и играта на актерите неосетно го губеа значењето во однос на сликите и нивното меѓусебно поврзување. Како што музичарот ги усовршува ритмот и звучноста на музичката фраза филмскиот уметник почна да ги усовршува ритмот и звучноста на сликата. Емотивната вредност на сликите стана така голема, а нивната меѓусебна поврзаност така логична, што сликата говореше сама за себе и без помош на текстот.

Кога неодамна го работев ЛУДИЛОТО НА ХРАБРИТЕ (*La folie des vaillants*), ги избегнував, стремејќи се кон идеално решение, сцените со актерите и се врзував исклучително за песната на сликите, за песната на чувствата, во стегнато, скоро непостојно но секогаш динамично дејствие.

Доволно ми е да се сомневаме дека кинеграфската уметност е наративна уметност. Мене лично ми се чини дека филмот отишол подалеку во нежните навестувања одошто во суви прецизности. Зарем филмот не е, како што веќе реков, музика за очите и зарем не би требало темата што му служи како повод да се споредува со темата што го инспирира музичарот?

Со проучување на овие различни естетички мерила, кои во својот развој се стремат кон единственото негување на експресивното движење како предизвикувач на емоции, ќе најдеме, логично, на чист филм, кој може да живее надвор од покровителството на другите уметности, надвор од секоја тема, надвор од играта на актерите.

Најважната пречка на која наидува филмот е бавноста со која се развива нашето сетило за визуелно, бавноста со која тоа се обидува да го најде својот полн израз во интегралната вистина на движењата. Можат ли линиите што се развиваат со сета своја целина во ритам, потчинет на некоја сензација или апстрактна идеја, да возбудат сами од себе, без декор, со простата игра на развивање на облиците?

Во филмот за раѓањето на ежовите, шематизираниот облик што се врти со различни брзини опишува кривина на различни нивоа и така создава впечаток неадекватен на идејата што ја илустрира, зашто ритмот и амплитудата на движењата во просторот на екранот стануваат единствени сензибилни фактори. Чисто визуелната емоција, во зачеток-физичка, а не церебралната е еднаква на онаа што го предизвикува изолираниот звук. Да замислиме сега повеќе форми во движење што уметникот низ различни ритми ќе ги обедини во иста слика и кои ќе ги поврзе во низа сликовити претстави, и еве нè пред зачетокот на "интегралната кинезграфија".

Пример во кој има и литература, но кој е истнаен од многу едноставни елементи: зрно жито што зрее. Зарем оваа срејна химна на созревањето, која најпрвин во ба-вен па потоа во сè побрз ритам се качува кон светлината, не е синтетизирана и целосна драма, чисто кинезграфска драма, и по идејата и по изразот? Идејата, штотуку чепната, ја снемјува пред нијансите на хармоничното движење во визуелниот метар. Линиите се затегнуваат, се преплетуваат или соединуваат, се расцутуваат и се губат: кинезграфија на облик.

Втор пример на брутална сила: лав и оган, бура во вителот елементи кои во луда брзина се уништуваат и се претвораат во зебрести риги. Борба на црни и бели површини за превладување: кинезграфија на светлината.

И кристализацијата. Раѓање и развивање на облици кои низ аналитички ритам се дополнуваат, творејќи заедничко движење. Документарните филмови што до денес се реализираа без идеал и без естетички мерила, со единствена цел да го заробат бескрајно ситното движење на природата, ни помагаат и да ги утврдиме техничките и емоционалните основи на интегралната кинезграфија. Тие сепак, нè доближуваат до концепцијата на филмот, филмот ослободен од сите туѓи примеси, од филмот на уметноста на движењата и визуелниот ритам на животот и имагинацијата.

Кога сензибилноста на уметникот, вдахновена со овие изразни средства, би почнала да создава по сопствена волја, пред нас би се појавила една нова, конечно пронајдена, уметност.

Да му се
се туѓи
во визу
естетик

Во спис
појавув
што е д
следи д
била му
тоновит
чиста м
симфони
само на
ви мож
по пат
лажува
уметно
на дви

Истраж
Погреш
мата у
публик
на овс
одреде
било д
чува
од фу
сот н
ствен
е пре
биде,
рај о
филмо
се уш
кои с

филмо
снийо
чини
само
бира
твор

Да му се одземат на филмот сите оние елементи што му се туѓи, да се бара неговата суштина во движењето и во визуелниот ритам - во тоа се состои новата филмска естетика, во светлината на зората што се раѓа.

Во списанието *Cahiers du mois* пишував: "Филмот што се појавува во толку различни форми може да остане и она што е денес. На музиката не и е недостоинствено да ја следи драмата или поемата, но музиката никогаш не би била музика кога би се задржала само на единството на тоновите, зборовите и дејствието. Постои и симфонија, чиста музика. Зошто и филмот не би можел да има своја симфониска школа? (Зборот симфонија тука е употребен само како аналогија). Наративните и реалистични филмови можат да се служат со кинеграфијата и да продолжат по патот по кој тргнале. Но публиката нека не се залажува: така сфатениот филм е само вид а не и филмска уметност која емоцијата мора да ја бара во уметноста на движењето на линиите и формите.

Истражувањето на чистиот филм ќе биде долго и тешко. Погрешно сме ја разбрале вистинската смисла на седмата уметност, сме ја прикриле и смалиле, така што публиката, свикната на привлечните и пријатни облици на овој вид филмови, за филмот како уметност создала одредено мислење и одредена традиција. Лесно би ми било да речам: "Развитокот на кинеграфијата го попречува само мојта на парите". Но, парите се само една од функциите на сето ова, а во ова се вбројуваат вкупот на публиката и нејзината свикнатост на еден единствен вид од оваа уметност која, онакво каква што и е претставена, и се допаѓа. Вистината за филмот ќе биде, верувам, посилен од нас и ќе се наметне, и покаж се, со развојот на сетилата на визуелно. Технички, филмот е уметност сличен на музиката, но тие до денес се уште се разликуваат по вдохновеноста. Две уметности кои со помош на навестувањето предизвикуваат чувства.

Филмот, седмата уметност, не е фотографија на вистинскиот или имагинарниот живот, како што можеше да ни се чини до денес. Вака разбран, филмот би претставувал само огледало на разни епохи и би бил немоќен да ги собира бесмртните дела што секоја уметност мора да ги твори.

Добро е да се продолжи она што веќе постои. Но суштината на филмот е во нешто друго: таа е вечност, зашто произлегува од самото битие на универзумот: од движењето.

Превод: Д. Рубен



★★★★★★

Љев Куљешов

МОНТАЖАТА

Целта на
методот
Куљешов.

Нема да
туку за
би денес
на целта
до двана
годареј
купната
руваат

На поче
ребно д
нашата

Спроти
графија
произве
ше зара
артисти
лесна
филмск
зирана
ти. Фи
ници,
одреде
без зн
ри од
култур

Истов
то, з
Некои
други
на бе

Се јавуваа површни написи, па возбудени и површни одговори, би се рекло вистинска критичарска војна, но сето тоа беше сосем несериозно.

Тогаш групата луѓе, кои, заедно со мене, сериозно се интересираа за филмот, си поставија пред себе, цела низа задачи и започнаа да ги решаваат. Пред сè, си рековме, за да се ~~4~~реди што е тоа филм, потребно е да се откријат оние посебни својства кои влијаат на гледачот, кои постојат само на филмот и никаде на друго место.

Ако погледнеме која и да било друга уметност, на пример музиката, во неа ќе најдеме одреден звучен материјал. Звуци во природата има исклучително многу и тие звуци, тој музички материјал, композиторите го доведуваат во одредена меѓусебна зависност, односно го организираат во некоја форма - хармонична, ритмична - создавајќи на тој начин музичко дело.

Знаевме дека така е и во сликарството: материјалите што тоа ги организира се обликот и бојата. И во сите други уметности беше можно да се определи материјалот, начинот на неговата обработка и начинот на организирање.

Кога во тоа време започнавме да го анализираме филмот, ни беше мошне тешко да определиме што е неговиот материјал; како тој се организира, кое е главното, основно средство со кое филмот дејствува, со што се разликува од другите видови претставувања и од другите уметности. Нам, меѓутоа, ни беше сосем јасно дека филмот има свои посебни својства со кои дејствува врз гледачот, бидејќи филмското дејствување врз гледачот остро се разликува од дејствувањето на другите видови претставувања; тоа е карактеристично само за оваа уметност.

Тогаш почнавме да ги анализираме филмовите и да испитуваме како се составени; за да утврдиме кој е главниот фактор на филмското дејствување, зедевме дел од филмот, го раздвоивме на составните делови и почнавме да истражуваме каде и во што е она филмско што го определува самото битие на филмското творештво.

Замислете ја прекрасна сцена добро. Го видовме жгу интересен декор, и тогرافيја филм. Со изум, кој нема ништо слика. Ви и средство дејќи до жаа дека никакви нашето и та и да многу де со кој м Тогаш во ќе биде беше важ дејству ме да г да запо јасно д полза. на, а з треба д реагира кина во чини - згодно телната гледач буди, (лонски жестве така н

Публик многу дравит настан

Замислете не како земаме дел од филмска лента на која прекрасни артисти, во прекрасен декор, играат прекрасна сцена. Снимателот таа сцена ја снимил многу добро. Го видовме тој дел на екранот - и што видовме? Видовме жива фотографија на многу добри артисти, многу интересна сцена, жива фотографија на многу добар декор, интересно пронајдена содржина, извонредна фотографија итн., но ни во еден од тие елементи немаше филм. Сосем е јасно дека филмот е таков фотографски изум, кој прикажува движење, а она за што зборував нема ништо заедничко со поимот филм, со филмската слика. Видовме дека тука нема никакви посебни начини и средства на филмско дејствување врз гледачот. Би-дејќи дојдовме до овие мрачни заклучоци, кои ни покажаа дека во она што го гледавме нема филм, дека нема никакви само нему својствени особини, го продолживме нашето истражување. Почнавме да ги обиколуваме кината и да набљудуваме кои и како направени филмови најмногу дејствуваат врз гледачот, односно кои филмови, со кој метод направени, можат да го освојат гледачот. Тогаш воопшто не ни беше битно дали тоа дејствување ќе биде корисно или штетно за гледачот; единствено ни беше важно да го пронајдеме тоа средство на филмското дејствување, а знаевме дека, ако го најдеме, ќе умееме да го насочиме таму каде што е потребно. Решивме да започнеме со централните кина, но веднаш ни беше јасно дека од нив нашите набљудувања ќе имаат слаба полза. Прво - затоа што во нив доаѓаше богата публика, а за неа покажувањето чувства значи лош манир: треба да се воздржуваш, треба најнезабележително да реагираш на она што се случува. Второ - во скапите кина во тоа време се одеше повеќе од романтични причини - таму беше темно, постоеја ложи, па тоа беше згодно место пријатно да се помине времето со пријателката или пријателот. И трето - многу голем број гледачи одеше во скапите кина од сосем нездрави побуди, одеа да го видат "божествениот Палонски (Палонский)", "божествениот Максимов (Максимов)", "божествената Холоднаја (Холодная)", Карали (Каралли) и така натаму.

Публиката на евтините кина беше полошо воспитана, многу погруба, многу непосредна, лишена од нездравите побуди и затоа многу посилно реагираше на настанот и претставата што ја следеше. Затоа, ако

нешто во филмот ѝ се допаѓаше, таа ракоплескаше, викаше дека тоа е добро; ако нешто не ѝ се допаѓаше, таа свиркаше и гласно се бунеше. Ња беше полесно да вршме испитувања и да извлекуваме заклучоци набљудувајќи ја оваа публика. Се покажа дека пред сè ѝ се допаѓаат странските а не руските филмови.

Странските филмови најмногу го привлекуваа гледачот и го присилуваа да реагира на нив. Тоа беше многу едноставно да се објасни. Работата беше во тоа што техниката на правење на овие филмови беше многу по-совершена од техниката на правење на руските; во странските филмови фотографијата беше појасна и попрецизна, артистите беа грижливо избрани, режијата беше интересна и побогата. Овие филмови, со својата чистота и со својата техничка страна, привлекуваа многу повеќе публика отколку руските. Од странските филмови најсилен впечаток оставаа, најмногу аплауз предизвикуваа американските филмови. Кога стана очигледно дека во поглед на дејството врз гледачот американските филмови стојат на прво место, започнавме со нивното изучување; започнавме да ја анализираме нивната конструкција во целост а не само поединечните делови на филмот. Споредивме два филма, еден американски и еден руски, и утврдивме дека разликата меѓу нив е необично голема. Се покажа дека рускиот филм е составен од мал број долги монтажни делови, снимени од едно место. Во исто време, американскиот филм беше составен од голем број кратки монтажни делови, снимени на разни места, што се објаснуваше првенствено со тоа дека американскиот гледач, за парите со кои ќе го купи билетот за кино-претставата, сака да добие најмногу впечатоци, да ја види најдобрата претстава и најмногу настани. Во американскиот филм требаше во определена должина на филмот да се сместат безброј настани и да се прикажат на најдобар и најсоодветен начин, затоа што, повторувам, Американецот за својот долар сака да добие најдобра претстава.

И, благодареејќи му на тој комерцијален карактер на американските филмови и на самото темпо на американскиот живот, многу побрзо од руското и европското, американските филмови беа составени од голем број најситни монтажни делови, од низа ситни сцени, спонени со еден сосема одреден редослед, наспроти руските филмови кои, во тоа време, се состоеја од многу

мал број долги сцени, поврзани на еден исклучително монотон начин.

Работејќи, споредувајќи ги американските филмови со руските, се уверивме дека основното средство на дејствување врз гледачот по пат на филмот, средство кое е карактеристично само за филмот - не е само покажувањето на содржините на монтажните делови туку нивната меѓусебна организираност, нивното комбинирање, со други зборови, меѓусебниот однос на монтажните делови, нивниот редослед, начинот на сменување на едното монтажно парче со друго. Ете, тоа е основното средство на филмското дејствување врз гледачот.

Не е толку битна самата содржина на монтажните парчиња колку што е начинот на нивното поврзување и сменување.

Бидејќи во американските филмови монтажните делови брзо се сменуваат, тие сменувања и комбинации гледачот многу јасно ги чувствува. Во руските филмови монтажните парчиња се сменуваат бавно и ефектот на дејството што би требало да произлезе од тоа сменување е неспоредливо послаб отколку во американските. Да замислиме ограда долга десет врсти; првата половина од оградата е обоена со црвена боја, другата со зелена. На оној што ја обоил оградата му е битно човек, одејќи покрај неа, да ја уочи смената на двете бои - меѓусебниот однос на зеленото и црвеното - и да сфати како тие звучат заедно и како се забележуваат. Замислете како одите пет врсти покрај зелената боја; потоа наидува црвена и пет врсти одите покрај црвената боја; замислете сега дека оградата е подолга и дека следните пет врсти се обоени со сина боја; додека дојдете до сината, ќе заборавите дека пред црвената била зелената боја, бидејќи сте изгубиле неверојатно многу време гледајќи една иста боја. Кога таа ограда би ја менувала бојата по секој метар-зелена, црвена, сина, зелена, црвена, сина итн. - петнаесет врсти - вие цело време би ја гледале комбинацијата и меѓусебните односи на овие три бои.

Тоа се случува и во филмот: кај долгите монтажни парчиња, кај бавното сменување на сцените, не ја гледаат целата конструкција, целата организација на филмскиот материјал. Кај кратките монтажни парчиња и бр-

зото сменување на сцените - меѓусебниот однос на поединечните делови и општата организација се извонредно јасни: ги забележувате во моментот.

Значи, разбравме дека средството што дејствува врз гледачот е самиот систем на сменување на монтажните парчиња од кои е составен филмот.

Лепењето на парчињата од кои е направен филмот по утврден технички ред е наречен монтажа. Затоа во 1916 година објавивме дека основното средство на филмското дејствување врз гледачот, односно она средство на кое мораме најнапред да работиме (запоставувајќи ги некое време, можеби и неколку години, сите други филмски елементи) е монтажата, односно меѓусебното сменување на парчињата.

Монтажата е организација на филмскиот материјал.

Оттаму стана сосем јасно дека поединечните составни делови на филмот се уште не се филм, туку негов материјал. Ние, се разбира, знаевме дека во приготвувањето на материјалот треба да се тргнува од најстрогите барања и дека ќе биде потребна исклучително напорна работа за да се создаде материјал од највисок квалитет. Но, тогаш аа тоа немавме време бидејќи имаше толку театралност, толку погрешно приоѓање кон филмот, толку недоразбирање околу тоа што е филмско а што не е, така што беше неопходно да се одложи работата на самиот материјал, да се признае дека во тој момент, во тие години, таква работа не е потребна. Целото внимание и целиот напор требаше да се насочи на организацијата на материјалот, на организацијата на филмот, односно на монтажата.

Затоа тогаш објавивме и нешто што не беше сосема точно, а тоа е: не е важно како се направени монтажните парчиња, важно е како се тие парчиња групирани, како е групиран филмот. Материјалот може да биде и лош, единствено важно е добро да се организира.

Тогаш тоа беше одреден политички потег. Поинаку и не можеше да се пробие отпорот во главите на оние од кои зависеше нашата работа, бидејќи не беа во состојба да разберат се одеднаш. Основната битка

што ја за
за монтажа
филмот, а
лот, кој
нимаваме

Кратката
гата - ру

Покрај то
ципот на
уште неко
замислиме
пишување
да се уб
принесув
револвер

Во Русиј
мера, пр
човекот
тири сид
ба да по
ти, на
прозорци
Ние ќе
да биде
животот

Покрај
тешко;
до чело
лентата
на екран
завеси
Тој го
ти и,
тестве
ја наб
та што
екранс
начин.

Амери
тие с
парчи

што ја започна нашата филмска партија беше битката за монтажа, за ставот дека монтажата е основата на филмот, а не одделни монтажни парчиња, не материјалот, кој е на второ место и со кој треба да се занимаваме дури потоа.

Кратката монтажа доби име американска монтажа, долгата - руска монтажа.

Покрај тоа што ги правееа своите филмови на принципот на брзата монтажа, Американците ни покажаа уште некои, нам сосема непознати нешта. На пример, да замислиме сцена: човек седи во соба покрај маса за пишување, почнува да мисли нешто непријатно, решава да се убие, зема од фиоката на масата револвер, го принесува до слепоочницата, го притиска чкрапалото, револверот пука - човекот паѓа.

Во Русија, за снимање на оваа сцена би поставиле камера, пред камерата декор, и вана би размислувале: човекот живее во соба - треба да се изгради соба; четири зида се многу, ќе изградиме три; во собата треба да постојат прозорци и врата; во собата има тапети, на тапетите цветчиња. На ѕидовите има слики. На прозорците цвеќе. Во собата треба да има шкаф, печка. Ние ќе го ставиме сето тоа; масата за пишување треба да биде украсена со прибор за пишување - сè како во животот.

Покрај масата седи артистот и глуми како му е многу тешко; го зема револверот од фиоката, го пренесува до челото и пука. Снимателот ја снима целата сцена, лентата се развива, се копира, потоа се прикажува, а на екранот гледачот треба истовремено да ги гледа и завесите на прозорците, и сликите на ѕидовите итн. Тој го гледа малиот артист опкружен со многу предмете и, во моментот кога артистот ги открива најсуштествените психолошки проживувања, гледачот може да ја набљудува ногата од масата за пишување или сликата што виси на ѕидот, односно: сè што се случува на екранот доаѓа до гледачот на еден сосема раздробен начин.

Американците снимаа на еден сосема поинаков начин: тие секоја сцена ја разбиваа на одделни монтажни парчиња, на низа парчиња од кои се состои, при што

секој одделен момент го снимаа така, во него да се види само она што е најнеопходно. Дури и за општите планови правеа декор во кој немаше подробности. Ако им беше потребно да се добие впечаток на соба, тие тоа го постигнуваа со помош на некој детаљ. Ако тапетите немаа никаква работна задача, ако немаа никаква функција, ѕидовите се затемнуваа, стануваа црни, а во светлина остануваа само оние предмети што во тој момент беа неопходни.

Според тоа, уште пред да ја започнеме нашата експериментална работа, пред да почнеме да остваруваме какви и да било резултати, ја истакнавме нашата прва работна парола која се сведува на следново: филмскиот материјал го прават одделните монтажни парчиња од самиот филм. Немавме никаква можност да се занимаваме со обработка на филмскиот материјал и затоа привремено изјавувавме дека тој за нас не постои, дека ни е сеедно каков е. Тогаш го проучувавме начинот на организирање на тој материјал, односно монтажата, бидејќи монтажата е главната сила на филмското дејствување, таа е својствена само на филмот. Најсилни впечатоци се постигнуваат со монтажа, и тоа не монтажа на цели сцени туку на сцени снимени со американски кадар, односно такви сцени во кои секое одделно монтажно парче го прикажува само она што е неопходно да го види гледачот, и тоа на најјасен начин.

Тоа се основните ставови што ги истакнавме во почетокот на нашата работа пред десет или единаесет години.

Денес во филмот се занимаваме со сосема други работи. Но, сето она што го работиме денес произлезе од овие основни претпоставки. Методот за кој пред малку зборував доведе до прилично крупни резултати: најдоброто во советскиот филм е создадено со овој метод. Целиот европски и советски филм работи според тој метод, чии творци се Американците. Бидејќи го развивме и го искористивме она што го создадоа Американците, денес работата ја пренесуваме на друг план, на планот на филмската култура. Меѓутоа, ако го немавме во рацете она што е основа на филмското дејствување, сосем е сигурно дека немаше да оствариме никакви резултати,

бидејќи
то не ќе
Откако
работи
та монта
постапки

Мислам
просто
нато. Н
нов нев
на најм
волуцио
со кои
прекину
ни пари
филмска
да ја п

Првото
на сите
со пен
носта
настан
и во Е
раат т
ќе ги
неверо
ментар

Сите о
вам, п
нерот
сниман
на не
то и
бот н
те он
место
на ед
ќерна
даат
како
место

бидејќи ако не го овладеевме филмскиот материјал, ништо не ќе можевме да дадеме. Да се вратиме на старото. Откако заклучивме дека е неопходно првенствено да се работи на монтажата, почнавме да ја анализираме самата монтажа и да ги утврдуваме нејзините својства и постапки.

Мислам дека ова за што сега ќе зборувам ќе изгледа просто смешно; толку е наивно, примитивно и општопознато. Но, тогаш (а беше сосем неодамна) личеше на таков неверојатен "футуризам" што против него се бореа на најжесток начин. И поради тоа што бевме такви револуционери на формата, нашата група, т.е. другарите со кои работев, па и јас самиот, често моравме да ја прекинуваме работата. Ми се случуваше дури да немам ни пари ни чевли, а се поради тоа што остварував филмска идеја што филмските трговци никако не сакаа да ја прифатат.

Првото својство на монтажата - денес апсолутно јасно на сите, додека во она време требаше да се докажува со пена на устата и со неверојатна енергија - е можноста за паралелни и истовремени настани, односно: настанот може да се случува истовремено и во Америка, и во Европа, и во Русија, може паралелно да се монтираат три, четири или пет тематски линии. Филмот сите ќе ги собере на едно место. Пред десет години требаше неверојатно многу борба за да се утврди оваа најелементарна вистина.

Сите основни принципи на монтажата за кои ќе зборувам, првпат ги применив во филмот "Проектот на инженерот Прајт" ("Проект инженера Прајта"). За време на снимањето на "Проектот на инженерот Прајт" наидовме на некои тешкотии: беше потребно личностите - таткото и ќерката - да одат низ полето и да го видат столбот на далекуводот со електричните водови. Техничките околности не спречуваа тоа да го снимиме на едно место. Моравме столбот и далекуводите да ги снимаме на едно место, а на друго место, одделно таткото и ќерката како одат низ полето; ги снимивме како гледаат некаде нагоре, како зборуваат за далекуводите и како си одат. Далекуводот што го снимивме на друго место, го вметнавме во ова минување низ полето.

Тоа е најобична, најлесна работа, која денес се прави на секој чекор.

Се покажа дека со помош на монтажата е можно да се прикажува дури и некаква новосоздадена земјина површина, која никаде не постои: имено, тие луѓе тука не одеа и тој далекувод тука не беше, но во филмот изгледаше дека луѓето се движат тука и дека далекуводот се наоѓа пред нивните очи.

По неколку години направив посложен експеримент. Снимив една сцена; во неа играа Хохлова (Хохлова) и Оболенски (Оболенский). Тие беа снимени вака: Хохлова е во Москва, оди по Петровка покрај продавниците на Мосторг, а Оболенски оди по брегот на реката Москва (овие две места се меѓу себе одвоени околу три врсти). Се здогледуваат, се насмевнуваат и тргнуваат еден кон друг. Средбата ја снимахме на Пречистенскиот булевар, кој се наоѓа на трет крај од градот. Се ракуваат пред споменикот на Гогољ и гледаат некаде. Овде се монтира парче од американскиот филм "Белата куќа во Вашингтон" (The White House in Washington). Следниот кадар - тие се на Пречистенскиот булевар: решаваат да одат, поаѓаат и се качуваат по големите скали на црквата на Христос Спасителот. Ги снимахме, ги монтираме и излегува дека се качуваат по скалите на Белата куќа во Вашингтон. Го прикажавме тој филм, тоа парче, и на сите им изгледаше јасно дека Мосторг се наоѓа на брегот на реката Москва, дека помеѓу Мосторг и реката Москва е Пречистенскиот булевар, каде што се наоѓа споменикот на Гогољ, а дека наспроти споменикот е вашингтонската Бела куќа. Притоа не беше употребен никаков трик, никаква двојна експозиција. Ефектот беше постигнат единствено со организација на материјалот, со методот на неговата филмска обработка. Таа сцена ја покажа неверојатната сила на монтажата, која е така мојна што може од корен да го измени материјалот. Од таа сцена стана јасно дека основната сила на филмот е во монтажата, бидејќи со монтажата е можно и да се разруши, и да се изгради, и конечно да се преработи материјалот.

Одиде понатаму: за време на снимањето на таа сцена ни недостигаше само едно монтажно парче - ракувањето на Хохлова и Оболенски, кои во тој момент беа отсутни. Го зедевме палтото на Оболенски и палтотото на Хохлова -

и, пред Гогољевиот споменик, снимивме две туѓи раце како се ракуваат. Ги вметнавме тие раце, и бидејќи Хохлова и Оболенски беа веќе прикажани, замената останала незабележана.

Тоа ме наведе да помислам на еден друг експеримент. Во првиот изградивме произволен простор на земјата; на една линија на дејството изградивме произволен декор. Во вториот експеримент ја оставивме истата заднина и истата линија на движење на човекот, но ги искомбиниравме самите луѓе. Снимив девојка која седи пред огледало, ги шминка очите и веѓите, става црвило на усните, си ги обува чевлите.

Служејќи се само со монтажа, прикажавме девојка која всушност во природата, во стварноста, не постои, бидејќи снимивме усни од една жена, нозе од друга, грб од трета и очи од четврта. Ги залепивме монтажните парчиња, доведувајќи ги во меѓусебна врска, и добивме сосема нов човек со помош на сосема реален материјал. Овој пример, исто така, покажува дека целокупната сила на филмското дејствување е во монтажата. Само со материјалот никогаш не би можело да се постигнат така необични, би се рекло неверојатни работи. Тоа не е можно ни во една друга уметност освен на филмот, при што, тоа не се постигнува со трик, туку само со организација на материјалот; единствено со негово доведување во ваков или онаков редослед. Да земеме поедноставен пример: човек стои покрај врата - тоа го снимаме во општ план. Потоа преминуваме на крупен план и снимаме глава на друг човек. На тој начин е можно на фигурата на Ната Вачнадзе да се припои лицето на Хохлова, при што нема да биде во прашање трик туку монтажа, односно организација на материјалот а не технички трик.

Кога дојдовме до вака вистински резултати, кога почувствувавме извесна сила, презедовме уште две работи. Уште порано кај нас се водеше расправија околу тоа дали од монтажата зависи што доживува артистот во одредена психичка состојба. Зборуваа дека тоа со монтажа не може да се измени. Споревме со еден значаен филмски артист, кому му зборувавме: замислете ваква сцена - човек долго време чмае во затвор, изгладнет е, бидејќи не му даваат да јаде; му носат чинија супа, тој необично се радува на супата и алчно срка. Втора

сцена: човек е во затвор, му даваат да јаде, го хранат добро, сосем е сит и пресит, но тагува за слободата, за птиците, за сонцето, за куките, за облаците; му ја отвораат вратата и го изведуваат на улица. Тој гледа и птици, и облаци, и сонце, и куќи, и се радува на тоа.

Тогаш го запрашавме артистот: дали лицето на човекот кој реагира на супа и лицето на човекот кој реагира на сонце во филмот ќе бидат исти или не? Артистот се побуни: секому му е јасно, одговори тој, дека реакцијата на супа и реакцијата на слобода ќе бидат сосема различни. Тогаш ги снимивме тие две парчиња и -иако ги преместував и иако долго ги гледавме, никој не можеше да забележи никаква разлика на лицето на артистот и покрај апсолутно различната игра. Нај правилната монтажа, дури и кога играта на артистот е насочена кон нешто сосема друго, таа, сепак, во очите на гледачот ќе изгледа така како што тоа му е потребно на монтажертот, бидејќи и самиот гледач го доградува монтажното парче и го гледа она што му е сугерирано со монтажата.

Видов, ми се чини во филмот на Разумни (Разумный), ваква сцена: дом на некој свештеник и во него на ѕидот фотографија на Никола II; градот го заземаат црвените; исплашениот свештеник ја свртува фотографијата, а на неа, на другата страна - насмеаниот лик на Ленин. Таа фотографија ми беше позната и Ленин на неа не беше насмеан, но во филмот тоа место беше така смешно и публиката го примаше така весело, па и самиот, неколку пати проверувајќи ја фотографијата, видов како Ленин се смее. Се заинтересирав за тоа, ја зедев фотографијата што ја снимаа и видов дека изразот на лицето беше сериозен. Монтажата беше направена така што, и несакајќи, сериозното лице го исполнивме со оној израз што одговараше на ситуацијата; монтажата ја измени работата на артистот. Според тоа, монтажата имаше колосално влијание на обработката на материјалот. Се покажа дека со монтажа е можно играта на артистот да се менува во овој или оној правец.

Кога започнавме да правиме филмови засновани на монтажа, започнаа да не напаѓаат: "Вие сте наполно луди футуристи, прикажувате филмови составени од најситни парчиња, пред очите на гледачите настанува неверојатна

збрка - п
не е можн
на екрано
ме - на н
парчиња
тажното
кон лева
зазема не
првиот к
мет се н
пите ови
ледот од
дизвика
дразнето
оневозмо

Според т
рат на г
на следн
сигурно

Ако снит
вртест,
ако снит
ло, и з
да има
сметка,

(...)

