

КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



***киношечен
месечник***

23

СКОПЈЕ, 1981



Киношкола
Месанжик

53

СКОПЕ

XXX
С О Д Р Ж И Н А

АРХИВ НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

Скици за историјата на македонската филмска критика

- Мирослав Чепенчиќ: Македонската филмска критика
прв дел..... 9
- Избор текстови: Само варијации (Сл.Јаневски)... 17
- Пет импресии за домашниот филм "Далену е сонце-
то" (С.Маркус)..... 21
- "Три Ани" (А.Алексијев)..... 26
- Филмот и литературата (Т.Момировски)..... 32
- Педагошка поема (Б.Заревски)..... 38

Старите кина во Македонија

- Основање на киното на браќата Манани
(Павле Константинов)..... 43

ПОВОДИ

Кинотечна програма 1980-81

- Мирослав Чепинчиќ: Судбини во минување..... 84
- Децата на рајот (Р.Сремец), превод..... 93
- Благоја Куновски: Портрет на Ален Рене 99
- Жан Габен и неговата судбина (А.Базен), превод.. 125
- Томислав Нурелец: "Авантура" на Антониони..... 129
- Ѓорѓи Василевски: Поетскиот ониризам
на оживувањето на сенките 135
- Богдан Калафатовиќ? Надвор од возниот ред..... 150

ОТВОРЕН ФИЛМСКИ УНИВЕРЗИТЕТ

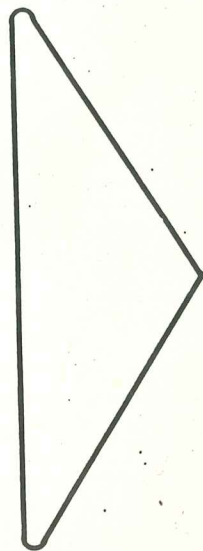
- Ѓорѓи Василевски: Неколку напомени..... 159
- Надежда Пијаде: Кон филмот "Џеремаја Џонсон"... 166

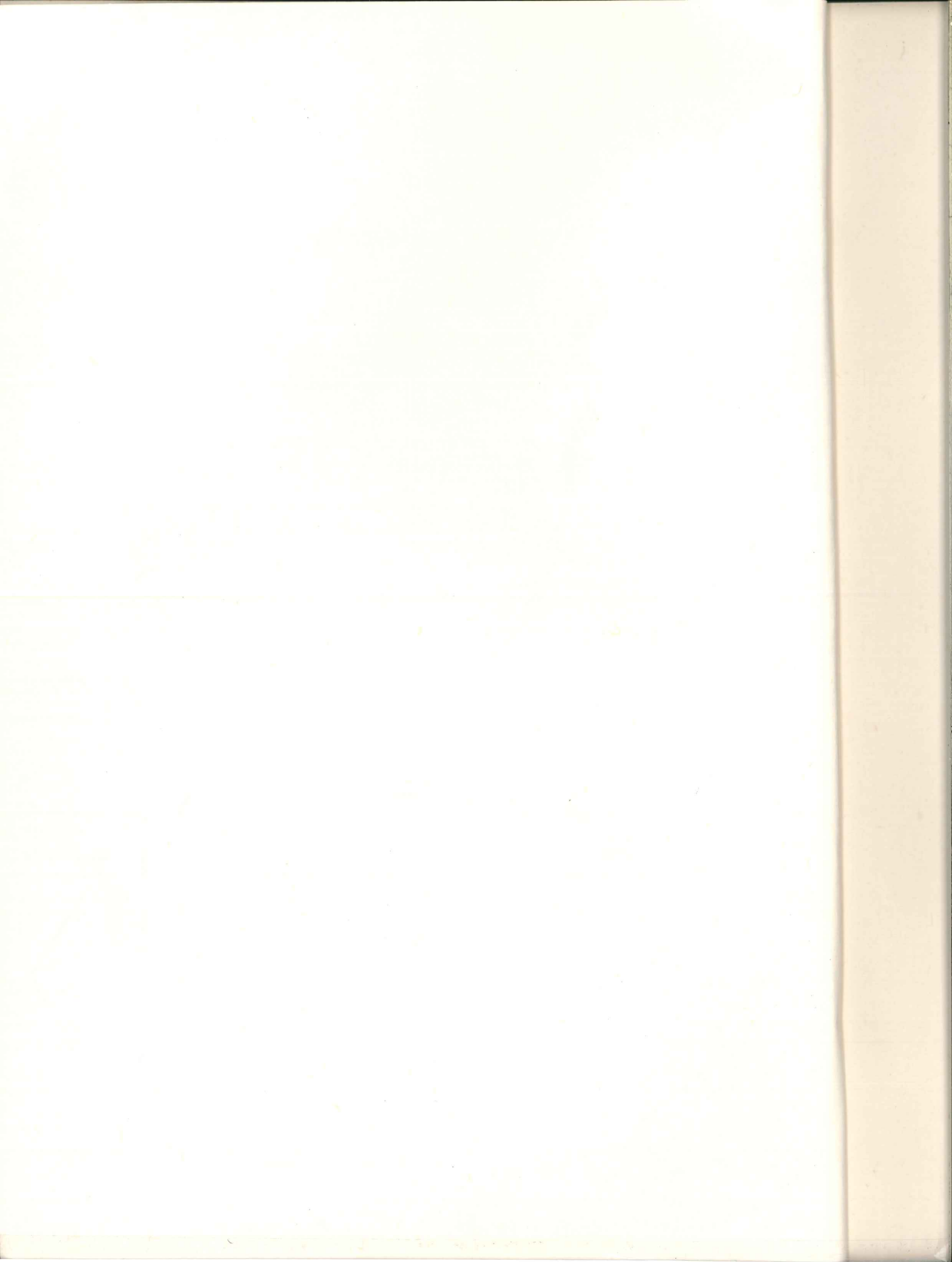
- Пишување на филмот како дидактичка авантура

XX



АРХИВ НА
МАКЕДОНСКИОТ
ФИЛМ





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

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

Републиката "Доктор" на македонскиот филм "Доктор"
на соѕидана е во 1968 година, а нејзината функција
е да се докаже дека тој е одговорен за сите
што се случило и се случува.

Во Републиката "Доктор" на македонскиот филм "Доктор"
се докажува дека тој е одговорен за сите
што се случило и се случува.

СНИЦИ ЗА ИСТОРИЈАТА НА МАКЕДОНСКАТА ФИЛМСКА КРИТИКА

Мирослав Чепинчий

Почетоците на македонската филмска критика како дел од една нужна културна ориентација, како сопатник на еден уметнички медиум и како специфична публицистичка ситуација, досега не се доволно истражувани. Така, нашето истражување тргнува можеби од неколку фундаментални моменти кои, и покрај тоа што се надвор од конкретните рамки на филмската уметност, значае неопходни и незаобичајни елементи за создавање на една критика што со комплетна авторитетност ќе се соочи со кинематографското дело. Несомнено, овдека ќе биде најголема и највлијателна улогата на македонската литературна критика, а потоа и вонредно брзиот раст на теоретската и естетичката мисла. Таква една претходница на филмската критика, во секој случај, значи, дека темелите на овој, во почетокот чисто публицистички жанр, имаше солидни, цврсти темели за прерастување во една забележителна културолошка компонента.

[illegible]

една естетичка теорија, која ќе произлезе од низа дела на македонските литературни критичари и теоретичари, ќе и овозможи на филмската критика да ги надмине своите првобитни неупатености и неуспешности. Овдека мораме да спомнеме неколку дела на наши истакнати теоретичари, какви што се: книгата на Димитар Митрев "Критериум и догма", потоа книгата "Одраз-израз" на Мито Хаџи Василев, а тука е и збирката на д-р Георѓи Старделов "Есеи". Кон овие наслови можеме да придружаме и уште неколку што излегоа некаде во истиот период. Така, интересна е да се спомне и книгата на д-р Милан Ѓурчинов "Време и израз", збирка литературни критики и есеи. Така се случи што за релативно кус период, од крајот на четириесеттите и почетокот на педесеттите години, се здобивме со еден мошне солиден фонд на книги чие теоретско па и естетичко влијание ќе сторат многу во понатамошната практика и дејност на филмската критика. Можеби ќе прозвучи малку чудно, но, за разлика од оваа ситуација, македонската театарска критика, која веќе имаше еден свој квантитативно-квалитативен обем во тоа време, благодарейќи му, се разбира, на еден развиен театарски живот, сепак беше помалку влијателна во овој однос. Но, можеби, овдека онаа класично прифатена сличност помеѓу театарот и филмот, која бездруго е реален фактор, констатиран и тогаш и денеска, без трошка сомневање, во периодот на почетоците на македонската филмска критика беше отсутна. Ова, сепак, не би требало да звучи како парадокс, бидејќи во чисто естетска смисла, филмот е пред сè еден епски феномен, каков што е и литературата. Така, сосема природно дојде до една можеби нужна теоретска-естетичка диференцијација, која во секој случај и користеше на македонската филмска критика. Ова, пак, во никој случај не е херетичка мисла, туку одредена констатација која се повторува во секој миг, кога два уметнички феномена, слични по форма, се оддалечуваат во својот конечен израз, со што нивната естетска суштина станува дел од мошне важна критичка валоризација. Иако периодот за кој се врзуваат овие мислења беше исполнет со една квалитетна театарска дејност на сите планови, сепак доминацијата на класичниот сценски израз, виден во определен временски контекст и спротивставен на впечатокот добиен од филмскиот екран,

ја губеше својата вредност, барана пред се во реалистичката интерпретација. Филмот, се разбира, донесуваше уште нешто, една понекогаш неуловлива емоција. Проблемот наеднаш стана, како таа вербално да се фиксира, како да се определи нејзиното значење. И така, ете, доаѓаме до еден од примарните проблеми на филмската критика. Сепак, овој пат ова сознание беше мошне важен дел од дијалектичката заснованост на еден нов облик на современата критичка мисла. Така, филмската критика ќе се најде во една, пред се марксистичка естетска ориентација. Нејзиното теоретско ниво ќе биде загарантирано токму поради фактот дека му пристапува на еден медиум, чиј израз е се уште во формирање, со отворена, но пред се љубопитна и искрена желба да го создае и да го валоризира. Ниту еден миг ваквата концепција на македонската филмска критика не ќе биде поколебана со некои други видови естетско-идеолошки формулации. Можеби оваа помалку оптимистичка пренагласеност, што се однесува на почетоките на македонската филмска критика, делува малку необјективно, но тоа беше, а и сега е донекаде, реална атмосфера на нејзиниот раст. Пишувањето за филмот опстојува главно во слични погодности, но тоа не смее да се смета како одвишен луксуз. Од овој аспект јасна е и улогата на филмската критика и публицистиката во создавањето на една комплетна културолошка клима. Нејзината неопходност и како присутност и како определен вид естетичка емпирија, еден секојдневен естетски "праксис", одамна е ставена надвор од дискусија. Дилемите моментно се на сосема друга страна, и на страната на оној "праксис", кој ја одбегнува својата нужна теоретска поставеност.

Што се однесува до можните недоразбирања помеѓу спомнатите критичарски дисциплини, и покрај нивната хронолошка јасност, која го определува настанувањето на секоја одделно, тоа е исто така тема која заслужува посебен пристап. И литературната и театарската критика во тоа време веќе манипулираат со некои наследени изразни форми и структури, така што во самото свое настанување филмската критика, како облик на критичката мисла, е ставена во една непожелна инфериорност, од која ќе произлезат некои несакани контраверзии.

Едноставно кажано, филмската критика ја започнува својата функција необременета од традициите кои и не можеше да ги поседува. Се сретнуваме, значи, со една апсолутно нова естетска дисциплина. Забуните и застранувањата во тој период беа можни и нормално очекувани. Пред се, секоја уметничка критика, посебно онаа што се наоѓа во своите зачетоци, нужно доаѓа во судир со својот предмет на обработка. Таа е во почетокот насочена кон истражување на медиумската структура, а тоа значи дека таа треба да ја пронајде, за потоа да ја изрази, нејзината специфичност. Овие теоретски импликации се присутни во секој вид уметничка критика. Проблем е тие да се исполнат со веќе спомнатиот "праксис", под кој термин треба единствено да се разбере континуитетот на филмската критичка и публицистичка дејност. Сепак, овој континуитет беше нецелосен поради неколку мошне важни фактори. Збор станува и за некои нужни предизвици што критиката треба да ги има од страна на самиот филмски репертоар. Периодот за кој зборуваме, за жал, не обилуваше во толкава мерка со слични ситуации, за разлика од тогашниот театарски репертоар, кој беше исклучително пробран и аналитички поставен. Така и можеше да се случи, театарската критика, со својата веќе изградена традиција и израз, да ја преземе улогата на одреден арбитар во прашањата на драмските уметности, во кои и тогаш, а и сега, спаѓаше и филмската уметност. Ваквата ситуација најдобро ја илустрира појавата на книгата "Облагородена игра", збирка театарски критики и есеи од познатиот македонски раскажувач и критичар Јован Бошковски (1920-1968). Ова е интересно и поради фактот што Јован Бошковски едновременно се занимаваше и со филмска критика. Неговата критика за вториот македонски игран филм "Волчја ноќ", објавена во списанието "Современост" во 1955 год., една е од првите критики со аналитички пристап кон филмското дело, иако по својата структура се уште ги следи театарските критериуми. Сепак, Бошковски во подоцнежниот период, во голема мерка, ќе се ослободи од овие влијанија, успешно продолжувајќи да се занимава со филмската критика. Кон истата насока е упатен и Томе Момировски. Само, кај него, литературната критика е онаа доминанта што

се чувствува во неговите многубројни текстови за филмот. Особено индикативен текст за ова е неговиот есеј "Филмот и литературата", објавен во "Современик" во 1955 година. Во тој компаративен обид се третираат адаптациите на прочуените класични литерарни дела од европската и светската литература што се најдоа на нашиот филмски репертоар, некаде во средината на педесеттите години. Овој интересен есеј се обидува, контрастирајќи ги познатите литерарни вредности со нивниот визуелен пандан, да дојде до заклучоци, кои пред се би го откриле естетскиот еквивалент на литературните премиси.

И во двата наведени примера гледаме дека се судираат двете основни тенденции што постојат во занеците на македонската филмска критика, а тоа се, пред се, литературната и театарската ориентација.

Некаде во синхронизираноста со овој период се јавува и познатиот македонски литерат Славко Јаневски со текстови посветени на филмот. Неговите текстови се базирани врз едно сосема самостојно сфаќање на филмскиот медиум. Во нив се среќаваме веќе со надминување на досега спомнуваната дихтомија помеѓу литературната и театарската ориентаност кога се работи за филмската критика. Тоа се чувствува почнувајќи од некои главно рецензентски написи во весникот за литературни и општествени проблеми "Хоризонт", кој излегуваше во периодот од 1956 до 1959 година. Сите тие текстови, во најголемиот дел, беа посветени на текуштите филмски настани. Подоцна ќе се сретнеме со еден есеј, објавен во "Современост" под наслов "Само варијации", кој можеме да го сметаме како обид за синтетизирање, односно изнаоѓање на еден вистински критериум кој би можел да биде во принцип прифатен како онтолошки нужен за валоризирање на филмското дело. Ова значеше едно од најефикасните искуства во оваа област, на која токму таквите искуства и недостигаа. Можеме да кажеме дека и пред тоа се јавија некои спорадични навестувања да се навлезе во суштината на медиумот. Мислиме дека за ова може најдобро да послужи дејноста на познатиот македонски журналист Бранко Заревски

(192 -1980) и неговото ангажирање на планот на филмската критика. Неговиот стил главно зборува за сериозно пристапување кон филмскиот медиум. Секако дека нашето постојано инсистирање токму на терминот "филмски медиум", можеби, може да предизвика недоразбирање во одредена смисла, а со тоа и до негово неправилно сфаќање. Периодот на кој се однесува нашето сегашно истражување, имено, филмската уметност во тој период, се уште е во некои, би ги нарекле, малку догматски естетички рамки, кои филмската уметност ја ставија во сосема неаавидна положба. Секако дека истражувањата на медиумот доаѓаат, сепак, нешто подоцна. Така, во текстовите на Славко Јаневски, а особено во пред малку споменатиот есеј "Само варијации", веќе се чувствува онаа потребна аналитичка спремност, која единствено може да ја опфати една така сложена структура какава што е филмскиот медиум. Во есејот се обработува една безмалку феноменолошка ситуација, која конкретно се однесува на филмот, неговата креативна сила и, посебно, на неговото дејство врз гледачот. Поранешните празнини што се чувствуваа во филмската критика во однос на нејзината теоретска некомплетност со ова стануваат се понезабележителни. Филмот како уметнички феномен, како форма на изразот се сретнува со еден адекватен критички збор, упатен кон него. Од колкава важност е тој момент може да се процени и по тоа што и филмот и критиката во одреден временски миг егзистираат паралелно, но сепак филмот како медиум има и своја одредена предисторија. Се почнува овдека со една критика свесна за себе и свесна за својата функција и цел, а токму тоа беше она што филмот како уметничка форма одамна веќе го содржеше.

Следејќи ја оваа нова насока во критиката, во тоа време се јавува и Саша Маркус, еден од првите дипломанти на Високата филмска школа, која во тоа време егзистираше во Белград. Особено индикативно за неговата дејност на овој план е неговиот критички есеј за домашниот филм "Далеку е сонцето", објавен во "Современост" во 1955 година. Тоа е веќе критика која е упатена кон изнаоѓање на филмската вредност, внатре во самата драмска структура на делото. Поради тоа овој критички есеј успева да ја усогласи својата надворешна форма со фор-

малните компоненти на филмот. Тој ги разлага одделните компоненти на формалната структура и посебно ги валоризира. Она што тука е одбележување е тоа што во вакво критички контекст, елементите на филмскиот израз го стекнуваат својот естетски дигнитет, а сето тоа е насочено кон една поширока формална анализа на филмскиот израз. Се разбира дека тука не е запоставена ниту драматуршката структура на филмското дело, а тоа е токму онаа компонента чија проценка произлегува како еден вид синтеза од валоризирањето на елементарните компоненти на филмскиот израз. Оваа можеби критичка формула, подоцна, мошне успешно ќе послужи во совладувањето на една што е можно помалку рутинска критичарска ангажираност. Нема да бидеме далеку од вистината ако кажеме дека ваквата постапка ќе биде еден од никулците на подоцнежните критичарски и теоретичарски чекори во областа на филмската уметност. Во случајот се работеше за одредено супституирање на елементите на филмскиот израз, поточно за нивно вербално устоличување, за разлика од нивната не секогаш доловлива значенска ситуација, која нормално ја донесува конкретниот "праксис", односно нивната конкретна материјализација.

Нолкав и каков ќе биде ефектот на ваквата критичка мисла, ќе бидеме во состојба да оцениме дури подоцна, и тоа не само во однос на еден чисто социолошки аспект, каков што е влијанието на критиката врз изградувањето на вкусот на филмската публика, туку и оној не помалку важен аспект, каков што е влијанието на истата таа критика врз креативното ниво на македонската филмска продукција. Дури во таа релација, мислиме, се исцрпува функцијата на една сериозно заснована критичка мисла за филмот. Во кинематографската продукција, имено, егзистира токму оној "праксис", кој е делотворен во смисла на создавање на естетичката вредност, која подоцна ќе стане предмет и мотив на критичарската дејност.

Така, македонската филмска критика го наоѓа вистинскиот пат на својата функционалност. Чекоренето во таа насока ќе го продолжат понатаму познатите македонски критичари и прозаисти Ацо Алек-

Славко Јаневски

(Детаљ како повод за дискусија)

Всушност што е филмот и кои се компонентите што ја сочинуваат фотографираната литература? Ќе се задржиме на неколку општи примери, или поарно, ќе појдеме по еден ред, за да би можеле во контури да го сфатиме синтетичниот резултат на здружените духовни напори, задржувајќи се само на најактивните и најважните компоненти. И - со благ осврт ќе состојба на тие компоненти кај нас.

17

то на камерата каква е нојта, од каде паѓа свет-
лоста на месечината, какви се нуките, како одат
силуетите, борејќи се за непренинат континуитет,
преку кадри и секвенци. Тој ја пишува таа лите-
ратура во слики, ја дополнува и ја остварува иде-
јата на сценаристот и делејќи го настанот на кад-
рови, проширува или пешто акцентира се она што е
битно и важно за таа ној, таа улица, таа силуета.

Сценаристите не практикуваат да соопштуваат што
мислат нивните јунаци. Режисерот не само што тре-
ба да знае што мисли некое лице од настанот пред,
по или во акција, туку таму кај што е нужно, тре-
ба тоа да го покаже, преку откривање на детали,
или како веќе може, зависно од својата инвентив-
ност, избегнувајќи тоа да го стори со преексплоа-
тираните начини на двојна експозиција или со оз-
вучено објаснение на внатрешен монолог. Најпосле,
сценаристот и режисерот се нужен спој до надзира-
њето на книгата на снимањето, потоа број 1 стану-
ва режисерот. Едно е јасно - одговорноста може да
биде подеднаква во успехот или неуспехот, но ос-
танува да се котира и вистината: од лош сценарио
може да се роди само лош филм, од добар сценарио
и лош и добар, па дури и повеќе од тоа добар.

(... Пуриша Ѓорѓевиќ, не му одречувам режисерска
иднина, направи лош филм од лош, недоречен сце-
нарио - Две зрна грозје; Погачиќ и неговиот ам-
бициозен (како критичар) косценарист Вицко Распор,
направија стандарден филм од добрата литература на
Иво Андриќ - Аникина времена. Примери од нашата
Република не земам, просто што и во двата уметнич-
ки наши филма гостуваа режисери од други републи-
ки. А останува посебна варијација дали Вардар-
филм со својот заден план располага со режисерски
сили кои би можеле да режираат уметнички филм. Се-
пак тие сили се поголеми отколку организаторските
размери на директориумот на Вардар-филм. Без ог-
лед на нашите документарци, меѓу кои има и успеш-
ни и неуспешни остварувања, проценувањето на наши-
те сили би било поразно. Зашто и песимистички де-
лува амбицијата на некои (покренувана можеби од
финансиски ефекти) да се биде во исто време и ре-
жисер и снимател, во момент кога за одредените ли-
ца на кои овде се мисли, не може ни да се предчув-
ствува уметничка зрелост, која барем донекаде га-
рантира успех за уметнички филм. Најпосле ако се

има намера да се испитуваат творечките можности на нашите филмски работници (по нивен јазик слободни филмски уметници) најнеризикантно би било да се обиде со омнибус филм во кој би учествувале рамноправно три екипи, а со тоа би имале и една нужна класификација за нашите можности, во колку организаторските и финансиските размери на производителот ќе го позволат тоа...).

Трета компонента е камерата. Ној, улица, силуета, соопшти сценаристот. Таа сцена режисерот ја подели на кадри, ја одреди положбата на камерата, ги постави своите барања пред камерманот. Овој сега организира тоналитет на сликата, ниво на осветленоста, следејќи го и сценариото и барањата на режисерот. Во неговите раце е јасноста на фотографијата, шармот на композицијата, откривањето на амбиентот. Ној, улица, силуета. Од далеку се доближува таа силуета кон камерата и останува во квадратот на траката во крупен план. И тоа веќе не треба да биде силуета зашто за следната сцена е неопходно важно да се знае како изгледа непознатиот, какви се цртите на неговото лице итн.

(... зашто засега ние знаеме само какви камермани имаме и до колку кон нив можеме со доверба да се однесуваме. А тоа можеме. Тоа ни го покажа и последниот наш уметнички филм, во кој успешно дебитираа Б. Михајловски и Љ. Петковски. Но збор не е само за нив. Затоа што малку сме мислиле и на помладите на кои, ако им се додели оправдана доверба, или: ако тие ја оправдуваат довербата би требало да им се овозможи поширока пракса во нашата република...)

Четвртиот фактор за успехот или неуспехот на еден филм е артистот (споменатата силуета). Тој во себе доживува некое друго лице - силуетата е провалник, човек што напуштил бар, нојен чувар, бескујник, конспиративен љубовник. Артистот ја знае (ја проучувал) идејата на сценаристот, барањата на режисерот, рамките на камерманот - неговото лице во крупниот план изразува бол, омраза, напнатост или тој е недоречен, затворен за гледачот, за да се открие во една од следните сцени. Тој треба да е без театарски мимики и гестови, да ја чувствува камерата, која е во тој час и субјективниот гле-

дач, неговото око поправо. Значи: литературата ја скицира сценаристот, ја разјаснува режисерот, ја фотографира камерманот, а ја соопштува артистот.

Композиторот (да претпоставиме Прокопиев кој неодговорно се откажа на едно собрание од своите филмски композиции) добија готово остварување на сценаристот, режисерот, камерманот и артистите (па и сценографот и монтажерот, кои не се ништо поневажни). Тој го знае сега она ноќ, улица, силуети и од ред слики кои репродуцираат на платно готова секвенца во движење. Сега со звукови комплекси, тој ја дополнува визијата на соодветен начин; силуетата е провалник, или човек кој се праќа од бар, или љубовник кој ја крие својата љубов. Композиторот не илустрира директно, тој само дополнува или одгатнува еден дел од настанот, кој не е завршен и кој не ја открил драмата. Во колку не се реши само на еден мотив кој се повторува во севозможни психолошки ситуации како во Карол Ридовиот Трет човек или Не закачај во парите со Жан Габен.

Во споменатите компоненти не ја исклучувам важноста ни на другите соработници во филмот од кои зависат сценографијата, костимите, шминката, светлоста, тонот. Се задржав додека само на најважното што го чини филмот.

Најпосле ако и не го сметаме сценариото за литература, останувам со уверување дека соработката на писателите во филмот е необично важна.

("Современост" 10-11/1955)

xx

Саша Маркус

1. СЦЕНАРИО

Има ли смисла да не му веруваме на еминентниот југословенски писател, штом е тој убеден дека филмот, снимен по неговиот роман, ја прикажал "драмата на таа дилема", покрај "страдањата, маки, колебливост и победи од светот на народната Револуција"? Ние, гледачите, можеме само да го провериме неговиот заклучок, уште повеќе ако сме, како читатели, воодушевени од романот "Далеку е сонцето".

Но токму како читатели и гледачи имаме право да го поставиме следното прашање: дали логичното сужување на фабулата како и извесни промени на определени герои од романот (чика Јефта, Вук, Бојана, а донекаде и комесарот Павле) во филмската адаптација го намали потенцијалниот квалитет на романот?

Сметаме дека авторот на сценариото (Јосиф Кулунџиќ), макар што се стремел максимално да ја сочува целината на романот, токму со таков свој став допуштил еден неизбежен филмски пропуст: наместо да ги извлече битните квалитативни елементи од романот во својата филмска транспозиција, тој се изгубил во хроничарската ширина на литературната творба.

Основната поука за идните филмски адаптации на литературните творби: повеќе дух и слобода во пронајдувањето на адекватниот филмски израз!

2. РЕЖИЈА

"Филмскиот реализатор треба да мисли направо со визуелни претстави", (Ајзенштајн: "Збирка на филмски есеи")

Режисерот на филмот (Радош Новаковиќ) очигледно се трудел визуелно да ги третира литературните елементи од сценариото. Неговите максимални усилби во тој правец придонесоа за општата позитивна оценка на режијата во филмот. Но убедени сме исто така дека филмскиот режисер би создал многу повеќе, ако поинвентивно (и послободно!) ги употребуваше филмските изразни средства, макар и за сметка на хроничарските елементи во романот и сценариото. Тој никако не можеше да се снајде во опширните внатрешни монолози на героите; не умееше да пронајде соодветна филмска објективизација на драмските ликови и со напор ја совладуваше творечката организација на филмската реконструкција, оформена во сценариото.

За жал е дека очигледниот филмски усет кај талантивиот режисер не успеа посилно и поубедливо да се наложи во оваа творба. Сонцето на творечката инвентивност и слободните видици на една авторитативна режија останаа далеку од можностите коишто беа на лице пред режисерот на филмот.