збрка - парчињата скокаат едно по друго така брзо и не е можно човек да се снајде во она што се случува на екранот." Го зедеме тоа во обзир и размислуваме - на кој начин можат да се комбинираат монтажните парчиња без тие скокови и удари. На пример: на монтажното парче има воз кој се движи, и тоа од десната кон левата страна на екранот, и во последниот квадрат зазема некоја положба во левиот агол на платното; во првиот квадрат на следното монтажно парче новиот предмет се наоѓа во десниот агол на екранот; ако ги залепите овие две монтажни парчиња, префрлувањето на погледот од едната на другата страна на екранот ќе предизвика впечаток на скок, ќе предизвика нервна раздразнетост која ќе го вознемири гледачот, ќе му го оневозможи впечатокот на лесно преминување.

Според тоа, правецот на движењето во последниот квадрат на претходното монтажно парче и во првиот квадрат на следното треба да е ист; ако правците не се исти, сигурно ќе дојде до скок.

Ако снимате тркалезен предмет а го монтирате со четвртест, за тоа, исто така, треба да водите сметка; ако снимате големо лице а го монтирате со нешто помало, и за тоа треба да се води сметка; и тогаш нема да има никакви удари и скокови. Ако за тоа не се води сметка, пред очите ќе се појави раздражувачки дармар.

(...)

Превод: Павлина Гргуревик

★★★★★★



Жан Виго

ДОКУМЕНТИРАНА ТОЧНА НА ГЛЕДИШТЕ (1930)

Денес веќе проблемот не е во тоа да се открие филм со социјална тематика, тој да се смести во една одредена формула, туку во вас да се разбуди латентна потреба што почесто да гледате добри филмови (нашите филмации нека ми го простат овој плеоназам), кои говорат за општеството и неговите односи со лицата и предметите..

Гледате, филмот поправо многу повеќе трпи поради погрешното размислување отколку поради недостигот на размислување воопшто.

Ние во филмот постапуваме со дух, со префинетост која Кинезите би ја сметале наполно приземна.

Со оправдувањето дека филмот е вчера роден, ние изигруваме доенчиња во однос на татенцето кое го гали своето дете за да се разбере што подобро со него.

Камерата не е едноставно пумпа која може нешто да вцита од ништо.

Посветувањето на социјалниот филм значи наполно насочување на одредена зелиха содржини која актуелните настани непрекинато ќе ги обновува.

Тоа поправо значи ослободување од два пара усни на кои им е потребно три илјади метри лента за да се спојат и исто толку за да се раздвојат.

Тоа значи избегнување на премногу артистичката суптилноста на некаков чист филм и постојано гледање во суперпапок од еден агол, потоа од друг агол, па повторно од некој друг агол, од суперагол; техника поради техника. Тоа значи да се ослободиме од размислувањето дали филмот а priori треба да биде нем, звучен како празен врч,

сто посто
јефен, во

(...)

Ориентац
едностав
предизви
дами и г
рученот.

Работејќ
покровит
почести

(...)

Насочува
му се да
жина кој
подробно
лен филм
или, ушт
тето. Ис
речам де
тел на

Не знам
сигурен
во која
состојб

Господи
е довол
на и е
никот Н
заслужу
от доку
ти под
во Монт
не е ни

Таков
докумен

★★★★★

сто посто говорлив како нашите воени повратници, релјефен, во боја, мирисен и така натаму.

(...)

Ориентацијата кон филм со социјална тематика значи едноставно пристанување нешто да се каже и да се предизвикаат поинакви одсиви од подригнувањето на оние дами и господа кои во кино доаѓаат за да го сварат рученот.

Работејќи така можеби ќе успееме да го избегнеме оној покровителски удар во задникот со кој во јавноста не почести господинот Жорж Дијамел.

(...)

Насочувањето кон социјалниот филм значи на филмот да му се даде содржина која предизвикува интерес, содржина која се храни со живо месо. Но, би сакал малку подробно да ве заинтересирам за еден одреден социјален филм; да бидам појасен: за социјален документарец; или, уште поточно, за документираната точка на гледиштето. Истражувајќи ја оваа област можам слободно да речам дека филмската камера е крал, или бар претседател на република.

Не знам дали резултатот ќе биде уметничко дело, но сигурен сум дека ќе биде филм. Филм во онаа смисла во која ниту една уметност, ниту една наука не се во состојба да ја исполнат својата должност.

Господинот кој прави социјален документарец е тип кој е доволно слабичок за да се протне низ романска клучалка и е способен од кревет да го истера престолонаследникот Карол лично, под услов, секако таа глетка да заслужува внимание. Господинот кој го прави социјалниот документарец е човече доволно ситно за да се смести под столот на крупното, големиот бог на Казиното во Монте Карло, што, можете слободно да ми верувате, не е ни најмалку едноставно.

Таков социјален документарец се разликува од обичниот документарен филм и од неделниот журнал по тоа што во

него постои одредена точка на гледиште што мора да ја брани самиот автор.

Таков документарец бара заземање одреден став, зашто поправо тој став му го дава вистинското значење.

Ако не го обврзува уметникот, тоа го обврзува човекот. А тоа исто толку вреди.

Намерата ќе биде вперена во она што треба да се забележи како документ и што во монтажата ќе се толкува како документ.

Сепак, свесното изигрување не може да се дозволи. Личноста треба да биде затечена со намерата; во спротивно, мораме да се откажеме од "документарната" вредност на таквиот филм.

Целта ќе биде постигната ако успешно се открие скриената причина на некое движење, ако од сосема обичен, случаен лик се извлече неговата внатрешна убавина или неговата карикатура, ако се открие духот на една заедница врз база на некои од нејзините чисто физички манифестации.

И тоа со таква сила што светот по кој досега совршено индиферентно бладавме ни се нуди самиот себеси, наспроти и надвор од своите привиди. Тој социјален документарец треба ширум да ни ги отвори очите.

Превод: Д.Рубен

★★★★★★

★★★★★

Славко Во

НОН ВИСТ

Филмот н

Називот
може да
што се с
на платн
каква и
жана на
другото
низа сли
ка назив
да опфан
особено
тински с
да се по
не само
филмски
тења, т
се науч
овие св

1)

Motion
нова на
но ритм
лиза на
студија
на филм
дамент
на филм



Славко Ворнапик

НОН ВИСТИНСКИОТ ФИЛМ

Филмот како творечко средство

Називот подвижна слика (motion picture - т.е. филм)¹ може да се однесува едноставно на техничкиот процес што се состои во брзото нижење на сликите проектирани на платно, или, како што тоа најчесто е случај, на каква и да било популарна разонода изведена и прикажана на тој начин, или може да се однесува, покрај другото, на вистински творечката употреба на брзата низа слики проектирани на екран. Може да се рече дека називот е општ, а од еден општ назив и се очекува да опфаќа разни нешта. Но со зборот "творечки", а особено во однос на филмот, може да се попадне во вистински семантички и филозофски тешкотии при обидот да се покаже значењето на тој збор. Јас сметам дека не само што постои можност за творечка употреба на филмскиот медиум, за разлика од другите негови користења, туку и дека таквата творечка употреба може да се научи. Ќе се обидам тука накратко да ги оправдам овие свои претпоставки.

1)

Motion picture буквално значи подвижна слика. Врз основа на значењето на тој назив (движење и слика, односно ритмичен и визуелен тек, движење) е извршена анализа на филмскиот медиум како изразно средство во оваа студија, чија цел е да ги истагне основните елементи на филмскиот јазик, елементите што се неопходни и фундаментални за филмското творештво, без оглед на жанрот на филмот.

Едно од моите тврдења е дека поголемиот дел од досега направените филмови не е пример за творечката употреба на филмскиот изум и техника, туку нивната употреба како чисто регистрирање на инструментите и процесите. Постојат необично малку филмови што би можеле да се наведат како примери на творечката употреба на тој медиум, а и од тие само некои фрагменти и покуси делови можат да се споредат со најдобрите достигнувања во другите уметности. Честопати, кога ќе се спомне одреден пример, како, да речеме, секвенцата на ручекот во документарниот филм ГРАД (The City) мнозина ќе се јават со прашања како што се: "Мислите ли на низа кратки резони?" или: "Мислите ли дека е можно да се направи цел еден филм на тој начин?". При спомнувањето на Меклереновиот (MacLaren) филм ЛУДА ЖИЦА (Fiddle-Dee-Dee) некој ќе рече: "А, вие мислите на апстрактните форми што играат по тактот на музиката". Ако ги опишам деловите на Ноктовиот (Cocteau) филм УБАВИЦА И СБЕР (La belle et la bête), некои веднаш заклучуваат дека помислувам на фантазијата и симболизмот, а ако, со воздржување, спомнам некои од своите работи, како да слушам: "Сега ни е јасно! Вие мислите на триковите на камерата! Мислите на монтажата, на холивудската монтажа, а не на Ејзенштејновата. Вие мислите на flip-flops, wipes, zooms-кадрите² и на камерата на летачниот трапез!".

Можеби вистинскиот одговор би бил: "Да, сето тоа и уште многу повеќе." Но, тука сакам најнапред да објаснам што се не може да се смета за творечка употреба на тој медиум, односно што може да се нарече само регистрирана употреба или екстензија на некое друго средство на општење или истражување.

2)

Flip-flop е премин кога последниот кадар од секвенцата ќе се преврти како лист хартија од чија друга страна гледаме нови секвенци. Wipe е премин кога на платното во вертикална линија го снемјува претходниот кадар, а веднаш потоа зад таа линија се појавува нова слика. Zoom е нагло приближување на камерата кон извесен објект, од најопштиот план до крупниот.

Техничката
многу лесно
зија од
реди со
со разно
вестувањ
тите и т
печатоци
ни излаг
илустрат
медицина
разнолик
кот пора
ните муз
скиот ме
на сите
та вреди
снимено
метот ш
обично
специја
предмет

Факт е
ни, а п
мнозина
но дејс
рекол,
ција од
некој
плоча
вршена
ни сн
како г
број д
илустр

Да зем
прочуе
ска ка
перган
чатар
штимун
на "го
зо ни
дало

Техничката природа на филмскиот медиум е таква што многу лесно и корисно може да се употреби како екстензија од таков вид. Во тој поглед, тој може да се спореди со разноликата употреба на печатените зборови, со разновидната употреба на обичната фотографија: известување, евидентирање на настаните, луѓето, предметите и така натаму; може да се спореди со земањето отпечатоци и употребата на цртањето и сликањето за научни излагања, како што се дијаграмите, картограмите и илустрациите во книгите за биологијата, ботаниката, медицината и така натаму. Или може да се спореди со разноликото користење на средствата за снимање на звукот поради зачувување на говорот, предавањата, значајните музички дела и за снимање на радиопрограми. Филмскиот медиум, навистина, и се користи како екстензија на сите споменати средства и затоа е природно, главната вредност на таквите филмови да лежи во она што е снимено во настанот, изведувањето, личноста или предметот што е фотографирани и во говорот и звукот што обично одат со тоа. Ретко кога вредноста се состои во специјалната филмска структура со која е објективизиран предметот.

Факт е дека некои од тие регистрации биле толку ефективни, а понекогаш и чувствителни и многу возбудливи, што мнозина можеше да ги наведе да поверуваат дека тоа силно дејство потекнува од самиот медиум. Дали некој би рекол, за грамофонска плоча на која е снимена композиција од некој прочуен композитор во интерпретација на некој прочуен диригент - дали некој би рекол дека таа плоча е музично ремек-дело, колку и да е технички совршена? Многу често, технички дотераните визуелно-звучни снимања на големите изведувања биле поздравувани и како големи филмови. Ова еднакво важи и за поголемиот број драмски филмови и за филмовите со фабула. Ќе го илустрирам тоа со еден хипотетичен пример.

Да земеме еден исечок од уметничка проза, на пример прочуениот монолог на Хамлет, да го снимиме со филмска камера, и тоа баш онака како што е отпечатен на пергамент, со нанитените букви на некој уметнички печатар, а би можеле уште да го разубавиме со малку штимунг-осветление", на пример, фрлајќи блага сенка на "гол нож" преку страницата. Дали тоа, во "едно брзо нижење на сликите проектирани на платно", би ни го дало вистинскиот филм? Технички - да! Но каков е тво-

речкиот придонес постигнат со употребата на филмската камера, освен што добивме една регистрација повеќе на Шекспировото творештво? Очигледно - никаков!

Да речеме и понатаму да го разработуваме нашето снимање на тој монолог. Да земеме, на пример, еден актер-творец, да го облечеме во костум според скици на сликар, исто така творец, и да го ставиме во декор кој, исто така, го изработил некој голем сценограф, да го осветлиме со светлост полна со "штимунг", да го снимиме со филмска камера, да ги регистрираме на филм сите негови изразени движења, гестови и движењата на неговите усни, јазикот и лицето и да го снимаме неговиот глас со најдобар тон-систем. Што ќе добиеме со тоа? Репродукција навистина вредна за чување и прикажување ширум светот. Но дали како творци на филм успеавме да создадеме нешто друго освен една разубавена регистрација на актеровото и писателовото творештво? Тоа важи и за комплетните фотодрами. Фотодрами - колку тој назив е прецизно дескриптивен!³

Тука обично се сеќаваме на крупниот план како на специфично филмско изразно средство. Прикажувањето одблизу не е нешто што би било специфично филмско, ако означува само нешто доближено или зголемено. Одамна пред филмот ги имало крупните планови, и тоа во портретите или мртвите природи во сликарството, во вајарството и фотографијата, како и во дескриптивните детали во книжевноста. Фактот дека требало толку време до танканаречениот "пронајдок" на крупниот план во филмот само е уште еден доказ дека филмот го води своето потекло од театарот. Очевидно, правењето филмови во почетокот го преземале луѓето кои биле свикнати да ја забавуваат публиката од сцената и своите навики на театарски начин на мислење ги пренеле на тоа ново поле, или тоа биле луѓе кои мислеле дека е корисно филмски да се

3)

Photoplay е англиски назив за филмот, и тој збор е создаден во самиот почеток на филмот, кога се сметало дека филмот е нешто што произлегло од театарот, чии претстави на англиски се викаат play. Од тоа следи дека photoplay значи снимена театарска претстава. Денес photoplay е филмски израз приближен на нашиот израз "снимен театар".

снима некој
така да се
гледа висти
на се уште

Постојат не
крупниот пл
ја набљудув
служи со дв
терка да го
но, ја има
дека тоа ја
доместувај
присуство
кот на теа
гистрирање
то на акте
та на филм
Се протива
се наречув
лици што и
речката то
главни фун
Тука круп
да било шт
телесно, с
Обично, ко
акцијата.
синтезиски
ќе се пој
предмет н
движи, кр
вило, кол
со движењ
Тоа е оче
родно би
на визуел
тоа колку
тие факто
биме. Уме
чи визуел
сат. Про
тите, пр
онаа виз
чењето",

снима некоја покусa пиеса, најчесто некој водвиљ, и така да се прикаже, публиката да има илузија дека гледа вистинска претстава. Навиката на таквите сфаќања се уште преовладува во голема мера во филмот.

Постојат несогласувања околу тоа кој го "пронашол" крупниот план. Пронаоѓачот веројатно дошол на таа идеја набљудувајќи некој гледач во театарот како се служи со двоглед, сакајќи лицето на некој актер или актерка да го види одблизу. Крупниот план и денес, главно, ја има таа "телескопска" употреба. Нема сомнение дека тоа ја зголемува драмската емфаза на филмот, надоместувајќи го така донекаде недостигот на живото присуство на актерите. Ние се уште говориме со речникот на театарот и се уште го користиме филмот за регистмирање делчиња од онаа друга уметност, творештвото на актерот. Меѓутоа, не сум противник на употребата на филмскиот медиум како екстензија на театарот. Се противам единствено на тоа таквата екстензија да се наречува творечко користење на оние единствени облици што и се својствени на кинематографијата. Од творечката точка на гледиштето, крупниот план има две главни функции: визуелно-динамичната и асоцијативната. Тука крупен план значи прикажување одблизу на што и да било што инаку е релативно мало. Ние реагиравме телесно, синестезиски, на секоја визуелна промена. Обично, колку е поголема промената толку е појакана реакцијата. На пример, секогаш е неизбежен оптичкиот синтетиски шок, ненадејниот скок напред, кога одеднаш ќе се појави преминот од снимката на оддалечениот предмет на неговата снимка одблизу. Ако предметот се движи, крупниот план го потенцира движењето; по правило, колку поголема површина од платното е опфатена со движењето, тоа поголема е неговата интензивност. Тоа е очевидно. Доследно мислејќи во тој правец, природно би било да се дојде до поимот за степенитоста на визуелните промени, шоковите и интензитетот, за тоа колку е важна пропорционалната организација на тие фактори ако филмот сакаме творечки да го употребиме. Уметнички да се употреби визуелниот медиум значи визуелните делови добро и сразмерно да се усогласат. Проблемите на траењето на хармонијата, контрастите, пропорциите и ритмот, сето тоа се јавува во онаа визуелно-динамична организација, односно во "сечењето", кое е нешто сосема поинаку од редигирањето

на една секвенца на тотал, среден план и крупен план според книжевно-драмските мерила. Малку повеќе размислување во тој правец не доведува до подлабоки основни разлики, до потребите од правилното снимање на таков вид монтажа, почнувајќи од првобитната концепција до проблемот како со филмски јазик да се изрази тема. А тоа е далеку од театарот.

Воспитување на визуелното перцепирање на стварноста

Во крупниот план предметот се појавува некако издвоен од својот контекст. Така, тој повеќе или помалку е ослободен и оспособен за нови комбинации како во поглед на своите визуелни вредности така и во поглед на комплексноста на своето значење. Во значајното дело ВИЗУЕЛЕН ЈАЗИК, Герг Кепис (György Kepes) тоа го наречува "полиња на асоцијација". Во разни комбинации, некои предмети се здобиваат со особина што може да се спореди со особината на некоја поетска слика, но таа сличност не смее да се земе премногу буквално. Секој нов аспект на еден предмет има свој единствен квалитет и со тоа се разликува од зборот, кој е лесно варијабилан во различни контексти. Можностите на творечката организација на филмската слика се малку познати и испитани, па споредувањето на нашите почетнички напори со ремек-делата од другите уметности би личело на дрскост.

Јасно е дека тука емфазата се засновува на визуелните вредности. Но тоа не значи повеќе одошто ефектното фотографирање, необичното поставување на камерата или бриљантно замислените снимки, изведени со кран или со фар. Не станува збор за уметнички композирани слики. Во прашање е проблемот на визуелното композирање, но композирање во времето. Поединечните снимки сами по себе можат да бидат нецелосни, како што се нецелосни поединечните музички тонови сами по себе, но тие мораат да бидат апсолутно точни и мораат да се сложуваат со другите снимки, како што тоновите мораат да сочинуваат единство со другите тонови, за да се создадат целосни и естетски задоволувачки единки. Убаво-

то фото
додена
визуелно
комбинир

Емфазата
јазик, с
Емфазата
употреба
за "конт
не може
ција на

Нема со
е сроден
начува
ства на
називот
"вистин
Во битн
вува не
својств
но врем
фија на
работен
тука мо

Настава
диумот
јува см
ни неп
ско де
жења, с
пример
терка
научот
каде,
крајот
не зна
исто т
кои со
смирув
од сту
напор
филмов

то фотографирање е само разубавување на површината, додека кинематографијата е здружување на елементи со визуелно-динамичко значење кои творечката монтажа ги комбинира во нови, живи целини.

Емфазата е, значи, развивање на визуелно-динамичкиот јазик, без оглед на книжевните и театарските традиции. Емфазата од визуелен аспект не ја исклучува творечката употреба на звукот. Доненаде е и смешно да се говори за "контрапунктот помеѓу звукот и сликата" кога никој не може да тврди дека ја совладал основната организација на факторите споменати во врска со крупниот план.

Нема сомнение дека филмскиот медиум во одреден поглед е сроден со другите уметности, но таа сродност не означува имитирање. Може тој и да учи од другите средства на изразување, но, ако сака да биде достоин на називот уметност, не смее да копира. Во уметноста "вистинската сличност" не е критериум на вредноста. Во битните црти медиумот на подвижните слики претставува нешто единствено. На изучувањето на можностите својствени на филмскиот медиум му посветивме достатно време на предавањата во Одделението за кинематографија на Универзитетот во Јужна Калифорнија. Тука е изработен и методот на студиите, од чии страници некои тука можам да изнесам во општи потези.

Наставата се засновува на дословните толкувања на медиумот на подвижната слика (motion picture). Се настојува смислата на овие зборови да се ослободи од извесни непожелни значења. Таа не означува обично театарско дејствие ниту оној тип механички мизансцени и движења, сега толку популарни кај филмските режисери. Како пример за ова може да се земе движењето на некоја актерка која, додека трае краткиот дијалог, се движи од каучот до огништето, па од огништето до прозорецот, каде, одеднаш, му свртува грб на својот љубовник и на крајот се смирува гледајќи низ прозорецот. Тој збор не значи само непрекинато помрднување на камерата, што исто така е многу популарно кај филмските режисери, кои со камерата се однесуваат како со бебе, кое не се смирува додека не го провозат малку со количка. Затоа, од студентите се бара да направат еден нов ментален напор и да ги заборават за некое време повеќето од филмовите што ги виделе. И им се напоменува дека им

е отворен цел еден нов свет за истражување: светот на движењата.

Пронаоѓањето на кинематографските технички средства ни даде не само можности за правење регистрации, "така верни како да се живи", туку и ни ги прошири можностите за зголемено перцептуално опфаќање на стварноста. Во статичните визуелни уметности (на пример, во сликарството) студентите се вежбаат во сензитивната перцепција на обликот на предметите, а тука, меѓутоа, се упатуваат на пожива перцепција на обликот на движењето што предметите го генерализираат. Пример за едно едноставно движење би бил исечокот на просторот со отворање и затворање на вратата. Пример за едно сложено движење би биле весниците што играат, се превртуваат и скокаат високо на ветрот. Емфазата е во движењето на предметите, поради геометриската едноставност на тоа движење. Од студентите се бара да ги набљудуваат, анализираат, споредуваат, класифицираат и опишуваат таквите движења. Описот се врши на сите три начини: по пат на дијаграми, усно и со движењето на рацете и телото. Ова последново не треба да се разбере погрешно, како некој вид интерпретативно играње. Тоа е едноставно вежбање поради темелното визуелно и синестезиско доживување на движењето. Човечкиот перцептивен механизам е таков што може да се толкува како движење на некој феномен каде што видно движење во суштина и нема. Ова темелно го испитале психолозите на школата на Гешталт и го нарекле "fi fenomen" или привидно движење. Келер вели: "Под соодветни услови, наизменично-то прикажување на светлостите на две точки, не многу оддалечени една од друга, предизвикува движење од првата кон втората." Нашите испитувања покажуваат дека постои чувство на преместување или визуелен скок во резот или помеѓу два кадри и да било кадра. Ова може многу живо да се демонстрира ако кусите кадри - од околу десет квадрати - се прикажуваат наизменично и брзо. Во соодветни случаи се доживува јасна трансформација на еден облик во друг. Избирајќи ги кадрите или формите и спојувајќи ги на различни начини, студентите стануваат свесни за една нова, чисто филмска сила: за еден, помалку или повеќе, визуелен шок, кој се одигрува при секој рез. Јас тврдам дека дури и во тој облик филмот може да биде естетичен, рамнодушен или, дури, и грд, и дека творците на филмови, кои

главно се
не се свес
стави во д
ката монта

Програмата
дување на
мање, каде
жење. Пак
пример во
варењето
е расчлен
ња и секо
вид анали
трирањето
камера е
всушност,
зуелната
настани н
тоа да фа
еден не е
"најдобра
нота не е
ја. Во м
ско, делче
ма во цел
студенти
вежби.

Понекогаш
односно
точната
Со други
дел од п
ваат изн
ритмичко
пантни п

Голем де
многу ед
будливи
ниот све
зуелна у
постои

главно се апсорбирани со литературна материја, обично не се свесни за филмската енергија, што може да се стави во движење со тој едноставен облик на творечката монтажа.

Програмата на овие вежби се состои од темелно набљудување на една наполно едноставна активност или занимање, кадешто се одигрува ограниченото шаренолико движење. Пак емфазата е во движењето на предметите, на пример во завиткувањето пакети, готвењето храна, товарењето камион и така натаму. Целокупното дејствие е расчленето на што е можно повеќе едноставни движења и секое од нив се снима под разновидни агли. Овој вид анализа или хиперанализа се разликува од регистрацијата за кое порано расправавме. Тука филмската камера е во својот природен елемент. Овој процес е, всушност, филмско ослободување на едно делче од визуелната динамичка енергија, одделно од едноставните настани на самата стварност. Секој агол е избран затоа да фати една сосема јасна визуелна нота. Ниту еден не е наменет на поединечното прикажување како "најдобра снимка" во филмот, како што ни поединечната нота не е наменета да биде најдобра во некоја мелодија. Во монтажната рекреација на настаните, секое филмско делче добива вредност само по местото што го зазема во целокупната филмска структура. А смислата на студентите за структура изникнува од овие аналитички вежби.

Понекогаш, во монтажата, движењата се преплетуваат, односно секој нов фрагмент почнува малку поназад од точката што е веќе достигната со претходниот фрагмент. Со други зборови, во секој нов кадар се повторува мал дел од претходното движење. Со тоа често се постигнуваат изненадувачки убави ефекти. Настанува нов вид ритмичко растегање на времето. Има повеќе такви франпантни примери во раните Ејзенштејнови филмови.

Голем дел од студентите набргу стануваат свесни дека многу едноставните движења можат да се направат возбудливи со помош на филмската анализа и дека во обичниот свет кој ги опкружува се јавува еден нов вид визуелна убавина. Може да се каже дека таму каде што постои физичката работа има и визуелна поезија.

Следниот стадиум на студентската работа се состои во истражувањето на асоцијативните можности на поединечните слики. Им се дава да прават едноставни констатации исклучително по пат на визуелни средства. Некои од нив се оспособуваат да изразуваат вистински поетски расположенија; оние кои имаат живи мечти даваат изненадувачки ефекти слободни комбинации на слики. Другите успеваат едноставните документарни филмови да ги направат интересни и визуелно возбудили. Ваквиот метод на работа може да се спореди со создавањето едноставни мелодии. Остана уште да се истражат можностите за оркестрација на поголем број движења во самиот кадар, посложената организација на слики поради истражување на сложените теми, па можеби, еден ден, ќе се научи како треба да се прават не веќе фотодрами, туку драматични подвижни слики, односно филм.

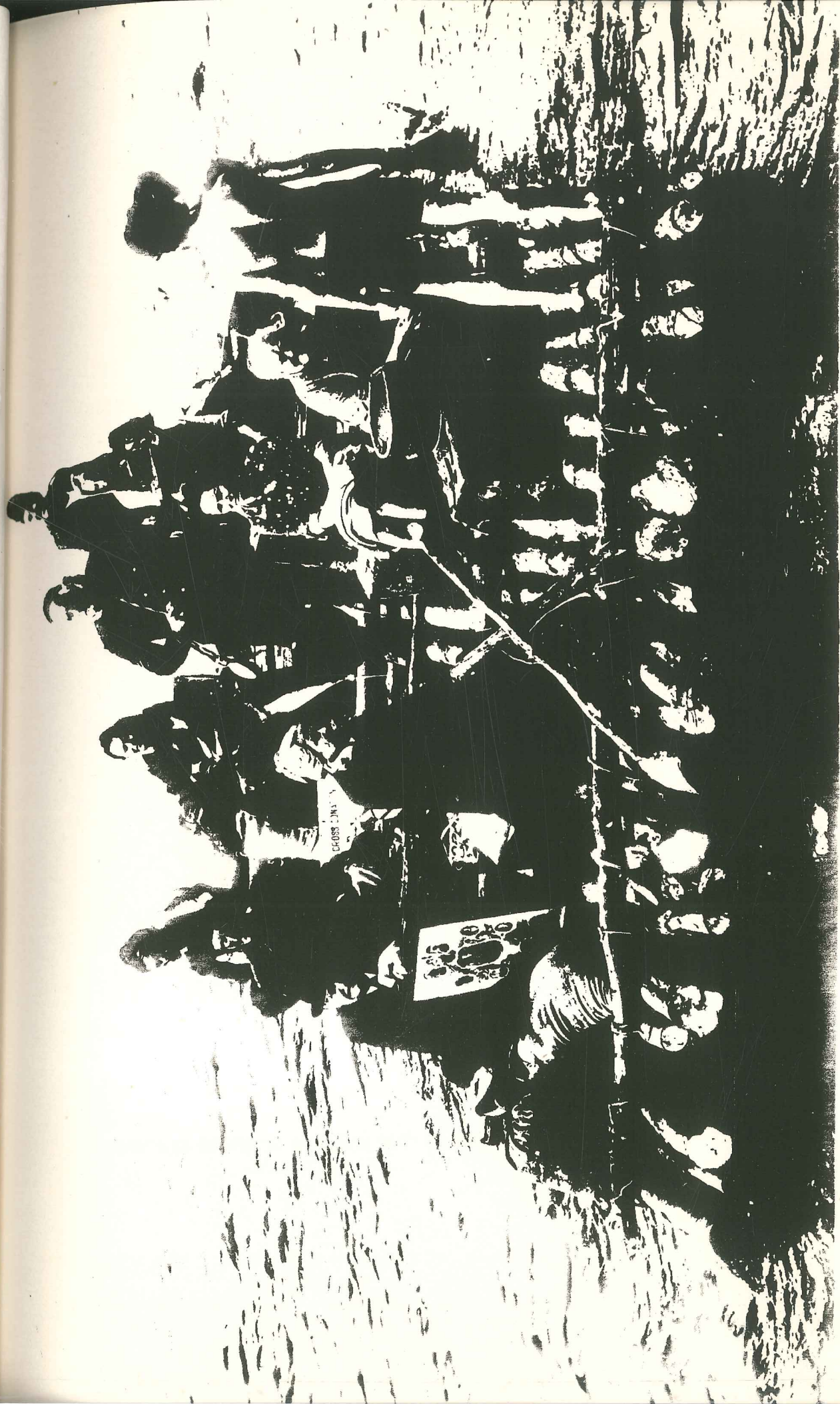
Превод: Д.Рубен



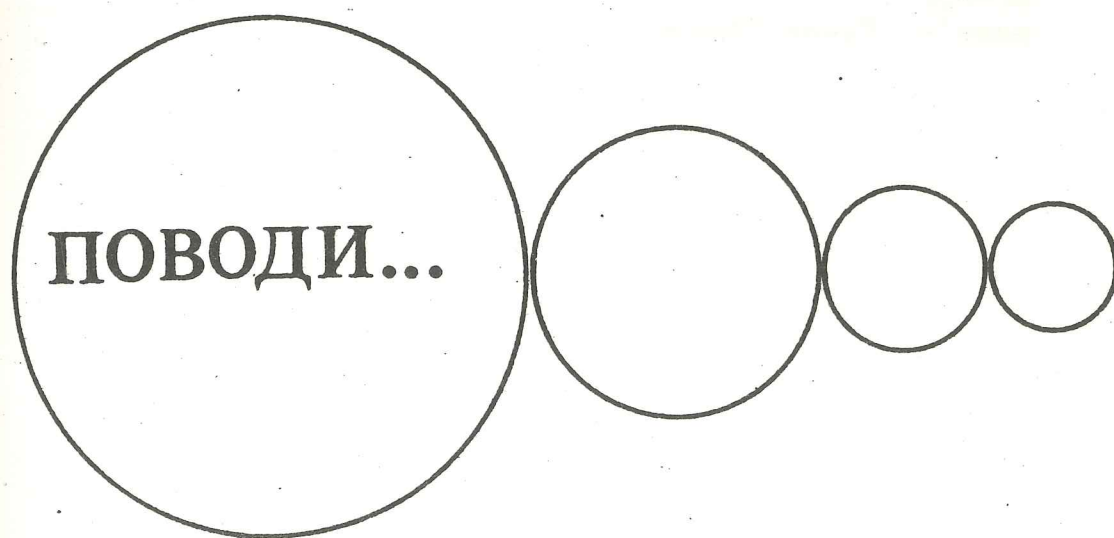
гои во
единеч-
ностата-
некои
поет-
аваат
ни. Дру-
и да ги
от ме-
еднос-
стите
от на-
стражу-
се на-
туну

бен

★★★★



ПО



ДЕНОВИ НА ТУРСНИОТ ФИЛМ
30. и 31. мај 1980 година

програма:
КРАЛОТ НА ВРАТАРИТЕ
режија: Зеки Октен

ФЕРИДЕ
режија: Мекин Ерксан

★★★★★

Слобода

ВО ПОСТ

Ретно
најиск
рештво
бранов
говите
истите
Достат
или фр
мично
ниците
степен
минсув
е ника
почето
влијан
тура,
гаш би
тешно
чителн
чителн
носта.

во раз
XII ве
европ
носно
јанија
Јазин
1928
сина
перси
ниот
туѓит
имаат
ополи
со ве
на св



Слободан Петровиќ

ВО ПОТРАГА ПО СОПСТВЕНИОТ ИДЕНТИТЕТ

Ретко некоја кинематографија, вклучувајќи ги тука и најискусните и најголемите, не само по обемот на творештвото, останала имуна на силните влијанија, на брановите на новото што отстрана ги заплискуваат бреговите на матичната култура и филмот како најподатлив истите да ги прифати на своите релее и да ги апсорбира. Достаточено е да се споменат италијанскиот неореализам или францускиот "нов бран", односно нивното катаклизмичко дејствување врз филмските региони надвор од границите на епицентралните подрачја, па да се согледа степенот на меѓусебните влијанија, тоа долготрајно минсување меѓу своето и експортното. Турција тука не е никаков исклучок. Напротив, и ден-денес, уште од почетоците на кинематографијата, таа трпи и трпела влијанија, како што нејзината историја, нејзината култура, архитектура, книжевност, јазик, уметност, секогаш биле плод на матичното и на туѓото, макар што е тешко да се утврди што е изворно свое, а што е исклучително туѓо. Турската историја, воопшто, дава исклучителни примери, посебно јазикот, книжевноста и уметноста.

Постојат, познато е, три главни периоди во развојот на турската книжевност: исламскиот (од XII век до националната преродба околу 1850 година), европскиот (до националното движење 1908 година), односно најновиот, денешниот, сведоштво за туѓите влијанија и настојувањето Турците да се ослободат од нив. Јазикот на денес четириесетмилионската Турција се до 1928 година беше преполн со зборови од арапската лексика (поврзани и произлезени од религијата), односно персиската (особено во поезијата). Впрочем, современиот турски јазик е типичен пример на подложност на туѓите влијанија: Турците ја користат латиницата, а имаат фонетски правопис. Со оглед на специфичната геополитичка позиција и на историското минато, Турција со векови настојуваше да оствари автентична уметност на својата почва. Неколку столетија, уметноста на Тур-

ција беше гранка на исламската, а со XVIII столетие доаѓа до нејзина европозација, особено во архитектурата. Со оглед дека исламот ги забранува сликарството и скулпторството, тие во Турција се развиваат со големо задоцнување, а во меѓувреме, силно се изразени применетата уметност - ќилимарството, керамиката, и тие под влијание на персиската и на блискоисточната. Еден век подоцна, во XIX, земјата добива уметнички школи и сликари, по примерот на западната цивилизација. Под Ататурк, со раѓањето на модерното турско општество, уметноста добива целосен легитимитет, изграден е модерниот град Анкара, а турската култура и уметност доживуваат процут.

Свадбата на Хиџмет-ага

Тоа се историските рамки и условености, кои и претходат на појавата на филмот во Турција, етнитет неопходен за разбирање на сè што ќе следи во развојот на кинематографијата на оваа земја, тој конгломерат од стилови, правци, полигон на постојани прекршувања меѓу источната и западната култура.

Историјата на турската кинематографија бележи два настана и две личности, и двете странци!, како родоначалници на кинематографската дејност на овие региони. Отоманската империја е пред конечното распаѓање, кога во светот се дознава за панаѓурската сензација наречена движечки слики. Но, струењата меѓу империјата и западната цивилизација непречено течат и уште во 1896-1897 година во Турција се пренесува сознанието за Лимиеровата атракција, кога се одржани првите премиери во ресторанот Спонек. Година-две пред тоа, познатиот истамбулски фотограф Вафиадес (презимето доволно упатува на неговото етничко потекло) се интересира кај браќата Лимиер за нивната прва кинопретстава, а подоцна го пренесува искуството во родната земја. Историјата на турската кинематографија не е сосема прецизна во својата фактографија и бележењето на најзначајните датуми од првиот период на кинофинацијата. Најнапред се споменува режисерот на фирмата на браќата Лимиер, Промио, како прикажувач на првите филмови во Турција. Промио ги прикажал, меѓу другите - "Дефиле на турската несре-

ка" или се наве разбере спомену берг, к берг, д година ја вооп Пате". тој фан сер на цизност Имено, јата на за ури то доде во друи Фуат. У.

Под за цијалн ност, мот во команд издава тар. З берг, игран берг с екипа Турци првиот ви сн функциска и однос филм, турск немад

Конзе

Новат поврз

олетие
итенту-
арство-
ат со
изразе-
миката,
сточна-
уметнич-
цивили-
турско
ет, из-
лтура

претхо-
неопхо-
от на ни-
т од
вања ме-

два нас-
одоначал-
иони. Ото-
кога во
аречена
и запад-
896-1897
Лимиеро-
ри во рес-
т истам-
патува на
рајката
на го
јата на
во своја-
датуми
се спо-
, Промио,
Промио
та несре-

ка" или "Поглед на бреговите на Босфор", меѓутоа, не се наведува кој ги снимил, иако би можело да се подразбере дека самиот тој бил автор. Други извори го споменуваат вториот странец, Романецот Сигмунд Вејнберг, како најзаслужен за прозивот на филмот. Вејнберг, деловниот агент на "Пате" за Турција, во 1908 година го отвора првото кино во Истанбул и во Турција воопшто, всушност, кинотеатарот наречен "Синема Пате". Името на овој Романец не е значајно само по тој факт, зашто Вејнберг наедно беше снимател и режисер на еден вид документарни филмови, меѓутоа, непрецизноста е поврзана и со неговата најзначајна дејност. Имено, не е сосема јасна неговата улога во реализацијата на првиот филмски запис во Турција, документот за уривањето на рускиот монумент во Ајастефанос, зашто додена во едни документи фигурира неговото име, во други како автор се наведува младиот турски офицер Фуат Узкунај.

Под закрилата на турската армија, од која, според официјалната историја на турската кинематографија, всушност, потекнува првиот филмски снимател, се раѓа филмот во оваа земја. Во 1915 година Енвер-паша, главен командант на турската армија и министер на војната, издава наредба за основањето на Армискиот филмски центар. За прв директор на АФЦ е поставен - Сигмунд Вејнберг, кој наедно требаше да го реализира првиот турски игран филм: "Свадбата на Хикмет-ага" (1916-1918). Вејнберг само го почнува филмот, зашто дел од артистичката екипа е регрутирана, а тој самиот мора да ја напушти Турција. Две години подоцна, Фуат Узкунај го завршува првиот турски игран филм. Во 1917 година, Седат Симави снима два филма: "Нанџи" и "Шпиони", и двата во функција на подигнувањето на моралот на турската војска и целата нација. Со 1922 година завршува првата, односно почнува втората етапа во развојот на турскиот филм, во тоа време тематски насочен кон борбата на турскиот народ против империјализмот и за победата на кемализмот.

Конзервиран филмски театар

Новата ера во турската кинематографија историски е поврзана со симнувањето од престолот на последниот

султан, Мохамед VI, 1922 година, односно со основањето на Република Турција. Мустафа Кемал-паша (од 1934 година Кемал Ататурк - "Татко на Турците") во 1923 година воведува буржоаско-револуционерен режим и спроведува големи реформи со цел да се укинат феудалните односи, заведува уставно-парламентарен режим од типот на буржоаската демократија и спроведува низа граѓански реформи, политички и културни, со цел да ја извлече Турција од феудално-спахиската заостанатост и да ја поведе по патот на капиталистичкиот развој. Тоа е периодот спомнат во уводниот дел, кога турската култура, наука и уметност се ослободуваат од долгогодишните стеги и почнуваат слободен и непречен развој.

Почнат со една, овој период завршува со татнежите на новата, Втората светска војна, во 1939 година. Централна личност на овој подолг временски период е една и пошироко интересна појава, режисерот Мухсин Ертугрул. Пред стапувањето на турската филмска сцена на Мухсин Ертугрул, значајна е улогата на Кемал и Сакир Седен, основачите на "Кемал филм", во 1922 година, кои му овозможуваат на Ертугрул да ги екранизира своите идеи. "Кемал филм" е продуцент што му овозможува на Мухсин Ертугрул да ги сними "Љубовна трагедија во Истанбул" (1933), "Босфорската мистерија" (1922), "Огнената кошула" (1923) или "Трагедијата во Низкуле" (1923). Иако има одредено филмско искуство од престојот во Германија, Ертугрул превасходно е театарски човек, задоен од соковите на Талија и традиционалниот карагоз-театар, театарот на сенките, мошне популарен во Турција. За него филмот е ново средство за пренесување на светот на театарот и оттука малку да се големи неговиот грев во забавувањето на процесот на осамостојувањето на филмот како автохтона уметност во турската култура и уметност.

По соработката со "Кемал филм", немирниот дух на Ертугрул го води во Советскиот Сојуз, каде што ги сними "Тамила" (1925), "Пет минути" (1926) и "Спартакус" (1926), а по враќањето во земјата, во 1928 година, со браќата Ипенчи, сопственици на седум кинотеатри, ја основа филмската куќа "Ипен филм". До 1941 година, значи за тринаесет години, тој ќе сними дваесеттина филмови, меѓу кои се првиот звучен филм произведен во Турција, "Народот се буди" (1932), "Ќерка на мочуриштето" (1934), "Улиците на Истанбул" (1931), "Милион

ловци" (193
ски човек,
бува за сц
класици на
дела за ек
американски
виран филм
еден подат
автор е и

Период на

Годините н
врз филмск
инцидентно
отежнатите
5 филмови
1, во 194
во 1944 г
се менува
сема малк
1948 годи
изменети
25 отсто
засилен,
мирањето
куќи (ден
се повеќе
куство на
производ
ку пред
ки се за
се уште
да се по
вањето н
1947 год
ната е а
1949 год
тетот ра
е прилич
лободи
евтина
односно

ловци" (1934) и други. Ертугрул како театарско-филмски човек, прави интересни експерименти - ги приспособува за сценско изведување филмовите на француските класици на пример, Рене Клер, односно адаптира драмски дела за екранизација, но тие, како што ќе забележи еден американски историчар на филмот, претставуваат "конзервиран филмски театар". За овој автор значаен е уште еден податок: освен што го сними првиот звучен филм, автор е и на првиот филм во боја, "Ткајач" (1953).

Период на жанровска експлозија

Годините на Втората светска војна разбирливо влијаат врз филмското производство во Турција. Се снима речиси инцидентно, колку да се одржи некаков континуитет во отежнатите услови. Додека во 1940 година се снимени 5 филмови, наредната година продукцијата се сведува на 1, во 1942 година повеќе - 4, додека 1943 година 2, а во 1944 година 1 филм. До 1947 година речиси ништо не се менува во производниот процес, и натаму се снима сосема малку, речиси ништо, а веќе наредната година, во 1948 година, настапува нова фаза како резултат на некои изменети односи. Имено, турската влада го намалува за 25 отсто данокот што го плаќа филмот, па, финансиски засилен, тој наеднаш заживува одново, особено по формирањето многубројни помали независни продуцентски куќи (денес, на пример, ги има стотина). Турскиот филм се повеќе се отвора кон светот, кон сè што е негово искуство на творечки, уметнички план, како и на чисто произведен. Турција го открива американскиот филм, инаку пред војната анатема во филмските кругови, отворајќи се за светот, таа почнува, навистина срамежливо и сè уште во стилот на Ертугруловиот пресликан театар, да се појавува на светската филмска сцена. За заживувањето на продукцијата сведочи податокот дека наспроти 1947 година, кога се снимени само 2 филма, веќе наредната е забележан биланс од 16, односно 19 филмови во 1949 година. Старата законитост се потврдува: квантитетот раѓа квалитет, макар што тоа, пошироко земено, е прилично релативно. Турскиот филм не може да се ослободи од доминантниот жанр-мелодрамата, обично многу евтина продукција, снимена набрзина и со мал буџет, односно веќе споменатите ертугрулски филмови.

Туѓите влијанија меѓу турските автори наоѓаат поволен прием, така што во педесетите и шеесетите години се случува вистинска жанровска експлозија. Мелодрамата и натаму егзистира, но сега и се придружуваат филмовите правени во стилот на вестернот, трилерот, мјузиклот, хоророт, еротскиот или сладникавиот филм, односно комплетно, и без многу стеснување, се симнуваат и потоа се приспособуваат на турскиот пејзаж било кој од светските филмски хитови. Затрчан по лесната заработувачка, турскиот филм ја подзаборава потребата за пронаоѓање на сопствен израз и пат во филмската уметност, долгот кон неа, макар и најскромна, да се даде свој придонес. Не треба да се изуми дека и во тој период се јавуваат извесни автори и филмови кои имаат поинаков приод кон седмата уметност и турската современост. Метин Ерксан и Атиф Јилмаз во своите дела се свртуваат кон спротивностите и класната поделеност во општеството, се интересираат за социјалната проблематика, но сите филмови како да завршуваат по договор: со оптимизам, **што е уште една потврда за извесни влијанија дојдени однадвор калапи по кои се снима во одделни филмски сфери и периоди.**

Судирот на два света

Двете последни децении (1960-1980) се најзначајни и најинтересни во развојот на турската кинематографија. Доаѓа до невиден пораст на производството, така што Турција е некаде на самиот светски врв според бројот на произведените филмови: 1965 - 196, 1966-229, односно 1970-225, 1971-226 и 1972-298! Социјалната ориентација (Метин Ерксан) навестена во педесетите години, сега доаѓа до поголем израз. И приликите во Турција се такви: многу партии, леви и десни, умерени или екстремни, во прокламирањето на своите политички позиции и борбата за власт, се јавуваат профашистички групации, ултралевичари, терористи. Турскиот политички пејзаж во последните години е покрвав од познатите, дневно гинат по педесетина луѓе во терористички акции, а на владеачкиот трон се одвива во стилот на "симни се Васе, да се качи Тасе", додека политичката ситуација во земјата е се позагрижувачка, неподнослива, алармантна.

Филмот не
литички п
транспози
раз на во
меѓу разв
населен,
на, однос
турските
во понуда
машниот Т
да го нап
идентифи
среќа, ан
турско за
единствен
ната ној
емитуваш
танц, но
Танјуг,

Години н

Ослободу
то на со
филм ко
интерна
сан е п
нов хен
лемува
Во 1963
високот
мечка",
низа по
Истист
лот на
то, нег
те на М
ци на н
викнато

Од 1965
вудска
тични

поволен
ини се
рамата
филмови-
мјузиклот,
осно ком-
и потоа се
светските
а, тур-
ање на
лгот кон
нес. Не
ваат из-
д кон
Ерксан
спротив-
се инте-
филмови
то е
однад-
сфери и

Филмот не останува понастрана од тие општествено-политички превирања на Турција, тие наоѓаат соодветна транспозиција, филмот се обидува да биде одраз и израз на вознемирената земја, од една, на контрастите меѓу развиениот европски и се уште феудалниот и малку населен, предимно сточарски азиски дел, од друга страна, односно судирот на тие два света на средбата во турските метрополи, од трета. Но филмот е галантен и во понудата на она што отсуствува во животот на сиромашниот Турчин, да му го доближи светот од сказните, да го направи среќен во тие два часа со можноста да се идентификува со обичните јунаци и со нивната ненадејна среќа, ако не повеќе - да му го приреди најголемото турско задоволство: стомачниот танц, макар што тоа е единствената точка на целовечерниот филм (во новогодишната ној Турската телевизија во централниот термин емитуваше 15-минутен блок исклучително со стомачен танц, кој, според официјалните податоци, наоѓа што јави Танјуг, го следеле 90 отсто од гледачите!).

Години на меѓународна афирмација

јни и
афија.
а што
ројот
, однос-
риента-
ини,
ција
ли ек-
позитив-
ни
литич-
натите,
акции,
"симни
итуа-
ва,

Ослободувањето од регионалното, од локалното, следењето на современиот филмски израз, го поведува турскиот филм кон можноста да се претставува подостоинствено на интернационалната сцена. Иако руралното кај Метин Ерксан е примарната преокупација, тоа не претставува никакв хендикеп, туку, напротив, со љубопитството ја зголемува комуникацијата на гледачот надвор од Турција. Во 1963 година Ерксан го освојува за "Сушно лето" највисокото признание на Берлинскиот фестивал, "Златната мечка", со што е трасиран патот по кој ќе го следат низа помлади автори во наредните дваесетина години. Истиот автор е добитник на уште едно признание - медалот на фестивалот во Тунис за "Змијска одмазда". Селото, неговите жители, нивниот тежок живот, тоа се темите на Метин Ерксан во "Горчлив живот" (1963) или "Птици на носталгијата" (1964), каде што говори за непривикнатоста на дојденците од село во големиот град.

Од 1965 до 1970 година турскиот филм е жртва на "холивудската мода", сè им е подредено на локалните артистички ѕвезди, за кои се пишуваат сценаријата и кои

владееат со филмот, но, за среќа, не долго. Во 1970 година социјалната тема повторно станува актуелна, а таа година е значајна по појавата на најзначајната фигура во современиот турски филм, сценаристот, режисерот и артистот Јилмаз Гинеј, кому му го посветуваме последниот дел од овој преглед. Сензационално одекна и појавата на Тунц Окан со своето дебитантско остварување, филмот "Автобус", победник на Канскиот фестивал во 1976 година, учесник и на ФЕСТ наредната година. Окан, според сопственото сценарио (во филмот ја толкува и главната улога, едниот од деветтемина патници во гастарбајтерскиот автобус) создаде автентичен документ за судбината на гастарбајтерите, потресна историја за лекомислените во рацете на криминалците, трагикомична наедно во сликањето на нивната одисеја од Турција до плоштадот во Стокхолм, нивниот град од соништата, каде што автобусот е оставен, а тие, како исплашени ставорци, го очекуваат својот човек-врска.

Внимание предизвика уште еден интересен филм, "Стадо" на Зеки Ектем, освојувач на Гран при во Берлин и во Локарно во 1979 година. Автор на хрониката е Јилмаз Гинеј. Таа навистина изгледа развлечено и наивно, но има свои исклучително интересни партии во сликањето на номадскиот живот или во конфронтацијата на тој свет кој како да му припаѓа на далечното минато и на неговиот девствен морал, наспроти велеградскиот пејзаж на индустрискиот Истанбул.

Грдиот крал

Последниве години во Турција, особено надвор од неа, посебно внимание привлекува Јилмаз Гинеј, делумно со својата филмографија, делумно со своите политички убедувања и, конечно, несреќната судбина. Денес Јилмаз Гинеј е затвореник во познатиот турски затвор Топкаши ("Полноќен експрес"). Гинеј не е само најпознат турски синеаст, сценарист и режисер, воедно и артист, тој е човек чија популарност е реписи немерлива, тој е тип на романтичен народен јунак. Адриен Тарнер, пишувајќи за Гинеј (текстот е пренесен во "Синеаст" бр.46), најнапред се осврнува на неговиот животен пат до стапу-

вањето на
година во
водоносач,
сапски пом
можува да
цела галер
скиот унив
виот допир
да соработ
на Атиф Ји
"Равенка
политички
неј е осу
затворот,
лу четири
на ведети
на непри
диот крал
дентските
модниот с
њето на с
ма нова с
за на оп
тири год
винение
Осуден е
по доаѓа
затворен
Гинеј: с
"Немир",
сна пред
излегува
судот го
подоцна
седма го
от дел
прима г
познати
рија сп

Визијат

Зборува
забеле
натата

вањето на филмската сцена. Јилмаз Гинеј е роден 1937 година во близината на Адан и до филмот работи како водоносач, земјоделски работник, берач на памук, касапски помошник, што, како што пишува Тарнер, му овозможува да ја заврши школата на животот, да запознае цела галерија типови. Подоцна студира право на Анкарскиот универзитет и економија на Истанбулскиот, а првиот допир со филмот го има 1958 година, почнувајќи да соработува како артист и сценарист во филмовите на Атиф Јилмаз. Во 1961 година го објавува романот "Равенка со три непознати", означен во официјалните политички кругови како комунистичка пропаганда и Гинеј е осуден на 18-месечна робија. По враќањето од затворот, почнува повторно да игра, настапува во околу четириесетина филмови во периодот на доминацијата на ведетите во турскиот филм, изградувајќи кариера на неприкосновена филмска ѕвезда, позната како "Грдиот крал". Во бурната 1968 година, годината на студентските немири и во Турција, Гинеј раскинува со помодниот систем на ведети, се осамостојува во основањето на сопствената филмска куќа "Гинеј филм" и снима нова серија филмови, почнувајќи од "Надеж", анализа на општествените проблеми во современа Турција. Четири години подоцна повторно е уапсен, овојпат под обвинение дека поддржувал некоја револуционерна група. Осуден е на две години, но со генералната амнестија по доаѓањето на Ефевит, помилуван е како политички затвореник. Меѓутоа, животот е немилосрден кон Јилмаз Гинеј: седум дена по стартот на неговиот нов филм, "Немир", уапсен е под обвинение дека во една кафеанска пресметка убил човек. Според сведоците, јасно произлегува дека во прашање била провокација, меѓутоа, судот го осудува на робија во траење од 24 години, а подоцна истата му ја намалува на 18. Јилмаз Гинеј седма година е затворен во Топкаши, затвор во азискиот дел на Истанбул, навистина има некои привилегии, прима гости (во затворот, меѓу другите, го посети и познатиот режисер Илја Назан), пишува книги и сценарија според кои неговите пријатели снимаат филмови.

Визијата на Гинеј

Зборувајќи за творештвото на Гинеј, Адриен Тарнер ќе забележи: "Споредбата со Реј е оправдана, зашто познатата трилогија на овој режисер е правена под влија-

нието на филмовите на Виторио де Сика и Жан Реноар. Се чини дека овие двајца големи режисери имаа големо влијание и врз Гинеј. Меѓутоа, не би било праведно да се превеличува ова влијание, зашто во Турција се прикажуваат само мал број странски филмови и малку е веројатно дека Гинеј го видел, на пример, "Човекот звер". По својот над-реализам "Надеж" потсетува на "Богатството на Сиера Мадра на Џон Хјустон, "Елегија" е снимен како вестерните на Леоне, приближувајќи се кон бразилската "нова кинематографија"; "Пријател" може да се спореди со филмот "Теорема" на Паоло Пазолини. Заправо, Пазолини е тој кој што изврши најочигледно влијание врз Гинеј. Забелешкава посебно се однесува на атмосферата и овде би можело да се спомене ставот на Пазолини според кој неореализмот е производ на движењето на отпорот. Овој став на Пазолини ги поставува филмовите на Гинеј на универзален политички и идеолошки план".

Најзначајно за Гиниевата филмска уметност, за неговиот обемен творечки опус, е, според Тарнер, тоа што таа има длабоки корени во турската култура и турското општество и ги одразува неговите проблеми и неговите неодминливи спротивности. Согледана од аспектот на неговото вкупно творештво и доминантните теми во него, Гиниевата визија на Турција е како потполно независна нација, обединета од заедничките цели и ослободена од сепакво мешање од-надвор.



ДЕНОВИ
29. и 2

програ
БУДИМП
режија

УНГАРС
режија

ноар. Се
емо влија-
да се пре-
иначуваат
атно дека
својот над-
Сиера Мадре
ните на
инемато-
мот "Тео-
ој кој што
шкава по-
ело да се
змот е
Пазолини
политички

неговиот
о таа има
општество
дминливи
о вкупно
та визија
бединета
ање од-

ДЕНОВИ НА УНГАРСКИОТ ФИЛМ
29. и 20 септември

програма:
БУДИМПЕШТАНСКИ ПРИКАЗНИ
режија: Иштван Сабо

УНГАРСКА РАПСОДИЈА
режија: Миклош Јанчо

★★★★★



Благоја Куновски

КОНТИНУИТЕТОТ НА УНГАРСКИОТ ФИЛМ

Нема сомневање во фактот дека унгарската кинематографија важи за една од најконтинуираните, чиј развој се протега уште од самите почетоци на седмата уметност, за својот вистински и полн процут да го доживее по војната, особено по ослободувањето од соцреалистичките стеги на сталинизмот во 50-тите години. Така, својата суштинска, сегашна, современа, новобрановска преродба, унгарскиот филм ја започнува од средината на 60-тите години.

Непосредно по епохалното откритие на браќата Лимиер, во 1896 година извесниот Арнолд Шиклаи почнал со првите филмски проекции во својот "Иконограф". Веднаш потоа и самите браќа Лимиер гостувале во будимпештанскиот "Ројал хотел" со своите први проекции. Така се удрени темелите на унгарската филмска продукција и кинематографијата воопшто, чии основоположници во неговиот, класичен период се прославените автори: Михаил Кертеш (Мајкл Кертис), Шандор Корда (Александер Корда) и Бела Лугоси, кои подоцна биле принудени да одат во емиграција и својата кариера да ја продолжат во странство, со извесно достигнатиот успех. Во мрачниот период на Хортиевиот фашизам, покрај напредните автори, како емигрант, со своите први теоретски трудови од филмската уметност се појави и Бела Балаш. За време на Хортиевиот фашистички период унгарската кинематографија, нормално, стагнираше. Со крајот на Втората светска војна и паѓањето на Хортиевиот режим, Бела Балаш се врати во земјата по своето долго прогонство и стана еден од водечките професори на новооснованата Академија за драмска и филмска уметност. Тогаш за првпат беше прикажана класиката на советскиот постконформистки филм, но набргу и влијанието на сталинизмот, со неговата соцреалистичка неизбежност, стана доминантно во повоениот развој на унгарскиот филм. Но, од 1953 година, со смртта на Сталин и паѓањето на Ракоши, се отворија можности за нови либерални чувства кои се одразуваа во тогашните филмови. Историски пресвртна

точка, на о
наесет спас
во 1954 год
нови автори
"Бура" во
"Лилиомфи"
ночија", Ж
Золтан Фаб
ниот унгар
на" (1955
ност, тој
чиј знак м
имиња на у
тоа се Мин
раа со игр
гарскиот ф
гарски фил
вофилмски
во 1963 г
"Нантата"
угурира п
тоа "Дија
1964 год.
ни истори
ска генер
реалистич
ска и фил
дојдоа да
ребата од
жини. Пар
се појав
група но
- Студио
дукциска
автори м
прв игра
на Бела
најнапре
ниот или
литичко
филмски
ријата,
ско, сл
кои пре
доцна в

★★★★

аотогра-
звој се
тност,
е по
стички-
а, сво-
ска пре-
та на

имиер,
со пр-
еднаш
пештан-
ака се
ја и
во не-
Михаил
р Норда)
дат во
о стран-
от пери-
тори,
и од
време
емато-
ората
Бела
онство
ована-
гаш за
посток-
инизмот,
доминан-
од
Раноши,
кои се
вртна

точка, на одреден начин, претставуваше филмот "Четири-наесет спасени животи" на режисерот Золтан Фабри (снимен во 1954 год.). Тогаш започнаа да се појавуваат и други нови авторски имиња (Фабри всушност дебитираше со филмот "Бура" во 1952 год.), како што се: Нароџи Мак со филмот "Лилиомфи", Ласло Раноди со филмот "Љубовни патувања во ноќија", Јанош Херско со филмот "Под градот" и други. Золтан Фабри се зацврсти како доминантен автор на повое-ниот унгарски филм со своите две остварувања: "Ертелеш-на" (1955 год.) и "Професорот Ханибал" (1956 год.). Всуш-ност, тој стана класик на повоениот унгарски филм во чиј знак минаа 50-тите години. Две значајни авторски имиња на унгарскиот филм се појавија во 1960-та година; тоа се Минлош Јанчо и Андраш Ковач, кои тогаш и дебити-раа со играни филмови. Но, вистинската ренесанса на ун-гарскиот филм, всушност појавувањето на првиот нов ун-гарски филмски бран, како ехо на тогашните европски но-вофилмски бранови (иницирани од францускиот) започна во 1963 година. Клучни дела на тој нов филмски бран беа: "Нантата" (1963 год.) на Минлош Јанчо, филм кој ги ина-угурира проблемските содржини на современиот живот, по-тоа "Дијалог" на Херско и "Струја" на Гал, следени во 1964 год. од филмот "Тешки луѓе" на Ковач. Постоеја јас-ни историски причини за појавувањето на таа нова автор-ска генерација, во прв ред постепеното напуштање на соц-реалистичните стеги. Поради тоа и Академијата за драм-ска и филмска уметност беше реорганизирана и во неа дојдоа да работат млади професори. Се зголемуваше и пот-ребата од снимање нови филмови со актуелни теми и содр-жини. Паралелно со таа кинематографска реорганизација се појави и Студиото на Бела Балаш. Започнувајќи со група новодипломирани режисери од филмската академија - Студиото беше оформено за да ја надрасне старата про-дукциска практика, според која многу млади талентирани автори мораа да чекаат со години за да го снимат својот прв игран, па дури и кусометражен филм. Затоа Студиото на Бела Балаш им создаде можности на младите автори најнапред да ги покажат своите вредности во кусометраж-ниот или документарниот филм. Исто така постоеја и по-литичко-филозофски причини за појавувањето на новиот филмски бран во Унгарија. На пример, третманот на исто-ријата, најнапред во филмот "Дијалог" на режисерот Хер-ско, следен од други филмови од 60-тите години, меѓу кои пресвртнички е филмот "Тешки луѓе" на Ковач, а по-доцна во 1968 година и филмот "Сидови" на истиот автор,

ја предодредија либерализацијата во третманот, идеите и сфаќањата на авторите на некои дотогаш табу теми до оној степен за кој, на пример, не може да "сонуваат" авторите од СССР, што беше на одреден начин храброст и изненадување, кога ќе се има предвид геополитичката источноблоковска констелација. Паралелно со таа либерализација на содржинско-тематски поотворените гледања и сфаќања, одеше и уметничко-естетскиот тренд, развиван кај младите автори под влијанието на унгарскиот марксистички филозоф Георг Лукач, што ја разви потребата од искрено и самокритичко опсервирање на животните и општествените феномени. Така, новиот унгарски филмски бран резултираше со дела кои длабоко се разликуваа од претходниот период. Меѓу водечките карактеристики беше бегството од литерарната традиција која многу го законравуваше унгарскиот филм уште од времето на Корда. Новите автори настојуваша да бидат поврзани во заедничките преопкупации и сфаќања на филмската уметност, пред се низ меѓусебната соработка. Нивните филмови, како делови од заедничкото кинематографско тело, имаа забележителна кохезија. Во контраст со класичниот советски филм, кој повеќето беше филм на политичка агитација или, за разлика од италијанскиот неореализам што главно го градеа дела со индиректен социјално-политички коментар, новите унгарски автори настојуваша да го користат филмот како медиум за социјално-политичка дебата. Нивните филмови постепено се развиваша како дела со различно отворени краеве (со инклинатирано полемичко ехо или суптилно спроведена индиректна критичност), а нивното одбивање на шематизирањето од разни карактери ја означуваше силната реакција против лошите и веќе надминати конвенции на соцреалистичкиот филм. Меѓу темите и содржините на новиот унгарски филмски бран од 60-тите години беа преиспитани како подалечната така и блиската историја на Унгарија (првите филмови на Јанчо меѓу другото, започнуваа од австриската окупација во филмот "Кружно качување" до Хортиевиот режим во филмот "Тишина и крик", па се до повоената социјализација на унгарското општество во филмот "Конфронтација"); потоа, тука се темите на социјалистичкото управување и одговорноста (филмовите на Ковач: "Тешки луѓе" и "Сидови" или филмската бајна на Ференц Кардош, "Луда ноќ"), зреењето и социјалното докажување на младите луѓе спроти историската заднина на изминатите две и пол децении по војната (филмовите: "Струја" и "Зелени години" на Иштван Гал, потоа: "Време на илузии",

"Татко"
позиција
која и
ќе ја пр
и конфли
раат на
на режи

Но, пок
ресирањ
рите од
ни, што
унгарск

Покрај
Фабри,
Јанчо с
израз,
но долг
мера на
на мину
чен и н
жисерот
рите на
"Ладни
информ
на реп
поп-му
Бачо,
ја отк
како с
те и 4
од 50-
Иштван
чува с
(најкр
етапа
серот
вачки
илјади
визуел
мер на
својо
однос
на сл
јот в

т, идеите
у теми до
онуваат"
раброт и
тичката ис-
а либерали-
ледања и
развиван
иот марксист-
ебата од
ите и оп-
филмски
инуваа од
стики беше
у го зако-
Норда. Нови-
едничките
пред се
како дело-
забележи-
ветски филм,
а или, за
вно го гра-
оментар,
стат фил-
а. Нивните
азлично
о или суп-
ивното од-
ја означу-
админати кои
и содржини-
е години беа
историја на
то, започну-
но начување"
", па се до-
ство во фил-
на социјалист-
на Ковач:
на Ференц
донажување
а изминатите
руја" и "Зел-
илузии",

"Татко" и "Љубовен филм" на Иштван Сабо), социјалната позиција на жената ("Скриени чувства" на Марта Масарош, која и во своите подоцнежни филмови, се до најновите, ќе ја продолжи таа своја авторска преокупација), како и конфликтите меѓу градот и селото и луѓето што мигрираат на таа релација ("Кантата" на Јанчо, "Здраво Вера" на режисерот Херско или "Девојка" на Марта Масарош).