3. НАМЕРА

"Намерата ги митралираше сцените..." (од изјавата на снимателот Ненад Јовичиќ пред премиерата на филмот)

... Навистина, точно! Талантливото филмско оформување на снимателот успеа да ги извлече сите потенцијални ликовни елементи и во голема мерка да ги намали слабостите на режијата и сценариото. Ненад Јовичиќ ни се претстави во овој филм со богат ликовен дијапазон во својот снимателски талент. Но тој слабо се снајдуваше во драмските композиции на подвижните филмски слики, одошто во естетските оформувања на екстериерите, зимските пејзажи на Копанник (Јастребац). Особено во сцените во коишто драм-

скиот напон достигнува кулминација, снимателот балансираше помеѓу мистично (ако е тоа адекватен израз) осветлување на објектите и реалистичен ликовен приказ на героите.

Но за сметка на тие недоизразени ликовно-естетски елементи во условите на филмското ателје, снимателот успеа да создаде верна и сугестивна филмска слика во сцените коишто се снимени (без сонце!) во вистинските снежни вијулици. Очигледно е дека режијата имала приличен удел во ликовното оформување на низа сцени од тешкиот пат на Расинскиот одред, но камерата е таа којашто ни ги доближи луѓето - народните борци; камерата ни ја засили визуелната претстава на сцената во збегот; камерата е таа којашто симболично-ликовно ни ги дочара подвизите и маките на партизанските герои. А тоа претставува совесно исполнета задача на еден филмски снимател во филмот којашто има претензии уметнички да ја оформи темата од народната Револуција!

4. ГЛУМА

"... најубав занает на светот!" (Паул Муни) ... Камерата е основниот регулатив на искреноста и реалистичното доживување на артистот.

Ролјата на Гвозден е една од најсугестивните драмски ролји коишто се остварени во југословенската кинематографија. Без излишни конструкции во глумачката интерпретација, со една очигледна мерка во употреба на изразните глумачки средства и со богатата ширина на глумачката емотивност, филмскиот артист навистина успеа да ни го дочара геројот на Ќосиќевиот роман. Драмата на Гвозден стана централна, не само заради нејзиното централно место во сценариото и романот туку, до голема мерка, и заради инвентивното толмачење на талентливиот артист. Гледачот го носи и ќе го носи во себе силите на Гвоздена далеку после проекцијата на филмот и ќе се сеќава на одличната глумачка интерпретација на младиот, но веќе познат филмски артист, Драгомир Фелба.

Талентливиот артист Бранко Плеша, во ролјата на Павле, не успеа до крај да ни го дочара комплексниот лик на партизанскиот комесар. На места неприроден и со излишно потенцирање во психолошките премини, тој тешко се снаоѓаше во својот драмски лик, воглавно заради драматуршката слабост на сценариото. Исто важи и за ролјата на Учо (Раде Марковиќ). Тој сосема не успеа да ја предаде глумачката креација со онаа сила со којашто е проткаен драмскиот лик на партизанскиот командант. Сметаме дека изборот на овој артист за таа ролја не е правилен, макар што тој носи во себе сите неопходни елементи за една солидна глумачка креација.

Усилбите на Јозо Лауренчиќ во епизодната ролја на чина Јефта, 60-годишниот партизан, останала далеку зад неговите креативни глумачки можности, пред се, заради упростување на ликот во сценариото и режисерската концепција. Неговиот текст, како на пример: "Еј слободо, крвопијо! И войке ќе се осушити од наше крви... Све ќе остати пусто!", - пропиен со живи и сугестивни човешки чувства, останал навистина пуст и недоискажан. Сметаме дека е тоа заради недоволното ползување на режијата со крупните планови коишто претставуваат најсилен уметнички израз кога се во прашање длабоки човешки емоции и мисли. Артистот не беше во состојба да ни го оживи ликот, зашто се движеше по екранот, потиснат и од режијата и од сценаристот на заден план.

Останатите епизодни ролји тешко ако можат да заслужат одделно внимание, не само заради своите креативни слабости...

5. ФИЛМСКА ТВОРБА

"Творбата која што значеше прелом во нашата литература, претставува прелом и во нашата кинематографија"

... Можеме да се сложиме или да не се сложиме со овој заклучок (од една рецензија за филмот "Далек е сонцето"), но, во секој случај, треба да признаеме дека овој филм претставува еден несомнен успех

не само како творечка афирмација на домашниот филм, туку и како обид нашата кинематографија да тргне, после долги барања и неуспеси, кон еден сигурен пат: патот на солидните (и студийските) филмски остварувања со владување на филмскиот занает и чувство за суптилните специфичности на филмската уметност. А тоа е веќе достаточен во денешните услови на југословенската кинематографија. Нашиот филм недовосмислено тргна по тој сигурен пат.

Нашата филмска публика, којашто не може да се пофали дека е "галена" со квалитетни домашни филмски производи, овој пат има можност да излезе од биоскопската сала објективно задоволна, бидејќи и е претставен еден добар, солиден и уметнички издржан домашен филм.

("Современост" 3/1956)

xx

Ацо Алексиев

"ТРИ АНИ"

Режија: Бранко Бауер, сценарио: Слободан Глумац, снимател: Бранко Блажина, Сценограф: Владимир Тадеј, музика: Бојан Адамич, главни улоги: Душан Стефановиќ, Марија Кон, Светлана Мишковиќ, Дубравка Гал, Бранко Татиќ. Производство Вардар-филм, Скопје

Можеби по малку исфорсирано и неправично, но сепак раководени од една сосема недвосмислена потреба, ние во моментот со поголема благонаклоност и со поголеми симпатии гледаме на оние филмски дела што со себе успеале да ги понесат отисоците и на нашата сегашност, иако притоа секогаш имаме предвид дека една кинематографија ќе мора да се согледува во склопот на нејзините поопшти достигнувања и настојувања, во склопот на сосема одделните конкретни филмски дела. Но поради фактот дека филмовите со современа тема ни недостасуваат, нашите симпатии автоматски се наоѓаат на страната од оние напори и од оние обиди што настојуваат да прозбогат за нас и за нашата секојдневност. Токму затоа со респект и со внимание ние се однесуваме и кон најновиот филм на нашата филмска куќа, па имајќи предвид дека на овој филм му претходеа филмовите "Малиот човек" и "Виза на злото", готови сме, ако ова настојување се разбира не е само инцидентно совпаѓање, да констатираме дека уделот на Вардар-филм во општиот развиток на домашната кинематографија а особено во нејзиното упатување кон нашата современост од ден на ден е се позначителен.

Но, зборувајќи за филмот "Три Ани", ние уште во почетокот сме должни да истакнеме дека обележјето на современост не е доминантната, а уште повеќе единствената негова позитивна одлика. И филмот "Пукнатина на рајот" што пред извесно време се обиде да се загледа во нашата сегашност и во нашите луѓе, но неговата неиздржаност и површност при

третирањето на еден толку деликатен проблем не принуди да се оградиме од овој филм, не принуди да констатираме дека ориентирањето кон современата тема не не обврзува само по себе да го прогласиме овој филм за издржан. Случајот со "Три Ани" е сосема поинаков и ако нешто нас најповеќе не привлекува во овој филм тоа не е само обележјето на современост, туку и начинот на кој е реализиран филмот, што ќе рече неговата приемливост во целина. Но за ова ќе стане понатаму збор. Во моментот ќе се задржиме на некои поопшти одлики на филмот "Три Ани".

Што всушност обработува овој филм, што ја сочинува неговата основа, неговиот фундамент врз кој е разгрането ова најново уметничко остварување на Вардар-филм?

Околу пронаоѓањето на изгубената ќерка која како шестгодишно девојче ја спасил еден партизански одред од четничкиот колеж е изградена фабулата на филмот "Три Ани". Нејзиниот татко, пензионираниот трамвајџија Марко Петриќ, по седумнаесет години сосема случајно ќе дознае дека таа била прифатена од партизанскиот одред. И така тој, ќе го отпочне барањето на своето дете, ќе ги превртува архивите, ќе ги бара очевидците и ќе ја опседнува зградата на Црвениот крст, за на крај да открие три Ани, три девојки чија судбина била слична на судбината од неговата ќерка. Се разбира, тој на крај ќе дознае дека неговата Ана нешто подоцна се удавила при преминувањето на реката Дрина, но тој сепак ќе има три ќерки, ќе ја почувствува нивната љубов и грижа. Тоа е всушност и поентата на филмот "Три Ани", во тоа се наоѓа и неговата хуманост и непосредност.

А од друга страна, истакнувајќи го своето ора, ние сме должни да истакнеме дека неговата тема е многу карактеристична за нас. Тоа е лицето и опачината на војната, тоа се неброените потресни човечки трагедии чии корења се зариени длабоко во минатото, но кои при секој допир со песниците и ден денеска ни овозможуваат да се присетиме дека недобрините на војната се уште трајат во нас са-

мите, како одглас на еден метеж, на едно невреме. Значи, гледајќи го филмот "Три Ани", ние ќе се сретнеме со тема што и во животот секојдневно не возбудува, што ја среќаваме речиси перманентно како одглас на воениот виор, чии реперкусии не завршиле со завршувањето на војната. И содржински, а и во начинот на реализацијата на овој филм, тоа е онаа црвена нишка што се провлекува низ целиот филм, што ја одредува неговата основна платформа, неговите пораки и продлабоченост. Па зар е тогаш чудно што кон овој филм и кон неговата тема чувствуваме изразита наклоност? Во ликот на шестгодишната Ана, во судбините на илјадите слични Ани, ние се препознаваме себеси, го препознаваме нашето неспокојство и немир, нашата цврстина, нашиот непребој. Затоа сме принудени да констатираме дека како основна и елементарна замисла, сценариото на Слободан Глумац ветувало импресионен филм, филм што сам по себе ќе ни биде близок, но кој од друга страна многу речито ќе зборува за нас, на сите оние што ќе го видат овој филм. Но ние мораме да признаеме, а тоа е и само по себе јасно, дека патот од замислата до дефинитивната реализација е секогаш прилично долг и неизвесен. Што се се случило на овој пат, што се искрснало како несовладлива тешкотија и проблем, ние само можеме да наслутуваме гледајќи го филмот "Три Ани", но основната забелешка што од овој аспект можеме да му го упатиме на филмот е тоа дека сценариото и режијата овој настан, барањето на изгубеното девојче, го поставиле само во пресекот по хоризонтала, да не речеме по површината на овој мотив. Тоа од друга страна го стеснило фабулирањето на филмот само во одреден правец и во стриктно одредени меѓи - идентифицирањето на изгубеното дете, додека сето друго е само попатно случување и доживување, само попатен детаљ и епизода. Затоа, ако филмот "Три Ани" ни се причини како филм чија тежина е прилично сомнителна во споредба со тежината на овој хоризонтален пресек, само во ова прилично еднолинејно усмерување на неговата фабула. Но тоа е веќе свршен чин. Тоа е даденост на која мораме да сметаме. Сценаристот и режисерот се ориентирале токму кон еден ваков пресек на мотивот и за нив било битно барањето на изгубеното дете а не самото дете. Затоа во најмала рака ни се чини непласирано ако инсистираме на пронаоѓањето од

некои поинакви решенија и барања. Ние пред се сме должни да го оцениме филмот онаков каков што е тој, какви што биле и интенциите на неговите создавачи, и секако е најважно да утврдиме во колкава мера тие успеале вака да ја оживеат и уметнички транспонираат оваа материја.

Префрлувајќи се на ова прашање, нам некако само од себе ни се наметнува едно искажување, една мисла на Жан Кокто. Тој вели: "Филмот секогаш е портрет на режисерот". Парафразирајќи ја оваа мисла на Кокто ние ќе додадеме: филмот "Три Ани" е навистина огледало, и тоа вистинско и објективно огледало за фактичките можности на Бранко Бауер, а во последно време и за неговите настојувања и за неговото се повидливо творечко созревање. Ние го паметиме Бауер од периодот на "Синиот галеб" и "Милионите на островот", од периодот на "Не свртувај се сине" и "Само луѓе". Овој пат, гледајќи го филмот "Три Ани", ние можеме да додадеме дека Бауер прилично многу е поучен од успехите и неуспехите на неореалистичкиот третман и дека овој филм уверливо зборува за уште еден чекор напред во неговото творештво - градење на атмосферата и детаљот, студирање и функционално втупување на амбиентот и потпирање, исклучиво потпирање, врз шармот што со себе го носи токму овој третман.

Зарем можеме да одречеме дека филмот "Три Ани" всушност претставува мозаик од прецизно уочени детали и епизоди? Врз епизода всушност е изграден сиот овој филм. Нејзе и се потчинети дури и ликовите што ги поврзуваат овие епизоди. А деталите и епизодите раѓаат атмосфера и шарм на непосредност, но не и на монументалност во еден почист вид. Затоа овој филм нам не ни изгледа ни монументално, ни импресивно, туку само блиско и непосредно.

И понатаму: зар ние како гледачи имавме можност во целина и во сета негова сложеност да го сфатиме главниот лик, несреќниот татко и човек што е пред крајот на својот живот, ова осамено стебло без корен и потпора, овој човек што во животот е препуштен на случајот и кој нема никаква

одредена желба, никаква цел, освен можеби повремено да го посетува гробот на својата жена и ќерка? Тој се исцрпува и искажува само во движење, само во барање, само во допирот со сите свои несудени ќерки. Тој всушност ја има улогата на спона, на поврзувачот од одделените детали. Сето друго е запоставено или сведено на минимум, токму како што монументалното и херојското сосема е редуцирано и при градењето на фабулата. Но, во замена на ова, филмот "Три Ани" ни нуди полни грстови епизоди и многу уверливи детали од улицата, од хотелот, од театарот, од реданциите, и така натаму. Само на ова можат да му заблагодарат за своето постоење епизодните ликови, како што е студентот во станот на втората Ана, човекот од хотелската соба, многубројните портири и сличните сопатници.

Значи, во состојба сме да констатираме применување на еден прилично неисползуван потход и третман во нашата кинематографија, кој ја ослободува од поголеми обврски и од задолжението по секоја цена да биде громогласен афирматор само на крупни, значајни и монументални проблеми и нешта, кои не еднаш досега беа претешки за нејзиниот се уште не сигурен и незацврстен од.

Од друга страна, ние не сакаме да тврдиме дека со овој филм еднаш засекогаш ширум се отворени вратите за едноставноста, приемливоста и непосредноста што веќе поодамна чукаат на вратата од домашната кинематографија. Но овој филм сепак најавува едно вакво настојување. А тоа сепак е доволно, и само по себе интересно, и за Бранко Бауер како режисер и за нашата кинематографија во целина.

Во една ваква констелација, барем по наше мислење, не мало место, не мало значење и се доделува на сценографијата и фотографијата што функционално морале да се вклопат со основните интенции на режијата и кои поправо мораат да му излезат во пресрет на режисерот. Соработката Тадеј-Блажина-Бауер по наше мислење и во оваа смисла и на сосема завидна висина, иако ова не сме во состојба да го тврдиме и за музиката на Бојан Адамич. Тој останал прилично самостоен, но затоа неговата музика ни делува на одделни места и прилично диспаратно со општиот тек на овој филм. Но тоа е вина и на режисе-

рот, исто толку што е и вина на композиторот.

Што се однесува пак до глумечката екипа до овој филм и до квалитетот на глумата, ние во најопшти црти можеме да речеме дека таа задоволува, а особено имајќи предвид дека носителот на главната улога Душан Стефановиќ за препат во овој филм се јавува во посериозна филмска улога. Тоа истото може да се однесува и до скоро сите други артисти во овој филм, со исклучок на Марија Кон. Но, ние сме на мислење дека Душан Стефановиќ и покрај се во овој филм можеше да учествува не само со својата надворешна погодност за оформувањето на централниот лик, туку и позадлабочено и подоживеано. Пречи исто така исфорсираноста на некои сцени во кои се појавува Марија Кон. Светлана Мишковиќ и Бранко Татиќ беа сосема пријатливи. Затоа сетоа ова што го напоменаваме не ни пречи да констатираме дека и глумата во филмот "Три Ани" во крајни линии успешно се вклопува со општите настојувања на режијата и најодзвуди и со настојувањата на филмот како целина.

Затоа, ако мораме барометарски прецизно да го искажеме своето мислење за овој филм, ние мислиме дека е речено, се ако напоменеме: филмот "Три Ани" е интересно филмско остварување, а негов најголем квалитет е приемиливоста, тој не е во состојба да не импресионира, но затоа сосема дискретно и не-наметливо е во состојба да ни се приближи.

(“Разъѣди” 5/1960)

XX

xx

Томе Момировски

ФИЛМОТ И ЛИТЕРАТУРАТА

Филмот како универзално подвижна синхронизација на уметноста, вештината и занаетството, редовно и легално е инспириран и хранет од литературната почва. Разнострани се генералиите и манифестациите на филмскиот израз црпен и освежуван со литературните дела и не е ништо чудно кога многу екранизации станале ремен дела од оние драмски мери претходно обликувани со литературен збор. Не е секоја литература успешен филм, но од повеќе литературни дела се добиени бројни филмови што се паметат. Литературата не го направи филмот. Таа е само можност, граѓа и неисцрпен извор за неговиот успех. Филмот не е адаптирана литература, но сепак многу литература има во филмот.

Историјата на општеството ја ткае движењето, процесот, перспективата. Сите во своето време, големи и мали дарби, разни имиња, ја апсорбирале својата епоха и она што било ударен акцент и она што било споредено за ЧОВЕКОТ, а секогаш тој бил главната тема. А зарем големите филмски мајстори целата таа неисцрпна ризница можеа да ја остават да тлее покриена со патина од заборавеност. Зарем може исклучиво со ретроспекција на писаниот напср во овој век да се опфати со километарски или кратки реченици сето минато на епохите од луѓето од дваесеттиот век? Секако не. Не е случајно што во текстовите на Стендал се бара рафинираност на хипокризијата во сјајот и сосипаноста на Наполеоновата Република, што критиката за дворска аристократија ја бараме во драмите на Молиер и што во Фокнеровиот "Никаквец во прашина" наоѓаме социјален реализам за онаа латентна омраза и нетрпеливост на белиот човек спрема црнообоениот, за сожаление се уште како наследство во американскиот континент. "Поамата за ураниум" ќе ја испишуваат утре луѓето од Нов Мексико и Тексас со нови дигресивни описи, разгранети реченици, низ нови слики и звуци, преку едно ново раскажување. За "Поамата по злото" за

смртта на илјадници бедници што ги вкаменила белата поларна смрт од Окланд до Вајоминг се прелистуваат романите на Џек Лондон. Судбината на бурланит детските чекори и финиот слух за револуционерни зафати на рускиот пролетеријат се наоѓаат во делата на Горки и други руски писатели. Огромното движење на шестотинимилионскиот кинески народ во успешна екранизација допре до нас преку Трилогијата и другите новели на Перл Бак.

Сите бранувања и откривања впиени со нашите чула што доаѓаат од екранот ни откриваат една широка и непрегледна панорама прекриваат еден живот на години, барања, лутања и преуспевања на ЧОВЕШТВТО, една разновидна и континуирана бесмртна материја дестилирана во убавата литература.

"Фактите се тврдоглави нешта", тврди логиката на Англичаните.

Сосема е точно. Најголем извор за филмски сценарија секако е литературата.

Делата на Александар Дима се веројатно највеликодушни. Тие се користени безброј пати. Филмските верзии почнуваат со "Трите мускетари", "Гроф Монте Христо", "Госпоѓа Монсоро", "Герданот на кралицата", сега за сега запираат на "Витезот на црвената кука" и не се знае кога ќе престанат да инспирираат. Доживувањата на Робинзон, по книгата на Дефо, екранизирани се досега шест пати. Прв пат во САД, се до последниот пат во СССР по пластичниот систем на Иванов.

Со години, пред продуцентите, сценаристите, режисерите и пред магичното око на камерата е поставувано на решавање прашањето КАКО ЌЕ СЕ ИЗВЕДУВААТ КЛАСИЧНИТЕ ДРАМИ, КАКОВ ЌЕ БИДЕ ДОПИРОТ СО СТИХОТ И НЕГОВОТО АДАПТИРАЊЕ, звукот, фотографијата и движењето? На еден начин постапи Оливије во "Хамлет" и во "Хендрих IV", сосема поинаку Орсон Велс во "Отело" и во "Магбет", преку друг метод пријде Талберг во "Ромео и Јулија", таа прекрасна љубовна драма која веќе дваесет години доживува фантастичен број верзии. А за да им се конкурира на Оливије и Велс, холивудската филмска метропола побрза да го сними "Јулие Цезар". Ова не го бараше само обичната дистрибутерска коњуктура. Не? Се покажа

на делата на Шекспир ја проверуваат уметничката вредност светските артистички експерти. А неговите драми бараат да ги перцепираме само со едно чуло, слухово. Требаше да се докаже, не еднаш, дали филмските експерти од Холивуд или од другите национални области на филмската продукција се способни да го изведуват Хамлет, Јулие Цезар, Ромео или Отело. Мнозина се прашуваат каков ќе биде успехот, што ќе биде со реномето на нивната филмска фирма? Дали меланхоличниот дански кралевич ќе биде протолкуван и во својата филмска кука исто или можеби подобро од Лоренс Оливије, тој рицар на Шекспировиот класичен подиум во Стратфорд? Како ќе се екранизираат Шекспировите драми? Дали златноцрвените ѕидови на Верона, кашираната пластика во М.Г.М. и Твенти сенчери визуелно возбудливи се сосема доволни? Што ќе прави камерата кога се изговараат, тивко и одвајчујно "To-morrow, to-morrow..." или "To be or not to be..." Во кој пространства ќе биде носена личноста од драмата, какви пејзажи и атмосфера ќе долови режисерската инвентивност. Не е доволно сугестивноста на темата и театарскиот жаргон механички да се пренесе на фотографијата. И така едно, две решенија и многу класични монолози се претопија во филмско раскажување, убаво прелеана литература во филм. Понекогаш филмот губи од топлината, внесувајќи свежи толкувања во нови верзии со разни ефекти и новитети, пушта прекрасни текстови да одат по својот тек, за да не се навреди величината на ретниот литературен збор. Па според тоа може да се тврди оти со повеќето успешно претопување на литературната материја во филмот.

И ЗА НАЈГОЛЕМИТЕ ГЛУМЦИ ВО СВЕТОТ ПООДДЕЛНИ ДЕЛА БИЛЕ ФАМОЗЕН И РЕШИТЕЛЕН ОПИТ. Херојската комедија "Сирано Де Бержерак" од Едмонд Ростан, ретко класично дело појавувано на сите позорници бара мошне големи артистички вредности. Крамеровиот обид, прв, рискован, секако е и пионерски. Таа улога што Ростан ја намени за талентираниот француски артист Ноглин, ја креирале Паскал Амото, Валтер Хампден, Хозе Ферер, а за извонредна и единствена глума последниот добива "Оскар". Повеќе од стотина режисери и артисти се мачеле да ја решат психолошката драма на храбриот, горд, чесен, чувствителен и добар човечки лик, кого цел живот го придружува комплексот на грдот. Дури на крајот

Хозе Ферер успеа од прекрасниот стих на Ростан да изваја убавина на човечкиот дух и да создаде симпатичен лик што се сака и каде што исчезнува спротивното - дефектната надворешност.

Сатиричниот роман "Дон Нихот" не е само осуда од Сервантес за изветвениот златен век на рицарството, поамно "инфективно" илузирање полно со празна фикција на рицарите туку е и филм во чија прва верзија учествува Шаљалин и уште многу незаборавни успеси на мнозина, ако се исклучи фашистичкото секцирање и прилагодување на овој филм од страна на Франковиот режисер Рафаел Хил, дрзок и брутален кој го злоупотребил делото, го вулгаризирал.

Во изобилието и шаренилото на ликови од класичните драми, се стасало многу често до ВРВОТ НА КРЕАТИВНАТА И ГОВОРНИЧКА ВЕШТИНА. ПОНЕКОГАШ СЕ ПОСТИГНУВАЛА ЗАСИТЕНОСТ, ПА ТЕШКО МОЖЕЛО НЕШТО ПОВЕКЕ НОВО ДА СЕ ВНЕСЕ. Таков е случајот со "Трите мускетари", што доживеале неброени верзии. Но и тогаш е најден излез. Онака како што постапиле многу филмски куќи во слични примери. Таква улога што е исцрпена од големите мајстори на креирањето, ДАВАНА Е НА КОМИЧАР, и со тоа е разбиена ЗАСИТЕНОСТ, СТАНДАРДНОСТА НА УСПЕШНАТА КУЛМИНАЦИЈА НА УЛОГАТА, и преку глумата на комичарот таа е освежена и престанува да делува конвенционално и обично, иако претставувала до скоро високо драмско достигнување.

На поларизацијата филм - литература, има екстремитети.

ОД СЛАБА ЛИТЕРАТУРА, КАКО ОСНОВА ПРАВЕНИ СЕ КОМИЧАР, и со тоа е разбиена ЗАСИТЕНОСТ, СТАНДАРДНОСТА ТУРА ЕКРАНИЗИРАНИ СЕ И ЛОШИ ФИЛМОВИ.

"Ребека" роман на Дафна Ди Морие, забавен роман имал повеќе читатели отколку литературна вредност. И од таков текст оптоварен со песимистичката, таинствена нишка, мелодрамски заплет и морбидна атмосфера, од тие типови - комплексни, тешки романтични и плитко сентиментални, големиот режисер Хичкок направи допадлив филм. Има и обратни примери. Еве еден домашен. Од босанската Аника, привлечна и убава, полна со севдах и поамна љубов опишана со

мајсторскиот и фин литературен збор во истоимената новела од Андриј, направена е карикатура на Золината Нана. Од младите босански младици растопени и разнежени по нејзината привлечност во топлите и романтични босански ноќи Погачиќ и Распор направија патолошки типови.

Многу литературни творби ИСПОЛЗУВАНИ СЕ ЗА СПЕКТАКЛ. Напоредно со инсистирањето во драмското дело на филмот да се истакне едно лице и неговото дејствие да се доведе во центар на вниманието, произведувајќи со темна подлога или разни ефекти и атракции - се развивала тенденцијата за скапи филмови, еден вид репрезентација на филмските "влади". Тие почнуваат од "Бен Хур" па завршуваат со, во голема мера религиозниот, "Кво Вадис". Повеќето од нив не успеале да бидат ништо повеќе од голем спектакл со илјадници статисти и фрлени милионски суми. Еден од нив што се издвојува во последните години е бездруго "Одисеј", земен од античката легенда или Хомер, доживеа меѓу филмовите од таков род најголем успех.

Непрегледна е листата на оние филмови што ОД УБАВА ЛИТЕРАТУРА СТАНАЛЕ УБАВИ И РЕТКИ ФИЛМОВИ. Нивниот број е голем и разновиден по тематика, временско раздобје или жанр. Тука се наоѓаат делата на Есхил, Софокле, Еврипид, Шекспир, Балзак, Флобер, Толстој, Достоевски, Виктор Иго и современите Драјзер, Ремарк, Фокнер се до познатиот Хемингвеј, чија што репортерска опсервација и дескриптивност не исклучува длабочина на мислата. Овие дела живеја на екранот со нов јазик и стил, преку мајсторскиот филмски јазик интониран со даровитата режија на Ајзенштајн, Форд Сесил, Мицкиевич, Реноар, Хјустон, Клузо, Дмитрик, Нокто и уште неколку.

Од оваа област последните дни имаме уште свежи сеќавања за неколку успешни реализации:

"АНА НА ВРАТОТ" е убава литература на Чехов адаптирана за филм. Она што се отргнува од печатот сепак е желбата за уште филмови чија основа би биле останатите книжевни драми и многуте куси творби на Чехов, кој кажал брзајќи да раскаже, како птицата своите песни, се што мислел да каже за Русија во својата епоха.

Золиниот роман "Тереза Ракен" минувајќи низ филтриран сценарио, филмуван е со истиот наслов под рафинираната режија на Марсел Карне во натпросечен производ: патолошки тип, ориентиран, кон туга жена, која му овозможува на тој што го љуби да го убие оној кого не го сака нејзиниот маж. Се тоа се доведе до една здржана мера на обично раскажан животен настан, со голема доза умерен натурализам. Не помала вредност во филмот се успешните дијалози, што придонесуваат за вредноста на филмот.