Но, покрај заедништвото на тематско-содржинските интересирања, стиловите и изразниот сензибилитет на авторите од тој нов филмски бран, нормално, беа индивидуални, што и ја овозможи разновидноста и разгранетоста на унгарската кинематографија.

Покрај литературно-класичниот стил на најстариот Золтан Фабри, меѓу авторите родени во 20-тите години, Миклош Јанчо се наметна со визуелно-драмски најстилизираниот израз, што веднаш се препознава по неговите исклучително долги, "балетски" компонирани кадри (снимени со намера на кран или фар, меѓу кои некои траат и по десетина минути) низ кои всушност тој го гради својот специфичен и континуиран филмски театар. Од друга страна, режисерот Андраш Ковач, иако може да се вброи меѓу авторите на драмската форма во изразот, присутна во филмот "Ладни денови", покажува чувство и за експеримент со информативниот стил, каков што е методот на документарна репортажа во филмот "Тешки луѓе" или во филмот за поп-музиката "Екстаза од 7 до 10". Филмовите на Петер Бачо, како што се: "Лето на брдото" и "Фатален истрел", ја откриваат неговата првична авторска преокупација како сценарист. Од помладите генерации родени во 30-тите и 40-тите години, вклучувајќи ги и оние, најмладите, од 50-тите години, евидентно најголеми резултати даде Иштван Сабо, чие користење на сентиментите не го исклучува суптилното и интелегентно градење на метафората (најкрупен пример за тоа е неговиот филм од најновата етапа: "Будимпештански приказни"). Вториот филм на режисерот Ференц Коша, "Сведоштво", беше донекаде разочарувачки по неговото силно деби со поетскиот филм "Десет илјади сонца". Иштван Гал покажува посебно чувство за визуелна драматика и суптилна метафорика за што е пример неговиот филм "Соколи". Намерманот Шандор Сара, во својот прв игран филм "Турнат камен", открива посебен однос спрема фолклорот и животот на селаните, како што на сличен начин приоѓа и режисерот Имре Гионгози во својот високо инвентивен филм "Неделна палма". Меѓу нај-

младите имиња од петтиот авторски круг на повоениот унгарски филм спаѓаат: Јанош Роша со филмот "Гримаси" (коавтор Кардош), потоа Ференц Кардош со филмовите: "Денови на црвеното писмо" и "Луда ноќ", Пал Габор со филмот "Изгубена подлога". Во сите нивни дебитантски филмови преовладуваат современите урбани ориентации. Исто така, покрај Марта Месарош, жени режисери на новата школа на унгарскиот филм се: Ливија Германи со филмот "Го знаеш ли НЕДЕЛА-ПОНЕДЕЛНИК" и Јудит Елек со нејзиниот одличен дебитантски филм "Дамата од Константинопол".

Изминатата кинематографска деценија, т.е. 70-тите години, главно ја карактеризираа повеќе или помалку успешните остварувања на авторите од сите пет повсени авторски генерации на современиот унгарски филм. Свои филмови имаше најстариот, претставникот на првиот авторски круг: Золтан Фабри. Јанчо беше присутен во континуитет, останувајќи консеквентен на својот специфичен авторски стил. Потоа, со своите силни остварувања, печат оставија: Мак, Сабо, Новач, Месарош, Гал, како и претставниците на најмладиот, петтиот авторски круг: Шандор Сара, Пал Габор, Шандор Симо, Јудит Елек, кои токму на почетокот на изминатата деценија, во 1971 година, дебитираа со свои играни филмови.

Истата таа година, по трите филмови со теми за младите, за урбаните интелектуалци од неговата генерација, режисерот Иштван Гал се појави со својот многу добар филм "Соколи", во кој параболата ја гради врз една малку бизарна подлога. Филмот опишува една строго контролирана и оградена комуна на која работат шестмина работници, во средиштето на едно пусто поле. Централна личност е Лилик, фанатичен шеф на кампот, чија преокупација е одгледувањето и дресирањето на соколи, со еден скоро митски однос. Спротивставен на Лиликовиот фанатизам, кој инкарнира одреден милитаризам, е младиот ново-дојден работник кој постепено реагира на чудните ритуали на Лиликовиот живот со соколите. Меѓу тие две личности се наоѓаат потчинетите безлични работници. Врз тој триаголник, Гал ја гради својата визуелна експресија на идејата на филмот "Соколи", како политичка алегоричка. "Морите птици се полицијата на воздухот" - вели нивниот обожувач Лилик, чиј режим е тоталитарна состојба на микрокосмосот, свет во кој слепата потчинетост и дневната жи-

вотна бе
луѓе кои
Решениет
а во кан
ја напуш

По дваес
сна нине
почетоко
Кароли М
Тоа е фи
ди автор
е скоро
двете в
во улог
постела
на свој
нејзина
(осуден
тичките
подгрев
димпешт
Мак ја
драма
разјад
судбин
мигови
во над
се вра
со син
бода.
дома,
својат
но алу
ја под
ење,
Мак с
јавна
намер
ност
ентел
опсер
време

Во 19
Унгар

вотна бескрвност се неопходни за преживувањето на некои луѓе кои ги трпат стегите на секој вид тоталитаризам. Решението лежи во бегството; ако не во директен отпор а во каква позиција Гал го става својот млад јунак, кој ја напушта депресивната атмосфера на комуната.

По дваесетгодишно авторско присуство во повоената унгарска кинематографија, со неколку значајни остварувања, на почетокот на изминатата деценија, во 70/71, режисерот Кароли Мак се појави со својот сигурно најзначаен филм. Тоа е филмот "Љубов", кој на импресивен начин ја потврди авторската зрелост и мајсторството на Мак. "Љубов" е скоро камерна психолошка драма во која настапуваат двете водечки артистки на унгарскиот филм: Лили Дарваш во улогата на старата болна мајка, која, иако врзана за постелата, со чудна надеж и верба го очекува враќањето на својот син од Америка, и Мари Торошчик во улогата на нејзината снаа, која ја знае вистината за својот маж (осуден на долгогодишен затвор како жртва на сталинстичките прогони), но не и ја открива на старата мајка, подгревајќи и ги илузиите. Времето е 1953-тата во Будимпешта (значи некаде во пресрет на смртта на Сталин). Мак ја гради извонредно топлата но внатрешно потресна драма на двете жени, на сопругата и на мајката, едната разјадувана од осаменоста и стравотната вистина за злата судбина на мажот, а другата поткрепувана во претсмртните мигови од вербата дека ќе го види синот, обете единствени во надежта дека човекот кого го чекаат е жив и дека ќе се врати. Но, старицата умира не дочекувајќи ја средбата со синот, кого, неколку денови потоа, го пуштаат на слобода. Тој тргнува кон градот не знаејќи што ќе затече дома, единствено надевајќи се во верноста и љубовта на својата сопруга. А и самиот наслов на филмот многузначно алудира на феноменот на љубовта, што Мак успева да ја подигне на највисокиот пиедестал на човековото живеење, како надеж и смисла на постоењето. Пред три години Мак се појави и со својот најнов филм "Ной на невиност во јавната куќа", во кој, исто така, низ еден ентериерски, камерен амбиент ја гради атмосферата на животната осаменост и промашеност на жителите на еден бордел, чија клиентела, паралелно, ќе биде рефлектирана како критична опсервација на хипокризијата во унгарското општество од времето на смената на вековите.

Во 1971 и 1972 година, меѓу поинтересните филмови во Унгарија се вбројуваат: "Љуби ја Емилија" на режисерот

Пал Шандор, "Умерена зона", на авторот Золт Кежди Новач, "Реквијем на унгарски начин" на режисерот Јановш Херско, "Настап" на Петер Бачо, "Штафета" на Андраш Новач, "Хоризонт" на Пал Габор, додека долгогодишниот снимател на Јанчо, Томас Шомло (меѓу другото, тој го снимаше Јанчовиот сигурно најдобар филм "Свезди и војници" во црно-бела техника), дебитираше како режисер со филмот "Бесмртниот легионер".

Во 1972 година Минлош Јанчо го реализира филмот "Агнус деи", демонстрирајќи ги одново своите одамна апсолвирани режисерски квалитети во нему познатиот стил. Филмот е уште една опсервација на бурните денови во Унгарија во постоктомврисиот конфликт меѓу Хортиевите и Бела Куновите припадници, во 1919 година.

Во 1973 година, долгогодишниот сценарист Петер Бачо, кој претходно напиша повеќе сценарија за Фабри, Фехер, Мак и други режисери, се појави со уште еден свој филм, "Третиот почеток", во кој како режисер ги развива идеите од своите поранешни филмови ("Лето на брдото", "Вљубениот велосипедист" и "Фатален истрел", кои се однесуваат на современата унгарска општествена стварност), низ сторијата за еден средовечен директор кој ќе доживее крахови во професионалниот и во приватниот живот, што се наедно отворени етички и социјални прашања на унгарската стварност.

Режисерот Пал Золнај, авторот на одличниот филм од 1970 година "Лице", три години подоцна се појави со исто таква успешниот филм "Фотографија", во кој се обидува да навлезе во тенката страна на привидот. Необично внимателно правен, "Фотографија" е наедно и доказ за успешната примена на "филмот-вистина", во кој низ неколку поединечни судбини е остварена необична и оригинална анкета за животот, за носталгијата, за староста и за скриените драми на секојдневјето. Овој филм е и оригинален прилог кон постојаната дилема: какви се улогата и задачата на уметноста во општеството и во историјата?

Мошне автентични, оригинални и ретко успешни остварувања на двајца млади автори се филмовите: "Пат во Англија" на режисерот Иштван Дардај и "Едноставни приказни" на Јудит Елен. На обата филма заедничко им е учеството на артисти-натуршници, кои на зачудувачки успешен начин се идентификуваат со материјата што ја интерпретираат. Во приви-

от филм
низ кој
ди кои д
Англија,
млада се
ја врсна
та остро
то со от
ција.

По свој
водечка
на ќе с
"Усвоју
вет мес
но ги п
за живо
ње" е п
жена, н
живот,
ната же
војуван
"Девет
разјад
центот
ја ќе
ниот ж
како р
родна
завршн
ното п
ва уло
осмоза
ностал
служи
пород
тивно
ции и
зинио
та не
својо

Ветер
точно
филм
цирај

от филм имаме психолошка драма со ироничен призвук, низ која минуваат едно дете и неговите родители, поради кои детето треба да замине на наградно патување во Англија, а низ драмата во вториот филм минува една млада селанка, останата бремена од еден рудар, на чија врска ќе се спротивстават нејзините родители. Драмата остро се развива во обата филма и секогаш во финалето со отворени прашања со етичка и општествена импликација.

По својот успешен деби со филмот "Девојка" (1968 год.), водечката унгарска авторка Марта Месарош во 1974 година ќе се појави со својот, исто така, успешен филм "Усвојување", а пред три години со уште посилен "Девет месеци". И во овие две остварувања Месарош доследно ги продолжува своите преокупации непосредно сврзани за животот на современата Унгарија. Во филмот "Усвојување" е прикажана животната драма на осамената средовечна жена, која, не наоѓајќи топлина во бракот или семејниот живот, последна утеха и сатисфакција добива во природната желба да се почувствува како мајка, макар и со усвојување на дете од домот за напуштени деца. Во филмот "Девет месеци" Месарош говори за хипокризијата што ја разјадува врската меѓу мажот и жената, ставајќи го акцентот врз жената работничка, сопруга и идна мајка, која ќе се бори за своето место под сонцето во современиот живот, одбивајќи да биде двојно експлоатирана - како работник и како жена. Триумф на таа нејзина природна и граѓанска борба за сопственото достоинство е завршната сценца, во која Месарош го снима автентичното породување на автентичната артистка која ја толкува улогата на работничката, со што Месарош ја остварува осмозата меѓу животот и уметноста, фикцијата и стварноста, документарното и измисленото, за што најефектно служи самото учество на артистката која на крајот се породува пред филмските камери. Навистина ретко инвентивно и, пред се, оригинално решение. Слични преокупации и инспирации за современата жена, за бракот, за нејзиниот однос со мажот, за дилемите низ кои минува жената не само во Унгарија, Марта Месарош ќе повтори во својот филм "Тие двете", снимен во 1977 година.

Ветеранот Золтан Фабри, во текот на 70-тите години, поточно во 1975 и 1976 година, ќе се појави со своите филмови: "141 минути на една недовршена реченица" (евоцирајќи го времето на психолошкиот и моралниот крах на

унгарското империјално време од смената на вековите) и "Петтиот печат", во кој главни "јунаци" се т.н. "мали луѓе", кон крајот на Втората светска војна, низ своите последни гестови на саможртва го зацврстуваат индивидуалното достоинство, по цена и на смртта, во која не одат како херои, природно се исплашени, но не заминуваат ни како нечесни луѓе, со што, она навидум ситното и незабележливо во критичните мигови на животното искушение, прераснува во голема општочовечка драма на спасеното достоинство.

По доста успешното реагирање на меѓународната критика за филмовите: "Татко" (1966), "Љубовен филм" (1970) и "Улица на пожарникарите" (1973), режисерот Иштван Сабо во 1976 година се појави со својот филм "Будимпештански приказни" (со кој унгарската кинематографија беше застапена на Канскиот фестивал).

Филмот "Будимпештански приказни" претставува своевидна парабла со социјално-политички и психолошко-етички импликации, градена во необичната одисеја низ која минуваат група "патници" во еден трамвај, по војната, што го влечат со сопствената сила, патем, до неизвесната станица, минувајќи низ разни сцили и харибди. На крајот, во едно магливо утро тие стигнуваат до крајната станица во која пристигнуваат и многу други такви трамваи, со измачени и очајни патници, со што Сабо ја остава метафората со отворен крај, чие толкување може да има повеќе значења, со рефлексии во современата општествена стварност на Унгарија.

Посебно интересирање во континуитет, унгарските режисери покажувале за сталинистичкото време во унгарското општество, со што критички и доста суптилно се пресметуваат во повеќето свои дела. Така, во извонредниот филм "Школувањето на Вера Анги" режисерот Пал Габор до саркастичност ги открива директните и индиректните причини и последици на сталинистичките методи на подготвување политички кадри во Унгарија. Вера Анги е името на една од избраните курсистки која со ортодоксна потчинетост, како и сите други, ќе мора да го заврши курсот за сталинистичко создавање политички работници, но во меѓувреме ќе се случи да "проработат" нејзините чувства и таа прави "грев", се вљубува во својот учител кој згора на се е женет човек, што е случај за сталинистичка анатема. И во миговите на ис-

поведува
нистички
направи
веруваат
алноста
пени во
сталинис
ја одбив
оние на
носта, с
е наград
упатува
доделена
но внатр
лина ја
сталинис

По филм
автентич
те фаши
стрелај
и по фи
вација
тапката
Новач в
"Ергела
на стал
уништув
правото
двојно
на груп
ни ножи
то на ч
имаат с
но суш
е акти
избегав
трагич

Во 197
својот
разбуд
то чув
барски
ва све

овите)
.н. "ма-
низ
туваат
а, во
, но не
авидум
а живот-
чка драма

критика
1970) и
ван Сабо
пештански
еше заста-

воевидна
тички им-
ја мину-
та, што
есната
На крајот,
а станица
ваи, со
ва мета-
има пове-
твена

е режи-
гарското
пресме-
дниот
Габор
ектните
на под-
ги е
ртодон-
го за-
ни ра-
ботат"
ва во
то е
на ис-

поведување на секој курсист, пред методите на "сталинистичките проповедници", кога Вера ќе признае дека направила грев и се вљубила, испитувачите нема да по-веруваат во тоа, пледирајќи дека чувствата и индивидуалноста на секој човек и неговата личност се второстепени во споредба со "високите цели" на политиката и сталинистичката партија. Финалето е поразувачко. Вера ја одбива, т.е. се откажува од љубовта, а искрените, оние на кои монструозниот курс не им ја оштетил личноста, се казнети и вратени меѓу народот, додека Вера е наградена за својата роботска послушност: таа се упатува во големиот град со службениот автомобил, а доделена и е служба на новинар. Тоа е надворешно тивок, но внатрешно длабоко, суров филм, кој со витриолска сила ја разобличува вистината за монструозноста на сталинистичката идеологија.

По филмот "Студени денови" (1966) во кој евоцира еден автентичен настан, поточно злосторството што унгарските фашистички окупатори ќе го извршат во Војводина, стрелајќи Унгарци кои живеат на југословенска почва, и по филмот "Лавиринт" (1976) што е своевидна опсервација на еден режисер за филмскиот медиум, низ постапката како се снима филм за филм, режисерот Андраш Новач во 1978 година се појави со својот најнов филм "Ергела" во кој, исто така, се евоцира мрачното време на сталинизмот во Унгарија во 1950 година, со сите уништувачки последици врз човековото достоинство и врз правото за чувство како личност. Насловот "Ергела" има двојно значење: како буквална фактографија за животот на група луѓе во една ергела каде што се дресираат расни коњи, но и со алузија дека и "дресирањето" и мачењето на човекот, според рецептите на сталинизмот, ги имаат сличните животни реакции во човекот како биолошко суштество, чија свест под стегите на мрачниот систем е активирана само на планот да се преживее или да се избега од неподносливата тортура, во секој случај со трагични последици.

Во 1978 година неуморниот Золтан Фабри се појави со својот филм "Унгарци", во кој говори за феноменот на разбудувањето на националниот идентитет и патриотското чувство, низ историјата за неколку унгарски печалбарски семејства, кои, во пресрет на фашистичката нова светска војна, гледајќи го растењето на фашистички-

от бауч во логорите изградени во Германија, каде што се затекнале на работа, патем зачестено понижувани и експлоатирани, ќе посакаат што побргу да се вратат во родната земја, за да се борат за нејзината слобода. Така, тие Унгарци ќе ја сфатат тежината на тоа да се биде туѓинец далеку од родната грутка, а едниот од нив дури и ќе рече: "Да се биде Унгарец значи да се живее под константна окупација".

Веќе споменатиот авторски стил на режисерот Миклош Јанчо од неговите претходни филмови, какви што се: "Моето враќање дома" (1964), "Искачување во круг" (1965), потоа неговиот, според мене, најдобар филм "Свезди и војници" ("Црвени и бели" 1967), "Тишина и крик", "Конфронтација" (1968), "Широко" (1969), "Агнус деи" (1971), "Црвениот псалм" (1974), "Електра" (1976), "Приватни мани, јавни пороци" (1977), се чини како да е синтетизиран во неговиот досега најамбициозен проект - трилогија чии два дела: "Унгарска рапсодија" и "Алегро Барбаро", Јанчо ги реализира во 1979 година, прикажувајќи ги премиерно во Кан, а потоа и во Лондон. Овој проект беше враќање на Јанчо во унгарската кинематографија и продукција по неколкугодишно работење за странски продуценти. Овие два филма, на директно препознатлив начин, за што би рекле дека веќе драстично прераснува во манир и повторување, ги продолжуваат авторските преокупации на Јанчо, со режија која веднаш се препознава како "Јанчовска", низ долги кадри и со мизансцен во даден простор, каде што тој го гради својот филмски театар. Времето е смената на вековите, "Унгарско новеченто", со класно конфронтирање на аристократите-офицери и нивните жртви-селаните, кои постепено почнуваат да се организираат во оружен бунт. Обата филма се испреплетени со реални и стилизирани сцени, дури и со ирационални и сиреалистички сцени, кои претходно на Јанчо не му биле толку својствени. Но, главно, како носечка материја одново се среќаваме со постојано движење на луѓето во надарот, јавање на ножи, голи мажи и жени, хор од селани кои од посматрачи преминуваат во распевани бунтовници. Класно-политичката порака е јасна, но дали олку голем и скап филмски проект бил потребен, за Јанчо, уште еднаш, повторувајќи се, да ги изнесе своите познати опсервации и изразни методи? Прашањето е отворено, некои се уште имаат разбирање за стилот на Јанчо, некои му забележуваат поради манирот во кој завлегол копирајќи се себеси, во секој случај средниот став би бил дека досегашните резултати, како и авторските вредности на Миклош Јанчо,

нако е
на пог
понов

Меѓу ф
дело с
(1979)

Нежди
путац
"Добри
неореа
тарист
еден с
животи
зград
драми
та и
со пе
риер,
евидн
на фр
ја.

Пал
јата
"Осло
лизи
листи
та и
кон
игра
"Сем
клау
едно
стан

Тоа
тину
дец
мов
чие
гаш
нив
ше
ном

нако еден од водечките унгарски режисери, не обврзуваат на поголема толеранција во вреднувањето на секој негов понов филм.

Меѓу филмовите од најновата унгарска продукција, како дело со најголеми вредности останува "Добриот сосед" (1979) на режисерот од петтиот авторски круг - Золт Нежди Ковач, кој претходно се здоби со меѓународна репутација со филмот "Кога Јозеф ќе се врати". Филмот "Добриот сосед" е своевидна синтеза на италијанскиот неореализам и францускиот "Cinema-vérité", документаристички инотиран и вовлечен во секојдневјето на еден современ унгарски "слам-живот", со личности од животната периферија кои живуркаат во една приземна зграда, пред уривање, некогашна јавна куќа. Животните драми на тие социјално хендикепирани личности, камерата и режијата на Нежди Ковач визуелно ги надградуваат со перцептивната мој за детал во дисхармоничниот ентиериер, опсервирајќи ги личностите со реализам и со своевидна хуманост. Нежди Ковач очигледно е под влијание на францускиот "црн реализам" и на Реноаровата традиција.

Пал Шандор се појави со својот најнов филм-трагикомедијата од крајот на Втората светска војна во Будимпешта - "Ослободете не од злото". Режисерот Јанош Роша го реализира својот филм "Трубачот", еден антиромантичен, реалистички силен портрет на бруталниот период на унгарската историја, првите години од австриската доминација кон крајот на 17-тиот век. Традицијата на филмови кои играат натуршчици беше продолжена со саркастичниот филм "Семејно гнездо" на режисерот Бела Тар, кој претставува клаустрофобична студија во "Cinema-vérité" стил, за едно многучлено семејство, кое живее во еден претесен стан, со сите социјални тензии и психолошки кршења.

Тоа би бил прегледот на авторскиот и генерацискиот континуитет на унгарската кинематографија во изминатата деценија, чиј престиж со сигурност ќе го одржуваат филмовите, богати со содржини, идеи и авторски стилови, чие појавување на европските и светските фестивали секогаш предизвикува внимание и респект спрема делата и нивните автори, спрема една кинематографија која знаеше и умееше да го избори своето високо меѓународно ре-
номе.

★★★★★★★★



Горѓи Василевски

ПОЕТИКАТА НА СКЕПТИЦИЗМОТ ВО ДЕ- ЛАТА НА ИШТВАН САБО И МИКЛОШ ЈАНЧО

Некому може да му се стори по нешто избрзано, па дури и произволно тврдењето дека унгарската кинематографија останува до денес една од најконзистентните кинематографии во Европа и оти нејзините автори редовно соумевале да ја совладеат онаа привремена состојба на творечка криза во многу кус рок. Сомневањата во основаноста на оваа констатација може брзо да се распрскнат ако, меѓу другото, се повикаме на податокот дека Унгарците во секое одделно раздобје од последните триесетина години имале барем по две до три имиња од меѓународен формат и углед. Во педесеттите години нашиот северен сосед го исфрли во меѓународната кинематографска "орбита" еден Золтан Фабри, кој останува мошне активен и денес. Нему наскоро ќе му се придружат талантираните Имре Фехер, па Иштван Гал и Герг Ревец. Секој од нив ќе го даде својот придонес во воведувањето на една нова традиција во унгарскиот филм, која не е без значење и за поширокиот контекст на кинематографиите што го бараат сопствениот развоен пат; темите од воениот период да се осветлат во својот проблемски аспект, а изразните средства да му соодветствуваат на нивниот конфликтен карактер.

Не требаше да измине многу време, па оваа, колку толку, тесна авторска група да се омасови со активноста на веќе прославените имиња на Андраш Ковач, Гула Мар, Карољ Мак, Иштван Сабо и, се разбира, Миклош Јанчо. Најновите филмови на Иштван Сабо ("Будимпештански приказни") и на Миклош Јанчо ("Унгарска рапсодија") неодамна им беа претставени и на скопјани во рамките на Неделата на унгарскиот филм, што ја организира Македонската кинотека.

Тоа е добар повод да се осврнеме на некои аспекти од творештвото на овие репрезентативни имиња на унгарскиот филм, чие творештво меѓународната јавност го поз-

нава кан
традициј
скапоцен
теоријат

За Иштван
ник на с
Навистин
ударен с
постари
морално
та есте

Првиот
на свет
ѓународ
оствару
ја досе
ќи го м
таткото
нува во
ност, ј
идентит
уште во
на егзи
тација.
ните на
својот
соочи,
де сега

И макар
на одн
на пре
човечк
солида

Мотиво
поттем
еме на
тван с



нава како најавтентичен израз на една кинематографска традиција која ја задолжила историјата на филмот и со скапоцениот придонес на еден од основоположниците на теоријата на филмот, Бела Балаж.



За Иштван Сабо веќе може да се зборува како за припадник на средната генерација унгарски филмски уметници. Навистина, групата автори со кои тој го најави новиот ударен бран на унгарскиот филм (Новач, Јанчо) се нешто постари од Сабо. Но нив ги обединува заедништвото на морално-тематската ориентација, како и речиси еднаквата естетска платформа.

Првиот филм со кој Иштван Сабо го привлече вниманието на светската јавност е повеќекратниот добитник на меѓународни награди и признанија, "Татко". Веќе со ова остварување може да се зборува дека младиот уметник ја досегнал својата полна творечка зрелост. Развивајќи го мотивот на потрагата по моралната биографија на таткото (родителот на главниот херој во филмот исчезнува во виорот на Втората светска војна), Сабо, всушност, ја развива идејата за потрагата по сопствениот идентитет. Тој ќе ја покрене совеста на својот херој уште во годините на неговото детство; во атмосферата на егзистенцијална оскудица и на градителска егзалтација. Потоа младиот човек ќе учествува во драматичните настани од 1956 година, кога Унгарците го плаќаа својот данок за пресметката со сталинизмот, за да се соочи, во епилогот на филмот, со големото прашање: каде сега?

И макаршто младиот уметник ќе се огради од фетишизмот на однапред подготвените одговори, тој, во еден момент на претпазлив и облагороден оптимизам, ќе се повина на човечката солидарност (но пред сè - на генерацииската солидарност).

Мотивот на солидарноста што понатаму се раслојува во поттемите на заедништвото и заемноста ќе го препознаеме како морално-драмски стожер и во филмот со кој Иштван Сабо ни се претстави во Неделата на унгарскиот

филм, "Будимпештански приказни". Навистина, некои, макар и периферно означени, елементи на овој мотив ќе ги забележиме и во другите филмови на овој уметник. Во "Улицата на пожарникарите, 25", на пример. Меѓутоа, патосот на солидарноста, цената што за неа мора стоички да се плати, се разработени до последната подробност токму во "Будимпештанските приказни" и тие на некој начин ја сочинуваат структурата на филмот.

Иштван Сабо поаѓа во својата анализа на облиците низ кои се манифестира солидарноста, од постулираната претпоставка дека на оваа емоција и се припишува функцијата на морален фактор, кој од случај до случај и помага на човековата заедница да ја одржи својата компактност. Но тој не се задоволува со ова традиционално сознание, па во приказната за групата луѓе кои, по тукушто завршената војна, го турнаат напуштениот трамвај кон бараната цел, како да е во потрага по некоја морална гаранција за социјалниот идентитет на единката.

Од таа потрага, се разбира, тој не ќе излезе како спасоносен пророк со некој исцелителски декрет во рацете. Неговите личности ќе демонстрираат извонреден, иако мерен според митолошки размери, сосема совладлив хероизам. Тие напреднуваат кон целта и во тој поход ќе извојуваат безброј мали победи, чии плодови можат да ги вкусат само оние мали, анонимни херои, оние луѓе, значи, кои не ги прикриваат своите приватни слабости зад параванот на мегаломанските "историски" гестови.

Иштван Сабо не ја крие својата љубов кон луѓето што прегоруваат во трудот, не го крие восхитот спрема оние синови на народот кои ги "прескокнуваат дрвјата чии врвови досегаат до небото и ги убиваат седмоглавите ламји" - како што по еден повод ќе изјави самиот Сабо. Но уметникот не ја истиснува и својата грижа дека по победата не ќе им пораснат повторно "главите на ламјите".

Овој отрезнувачки скептицизам ќе го наведе авторот на "Будимпештански приказни" да му се врати на самиот почеток на хероичниот чин и, овде, во изворите од кои потечува сиот тој порој на стоицизам, самопрегор и пожртвуваност, тој тревожно ќе се запраша дали, можеби, не се поткраднала некоја заблуда, некоја грешка што потоа самата ќе го репродукува злото и ќе ги злоупотреби придобивките на хероичниот чин.

И, се разбира, би било чудно кога уметникот пребрзано би одговорил пред својата совест: Не, такви заблуди не постоеја.

Па, сепак, одговорноста на која го упатува неговата поетика, во која треба да се воспееат стремезите и страдањата низ кои минуваат луѓето, ќе го натера овој уметник да ја прошири вистината и да го побара, како што тоа се вели, нејзиниот поразвиен облик. За него клишеата низ кои вистината се протурувала како статичен облик на сознанието веќе немаат важност на легален преносник на вистината.

Иштван Сабо ќе најде не само сила во својот талент туку, уште повеќе, и непосредна инспирација, жив поттик во граѓата што ја вообличува во поетска визија, за да може да докаже дека, совладувајќи ги неброените препреки, луѓето, всушност, се учат да ги совладуваат и заблудите во себе.

Ризичен потфат, но, кога тој докрај се изведува, остапува голем простор за преиспитување на духовно-моралната мој нај човекот што го наречуваме анонимен херој.

Некој можеби ќе се најде побуден да приговори: па на Иштван Сабо не му требало многу да ја изведе својата оптимистичка теза. Да, тоа би било точно, кога оваа теза би се преземала како готов рецепт од арсеналот на расположливите филозофски доктрини. Меѓутоа, тој немал многу примери на кои би се огледувал. А, освен тоа, Сабо ја развива својата варијанта на вистината остварувајќи еден парадокс: тој пред секој манифестиран чин им се враќа на изворите на хероизмот и во исто време гледа во неизвесноста на целите во кои тој хероизам е вложен.

* *

*

Не треба да се вложи голем труд па варијантите на тој патос да се препознаат како оригинално изведена визија и во творештвото на доајените на унгарскиот филм (Фабри, Новач), и во филмографијата на авторите што генерациски му се блиски на Иштван Сабо (Нарољ Мак, Марта Месарош), како и во делата на младите уметници

кои допрва го заземаат своето место во пирамидата на меѓународната вредносна хиерархија.

Дали овде треба да се повикаме на фактот дека зад идејата на критичкиот патос како зад феномен иманентен на творечкиот чин, стои и еден Миклош Јанчо. Авторот, значи, за чие име до неодамна се врзуваше се она што е естетички радикално ново и содржински - неподмитливо смело.

Ние нема да си го преземеме правото да ја оспориме таа истурена позиција на која дотрајува Миклош Јанчо и во денешната констелација на унгарскиот филм. Не се повикаме само на фактот дека на искуствата, со кои Јанчо го задолжи и унгарскиот и светскиот филм, мошне смело се надоврзува творештвото на редица нови режисерски имиња. Така што, ако веќе мораме да ги споредуваме вредностите на една "Унгарска рапсодија", со која Јанчо беше застапен на Неделата на унгарскиот филм, со придобивките на едно од поновите остварувања како "Воспитувањето на Вера" (Пал Габор), што неодамна се прикажуваше и на нашата телевизија, тогаш делото на Габор ќе ни се стори нешто поактуелно и дури во извесна мера, помодерно.

Меѓутоа, уметничката личност на Миклош Јанчо е толку комплексна, неговото творештво така сложено со богатството на пораките кои уште како ги преминуваат границите на годините кога се соопштени, што секоја споредба со нечиј друг придонес во унгарската кинематографија би бил на штета на потенцијалниот Јанчов ривал.

Навистина, "Унгарската рапсодија" не е она што беа веќе антологиските "Свезди и војници", "Луѓе без надеж" или "Така се вратив". Но, и сликата што таа ни ја евоцира е составена од оние исти вжарени сегменти на историско-социјалните противречности врз кои се темели трагиката на спомнатите ремек-дела. И нејзината визија како да е сочинета од онаа лавина на антагонизмите што институциите на власта, на авторитетот, па и на присвоениот мит, насилно се обидуваат да ги помират.

На ударот на Јанчовиот скептицизам овде е изложен еден од мотивите на чија заводливост не останува рамнодушна ниедна национална култура - митот на патриотизмот. А за да биде критичката анализа побезмилосно остра, Јанчо ќе го лоцира дејството на филмот во годините од ми-

натиот
жавност
тво на

Првиот
просечн
патриот
култот
тојува
култур
тапен
стреме
дијале
ложи,
Така т
ги пре
ње. До
брзаат
дарот,
"бези
грево
ците)
споде

Микло
ните
рии, е
тани
друго
што о
те жи
секог
во ш
ните
во и
раце
ти о
издр
залт
Точн
чи и
те н
вер

Јан
пре

натиот век, кога Унгарија ја конституираше својата државност и се одвојуваше од патерналистичкото закрилнство на Австроунгарската империја.

Првиот рефлекс што ќе го предизвика овој податок најпросечниот (па дури и кај талентираниот уметник) е патриотската еуфорија. На неа тој ќе и го подреди и култот кон слободата, и народниот стремеж за осамостојување, и вечната борба за негување на националните културни традиции. Но Јанчо не дозволува да остане застапен од површинскиот блесок на овие, инаку благородни стремежи. Првото нешто на што ќе изреагира неговиот дијалектички ум и за што со критична будност ќе се заложува, ќе биде одредувањето на историските парадокси. Така тој, во триумфот на апологетите на слободата, ќе ги препознае никулците на новите облици на подјармување. Довчерашните носители на ореолот на жртвата ќе побрзаат да се дограбаат за владетелскиот трон на господарот. А оние "полудивјаци", израснати од масите на "безисторискиот" полк, ќе бидат казнети и за старите гревови (кога го загрозувале пасторалниот мир на дворците) и за дрскоста што, претставите си, дозволиле да споделат барем нешто од големиот колач на правдата.

Миклош Јанчо, се разбира, не размислува за колективните и поединечните драми во такви историски категории, единствено тогаш кога ги има предвид крвавите настани од подалечното минато. Навистина, тој не и дава друго име на својата љубов кон оној дел од човештвото што секогаш скалило од слободата го плаќал со сопствените животи. За него полкот, селанството, работништвото секогаш остануваат најздравата и најнеподметлива сила во шароликата и непостојана структура на традиционалните општества. Но, човек не би љубел вистински, кога, во името на некои божествени виши идеали, би ги ставил рацете пред очи и би останал слеп за негативните аспекти од животот на оние што ги љуби. Така и Јанчо не ќе издржи да не ја проколне романтичната наивноста на егзалтираните војстаници во својот филм "Луѓе без надеж". Точно е дека тие се подмолно предадени од своите водачи и нивната трагедија веројатно е една од историските нужности. Но дали, сепак, мораа така слепо да им веруваат на униформираниите главатари?

Јанчо не ја крие ниту склсноста кон анархично заемно пресметување кај своите историски предодредени жртви.

Во еден од неговите најубави филмови, "Така се вратив", обезглавените војници, растурени низ пространите гранични полиња на источниот фронт, само што не пристапиле кон заемен колеж. Но довчерашните пулени на една од најстравотните доктрини во историјата на човештвото - фашизмот, не се единствените што би посегнале по животот на своите собраќа. Нивната судбина ја делат и цивилите. И тие уште како би убивале, уште како би колеле и би душеле некој грклан.

Меѓутоа, трагизмот на заемното крвопролевање ќе добие катаклизмични размери во, можеби, најубавиот филм на Миклош Јанчо, "Свезди и војници". Сместено во геополитичкото мирие на граѓанската војна во Русија, дејствието на овој филм ќе ни ја открие со прецизна јасност онаа раскината мрежа на национални и идеолошки интереси. Унгарецот го убива Унгарецот од интернационални или национални побуди. Русинот, затоа што го мрази комунизмот, го лови како јагула во реката скриениот болшевик. Потоа белите ги убиваат Унгарците - интернационалисти, црвените пукаат во Унгарците, Унгарците, пејќи ја Интернационалата, ги убиваат белите, и се така во недоглед.

Се разбира, Јанчо уште како ја уважува историската нужност на ова крваво пресметување. Конечно, тој не може да гледа поинаку на историјата, како, впрочем, и на сегашноста, туку со очи на дијалентичар. Но, во исто време, уметникот во него не може а да не страда.

Миклош Јанчо, веројатно, е еден од најфасцинантните поети на страдањето. Но, еве не уште пред едно искушение; како да се обелодени острината на страдањето а да не им се натураат на очите неговите манифестации и неговата патетика (не патос). Како да се крвави, значи, а да се скрие од погледот на сведокот болката на крвавењето.

На Јанчо тоа му поаѓа од рака небаре вежба некоја од детство совладана спортска вештина. Неговиот веќе пословично долг кадар како да ги асимилира сите извори, сите жаришта, сите степени на страдањето, и уште сите последици на тоа ѓаволски противречно, и во своите манифестации двосмислено чувство. Зашто, страдањето не мора да предизвикува само сомислост нај ближниот,

како што
мер. Гле
же уште
ужасне д
ни трош
викува
е сознан
би рекле
волја и

Токму т
страдањ
вата ум
виот на
ко најс
гради с

Нема ни
и пожил
чила и
исполне
која ч
Тоа ќе
наоруж
но, и
оштете
ците н
а сепак
ската
на пл
на тре
војни
досто
ќе ја

Една
крие
други
би тр
скиот
се зл
но не
закан
честе
ни с

нако што тоа го проповеда христијанскиот морал, на пример. Глетката на уловената, осакатена човечна жртва може уште како да го израдува нејзиниот целат, но и да го ужасне доколку тој забележи дека на жртвата не се чита ни трошна болка. Претпоставката дека раната не предизвикува болка, целатот, јасно, веднаш ја отфрла. Друго е сознанието што него го ужаснува; тој е соочен со еден, би рекле, ирационален феномен пред чија моќ неговата волја и неговите насилнички методи остануваат беспомошни.

Токму таа двосмисленост и противречност на чинот на страдањето ќе најдат полн израз во поетиката на Јанчовата уметност. Една, макар и попатна анализа на неговиот кадар ќе ни го издвои симболот на голото тело како најсуптилен метафизички инструмент со кој тој ја гради својата поетика.

Нема ништо поранливо, ништо покревко, но и поотпорно и пожлаво, од изложеното тело на непријателските сечила и истрели. Во Јанчовиот кадар женското тело е исполнето со еротско ветување, но, уште повеќе, со некоја чудна носталгија, со некоја недоболедувана тага. Тоа ќе претрча засрамено и понижено низ коридорот од наоружени војници кои го камшикуваат ("Луѓе без надеж"), но, и така премалено, тоа ќе триумфира со својата нештетена убавина, изречувајќи ја пресудата врз кривниците кои со камшик сакаат да ја изгонат сенаселивата, а сепак неовладееана убавина. Тоа ќе се втопи со унгарската пуста ("Така се вратив") и со својата носталгична плотност, напосто ќе ја преобрази конфигурацијата на тревните пространства. Голото тело во "Свезди и војници" ќе стане плен на бестијалните заговорници на достоинството на убавината, но и така осакатено, тоа ќе ја зачува детската невиност.

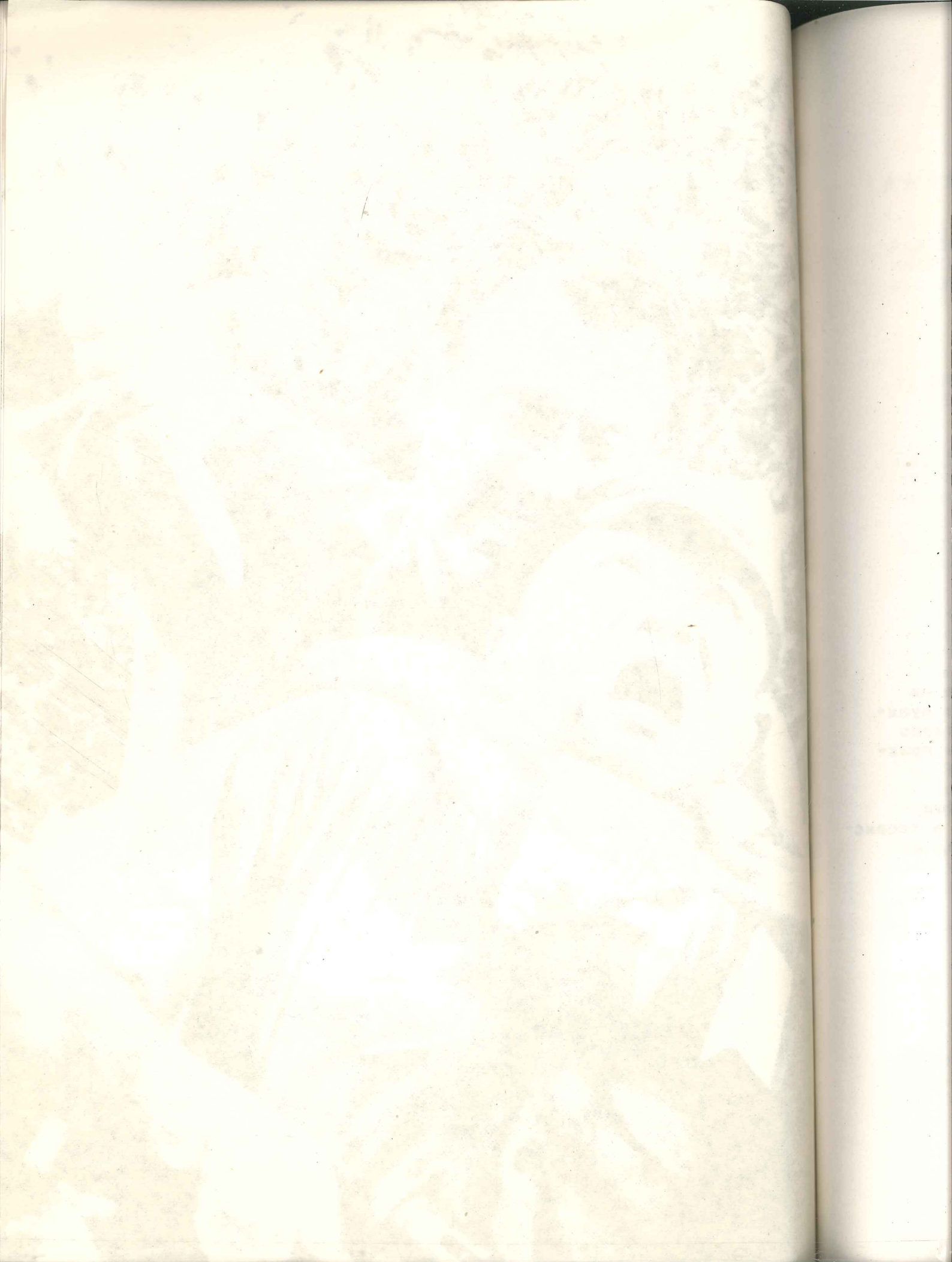
Една поопсежна анализа на Јанчовиот кадар ќе ни ги открие значењата што овој уметник им ги припишува и на други симболи. На симболот на коњот, на пример, кој не би требало да се разбере дека му се надоврзува на митскиот знак што коњот го има во вестернот. Потоа овде се златориите на оружјето, кое во каталкизмички, крајно неприродни количини произведува смрт и везден и се заканува на крвкоста на разголената кожа, како и зачестената употреба на глетката полна со крв, со човечки силуети во бели кошули, итн.итн.

Но, со севе ова богатство објективирани симболи Јанчо не ќе се служи како со еквилибристички игри на метафорични досетни. Напротив. Тие ќе бидат ставени во служба на функционирањето на еден поетски микрокосмос кој ја одразува, меѓу другото, вечната конфликтност на уметникот; дали да и даде право на историјата или на човечките страдања, дали во својата уметност да ја постулира нужноста или данокот што го плаќа човековото срце. Од дијалектичниот парадокс на таа дилема се ослободува поетската сила на заробеникот на вечната потрага по вистината.

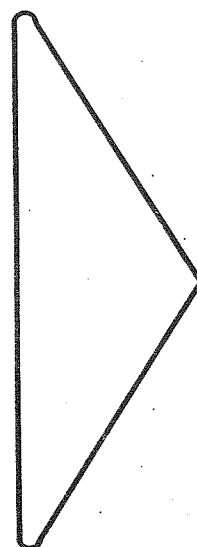


Данчо
етафо-
служ-
с кој
на
и на
ја
ковото
е осло-
потрага





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 графа и историски, естетички и теориски осврти за филмското творештво во Македонија од неговите почетоци до денес.

★★★★★

РАЗГОВ
МАЊЕТО
ФУС ВО

1. ВИВ
ПЕД

Па, ј
посто
поран

2. СУ
ФИ

Ова б
но да
во 19
малар
лест
ларич
се по
лест
во 3
и ед
нува
ван
Д-р
науч

Јас
ник,
име
Мног
сна

При
деј
сна
рен



РАЗГОВОР СО СВЕТОЛИН НИКАЧЕВИЌ ПО ПОВОД СНИ-
МАЊЕТО НА ЕДУКАТИВНИОТ ФИЛМ ЗА МАЛАРИЈА И ТИ-
ФУС ВО ОКОЛИНАТА НА СКОПЈЕ ВО 1930 ГОДИНА

1. Вие, другар Никачевиќ, сте биле во Скопје пред
педесетина години. Кога било тоа точно?

Па, јас живеам во Скопје од 1928 до 1935 година. Имам
постојан ангажман во театарот, но во Скопје доаѓам и
порано. Во Белград дојдов во 1935 година.

2. Сум слушал дека во тој период сте снимиле и еден
филм. Можете ли тоа малку поблиску да го опишете?

Ова беше некаде меѓу 1930 и 1932 година, не можам точ-
но да се сетам, но, сепак, мислам дека повеќе ќе беше
во 1930 г. Знаете дека во тоа време во Скопје владееше
маларија - таа ги косеше луѓето. Немаше лек за таа бо-
лест. Затоа беше формиран и Хигиенскиот завод (антима-
ларичен), кој беше еден од најдобрите во Европа. За да
се подучи народот за тоа како да се одбрани од оваа бо-
лест, Д-р Клоупек, кој работеше во Хигиенскиот завод
во Загреб, напиша едно филмско сценарио. Беше повикан
и еден снимател од Белград, јас сега веќе не си спом-
нувам како се викаше тој, но мислам дека тоа беше Сте-
ван Мишковиќ. Тој беше и снимател и режисер, додека
Д-р Клоупек (Chloupek) целиот проект го водеше чисто
научно.

Јас во филмот, на пример, играв некаков лекар-полков-
ник, а мојата асистентка ја играше една девојка по
име Зорица, која работеше како аптекерка во Скопје.
Многу убава девојка беше. Таа играше како да е вистин-
ска артистка.

Приказната, според сценариото, беше многу едноставна:
дејствието се случуваше во времето кога српската вој-
ска се повлечувала во 1915 година низ борба, оптова-
рена со пегав тифус и маларија. Јас морав да учам на-

но се дијагностицира маларијата, како се констатира пегавиот тифус, како влијаат вошките врз развитокот на тифусот и сл. Ете, сето тоа требаше да го научиме и да го презентираме. Овој филм требаше да им се испрати на сите хигиенски заводи во земјата, за да им го прикажат на луѓето и тие да видат како треба да се одбранат од овие лоши болести.

3. ДАЛИ СЕ СЕЌАВАТЕ СО КАКВА КАМЕРА БЕШЕ СНИМЕН ФИЛМОТ?

Беше тоа нормална камера од 35 мм. Мишковиќ направи еден прекрасен филм. И денес се чудам како успеа да сними таков коњички јуриш. Подоцна разбрав дека испал дупка, таму ја поставил камерата и, така, преку неа минувале коњите, а Стеван тоа го снимал. Убав филм беше тоа но, за жал, го видов само во фрагменти. Филмот се прикажуваше ширум Југославија. Што стана со тој филм, каде се наоѓа, има ли нешто останато од него - јас навистина не знам. Можеби има нешто во Загреб.

4. КОЛКУ ВРЕМЕ ТРАЕШЕ СНИМАЊЕТО?

Па, некаде околу еден месец. И денес се сеќавам на местото каде што "умрев". Тоа беше некаде зад селото Драчево. Во тоа време имаше едно голо ритче над селото (денес тоа е населено), едно мало возвишение. Се сеќавам и на самото место - беше под едно дрво. Многу романтично...

5. ДАЛИ СНИМАВТЕ САМО ДЕЊЕ ИЛИ И НОЌЕ?

Мислам дека се снимаше само дење, барем она каде што јас настапував.

6. КОЛКАВ БЕШЕ ВАШИОТ ХОНОРАР?

Па, знаете, хонорарот беше наполно симболичен, но за тоа време сепак значеше нешто. Јас добив 800 динари, а тоа беше една месечна плата на еден службеник од среден ранг. Таков хонорар можеше да си дозволи само Хигиенскиот завод, што беше финансиран од државата.

7. ДАЛИ
ХИГИ

Мислам
можам
ботува
го сн
а дали

8. ДАЛ
ТОН

Не. Бе
уште н

9. КА
ВО

Прво;
ници
форми
резер
рија
енски

10. БИ
ПР

Знает
маше
дење.
прозо

11. БИ
ТЕ
ПО

Цена
дина
неа
ни.

7. ДАЛИ МИШКОВИЌ ВО СКОПЈЕ РАБОТЕШЕ УШТЕ НЕШТО ЗА ХИГИЕНСКИОТ ЗАВОД?

Мислам дека работеше уште нешто, но што беше тоа не можам точно да се сетам. Со него јас и подоцна соработував - читав вести за филмските журнари, а тој тоа го снимаше. Тоа беше целата моја соработка со него, а дали и колку снимал, навистина, не знам.

8. ДАЛИ ФИЛМОТ ШТО ГО СНИМАВТЕ СО МИШКОВИЌ БЕШЕ ТОНСКИ?

Не. Беше тоа веќе време на тонскиот филм, но ние се уште не располагавме со таква техника.

9. КАКО БЕШЕ РЕШЕН ПРОБЛЕМОТ НА КОСТИМИТЕ И СЦЕНАТА ВО ФИЛМОТ НА МИШКОВИЌ?

Прво, не користевме костими од театарот. Наши соработници беа војниците, па така ги користевме нивните униформи. Јас ја користев мојата униформа, бидејќи бев резервен офицер. Сцените што ги снимавме во лабораторија беа реализирани во автентичните простории на Хигиенскиот завод.

10. БИДЕЈЌИ СНИМАВТЕ И ВО ЕНТЕРИЕР, КАКО ГО РЕШАВАВТЕ ПРОБЛЕМОТ НА ОСВЕТЛУВАЊЕТО?

Знаете, не можам точно да се сетам, но мислам дека немаше никакво посебно осветлување, па затоа и снимавме дење. Беше користена дневната светлина што доаѓаше низ прозорците.

11. БИДЕЈЌИ ЗА ВРЕМЕ НА ВАШИОТ ПРЕСТОЈ ВО СКОПЈЕ РАБОТЕВТЕ И ВО ТЕАТАРОТ, КАЖЕТЕ МИ КАКОВ БЕШЕ ОДНОСОТ ПОМЕЃУ ТЕАТАРСКИТЕ И КИНОБИЛЕТИТЕ?

Цената на влезниците за кино се движеше помеѓу 5 и 10 динари, додека за театарските претстави влезниците чинеа од 2 па до 17 динари. Беа тоа мошне популарни цени.

Разговорот го водел: Велимир Дејановиќ

★★★★★★

★★★★

ВЈЕНОСЛ

На вест
негов
едноста
на наш
нешто
ти ден
тичен

За име
нешта
повоен

Роден
во сво
сликар
Слика
во 19
и Вие
от те
артист
1932
ниот
па те
нува
то ос
луци
град
подо
нес
режи
Жван
и по
акти
а ос
педа
филм

Во
обер
мен
мис
кон

IN MEMORIAM



ВЈЕНОСЛАВ АФРИЋ ЈА САНАШЕ МАЛАТА СЛАВА-СЛАВИЦА

На веста дека Вјенослав Африќ починал, Жорж Скригин, негов другар и пријател некаде таму од 1932 година, едноставно рече: "Додека размислувавме за насловот на нашиот прв игрн филм, јас предложив да биде тоа нешто јако, како на пример "Слава", а Вјено ми одврати дека сака мала слава - СЛАВИЦА. А тоа беше романтичен филм, онолку колку што и Вјено беше романтик."

За името на Вјенослав Африќ се сврзани две значајни нешта - Театарот на народното ослободување и првиот повоен игрн филм "Славица".

Роден во Далмација, поточно на Хвар, во 1906 година, во своите младешки години интензивно се занимава со сликарство и актерство, па така, по завршувањето на Сликарската академија и Државната артистичка школа, во 1927 година заминува на театарски студии во Прага и Виена. Првото театарско ангажирање му е во Сплитскиот театар, за подоцна, со Театарот на Здружението на артистите, да обиколува бројни места ширум земјата. Од 1932 година раководи со Драмското студио на Авангардниот театар во Загреб, а десет години подоцна, со групата театарски артисти, заминува во партизани. Таму станува организатор и раководител на Театарот на народното ослободување. По ослободувањето и победата на Револуцијата, Африќ станува член на Народниот театар во Белград и директор на Високата филмска школа, од која подоцна израсна Академијата за театар, филм и РТВ, денес Факултет за драмски уметности. Во 1947 година го режира филмот "Славица", една година подоцна "Барба Жване", додека во 1951 година ќе го оствари своето трето и последно филмско дело, "Хоја Леро". По ова ја напушта активната работа на филмот и се повлекува во театарот, а особено внимание во наредниот период ќе и посвети на педагошката работа со младите генерации театарски и филмски творци.

Во продолжение донесуваме еден извлекон од неговиот пообремен теоретски труд посветен на сценариото на современиот филм, пишуван во 1947 година. ... "Поделени се мислењата за тоа дали филмското сценарио повеќе трга кон драмата или кон епот. Мислам дека самата практика

ја исклучува анализата на оваа дилема. Сценариото, како посебен вид уметност, всушност, е дел од филмската уметност и, според својата досегашна еволуција и искуство, не можело да постави некакви особени специфични закони и правила. Целата негова техника е подложена на општата техника на филмската уметност која наполно во себе го има асимилирано. Дали сценариото ќе се развие во наполно самостоен книжевен вид, како што драмата се развила од театарот, не е важно за самиот развиток на сценариото. Но, ако дојде до тоа, ќе треба да се пишуваат учебници за тоа како да се чита филмското сценарио, како што порано се пишувале книги за тоа како треба да се чита драмата - само што учебникот за читање на филмското сценарио би бил нешто покомплициран. Ако уочиме дека главниот инструмент на филмското изразување е сликата, во прв ред сликата (а не зборот како во театарот), тогаш сценариото престанува во филмот да делува самостојно и се стопува со сликата што е земена од ликовните уметности. Многу лесно може да се случи послабо сценарио (во книжевна смисла) да биде интересно во филмската реализација, доколку филмската слика е изразита и интересна, односно доколку сценариото содржи во себе елементи кои во сликовност ќе ја надоместат литерарната слабост или ќе дадат можност за што поцелосно специфично филмско изразување. Дури и самата фабула се менува во филмската реализација токму низ оваа, така да нажеме, подреденост на филмската слика. Би било, исто така, нелогично и бесмислено да се толкува дека сценариото е споредно во филмската уметност; но филмот кој зборува само со јазикот на литературата е исто толку лош како и филмот кој зборува само со јазикот на ликовните уметности. Овие две уметности токму во филмот се стопуваат, тие меѓусебно се дополнуваат и идентификуваат во една трета, специфична филмска уметност. Затоа, добро сценарио е она кое дава повеќе можности за спријателување со ликовната уметност и кое заедно со неа ќе дојде до својот целосен филмски израз..."

(Подготвила: И.Петрушева)



Слобода

АЛФРЕД

Ретко
та уме
ја 85
проект
чувајќ
речиси
филмот
меѓу
воопшт
то име
домини
волуме
напнат
филмот

Во зн

Алфре
Лејто
ленда
дури
чајно
њето
компа
на пр
1920
на "Г
Хичко
годин
ната
сред
врше
заме
свој
Сејм
креа



Слободан Петровиќ

АЛФРЕД ХИЧНОК - Големиот филмски фантаз

I

Ретко која личност во недолгата историја на филмската уметност (деновиве - на 28.XII 1980 - се навршија 85 години од нејзиното раѓање, од првата јавна проекција на браќата Лимиер) предизвикуваше, исклучувајќи го притоа Чаплин, толку блиски асоцијации, речиси идентични претстави, меѓу почитувачите на филмот, како лани починатиот Алфред Хичнок. Дури и меѓу помалку пасионираните љубители на филмот, ако воопшто постојат такви, самото изговарање на неговото име (или појавата на неговата силуета, на која доминираа носот, изразениот подбрадник или пристојно волуменизираниот мев) упатуваше на синонимот на напнатоста и искричавоста, наедно и на авторот на филмот-симбиоза меѓу драмата и хуморот.