"СЕНКА НА МИНАТОТО" по сценариото на Леонора Кофи, прилагоден роман на Гвен Бристов, беше убава сказна за последиците на нацистичките злосторства. А лаконски кажана фабулата е: да се жртвува личната среќа од едниот, заради среќата на другиот брачен другар. Орсон Велс изваја голема ролја на еден несреќник - физички и психолошки, синоним на илјадници човешки трагедии во настаните на една скорешна воена агонија, кога цивилизацијата беше поматена од нацистичката хистерија. Овој филм е редок деликатен допир со убав збор, адекватна надворешна доживеаност, со внатрешни треперења транспонирани преку високо талентираното Велсовско уметничко кажување.

И уште едно дело - "СТУДИЈАТА ТИМБЕРЛЕН" по новелата на социјалниот реформатор - писателот Синклер Луис. Тоа е разработена фабула за одважниот и добар судија, доследен правник, кој сака да ја сочува честа на арбитер на правичното, се движи во подмолна малограѓанска средина на високиот имотен ред оптоварен со пороци. Тој се одбива како звук од мембрана при судирот со деловните малверзации во милионскиот град, нема разбирање со сопствената интимна љубов со која предвидува фамилијарна рожба. Носен е од чувството да и служи на Правдата, го влече носталгијата на провинцијата и чувството за индивидуализам и смета дека останува доследен. Текстот на Синклер модифициран во нешто со сценариото и режијата, познатиот глумечки експерт Спенсер Траси го однегува во убава животна реалност, за која останува позитивната импресија - филм повисок од филмовите во задните недели.

("Современост" 1-2/1956)

xx

xx

Бранко Заревски

ПЕДАГОШКА ПОЕМА

Повеста на Макаренко на екран

Светската кинематографија овој пат не направила лош избор: таа го обрнала своето внимание на едно од многу познатите дела на современата светска литература, "Педагошката поема" од Макаренко, и со поголем или помал успех, што е посебно прашање, го пренесла на екран. А "Педагошката поема", покрај своите налични уметнички квалитети, беспорно претставува идеална материја, која беспорно може да го најде своето место во основата на еден филм. Најпосле, повеста за безпризорните, повеста на борбата за луѓе, нови луѓе, во тешките и бурни години по Седумнаесеттата, е благодарна, многу благодарна и благодарна тема за сепак потфат во кој и да е род од уметноста.

И, уште веднаш: она што овој филм го прави надпросечен, она што во него претставува посебен квалитет, за кој може и мора да се говори, тоа е литературата во него, неговата содржина. А содржината е едноставна, и може да се прераскаже во неколку збора. Имено, веднаш по Револуцијата и опустошувањата што посебе ги остави граѓанската војна и уништувачкиот бес на белите банди, се распрснаа по широките советски просторства илјадини, десетици илјади деца, малолетници, останати без покрив над главата, без родителска грижа, без топли човечки односи и правилно воспитание. И од нивните редови, според неподмитните закони на безпризорништвото, започнаа да се регрутираат одметници од општеството и неговиот морал, разни деликвенти, крадци, убијци, разбојници. Советската власт, напоредно со широката офанзива за консолидација на сите сектори од општествениот и економскиот живот, презема итни мерки за згрижување на тие малолетни ученици и нивното превоспитување, така што да не бидат конечно изгубени за оп-

штеството и да не ја изгубат својата човечка физиономија. Во склопот на тие мерки доаѓа и основањето на колонии за беспризорни, каде што нивниот затлеан човечки квалитет треба да се прекове во позитивен човечки лик... Задача тешка и одговорна, задача што бара многу трпение, многу упорност, педагошки такт и познавање на детската психологија, но најмногу - љубов спрема децата, љубов и верба во човекот, до самоодречување. Таков еден човек што се нагребил со таква една задача е и Макаренко.

Во почетокот, тој наидува на тврди отпори кај малолетниците што му се поверени за превоспитување, го бара и тешко го наоѓа патот до нивната душа, до нивното срце, но оној момент кога тој, оставајќи ги настрана бирократизираниите методи, книшките формулации и догматските сфаќања за воспитувањето, го пронаоѓа тој пат, тој упорно и незастојно продолжува по него, се до големиот триумф: кога неговата колонија на беспризорни започнува да "произведува" за општеството луѓе со високи етички квалитети, луѓе чесни и горди, затоа што се луѓе, одани на делото на социјализмот.

Наоко, сето тоа е доста просто. Но, сета таа историја е проткаена со непреспани деноноќија, со погрешни перипетии, со остри судрувања помеѓу воспитувачите и воспитаниците во психологијата и на едните и на другите, со конфликти помеѓу конзервативните педагошки шаблони и творечката иницијатива во таа, најделикатна област на човековата дејност, каде што се има работа со живи луѓе...

Во средба со крутите факти на стварноста, што имаат непобитна доказна сила, и по нивни диктат, се раѓа една практична педагогија - педагогијата на Макаренко, што дава прекрасни резултати. Но колку и да е практична, и колку и да уште теоретски необоснована, таа педагогија се темели врз базичните принципи на марксистичката наука за педагогијата и пред се, води сметка за човекот. Не во едно свое дело Маркс, Енгелс и Ленин укажуваа на трудот на основна сила што влијае врз формирањето на личностите. Макар и патем, класиците на марксизмот изнесоа ценни сфа-

кања и податоци за тоа дека во работата и низ работата се вообличува целосната личност, полниот, полнокрвниот човек. Макаренко друго и не прави: тој пушта трудот под неговиот тактичен наглед и упатства да ја изврши позитивната преобразба на малите луѓе, низ трудот да се формира нивниот однос кон светот, животот, луѓето, кон самите себе си. Тој многу добро ја разбира воспитната сила на колективниот живот, и тој ја развива кај своите питомци смислата за колектив, за заедница, за другарство, за љубов кон човекот, за љубов кон татковината.

Можеби и највпечатливи се во филмот оние сцени, каде што режијата успеала да го сугерира токму тој момент: семојната преобразувачка сила на колективот. Зашто, во колективот човек најприсно се доживува самиот себе си, во колективот и под неговото влијание, кај човекот се развива висока смисла за заедницата, за општеството, за своите обврски кон општеството. Колективот не е учител, не родител: тој е и едното и другото наедно. Токму затоа и најголемата, најстрашната казна за оние што не се придружуваат кон дисциплинските и моралните норми на колонијата е исклучувањето од колективот...

Јасно, творците на филмот, во желба сето ова, уште по нешто, да го пренесат на екран, се судрија со законите на, така да речеме, филмската драматургија. Наместо да се добие еден драмски полн и напнат филм, со дејство спроведено низ фокусот на еден централен настан, што треба да објасни се, имаме една широка, расплината нарација, доста фрагментарно изложена и на шавовите доста лабилно зафатена. Ако кон тоа се додаде и на места неуверливиот патос и патетиката на ефектот, како и извесната дневнополитичка декларативност - што, најпосле, е работа на продуцентите, но во исто време е и обременување на филмот, не може да не се дојде до заклучок оти филмот сепак стои за ниво под романот на Макаренко.

Но и покрај сите слабости, што се видливи, и чиишто траги можат да се следат од некои недоволно мотивирани ситуации до монтажни дигресији, "Педагошката поема" останува филм што се памети, што често воодушевува со патосот на хуманоста и родољубието и што може многу да придонесе за оформување на одредени возгледи врз прашањето за воспитувањето воопшто, за воспитувањето и напуштените деца посебно.

("Просветена жена")

XX

СТАРИТЕ КИНА ВО МАКЕДОНИЈА

Константинов Павле

ОСНОВАЊЕ НА КИНОТО НА БРАЌАТА МАНАКИ

Првата светска војна заврши во 1918. Јанани речиси веднаш го затвори фотографското ателје во Пловдив и се врати во Битола во почетокот на 1919. Му се чинеше дека престојот во туѓина беше само лосон, неповратно минато. Меѓутоа, по пристигнувањето во Битола, тој доживеа нов шок. Глетката на опустошениот град уште повеќе го депримира. Тој се згрозуваше над урнатините што се среќаваа речиси на секој чекор. Сепак, положбата започна брзо да се менува. Во градот се почувствува една невидена раздвиженост. Битола беше зафатена од трескавична обнова и изградба. Градот заприлега на големо градилиште во кое никнуваа низа нови објекти на местата кадешто пред тоа се подаваа јагленисаните греди и куповите од камења и тули. Така, животот во Битола започна постапно да се стабилизира. А и бројот на нејзините жители стануваше се поголем и поголем. Во ваква ситуација браќата Манани веруваа дека нивната егзистенција ќе стане подобра ако се зафатат со некоја друга дејност покрај фотографската. Тоа беше поветувачко и својствено на нивниот трезвен дух, на кој му беше туѓ секој вид самозалажување. Реалното гледање на животот ги поттикна уште повеќе да размислуваат за проширување на дејноста. Впрочем, на образованиот Јанани и на природно надарениот со снаодливост Милтон не им недостигаа идеи. А кога тие двајца се наоѓаа еден покрај друг, не само што беа духовно повитални туку се чувствуваа и физички посилни. Браќата Манани од нешто мораа да живеат. Тие затоа најпрвин ја обновија работата во фотографското ателје. Работата не им цутеше, но одвреме навреме се подзасилуваше. Меѓутоа, релативно добрите приходи не ги одвраќаа од поопстојното анализирање на севкупните состојби. Практично, нивните духови не мируваа ни за миг.

Јанакѝ и Милтон повторно настојуваа да се зафатат со нешто ново, непознато. По долги размислувања, бидејќи ништо не сакаа да му препуштат на случајот, овие двајца вљубеници во фотографијата и кинематографијата одлучија да отворат кино. На оваа идеја најверојатно ги упати логичното резонирање да се зафатат и со прикажување на филмови штом веќе самите ги создаваа. Кога тоа Јанакѝ и Милтон беа поттикнати и од фактот што во Битола, во тоа време,¹⁾ немаше постојано кино. Кога браќата дефинитивно решија да основаат сопствено кино, таа определба во целост ги окупира. Тие едноставно започнаа да и робуваат на оваа идеја.

Но, без оглед на трескавичната желба што побрзо таа да се реализира, нивните планови во оваа насока беа реални. Тие знаеја да прават разлика меѓу јавето и снѝштата, па затоа нивниот план за основање сопствено кино содржеше две етапи. Првата од нив беше краткорочна и во неа требаше да отворат летно кино, а втората долгорочна, во која ќе се зафатат со изградба на првата наменска зграда за кино. Јанакѝ и Милтон, според тоа, реализацијата на оваа генерална замисла одлучија да се одвива постапно, низ две основни фази.

До изградбата на првата наменска киносала, тие решија кинопретставите да ги организираат под отворено небо, во штотуку за таа цел купеното дворно место на Широк сонак. На вакво привремено решение браќата Манакѝ беа принудени од низа причини, а во прв ред заради тоа што за изградбата на планираната киносала беше неопходен подолг временски период.

Но, и подготовките за оживотворување на првиот дел од планот не беа краткотрајни. Тие траеја речиси цели две години. Овој труд беше крунисан со успех во ведрата летна вечер на 26 август 1921, кога беше одржана првата премиера во новооснованото кино "Манакѝ". Меѓутоа, браќата Манакѝ, до одржувањето на првата премиера, не само што успеаја да добијат дозвола за непречено вршење на "биоскопската" дејност и што го купија дворното место

¹⁾ Првите кинопретстави во Битола ги организира Носта Чому, речиси веднаш по завршувањето на балканските војни.

во еден од најживите делови на градот, туку истовремено решија и низа други неопходни нешта, без кои киното не ќе можеше да почне со редовно прожектирање на филмовите. Меѓу елементарните услови за непречена работа, во прв ред, спаѓаа зафатите за адаптирање на една мала зградичка за кинокабина што се наоѓаше во почетниот дел на купеното дворно место. Напоредно со ова тие треба да го организираат уредувањето на дворот, да обезбедат столови, голем екран итн.

Впрочем, браќата Манани до денот кога беше одржана првата кинопремиера, со помал или поголем успех, ги решија клучните проблеми. Од надлежниот општински орган го добија одобрувањето за адаптирање на зградичката во кинокабина, на 7 јули 1921. Веднаш потоа, благодарейќи и на својата иницијативност и снаодливост, ја приспособија зградичката за кинокабина во неверојатно краток рок. Тие во меѓувреме водеа успешни преговори со Ристо Нирјаз за изнајмување на еден погонски мотор од неговата печатница. Тој им беше потребен за покренување на динамото, односно за напојување на кинопроекторот со електрична енергија.²⁾ Браќата Манани и Ристо Нирјаз го потпишаа договорот на 9 август 1921.³⁾ Веднаш потоа го демонтираа моторот

2) Во овој период Битола не беше електрифицирана

3) Според овој договор, за користење на погонскиот мотор од марката "Климакс" (произведен од Барих и компанија) во времето од 8 август до 8 септември 1921, браќата Манани беа должни однапред да му исплатат на Ристо Нирјаз 800 динари. Овој мотор (со јачина од 5 КС) работеше на нафта. На браќата Манани, покрај моторот Ристо Нирјаз им предаде во исправна состојба и неопходен алат за негово одржување (3 клучеви) и некои резервни делови (1 сијалица и 9-метарски трансмисионски ремен). По истекот на договореното време браќата беа должни да го вратат моторот кај сопственикот и на своја сметка да го монтираат, а ако во текот на користењето дојде во оштетување, браќата беа обврзани дефектите да ги отстранат на своја сметка. Ако моторот, евентуално, не можеше да се поправи, браќата беа обврзани на Ристо Нирјаз да му исплатат 85 златници.

и го поставија во подрумските простории на зградичката во која се наоѓаше кинокабината. Кинопроекторот, пак, браќата го изнајмија од Коста Чому, кој им беше еден од главните дистрибутери на филмовите во прво време.

За почетоките на новооснованото кино "Манани", Миха Зега се сеќава:

- Ние во биоскопските работи не се разбиравме многу. Откако ја презедовме апаратурата од Чому, Милтон итно замина во Солун за да најде некое стручно лице кое знае не само да манипулира со проекторот туку и да не обучи во тоа нас. Оттаму брзо се врати заедно со еден помлад човек, чие име, ми се чини, беше Стерјо. Тој ја монтира апаратурата на балконот од зградичката, а потем, откако во текот на неколкуте наредни дни малку ме подучи во ракувањето со апаратурата, се врати во Солун. Така јас станав и кинопроектер иако главната професија ми беше фотографирањето.

Браќата Манани беа вака подготвени долгоочекуваниот ден кога беше прикажана првата кинопремиера. Иако Јанани и Милтон беа ладнокрвни луѓе по природа, тој ден тие почувствуваа некоја чудна трема. Извесен неспокој можеше да се забележи на нивните лица, иако веруваа во успех и не се сомневаа во тоа дека работата ја имаат извршено добро. Милтон, во врска со ова, истакнуваше:

- Непостоењето речиси никаква традиција на киното и воопшто на седмата уметност, која во тоа време стоеше на нејани нозе, не ме загрижуваше. Јас верував во иднината на киното, на филмот. Но, без оглед на тоа, непосредно пред премиерната проекција, бев возбуден. Претходната ноќ воопшто не легнавме со брат ми. Јанани беше дури повозбуден од мене. Пробите што претходно ги направивме не не обесхрабруваа, но пред нас постојано се поставуваше прашањето дали и претставата ќе успее. Сето ова за нас беше апсолутно нова работа и овие грижи, мислам, беа нормални...

Борбата за обезбедување публика пред почетокот на редовната работа на киното "Манани" беше мошне напорна. Туа не спаѓаше само благовременото отпеча-

тување на плакатите туку и усното пропагирање и рекламирање во гласните делови на градот:

- Публиката требаше да ја придобиеме сами - истакнуваше Милтон. - Огромно мнозинство од битолчаните дотогаш воопшто не биле во кино. А луѓето се најчесто недоверливи кон новите работи. Затоа Јанани долго составуваше текстови во кои доминираа зборовите, како што се: "сензационален филм", "филм над филмовите", "филм во кој настапуваат најпрочуени артисти" итн., итн.

Првата кинопретстава започна точно во закажаното време, т.е. во 20,30 часот. Во кабината покрај киноапаратерот од Солун беа уште Миха Зега, Јанани и Милтон. Повеќето од седиштата беа пополнети. Одзивот на публиката беше над очекувањата. Тоа укажуваше дека претходното рекламирање проди со плод. На репертоарот се наоѓаа пет краткотражни филмови: "Скачила", "Наполеон Бонопарта" (само два од вкупно петте делови), повторно дел од филмот "Скачила", "Прислужникот Маурис" и "Шеги".⁴⁾ Нов репертоар беше подготвен за 31 август 1921. Тој опфаќаше три филмови: "Чевалар на лотарија", еден дел од филмот "Наполеон Бонопарта" и "Океанографи".⁵⁾ За овие први кинопретстави Миха Зега се сеќава:

- Филмовите што ги прикажувавме во почетокот ги имавме земено од Коста Чому, заедно со кинопроекторот. Меѓутоа, тие беа во крајно лоша состојба. Од долга употреба, а пред се поради несоодветно чување, целулоидната лента често пукаше. А кога филмот ќе се скинеше во текот на прожектирањето,

4) Станува збор за бурлеска чиј точен назив не беше назначен.

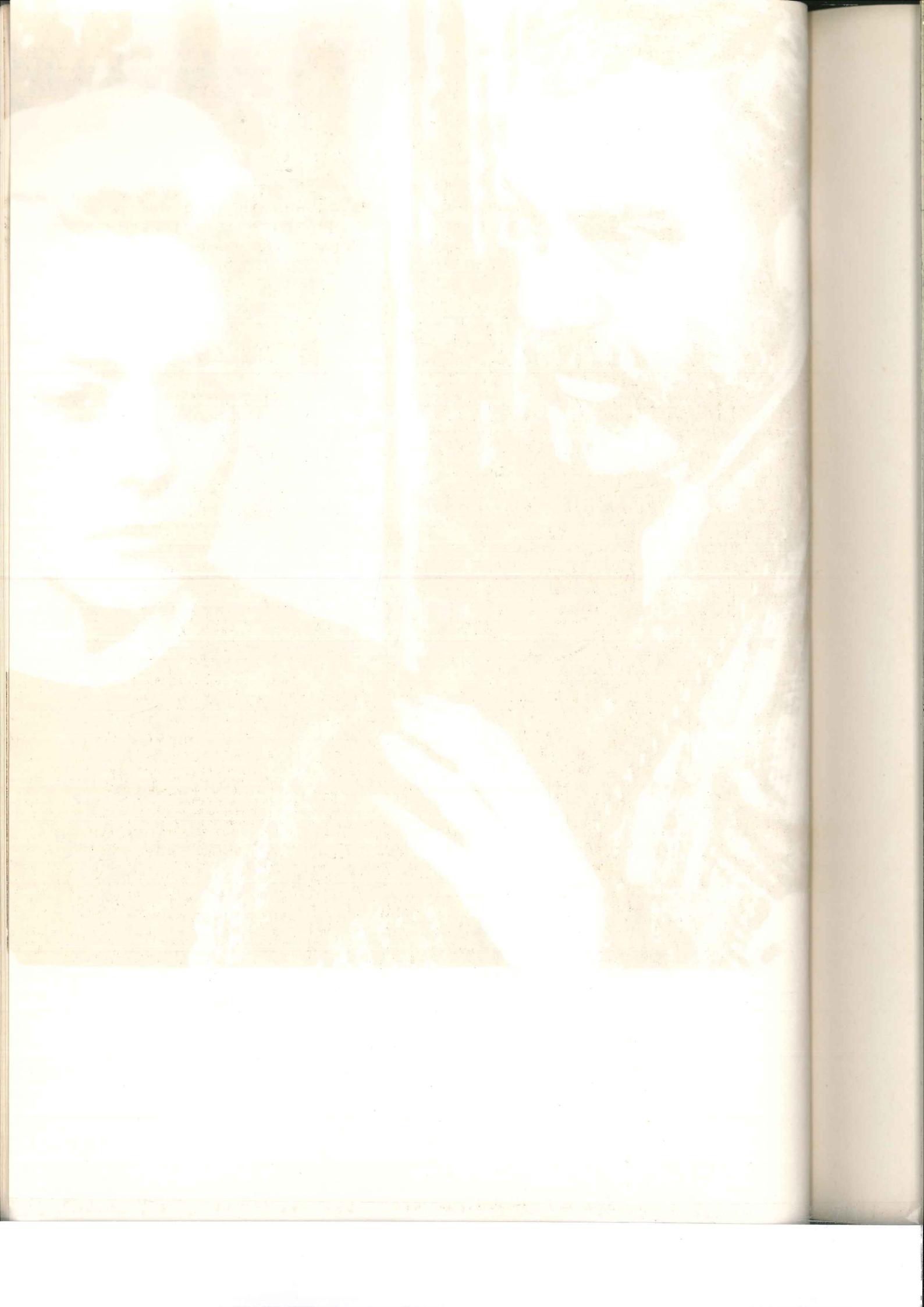
5) Овие филмови беа произведени од француската компанија "Pathé freres" на 35 мм запалива (нитратна) лента, во стандардна Ц/Б техника. Тие беа титлувани на француски јазик. 91 метар од овие филмови се наоѓа во Кинотеката на СРМ (заведени под број 474/Д2/4)

бидејќи немавме никакво лепило, го соединувавме со помош на иглички. Затоа, пред секоја претстава ќе наредев на реверот стотина иглички, па така повеќе прилежав на шивач одошто на киноапаратер. Меѓутоа, кога вака "закрепениот" филм ќе поминеше низ "напијата" на проекторот (иако игличките не ги стававме низ перфорацијата), тој ќе почнеше да се движи час нагоре час надолу. Тоа придонесуваше сликата на екранот да стане немирна. Во такви случаи, што не беа ретки, публиката реагираше со сиот глас: "Долу Манани", "Горе Манани!" Понекогаш пукаше и преносниот ремен, со чија помош синхронизиравме лентата. Тогаш со едната рака ја вртев рачката на проекторот, а со другата го набирав филмот на долното тркало. Тоа беше повеќе одошто напорна работа. Денес дури не ми се верува колку многу се мачевме. Подоцна стигнаа тон-филмовите и работата беше далеку полесна...

Но, и покрај сите недостатоци што се појавуваа во текот на претставите, бројот на посетителите постапно се зголемуваше.⁶⁾ Интересирањето на публи-

6) Во првите денови по отворањето на киното "Манани" за продажба беа оверени вкупно илјада влезници. 300 од нив се продаваа по 3 динари, 400 по 2 и 300 по 1 динар. Сето ова се гледа од документот на Даночната управа на град Битола, издадена на 28 август 1921. Во него стои дека браќата на име такса за нумерирање на влезниците уплатиле 400 динари, т.е. 30% од нивната номинална вредност. Од расположливата документација произлегува дека овие билети биле целосно продадени до 6 септември, на кој датум тие повторно уплатиле на име данок 1.150 динари. Влезниците беа нумерирани и датумирани од Даночната управа на градот. Секоја влезница имаше контролен купон. Тој мораше да се чува до крајот на претставата од страна на сопствениците на киното, а билетот од страна на публиката. Влезниците без соодветен контролен купон финансиската контрола не ги признаваше за важечки. При евентуално откривање на вакви билети, сопствениците беа ригорозно казнувани.





ката ги принуди браќата Манани да организираат по две претстави дневно. Првата од нив ја започнуваа во 18,30 часот, а по 30 минутна пауза од нејзиното завршување започнуваше втората (со почеток во 20,30 часот). Ваков редослед на претставите имаше во текот на целата летна сезона.

Репертоарот на киното "Манани" и натаму беше мошне скромно. Јанани и Милтон вложуваа напори, со разни комбинации на расположливите филмови, да предизвикаат впечаток дека се работи за целосно "нова" програма. Меѓутоа, тие всушност редовно прикажуваа веќе прожектирани филмови, придодавајќи им по некој нов, што во најголем број случаи и натаму го добиваа од Коста Чому. За 1 и 2 септември 1921 беше најавена програма од следниве четири филмови: "Челична рака" (филм во три делови),⁷⁾ "Чевлар на лотарија", една бурлеска и научно-популарниот филм "Океанографи". Во наредните денови на нивниот репертоар се најдоа и краткотражните филмови "Живата кукла Буби", "Нервното семејство", колоризираната драма "Роте Фалке" (во два чина), потоа филмовите "Нуне - лоткарот", "Жолтиот демон" (во 4 делови, со титулувано објаснување на српскохрватски јазик), "Мајмунката Јоко", "Светлата ној - тихата ној", "Среќните мигувитна љубовниците", "Мориц - богатиот и сиромавиот", "Забранетиот банкеж" итн. За овој период односно за времето кога киното "Манани" се подготви за пречек на студените денови, Александар Николовски се сеќава:

- Киното "Манани" пред зимата се всели во една барака што се наоѓаше на местото каде што денес се наоѓа киното "Македонија".⁸⁾ Филмовите што ги прикажувавме тогаш беа неми. Струјата ја произведувавме сами, со помош на еден агрегат. Во сеќавањата,

7) Овој филм, што исто така беше сопственост на Коста Чому, беше произведен од "Гомонт" на 35 мм нитро (запалива) лента во стандардна Ц/Б техника. Филмот беше титулуван на германски јазик. 653 м од него се наоѓаат во Кинотеката на СРМ (бр.494-Г5/4).

8)

Оваа барака беше изградена од Лазо Сарчев.

- натаму истакнува Александар Николовски, - посебно ми остана големата грижа што браќата Манани ја пројазуваа за рекламирање на филмовите што се пројектираа во нивното кино. Така, кога некаде во 30-тите години се прикажуваше филмот "Рин-Тин-Тин", тие ангажираа еден "барабанџија" кој, како старите телали, се движеше од едно до друго место во градот и на сиот глас извикуваше:

"Рин-Тин-Тин" е најдобар филм на светот,
Посетете го киното "Манани"
Со задоволство ќе го гледа секој"!

На сличен начин рекламираа и некои други филмови, како на пример "Леси се враќа дома", потем "Мумијата Франкенштајн и неговата нова невеста" итн.

Меѓутоа, и бараката и кинобавчата браќата ги сметаа за привремени решенија. Основната грижа на браќата Манани, кратко време по враќањето на Јанани од интернација, беше насочена кон изградба на наменска зграда за кино. Оттаму, прва задача им беше да најдат празно дворно место. Кон ова се ориентираа затоа што еите нивни обиди да адаптираат некоја од постојните згради за вакви потреби останаа без резултат. Слободниот градежен простор, меѓутоа, тие не го бараа насекаде туку главно на Широк сокак или во неговата непосредна близина. Според нив, секое оддалечување од главната улица на градот значеше неадекватно решение. А наоѓањето неизградена парцела не беше тешко, бидејќи многу згради беа руинирани во војната. Некои од сопствениците на урнатите и опожарените куќи уште во текот на Првата светска војна го напуштија градот и се иселија на југ, главно кон Лерин, а некои и во Солун. Точно на еден ваков сопственик беше и дворното место што го одбраа браќата Манани. Неговата локација беше вонредно добра. Тоа се наоѓаше во срцето на Широк сокак, што на некој начин се сметаше за центар на градот. Таа локација од едната страна излегуваше на главната улица и не беше воопшто оддалечена од нивното фотографско ателје.⁹⁾ Ова место како да беше создадено за изградба на киносала, особено поради фреквенцијата на луѓето

9) Тоа се наоѓаше стотина метри погоре од ателјето.

што секојдневно поминуваа покрај него и покрај тоа што се наоѓаше во непосредно соседство на нивниот стан. Сето тоа придонесе нивната желба да станат негови сопственици уште повеќе да се прддабочи. Напоредно со тоа, Јанак и Милтон располагаа со пари за оваа цел, бидејќи во тоа време најверојатно имаа отуѓено, во согласност со татко им Димитрие, некои делови од големиот чифлик. Но, ни желбата ни парите не беа достатни за да можат двојното место да го купат веднаш. Првиот проблем се јави поради тоа што сопственикот на локацијата веќе не живееше во Битола. Практично, тие немаа со кого да преговараат, да се пазарат и, евентуално, да ги средат неопходните формалности што се вообичаени во вакви случаи. Сопственик на локацијата беше Лука Врета, кој уште во првите години од Војната се исели во Грција. Во Битола не живееше ниеден член од неговото семејство, ниту пак некој негов поблизок роднина. Единствено што разбраа браќата Манак беше тоа дека иселениот Врета бил вонредно близок пријател со Никола Мицевски. Затоа тие се поврзаа со него и го замолија да посредува во купопродажбата. Мицевски се согласи со овој предлог и на сметка на браќата Манак отиде во Солун со цел да се сретне со Врета. Сопственикот начелно ја прифати понудата и го овласти Мицевски да ги застапува неговите интереси при продавањето на неговиот имот во Битола.¹⁰⁾ Веднаш потоа започнаа преговорите околу утврдувањето цената на имотот. Тогаш дојде до првите проблеми бидејќи Мицевски со голема умешност сакаше да извлече што поголема цена од браќата Манак. Тој, во бројните разговори што ги водеше со браќата Манак, работите свесно ги одолговлечуваше, наспроти тоа што на браќата Манак им се брзаше што поскоро да премине овој имот во нивна сопственост. Меѓутоа, самарот беше неумолив па затоа дури по речиси седуммесечни преговори беше најден заеднички јазик при што беше определена цената. Со неа требаше да се согласи уште сопственикот Врета, кој брзо одговори дека ја прифаќа понудената цена. Тогаш браќата Јанак и Милтон Манак, на полномошникот Никола Мицевски му исплатија 300 златници во готово.¹¹⁾

¹⁰⁾ Полномошното беше потврдено во Конзулатот на Кралството СХС во Солун, на 19 ноември 1920.

¹¹⁾

Парите на полномошникот му ги врачија на 14 јуни 1921. Меѓутоа, според сеќавањата на Миха Зе-

Веднаш потоа, т.е. на 7 август 1921, Судот на Општина Битола (идното Градско поглаварство) на браќата Манани им издаде тапија со која тие и "де јуре" станаа единствени сопственици на локацијата што се наоѓаше на тогашната улица Крал Петар бр.93¹²⁾ Големината на овој нов имот на браќата Манани беше означена во документот што го издаде Првостепениот суд во Битола на 11 септември 1921.¹³⁾ Во него е напишано:

- Браќата Милтон и Јанани Манани се сопственици на местото на ул. Крал Петар бр. 93. Вкупната површина на местото изнесува 852 м², односно 889 м² (како што стои во дополнителната исправка извршена од Првостепениот суд во Битола).

По завршувањето на оваа сложена процедура, по што конечно станаа сопственици на саканата локација, браќата Манани започнаа со забрзани подготовки за

ѓа, иако во официјалните документи се зборува за сумата од 300 златници, браќата местото го купија за 450 златници. Прикривањето на 150 златници беше сторено заради помало оданочување.

12) Во тапијата бр. 10301 имотот што се водеше под катастарски бр.6542 (според премерот извршен на 31 август 1939) е означен во следниве граници: на исток со имотот на Фанка Стефановска (што по наследство денес го има д-р Владимир Петковски, како внук од ќерка на сопственичката) во две прекршувања: првото во должина од 2,50 м и второто во должина од 9,10 м.; на запад со улицата Крал Петар во две прекршувања: првото во должина од 13,60 м и второто во должина од 1,5 м; на север со имотот на вдовицата Елена Ефтимовска во четири прекршувања: првото во должина од 10,7 м, второто од 19,40 м, третото од 7,50 м и четвртото од 11,50 м, и до имотот на Илија Петковски во едно прекршување во должина од 13,10м; на југ со имотот на Јанко Данабаш во седум прекршувања: првото во должина од 10,7 м, второто од 0,20 м, третото од 10,45 м, четвртото од 2,42 м, петтото од 11,00 м, шестото од 26,75 м и седмото од 7,60 м. Денес поголемиот дел од оваа локација е дворно место на кафеаната "Корзо" и се наоѓа во општествена сопственост. За потребите на

изградба на првата зграда наменета за кино. Меѓу-
тоа, и тука се судрија со одолговленувањата што
ги диктираше бирократијата. Тие беа свесни дека
секое реагирање може само уште повеќе да им ја
пролонгира работата. Тоа духовно мошне ги измачу-
ваше иако пред другите не го манифестираа. На се-
која покана од разните службеници: "Дојдете утре"
тие одвратуваа со насмевка и со понудување цигара
на пушачите или карамела на непушачите:

- Со глава ѕид не се руши, - имаше обичај да рече
Милтон кога зборувааше за тешкотиите со кои се суди-
раа при вадењето на документацијата без која не мо-
жеа да ја почнат изградбата. - Угоре ни беше ви-
соко, а наудолу - длабоко. Стискавме усти и мол-
чевме, постојано повторувајќи и кога треба и ко-
га не треба: "Благодарам господине". Некои од
пријателите не советуваа "да ги подмачкаме" служ-
бениците, но Јанани најжестоко реагираше против
тоа. Тој велеше: "И тој што дава и тој што зема
рушвет се исти злосторници. Дури да знам дека ни-
когаш нема да ги добиеме потребните документи,
рушвет не давам."

Браќата Манани беа повеќе одошто задоволни кога
изработениот архитектонски проект и целокупната
придружна документација (статика, премер, пресмет-
ка и др.) ги добија во договорениот рок. Архитек-
тонското решение на зградата за киното беше рела-
тивно успешно, бидејќи браќата Манани порачаа про-
ект за чија реализација имаа определена сума пари,
што проектантот беше должен да ја има предвид при
изработувањето на плановите. Неспорно е дека може-
ше да биде изработен и неспоредливо подобар проект,
но тогаш тој ќе останеше само на хартија. Битно бе-
ше да се изработи решение што, од една страна, ќе
ја задоволи својата основна функција, а од друга

оваа кафана дури беа експроприрани и некои делови
од локациите на исток и југ (од имотот на Фанка
Стефановска и Јанко Данабаш).

13)

Бр. 11792.

страна ќе одговара на материјалните можности на инвеститорите. Фасадата, според проектот, беше пристојна и со своите решенија потсетуваше на специфичен објект. За тоа особено се залагаше Јанани, под чиј непосреден и секојдневен надзор се изработуваше проектот. Киното во предниот дел беше на приземје и два ката (П+2), со влезна партија, бифе и други помошни простории во приземјето, балкон со седишта за публика на првиот кат и кинокабината на вториот кат, а во продолжение беше салата во партерот со екранот. Проектот беше мошне едноставен но крајно функционален.

И додека го чекаа одобрувањето од надлежниот орган за да можат да започнат со градбата, браќата Манани организираа купување и префрлување на неопходните градежни материјали. За нивното складирање привремено го закупија соседното слободно дворно место од Фанка Стефановска, што имаше влез од спротивната страна на Широк сонан (т.е. на улицата Генерал Јуришиќ бр. 11).¹⁴⁾ На тој начин непречено префрлија таму 50 илјади парчиња тули за што исплатија 14.500 динари.¹⁵⁾ Седум дена подоцна браќата Манани го купија и го префрлија во привремениот склад и делот од дрвениот градежен материјал за сума од 3.200 динари.¹⁶⁾ На ист начин набавија и се друго што беше неопходно за започнување на градбата.¹⁷⁾ Овие подготовки течеа во времето од 14 октомври 1921 па речиси се до пролетта 1922, т.е. до денот кога им беше врачена градежната дозвола.

Изградбата на киното, според тоа, започна во есента 1922. Откако беа ископани темелите браќата Ма-

14) За 300 динари годишна наемнина.

15) Секои 1.000 парчиња ги плаќаа по 290 динари. Тулите беа купени од Манди Николовски и неговиот ортак. Меѓутоа, подоцна тие купија нови количества тули и герамиди (за целиот објект) и од фирмата на браќата Муцари.

16) Од фирмата на Илија Даиновски, а подоцна и од фирмата на Никола Дурацо.

17) Поголем дел од шпедитерските услуги ги изврши Васил Петковски.

наки, според стариот обичај, повикаа свештеник да го изврши соодветниот обред. Веднаш потоа започнаа градбата на објектот. Таа напредуваше и за мошне кратко време сидарите започнаа да ја поставуваат кровната конструкција. За неколку денови зградата беше покриена. Меѓутоа, само еден ден по поставувањето на герамидите, еден од носечките сидови на зградата попушти и кровот се струполи целиот долу. 18) Тоа беше голема несреќа за браќата Манани. Тие ги имаа потрошено сите пари и затоа се најдоа пред голема тешкотија. Меѓутоа, браќата не се предадоа. Тие, веднаш влегоа во врска со Маршалатот на дворецот на крал Александар I Караѓорѓевиќ и побараа интервенција за брзо добивање кредит. Маршалатот итно реагираше на оваа молба на браќата Манани, кои во дадениот случај го искористија дадениот збор на кралот дека можат да му се обратат ако за нешто некогаш им затреба неговата помош. Благодарјќи на тоа беа повикани во Хипотекарната банка во Битола и таму, по скратена процедура, им одобрија кредит под поволни услови.

- Идејата да побараме помош од кралот ја даде Јанани, - велеше Милтон. - Ние пред тоа му испративме една колекција фотографии на кои беше снимен кралот во разни прилики. Неколку денови потоа, од Маршалатот на дворецот ни пристигна писмо во кое не прашуваа колку пари треба да ни испратат за фотографиите. Јанани им одговори дека фотографиите се подарок, а потем од Белград, пристигна благодарно писмо. Кога падна кровот на зградата Јанани рече: "Мислам дека кралот може да ни помогне да добиеме кредит од некоја банка. Срамно е да се божјачи, а не и да се побара поддршка во тешки ситуации. Верувам дека оваа несреќа ќе ја разбере и дека ќе преземе нешто". И како Јанани што рече така се случи. Меѓутоа, задолжувањето кај Хипотекарната банка, со несреќата што потем не снајде, беше фатална за нашиот натамошен финансиски успех...

Со добиениот кредит браќата склучија договор со сидарите Крсте Костовски и Филко Јовановски за обнова на срушената кровна конструкција и оштетените сидови од северната и јужната страна. Санацијата се

18) Тоа се случи на 17 ноември 1922.

вршеше под надзор и според проектите на инж. Томо Крстиќ, кој се залагаше поправката да биде извршена според сите градежни пропозиции.¹⁹⁾ За извршување на оваа санација браќата Манани се обврзаа на двајцата сидари да им исплатат 9 илјади динари.²⁰⁾

Во меѓувреме браќата Манани и натаму прожентираа филмови во летниот период. Истовремено тие ја регистрираа својата фирма при Трговско-занаетчиската комора во Белград,²¹⁾ а од тананаречениот Белградски кварт во Битола добија дозвола за да можат да организираат кинопретстави во своето кино.²²⁾

Претставите и натаму се одржуваа редовно, а браќата Манани се бореа условите за тоа да бидат што понормални. Големи проблеми се јавуваа со обезбедувањето на електрична енергија, бидејќи и во овој период беа принудени да ја произведуваат сами. За таа цел, во средината на август 1922, тие изнајмија мотор и електродинамо од Коста Сидовски.²³⁾ Меѓутоа, тоа беше привремено решение, па затоа влегоа во преговори со Драгољуб Стојадиновиќ, кој во една прилика, при посетата на Словенија, купил извесна опрема од киното "Империјал".²⁴⁾ Бидејќи стануваше збор за поголем број апарати, браќата Манани го по-

19) По барање на инж. Т. Крстиќ, северниот и јужниот сид на објектот се президаа, наместо со една, со една ипол тула. Истовремено беа изградени и 6 потпорни сидови врз кои беше изградена новата кровна конструкција.

20) Договорот со нив беше склучен на 1 август, а работите требаше да бидат завршени до 15 септември 1923. Првата транша од договорената сума во износ од 6.000 динари браќата им ја исплатија на 21 август а другите 3.000 динари на 2 септември 1923.

21) Во јуни 1922.

22) Дозволата беше издадена на 16 август 1922.

23) За месечна наемнина од 1.500 динари со обврска, ако моторот и динамото станат неупотребливи, да му надоместат оштета од 24.000 динари.

24) Тие беа купени на 26 мај 1920.

нудија Коста Чому заеднички да ги откупат. Тој се согласи и на 10 септември 1922 тие купија мотор,²⁵⁾ две динама,²⁶⁾ две "бош" ламби и еден седумметарски кожно-платнен трансмисионски ремен.²⁷⁾ Потоа, браќата му го вратија моторот и динамото на Коста Сидорски на 14 октомври 1922.

Со заедничкото вложување средства за откуп на инвестиционата опрема од Драгољуб Стојадиновиќ, браќата Манани и Коста Чому направија прв чекор кон планираното здружување, во кое беше вклучен и Димитрие Георгиевски. Финансиските проблеми ги принудија браќата Манани да постапат така, бидејќи се повеќе и повеќе се задолжуваа и никако не им поаѓаше од рака да ги соединат краиштата на скинатите конци. Со земените пари од Хипотекарната банка, браќата Манани воопшто не можеа да ги задоволат сите потреби. Точно од тие причини тие го побараа излезот во здружување. И така, браќата Милтон и Јанани Манани, од една страна и Коста Чому и Димитрие Георгиевски, од друга, склучија договор²⁸⁾ на 24 ноември 1923, под следниве услови:

1. Коста Чому и Димитрие Георгиевски веднаш по потпишувањето на договорот да им исплатат на досегашните сопственици на киното "Манани" - Јанани и Милтон Манани, по 48.000 динари или вкупно 96.000 динари и по 16.000 динари, односно по 32.000 годишно до 1926, со цел да станат сопственици на две третини од киното;

2. заедничкото кино да започне со работа на 1 декември 1923 и клаузулите на склучениот договор да

²⁵⁾ Од марката "Климакс", со јачина од 14x8 КС.

²⁶⁾ Едното од марката "Брајналбер и комп." (тип ДМ, бр.2266) со јачина од 115 волти. За целокупната опрема тие на Драгољуб Стојадиновиќ му исплатија 23.500 дин. во сребро.

²⁷⁾ Овие трансмисиони ремени често се кинеа. Затоа браќата Манани купија од битолчанецот Калаузи 250 ремени по цена од 10 динари парче.

²⁸⁾ Тој беше оперен во Белградскиот квартал во Битола под број 6348.

не се менуваат се до 1 декември 1926, по кој датум ортаците, ако изразат желба, можат да склучат нов договор. Како заеднички имот на ортаците да се смета зградата на киното, потем оградата на дворното место и целокупната друга опрема. Маѓутоа, на браќата Манакѝ, согласно со овој договор, им беше оставено правото да изградат фотографско ателје во делот на локацијата што граничеше со главната улица и дворното место на Јанко Данабаш. Тоа во предната линија не можеше да биде подолга од 4 метри. Просторот за ателјето тие требаа да го одвојат со монтажна ограда што ќе овозможува брзо размонтирање со цел во летните денови да може да се добие поголем простор во дворното место заради поставување седишта за претставите што се прикажуваа под отворено небо;

3. заедничкото кино и натаму да ја носи фирмата "Манакѝ", а на влезната врата под овој натпис да стои "Браќа Манакѝ, Коста Чомиќ и Димитрие Ѓорѓевиќ". Истиот натпис да стои и на влезниците, меморандумот на писмата, печатот итн. Според оваа точка од договорот, експлоатацијата на киното треба да биде насочена првенствено кон организирање кинопретстави, а во случај на потреба киносалата да може да се отстапува под наем на заинтересирани страни за организирање театарски претстави, разновидни конференции, собири или друг вид настани. Приходите од бифето, исто така, одлучија да се сметаат за заеднички. Бифето, по потреба, можеа да го издаваат под наем на заинтересираните лица, кои беа должни да ја напуштат зградата веднаш по свршувањето на кинопретставите или некој друг вид приредба. Во оваа точка од договорот натаму беше прецизирано дека ортаците се согласуваат да бидат делци на една третина не само на добивката туку и на евентуалните загуби. Ортаците, исто така, се согласија заеднички да ги поднесуваат сите трошоци за потрошниот материјал и другите тековни потреби, вложувајќи за овие потреби по една третина. Според договорот, ортаците беа должни да водат евиденција на потрошниот и друг материјал во посебна книга и сите набавки заеднички да ги оверуваат со своите потписи;

4. касиер на заедничкото кино за времето додека трае важноста на договорот да биде Коста Чому. Во тоа својство тој беше задолжен да ги чува заеднич-

ките пари, да ги врши сите уплати и исплати и да ја води книгата на приходите и расходите. Ортаците се согласија касиерот секогаш да располага со готовина од 10.000 динари што ќе ги користи за тековните потреби. Касиерот беше обврзан секој понеделник да поднесува отчет за финансиско-материјалното работење. Тие одлучија чистата добивка да се дели еднаш седмично, со тоа што на касиерот секогаш треба да му се остава готовина од најмалку 10.000 динари. Двата други ортака добија право да го контролираат касиерот секоја вечер пред затворањето на касата, на начин што ќе сметаат дека е најсоодветен;

5. за секретар на заедничкото кино, за времето додека трае важноста на договорот, беше определен Димитрие Георгиевски-Старагла. Негова должност беше да ја води и чува кореспонденцијата;

6. за раководител на заедничкото кино, за времето додека трае важноста на договорот, беше определен Милтон Манани. Во ова својство тој имаше задача да го претставува киното во односите со трети лица, да води сметка, по претходно усогласување на ставовите со други ортаци, за благовремена набавка на сите неопходни материјали и други видови потреби сврзани со карактерот на работата на киното, да ја контролира работата на ангажираниот персонал, да се грижи за рекламирање на дејноста и да води сметка дејноста и успехот на киното да бидат на височина;

7. сите ортаци, според овој договор, се обврзаа да вложуваат еднаков труд. Ако во некој случај Милтон Манани биде спречен да ги исполнува своите функции, ортаците се согласија дека полноважно може да го заменува неговиот повозрасен брат - Јанани. Правото на замена важеше и за Косто Чому, чиј труд можеше да го надоместува неговиот син. Вакво право имаше и ортанот Димитрие Георгиевски - Старагла;

8. ортаците Милтон Манани, Коста Чому и Димитрие Георгиевски - Старагла се согласија по сите прашања да решаваат спогодбено, по претходно договарање, а дефинитивните одлуки да ги донесуваат со мнозинство гласови. На ваков начин, пред се, одлучија да

ги решаваат клучните прашања како, на пример, во врска со репертоарот, цената на влезниците, снабдувањето со потрошен и друг материјал, инвестиционата опрема и друго. Меѓутоа, ортаците се согласија дека секој од нив има право на самостојно осигурување на делот на својот имот што беше здружен;

9. секој од ортаците, според овој договор, беше овластен да потпишува во име на заедничкото кино. Ваквиот потпис ги обврзуваше сите ортаци, независно од тоа кој од нив презел некои обврски со својот потпис. Меѓутоа, пред потпишувањето на некаква обврска тие беа должни претходно да се договорот меѓу себе, што впрочем беше во заемен интерес.

Напоредно со решавањето на овие клучни прашања, ортаците предвидоа како ќе бидат регулирани и некои други значајни нешта во врска со заедничката работа. Имено, тие се согласија важноста на договорот да изнесува три календарски години, а ако, по која и да е причина, од ортакланот се повлече Милтон Манани, тој беше должен: прво, да им надомести на ортаците по 20.000 динари; второ, на секој од ортаците да им ја исплати сумата за купениот инвентар според фактурираната цена; трето, на секој од ортаците да им го врати делот од амортизациониот капитал вложен при основањето на фирмата, сметано за секој месец по 1.333,33 динари односно по 16.000 годишно за времето што преостанува до истекот на важноста на договорот. Ако пак од ортакланот истапат Коста Чому или Димитрие Георгиевски-Старагла (поединечно или заедно), секој од нив го губеше делот од амортизациониот капитал така што не можеше ништо да побарува од внесените 48.000 динари, по колку што им исплатија на браќата Манани при основањето на заедничкото кино, и на име на другиот имот имаа право на 50% од фактурираната цена.

Со овој договор беше предвидено дека, во случај на смрт на Милтон, неговите права и обврски му припаѓаат на брат му Јанани, а во случај на смрт на Коста Чому или на Димитрие Георгиевски - Старагла, на оние лица што ќе ги определат нивните семејства.

Со договорот, исто така, беше предвидено дека инвентарот ќе му припадне на оној од ортаците кој ќе

понуди највисока цена во случај на тројно раскинување на договорот. Ако пак ортаците не сакаат да го задржат инвентарот, тој треба да се продаде а добиените пари да се поделат на три еднакви делови.

На крајот од договорот беше речено дека по истекот на трите години браќата Манакџи повторно стануваат единствени сопственици на зградата, што во тој момент треба да биде во исправна состојба. Напоредно со ова, нив им припаѓаше бетонираниот фундамент на моторот, моторот и динамото, што се сметаат за составен дел на зградата.

Договорот завршуваше со клаузула во која на Јанакџи Манакџи му се дава право да организира по четири кино-претстави годишно по свој избор, од што чистиот приход му припаѓаше нему. При тој избор тој требаше да води сметка ова негово право да не предизвика оштета на ортаците.

Ортачењето на браќата Манакџи со Коста Чому произлезе врз основа на дотогашните добри деловни врски меѓу нив и заемното почитување и помагање. Браќата Манакџи и пред тоа беа заорточени со Коста Чому и во заедништво со него, во времето од 1921 год. организираа бројни кинопретстави на три места во градот.²⁹⁾ Еден дел од програмата го прожектираа во една од салите на хотелот "Босна",³⁰⁾ вториот дел во салата на хотелот "Америка" и третиот дел во киновавчата на браќата Манакџи.³¹⁾ Со

29) Според еден документ составен на 27 септември 1924 при израмнувањето на сметките за оргачката дејност меѓу браќата Манакџи и Коста Чому во времето од 1921 до 1922, Коста Чому, во присуство на сведокот Тома Кирјану, признае дека им должи 18.000 динари.

30) Првите претстави што беа организирани во хотелот "Босна" ги даде една брачна двојка од Италија што крстосуваше низ Југославија со подвижно кино.

31) Од овој период се зачувани 11 сметкопотврди издадени од Даночната управа на градот за платен данок на возниците од вкупно 4.100 динари, чија

ортанот Димитрие Георгиевски-Старагла деловните
врски беа нови, но затоа и браќата Манак и Коста
Чому добро се познаваа со него и го сметаа не са-
мо за чесен човек туку и за способен стопанстве-
ник.

Санираната зграда на киното "Манак" ги даваше
сите можности за непречена работа. Таа беше добро
опремена со неопходен инвентар. Во киносалата има-
ше вкупно 373 седишта. На првиот кат, на балконот
покрај трите ложи со вкупно 20 седишта (I ложа ле-
во со 6 седишта, II ложа во средината со 8 седиш-
та и III ложа десно со 6 седишта) се наоѓаа уште
55 други седишта. Партерот беше поделен на два де-
ла. Во првиот дел се наоѓаа 129 седишта од прво
место, а од неговиот лев и десен дел се наоѓаше
по една ложа со по 18 седишта. Вториот дел од
партерот имаше 133 седишта што беа определени како
второ место. Пред нив се наоѓаше проекционото
платно.

Работата во заедничкото кино почна нормално да се
одвива. Меѓутоа, во споредба со претходните годи-
ни, бројот на посетителите беше намален. Тоа пред
се беше предизвикано со трикратното поскапување
на влезниците. Додека до 1922 билетите се прода-
ваа од 1 до 3 динари, во 1924 тие се продаваа по
3 динари за III место, по 5 динари за II место и
по 7 динари за I место. За некое поголемо подобру-
вање на положбата не помагаше ни мошне селективно
избраниот репертоар, ни напорите што се преземаа
преку успешното рекламирање, ни низа други мерки
што снаодливиот Милтон ги преземаше со цел да прив-
лече поголем број гледачи. Меѓутоа, положбата се
уште не беше критична. Иако приходите беа скромни,
тие овозможуваа нормално да се живее. Оттаму орта-
ците Милтон Манак, Чому и Георгиевски не беа мно-
гу вознемирени од се позабележителниот растеж на
животните трошоци.

номинална вредност изнесуваше 19.900 динари. Овие
сметнопотврди се дотирани на 28 август, 8, 12, 15,
17, 21, 23 и 26 септември и 3 и 8 октомври 1921
и 31 август 1922.

Во меѓувреме сопствениците на киното "Манани" беа должни да се регистрираат во евиденцијата што ја водеше Одделението за индустрија и занаетчиство при Министерството за трговија и индустрија во Белград,³²⁾ како и при надлежниот квартал во градот, со цел да можат непречено да се занимаваат со прикажување филмови. Во исто време сопствениците на киното "Манани" и натаму го држеа под наем соседното дворно место на веќе умрената Фанка Стефановска³³⁾ што го користеа за складирање на огревни дрва, разновиден набест материјал и сл.

Киното "Манани" во 1925 година започна се почесто да се судира со проблемот што се јавуваше поради недоволниот број посетители. Киносалата честопати остануваше полупразна и на тој начин реалните расходи одвај се покриваа со остварените приходи. Киното работеше на работ на рентабилитетот и по низа индиции му претстоеја уште потешки денови. Насетувајќи ја оваа положба, пред истекот на договорот, прв се повлече Димитрие Георгиевски кој го продаде својот дел на Јанани Манани за вкупно 16.500 динари.³⁴⁾ Во наредната 1926 година киното "Манани" започна во нови финансиски тешкотии, така што браќата Јанани и Милтон Манани решија да позајмат од Викторија Радиќевиќ 249 златници и 53.784 динари во сребро, без камата, со рок на враќање до 20 август 1929.³⁵⁾ Во врска со овој

32) Комисијата од ова Одделение изврши преглед на киното на 2 јули 1924 и потем издаде согласност дека тоа ги задоволува потребните услови за непречено користење.

33) Наемнината за користење на ова место сега ја земаше Марија Петковска Стојановска - ќерка на Фанка. Таа се движеше од 250 до 350 динари годишно и браќата Манани ја плаќаа се до 1928, т.е. додека го ползуваа ова место.

34) Спогодбата за раскинување на договорот беше оверена во таканаречениот Варошки квартал, на 7 септември 1925.

35) Облигацијата за овој заем беше направена на 20 август 1926, а потврдена од Првостепениот суд во Битола на 23 август 1926, со тоа што браќата

долг браќата се согласија да го заложат својот имот, односно да им се стави под интабулација дворотното место и зградата на киното.³⁶⁾ Тие сметаа со овие средства да ја санираат положбата, но тоа никако не им поаѓаше од рака. Коста Чому не се повлече до крајот на важноста на договорот, т.е. до 1 декември 1926. Меѓутоа, тој како впрочем и браќата Манани, претрпеа поголема загуба.

- Во наредната 1927 година киното беше исклучително сопственост на браќата Манани. А во оваа година настапија нови финансиски тешкотии за нив. Од една страна ги притискаа големите анuitети што требаше да ги отплатуваат на Хипотекарната банка, како и месечните отплати за позајмените пари од Викторија Радиќевик. За тоа раснажуваше Милтон:

- Во 1927 година бевме исправени речиси пред непремостливи проблеми. Сите наши напори да се извлечеме од тешкотиите остануваа жалови. Јанани беше позагрижен бидејќи претчувствуваше дека на светот му се зананува невидена економска криза. Таа веќе имаше зачекорено во нашиот град. Кратко речено, се наоѓавме пред целосно финансиско фијаско. И работата во ателјето се намали. Не зафати и паника, а кога таа ќе те обвие со својата злокобна наметка, не знаеш што да правиш, едноставно се движиш како мува без глава.