Во знакот на 13

Алфред Џозеф Хичнок е роден на 13.август 1899 година Лејтонстоун, во близината на Лондон, значи четири календарски години по првите слики што се движат, но дури во зрелата младост, во 26-тата и тоа речиси случајно, почнува да се занимава со филмот. По завршувањето на колеџот почнува да работи во Телеграфската компанија "В.Т.Хенли", најпрвин како техничар, а подоцна преминува во нејзиното пропагандно одделение. Во 1920 година компанијата "Fejmus Pleers Laski" (подоцна "Парамаунт") во Излингтон отвора филмско студио и Хичнок добива работа како пишуваач на титли, а една година подоцна и можност да режира. Заедно со артистката Клер Грит работи на "Број 13", но поради немање средства не го завршуваат и тој филм никогаш не е довршен, ниту пак е прикажан. Една година подоцна го заменува разболениот режисер на "Секогаш кажи ѝ на својата жена" и го завршува заедно со продуцентот Сејмор Хинс. Оттогаш, Хичнок станува редовен член на креативната екипа, поправо, работи како сценарист,

сценограф и асистент во филмовите на режисерот Грахам Катс. Првиот самостоен филм, "Градина на задоволството", ќе го добие по петте снимени со Катс.

"Градина на задоволството", како и наредниот, "Планински орел", Хичкок ќе ги реализира по нарачка, и двата во Минхен, а со враќањето во Лондон и снимањето на "Станар" ("Приказна за лондонската магла"), почнува првата фаза во долгогодишната хичкоковска ера на филмот. Навистина, по "Станар" ќе реализира уште неколку нарачани филмови ("Удолнина" или "Лесна добродетел") во 1927 година, односно за него нетипичните "Ринг", "Шампанско", "Фармеровата жена". "Уцена" од 1929. е најзначајниот филм во тој негов период, рамен на "Станар", но не само затоа што тоа беше првиот тон-филм на Островот, многу повеќе зашто порешително го најави формирањето на Хичковата творечка личност.

Мотивот на опсесијата

Наредната деценија во кариерата на Алфред Хичкок ќе настапи, како што запиша Питер Богдановиќ, неговиот зрел британски период, годините на созревање пред заминувањето во САД. Осцилациите и падовите го следат и во овој период, па покрај "Убиство", "Наместена игра" (се среќава и преводот "Валкана игра"), "Богати и чудни" ("Источно од Шангај"), ќе го сними и "Виенски валцери", според сопственото признание, својот најслаб филм. Но, од тој период датираат "Човекот што знаеше премногу", "Таен агент" и "Триесет и девет скалила", три филма што, исто така, обезбедија место во филмскиот Пантеон, особено во историјата на трилерот. "Гостилницата Јамајка" е последниот филм што го сними на Островот, во 1939 година, пред заминувањето во САД. Хичкок подоцна, во текот на својата педесетгодишна кариера, повторно ќе снима на Островот, но предимно екстериери за своите американски филмови.

Идентификувањето на Хичковото име со трилерот, односно хоророт - како што би било поточно од денешен аспект во обидот попрецизно да се одреди жанровската припадност на најголемиот дел од неговите филмови, датира токму од британскиот период, уште од "Станар",

Гра-
адо-
ге.

"Пла-
а, и
имае-
), поч-
ера
уште
а доб-
лични-
цена"
од,
е пр-
орешн-
на

н ќе
виот
пред
следат
на
огати
Виен-
јот
от што
ет
место
триле-
то го
ањето
есет-
но
ви.

од-
ешен
сната
ви,
анар",



за кој
речиси
се све
потсет
дешто
мине
ри ск
ците

Но, ко
да му
цусни
совно
негов
Хичко
писме
прочи
ѝи го
"Глед
да се
сети
дека
му го
овој
цијат

Долг

Со р
годи
мину
крај
филм
Олив
"Стр
"Сом
мец
аван
на В
твор
филм
тоа

за кој е поврзано и неговото редовно појавување во речиси сите наредни филмови, макар што тоа најчесто се сведувахе на минување пред камерата. (Овде ќе потсетиме на епизодата со "Чамец за спасување", кадешто сите лица беа познати и не постоеше можност да мине некој "намерник". Хичкок се досети да ги надитри скептичните и се појави во еден кадар: на страниците на стариот весник со рекламата за диета.)

Но, кои беа мотивите што го наведоа жовијалниот гение да му се посвети на филмот на стравот? Познатиот француски режисер Франсоа Трифо, кој со Хичкок имаше 50-часовно интервју, опсесијата на мајсторот ја побара во неговото детство и една чудна епизода. Според самиот Хичкок, имал пет години кога татко му го испратил со писменце кај шефот на локалната полиција. Шефот го прочитал писменцето и веднаш го затворил, задржувајќи го во ќелијата пет минути. Пуштајќи го, му рекол: "Гледаш, вака постапуваме со лошите деца". "Не можам да се сетам како делуваше врз мене сето тоа - се потсети Хичкок во тоа интервју - но психијатрите велат дека можете да се ослободите од секој страв доколку му го откриете потеклото. Јас лично не мислам дека овој настан ме ослободи од природниот страв од полицијата".

Долг ден, кратка ноќ

Со разгорувањето на Втората светска војна, во 1939 година, Хичкок, со продуцентот Дејвид О. Селзник, заминува за Холивуд, кадешто ќе остане да работи се до крајот на животот. Уште на стартот, во земјата на филмот ќе го сними ремек-делото "Ребена", со Лоренс Оливије и Џоан Фонтејн, а потоа, до крајот на Војната, "Странски дописник", "Господинот и госпоѓата Смит", "Сомневање", "Саботер", "Сенки на сомневањето", "Чамец за спасување", "Среќен пат" и "Мадагаскарска авантура" ("Патешествијата на Мадагаскар"). Од крајот на Втората светска војна па се до смртта, во тој долг творечки ден, Алфред Хичкок ќе сними четириесеттина филмови, од кои половината телевизиски. И додека во тоа време жанрот, чиј родоначалник е Хичкок, во Брита-

нија е исначен на највисокиот пиедестал, во САД, се уште има третман на второкласна продукција, иако токму тука има долга и богата традиција.

Во тоа време Хичкок постојано го става на испит својот виталитет, својата неисцрпна енергија, и секогаш ги потврдува. Снима филм по филм и редовно се јавува како нивен продуцент. Значајно место во неговата филмографија им припаѓа на "Трема", "Странци во воз" (овде, како и во повеќето други, настапува неговата ќерка Патриша Хичкок), "Се исповедам", "Повикај го 'М' за убиство", "Прозорец во дворот", "Фатете го крадецот", "Неволите со Хари", втората верзија на "Човекот што знаеше премногу" - сите во периодот од 1950 до 1956. За "Потрешно обвинет" со Хенри Фонда, Хичкок во една прилика изјави: "Овој филм го правев со задоволство, зашто мојот најголем страв е - стравот од полицијата".

Новата етапа во творештвото на Хичкок, едноставно Хич, како што ќе го ословуваат Американците, ја најавува "Психо", едно од најкомерцијалните дела во неговата кариера, остварено, што е посебен куриозум, со телевизиска екипа, а наедно и најава на денес честото користената можност за соработка меѓу филмот и тв. До 1963 година ќе сними уште четири филмови од својата позната телевизиска серија, а истата година го снима апокалиптичниот спектакл "Птици", демонстрација на врвното техничко мајсторство. Подоцна, под товарот на годините, снима побавно и помалку. Ги реализира уште "Марни", "Скината завеса", "Топаз", "Френезија" и "Семеен заговор". Умира на снимањето на "Кратка ној", во 81. година од животот.

Сликата што ја сакаше

Оваа сторија немаше амбиција да одговори на прашањето кој беше Хичкок, односно што беше Хичкок, туну повеќе да потсети на неговата филмографија, на фантографијата од неговата педесетгодишна кариера. "Малкумина знаеја кој, всушност, беше Хич", изјави по повод смртта на големиот мајстор една од неговите најомилени артистки, Вера Мајлс, "Сликата што светот

ја имаше за него, тоа беше сликата што тој сакаше светот да ја има за него. Најтажната работа се состоеше во тоа што тој беше речиси болно срамежлив човек, а повеќето од изјавите што ги имаше дадено беа, по право, само затскривање".

За Хичкок, колку и да звучи прозаично, најмногу зборуваат неговите филмови. Постојат неколку книги за Хичкок (тука не ја вбројуваме полавата од изданија по неговата смрт), а од бројните интервјуа, со подлабоки траги и со подолга трајност се оние на претставниците на францускиот "нов бран", предимно објавени во "Cahiers du cinema". Тоа се интервјуата на Франсоа Трифо и Клод Шаброл, на Ерик Ромер и Клод Шаброл, односно на Жан Домарши и Жан Душе, рентгенски снимки на севкупното творештво на Хичкок и неговите погледи на сопственото и светското филмско наследство.

Питер Богдановиќ, познат и како теоретичар на филмот, на 12, 13 и 14 февруари 1963 година имаше подолги разговори со Алфред Хичкок во просториите на компанијата "Јуниверзал" во Холивуд. Во тоа мегаинтервју, објавено кај нас во 1966 година во издание на Југословенската кинотека, Хичкок открива низа исклучително интересни подробности за своите филмови, стилот на работата, употребата на техниката и триковите, се осврнува на сите филмови заклучно со "Марни", зборува за тоа што го мотивирало да снима одреден филм, впуштајќи се наедно во оценки и преоценки на речиси сите филмови од својата долгогодишна филмска кариера. Од тие одговори, макар и во функција на "сликата за светот", се проицира творечката личност на Хичкок, од нив зрачи типичниот хичкоковски дух, толку пати потврден во неговите филмови, "заштитниот знак" на овој мајстор на филмот.

II

Илаја Назан, еден од најголемите режисери на денешницата, обраќајќи им се пред неколку години (1973) на студентите на Универзитетот во Веслејн, САД, зборуваше и за психологијата на гледачот: "Знаеме дека психологијата на масата е поразлична од психологијата на

индивидуата. Великаните на филмската комедија Хокс и Старџес, во монтажата на своите филмови оставаа места за групни реакции, што ги планираа и ги очекуваа од гледачите, и играа на тоа. Хичкок од тоа направи сво-евидна уметност". Една деценија пред тоа, запрашан зошто своите филмови не ги гледа со публиката, односно дали со тоа ја пропушта можноста да ја слушне како реагира, Хичкок одговори: "Јас ја слушам додека го правам филмот"!

На кој начин? Секако, во процесот на монтажата. Хичкок тоа го објасни на свој начин: "Постојат два основни начина во користењето на монтажата на филмот: монтажата со чија помош се создаваат идеи и - монтажата со чија помош се предизвикуваат емоции... Тепачките во баровите, или она што се прави во вестерните кога се нокаутира негативниот јунак, или кога еден тип ќе го турне другиот на масата што потоа ќе се парчоса - во баровите секогаш се парчосува барем по една маса - секогаш се снимаат од далечина. Но, далеку повпечатливо е ако истиот ефект го добиете со помош на монтажата, зашто на тој начин ќе ја вовлечете и публиката во настаните - и во тоа е една од тајните на овој вид монтажа на филмот. А другата тајна е секако, во поврзувањето на визуелните претстави врзани за поединецот. Ќе прикажете човек загледан во нешто, по покажувате тоа што го гледа, се враќате на човекот. Сфаќате, можете да го натерате да гледа во една работа, во друга работа - и без зборови можете да го изразите текот на неговите мисли, текот на споредувањето - што и да направите, имате целосна слобода. Безгранична е, би рекол, моќта на монтажата во вклопувањето на сликите во целина. Сетете се на човекот без очи во "Птици" - камерата нагло се приближува кон неговото лице - стакато скоковите потсетуваат на задржувањето на здивот. Дали е тоа? Збивање. Збивање. Да. Младите режисери секогаш се појавуваат со идејата: 'Пуштете ја камерата да биде некој, пуштете ја да се движи како да е личност, поставете го човекот пред огледалото за да го видите'. Тоа е страшна грешка".

Географијата на екранот

Алфред Хичкок речиси никогаш не застануваше зад окото на филмската камера, не само затоа што секогаш работеше со врвни сниматели, затоа што имаше доверба во нив. Стилот на неговата работа потсетува на изјазата на

еден класик на музиката, кој своевремено беше изјавил:
"Музиката е готова. Останува уште да ја напишам".

"Прво и основно е, зборуваше Хичкок, да се најдете во дводимензионалниот медиум. Тоа не смеете да го заборавите. Имате правоаголник што треба да се исполни, што треба да се искомпонира. Не морам да гледам низ камерата за да го направам тоа. Пред сè, снимателот добро знае дека кога го компонирам кадарот не сакам воздух, простор околу фигурите или врз нивните глави, зашто сметам дека се одвишни". Притоа Хичкок го наведува примерот, од новинарската практика, кога новинарот или, почесто, техничниот уредник, со ножици го отфрла сè она надвор од контурите на ликот од фотографијата, односно дава техничко упатство за примена на т.н.фрајншted. "Потоа, продолжува Хичкок, кога се наоѓам на објектот, не се наоѓам во објектот. Кога ги посматрам артистите или сцената - како ја играат или каде се наоѓаат - гледам, всушност, во филмското платно, не ми пречат ни декорот, ни движењата на луѓето во тој декор". Со други зборови, Хичкок не ја следи географијата на декорот, ја следи географијата на екранот. 'Повеќето режисери велат: "Па, тој мора да се појави на оваа врата и затоа мора да оди од овде до овде". Тоа е смртно здодевно. И не само тоа. Поради тоа и кадарот е толку празен и неповрзан, па јас велам: Доколку тој се уште е расположен - без оглед како е расположен - водете го во крупен план низ кадарот, но задржете го на екранот тоа негово расположение. Не ме интересира растојанието. Сеедно ми е како минал низ собата. Важно ми е како е расположен. Секогаш е важно пред себе да го имате филмското платно а не објектот или местото на кое се наоѓате во ателјето".

Компромис со злото

За разлика од периодот до пред Војната, односно британската ера во своето творештво, со доаѓањето во САД Хичкок уште на стартот имаше проблеми со - артистите. Веќе рековме дека во САД, за разлика од Велика Британија, трилерот во тоа време сè уште важеше за второкласна или третокласна филмска категорија, а артистите што држеа до своето име и кариерата, тешко одлучуваа да играат во трилери, макар и во режија на Алфред Хичкок.

За улогата во "Странски дописник", ликот на главниот јунак, Хичкок планирал да го ангажира Гари Купер, меѓутоа, оваа улога ја играше друг од легендарната галерија филмски наубои, Џоел Мек Кри. Гари Купер подоцна изјави дека требало да ја прифати таа улога, но неговото неучество, како и на повеќето други на кои им се обраќаше Хичкок, остана да сведочи за третманот на трилерот во тоа време и - нусогледоста. Подоцна, познато е, многу имиња се здобија со интернационална слава благодареејќи токму на ликовите остварени во филмовите на Хичкок.

Ќе одделиме неколку од сеќавањата на Хичкок за соработката со познатите артисти, сведоштва за начинот на неговата работа со главните протагонисти, за грешките во изборот на дел од нив.

Зборувајќи за "Случајот Парадин", односно за причините за неговиот неуспех, Хичкок смета дека артистите ги поместиле сите вредности и основната ситуација на приказната. "Секоја убава жена претставува компромис со злото - понекогаш надворешните обележја на злото го прикриваат вистинското лице на жената", забележа Хичкок. проблемот со изборот на артистите во "Случајот Парадин" е во тоа што не бев вистинските. Грегори Пен, според Хичкок, не требаше да ја толкува главната улога, но за него, како и за другите, одлучуваше компанијата. Режисерот сметаше дека главниот лик подобро ќе го оствари Роналд Колман или Лоренс Оливије, некој со повеќе достоинство и со помалку овоземска едноставност. За "Се исповедам" Хичкок споменува две нешта: не уживал во работата со Монтгомери Клифт и промашувањето на Ен Бакстер како главна хероина. Намерата му била да ангажира една артистка од Шведска, но продуцентот не се согласил и филмот е снимен со познатата поделба на улогите, со "мрачниот" Клифт и "промашената" Ен.

Од галеријата русокоси артистки, Грејс Кели секогаш зазема една од најзначајните позиции во филмовите на Хичкок. Интересна е неговата експликација на ликот што го толкува Грејс Кели во познатиот филм "Фатете го крадецот": "Грејс Кели во филмот е Американка, но не е фригидна како типичната американска жена, која дразни а не се подава. Машкото ќе ја допре, а таа веднаш, врескајќи, трча во преграатката на мајка си. Англичанките се

вистинска спротивност на Американките. Најдобри се. Не личат на ништо - освен можеби на учители. Грејс Кели во филмот е вистинска Англичанка. Ондавор студена како мраз, но однатре - мил господе! Сето тоа го збив во банежот во ходникот. Се разбира, сцената на огнометот е чист оргазам. Како што тунелот на крајот на 'Север-северозапад' е сексуален симбол".

Штедење во изразот

За начинот на работата на Хичкок со артистите најтипичен, школски пример е објаснувањето што своевременно и го даде на Ким Нован. Пред тоа, да споменеме, Хичкок одбегнувал да им се наметнува на артистите, на протагонистите во своите филмови, "Разговарам со нив, им објаснувам што се случува во сцената, што сакам да постигнам со таа сцена, зошто прават одделни нешта - зашто артистите се врзани за приказната, не за сцената". Сцената во целина е дел од приказната, но еден единствен поглед може поинаку да влијае врз таа приказна. Еве како тоа и го објасни на Ким Нован:

"Имате премногу изрази на лицето. Не сакам да видам ниту еден од тие изрази. На вашето лице сакам да биде само она што сакаме да и го соопштиме на публиката - она што го мислите. Кога на лицето има премногу изрази, тогаш тоа лице е слично на парче хартија со шкртаници. Вие ја испишувате реченицата за да може некој да ја прочита. А никој не може да ја прочита - се изгубила во многуте шкртаници. Многу полесно е да се чита кога листот хартија е чист. Такво би требало да биде и вашето лице кога ќе посакате израз на него". Хичкок ова го дообјаснува со филмот "Птици", односно со лицето на Хедра на кое нема ниту еден единствен одвишен израз. "Секој израз значи нешто. Дури и навестувањето на насмевката кога ќе рече: 'Со што можам да ве услужам, господине?'. А погледот зборува: 'Ќе го наместам'. Тоа е штедење во изразот".

Совршенството на трикот

За својата професија, за својата работа, Хичкок знаеше да каже: "Подрачјето во кое и во филмското творештво се

приближуваме до целосната слобода во изразувањето, тоа е подрачјето во кое неограничено можеме да ја користиме фантазијата, и во тоа подрачје јас работам". А Хичкок, тој голем филмски Фантаз, не се стеснуваше во користењето на својата фантазија, иако тоа им создаваше тешки маки на продуцентите (додена не почна сам да ги продуцира своите филмови), односно на соработниците. Благодарейќи му на Хичкок, филмскиот трик, неопходен да се претстават неговите идеи, доживеа совршенство. Постојат безброј примери за мајсторството на Хичкок и неговите соработници, почнувајќи од трикот остварен уште во "Уцена" од 1929 година. "Уцена" е значајна во Хичковото творештво, и воопшто во историјата на англиската кинематографија, како прв звучен филм, иако за тоа може да се смета само делумно. Филмот е снимен како нем, а по интервенција на продуцентот и желбата да се следат најновите пронајдоци, третиот негов дел е озвучен уште во текот на работата, додена првата ролна е оставена како што е снимена, нема. Една од најкарактеристичните и најатрактивни сцени е потерата снимена, барем така произлегува, во Британскиот музеј во Лондон. Но таа сцена воопшто не е снимена во Британскиот музеј туку со помош на, за тие прилики, сложени трикови. Бидејќи Британскиот музеј не е доволно осветлен, а и снимањето во него е речиси невозможно со оглед на цените, Хичкок ја искористил Шифтановата постапка. Поставил огледало под агол од 45 степени од кое се одбивала целосната слика на Британскиот музеј. Направил неколку фотографии со полчасовна експонажа, а од деветте фотографии направени во разни простории на Музејот, преснимил дијапозитиви за да можат одзади да се осветлат. Потоа од огледалото го симнал сребрениот пласт - само од оние места на кои сакал да се види човек како трча, како и на оној дел од сликата изграден на објектот. На овој начин направени се девет кадри, иако екипата речиси не влегла во Британскиот музеј.

Триковите кај Хичкок не се самоцел, тие се средство да се оствари извесна намера, одредена цел. "Никогаш не го поставував прашањето 'Може ли ова да се направи?'; зашто ако го поставев, никогаш ништо не би било направено - секој техничар веднаш би рекол 'невозможно'. Затоа никогаш не прашував, Едноставно, ќе речев: 'Ова вака ќе го направиме'. Никој никогаш нема да разбере дека филмот не би бил снимен да не применевме пионерска техничка постапка. 'Клеопатра' или 'Бен Хур' не се

ништо во споредба со 'Птици' - само толпа луѓе и купиште декор'".

Трик-мајсторијата остварена во "Птици" заслужува да влезе во антологијата. Во филмот, според Хичкок, 371 кадар е работен со помош на трикови. Само последниот кадар е составен од 32 посебни парчиња снимена филмска лента. "Имавме на располагање ограничен број галеби. Затоа предниот план го поделивме на три дела со помош на маска, и тоа движејќи се од лево кон десно, се до птиците на оградата. Неколкните галеби што ги имавме беа во првата третина, повторно ги снимивме за втората, па за третата третина - секаде беа истите галеби. Точно врз главите на враните направивме уште еден долг, тенон среден израз во кој повторно ги пуштивме галебите. Автомобилот што се урнува од патот под товарот на птиците беше посебно снимен. Небото, исто така, беше посебно снимено, како и амбарот на левата страна, и така натаму. Сите делови потоа беа составени во лабораторијата".

До последниот здив

И покрај долгиот животен век, иако снимаше се до смртта, Хичкок не успеа да оствари неколку дамнешни идеи. Не успеа да сними филм за некој имагинарен град, животот во тој град од утро до утро. Таков филм сакаше да сними уште во 1928 година, но никогаш не успеа да ја оствари сликата на градот зад кулисите, зашто тоа би била приказна за луѓето, за личностите, а со неговиот начин на работа сето тоа би било "драматично искористено".

Не успеа да го реализира и "Злосторство со премисла" според истоимениот роман на Френсис Ајлс, зашто го колеба сознанието дека нема да биде сосема возбудлив за гледачите. "Напинов честак", односно сценариото за тој филм, Хичкок го работеше меѓу 1953 и 1954, но го остави недовршено, како и "Ние, обвинетите", приказна за човекот што ја убива својата сопруга и бега со секретарката. Тоа требаше да биде долг филм, со подробна анализа на психологијата на личноста, но токму тоа го поколеба и воопшто не го почна.

★ ФИЛМОГРАФИЈА НА АЛФРЕД ХИЧКОК/ALFRED HITCHCOCK
(1899-1980)

- 1921 "Број 13" (Number Thirteen)
- 1925 "Градина на задоволството" (The Pleasure Garden)
- 1926 "Планински орел" (The Mountain Eagle)
- 1926 "Станар" (The Lodger)
- 1927 "Удолнина" (The Downhill)
- 1927 "Лесна добродетел" (Easy Virtue)
- 1928 "Ринг" (The Ring)
- 1928 "Фармеровата жена" (Farmer's Wife)
- 1928 "Шампанско" (Champagne)
- 1928 "Човекот од островот Мен" (Manhman)
- 1929 "Уцена" (Blackmail)
- 1930 "Елстри повикува" (Elstree Calling)
- 1930 "Јунона и паунот" (Juno and the Paycock)
- 1931 "Убиство" (Murder)
- 1931 "Валкана игра" (The Skin Game)
- 1932 "Богати и чудни" (Rich and Strange)
- 1932 "Број 17" (Number Seventeen)
- 1932 "Жените на лордот Нембер" (Lord Camber Ladies)
- 1933 "Виенски валцери" (Waltzer from Viena)
- 1934 "Човекот што знаеше премногу" (The Man Knew Too Much)
- 1935 "Триесет и девет скалила" (The Thirtynine Stairs)
- 1936 "Таен агент" (The Secret Agent)
- 1936 "Саботаж" (Sabotage)
- 1936 "Млади и невини" (Young and Innocent)
- 1938 "Госпоѓата што исчезнува" (The Lady Vanishes)
- 1939 "Менатата 'Јамајка'" (Jamaica In)
- 1940 "Ребена" (Rebecca)
- 1940 "Странски дописник" (Foreign Correspondent)
- 1941 "Господинот и госпоѓата Смит" (Mr. and Mrs. Smith)
- 1941 "Сомневање" (Suspicion)
- 1942 "Саботер" (Saboteur)
- 1943 "Сенки на сомневањето" (Shadow of a Doubt)
- 1943 "Чамец за спасување" (Lifeboat)
- 1944 "Срејен пат" (Bon Voyage)
- 1944 "Мадагаскарската авантура" (Avanture Malgache)
- 1945 "Спседнат" (Spellbound)
- 1946 "Озлогласена" (Notorius)
- 1946 "Случајот Парадин" (The Paradine Case)

- 1948 "Јаже" (Rope)
- 1949 "Во знакот на јарец" (Under Capricorn)
- 1950 "Трема" (Strage Fright)
- 1951 "Странци во воз" (Непознатите од Норд-експрес)
(Strangers on a Train)
- 1953 "Се исповедам" (I Confees)
- 1954 "Повинај го М за убиство" (Dial M for Murder)
- 1954 "Прозорец во дворот" (Rear Window)
- 1954 "Фатете го крадецот" (To Catch a Thief)
- 1956 "Неволите со Хари" (The Trauble Vith Harry)
- 1956 "Човекот што знаеше премногу" (2) The Man Who
Knew Too Much)
- 1957 "Погрешно обвинет" (The Wrong Man)
- 1958 "Вртоглавица" (Vertigo)
- 1959 "Север-северозапад" (North by Northwest)
- 1960 "Психо" (Psycho)
- 1963 "Птици" (The Birds)
- 1964 "Марни" (Marnie)
- 1966 "Скината завеса" (Torn Curtain)
- 1969 "Топаз" (Topaz)
- 1972 "Френезија" (Frenzy)
- 1975 "Семеен заговор" (Family Plot)



c)
der)

no

★★★★★



★★★★

Ница

Ролан

Годин
ликан
(Eric
Sartre
сету

Во н
мног
чар
Саму
те б
(Осв

Токм
апсу
огне
ко
мож
не

Да
нат
пол
кан
сов
вај
ква
нал
три
ни
ма
на
ба
пј



Ница Бараџиева

Ролан Барт (Roland Barthes)

Годинава што изминува не остави без неколкумина великани на хуманистичката мисла. Го нема Ерих Фром (Erich Fromm), Ролан Барт, Жан-Пол Сартр (Jean Paul Sartre), Жан Пијаже (Jean Piaget)... Овојпат се потсетуваме на личноста и творечкото дело на Ролан Барт.

Во новинските написи од почетокот на оваа година, многу често, смртта на овој познат француски естетичар се споредуваше со смртта на Албер Ками (Albert Camus) во шеесеттите години. Често се велеше: и обете беа апсурдни. Конечно, кога смртта не е апсурдна? (Освен херојската смрт!)

Токму во таквите моменти се појавува сознанието за апсурдноста, "од соочувањето на рационалното и онаа огнена желба за јасност чиј повик одзвонува најдлабоко во човекот." Сите луѓе живеат и на тоа никогаш не можеме да се начудиме, велеше Ками, "нако никој да не знае". Затоа што нема "искуство за смртта".

Да се бараат совпаѓања и иронични "знаци" на судбината во причината за крајот се чини исто толку бесполезно. Ролан Барт настрада од "магичниот предмет", како што самиот го нарекувал автомобилот, знакот на современата цивилизација. На 28 февруари, преминувајќи ја улицата на пешачкиот премин, во Латинскиот квартал, Ролан Барт бил тешко повреден од возилото што налетало на него. Во моментот на несреќата "регистриран" е како неидентификувано лице, бидејќи немал никакви документи при себе. Еден месец подоцна, во март, Ролан Барт почина во болницата, подлегнувајќи на добиените тешки повреди. Дали и овде треба да се бара апсурдот? Зошто токму автомобил? Но, зошто Пјер Кири пред речиси еден век го прегази кочија?

Да се потсетима повторно на сè она што останува засекогаш поврзано со името на Ролан Барт. Да потсетиме на сите негови теориски интересирања кои силно прозвучија низ неговите многубројни дела.

Творечкиот опус на Ролан Барт покажува вчудоневидувачка разновидност на интересирањата, од нечерите до модата, од Сад и Лојола до Ками, од Маркс и Сартр до Сосир и Хјелмслев, од разоткривањето на значењето на политичките пароли до макароните панзани. Во исто време и неговиот метод се менува, почнувајќи од "Нултиот степен на писмото" ("Le degré zéro de l'écriture") до "Елементите на семиологијата" ("Éléments de semiologie").

Одредувајќи ја својата повоена ситуација, во 1971 година во списанието "Tel Quel", Ролан Барт ќе напише за себеси оти бил "марксист и сартровец" и ќе ја одреди својата тогашна цел како теориски проект кој би се состоел во "марксизирање на Сартровиот ангажман" или барем само во можноста да се даде марксистичко оправдание на сартровскиот ангажман. Овој проект ќе биде мошне видлив во неговото прво и најзначајно дело "Нултиот степен на писмото".

Неговите теориски извори, исто така, ќе се менуваат со текот на годините. Така, по Сартр и Маркс ќе дојде Брехт, Хјелмслев, Сосир и др. Сепак, може да се каже оти неговиот првобитен "теориски проект" за сето време ќе остане истиот.

Предметот на своите истражувања, Ролан Барт јасно ја оредува во предговорот на своето дело "Митологии" ("Mythologies") Тоа е разоткривањето на сè она што се чини "по себе разбирливо", "лажните очигледности", демаскирањето на идеолошката позадина на писмото. Писмото е предмет на теориската анализа на Ролан Барт, на кое тој ќе му приоѓа од различни аспекти, но главната цел секогаш останува веќе споменатата, односно, како што подоцна ќе конкретизира, разоткривање на стремежот историското да се претстави како природно. Во речиси сите свои дела, Ролан Барт е преокупиран со разоткривањето на "историскиот (политичкиот) ангажман на секоја беседа, било јазикот да се појавува како негово очигледно градиво (книжев-

носта) или пак да се наоѓа овде, веднаш под подгребнатата површина (облеката, огласот итн.) (Л.Ј.Калвет). По мислењето на Калве, во сево ова може да се гледа Бартовиот континуитет.

Во периодот непосредно пред Втората светска војна, Барт активно се занимавал со театарот, во групата за антички театар, која самиот ја основал на Сорбона. На театарот ќе му се врати повторно многу години подоцна, преку Брехт и заради Брехт.