Ние вложувавме посебни напори да привлечеме што е можно поголем број гледачи во киносалата која се почесто и почесто остануваше повеќе одошто полупразна. Не можам прецизно да си спомнам каков беше редоследот на филмовите што ги прикажувавме во дваесеттите години на нашиот век, но мислам дека меѓу нив, меѓу другите, беа и следниве: "Атлас" (филм во 2 дела со 10 чинови, во главна улога Мачиста), "Борба во воздухот" (филм во 5 чинови, во главна улога Хари Пил), "Рештицата и жената" (филм во 3 делови со 20 чинови, во главната

Манани, по истекот на рокот за враќање беа должни да плаќаат по 12% камата за неисплатениот долг.³⁶⁾

Првостепениот суд во Битола на 25 август 1926 го стави имотот на браќата Манани под интабулација во врска со нивниот долг на Викторија Радиќевик.

улога Рене Феган), "Во чест на татковината", "Во-
 дач на народот" (филм во 1 дел од 6 чинови, во
 главна улога Олаф Фенс), "Грофот Галиостро" (филм
 во 1 дел со 6 чинови, во главна улога Рамнолд
 Шмицел), "Два разбранувани коња" (филм во 1 дел со
 4 чинови, во улога Машушин), "Две сирачки" (филм
 во 1 дел со 8 чинови, во главна улога Буфало),
 "Гокогда" (филм во 1 дел со 4 чинови, во главна
 улога Хелена Маковска), "Едрилицата на смртта"
 (филм во 1 дел со 5 чинови, во главна улога Џуб-
 рано), "Жонито со милиони" (филм во 3 делови со
 15 чинови, во главна улога Елен Рихтер), "Живиот
 труп", "Жолтиот триаголник" (филм во 3 делови со
 22 чина, во главна улога Емил Гионе), "Јавач без
 глава" (филм во 5 делови со 25 чинови, во главна
 улога Хари Пил), "Катерина - макушка" (филм во
 1 дел со 5 чинови, во главна улога Роналд Шмицел),
 "Кнезот - женкар" (филм во 1 дел со 6 чинови, во
 главна улога Ерих Тиц), "К'смет" (филм во 2 дела
 со 11 чинови, во главна улога Леон Бари), "Лапа-
 циус Вагабундус" (филм во 1 дел со 7 чинови, во
 главна улога Карл Етхингер), "Љубената жена на
 махараџата" (филм во 1 дел со 5 чинови, во глав-
 на улога Гунар Толнаес), "Малечната дама" (филм
 во еден дел со 5 чинови, во главна улога Глорија
 Куган), "Меѓу разбојниците на Дивиот Запад" (филм
 во 1 дел со 5 чинови, во главна улога Карл де
 Воки), "Мона Вана" (филм во 2 дела со 10 чинови,
 во главна улога Ли Пари), "Најголемиот злостор-
 ник" (филм во 1 дел со 6 чинови, во главна улога
 Вебс), "Одмазда на жената", "Оригиналниот провал-
 ник" "Касиер - арамија") (филм во 1 дел од 5 чино-
 ви, во главна улога Рудолф Валентино), "Победо-
 носниот јавач" (филм во 1 дел со 5 чинови, во глав-
 на улога Рон Стеварт), "Пожар на бродот" (филм
 во 1 дел со 6 чинови, во главна улога Јани Хазен-
 квист), "Презир на смртта" (филм во 2 дела со 9
 чинови, во главна улога Хари Пил), "Проколнатиот
 син дијамант" (филм во 3 делови со 23 чинови, во
 главна улога Жорж Шезебро, "Романа", "Робови на
 страста", "Современиот центлмен" (филм во 1 дел,
 во главна улога Хелена Шандвик), "Страдањата и жи-
 вотот на Исус Христос (Крал над кралевите) (филм
 во 1 дел, во главна улога Хеда Вернти), "Тајната
 улица во Њујорк" (филм во 1 дел со 6 чинови во
 главна улога Шарл Кајзер), "Тајната на црвената

мелница" (филм во 1 дел со 6 чинови, во главна улога Аут Низен), "Трагедијата во Мејбринг" (филм во 1 дел, во главна улога Макс Хајфенд), "Циркус кино" (филм во 6 делови со 36 членови, во главна улога Еди Поло) и "Четворицата ѓаволи" (филм во 1 дел со 5 чинови, во главна улога Ерих Тиц³⁷): Имаше и некои други филмови за чии називи не можам да си спомнам. Интересно е да истакнам, - зборуваеше натаму Милтон, - дека во времето додека филмовите беа неми, ние постојано ангажиравме музичка придружба. Понекогаш свиреа чалгите, понекогаш некои други музичари. Важно беше проекцијата да не биде без музичка придружба, бидејќи во спротивно таа беше грда, речиси неподнослива. Ние моравме да се снаоѓаме на најразлични начини. А во тоа снаоѓање спаѓаше не само мајсторијата навреме да се обезбедат филмовите од Белград и Загреб, туку и да се организира што е можно посодветна музичка придружба. Од последната обврска се ослободивме кога започнаа да ни пристигнуваат тонските филмови. Тогаш почувствував како од градите да ми се струполи еден огромен камен... Но, работите се повеќе и повеќе не одеа како што требаше...

Судрени со крајно намалената дејност на своето кино, браќата Јанак и Милтон Манак одлучија да го изнајмат на некоја заинтересирана странка. По кратко време, како најсериозен кандидат за привремено закупување на киното се јави прилепчанецот Ристо Зердевски - Зерде. Тој беше, ако може така да се рече, човек од филмот. Во Загреб имаше завршено артистичко училиште и по професија се водеше како филмски артист. Беше помлад човек и мошне енергичен. По завршените усни договарања тие конечно ја потпишаа спогодбата кон крајот на 1927, според која Ристо Зердевски го закупи киното "Манак" за времето од 1 јануари 1928 до 31 декември 1931 год. (до 24 часот) за вкупна сума од 236.000 ди-

37) Од зачуваните планати се гледа дека во киното "Манак" на 3 и 4 јули 1924 год. беше прикажуван филмот во 6 делови со 36 чинови "Таинствениот бодеж" (во кој главната улога ја играше Еди Поло), на 17 и 18 јуни 1924 филмот во 2 дела со 11 чинови "Лукреција Борџија" (во главна улога Лијана Хајд), на

нари.³⁸⁾ Според оваа спогодба, Ристо Зердевски беше должен наемнината за 1928 да ја плати однапред, а во текот на наредните две години да ја исплатува во месечни рати, и тоа така што ~~наизме-~~нично ќе ја врачува еден месец на Јанаки, еден месец на Милтон. При закупувањето на киното "Манак" браќата му го преотстапија на тригодишно користење и целокупниот подвижен инвентар,³⁹⁾ што требаше да го врати по истекот на спогодбата, во исправна состојба.

Откако Ристо Зердевски стана привремен сопственик на киното "Манак" работата беше делумно подобрена. И самата зграда на киното беше нешто модернизирана, а благодарейќи на воведената електрична енергија во објектот многу нешта во секојдневното работење беа олеснети, а квалитетот на проектирањето значително подобрен.⁴⁰⁾ Меѓутоа, и работата

31 јули и 1 и 2 август 1924 филмот во 3 делови "Авантуристката од Монте Карло" (во главните улоги Елен Рихтер и Леонидас Клептоманидис), на 24, 25 и 26 јули 1924 вестернот во 5 чинови "Орел" (во главна улога Монрое Сализбури) и др.

38) Тоа значи дека наемнината изнесуваше по 75.000 годишно, односно по 6.250 динари месечно.

39) При примопредавањето Милтон му го предаде на Ристо Зердевски следниов инвентар: 1) електромотор, 2) регулатор, 3) струјомер, 4) прекинувач, 5) динамо, 6) шал-табла, 7) режистанс, 8) три противпожарни апарати, 9) четири кулиси, 10) една завеса, 11) 315 столици изработени во Битола, 12) 85 тркалезни столови, 13) две кумбиња со кунци, 14) бифе, 15) еден мотор за движење на апаратот, 16) фенер со штигламба, 17) фенер со богламба, 18) штал ламба со резистанси и 19) маса со 15 метални калемии за премотување на филмовите.

40) Преговорите за воведување електрична енергија во киното браќата ги започнаа 3 јануари 1926 со АД електричната централа "Битола" во Битола и по нивна препорака тие купија еден трофазен електричен мотор за 6.650 динари, со чија помош беа вклучени во градската електрична мрежа. Струјата беше пуштена во средината на годината. Тие тогаш за еден киловат плаќаа по 6 динари.

на Ристо Зердевски не доведе до саканите резултати. Поради тоа тој ја раскина спогодбата точно една година пред истекот на договореното време, т.е. на 1 јануари 1930 година од кој датум браќата Манани повторно започнаа да располагаат со киното по своја желба.⁴¹⁾ Додена Ристо Зердевски беше привремен сопственик на киното "Манани", тој и натаму ги одржуваше врските со фирмите со кои браќата Манани соработуваа при набавувањето на филмовите. Овие дистрибутерски претпријатија практично и не беа многу упатени во промените што настанаа во киното "Манани". Така и во овој период главни дистрибутери беа УФА-претставништво во Загреб, "Авала-филм" од Белград и некои други куќи. Тие навреме ги испраќаа своите понуди и услови под кои можеше да се врши експлоатацијата на филмовите.⁴²⁾

41) При раскинување на договорот Ристо Зердевски им остана должен на браќата Манани 16.000 динари поради што му беше задржан еден бензински мотор до израмнувањето.

42) На 20 септември 1926 на киното "Манани" "Авала-филм" му понуди 6 филмови. За секој од нив дистрибутерите бараа по 1.000 динари, и тоа така што сопствениците на киното беа должни, на име кауција, претходно да уплатат по 600 динари, за секој филм. Во оваа прилика "Авала-филм" ги нудеше следниве филмови: 1) "Воскресение", 2) "Црниот пират", 3) "Antoinette Sabrier", 4) "Робови на страста" 5) "Госпоѓицата Жозета - моја жена" и 6) "Малата собарка".

Во наредната 1927 "Авала-филм" им понуди на браќата Манани поголем број филмови, чија цена веќе варираше, од 1.500 до 3.000 динари. Така, за филмот "Циркус" тие требаа да платат 3.000 динари, за филмовите "Ной на љубовта", "Иван Грозни", "Воскресение", "Барбара", "Саднемус", "Црниот пират", "Поетот багабонт" и "Генералот и влечкото" по 2.500 динари, за филмовите "Antoinette Sabrier", "Круг на љубовта", "Робови на страста", "Мајските сништа", "Хохштаплер", "Бела" и "Најтешката жртва на Стела Далас" по 2.000 динари, а за филмовите "Пхи-пхи", "Салу-ќерка на циркусот", "Госпоѓицата Жозета - моја жена", "Белата роза", "Правдата на дивината", "Малата собарка" и "Синот на преријата" по 1.500 динари.

Инаку, од 21 август до крајот на 1927 година во

Со оглед на малубројноста на публиката, речиси ниеден филм не можеше да се прожентира повеќе од неколку денови. Така, по одржувањето на премиерните проекции, што главно беа најпосетени, бројот на публиката автоматски се редуцираше до крајни граници. Затоа честопати поголеми беа расходите од приходите што се остваруваа од една претстава.

Не помагаше ни засиленото рекламирање на филмовите. Браќата Манани, на пример, само во времето од август до 31 декември 1927 година му исплатија на сопственикот на печатницата "Победа", Васко Стојановски, 1.650 динари за печатените плакати и рекламни летци. Така постапуваше и Ристо Зердевски, кој, како и браќата Манани, ги користеше печатарските услуги на печатницата на Илија Иванов ("Просвета"), на браќата Пили итн. Тие повремено ангажираа и некои лица кои ги пишуваа големите транспаренти со рекламен текст. А за се ова беа неопходни помали или поголеми издатоци, што и на-таму ја слабееја и онака истенчената каса на ки-ното.

Работата на киното "Манани" од времето на раски-нувањето на договорот со Ристо Зердевски (31 де-кември 1929⁴³) па се до неговото повторно закупу-

киното "Манани" беа прикажани следниве филмови: "Antoinette Sabrier", "Блесокот и бедата на курти-занката", "Воскресение", "Госпоѓицата Жозета - моја жена", "Границата во пламен", "Гаволица", "Еден минут до полноќ", "Забранета земја", "Ја сакам само неа", "Морничавите тројца", "Набине-тот на фигурите од восок", "Кики", "Кралската свадба", "Малата собарка", "Маневра на љубовта", "Неверна крв", "Париска грофица", "Партнерот во играта на мојата жена", "Револуција", "Светската војна", "Семокниот Чарлстон", "Слатко девојче", "Трагедија на љубовта", "Хотел Викторија", "Цир-кусот Бонопарино", "Циркусот Шарло", "Црниот пи-рат", "Човекот кој се продаде" и др.

⁴³) Рекламните плакати и летци ги печатеа главно во формат 1/16, 1/32, 1/64 во 500 до 1.000 при-мерици.

вање од овој човек во 1937⁴⁴⁾ се одвиваше тешко. Во тоа меѓувреме киното на браќата Манани не можеше никако да ги совлада финансиските проблеми. Точно поради тоа браќата Манани нередовно ги исплатуваа ануитетите на Хипотекарната банка. Од тие причини Банката го стави киното под стечај. Банката стави рака врз него и во тоа својство таа му го изнајми киното на Ристо Зердевски, со право на користење од 1 мај 1937. Овој договор меѓу Ристо Зердевски и Хипотекарната банка беше склучен на 10 години со годишна закупнина од 24.000 динари.⁴⁵⁾ Со овој договор, Ристо Зердевски се обврза да ја адаптира зградата на киното и за таа цел, на име на наемнината, да може да потроши 30.000 динари. Во договорот беше истакнато дека тој е должен да се грижи за објектот како добар домаќин и да води сметка за неговото тековно одржување. При вселувањето во киното "Манани" Ристо Зердевски имаше право да ја внесе тон-апаратура од марката "Филипс", што ја имаше закупено од претставништвото на оваа фирма во Југославија чие седиште беше во Белград. Меѓутоа, иако работите донекаде започнаа да се подобруваат, пожарот што го зафати киното "Манани", а кој потекна од кабината за проектирање, во целост го уништи објектот во 1939 год.⁴⁶⁾ Од оваа несреќа сепак најголемата загуба имаа браќата Манани, бидејќи штетата што ја претрпеа Хипотекарната банка и Ристо Зердевски им беше надоместена од осигурителните компании. Оттаму, со изгорувањето на зградата на киното "Манани" браќата практично останаа не само без своето кино туку и без имот. Сметките меѓу нив и Хипотекарната банка беа израмнети на име добиеното осигурување, така што браќата на некој начин оста-

44) Во ова време избувна и таканаречената "Билетска афера", кога од Даночната управа на Битола беа исчезнати 10 илјади влезници. Дел од овие влезници на 23 јуни 1928, беа најдени кај Ристо Зердевски, а дел кај сопственичката на другото битолско кино-Елисавете Стефановска.

45) За месечната наемнина од 2.000 динари.

46) Според некои тврдења, пожарот беше намерно подметнат со цел да се добие високото осигурување. Меѓутоа, официјалната комисија такво нешто не констатира.

наа и без долг, но исто така и без објектот во чија изградба ги вложија сите свои средства. Тоа беше голем удар за браќата Манани кои потем не можеа да се соземат речиси до крајот на животот:

- Имав некое чудно претчувство, истакнуваше Милтон, дека ќе ни се случи нешто многу тешко. Често пати се будев во нојте и, како во некој полусон, гледав, вжарени планини и ридишта. Постојано бев во некое непријатно исчекување, па затоа почесто навраќав кај Зерде за да видам како е извршено осигурувањето против пожар. На прв поглед ми се чинеше дека се е во ред и така малку се успокојував. Во една прилика, кога му предочив на Јанани дека можеби ќе беше подобро повторно да се задолжаме и киното на друг да не му го преотстапуваме, тој ме потсети на слабата деловна жетва во триесеттите години. Ништо не ни поаѓаше од рака. Јанани тогаш дури организира и еден вид подвижно кино и одвреме навреме кинопретстави по другите градови. Во јули 1930 год. тој се најде дури во Белград кадешто за пациентите на Лекувалиштето на руските емигранти, на Топчидер, го организира прикажувањето на филмот "Паганини". Во Битола работите се намалуваа и поради конкуренцијата до која дојде и по отворањето на другите кина. Се на се, колата тргна наудолу и ништо веќе не можеше да ја сопре. Беше значително поскапено и изнајмувањето на филмовите. Фирмите од Белград и Загреб поставуваа се поголеми барања. Така постапуваше не само "Авала филм" туку и претставништвото на "Метро голден маер", "Парамунт", УФА, "Југофилм", "Стар филм" и др. Тие работеа на тој начин што филмовите ги дистрибуираа откако ќе им испратевме пари. А парите сепнаа... Се судиравме и со низа други главоболки. Постојано бевме принудени да добиваме некакви согласности од надлежните органи во Белград и Битола, а за нив се плаќаа не мали такси. Во прво време привремените дозволи се добиваа од Битолската жупанија, по наредба на великиот жупан, па потоа од таканаречените квартави итн. Сето тоа не вадеше од такт и мене и Јанани. Тогаш ги изгубивме не само нервите туку и трпението...

За овие тешки денови што ги преживуваа браќата Милтон и Јанани Манани, добро се сеќава Миха Зега.

Тој, во врска со ваквата финансиска положба на браќата Манани, раскажа неколку примери:

- Дел од средствата за триделниот филмски спектакл "Бен Хур" Милтон ги испрати на дистрибутерот во Белград. Но, кога стигна филмот тој беше должен да доплати уште извесна сума на поштата. Во спротивно не можеше да го подигне филмот. А овој филм го очекувавме со нетрпение, бидејќи тие денови наближуваа велигденските празници. Кога ни врачја известување од поштата дека филмот е пристигнат, Милтон и Јанани беа зафатени од паника, бидејќи во џебот немаа ни скршена пара. Меѓутоа, Милтон прв се снајде. Ме повика и, откако на едно парче хартија напиша неколку зборови, ме задолжи колку можам побрзо да отидам кај Павле Крстевски, кој живееше на Баир, и да му го предадам... Оттаму се вратив директно на пошта и со позајмените пари, што по празниците јас лично му ги вратив, го подигнав филмот. Кога ги донесов пакетите во киното, сите бевме повеќе одошто радосни...

Меѓутоа, колку што се сеќавам, најтешко ни беше некаде кон крајот на дваесеттите и во почетокот на триесеттите години. Работата горе-долу одеше добро, но целата печалба браќата ја даваа за да се оддолжат. Така не ни остануваа пари ни за леб. Затоа Милтон ме праќаше кај соседниот фурнаџија да земам леб на вересија. Еднаш по лебот одев јас, а вториот пат калфата Тану Какардану. Ваква со денови и седмици се менувавме. Кога поминаа два три месеци и откако рабуштот се исполни од сите три страни, фурнаџијата ми рече: "Слушај, бре, момче, речи му на мајсторот Милтон дека оние од кај што го земам брашното ми бараат пари"! Фурнаџијата овие зборови со тешко срце ги изговори, но изгледа дека и тој немаше друг излез. Тоа беше стравотно време, време во кое се боревме за корка сув леб... Сепак, пожарот во киното им нанесе најголема загуба. Практично, тој во целост финансиски ги упропасти.

Впрочем, браќата Манани до средината на триесеттите години на овој век се најдоа речиси во безизлезна финансиска положба. Согледувајќи го тоа тие му се обратија на Првостепениот суд во Битола, со

молба да се отвори постапка за израмнување на нивните долгови, бидејќи не се во можност да одговорат на своите обврски. Во оваа прилика тие ги дадоа податоците од кои се гледа дека беа задолжени во пет банки и кај шестмина приватни заемодавачи. Имено, тие им должеа на:

- 1) Државната хипотекарна банка 236.800 динари, со рок на враќање од 25 години и годишна камата од 8%;
- 2) Занаетчиската банка во Белград 12.500, со рок за враќање што не беше определен и годишна камата од 8%;
- 3) Вардарската банка во Битола 9.000 динари, со рок на враќање што не беше определен и годишна камата од 20%;
- 4) Младинската штедна задруга во Битола 6.000 динари, со рок за враќање што не беше определен и годишна камата од 8%;
- 5) Преспанската банка во Битола 2.800 динари, чиј рок за враќање беше истечен со годишна камата од 20%;
- 6) д-р Александар Христидис 7.000 динари, со изминат рок за враќање и со годишна камата од 12%;
- 7) Михаилу Чукаловски 6.000 динари, со изминат рок за враќање и годишна камата од 20%;
- 8) Александар Гиновски 5.000 динари, со изминат рок за враќање и годишна камата од 20%;
- 9) Прока Прокиќ 4.500 динари, со изминат рок за враќање и годишна камата од 20%;
- 10) Мирко Тодоровски 3.500 динари, со неутврден рок за враќање и годишна камата од 24%;
- 11) Аврам Арути 3.000 динари, со неутврден рок за враќање и годишна камата што, исто така, не беше посочена.

Овој долг од вкупно 289.100 динари, со толку висока камата и во поголем број случаи невообичаено

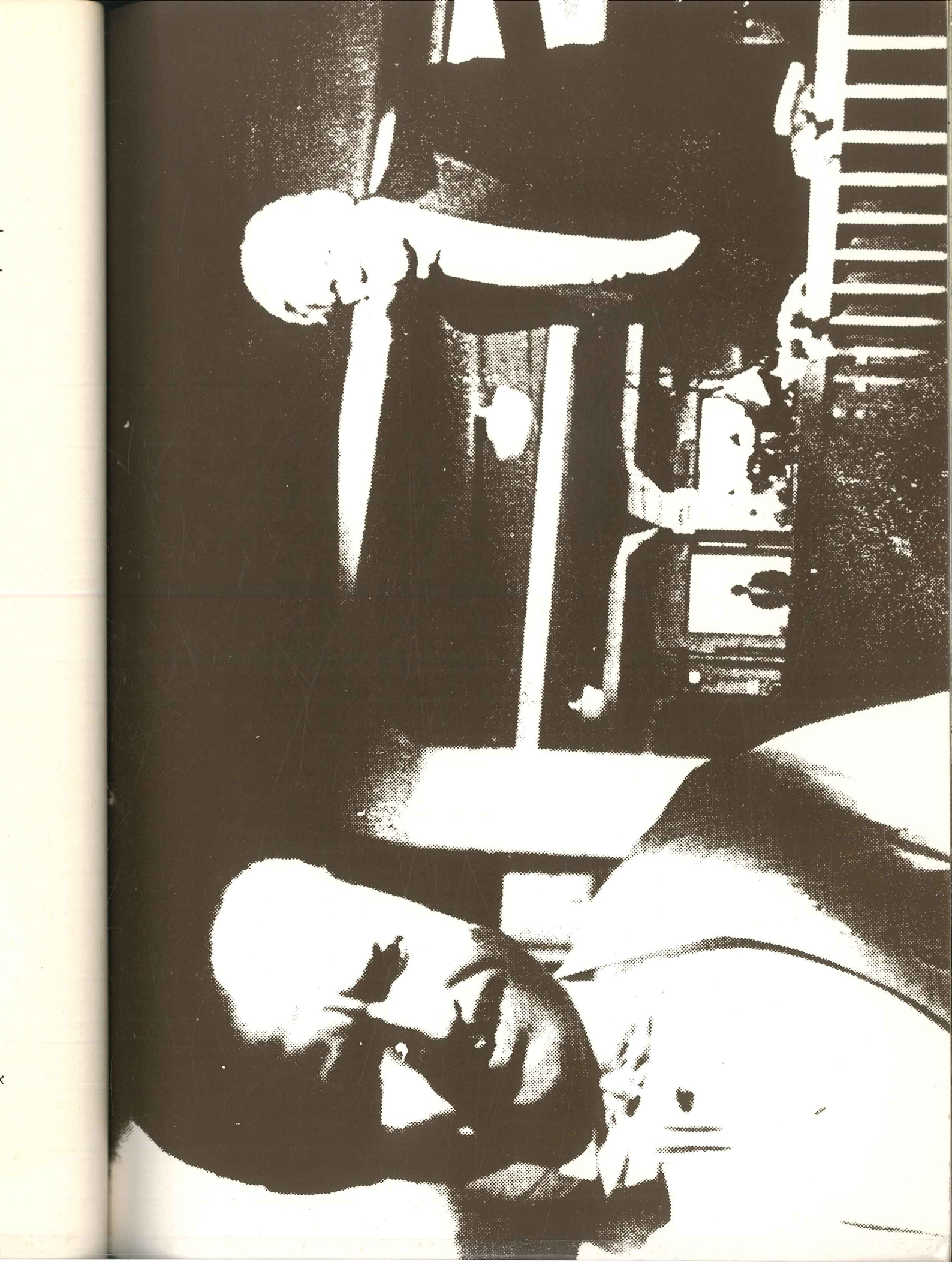
краток рок за враќање, практично ги принуди браќата Манани навреме да ја побараат заштитата на Судот, кој, според одредбите на Уредбата за посредување меѓу должниците и побарувачите, можеше да отвори постапка пред да се стави имотот на должниците под стечај и пред да биде спроведена постапката за принудно израмнување во вонстечајна постапка.

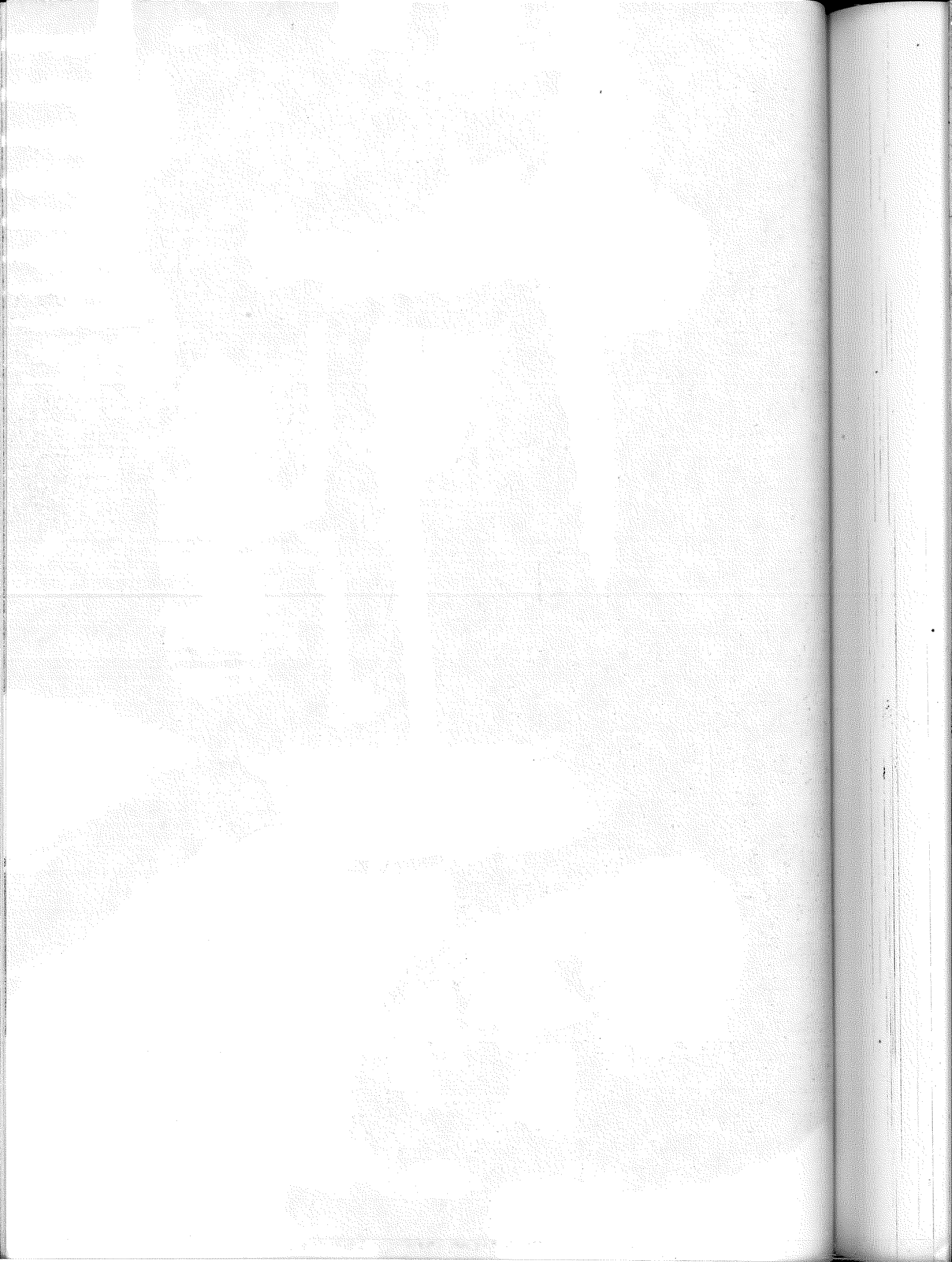
Судот немаше причини да ја отфрли оваа молба на браќата Манани, чиј имот во тоа време не беше мал. Според податоците што му ги дадоа на Судот, браќата Манани имаат подвижен и неподвижен имот во вкупна вредност од 1.190.000 динари⁴⁷⁾ или 900.980 динари повеќе одошто изнесуваше нивниот вкупен долг. Всушност, тие имаа четирипати поголем имот одошто изнесуваше долгот, а тоа им беше и гаранција на побарувачите да им веруваат и да се согласат во рок од 9 месеци, согласно со одлуката на Судот, да ги регулираат своите побарувања со посредство на Никола Дурацо.