Војната ја доживеал во еден санаториум од кој излегол во 1946 година. Престојот во санаториумот му овозможил да се запознае со Маркс, пред сè преку читањето на неговите дела и разговорите што ги водел со пријателите. Во исто време, како негова главна лектира, за сето време е присутен Сартр. Како што самиот вели, неговата лектира во тоа време изгледала: главно Маркс, на што се надоврзувал "малку Ленин, малку Троцки, сиот Сартр кој во тоа време можеше да се запознае."

Во ваквата теориска рамка, во средиштето на неговото интересирање ќе се најде проблемот на писмото. Значењето на писмото го посматра и го толкува од неколку аспекти кои веднаш ги откриваат веќе споменатите влијанија. Барт го интересираат проблемите на писмото, посматрани од аспектот на односот кон минатото, идеолошката позадина, односите на писмото кон историјата, односно проблемите на историчноста на писмото.

Влијанието од Маркс и Сартр веднаш се изразува во сфаќањето на писмото како "момент на слобода" (типично сартровски обоено), додека сфаќањето на "изборот на писмото како идеолошки избор" укажува на влијанието на марксистичката лектира. "Нултиот степен на писмото" го изразува мошне силно овој проект на Ролан Барт.

Делото "Митологии" содржи педесет и четири кратки студии напишани во периодот што Ролан Барт го посветил на новинарството, пишувајќи најчесто за месечникот "Lettres Nouvelles". Како што самиот вели, тие текстови биле "пишувани секој месец во текот на

речиси две години, од 1954 до 1956 година по повод актуелностите". Еве како ја одредува целта на истражувањата кои го опфаќаат овој период: "Почетна точка на тоа размислување беше најчесто чувството на нетрпение пред "природното" со кое печатот, уметноста, здравиот разум непрекинато ја нагрдуваат стварноста, а која затоа што во неа живееме не е ништо помалку историска: со еден збор, ми беше тешко оти во секој момент гледам како во приказната за нашето секојдневје се мешаат Природата и Историјата и сакав во сликовитото излагање на тоа по-себе-разбирливо да ја прикажам идеолошката злоупотреба која, по мое мислење, тука се крие."

"Систематски", *en bloc*, вели Барт, го зафатил тој вид чудовиште" кое го нарекол ситна буржоазија. Во ова дело, многу силно ќе се изрази настојувањето на Барт за разоткривање на идеолошката позадина на предметот што го анализира и сзоевидната "кражба на смислата" (Калве). Всушност, според Барт, митот и не е ништо друго освен збор, украден па изобличен. Развивајќи ги теориските поттици од ова дело, односно поставањето на митот како алегорија, Барт ќе дојде до сфаќањето на митот како код. Неопходното теориско разработување на проблемот на митот, кое во "Митологији" беше само поттикнато, ќе го добие својот израз во делото "Митот денес". Ова дело е под влијание на Сосир и Хјелмслев. Во него се вообличуваат теориските интересирања на Барт, присутни уште во "Нултиот степен на писмото", бидејќи поимот на конотацијата, кој во периодот на создавањето на "Митот денес" е најзначаен за Барт, латентно е присутен уште во првото дело, но реалната артикулација ќе ја добие дури со неопходното и плодотворно влијание од Сосир и Хјелмслев.

Од 1953 до 1963 година Барт ја продолжува дејноста на хроничар од која, исто како "Митологији" неколку години порано, сега ќе настане делото "Критички есеи", збирна на текстови објавувани во најразлични списанија "Lettres Nouvelles", "Tel Quel", "Théâtre populaire", "Arguments"...). Многубројните студии и есеи што ги објавувал во споменатите списанија ги потврдуваат теориските интересирања на Барт кои се уште остануваат неизменети: теоријата на знакот и семио-

логијата и книжевноста. Во овој период ќе се кристализира и еден друг доминантен интерес во делото на Барт, а тоа е театарот на Брехт. Имено, списанието "Théâtre populaire", во Франција било главен бранител на театарот и ангажманот на Брехт, наспроти разните десничарски настроени списанија. Брехт е вистинскиот примерок на театар за кој Барт е заинтересиран, бидејќи, по негово мислење, го изразува сподот на "марксистичкиот ум и семантичката мисла". Барт сметал оти Брехт бил единствениот марксист кој размислувал за дејството на знакот. По мислењето на Калве, ова е особено значаен момент, кој говори многу за интелектуалниот пат на Барт, бидејќи, ако во "Нултиот степен на писмото" сакаше да го марксизира сартровскиот ангажман, сега сакаше да го "сосизира брехтовскиот театар."

Под непосредно влијание и инспирација од еден друг значаен автор во областа на семиолошките истражувања ќе настане следното дело на Барт, "Системот на модата". Влијанието го изврши Трубецкој и неговото дело "Принципи на фонологијата". Читањето на ова дело за Барт ќе претставува увод во еден вид структуралистички истражувања, пред се од аспектот на фонологијата. Од 1957 година Барт почнува да објавува низа текстови во кои се обрнува кон анализата на значењето на облеката и модата. Така настануваат "Маицата дома", "Историја и социологија на облеката", "Јазикот и облеката". Сите тие истражувања наоѓаат своја завршница во делото "Системот на модата" (1967).

Другото значајно дело на Барт, пишувано во исто време кога и "Системот на модата" е "Елементите на семиологијата". Целта на ова дело, по зборовите на Барт, била да се докаже дека е возможно, дури неопходно, да се пресврти поставката на Сосир за односот на семиологијата и лингвистиката. Односно, Барт сметал дека "лингвистиката не е дел, дури ни повластен дел, на општата наука за знаците, туку семиологијата е дел на лингвистиката."

Неговите анализи на литературните дела ќе најдат израз во голем број дела. Литературните творци се чести соговорници на Барт. Така настануваат делата "Сад, Фурје, Лојола" и "Задоволството во текстот".

★★

Филмот, покрај литературата, се наоѓа во средиштето на теориските интересирања на Ролан Барт. Идеите што ги презема од Сосир и Хјелмслев Барт ќе ги примени во анализата на филмот. Барт наоѓа можност на филмот да го примени семиолошкиот метод, бидејќи смета оти филмот не е "чисто семиолошко поле", па не може да се сведе само на "граматика". Тој ја одредува естетската вредност на филмот како функција на дистанцата што се воспоставува помеѓу означувачкото и означеното. Барт ја изградува теоријата на филмското означувачко, сфаќајќи го како структура што ја сочинуваат основата и морфемата, сетилно перцепираната визуелна претстава на екранот и нејзината временска димензија, движењето.

Барт ја презема поделбата на јазикот што ја направил Јакобсон, односно поделбата на метафорички и метонимски јазик, заклучувајќи дека филмот "тргнал по патиштата на метонимијата."

Ролан Барт, заедно со група француски мислители, меѓу кои треба да ги споменеме пред сè, Фуко, Леви-Строс, Лакан, го дава печатот и придонесува во развитокот на француската структуралистичка мисла. Меѓу 1960 и 1968 година тоа претставува најголемиот и најинтензивен поттик во француската културна клима.





Карлос Лосада (Carlos Losada)
(Cinema 2002 - enero 1980)

ЕДЕН ЖИВОТ - ЕДНА МУЗИКА

Димитри Тјомкин - симбол на она што значи филмска музика.

Роден во 1899 година во Ленинград. Уште како дете покажува невиден интерес и талент за музика. Се одредува за клавирот и подоцна студира на Ленинградскиот конзерваториум каде што другарува со својот професор и покровител Александар Глазунов. Другарува со боемите на градот на Нева, со артисти, музичари, интелектуалци... Го интригира американската народна музика, посебно стилот на фамозниот **Alexander's Ragtime Band**. Одржува бројни рецитали и концерти на пијано по европските метрополи, а со својата музика ги придружува филмовите на Макс Линдер. Во 1927 година, во Париз ја интерпретира солистичката партија на "Рапсодијата во сино" од Гершвин, со кого ќе започне едно долго и искрено пријателство. При својот втор престој во САД се упатува кон Холивуд. За филм почнува да компонира во 1931 година, но својот прв значаен успех го постигнува во 1937 со филмот на Франк Капра "Изгубени хоризонти". Од тој момент тој е во постојан подем, давајќи му ги на филмот своите најубави композиции, најубави мелодии, слеани со филмската слика во една длабока и нераскинлива целина. Од 1950 година е раководител на музичката продукција "Стенли Крамер", а дваесет години подоцна ќе биде музички супервизор во советскиот игран филм "Чајковски" на Игор Таланин.

Неговата музика? Сакам да ја резимирам со два збора - епична и романтична. На моменти - слатка и пријатна ("Животот е прекрасен" на Френк Капра и "Пријателско убедување" на Вајлер), на моменти се свртува кон американскиот крими-филм со сета специфика што музиката може да му ја даде на тој жанр. Интересни експерименти ќе изведе со музиката во филмовите со историска тематика, какви што се на пример "Земјата на фараоните" и "Пропаста на римското царство", каде што во интерпретацијата на старите музички мотиви вметнува солис-

тички партии на модерни инструменти и слично. Негова-
та епичност ќе дојде до израз и во класичниот амери-
кански вестерн - "Точно на пладне" на Цинеман и "Дво-
бој на сонце" на Видор, каде што музиката ќе прерасне
во едно прекрасно единство со филмската слика. Тјомкин
често велеше: "Музикалноста на филмските слики треба
да биде во полза на разбирливоста на филмското дело".
Таа своја девиза тој наполно ќе ја почитува и негува
до крајот на животот.

(Превод од шпански - И.Петрушева)

★★★★★★



Дмитриј Тјомкин
(1899-1979)

ФИЛМОГРАФИЈА

I. Балетска музика

1930: ЛОРДОТ БАЈРОН ОД БРОДВЕЈ (LORD BYRON OF BROADWAY)
р. Вилијам Хајт и Хари Болман

- ГРИЖИТЕ НА ГАВОЛОТ (DEVIL MAY CARE)
р. Сидни Френклин

- ПЕСНАТА НА РАЗБОЈНИКОТ (THE ROGUE SONG)
р. Лајонел Баримур

II. Аранжмани и оригинална музика

1931: ВОСКРЕСЕНИЕ (RESURRECTION)
р. Едвин Керју

1933: АЛИСА ВО ЗЕМЈАТА НА ЧУДАТА (ALICE IN WONDERLAND)
р. Норман Мек Лод

1934: ПЕЧЕНО ГОВЕДСКО И ФИЛМОВИ (ROAST-BEEF AND MOVIES)
р. Самуел Бериц

1935: УБИСТВО ВО КАЗИНО (THE CASINO MURDER CASE)
р. Едвин Л. Марин

- ЛУДА ЉУБОВ (MAD LOVE)
р. Карл Фронд

- ДА СЕ ЖИВЕЕ СВОЈОТ ЖИВОТ (I LIVE MY LIFE)
р. В. С. Ван Дајк

1937: ПОТОА (THE ROAD BACK)
р. Џејмс Вејл

- ИЗГУБЕНИТЕ ХОРИЗОНТИ (LOST HORIZON)
р. Френк Капра

1938: СЕВЕРНИТЕ ПРОСТОРИ
р.Хенри Хатавеј

- ВНЕ НЕ МОЖЕТЕ ДА ГО ЗЕМЕТЕ СО СЕБЕ (YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU)
р. Френк Напра
- ГОЛЕМИОТ ВАЛЦЕР (THE GREAT WALTZ)
р.Жилиен Дививие

1939: САМО АНГЕЛИТЕ ИМААТ КРИЛЈА (ONLY ANGELS HAVE WINGS)
р.Хауард Хокс

- ГОСПОДИНОТ СМИТ ОДИ ВО ВАШИНГТОН (MR. SMITH GOES TO WASHINGTON)
р.Френк Напра

1940: СРЕЊНИ ПАРТНЕРИ (LUCKY PARTNERS)
р.Луис Мајлстон

- ОНИЕ ОД ЗАПАД (THE WESTERNER)
р.Вилијам Вајлер

1941: ГО СРЕТНАВ ЏОН ДОЕ (MEET JOHN DOE)
р.Френк Напра

- ПРИНУДНО СПУШТАЊЕ (FORCED LANDING)
р.Гордон Вајлс
- СМОТАНИОТ ОД БРОДВЕЈ (SCATTERGOOD MEETS BROADWAY)
р.Кристи Набан
- СЛЕПО ЛЕТАЊЕ (FLYING BLIND)
р.Френк Мек Доналд
- КОРЗИКАНСКИ БРАЌА (THE CORSICAN BROTHERS)
р.Грегори Ратоф

1942: НОЊНИ ЏЕНТЛМЕНИ (A GENTLEMAN AFTER DARK)
р.Едвин Марин

- БРАЧНА ПОСТЕЛА (TWIN BEDS)
р.Тим Вилан

1943:

1944:

- МЕСЕЦ И ШЕСТ ПЕНИ (THE MOON AND SIX PENCE)
р.Алберт Левин
- ЗОШТО СЕ БОРИМЕ (WHY WE FIGHT)
р.Френк Напра
- ПРЕЛУДИЈА ЗА ВОЈНАТА (PRELUDE TO WAR)
р.Френк Напра
- ШТРАЈК НА НАЦИСТИТЕ (THE NAZIS STRIKE)
р.Френк Напра и Анатол Литван
- 1943: СЕНКА НА СОМНЕВАЊЕ (SHADOW OF A DOUBT)
р.Алфред Хичкок
- РАЗДЕЛИ ПА ВЛАДАЈ (DIVIDE AND CONQUER)
р.Френк Напра и Анатол Литван
- БИТКАТА ЗА БРИТАНИЈА (THE BATTLE OF BRITAIN)
р.Ентони Вилер
- БИТКАТА ЗА РУСИЈА (THE BATTLE OF RUSSIA)
р.Анатол Литван
- ГО ЗНАМ ТВОЈОТ ПАТ: БРИТАНИЈА (KNOW YOUR ALLEY: BRITAIN)
р.А.Вилер
- НЕПОЗНАТИОТ ГОСТИН (UNKNOWN GUEST)
р.Нурт Нојман
- БИТКАТА ЗА ТУНИС (THE BATTLE OF TUNISIA)
р.Френк Напра
- ТУНИСКАТА ПОБЕДА (TUNISIAN VICTORY)
р.Френк Напра и Вилијам Алвин
- 1944: БИТКАТА ЗА КИНА (THE BATTLE OF CHINA)
р.Френк Напра и Анатол Литван
- МОСТОТ НА СЕН ЛУИС (THE BRIDGE OF SAN LUIS REY)
р.Роланд Ли
- ИЗМАМНИК (THE IMPOSTER)
р.Жилиен Дививие

- ХРАБРИТЕ ДАМИ (LADIES COURAGEOUS)
р.Џон Ровлинс
 - БРАН СО СТРАНЕЦ (WHEN STRANGERS MARRY)
р.Вилијам Кастел
 - ДВАЈЦА ДОЛУ, ЕДЕН НЕКА СИ ОДИ (TWO DOWN, ONE TO GO)
р.Френк Напра
 - БИТКАТА ЗА САН ПИЕТРО (THE BATTLE OF SAN PIETRO)
р.Џон Хјустон
- 1945: ЗА СЕНОГАШ ТВОЈ (FOREVER YOURS)
р.Вилијам Хајт
- ВОЈНАТА ДОЈДЕ ВО АМЕРИКА (WAR COMES TO AMERICA)
р.Анатол Литван
 - ГО ЗНАМ ТВОЈОТ НЕПРИЈАТЕЛ-ЈАПОНИЈА (KNOW YOUR ENEMY: JAPAN)
р.Френк Напра и Џ.Иванс
 - ГО ЗНАМ ТВОЈОТ НЕПРИЈАТЕЛ-ГЕРМАНИЈА (KNOW YOUR YOUR ENEMY: GERMANY)
р. Френк Напра
 - НЕКА СВЕТИ (LET THERE BE LIGHT)
р.Џон Хјустон
 - ДИЛИНГЕР (DILLINGER)
р.Макс Носек
 - НИНЕСНИ МАЛИ ГАВОЛИ (CHINA'S LITTLE DEVILS)
р.Монта Бел
- ПАТЕМ, ПРОСТЕТЕ (PARDON MY PAST)
р.Лесли Фентон
- 1946: ТРАГИЧЕН СОСТАНОК (WHISTLE STOP)
р.Леонид Мог
- ЦРНА УБАВИНА (BLACK BEAUTY)
р. Макс Носек

1947

1948

1949

- БЕГСТВО ОД ПЕКОЛОТ (ANGEL ON MY SHOULDER)
р. Арчи Мејо
- ТЕМНО ОГЛЕДАЛО (THE DARK MIRROR)
р. Роберт Сјодман
- 1947: ПРЕКРАСЕН ЖИВОТ (IT'S A WONDERFUL LIFE)
р. Френк Капра
- ДВОБОЈ НА СОНЦЕ (DUEL IN THE SUN)
р. Нинг Видор
- ДОЛГА НОЌ (THE LONG NIGHT)
р. Анатоли Литвак
- 1948: ТАРЗАН И СИРЕНИТЕ (TARZAN AND THE MERMAIDS)
р. Роберт Флори
- ТОА Е ЊУЈОРК (SO THIS IS NEW YORK)
р. Ричард Флечер
- НИЦОШОТ ОДИ НА ЗАПАД (THE DUDE GOES WEST)
р. Курт Нојман
- ЦРВЕНА РЕКА (RED RIVER)
р. Хауард Хокс
- 1949: ПОРТРЕТОТ НА ЏЕНИ (PORTRAIT OF JENNIE)
р. Вилијам Дитерле
- ПРУГАТА ПАЦИФИК (CANADIAN PACIFIC)
р. Едвин Марин
- ШАМПИОН (CHAMPION)
Р. Марк Робсон
- ДОМОТ НА ХРАБРИОТ (HOME OF THE BRAVE)
р. Марк Робсон
- ЦРВЕНАТА СВЕТЛИНА (RED LIGHT)
р. Рој Дел Рут
- Д.О.А. (D.O.A.)
р. Рудолф Мејт

1950: ВИНОВНИОТ НАБЉУДУВАЧ (GUILTY BYSTANDER)
р. Жосеф Лернер

- ДАКОТА ЛИЛ (DAKOTA LIL)
р. Лесли Селандер

- КАМПАЊА ЗА ЦЕЗАР (CAMPAGNE FOR CAESAR)
р. Ричард Ворд

- ЧОВЕКОТ (THE MEN)
р. Фред Цинеман

- СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК (CYRANO DE BERGERAC)
р. Мајкл Гордон

1951: ГОСПОДИНОТ УНИВЕРЗ (MR. UNIVERSE)
р. Жозеф Лернер

- НЕШТА (THE THING)
р. Кристијан Наби

- НЕПОЗНАТИОТ ОД НОРД ЕКСПРЕС (STRANGERS ON A TRAIN)
р. Алфред Хичкок

- ПЕКИНГ ЕКСПРЕС (PEKING EXPRESS)
р. Вилијам Дитерле

- ИЗВОР (THE WELL)
р. Лео Папкин и Расел Роудс

- ТАПАНИТЕ ОД ЈУГ (DRUMS IN THE DEEP SOUTH)
р. Вилијам Камерон Мензис

1952: ПОПЛАДНЕВНИТЕ ТРУБИ (BUGLES IN THE AFTERNOON)
р. Рој Роланд

- БУНТ (MUTINY)
р. Едвард Дмитрик

- МОИТЕ ШЕСТ ЗАТЕОРЕНИЦИ (MY SIX CONVICTS)
р. Хуго Фригинезе

- ДАМАТА СО МАСКА (LADY IN THE IRON MASK)
р. Ралф Марфи

1952:

1953:

1954:

- ТОЧНО НАПЛАДНЕ (HIGH NOON)
р. Фред Цинеман
- ГОЛЕМОТО НЕБО (THE BIG SKY)
р. Хауард Хонс
- ЧЕЛИЧНА ЗАМКА (THE STEEL TRAP)
р. Ендрју Стон
- 1952: СРЕЊНИ ВРЕМИЊА (THE HAPPY TIME)
р. Ричард Флечер
- ЧЕТИРИ ПЛАНАТИ (THE FOUR ROSTER)
р. Ирвинг Рејс
- 1953: АНГЕЛСКО ЛИЦЕ (ANGEL FACE)
р. Ото Премингер
- ПУСТА ПЛАЖА (JEOPARDY)
р. Џон Старџис
- ПРИЗНАВАМ (I CONFESS)
р. Алфред Хичкок
- ВРАЊАЊЕ ВО РАЈОТ (RETURN TO PARADISE)
р. Марк Робсон
- ДИВИ ВЕТРОВИ (BLOWING WILD)
р. Хуго Фригонезе
- ВИСОКА ЗЕМЈА (TAKE THE HIGH GROUND)
р. Ричард Брукс
- ЗАПРЕТЕ ГО ОГНОТ (CEASE FIRE!)
р. Овен Крамп
- НЕЈЗИНОТО ВИСОЧЕСТВО О'КЕФИ (HIS MAJESTY O'KEEFE)
р. Бајрон Хаскин
- 1954: ЗАПОВЕД (THE COMMAND)
р. Дејвид Батлер
- СОВРШЕН ЗЛОЧИН (DIAL M FOR MURDER)
р. Алфред Хичкок

- ВООБРАЗЕНИОТ (THE HIGH AND THE MIGHTY)
р. Вилијам Велман
- КУРШУМОТ ЧЕНА (A BULLET IS WAITING)
р. Џон Фароу
- АВАНТУРИТЕ НА ХАЦИ БАБА (THE ADVENTURES OF
НАЈИ БАБА)
р. Дон Вајс
- 1955: НЕПОЗНАТА ВО ГРАДОТ (STRANGE LADY IN TOWN)
р. Марвин Лерој
- ЗЕМЈА НА ФАРАОНИТЕ (LAND OF THE PHARAONS)
р. Хауард Хокс
- СУДЕЊЕТО НА БИЛИ МИЧЕЛ (THE COURT MARTIAL OF
BILLY MITCHELL)
р. Ото Премингер
- 1956: ПРИЈАТЕЛСКО УБЕДУВАЊЕ (FRIENDLY PERSUASION)
р. Вилијам Вајлер
- ПРИТИСОК ВРЗ ГРАДОТ (TENSION AT TABLE ROCK)
р. Чарлс Маркис Борен
- ЏИН (GIANT)
р. Џорџ Стивенс
- 1957: ПРЕСМЕТНА НАЈ О.К.КОРАЛ (GUNFIGHT AT THE O.K.CORRAL)
р. Џон Старџис
- НОКЕН ПРЕМИН (NIGHT PASSAGE)
р. Џејмс Нилсон
- СТРЕМЕЖ КОН РАЈОТ (SEARCH FOR PARADISE)
р. Ото Ланг
- НОВА ЗЕМЈА (THE YOUNG LAND)
р. Тед Тедцлав
- 1958: ДИВИОТ ВЕТЕР (WILD IS THE WIND)
р. Џорџ Цукор
- СТАРЕЦОТ И МОРЕТО (THE OLD MAN AND THE SEA)
р. Џон Старџис

- 1959: РИО БРАВО (RIO BRAVO)
р. Хауард Хокс
- ПОСЛЕДНИОТ ВОЗ ОД ГАН ХИЛ (LAST TRAIN FROM GUN HILL)
р. Џон Старџис
- 1960: НЕЗАБОРАВНО (THE UNFORGIVEN)
р. Џон Хјустон
- АЛАМО (THE ALAMO)
р. Џон Вејн
- БЕЗГРАНИЧНИ ХОРИЗОНТИ (THE SUNDOWNERS)
р. Фред Цинеман
- 1961: ТОПОВИТЕ ОД НАВАРОНА (THE GUNS OF NAVARONE)
р. Џек Ли Томсон
- ГРАД БЕЗ МИЛОСТ (TOWN WITHOUT PITY)
р. Готфрид Рајнхард
- 1963: 55 ДЕНА ВО ПЕНИНГ (55 DAYS AT PEKING)
р. Николас Реј
- 1964: ПАДОТ НА РИМСКОТО ЦАРСТВО (THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE)
р. Ентони Мен
- СВЕТСКИ ЦИРКУС (CIRCUS WORLD)
р. Хенри Хатавеј
- 36 ЧАСА (36 HOURS)
р. Џорџ Ситон
- 1967: ВОЕНИОТ НАРАВАН (THE WAR WAGON)
р. Барт Кенеди
- 1968: КАТАРИНА ВЕЛИКА (GREAT CATHERINE)
р. Гордон Флеминг
- 1969: ЗЛАТОТО НА МАК КЕНА (MC KENNA'S GOLD)
р. Џ. Л. Томпсон
- 1970: ЧАЈКОВСКИ (ЧАЙКОВСКИ)
р. Игор Таланкин

Подготвиле: П. Гргурев и Д. Рубен

★★★★★★★★★★



Слободан Петровиќ

СТИВ МЕК КВИН - ЗАГУБЕНАТА ТРКА

Постојат два периода во животот на Стив Мек Квин (Теренс Стивн Мек Квин); до дваесеттата и следните три децении - се до смртта, на седми декември 1980, кога умре од срцев удар, дванаесет часови по операцијата на градите.

Првите две децении во животот на Стив Мек Квин се години на талкање по американските меридијани, во родната Индијана, на Запад сè до Калифорнија, на Исток до портата на Америка, во Њујорк, патем минувајќи ги Мисури и Тексас. Тоа талкање е своевидна потрага по изгубениот дом, по младешкиот идентитет, и бегство, наедно, од несредените прилики во семејството, двете години минати во домот за беспризорни деца. До заминувањето во морнарицата, во 1947, во нозете веќе има илјадници милји, на рацете дебели плускавци од разноразните професии, сè потешки и потешки, почнувајќи од работата во канадскиот патувачки циркус, преку таксист, па на тексашките нафтоносни полиња или на грчкиот танкер за нафта. По враќањето од морнарицата, во 1950 година почнува новата, три децении долгата етапа во животот на Стив Мек Квин, кариерата на филмски артист.

Отсонуван сон

За таквите луѓе едно е сосема сигурно: тие мора да успеат во животот, порано или подоцна. Стив Мек Квин, кого го красеа неверојатна истрајност и челична концентрација ("Артистот е како натпреварувач, секогаш мора да има апсолутна концентрација", изјави своевремено), типична, што се однесува до истрајноста, за дојденците од внатрешноста на велеградското чистилиште, беше предодреден да успее и затоа што сакаше - да успее. Во 1950 год. го посетува веќе легендарното Ектор студио на Ли Стразберг и Илаја Назан и добива по некоја улога на сцените во единствената кривулеста улица на Менхетн, на Бродвеј. Следат ангажманите, исто така помали, на американската ТВ, заедно со Бен Газара

("Црниот Џек"), потоа и во филмската индустрија, но премали за да се насети талентот што го носи. Во тие, педесеттите години, сè уште доминира ликот на Џејмс Дин, посентименталните го величаат Монтомери Клифт, Марлон Брандо е идол од прва категорија, Френк Синатра ја пее својата "Месечева река", Гари Купер е некрунисан крал на вестернот, Џон Вејн е на своето долго јавање низ филмската историја, Стив Мек Квин сонува место достоино на талентот и амбициите.

1960 година го најавува раѓањето на една нова артистичка генерација во американскиот филм, која, навистина, никогаш нема да стане владеачка, но ќе го окупира вниманието на публиката и долги години ќе биде на листата на обожуваните. "Седумтемина величествени" на Џон Старџес ги претстави во нова светлина Џејмс Кобурн, Чарлс Бронсон и Стив Мек Квин, наспроти попознатиот Јул Бринер или дотогаш помалку афирмираниот Хорст Бухолц. Во таа деценија Стив Мек Квин го снима најголемиот дел од своите дваесет и неколку филмови, се здобива со меѓународна репутација и полена го гради ликот што ја има надворешната девственост на Џејмс Дин и внатрешната енергичност на Марлон Брандо.

Големото бегство

Во 1962 год. Стив Мек Квин повторно игра кај Џон Старџес, овој пат во "Големото бегство", неговиот најголем фестивалски успех. На Московскиот фестивал, имено, неговиот Хилтс од "Големото бегство" му ја донесува првата награда, наградата за артистичка креација, иако, кога би постоела, секако би му припаднала и наградата за возачките вештини. Во "Големото бегство" Стив Мек Квин ја демонстрира својата голема љубов кон моторите, својата извонредна вештина во управувањето со нив. Стив Мек Квин и пред тоа е познат како пасиониран љубител на трките и непосреден учесник во нив. Во 1959 год. победува во првата трка на автомобили во Санта Барбара, а следната година со успех вози "лотус" на големата трка во Палм Спрингс. Продуцентите ја користат неговата вештина во управувањето, па така Стив Мек Квин, без дублери, се впушта во филмските автомобилски трки во "Аферата на Томас Кроун", "Булит" или во "24 часа Ле Ман", посветен на познатата автомобилска трка.

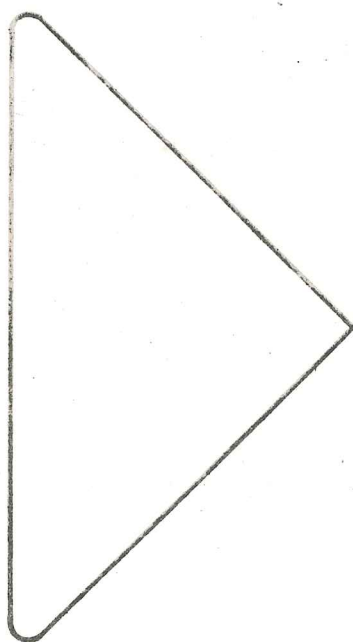
Паралелно со филмските, и натаму учествува на големите релија ("Седум дена" во Германија) и автомобилски натпревари во САД, се додека продуцентите не му забрануваат да се натпреварува по несреќниот случај во текот на едно од снимањата.

Последната трка на Стив

Во последната деценија од кариерата и животот, Стив Мек Нвин добива посложени улоги, каде што доаѓа до израз неговата способност да оствари пословити креации. Една од нив е "Непријател на народот" во режија на Џорџ Чифер, каде што е поразличен од сите дотогашни филмови и улоги, првпат во ликот на поединец против кого стануваат масите, наместо дотогаш бунтовната индивидуа што умееше да ги крене.

Значајно место во кариерата на Стив Мек Нвин имаат филмовите "Бегај" во режија на прославениот Сем Пекин-по или "Пеперутка" на Френклин Шафнер, улоги што ќе ја потврдат неговата артистичка зрелост, ќе му ја зголемат меѓународната популарност и ќе претставуваат, наедно, инкарнација на годините од неговото детство.

Последната, животната, трка Стив нема да ја добие како многуте претходни, на екранот или на вжештените патени. Заврши како оној непоправлив хазардер од "Синсинати Кид", ги доби сите претходни, но не и последната игра.



ОТВОРЕН
ФИЛМСКИ
УНИВЕРЗИТЕТ

★★★

ОТВОР

Филмо
мот и
одамн
ност
ториј
Основ
ност
турни
вехем
се со
терес
До де
Кинот
лусит
плани
со с

Ги г
по пр
ко д
делб
демо
на Н
кои
билт
сени

Акци
долг
вите
раве
ција
дека
скио

Кога
јави
ниот
наде

Една
тичн



ОТВОРЕН ФИЛМСКИ УНИВЕРЗИТЕТ

Филмот и широката култура, филмот и образованието, филмот и младината - тоа се поврзани феномени кои веќе одамна претставуваат предизвик и дејствена определеност на Кинотеката на Македонија и Естетичката лабораторија на Универзитетот "Кирил и Методиј" во Скопје. Основањето на Кинотеката и периодот на големата активност на испитувањето и експериментирањето со нови културни простори и потенцијална уметничка публика која вехементно ја спроведуваше Естетичката лабораторија - се совпаднаа не само по часот туку и по нивната заинтересираност заемно да ја градат културната акција. До денес, студентите на Естетичката лабораторија во Кинотеката гледаа преку сто и дваесет филмови, од циклусите на Кинотеката или специјално одбрани за таа цел, планирани, прикажани на посебни проекции, организирани со специјална воспитно-образовна и испитувачка задача.

Ги гледавме најголемите мајстори на филмската уметност, по проекциите водевме дискусии за соодветното уметничко дело, за авторите, за жанровските и стилските определби, водевме дискусии долги, бучни но и мирни, академски спокојни но и младински горливи. Библиотеката на Кинотеката се полнесе со нови книги и списанија, кои предизвикуваа интерес, нови поклоници. Кинотечниот билтен понекогаш беше трибина за искажувањата произнесени по овие поводи.

Акцијата час ја водевме мошне настојчиво, час имаше долги паузи. Меѓутоа, сето време ги анализиравме теконите и противтековите, успехите и неуспехите, интересирањето и организацијата. Нако во секоја долгорочна иницијатива - а таква сметавме дека е нашата акција, или дека треба да стане - беше поважно да го откриеме вистинскиот клуч, вистинскиот начин на работа.

Кога се убевме дека сите услови се созрени - го објавивме и цврсто и официјално го воспоставивме Отворениот филмски универзитет. Зародишите му се цврсти, се надеваме дека му се такви и темелите.

Еднаш во неделата, секоја недела, студентите на Естетичката лабораторија - по филозофија, по историја на

уметноста, на културолошкиот оддел на студиите по новинарство, на Факултетот за драмска уметност, како и сите други млади луѓе заинтересирани за оваа уметност, ќе гледаат филм што ќе го одбере редакцијата (составена од студенти и филмски работници) на Отворениот филмски универзитет, по еден од многуте илјадници филмови создадени досега, филм кој на соодветен начин ја шири филмската култура и на младите луѓе, заинтересирани за истражувањето на современото и уметноста, им ја дава и создава сликата за тоа големо семејство на уметнички творци и реципиенти наречена "седма уметност". Секој филм ќе биде проследен со дискусија на соодветна тема што ја иницира филмот.

Натаму, Отворениот филмски универзитет:

- ќе ги испитува можностите за проширување на комуникациите со филмот во нашето општество и ќе се заложува за високите уметнички вредности од овој творечки жанр, а против шундот и кичот;
- ќе ги испитува можностите за активно и соодветно учество на филмот во наставата во рамките на реформата на воспитно-образовниот процес во нашето основно, средно насочено и високо образование;
- ќе го испитува местото на филмот во ширењето на културата и проширувањето на комуникационите канали со културата среде работните средини и младината;
- ќе организира разговори и запознавање со творечките процеси во филмската уметност и со методите и ориентациите на нашите филмски автори;
- ќе поттикнува проучување на филмската теорија, ќе се грижи за проширување на сознанијата за филмот во сите наши средини и ќе се грижи за воздигнување на подмладокот на филмските критичари и теоретичари во нашата култура...

Овие задачи не е лесно да се остварат.

Но, како една од најпопуларните уметности во нашето време, како една од уметностите кои најмногу се присутни во животот на луѓето, како една од врвните уметности на нашата доба, како исклучително идеолошко,

воспитно и образовно средство, како уметност која при-
донесе и придонесува за унапредувањето на естетичката
теорија во нашата епоха... - филмот заслужува да се во-
ди акцијата Отворен театарски универзитет.

* * *

Првата проекција на новата фаза од акцијата Отворен
филмски универзитет, на 22.XII.1980 година, беше фил-
мот "Ролингстони". По проекцијата беше воден разговор
на тема "Поп-културата и филмот". Донесуваме две иска-
жувања од таа дискусија.



Кирил Темков

ПОП-КУЛТУРАТА И ФИЛМОТ

Доколку ги побараме процесите кои на полето на културата го одбележија нашиот век, не можеме да ги одминеме феномените на поп-културата и на филмот.

Самиот термин "поп-култура" - сосем во духот на новите синтагми, кои на духот му зборуваат на еден нов, синтетички, редуциран и збунувачки начин - го означува она што постојано постоеше во историјата на светот, но беше наречувано, пред се, "народна" култура. Меѓутоа, надминувајќи ја романтичката инспирација од врхоците на народниот дух и творештво, неокласицизмот, во сите свои можни варијанти, ја побиваше творечката, а тоа значи секоја валидност на оваа култура, или, поточно, ја побиваше неа како милје за создавање вистински квалитетно културно творештво и вистински интерес за него. Настапот на масите на поприштето на историјата со социјалистичките револуции и раслојувањето во ортодоксно сфатената социјална стратификација, предизвикано од техничко-технолошкиот прогрес, како повторно да ја наметнаа нужноста "вториот" слој, второто милје, неважно, како се сметаше, за квалитетот на културата во континуитетно-историска смисла, да стане исклучително важен и за културата, соодветно со значењето на тој социјален слој во светско-историска смисла. Освестувањето на таканаречените "маргинални" групи, кои му се приклучија на работникот во неговата социјална положба, мораше да резултира со заедничко создавање соодветни културни потреби и остварувања. Кога Ортега-и-Гасет се бунеше против "побуната на масите", тој само покажа дека добро сфатил оти пресвртот на светот не е можно да се изврши доколку не се изврши и пресврт во културната свест, културните потреби и културното производство. Зашто, терминот "поп-култура" е двозначен: тој не означува само "народна", "популистичка" култура, туку и "популарна" култура, значи онаа што ги интересира и ја сакаат милионите.

Естетичките пуританци, за трендовите на овој нов феномен, кој од движење стана милје, не само што не наоѓаат

а-
ч-
-
-
а-
о-
а-
-
о
л-
е-
-
и,
а-
,
и
л-
е
ч-
што
но-
аат



инте
кан
Меѓу
сам
же,
ливи
ност

Суд
спе
њето
ни
нат
кул
нес
кул

Бес
поп
нес
вре
изм
ги
фот
про
мож
(ја

Фил
И о
деи
"до
пул
мел
кун
во
лар
не
поп
уме
вал
кај

Едн
- и
рал

интересирање за анализа туку одбиваат да го "признаат", како од нивното признавање да зависи неговото постоење. Меѓутоа, културните потреби и активноста на масите не само што се зголемуваат туку стануваат, може да се каже, едни од најважните, најпредизвикувачките, незаменливи и со најмногу арома факти на новата естетска стварност.

Судбината на секој културен тренд, и историски и перспективно, е судбина на неговите носители. Со станувањето значаен социјален слој, слој кој има материјални можности, достатно време и културни потреби, младината стана и најзначаен носител и протагонист на поп-културата. Заради тоа, со многу оправданост - но, сепак, несправедливо спрема другите нејзини носители - поп-културата, пред сè, се врзува за неа.

Бескрајни се формите и жанровите низ кои се изразува поп-културата, од оние најкласичните, кои само ги донесуваат, пренесуваат или носат нејзините животни вредности и ставови, преку оние што како жанрови се изменија под влијание на поп-културата и како такви ги достигнаа врвовите на својата творечка активност - фотографијата, графичката индустрија, до оние кои се производ на нужноста од барање и на сопствени изразни можности и потреби - рок-музиката, графитите, сленгот (јазикот).

Филмот спрема поп-културата има свој сопствен однос. И самиот сметан за форма на поп-културата во првите децении на своето настанување, ни тогаш кога стана "достоинствена" уметност не се откажа од својата популистичка инспирација и ориентација - вестернот, мелодрамите, музичките филмови, денес, на пример, кунг-фу филмовите, сè се тоа одгласи на поп-културата во овој уметнички жанр. Но, неговата најголема популарност како уметнички израз низ целиот XX век речиси не се разгледува како резултат на тоа што тој е(и) поп-уметност. Секогаш, сакајќи да стане "вистинска" уметност, заборавааше дека и поп-вредностите стануваат валидни човечки вредности и дека тој самиот, и не сакајќи, тоа го докажува.

Една дилема секогаш ме мачеше: зошто токму во филмот - или, поточно, најмногу во филмот - е задржана моралната димензија на уметноста во нашето време?

Одговорот, бегло, не можам да го најдам на друго место освен во животната поп-ориентација и поп-вредност на филмот денес. Филмот навистина ги изразува современите дилеми на смислата на животот - колку тие и да не ни се допаѓаат какви се и какви се прикажани од стојалиштето на "културни" луѓе. Филмот е она вистинското, да употребиме еден од најпрочуените поп-слогани. Се разбира, мораме да бидеме готови и на кршење на нашата свест, на културните стандарди, но зарем стандардите не се, сепак, производ на луѓето, зарем можат да бидат поважни од живите луѓе. Филмот тоа добро го знае. Тој оди по живите луѓе.

Заради тоа со право него можеме да го наречеме прва поп-уметничка форма на нашето време.

Оттука се поставуваат и многу други прашања, кои, сега, непосредно произлегуваат од феноменот на филмското производство: како тој самиот се однесува спрема формите на поп-културата?

Прво, документаристички: како жанр со потенција на регистрирање, филмот исклучително се интересира за регистрирањето и презентирањето на другите делови од сестраната поп-култура, интегрирани во светот, за запознавањето со настаните кои сведочат за поп-културата. Потсетете се на филмот "Вудсток", таков пример е и овој филм за "Ролингстонсите", што денес го гледаме, а можат да се наведат и безброј други примери. За значењето на самите тие феномени на поп-културата што ги регистрира филмот се искажаа веќе многу мислители, социолози, психолози, политичари... За популарноста и на филмовите за тие феномени, исто така, Но, едно сепогаш, притоа, треба да знаеме: ако популарноста на едно уметничко дело, информација и слични не може (?) да сведочи за неговата естетска вредност, отсуството на заинтересираност сепак со сигурност сведочи за неговата неестетска, некомуникативна вредност.

Второ што е важно, во оваа смисла, е дека филмот како полидимензионален медиум има исклучителна шанса на израз на поп-културата, која самата жанровски не е дефинирана, а по интересите е поливалентна и мултимедијална. Зарем не треба да се прашаме зошто "Битлсите", кои можеме да ги сметаме за класичари на оваа културна тенденција, кои неа изворно ја креираа, кога ги снимаа своите филмови употребуваа цртани пасажии, токму во духот

на можеби најпопуларниот поп-израз на филмот - црта-
ниот филм?

Трето, зарем Фелини, кога ги снима филмовите, не се
расправа со филмските ѕвезди, новинарите... што се
постојана инспирација на поп-културата, но, исто така,
и со патувачките театри и, пред сè, циркусите и клов-
новите, кои се израз на онаа поп-култура што е на за-
лез; зарем тоа не може да сведочи за "жал по минатото
на поп-културата" од еден поп-творец?

Четврто, и зарем самиот филм, универзализирајќи ги
социјалните и моралните вредности, интернационализи-
рајќи ја соодветната секојдневна практика, не е (поп-
рај телевизијата), всушност, најголемиот творец а не
само посредник на поп-културата што светот го има?

И, уште нешто: расправајќи за највредните прашања на
смислата на животот денес токму на начин на припадни-
ците на поп-културата, и тоа сè повеќе правејќи го
на еден нов но вистински уметнички начин (погледнете
само кои филмови последниве години се оценуваат за
најзначајни уметнички остварувања, за што и како тие
расправаат), зарем самиот филм не сведочи за тоа дека
поп-културата го менува времето на својата младост,
станувајќи не пандан на "високата" култура, туну един-
ствено важна и висока култура на нашето време? (Впро-
чем, место да се занимаваме со испитувањето зошто сов-
ремената уметност во класичните жанрови се помалку
комуницира, треба да испитуваме зошто филмот - иако
останува всушност ист - сè повеќе е комуникативен на
еден вистински уметнички начин.)

Поп-културата не чука повеќе на вратата. Таа, и со
филмот, е веќе внатре.



Ангел Ниров

ПОП-КУЛТУРАТА И ПОП-МУЗИКАТА НА ФИЛМОТ

Поп-културата и поп-музиката, како нејзин посебен израз, појавувајќи се во средината на педесеттите години, означија една нова етапа во развитокот на општествената култура на развиените западни земји. Полека но сигурно, овој нов бран во културата почна да ги освојува и земјите со поинаква географска положба и поинакви општествено-политички системи. Колкав и да беше бројот на душогрижниците и огорчените борци за "чист" морал и "чиста" уметност, поп-културата си пробиваше свој пат за место под сонцето, достигнувајќи ја својата кулминација кон крајот на шеесеттите и почетокот на седумдесеттите години; нејзиниот расплет не може да се согледа ниту до денешни дни.

Поп-културата и поп-музиката станаа вентил, станаа прозорец преку кој младите генерации отворено му рекоа на "хармоничниот" свет дека треба да се менува.

Ваквиот феномен, сепак, не можеше да го одмине и седмата уметност. Беа снимени илјадници метри филмска лента, на кои единствена фабула им беше нејзиното величество поп-музиката, филмови кои, освен неоспорната економска оправданост, со себе носеа и длабоки морални и уметнички пораки.

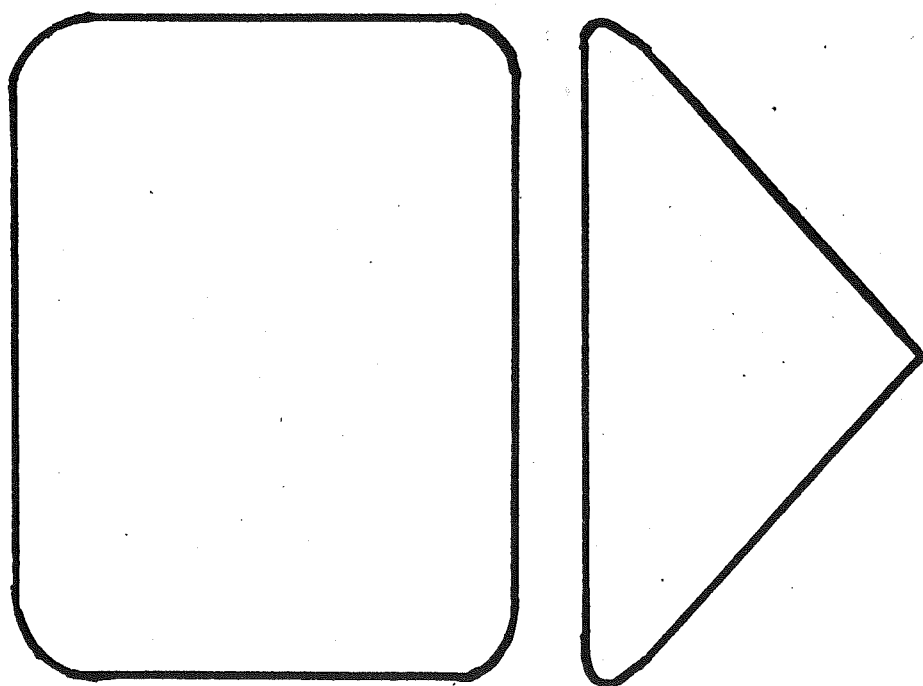
Непосреден повод за пишување на оваа статија е прикажувањето на филмот "Ролингстонси" во Кинотеката на Македонија, во рамките на Отворениот филмски универзитет, филм кој е повеќе од документаристички отколку од игран жанр. Две третини од 90-минутното траење на филмот, всушност, се увод во една импозантна сцена која се одигрува на еден автодром во близината на Лос Ангелес. Импресивно делуваат километрите возила со кои доаѓаат поклониците на овој вид музика, импресивно делува и 150-илјадната публика која музиката на Мик Џегер и комп. ја впира со сите свои сетила, со целото свое битие. Сите сцени во филмот се снимани автентично, без

сценографски и режисерски мудрувања, без филмски три-
нови од кои публиката е презаситена. Таквиот фант им
носи плус повеќе на режисерите Давид Мејсел, Алберт
Мејсел и нивните соработници.

На крајот, уште една порака до душогрижниците и бор-
ците за "чист" морал и "чиста" уметност. Ако на кон-
цертите на Ролингстонсите, Битлсите, Би-Џизите, Белото
копче одат повеќе од 100 илјади гледачи, ако нивните
плочи се продаваат во милиони примероци и, конечно, ако
нивните филмови се масовно посетени, неопходно е да
се признае дека во поп-културата и поп-музиката има
нешто значајно, нешто ново.



кинотечен информатор



★★★

Нов

Ниц

"Т

Ин

Бе

(п

Ен

та

фи

аг

на

ра

шт

ва

Ус

за

ра

те

се

де

ве

ви

ти

би

ни

ци

ди

ти

и

р

о

н

"

м

н

и

т

т



Нови книги
Ница Барџиева

"Теории на филмот" – Ендру Тјудор

Институт за филм
Белград 1979
(приказ)

Ендру Тјудор започнува со констатацијата за сегашната состојба во која се наоѓа теориската мисла за филмот, посматрана, пред сè, од своевиден "англиски" агол. Небаре е чудно, според Тјудор, дека теоријата на филмот во класичната смисла, како што ја дефинираше Ејзенштејн, остана до денес во голема мера она што беше, една дејност со која малкумина се занимаваат и која одвај е на некаква цена.

Убедувањата дека, од една страна, "теоретизирањето" за филмот има призив на "претерано интелектуализирање" и, од друга страна, ставот на "академската естетика" за која естетиката на филмот не е работа сосем достојна за почит, по мислењето на Тјудор, имаа далекусежни последици. Пред се, ваквите спротивности во ставот кон филмот и теоријата на филмот го одвлекоа вниманието од Ејзенштејновото "научно" и општо интересирање за теоријата на филмот кон еден вид одбранбен став со кој треба да се оправда новата уметност" (стр. 3).

Целта на оваа книга е токму таквиот теориски напор: да се одреди што претставува теоријата на филмот.

Тјудор истакнува дека двете значајни книги со истоимен наслов не го одредуваат јасно значењето на теоријата на филмот. Се работи за книгите на Бела Балаш (Béla Balázs) и Зигфрид Кракауер (Siegfried Kracauer). Книгата на првиот, по мислењето на Тјудор, е само "збир општи, често и застарени примероци, меѓусебно мошне лабаво поврзани", додека книгата на Зигфрид Кракауер има еден недостаток кој се состои во настојувањето, "реалистичкиот филм да се оправда како естетско совршенство". На обете им е заеднички проектот да се изведат претпоставки кои ги "надминуваат"

конкретните филмови што се анализирани или земени како примероци на одредена тенденција, па тие претпоставки можат да се применат на филмот воопшто. Така, доаѓаме до значењето на изразот "теорија на филмот", кој, заклучува Тјудор, се употребува дури и во секојдневниот говор секогаш кога се даваат извесни "воопштени мислења за медиумот". Но, секое воопштување не мора да биде со самото тоа и теорија. Теоријата не може да биде само збир општи знаења за одреден предмет ниту нејзиното делување се исцрпува во изнесувањето потамина изговорени тврдења на кои само предметот им е заеднички - во овој случај филмот. Филмот има посебен творечки карактер." Дури кога непосредно ќе ги поврземе сите негови разнородни фактори, односите и законитостите што владеат меѓу нив ќе станат очигледни" (стр.5).

Понатамошната стапка во одредувањето на значењето на теоријата на филмот е истакнувањето на систематичноста на воопштените знаења за филмот. Така, она што го разликува теоретичарот на филмот од филмскиот есеист е токму истакнувањето на систематичноста на изложениите знаења за филмот.

Според Тјудор, последниве години излезе во преден план барањето на некои филмски творци за "минимална теорија", додека, од друга страна, "максималната теорија" сè повеќе се поместува во областа на т.н. "надворешни специјализации". Мошне е значајна констатацијата на Тјудор, дека од Ејзенштејн наваму, наспроти неговото настојување за создавање "силна, сеопфатна и научна теорија на филмот", ние денес стапуваме во добата на специјалистите. Додека Ејзенштејн се обидувае да вообличи сопствена психологија, социологија, па дури и лингвистика на филмот, наоѓајќи го поттикот за севе ова токму во филмот, денес психолозите, социолозите и лингвистите го "разбиваат" филмот како предмет на посматрање и истражување во различни варијанти што се однесуваат на тие науки. Според Тјудор, "за нив поттикот доаѓа до извори кои се наоѓаат надвор од филмот". Задачата на "максималната теорија" би можеле да ја одредиме како "повторно соединување на овие елементи" и варијанти.

Говорејќи понатаму за сопственото сфаќање на теоријата, Тјудор истакнува оти "теоријата би можеле да ја посматраме како дел од постапката во која претпоставките се обликуваат, испробуваат, и, ако е потребно, се менуваат врз основа на емпириските докази". (стр.6). Односно, тоа би значело примена на "научниот метод" во проширувањето на знаењата за филмот. Се разбира, и оваа дефиниција на теоријата на филмот што ја предлага Тјудор не е сеопфатна, дури е и нејасна, но Тјудор верува дека токму тој модел на теоријата, тоа сфаќање е она што теоријата "би требала да биде". Забелешката дека голем број автори не поставуваат слични ограничувања на своите книги, та токму и оваа книга повеќе ќе се занимава со "она што е", не е никакво оправдување.

Ендрју Тјудор предлага две поделби во посматрањето на филмот и, понатаму, во разгледувањето на теориите на филмот. Пред сè, тоа е поделбата на филмски модели и филмска естетика. Имено, еве какво е образложението за ваквата поделба. Според Тјудор, филмот може да се проучува за да се утврди како дејствува тој како медиум или за да можат да се создадат мерила за обмислување на неговиот квалитет. Втората варијанта, во груби црти, го опфаќа значењето на естетското обмислување на филмот, значењето на филмската естетика. Но, мошне е нејасно значењето на филмските модели. Односно, тоа посматрање на филмот паѓа во областа на социологијата и психологијата на филмот како медиум, ако се посматра превосходно како емпириско истражување, додека, ако воопшто се прашува за дејството на филмот како медиум, тоа исто така ја допира областа на филмската естетика, односно посматрањето и анализирањето на естетското доживување на филмското дело. Се разбира, самиот Тјудор е свесен за нејасноста и неодреденоста на понудената поделба, па потцртува дека се одлучува за таква поделба повеќе заради "неразработената терминологија". Самиот тој вели дека овие два поима често се преплетуваат, па се случувало да се заменат погрешно еден со друг.

Досегашната историја на теориските истражувања на филмот, според Тјудор, покажува голема склоност кон "естетскиот правец". Целта на своето дело Тјудор ја наоѓа токму во анализирањето на "систематските теориски фактори во филмските модели и филмската ес-

тетика". Исто така, треба да се спомене дека истите тие" систематски теориски фактори" Тјудор сето време ги вклучува во еден "аналитички контекст", а тоа е Ејзенштејновата рамка на посматрање на филмот. "Во извесна смисла", вели Тјудор, "голем дел од она што се изнесува во оваа книга, но и голем дел од теоријата на филмот, всушност говори за факторите што послужува Ејзенштејновиот придонес да се потисне во заднина." (стр.9).

Затоа, сета книга на Тјудор е преокупирана со прашањата што го преокупираа и Ејзенштејн, бидејќи смета дека придонесот на Ејзенштејн е најзначаен во досегашната историја на теориската мисла за филмот. Тој поставил низа "аналитички клучни прашања" за филмот, односно, тој прв се обидел да го анализира филмскиот јазик. Токму затоа, Тјудор ќе го посвети сето второ поглавје на анализата на различни елементи од многу негови есеи. Притоа се наметнуваат неколку проблеми низ кои ги посматра различните теории во историјата на теориската мисла за филмот: проблемот на општествениот и психолошкиот контекст, во која аналитичка рамка Тјудор го посматра делото на Џон Гирсон, проблемот на реализмот поврзан со ставовите на Базен и Кракауер. На проблемите на методологијата на филмската критика, особено на проблемот на жанрот и "авторската теорија", Тјудор го посветува петтото поглавје. Мошне значајно е шестото поглавје од книгата, кое носи наслов епilog и во кое се изложени, многу поексплицитно, сфаќањата на Тјудор за споменатите проблеми што беа преокупација и на Ејзенштејн, Гирсон, Базен или Кракауер.

Тјудор забележува дека сите теоретичари претставени во оваа книга имаат многу нешта заеднички, иако тој факт заради конвенционалното спротивставување на ставовите не е толку уочлив, "Критичкиот концепт во тоа "заедничко наследство", иако секогаш не се применува непосредно, е концептот на "јазикот"? Тоа најјасно се гледа кај Ејзенштејн и во "авторската теорија" каде што идеите за јазикот се наоѓаат во средиштето на истражувањата. Според Тјудор, дури и во класичните дискусии за реалистичкиот правец, иако не заземаат многу уочливо место, сепак се присутни. За тоа

говори, вели Барт, продолжувањето на Базеновата традиција на изучувањето на семиологијата што го направи Мец.

Сметајќи дека во последните години структуралната лингвистика служи како пример во теориските истражувања, Тјудор презема да го прикаже развитокот на идејата за филмскиот јазик.

Тјудор истакнува дека некоја неодредена идеја за филмскиот јазик речиси секогаш била присутна во филмската критика. Особено е присутна традиционалната идеја за "граматиката на филмот". Таа аналогичност не била секогаш прецизна, па се случувало, под името "граматика на филмот", да се систематизираат дискусиите околу надворешните фактори на филмската постапка: кадарот, секвенцата, резот итн. Се разбира, овие дискусии имаат особено значење во анализата на филмот, но тие само површно ја допираат идејата за филмот како јазик. Според Тјудор, Ејзенштејн е единствениот кој отишол најдлабоко во посматрањето и анализирањето на филмот како јазик. Бидејќи јазикот на филмот наполно го преокупирал и бил фасциниран од способноста на филмот да пренесе одредени значења, се обидува да објасни како може филмот да пренесе "патос". Ејзенштејн ја артикулирал оваа идеја на своевиден начин, изградувајќи поетика која се темели на идејата за ритмот, изразена низ неговата теорија на монтажата. Сепак, на Ејзенштејн му должиме единствено за истакнувањето на идејата за филмот како јазик, бидејќи тој не се впуштал во некое потемелно проучување на филмскиот јазик во целост, иако, констатира Тјудор, "често одломките за кои говорел, во заблуда, ги заменува со филмскиот јазик како целост." Тој бил свесен за потребата од формулирање на една општа "лингвистика" на филмот, но сепак, и покрај претензијата за теориско обопштување, неговата анализа останува нецелосна.

Исто така, Тјудор ја разгледува примената на структуралистичките и лингвистичките методи во "авторската теорија". Тјудор смета дека историски не можеше да се избегне поврзувањето на авторската теорија со структуралистичкиот или лингвистичкиот пристап. Односно, ако се појде од "аксиомата дека авторот-пое-

динец е највисокиот заеднички фактор за група филмови, тогаш се наметнува поттикот да се испита и целата структура (чувства и стилови) што ја карактеризираат групата (стр.78)". Методите што се применуваат во авторските анализи, според Тјудор, неопходно водат кон анализа на структурата, иако, можеби, многу често, тие не се поставени толку уочливо јасно. По мислењето на Тјудор, овој "структуралистички" пристап во авторската теорија е несигурен, пред сè во фактот оти не постои голема оправданост за одлуката "во средиштето на истражувањата да биде секогаш режисерот", односно "уметничката личност-поединец не може да се земе како единствено можно хипотетично "објаснување" за постоењето на заедништвото на структурите на повеќе филмови: низа конвенции врзани за одреден жанр можат да бидат исто толку прикладни. (стр.79)."

Со еден збор, поттиците што дојдоа од структурализмот, по мислењето на Тјудор, не стигнаа до поставувањето на темелните прашања во анализата на филмот. Тој мошне неодредено наведува некои за него темелни прашања, кон кои структуралната анализа треба да биде насочена. Во врска со ползувањето на категориите жанр и автор, Тјудор, на пример, истакнува оти темелните прашања во таа смисла би биле: "Кои категории се од тематска и (или) стилистичка структура? Која класа на единици ја опфаќаат? Во каков меѓусебен однос се тие? (стр.79)".

Наместо темелна анализа, имаме "вулгаризација" на основните поставки на Леви-Строс, пред сè на неговата анализа на митот. Според Тјудор, неговата анализа на структурата на митот "ги наведе невнимателните, на филмскиот жанр во современото општество да му припишат особини на мит. "Забележуваме оти Тјудор, исто така, многу "невнимателно" приоѓа кон примената на Леви-Стросовите поставки за митот во анализата на филмот, бидејќи меѓу тие "невнимателни" имаше мнозина кои дојдоа до мошне значајни сознанија за природата и дејствувањето на филмот, сознанија кои се одредувачки и за она што Тјудор го наречува, во сопствената терминологија, "филмски модели" и "филмска естетика". Да ги споменеме само анализите на Ролан

Заклучувајќи го разгледувањето на различните филмски теории, Тјудор констатира оти линија која најмногу ветува во овој момент, се чини, единствено е сфаќањето на филмот како јазик. Така доаѓаме до главниот проблем на теоријата на филмот, по сфаќањето на Тјудор, имено, "како да се пронајде значењето на филмот или филмовите?" Значењето за него претставува "поставување прашања за ползувањето на филмскиот јазик, за обликот на шемите што се повторуваат, за зачестеноста на необичните отсуствувања, за контекстуалното значење на филмот" и слично. Барањето смисла во наративниот тек е само еден од факторите кои ги обликуваат значењата. "Нашите интересирања можат да бидат разновидни, и, како што реков, многубројни, но суштинскиот проблем лежи во анализата на "значењето (стр.82):"



Бројот го уредија:
Кица БАРЦИЕВА
Илинденка ПЕТРУШЕВА

соработуваат:

Горѓи ВАСИЛЕВСКИ
Павлина ГРГУРЕВИЌ
Велимир ДЕЈАНОВИЌ
Ангел КИРОВ
Благоја КУНОВСКИ
Слободан ПЕТРОВИЌ
Дубравка РУБЕН
Кирил ТЕМКОВ

лектор:

Оливера ПАВЛОВСКА

графично обликување:
Златко ПАНОВСКИ

издава:

КИНОТЕНА НА МАКЕДОНИЈА - СКОПЈЕ

Неј Димитар Влахов бб
п.ф.161 - 91000 СКОПЈЕ
тел.228 - 064 и 221-579

за издавачот:

Ацо ПЕТРОВСКИ

тираж: 350 примероци