Меѓутоа, измина и определениот рок од Судот, а браќата Манани не успеаја да ги исплатат долговите, односно деловите на сумите што ги должеа како анuitети. Затоа дојде до стечајната постапка. Во резултат на тоа, Хипотекарната банка стави рака врз зградата на киното и потем, како што тоа веќе е речено, му го издаде под наем на Ристо Зердевски.

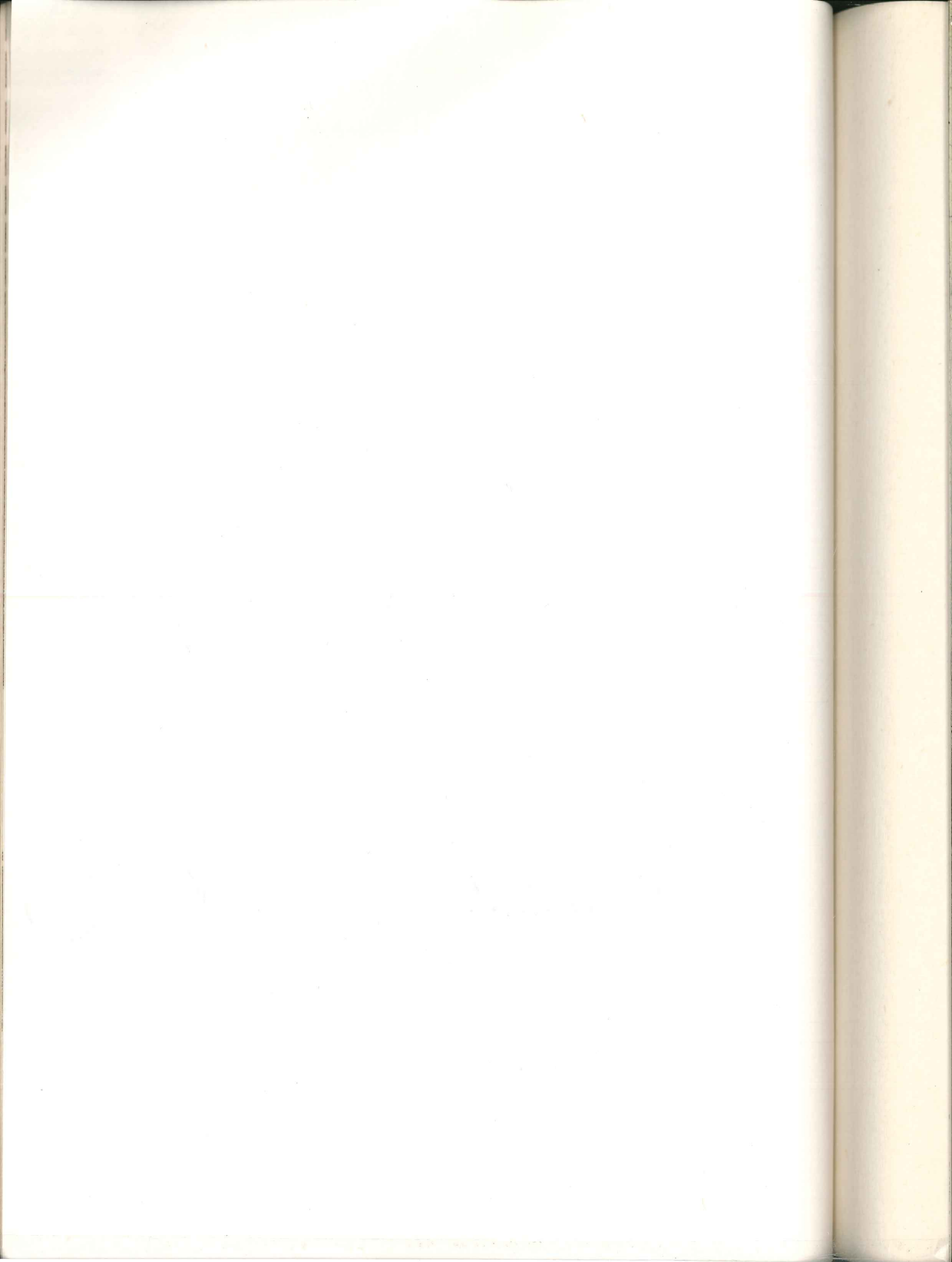
⁴⁷⁾ Имотот на браќата Манани го сочинуваа: 1) зградата на киното (во вредност од 700.000 динари), 2) неподвижниот имот во Гревена и Авдела (200.000), 3) парични побарувања на разни лица од Албанија, најверојатно од продадениот имот (100.000), 4) три дуќани во Битола (80.000), 5) фотографска и кинематографска опрема (80.000), 6) покуќнина (20.000) и 7) побарувања од лица во Битола (10.000).

xx





ПОВОДИ...



КИНОТЕЧНА ПРОГРАМА

период: октомври 1980 година - јуни 1981 година

- редовна програма:

ЗОРА (Ф.В.Мурнау)
ПРОСЈАЧКА ОПЕРА (Г.В.Пабст)
ВАМПИР (К.Драјер)
СИНИОТ АНГЕЛ (Ј.Фон Штернберг)
ШЧОРС (А.Довженко)
ПОКАНА ЗА БАЛ (Ж.Дививије)
ПОТЕРА ПО ЗЛАТО (Ч.Чаплин)
МОЈА ДРАГА КЛЕМЕНТИНА (Џ.Форд)
КРАТКА СРЕДБА (Д.Лин)
АНГЕЛ НА УНИШТУВАЊЕТО (Л.Буњуел)
ТВРДИНА (А.Нуросава)
ЛЕГЕНДА ЗА УГЕТЦУ (Н.Мизогучи)
НЕПОБЕДЕНИОТ (С.Реј)
НЕПОЗНАТИОТ ОД НОРД ЕКСПРЕС (А.Хичкок)
АВАНТУРА (М.Антониони)
ДИВИ ЈАГОДИ (И.Бергман)
ЉУБОВТА НА ЕДНА РУСОКОСА (М.Форман)
СТРОГО КОНТРОЛИРАНИ ВОЗОВИ (Ј.Менцел)
ДРАГИТЕ СВЕЗДИ НА ГОЛЕМАТА МЕЧКА (Л.Висконти)
БЕГСТВО (С.Пекинпо)
АКРОБАТ (Ж.Боаје)
НОЊЕН СТРАВ (П.Етекс)
ПРАЗНИК ВО РИМ (В.Вајлер)
КЛОВН (Р.Леонард)
ДВОРСКИОТ ШУТ (М.Френк-Н.Панама)
ВЕЧНАТА ЕВА (Х.Ностер)
СИТЕ НА БРЕГ (Р.Квин)
ДОЖДОВИТЕ ДОАГААТ (Н.Браун)
УБАВИНАТА НА ГАВОЛОТ (Р.Клер)
ГОЛЕМИТЕ ОЧЕКУВАЊА (Д.Лин)
ХЕНРИ V (Л.Оливие)
ИДИОТ (И.Пирјев)
ТРИТЕ ВОЕНИ ДРУГАРИ (Ф.Боргазе)
ОСУДЕНИОТ НА СМРТ ПОБЕГНА (Р.Бресон)
ОРКАНСКИ ВИСОВИ (В.Вајлер)
ТРИТЕ ЖИВОТИ НА ЕДНА ЖЕНА (А.Литвак)
СЕ ЗА ЕВА (Џ.Манкиевич)
МАЛИТЕ ЛИСИЦИ (В.Вајлер)
ГОЛЕМАТА ИЛУЗИЈА (Ж.Реноар)

СИДОВИТЕ НА МАЛАПАГА (Р.Клеман)
 НЕЈ ВО МАГЛА (М.Карне)
 НЕ ГИБАЈТЕ ВО ПАРИТЕ (Ж.Бекер)
 ПЕПЕ ЛЕ МОКО (Ж.Дививие)
 ФРАНКЕНШТАЈНОВИОТ СИН (Р.Ли)
 ЛИГЕИНИОТ ГРОБ (Р.Корман)
 ДЕМОНСКА КУКЛА (Т.Браунинг)
 КЕРКАТА НА ДРАНУЛА (Л.Хилиер)
 ВО ТЕМНИНАТА НА НОЌТА (Навалканти, Дирден, Хемер)
 ЖИВОТ ПО СМРТТА (М.Кертис)
 КРИК НА СТРАВОТ (С.Холт)
 ОСВЕТА НА НЕВИДЛИВИОТ ЧОВЕК (Ф.Биб)
 МАГЕПСАНИОТ УБИЕЦ (Џ.Лиус)
 МЕЛОДИИТЕ НА БРОДВЕЈ (В.Минели)
 СМЕШНО ЛИЦЕ (С.Донен)
 ОКЛАХОМА (Ф.Цинеман)
 ЖИЖИ (В.Минели)
 ПОКАНА ЗА ТАНЦ (Џ.Кели)
 ЛИЛИ (Ч.Волтерс)
 НАБАРЕ (Б.Фос)
 РОЛИНГСТОНСИ (Мејсел Давид и Алберт, Ш.Зверн)

ОТВОРЕН ФИЛМСКИ УНИВЕРЗИТЕТ:

- ПОП КУЛТУРАТА НА ФИЛМОТ (Рولينгстонси)
- ЕСТЕТИКА НА ФИЛМСКАТА СЛИКА ("Густав Малер")
- ФИЛМОТ И ИСТОРИСКИОТ ЈУНАК ("Вива Запаата")
- МОЖНОСТИТЕ ЗА ФАНТАСТИКА ВО ФИЛМОТ ("Минатата година во Мариенбад")
- МИНАТОТО ВО СЕГАШНИНАТА ("Сенки на заборавените претци")
- РОМАНТИЧНИОТ ДЕЗИЛУЗИОНИЗАМ ("Жил и Цим")
- (АНТИ) ХЕРОЈОТ НА НАШЕТО ВРЕМЕ ("До последниот едив")
- ВОЕН ФИЛМ (документарна серија "Зошто се бориме" и "Марфиевата војна")

ЦЕПНО КИНО И ФИЛМСКИ САЛОН ВО МСУ:

УБАВИЦАТА НА ДЕНОТ (Л.Буњуел)
 КРВАВИОТ ПРЕСТОЛ (А.Курозаза)
 КРЧМАТА ЗАМАЈКА (А.Хичкок)

ДЕЦАТА НА РАЈОТ (М.Карне)
МИНАТАТА ГОДИНА ВО МАРИЕНБАД (А.Рене)
СЕНКИ НА ЗАБОРАВЕНИТЕ ПРЕТЦИ (С.Параџанов)
СРЕЌА (А.Варда)
ГОРЧЛИВИОТ ПРИЗ (Џ.де Сантис)
ГОЛЕМИОТ МСЛН (А.Г.Албино)
ЗОШТО СЕ БОРИМЕ (Ф.Капра)
МАРФИЕВАТА ВОЈНА (П.Џејтс)
ЛЕТОТО 42 (Р.Малиган)
ЖИЖИ (В.Минели)
ВУЈКО ВАЊА (А.Кончаловски)
ЛАДНОКРВНО (Р.Брукс)

Забелешка:

Филмографиите на дел од режисерите чии филмови се поместени во кинотечната програма ќе ги објавиме во наредниот број.

Мирослав Чепинчий.

СУДБИНИ ВО МИНУВАЊЕ

По повод филмот "Покана за бал"
("Un carnet de bal") на Жилиен Дивиние

1. Реторика и дело

Филмот кој како автохтон естетски феномен егзистира пред несопирливото око на гледачот повеќе од четириесет години, како што е тоа "Покана за бал", има причина својата присутност да ја смета како подарок на одреден среќно зачуван израз на времето во кое настанал. Раквата судбина ја споделуваат еден огромен број филмови, познати и непознати, признаени и отфрлени, и тоа е факт што ниту за миг не отстапува пред "добронамерното" игнорирање. Филмот како уметничко дело живее во епохата во која настанува, но некогаш тој живот е продолжен и на времето кое во себе носи и низа битни негации во однос на неговата естетска релевантност. Оваа карактеристика мошне често е сретнувана во текстоите кои, како и овој, се обидуваат да изнајдат нови аспекти во третманот на филмовите од таканаречените класични епохи.

Филмот "Покана за бал", можеме да кажеме, не е исклучен од некои мигови што претпоставуваат една успешна епоха на филмската уметност. Поточно, тоа всушност е една од првите епохи со кои говорниот филм ја започнуваше својата естетска одисеја. Навистина, што е тоа што најпосле за денешниот гледач е интересно во овие филмови? Проблемот не се поставува за прв пат и тој е присутен во соодветната современа ситуација во филмската уметност. Се разбира, оваа проблематика се пренесува на еден поуниверзален план, на планот на односот на класичниот филмски израз и неговото модерно пројавување. Вакво едно размислување би можело да биде тема за некоја друга прилика, но секако дека еден ваков поттик сосема е доволен да ја направи-
ме почетната паралела во оваа област. Колку филмот

xx

"Покана за бал" ќе биде погоден медиум, за тоа оставаме да се процени подоцна.

Филмскиот опус на Жилиен Дививие, инаку, претставува една богата целина од естетско-содржински моменти, кои во естетиката на филмскиот израз не беа нималку занемарливи. Почетоците на Дививие паѓаат уште во епохата на немиот филм, поточно некаде во неговите последни мигови. Првите негови обиди се под влијанието на тогашната, по се изгледа, мошне силна струја на салонската мелодрама и евтината булеварска литература. Но, Дививие не баш во толкава мерка е љубител на овој помоден императив. Неговото интересирање набргу ќе го привлече социјалниот момент, а посебно судбините на јунаците од неговото совремије. Бессилноста на немиот филм како израз за одделни драматуршки жанрови, Дививие ќе ја надмине со вонредно прецизната постапка во работата врз сценариото и со артистите. Сепак, малку негови филмови од овој период претставуваат позабележителни остварувања. Можеби заслужуваат да се спомнат филмовите: "Русокошиот" (*Poils de carotte*), мелодрама од животот на едно семејство во малото француско гратче, и "Давид Голдер" салонска криминалка со прочуениот Хари Бор во насловната ролја. Инаку, ова е и прв звучен филм на Дививие и еден од првите звучни филмови во француската кинематографија, снимен во 1930 година. Овој филм, по се изгледа, во тоа време беше мошне значаен за Дививие, во смисла на совладување на изразот и изградување на формата и стилот, кои дури подоцна ќе станат битни одлики во неговата работа. Ова особено ќе дојде до израз неколку години подоцна во филмовите: "Знаме" (*La bandera*), 1935, потоа "Убавата дружина" (*La belle equipe*), 1936, и особено "Пепе Ле Моко", 1936. Со мошне различни тематски рамки, исто така со различни стилски пристапи, овие филмови сепак отсликуваат една од битните константи во новата ориентација на Дививие. Во прашање е неговиот социјален ангажман, реалистички колку и умерено сентиментален, но и со одредени фаталистички мотиви. Неговите јунаци тука се загрозени, не само од својот социјален амбиент туку, и тоа нешто повеќе, и од сопствената фатумска предодреденост, сила во која Дививие, се чини, верува, третирајќи ја не само како драматуршки атрибут туку и како навидум реална категорија на нешт-

тата. Животот за Дививие, во тој период од неговото творештво, е еден посебен склоп на различни околности со однапред утврдени релации. Неговите јунаци најчесто се немојни овие судбински заканувања да ги пребродат. Тие и најчесто немаат ниту желба за таков еден обид. Сите овие сумарни карактеристики за постапката на Дививие, можеме да ги поткрепиме и по гледањето на филмот "Покана за бал", неодамна прикажан на програмата на Кинотеката.

3. Во потрага по сонот

"Покана за бал" е всушност еден од првите омнибус-филмови, а оваа драматуршка форма особено станува привлечна во епохата на зацврстувањето на говорниот филм. Една нишка, една идеја водилка, ги соединуваа различните епизоди, изнаоѓајќи ја во нив сличноста со водечкиот мотив. Насетената реторичност во севкупното дело на Дививие овдека доаѓа до својот целосен израз. Темите и мотивите се преплетуваат, јунаците се губат и се наоѓаат, една тотално разлиена структура, па сепак сето тоа е во рацете на провидението, во рацете на креаторот, а тоа е најмалку што може да се рече за Жилиен Дививие. Можеби е од важност да спомнеме дека тој и понатаму ќе му остане наклонет на овој во тоа време се уште по малку недефиниран драматуршки жанр. Но, без оглед на овие афинитети, Дививие ќе ги развие своите режисерски квалитети, своите поетски визији и своите драмски опсесии во филмовите што во еден период ќе ги создаде во Франција и во Соединетите Држави. Веднаш по филмот "Покана за бал" Дививие ќе замине во Америка и таму ќе го сними филмот "Големиот валцер" ("The great waltz"). Но, пред тоа, тој ќе го сними филмот "Крај на денот" ("La fin de jour") и ќе го започне снимањето на "Каков татко, таков син" ("Un tel pere et fils") во Франција што ќе го заврши во Холивуд. Сепак, овдека треба да се спомне и Дививиеовата верзија на старата нордиска сага "Собласната кочија" ("La sharete fantome"). Тоа е наедно период што можеме да го наречеме прилично хетероген, и тематски и жанровски. Но Дививие низ сите тие разновидни дела сепак ја следи својата доминантна визија. Тоа е визија која настојува да ја пронајде онаа судбинска нишка на човекот и неговиот внатрешен свет,

без сомнение за Дививие еднакво важен и загадочен. Присутно е тука и настојувањето сето тоа, сиот тој деликатен конфликт да се прикаже низ еден по малку меланхоличен, по малку поетски филмски ракопис. Во почетокот на "Покана за бал" доминантните црни вертикали во структурата на кадарот како да го сечат нападното сивило на инаку пријатниот медитерански пејзаж. Чемпреси, вити и достоинствени, и меѓу нив една човечка фигура во црно, со чудна, малку забавена подвижност - ете тоа е почетокот на "Покана за бал". Веднаш се наметнува функционалноста на декорот и пејзажот. Оваа доблест станува белег на епохата во која своите најдобри филмови, покрај Дививие, ги создаваат и Марсел Карне, Рене Клер, Жак Фејдер, Абел Ганс. Конечно, тоа е период кој можеме, со мирна душа, да го наречеме класицистички во развојот на филмската уметност и филмскиот израз. Сета разлика од поранешниот таканаречен класичен период, кој се однесува на немата кинематографија, се разбира е во тоа што овдека, во француската реалистичка филмска стилистика помеѓу двете војни, пејзажот и декорот се облагородени со човечки звуци. Овој изразен елемент многу им недостигаше на шведските режисери Виктор Шестрем и Мориц Стилер во прочуената нема епоха на оваа нордиска кинематографија. Може, исто така, да се рече дека ова наследство на шведскиот нем филм е едно од позначајните во развојот и богатството на филмскиот израз. Тоа наследство особено и погледуваше на поетиката на Дививие, во чиј опус уште од почетоците забележуваме една умерена тенденција кон еклектицизам од ваков вид. Но, овие атрибути набргу стануваат универзален дел на филмскиот изразен репертоар. Интегрирањето на изразните и стилските елементи на неговиот филм нужно дијалектички донесува некои нови изразни форми. Така, токму во оваа ситуација можеме да ги бараме значењето и важноста на францускиот класичен црно-реалистички филм и придонесот на неговите автори.

Нас овдека посебно не интересира значењето на делото на Жилиен Дививие. Неговото дело, ставено во еден ваков историско-естетски контекст, може секако да пружи една мошне индикативна претстава, пред се за онаа специфично естетска ситуација во која се наоѓаше филмскиот израз во тој период. Уметнич-

ниот успех на неговите филмови во тоа време и нивната исклучителна комерцијална прифатеност му овозможува на Дививие една определена слобода на креативниот избор. Но, по заминувањето во Америка, тој набргу станува обременет со ориентација кон некои компромиси, кои ќе го доведат до работ на уметничката просечност. Тоа може да се рече за неговите филмови "Лидија" ("Lidya"), "Тело и мечта" ("Flesh and fantasy") и уште еден омнибус филм: "Раскази од Манхетен" ("Tales of Manhattan"). Па, сепак, овие филмови се уште ги содржат оние значења, барем во одделни фрагменти, кои унажуваат на тоа дека веќе изградениот изразен стил и творечкиот космос на еден автор упорно изнаоѓаат адекватни форми да не потсетат на својата присутност. За еден автор од рангот на Дививие не може многу да значи промената на творечкиот амбиент. Секако дека Дививие, во оваа своја фаза, на некој начин ќе ги рекапитулира своите поранешни естетски искуства. Сепак, тие обиди, во секој случај искрени, на Дививиевото дело нема да му донесат некои нови, до тогаш незнаени квалитети. Токму се случува нешто што би го нарекле обид за прекинување со поранешната поетика и вклопување во новите тематски простори. За Дививие ова се разбира, не претставува некој посебно успешен творечки период. Губејќи ја врската со своите порано изградени тематски структури, тој како да остана без основата на својата естетика. Преостанува само едно бесполезно варирање околу еден мотив, кој на Дививие му се чини универзален, а тоа е судбинската одреденост на драмските јунаци. Секако, тој мотив и неговата универзалност во сите човечки простори поттикнуваат некои нови резултати и на естетски план, но филмовите на Дививие од оваа фаза тоа само формално го изразуваат. Атмосферата на незапирлива фатумска сила што ги обвива јунаците со својата невидлива присутност, скриена во предметите и пејзажите низ кои јунаците се движат, отсуствува во повеќето од овие филмови. Осврнувајќи се на оваа во извесна смисла творечка криза, Дививие ќе ја објасни во една своја изјава со следниве зборови: "Дојдов во Лондон за да снимам едно сиеж кое многу ми се допадна, "Лисица" од Мери Беб. Вивиен Ли требаше да ја толкува главната улога. Сценариото беше напишано, но одеднаш мојата протагонистка си уврте во главата да биде Ана Каренина. Јас одбивав,

кажав дека никогаш не сум имал намера да обработувам руска атмосфера. Но, бев предмет на таков притисок, што на крајот морав да се согласам". И, навистина, Дививие ќе ја сними можеби најдобрата верзија на прочуениот Толстоев роман. Но, компромисот останува компромис кој во некои мигови резултира влијание и врз естетското *credo* на Жилиен Дививие. Се разбира, "Ана Каренина" е снимена во 1948 година, по неговото враќање од Америка.

По четирите години поминати во Холивуд, "Паника" ("Panique") беше првиот филм што тој го снимаше во напдно ослободениот Париз во 1946 година. Дури тогаш можеше да се врати на своите омилен тематски: на фатализмот, на свирепоста, на толпата, и тоа со повторно најдените елементи на сопствената митологија и естетика. Сега веќе Дививие тоа во ублажена форма ќе го продолжи во некои филмови снимени по "Паника". Но, овдека станува флагрантна ситуацијата на внесување нови тематски мотиви во неговите филмови снимени во текот на повоените години. Едно ново естетско и творечко искуство почнува да се реализира во делото на мајсторот.

3. Докажувањето како константа

Во набројувањето на другите Дививиеви филмови доаѓаме до интересно сознание дека овој француски класик е перманентно во тековите на своето време, и како уметник и како социјално ангажиран творец. Така ќе ја почувствуваме и неговата прилично остра сатира на некои клерикални и политички теми, што ги зафати во филмовите "Малиот свет на Дон Камило" ("Le petit monde de Don Camillo") и "Враќањето на Дон Камило" ("Le retour de Don Camillo"), кои означуваат и една мошне успешна и плодна соработка со тогаш врвниот француски комичар Фернандел. Исто така, успешен обид во комедиографскиот третман, со помалку горчлива поезија, беше и филмот "Човекот во мантил за дожд", ("L'homme a L'imperméable"), повторно со Фернандел. Богатството на стилистичките истражувања на Дививие и неговата творечка плодност и во овој период импресионираат. Меѓутоа, негов творечки подем и врвен естетски резултат во еден определен стил, сепак ќе остане првиот период на звучниот филм во годините 1930-1940. По Војната

остануваат само повеќе или помалку успешните реминисценции на сопствените филмови од предвоенниот период. Тука можеме да ги вброиме: "Аферата Маурициус" ("Affaire Maurizius"), "Под небото на Париз" ("Sous le ciel de Paris"), "Мативода" ("Pot-Bouille") и особено, "Тоа е времето на убијците" ("Voilà les temps des assassins"), "Марија Октомври", "Вжештена соба" ("La chambre ardante"), "Нож од гуска" ("Chair de poule") и неговиот последен филм "Даволски поздрав" ("Diaboliquement votre"). Во неговиот импозантен опус остануваат секако и делата кои се рутински остварувања, задоволувачки само од комерцијален аспект. Но, во овој период се сретнуваме и со такви успеси каков што е филмот "Маријана на мојата младост" ("Marianne de ma jeunesse"), дело кое во себе содржи една поетска атмосфера, мистична и романтична во исто време, не толку неочекувана колку изненадувачка за делото на Дививие. Тоа беше, исто така, и уште еден новооткриен стилски афинитет кај Дививие.

Инаку, филмот е и мошне успешна адаптација на романот "Болната Аркадија" на Питер де Менделсон. Сечини, сепак, дека ова дело, и покрај некои свои електрични моменти, го задржува во себе и оној толку баран здив на една романтична авантура. Само таква е и можно да се потсетиме на "Пепе ле Моко", во кој авантурата веќе не е можна и, конечно, на "Покана за бал", каде што авантурата ја сретнуваме во нејзиното траење и одвивање.

4. Покана за филм

Филмот "Покана за бал" е создаден во, можеби, кризен период за неговиот автор, со стил и израз што Дививие веќе ги имаше оформено како свои битни естетски обележја. Па, сепак, овој филм можеби наедно е и најкарактеристичен за опусот и поетиката на неговиот автор. "Покана за бал" го има всушност оној ореол на таинственоста со која Дививие и сакаше да го обвие. На прв поглед "Покана за бал" како да излегува надвор од рамките на цела една тогашна стилистичка концепција во француската кинематографија. Неговата фабула се движи околу доживувањата на убавата вдовица Кристина (Mari e Bell), која

наоѓа една стара покана за бал, со имињата на неколкумина нејзини некогашни додворувачи. Потоа тргнува да ги побара. Тука е и можноста за Дививие да ги спротивстави ликовите и амбиентите во еден, пред се, интересен визуелен паноптикум. Она што во литературната класика често го нарекуваме "галерија на ликови", овдека се наметнува со една нова сила. Менувањето на просторите во "Покана за бал" е една несомнено драматуршка условеност која на Дививие му помага да создаде една на моменти скоро барокна пјторескност, што мошне добро, како што веќе рековме, ја најавува и уводот на филмот. Понатаму, Дививие не го запоставува и социјалниот контекст на ликовите. А тие ликови припаѓаат на најразличните категории на едно буржоаско општество. Тука се сретнуваме и се разбира, со разни нивоа на човечката трагика, сите еднакво уништувачки. Воопшто, сите актери во овој филм претставуваат донекде една метафоричка димензија, сите заедно, но и секој посебно. Тие димензии се од вообичаениот драматуршки арсенал на францускиот "црн филм". Уочуваме овдека и еден обид на Дививие, неговите јунаци да прозборат и од аспектот на нивната морална поставеност. Кристина ќе се сретне со низа личности, како: комичен дамски фризер, учител по скијање, блазиран и нечувствителен, гангстер кого во моментот на средбата го одведуваат во затвор. Понатаму, тука е и средбата со мрднатиот лекар. Воопшто, Дививие овдека ни пружа слика на еден свет во распаѓање, во неговите не баш сентиментални бои. Но трагедијата која тука е на повидок како постојана закана, се чини, е одложена на непознато време. Комплексноста на Дививиеовата режиска постапка на овој начин е скоро вчудовидувачка. Различните епизоди и личностите врзани со таа никогаш јасно недефинирана заканувачка атмосфера. Судбинските и другите сили дејствуваат со несмалена ефектност на ликовен и на драмски план. Дијалогот во "Покана за бал", исто така, ги донесува карактеристиките и на ликовите и на настаните во врска со нив. Сите тие компоненти на изразот стануваат дел на Дививиеовата замисла, а тоа е да се претстават ликовите и нивните судбини. Така, овој

xx

Рудолф Сремец

ДЕЦАТА НА РАЈОТ

Во годините на окупацијата францускиот филм доживуваше тешка криза. Голем број талентирани синеасти, меѓу нив и најголемите, емигрираа, некои молчеа, некои продолжија да снимаат неинтересни филмови, а некои остануваа со минатото, полни со горчина. Марсел Карне, кој пред Војната со своите филмови беше на самиот врв на филмскиот реализам од "црниот тип", автор на филмови со тешка атмосфера, се сврти, за време на окупацијата, кон средниот век ("Вечерни посетители") и кон 19-тиот век ("Децата на рајот"). Без можност јасно и отворено да проговори за поразот на нацијата, тоа беше еден вид тивка реакција на состојбата околу него. А тоа беше, без сомнение, и бегство од реалноста, во теми со кои можеше да се протолкува депресивната атмосфера во општеството. Оттаму онаа семејна и поразна резигнација што доминира во филмот "Децата на рајот" и која од почетокот до крајот на филмот расте до отворен песимизам: целиот живот е театар, луѓето се артисти, марионети на Театарот на гротеската, се губат, се наоѓаат и повторно се губат во вечна и залудна бркотница. Во животната драма, каде што владеат насилството и парите, луѓето се во постојан конфликт, живеат и умираат залудно, секој е во опасност, победуваат најсилните, среќата е лажна и неможна. Ваквиот став не е далеку од релативизмот и мрачната поезија на Жак Превер, сценаристот на филмот "Децата на рајот".

Сценариото на филмот: Жан Луј Баро им ја раскажувал еден ден на Марсел Карне и Жак Превер анегдотата за пантомимичарот Дебиро кој, во настап на љубомора, со стап отепал еден предизвикувач. Тоа беше почетен стадиум на сценариото. И Карне и Превер ја простудирале епохата, почетокот на 19-тиот век, и настаните врзани за Дебиро.

Пантомомичарот Дебиро е историска личност. Во почетокот на 19-тиот век бил славен во својата уметност. Фредерик Леметр, исто така, лице од филмот, бил познат артист на тоа време, а Пјер Лемер, според кој е граден ликот на Ласенер, е современик на првите двајца. Тој бил криминалец од поскупоцен формат, многу циничен пред судот кој го осудил на смрт поради убиство. Од оваа фигура Превер направил нешто повеќе: тој е циничен и интелигентен анархист. Преку него Превер ги изрекол своите мрачни и дијаболски сентенци. Покрај овие три лика, донекаде преобликувани, додал Превер - исклучувајќи ги епизодните ликови - уште три: тоа се Гаранс, Натали и Монтреј. Во средиштето на драмата ја наоѓаме Гаранс, едноставна и спонтанa жена, љубовница на луѓе кои не знаеле да и пружат мирна и среќна љубов. Баптист Дебиро (Жан Луј Баро), пантомомичарот, е единствен кој ја сака искрено и страшно, а среќата никогаш не ја остварија иако и Гаранс тоа го сака од се срце. За Баптист, мечтателен и плашлив поет, сонот е исто што и животот, како што и љубовта за него е најдлабока тајна. Фредерик Леметр, артист и фалбаџија, амбициозен убавец, од Гаранс бара само сензуална сензација. Ласенер, личност од исклучителен формат, интелигентен анархист, кој не сака никого и кој не пожелува ни да биде сакан, гледа во Гаранс една супериорна личност која знае да ги цени неговите несекоедневни квалитети. Тука е и аристократот Монтреј, денди од булеварот Сен-Жермен, богат и вообразен, кој сака да ја купи Гаранс како скапоцен и редок предмет.

Драмата расте и се збогатува низ конфликтот на овие четири личности, кои се натпреваруваат околу Гаранс. Но, ваквата полифонија на судбините во сценариото не израснува до целосно единство, па е можно помалку упатениот гледач да не ја разбере оваа замрсена игра, бидејќи централно драмско дејствие нема. И, кога на крајот од филмот, односно на крајот на вториот дел од филмот (вториот дел е наречен "Белиот човек", додека првиот е "Булеварот на злосторството") Баптист се губи во толпата луѓе очајно барајќи ја Гаранс, ние не знаеме зошто таа заминала од него. Дали за да не го наруши бракот на Бапис со младата

Натали, припроста женичка, или за да остане верна на Монтреј, за чија смрт се уште не знае? Ние не знаеме ни што се случува со Фредерик кој исчезнува неколку сцени порано, без објаснување каде! Би можело да се рече дека сценариото - толку богато и раскошно со фантазија, толку длабоко поетски - е слабо во својата композиција, небрежно направено во однос на хармоничноста на драмската прогресија. Бидејќи во тоа множество ликови и настани меѓусебното поврзување се чувствува цврсто нагласено само на некои места, а во повеќето од нив тоа се само низа глетки со исклучителна сила, тие течат едни крај други без потребната каузалност.

Се наметнува поинаков заклучок: на авторите им било повеќе до тоа да ја покажат широката и богатата историска фреска на времето од владеењето на Луј Филип, годините на лажен блескав напредок, пред бурата од 1848 година. Таа епоха даваше материјал за ликови, за заводливи декори и костими, за интригите и боите на општествениот вртеж кој, исто така, го инспирираше и Балзак. Некогашниот Булевар на злосторството беше место на чести убиства, собиралиште на сомнителни типови од париското подземје. По Булеварот кружеа трупи на пантомимичари и сенакви циркусни мајстори и пеливани, тука постојано се славеше саемот на евтини чуда и чудеса, тука измамниците собираа пари од бучната публика.

Обојувајќи го своето сценарио со шареноликиот декор на епохата, поетот и сценарист Превер, долгогодишен соработник на Карне, во дијалозите вметна треперлива и брилијантна сензибилност, мешавина на нежност и бруталност, зајадлив и скептичен хумор. Уште повеќе, се чини дека една таква акумулација на супериорен текст го запира ритамот на филмот и станува опасна, бидејќи текстот се чувствува како вредност која нападнo свртува внимание кон себе. И тоа е уште еден елемент од филмот, кој, за жал, не придонесува кон неговото единство, туку напротив. Сепак, дијалогот е напoлно адаптиран кон психолошкиот профил на ликовите, давајќи им со своето изобилие и автохтоност призовок на театар. Но, и целиот филм оддава при-

суство на театарски вредности, во основа е статичен, со текст кој сака да владее. Сепак, тоа е извонредна мешавина од театар и филм, една од најдобрите. Во "Златната кочија" Реноар тоа вака го апострофира: "Каде започнува театарот, и каде завршува животот ?

Режија: Марсел Карне, ученик и асистент на Клер и Фејдер, уште во својот прв филм "Жени" (1936) срејно се поврза со поетот Жак Превер, и таа соработка беше плодна за француската филмска уметност. Со филмовите "Нејот во магла" (1938) и "Хотелот Север" (1938), а особено со филмот "Денот се буди" (1939), избива во првиот ред на светските режисери. Освен со веќе споменатите филмови "Вечерни посетители" (1942) и "Децата на рајот", продолжи со дела кои само ја потврдуваа неговата поранешна репутација, но не и ја надминуваа. Тоа се филмовите "Вратата на нојта" (1946), "Жилиет или клучот на соништата" (1950), "Тереза Ракен" (1953) и "Земјата од која доаѓам" (1956). Го сметаат за најдобар претставник на предвоената школа на поетичниот реализам. Светот, гледан како конгломерат од бруталност и крв, добива свој посебен превез на преверовска сублимација, остар хумор и сензибилност. Поправо, не можеме да ги одвоиме едниот од другиот, Карне од Превер, кога зборуваме за тие филмови. Во секој случај, единството на соработката беше збогатено со силен елемент на хуманизам, кој го продлабочи уметничкиот потенцијал на драмата за животот, гледана со очите на Карне.

И во режијата на другите филмови, а особено во "Децата на рајот", методот на Карне може да се нарече едноставен, бидејќи не бара никакви технички виртуозитети. Егзактното и внимателното прикажување на настаните е придружено со богатството на инвентивни детали. Научен пример за тоа е кога Ласенер и Аврил го внесуваат Монтреј. Нема крвави сцени туку само одрази: го гледаме скаменетото лице на Аврил, слушаеме паѓање на тело, потоа, во прв план се појавуваат лабаво спуштените раце на Монтреј. Или друга сцена: додека Гаранс и Баптист се бакнуваат во театарот, зад завесата, камерата ги остава, бавно се движи низ мрач-

ниот простор, како да се приближува опасност, и: од темнината изронува во прв план лицето на Ласенер, подбивно лице, злосторничко, интелегентно и развлечено во тивка насмевка.

Посебно е поглавјето за мајсторството на режисерот во работата со артистите. И тој печат на единството што Карне го оствари во блескава постапка и со исклучителен придонес на самите артисти, направи креациите на ликовите да станат неодвоиво поврзани со лицата, гестовите, говорот, емоциите, кои артистите ги дадоа за тој единствен артистички огномет, така ретко гледан во филмот. И Арлети (Гаранс), и Пјер Брасер (Фредерик), и Баро (Баптист), и Марсел Еранд (Ласенер), и Марија Назарес (Натали), и Луис Салу (Монтреј), и Пјер Реноар (извонредниот Јерихо, продавач на старудии), ќе останат во историјата на филмската игра незаборавни по спонтаноста, по богатството и емоционалната клавијатура, по широчината на животот, што им ги дадоа на своите ликови. Гаранс - тоа е во историјата на филмот благото лице на Арлети; Фредерик - тоа е вулкански, фалбаџиски, разметлив елан на Пјер Брасер; Баптист - веќе не е можно да се одвои од тежната маска што му ја даде Баро.

И на крајот: овој филм не трасираше пат по кој другите автори би го следеле. "Децата на рајот" е дело кое значи завршна точка, ходник без излез, една естетика која се нашла себеси во широката и богата декоративност на сметка на драмската напнатост, на сметка на постепениот и незадржлив драмски од. Во целиот свој елемент, блескав исклучок, интелектуалистичка и хиперсензибилна варијација на мрачната тема на филозофскиот детерминизам *a la Prévert*, овој модерен филмски еп, во кој се мешаат и "мелодрамата, и трагедијата, и пантомимата, и филмот и самиот живот" (*Georges Sadoul*), ќе остане сам, без соперник и следбеник, сосем настрана. Ни самиот Карне повеќе не го повторуваше, не го бараше, ниту ќе го достигне во својата понатамошна работа. За тоа постои малку веројатност, бидејќи е скоро невозможно, воедно

и повторно да се најдат сите елементи: и остро
забележување на Карне, и горчливата поезија на
Превен, и таков артистички ансамбл, и таков ос-
новен, битен, потсвесен поттик, произлезе од га-
дењето над реалноста затруена со окупацијата.

(Филмска култура, 1958)

Превод: П. Гргуревски

xx

[illegible]

Благоја Куновски

ПОРТРЕТ: АЛЕН РЕНЕ (ALAIN RESNAIS)

ЛУГЕ ВО ИЗВРТЕНОТО ОГЛЕДАЛО НА ЖИВОТОТ НА
"БЕСПРОСТОРНОСТА", НА "БЕЗВРЕМЕНОСТА"

Уште од времето на францускиот нов филмски бран, во кој претставуваше водечка авторска личност покрај Годар и Трифо, Ален Рене, во текот на изминатите две децении, беше еден од поконстантните режисери во интегралното манифестирање на својот авторски стил, израз и сензибилитет. Тој всушност, консеквентно го изградуваше сопствениот авторски систем на размислување низ филмскиот медиум, низ филмската уметност, а што се однесува на одредена рефлексивност и медиумска филозофичност, со опсервирање на животот, т.е. човекот во животниот универзум, низ интерполирање на реалноста и иреалноста, на вистинското и замисленото, на просторноста и беспросторноста, на свесното и потсвесното, сето тоа како во некое огледало на извртеното време (минатото, сегашното, идното), а понекогаш и како безвре-

Рене, како и многу други автори блиски на неговиот стил, како што се: Фелини, Бергман, Буџуел или Голдвар, повеќето свои филмови ги градеше врз принципот на меморијата, како патување низ човековиот живот, низ сеќавањата, како недовршен процес на истражување на човековата егзистенција и идентификација. За споменатата група автори, најчесто, создавањето филм значи повинување (слика по слика) на некое искуство, на некоја атмосфера, на некој "апарат" на емоции, толку жив колку што се и тие самите. И повеќе од која и да е друга уметност, филмот ја има таа моќ, минатото на другите луѓе, дури и нивните најдалечни верзии на тоа минато, да ги прикаже како дел од нечие друго минато. Тие луѓе се јавуваат како некој вид фантастична проекција, програмирани и водени низ различни идентитети на избраните филмски личности. Во некои филмови на Рене,

какви што се: "Минатата година во Мариенбад", "Те љубам, те љубам", "Привидување", или првиот негов новобрановски и авторски манифест-филмот "Хироши-ма, љубов моја", се добива впечаток како никогаш да немало "реалност", со што како да се заштитува меморијата од сите временски алтернативи едновременно. Таа мултипликација на сеќавањето, при што дефиницијата е кристално јасна, а дефинитивноста е една неможност, зачестено прераснувала во суштински систем на современиот филм, барем во текот на изминатите дваесет години. Тој нов кинестетичко-мисловен систем на современиот европски филм го одразуваат најеклатантно филмовите на авторите од типот на: Буџуел, Бергман, Фелини или Рене, чии дела тргнуваат тивко од реалното кон иреалното, како да се во доменот на некоја специфична фантастика, убедливо демонстрирајќи го оној дел на имажинарниот и фантастичкиот свет, во кој луѓето како да живеат во лабиринтот на алтернативните универзуми, одвоени еден од друг според барањата на свеста и телото. Бидејќи самиот филмски медиум се разви до една оптимална внатрешнопојавна сложеност, се развиваше и анцепторската му на интелектуално позрелата публика, што ќе рече, авторите го прилагодуваа својот мисловно-опсервациски систем наполно според самата способност на човекот-гледач, кој оперира со зголемената комплексност на филмовите на повеќе симултани нивоа. Во таков контекст, на новиот синеастички сензибилитет и култивираност на современиот гледач, единичната, индивидуална, и линеарно-наративна драмска структура на модерниот филм, не може да му биде повеќе реална во буквална смисла, бидејќи тоа би изгледало банално за сегашните генерации (особено за младата, филмски образована публика) кои со текот на времето свикнале да апсорбираат информации на повеќе нивоа и планови во исто време. Затоа, еден Ален Рене, уште од својот новобрановски, најран период, ќе ги хипостазира принципите на таа нова кинестетика, прераснувајќи лично во автор кој на најдобар начин (заедно со неговите споменати колеги) ќе ја инкарнира таа нова свест за современата филмска уметност, варирајќи го од филм во филм својот систем на повеќеслојно изразување, каде што визуелно-кинестетичкото се надополнувало со внатрешната структура на проседето и со неговата одразена мисловност во

метафоричкиот спрег на режисерскиот концепт. Најнапред да го задржиме вниманието на Ренеовиот авторски систем, низ анализа од кинестетички карактер, на филмовите од неговата прва фаза, какви што се: "Хирошима, љубов моја" (1958 год.), "Минатата година во Мариенбад" (1961 год.) и "Војната е завршена" (1966 год.).

Патување низ времето

Употребата на филмското време како значење во релацијата меѓу карактерите и идеите е посебна карактеристика на Ален Рене. Во филмот "Хирошима, љубов моја" (снимен според сценариото и дијалогот на нагласено сензитивната писателка и режисер Маргарет Дира) режисерот Рене ја поставува како клучна идејата за човечката нехуманост во однос на друг човек и тоа што несебичната љубов на една жена може да значи како контрапункт. Во војната на преживувањето на голата човечка егзистенција, таа е "чувар" на своите непријатели (германски и јапонски). Еве инсерт од сценариото на Дира: тоа е уводот во првиот дел:

"Во отворањето на филмот се појавуваат постепено два пара голи рамења. Во почетокот се што гледаме се тие рамења (рез од телата во висина на бедрата и главите) во прегратка; и, како да се посолени со пепел, натопени со дожд, роса или пот (што и да е од тоа). Важна работа е впечатокот што го добиваме, имено, дека таа роса, тоа потење, е резултат на атомската "печурка" додека се појавува и испарува. Тоа би произвело сурово конфликтно чувство на свежина и копнеж. Рамењата се со различни нијанси на црно-бело, едното е темно другото светло. Фусковата музика (автори на музиката се композиторите: Џовани Фуско и Џорџ Делару) ја придружува оваа скоро шокирачка прегратка. Разликата меѓу рацете е, исто така, многу нагласена. Раката на жената лежи на потемното рамо - "лежи", можеби не е вистинскиот збор, "фаќа" би било поблиску до значењето. Гласот на човекот, тивок и мирен, како да рецитира, вели:

ТОЈ: - "Ништо не си видела во Хирошима, ништо."

Користен почесто како посакуван, женскиот глас, исто така тивок, придушен и монотон, глас на некој кој рецитира, одговара:

ТАА: - "Видов се. Се."

Ова привидно литературно "избегнување" во отворањето на филмот е спроведено низ композициското осветлување и уредување на кадрите, во конкретната филмска идеја.

ТАА (Емануела Рива) го "видела" тоа, иако бомбата ја разорила Хирошима дванаесет години порано, кога таа била девојка во нејзиниот роден Невер, во окупираната Франција, и во времето кога таа била вљубена во еден млад германски војник, кој подоцна бил убиен во ослободителното движење. Низ режисерската јукстапозиција на кадрите од окупираниот Невер, кога таа била острижена во знак на сурова казна, како и низ кадрите од со земја срамнетата, Хирошима, се создава драматиката и филмската сила на ова ремек-дело на Ален Рене. Лежејќи со својот јапонски љубовник (архитект) во тој филмски "презент", таа е запрашана дали човекот кого го љубела во текот на војната бил Французин. Нејзиниот одговор е негативен.

(Невер. Љубовен кадар од Невер. Велосипедска трка. Шума. Итн.)

ТАА: - "Најнапред се сретнавме во еден амбар. Потоа меѓу урнатините. А потоа в соба. Како и насекаде."

(Паралелно со дијалогот одат кадрите од Хирошима, глетки од катастрофата што ги зафати овој град и неговите луѓе. Потоа одново кадар од собата во филмскиот "презент". Светлината е нешто потемна. Нивните тела се во мирна прегратка).

ТАА (продолжува): - "Потоа тој умре".
Невер. Кадри од Невер. Реката. Нејовите. Дрвјата што се лулеат на ветрот итн. Напуштен неј. Градина. Потоа одново Хирошима.

ТАА - "Имав осумнаесет, а тој дваесет и три години."

ној

ето
лу-
м-

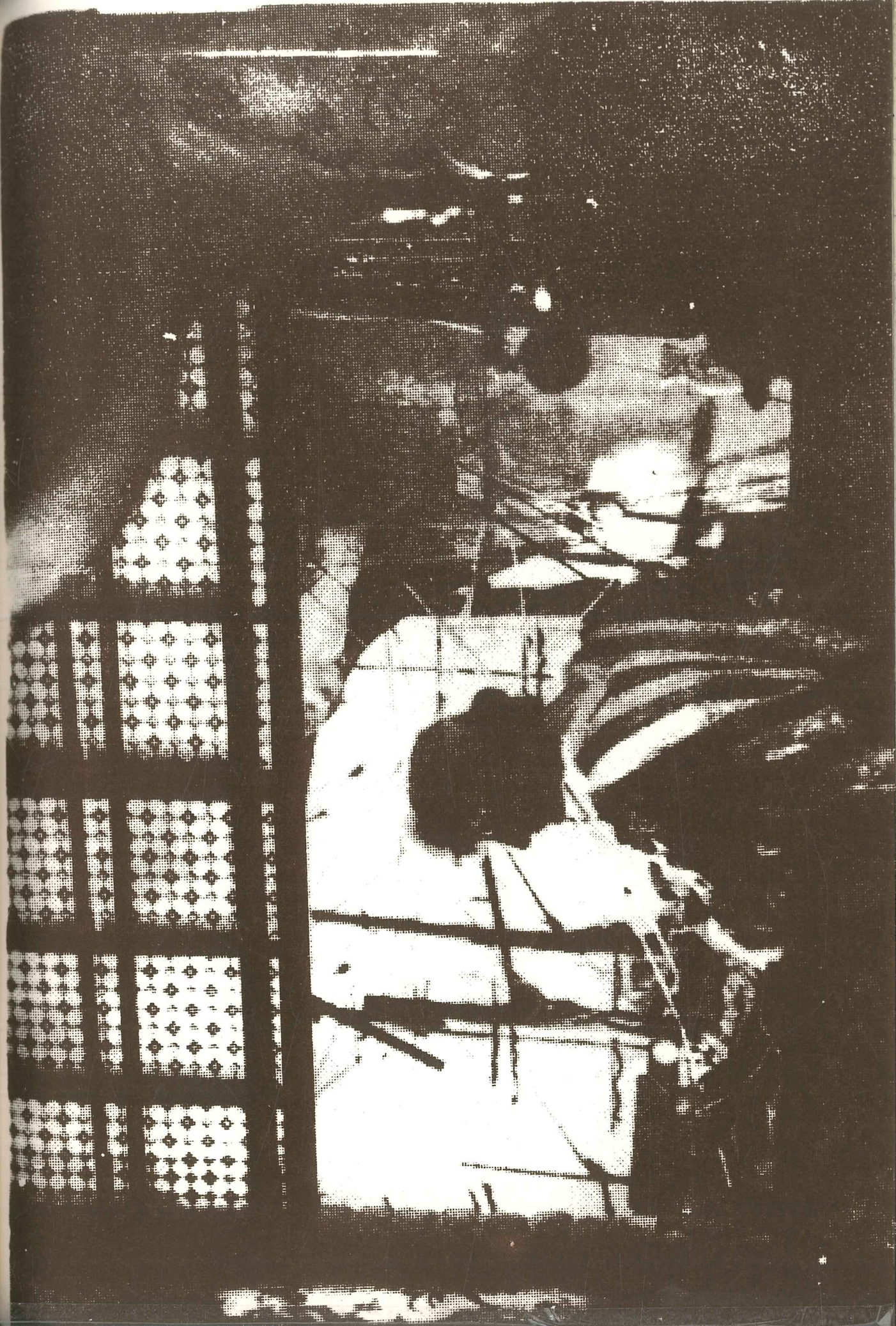
га
рга
ули-
бе-
ил
а-
р,

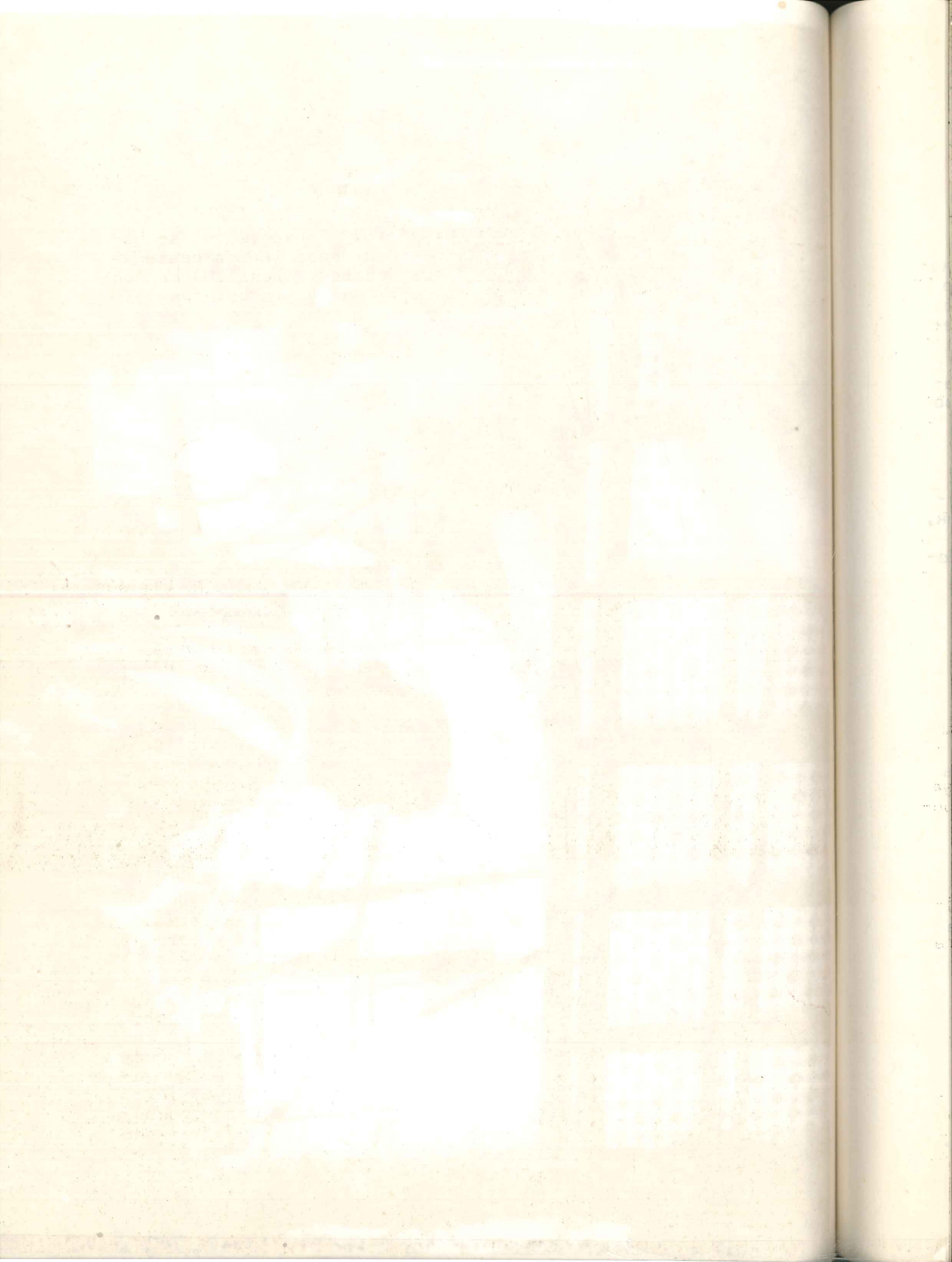
има,
е-
и
е
а
и-

а.

ка-

а.





(Невер. Навечер во "колибата" "Венчавањето" во Невер. Во текот на кадрите од Невер ТАА одговара на прашањето за кое се претпоставува дека ТОЈ го поставил, но не така гласно. Секвенцата со слики од Невер продолжува. Потоа:

ТАА (тивно): "Зошто разговараме за него повеќе отколку за другите?"

ТОЈ: "Зошто не?"

ТАА: "Не. Навистина зошто?"

ТОЈ: "Поради Невер можам да започнам да те познавам и, меѓу повеќе илјади нешта во твојот живот, јас го избрав Невер".

Филмската идеја низ јунстапозицијата на кадрите од Хирошима и од Невер (со јапонскиот и со германскиот љубовник) ја проектира визуелно основната универзалност на човекот, сеедно дали е тој освојувач или жртва.

Глобалниот драмски конфликт и оцртувањето на карактерите низ варијации на времињата Рене ги развива уште постилизирано во филмот "Минатата година во Мариенбад", каде што нагласено ја екстензира јунстапозицијата на времето, додека паралелно го задржува истото место на настаните. Иако со повремени прекини, кога е напуштена или кога е игнорирана наративната идеја, овој филм претставува единствено кинестетичко доживување. Додена занемарувањето на конфликтот, како мотивирачка сила, збунува и ја заматува свеста, окото е навлечено со надворешно тиво на ретка прецизност и убавина. "Мариенбад" претставува сензуално искуство кое ја поттикнува имажинацијата и го раздвижува духот. Тоа е филм на строга кинестетичка структура и на префинета синеастичка идеја, повеќе од изложување, нарација или драматика. Во овој филм Рене, повеќе од нему сличните автори, го развива системот на интерполирање на "лицата на времињата". Мистериозниот психолошки тек на свеста, придружуван со адекватна визуелна структура, што го карактеризира стилот на "Мариенбад", ја креира нереалноста како

сон. Всушност, времето ги губи своите димензии, кога едно временско случување е проткаено со друго кое нема "часовник". Нишката што се провлекува до таа безвременост на часовникот е поставена во сцената на паралелното време во почетокот на филмот:

"Еlegantни гости во нивните вечерни тоалети се собрани во еден концертен хол на бањскиот хотел во кој се отседнати."

Тие седат или стојат во различни пози, столовите се расфрлани наоколу, нема театарски редови. На малата сцена се наоѓаат еден артист и една артистка, облечени во вечерни костими од претходниот век, чии гестови и држење се здрвени и барокни; дури и самата сцена е осветлена со осум ламби, како патосна светлина, додека сценскиот декор се состои од едно грубо насликано платно со класичен пејзаж. Со наизменична монтажа меѓу вкочанетите артисти кои се заблагодаруваат на аплаузот на публиката и, исто така, вкочанетата публика која аплаудира - Рене ја презентира својата провокативна идеја (со асистенција на сценаристот Алан Роб Грије): дека нема разлики меѓу драмската, актерската игра и онаа во животот, меѓу илузијата и реалноста, меѓу изведувачите и гледачите. Книгата на снимање на филмот "Мариенбад" содржи детални инструкции за камерата со намера да го воведо читателот во целосна визуелизација:

"Приоѓајќи до првиот ред на гледачите, камерата го продолжува своето движење, како да прави испитување или смотра, скоро директно однапред, фаќајќи скоро еднакви лица, замрзнати во вниманието и силно осветлени од ламбите на сцената. Но камерата полека го забавува своето движење и на крајот се задржува на неколку неподвижни глави. Потоа тој кадар се прекинува одеднаш и доаѓа кадарот кој ја фиксира самата сцена, брилијантно осветлувајќи и пополнувајќи го сиот екран. Декорот, т.е. сликата на сцената претставува градина..."

Таквата визуелна структура што ја гради атмосферата на безвременост на реалното и нереалното го прави "Мариенбад" извонредно остварување. Исто така, единството, низ приказот или драмското дејство,

може да биде комбинација меѓу: наративните, драмските, филмските или психолошките елементи. Во тој поглед приказот на настаните во него, како современ филм, има многу заедничко со приказот во современата поезија.

Што се однесува до интерполацијата на времето во филмот, скок однапред кон некоја идна можност или сонување, може исто така да биде во одредена употреба. Уводниот приказ во филмот "Хирошима" содржи еден кадар со симболична интенција, што ги проектира љубовниците на иднината, како во неа да ќе има уште една војна. Нивните испреплетени раце и нозе, голи и телесно реални, оставаат сенишен впечаток и како да се мртви. Два кадра во филмот (она сега и она потоа во јункстапозисијата) ја сугерираат суровоста и конфликтноста, прецизирајќи го она што го бара Маргарет Дира во својот поетичен текст. Тематската употреба на минатото време во "Хирошима", сврзаноста на сликите од Невер со германскиот љубовник, беше исто така означена. Враќајќи го часовникот назад, со повторување, за да демонстрира дека времето е безвремено како што човештвото е братство, Рене, во филмот "Мариенбад", комплетно го раствора заедничкиот пејзаж на времето. Хипнотичното барање на безвременоста на човечките односи лежи во природата на шизофренијата. Искусните, чувствителни личности се наклонети кон живеење во повеќе од едно временско ниво, нивната свест пука или фрагментира, честопати е раздвоена. Примитивните го преферираат презентот како што романтичните ја бараат иднината, а циниците го довикуваат минатото. Низ фузијата на трите времиња, Рене демонстрира дека едното не е поесенцијално од другите две, ниту пак некое би можело да егзистира без другите. Интересно, Рене во филмот "Мариенбад" го остварува замаглувањето на часовникот на почетокот на филмот, користејќи го минатото време.

Прво, девојката Х е облечена во црно во текот на продолженото филмско време. Во текот на претходното (минато време), низ флеш-бекови, таа носи бело. За миг одржуваме контакт низ костумите, како некое решавачко искуство. Камерата се движи на фар и панорамски за да го сними статичкото постоење на грамадниот мавзолеј; органската музика ги довикува се-

кавањата на исчезнатите средби. Животот е барокен и статичен. Првиот половина час на филмот "Мариенбад" има одредена стилизирана убавина на некој вид аристократска игра-шах, и постепено, нелогичноста на шизофренијата исчезнува, така што, како гледачи, остануваме збунети. Се губи свесната врска во изменувањето на времето. Така, девојката Х станува збир на нејзиното минато, сегашност и иднина. На тој начин, Рене како да создавал некој вид пионерство во филмскиот израз, веројатно слично како Џојс во литературата или Пикасо во сликарството, низ својот посебен стил на користење лицето на времето, држејќи го како сигурно - минатото време.

Исто така, за стилско-изразната перфекција на Рене како режисер сведочи и употребата на светлината во неговите филмови, особено во оние од првата, црно-бела етапа. Бидејќи сценаристот и режисерот се првите кои ги гледаат сликите (на идниот филм) во око-то на својата свест, долго пред камерманот да ја види книгата на снимање, сенките и светлините во секоја сцена се примарна одговорност на режисерот, пред тој да ги напушти и да му ги предаде на камерманот во непосредната реализација. Маргарет Дира во своето сценарио за филмот "Хирошима", опишувајќи ги уводните кадри со љубовниците во собата, го опишува и односот на светлината: - "Ремењата се во различни бои, едното темно другото светло... Разликата меѓу рацете е, исто така, маркирана.

Раката на жената лежи на темно рамо..." - Така, наскоро во сценариото на филмот "Хирошима" постојат упатувања за светлината, секогаш кога е тоа потребно. Во текот на еден од флеш-бековите на градот Невер, Маргарет Дира опишува: - "Во Хирошима. Светлината е веќе поинаква... Во Невер. Германците минуваат низ скверот во самрак... Во Хирошима. Таа лежи на креветот, задоволно уморна. Сега потемно... (подоцна) во собата, светлината е уште потемна".

За зрелоста на филмот да продолжи, Рене одново покажува дека сите елементи се под негова команда: светлината и движењето на камерата, а исто така карактерите и драмските заплети. Филмот "Мариенбад" со заситени очи се отвора кон свежите можности понудени од светлината. На пример, времето е означено со темната и светлата облека на личности-

те; љубовниците танцуваат во темно-светли шаблони. Со тоа, времето минато и времето сегашно се соединуваат, а свеста и потсвеста се втопуваат една во друга. Времето и просторот како да не се есенцијални во нивната филмска идентификација.

Времето, како и околината, може да биде обединувачка сила, но тешко и замена за неизбежната меѓуигра на личностите. Драмата е секако важна работа, без оглед на местото и времето, но без оглед и на луѓето. Рене, во својот филм "Војната е завршена" (66 год.), на карактеризацијата се сконцентрирал на начин што не го покажал во своите претходни филмови... Средовечниот револуционер (Ив Монтан), активен во текот на дваесет необични години, функционира против политичката заднина низ продолжителната борба на комунистите - револуционери во повоена Франкова Шпанија. Секогаш педантно облечен, прецизен во манирите и говорот, неженет но страстен, рационален и реалистичен, како централна личност на филмот е тридимензионален. Неговото водење љубов со несозреаната деветнаесетгодишна марксистика и со средовечната зрела жена од кариера (Ингрид Тјулин) е извонредно снимено во полуромантични но наполно страсни пасажии. Рене покажува високо чувство во портретирањето на "чувствата" на мигот, неговиот допир, неговата форма и состав во визуелното означување. Телото на девојката е фрагментирано во неговите убави делови, третирано нежно во неговата свежина, така што лесно се разбира зошто еден постар човек возвраќа на сето тоа во љубовниот чин и зошто, таа девојка, во своето младешко почитување на херојот, го обожува својот позрел колега - револуционер и љубовник. Фрагментирањето на телото на постарата жена е дадено поинаку. Во тој однос постои зрелост и разбирање, големо сожалување, поинаква нежност во нејзината желба за дете. И овој филм е одличен пример, особено во современото отсликување на сексот и сексуалноста во функција на општата драма. Исто така, свеста на образованиот комунист-интелектуалец, неговите чувства и сфаќања, стравувањата и фобиите, го прават филмот "Војната е завршена" поинаков во еден друг манир. Тој вид состав на филмот е повеќе ментален, зошто постои и еден вид филмски тек на свеста што е нагласено визуелно потенциран. На пример, кога механи-

чарот на гаражата умира од инфаркт (така е речено), а ние го познаваме како скромн фабрички работник кој со причина ја напушта работата, неговиот закоп е замислен во свеста на централната личност, другарот револуционер (Ив Монтан). Рене тоа го остварува без претопување, или затемнување, или со кој и да е технички знак. Сцената на закопот доаѓа веднаш по информацијата за смртта на работникот. За миг, може да се сфати дека главната личност (Монтан) е навистина присутна на закопот, но ние знаеме дека тој мора да брза назад во Шпанија. Тој сето тоа го гледа со своите очи, го замислува, па така и ние гледаме и замислуваме заедно со него. Во филмот "Војната е завршена" постојат десетина слични мали имажинарни "излети" и визуелно-ментални проекции. Така, главната личност се замислува себеси како го испушта возот додека вози автомобил на враќањето од Шпанија преку граница и, макар што тој не го испушта возот туку пристига во Париз од Јужна Франција, ние навистина го гледаме како брза на скалите на железничката станица за да види како возот заминува. Сето тоа може да му биде конфузно на обичниот гледач, ако не е подготвен за техничката перфекција во режијата на Ален Рене. Такви храбри кинестетички истражувања помогнаа да се помести границата на филмот по дваесет и првиот век.

Патување низ свеста

По филмовите од првата, црно-бела етапа, Ален Рене го продолжи својот филмовски перфекционизам во филмовите од неговата цветна етапа, значи, продолжувајќи го своето специфично и медитативно "патување низ времето". Така и во филмот "Те љубам, те љубам" (68 год.) Рене го развива својот лавиринт на времето; и тука постојат места, но не неопходно и време за сите. Често постојат повеќе времиња, зашто човековото складирано искуство е како градина со високи ѕидови, изрезбарено со безброј врати, а отворањето на секоја од нив бара различно време и различна свест. Нешто се достигнува лесно, друго бара голем напор за да се достигне или да се открие сопственикот на "градината"; понекогаш тоа се слики што се јавуваат исто како и кај другите, понеко-

гаш мамлива перспектива, а одвреме навреме ништо повеќе туку само порти или отвори. Сопственикот смее да чекори низ својата "градина на свеста", мудрувајќи околу сиршнувањата на нејзините патеки и положбите на менталните полиња, преголеми за да забележи дека поминал покрај сопствениот труп. Филмот "Те љубам, те љубам" ни ја покажува Ренеовата преокупација со шармот и теророт на времето и свеста втопена во него, како највозбудливо, доверливо и залажувачко патување низ трансценденцијата.

Главната личност во филмот "Те љубам, те љубам", Клод Ридер (го игра артистот Клод Риш), млад човек тунушто отпуштен од една душевна болница по обидот за самоубиство, добива понуда од двајца луѓе, во нивна придружба, да појде во клиниката Креспел, каде што тие би му ја изразиле својата благодарност ако се согласи да соработува со нив во некаков експеримент. Тој прифаќа како навистина да очекувал таква понуда и веднаш, на патувањето до клиниката, љубопитно ги прашува своите придружници дали тие ќе изведат нешто необично, како, на пример, да го претворат мерцедесот, во кој се возат, во голема тиква. Темата и стилот на филмот "Те љубам, те љубам" однапред се поставени. Еден од "научниците", шетајќи со Ридер по тревникот на Креспел, објаснува дека тие работат врз времето. Му покажуваат на Ридер бело глумче, кое пред една година "патувало" во времето, додека сгва Ридер би бил првото човечко суштество кое експериментално би патуvalo во времето, но со помош на сопствената свест. Ридер го изразува сомневањето во сопствената погодност за експериментот за кој е избран, зашто како што вели: тој е човек без полезна иднина. "Научникот" се согласува дека тоа би можело да биде опасно за експериментот, но тие и така не инсистираат на нешто спектакуларно. Ридер само ќе биде испратен на мал излет во времето (најнапред ќе биде дрогиран), а ќе се врати по само 4 минути. Сите тие уводни сцени, вклучувајќи го и стартниот приказ на експериментот, изградуваат атмосфера како навистина да се работи за некакво научно истражување, а според тие елементи, и самиот филм има своевидна мистерија, типична за жанрот на фантастиката. Илузијата за "научниот експеримент" се јавува кога Ридер е прикажан во собата што содржи разни "временски машини",

Како составен дел на клиничката лабораторија. Поврзан со многу кабли и жички, пултот за читање на резултатите не е ништо друго туку една гигантска тиква, на чиј врв се наоѓаат пипалки слични на цевчиња за пиење сок. Натамошниот развој на филмот ги опишува Ридеровите авантури внатре во таа "софт-машина". Низ серија куси, обременети, арбитрарни сцени, во тоа необично патување, "научниците" го одредуваат мигот што се случил една година порано, како Ридеров временски погодок. Потоа го гледаме Ридер кој со маска нурка некаде во Медитеранот, како да трепери меѓу водата и воздухот, токму како да е меѓу презентот на својата временска машина и мултиплицираното минато кое содржи низа банални моменти за кои, од него, во експериментот, се бара да ги допре во минатото на својата свест. Меѓутоа, експериментаторите го губат и Ридер ги доживува, фрагментарно, својот живот и својата љубов, меѓу што е решавачка врската со Катрин, која мистериозно умрела во некој опскурен хотел во Глазгов, што довело до разорување на Ридеровиот живот и до оној обид за самоубиство. И како експериментот-авантура прогресира во своето минато, станува се појасно дека Ридер е "пострашен" отколку што можело да се претпостави. Го гледаме како духовито мудрува за некои филозофски прашања, потоа во еден миг го гледаме како момче кое одбива да ја прифати промоцијата во печатницата каде што работел, а ги гледаме и миговите што ги минува со саканата Катрин, во која се вљубува поради нејзината индиферентност да се вработи. Секоја слика, вклучувајќи ги и оние што можеме да ги сметаме како снисhta, станува метафора за своевидната борба на Ридер против пасивноста, против преградата на смртта. Во еден миг Ридер ќе извика провокативно: "Сакам конфузија, неред..." Се чини дека тој само во ироничната контемплација на нередот може да ја ужива смислата на животот. Тоа е своевидна поента на овој Ренеов филм во кој артистот Риш многу успешно го доловува Ридер како духовно богат, индивидуален и шармантен карактер. Ридер е свесен за апсурдноста како на својот изминат живот, со неговите колебливи спекулации, така и на својата презентна состојба во придружба на неговиот единствен пријател-белото глваче. Дали или не ја убил Катрин во глазговскиот

хотел, како се обидел да се самоубие и зошто не успеал - сето тоа е покажано како, помалку или повеќе, педантна опсесија во лицето на таа хаотична комедија на Ридеровата свест и совест. Блокирањата спрема мигот што му е означен од "научниците" се згуснато вткаени, арбитрарни шаблони на желбите, сонштата, приказните од сонштата и бескорисните мигови. Ридер, во режиското повторување, се наоѓа на една трамвајска станица, влегува и излегува од собата на Глазговскиот хотел, повторно, наоѓајќи ја таму во тоа неизменично повторување час својата Катрин час некој друг. Тој му раскажува на некој човек во возот за заведувањето на некоја девојка во бања, а подоцна ја гледаме таа сцена; јасно, тоа е фантазија. Ридеровиот мозок е како здодевна "мелница", тој е субјект на секој вид изговор и залудност, навка што е и целата, "научна" операција во која е вpletен. Додена филмовите: "Мариенбад" и "Мјуриел" беа своевидна медитација, "Те љубам, те љубам" претставува фантастично истражување на свеста. Целиот филм е конструиран како брилијантна, завиткана меѓуигра, на временските планови: нашето време (90-те минути колку што трае самиот филм), потоа времето на експериментот во филмот, како и третманот и зголеменото очајување во сеќавањата, во кои Ридер се наоѓа и се губи самиот себе. Во поранешните филмови на Рене, несовпаѓањата на меморијата биле втопени во поезија, додена филмот "Те љубам, те љубам" го остварува тоа со средување. Нема миксирања ниту претопувања во целиот филм и само ретко камерата се движи низ кадарот. Снимањето на експериментот е разбиено во нагласени, сепарирани инстанци; некои од нив траат и 2 минути, а повеќето помалку дури и од 5 секунди. Како резултат на тоа, по лежерно отворените сцени нема секвенци во вообичаената смисла на зборот и што ниедна не го одразува стилот на кој сме навикнале од поранешните Ренови филмови (се разбира, оние филмови пред филмот "Те љубам, те љубам"), оној стил, во кој камерата демне со "вкочанет поглед" во константното движење на личностите втопени во времето. Место тоа, во филмот "Те љубам, те љубам", од самиот почеток, кога Ридер исчезнува од својот кревет во временската машина, па се до завршниот стоп-кадар на

неговиот компањон, глумчето, го следиме поројот на Ридеровата совест и свест, при што се изгледа како единичен, бесконечно фрагментиран миг на брзање. На крајот, остануваат само очајот и куршумот, како и последниот кадар, необично тажен и чуден, со лабораторискиот глушец кој како да отишол во своето сопствено (или Ридерово) минато, седејќи под малото стаклено звоно, со носот притиснат за подобро да дише и со шепите беспомошно раширени. Пред тоа, кога Ридер конечно ќе го допре моментот на своето минато, тоа не е моментот што му го означија "научниците" во експериментот туку, поважно од се, моментот на неговиот сопствен обид за самоубиство со револвер. Веднаш потоа следуваат три кадри со неговото умрено тело, и тоа на разни делови во просторот на клиниката во Креспел. Ридер, со тоа, како да е проектиран во смртта.

Иако во структурата на режијата, како и според инспирацијата, филмот "Стависки" не ги одразува главните карактеристики на мисловно-кинестетичкиот систем на Ален Рене, сепак би можело да се каже дека аферата за големиот измамник Стависки што во 1934 година ја потресе Франција, со едно далечно ехо е блиска до размислувањата и опсервациите на Рене, пред се во сомневањето и во мистеријата со која била замотана целата афера, а тука пред се е самата личност на Стависки. Рене, на некој начин, светот на политичко-финансиското подземје и мафијаштвото во тоа време, а и денес во западниот свет, ги зел како главен мотив или главен шлагворт, за филмот "Стависки" да го изгради како своевиден трилер, во кој личноста на Стависки и аферата за него ги разлучува според принципот на дедукцијата, но со отворени прашања и со исто така отворен крај. Александар - Саша Стависки, благодареејќи на сомнителните финансиски околности, со шпекулации и со вешто користење на политичарите станал еден од најмоќните луѓе на Франција, еден од најголемите магнати.

Со жена си Арлета станува крал на монденскиот живот, но доаѓа аферата и неговото царство се руши. Франција ја потресуваат финансиска и политичка криза, многу угледни политичари се вpletени во аферата, а Стависки умира под сомнителни окол-

ности. Необичната личност на Стависки го инспирирала Рене во создавањето еден специфичен политички филм, со Стависки во улогата на "Фантом", јунак од бајките, како што објаснува самиот тој. Ледената атмосфера на филмот и личноста на самиот Стависки се создавани врз принципот на мистеријата, зашто играта скоро никогаш не ја подготвуваат оние што ги гледаме, дури ни самиот Стависки, туку луѓето во сенка кои умеат да манипулираат. Рене ја реконструирал хрониката од 1933 за лагите на буржоаското општество, неговиот гниеж, спрегот на парите и моќта, полицијата, политиката и подземјето и и дал форма на фикција и бајка. Затоа и во овој филм реалноста е како привидување, зашто настаните и личностите во него се обавени со метафизичка мистерија.

Патување низ потсвеста

Филмот "Привидување" е секако едно од најдобрите остварувања на Ален Рене, меѓу навистина повеќето вредни дела на овој голем автор. "Привидување" ги задржува сите својства што ги карактеризираа претходните филмови, особено "Хирошима" и "Мариенбад", во однос на кои претставува своевидна синтеза на планот на мисловно-кинетичката експресија, но и самосвојност на психолошки трилер за уметничкиот чин и за имажинацијата во потсвеста. Филмот претставува повеќеслојна проекција во потсвеста на неговите протагонисти, би рекле, тројно видување: како имажинација на еден стар писател кој го создава својот најнов роман, потоа како реалност во филмската историја што се остварува во финалната секвенца, кога стариот писател се среќава на својот имот со своето семејство (чиј членови ги користи како главни личности во новиот роман) и на крајот, како видување и како синтетичка опсервација на самиот Рене како автор, кој со ова дело создал еден своевиден тип на т.н. мета-филм, филм за создавањето на уметничкото дело (филм или роман, театарска претстава, сеедно).

Филмот "Привидување", во првите две третини, ги следи честите "летови" на фантазијата на стариот писател Илис Ленгхем, кој е пред умирање. За мислувајќи го својот последен роман, тој за глав-

ни личности ги зема членовите на своето семејство: синот Клод Ленгхем (Дирк Богарт), средовечен човек со избледени емоции и искомплексиран на релацијата со татко си, потоа неговата жена Соња (Елен Берстин), тука е и писателовиот вонбрачен син Вудфорд, потоа Елен која се јавува како замена на писателовата вистинска жена Моли. Таткото (Џон Гилгуд) при крајот на животот зачестено пие, пуши и страда, мислејќи дека умира во бессоната ноќ, во која го преживува својот живот, својот однос спрема личностите од својата најнова книга, а кои се всушност неговото семејство во стварноста. Во неговата фабулативна имажинација на романот, во првите две третини од филмот, ние всушност го гледаме она што тој го замислува. Тука е процесот во кој синот Клод го обвинува својот незаконит брат Вудфорд затоа што, наводно, како војник убил некој старец. Но судот го ослободува Вудфорд. Тоа го налутува брат му, па затоа тој му пресудува-сам го убива. Го сторил тоа, всушност, зашто мислел дека е љубовник на неговата жена Соња. Во таа имажинација постојат и разни други конструкции во меѓуодностите и карактеризациите на личностите; така, Вудфорд ќе биде женкар, а Клодова љубовница ќе биде Елен и слично. На крајот, еден ден, таткото ќе се сретне со своето семејство. Тоа е последната третина од филмот, всушност реалноста на филмските настани, кога работите ќе станат јасни. Финалната секвенца на филмот "Привидување" е единствено "чиста" во смисла на филмскиот презент и на она што навистина се случува во него. Тука го сретнуваме вистинското семејство на Клив Ленгхем, славен писател, за прв пат ослободен од својата творечка имажинација (зашто она што дотогаш го гледавме во филмот беше содржина на неговиот измислен роман, чии корени се наоѓаат во писателовата потсвест). Тоа ослободување, исто така, во филмот ја имплицира и неговата вистинска смрт (извонредно сугерираната двојност на тоа чувство, како слобода од креативната имажинација и смртта во исто време, со она елиптично кружење на камерата низ зелената околина на неговата куќа). Тоа е всушност одморот, по тензијата во имажинарноста (на нивото на филмската структура) што доаѓа од фактот дека гледачот конечно го гледа авторот чија имажинација е завршена, значи доаѓа вистинскиот филмски презент. Структурата на филмска-

та интерполација меѓу стварното и нестварното, меѓу филмскиот презент и имагинацијата внатре во него е спроведена како патување од внатрешноста кон надворешноста, од писателовата имагинација и потсвест кон неговата средба во градината со своето семејство, при што Клиф Ленгхем не ги менува личностите, туку неговите деца се нешто по-добри во "реалноста" отколку што се во неговата фантазија, а и неговата смрт е неизбежна (тој умира во романот и на крајот на филмот, на таа своја роденденска средба со семејството).

Првите две третини од филмот "Привидување" Рене ги прикажува како визија на стариот писател што покрива се. Неговата потсвест ги "активира" другите личности, тие говорат она што тој им одредува, работат она што тој им вели. И двојната улога што Ленгхем ја игра, исто така, се проширува и на другите личности, така што тие ги преигруваат, како неговата фантазија така и неговите минати искуства, дури и неговите кошмари, но никогаш нивната сопствена фантазија, искуство или кошмар. Резултат на тоа што, се разбира, произлегува од самиот режиски сплет на Ален Рене е тоа што гледачот мора постојано одново да ги идентификува карактерите во нивното симболично значење. Така, на пример, во една сцена, Елен се јавува како писателовата покојна жена Моли, а Клод, неговиот син, го игра Клиф кој пак говори за Клод. Со тоа својство филмот "Привидување" ја одразува релативноста на својата внатрешна структура во фројдовското врзување и идентификување на личностите, како патување меѓу свеста и потсвеста, имагинарното и стварното, сегашноста и минатото, што е и главната карактеристика на вистинскиот метафилм. Самата структура на медитацијата-опсервација поттикнува неуморен тек на свеста, исполнет со серија комбинации на варијациите и пермутациите. Карактеристиката на опсервирањето во метафилмот доаѓа од нашата сврзаност со видувањата на авторот (Рене), чиј филм го гледаме, дури и кога е тоа изразено низ видувањата на "креаторот" (писателот Ленгхем) кој е всушност карактер во Ренеовиот филм. Тоа градење на метафилмот вклучува еден вид процес на "фалсификување" со што ние како гледачи и како услов-

ни коавтори се согласуваме, дури и во замена на
лажното за реалното (наква што е имажинарната кон-
струкција на Ленгхемовиот роман), на измисленото
за доживеаното искуство. Со други зборови, мета-
филмот е начин на преправање на нарацијата во пр-
во лице во нарација во трето лице, на субјектив-
ното доживување во објективен експеримент. Таа
"фалсификација" е зголемена кога креаторот е пи-
сател а не режисер, поради што зборовите веднаш
се изразуваат со слики. И кога се вели дека ме-
тафилмот, филмот за создавање филм, е уметничко
дело за тоа како се создава уметноста, не значи
дека се работи за филм во филм, туку за филмско
дело кое се создава како резултат на интегрални-
от творечки процес и сфаќањето на филмскиот меди-
ум кој раѓа одреден филм. Постојат два начина со
кои Рене го прекинува текотот (сценарио и книга
на снимање на Англичанецот Дејвид Мерсер) за да
го изложи своето видување, вовлекувајќи и други
личности. Еден е есенцијално филмскиот начин, друг
е литерарниот. Постојат нуси, сурови кадри по
нивната содржина, што всушност ги замислува ста-
риот Ленгхем, во кои тој ги уфрла своите личнос-
ти. Тоа се сликите на староста и на смртта, на-
силни и сурови, зашто Ленгхем не може да ја за-
мисли или да ја сфати сопствената смрт. Тие кад-
ри се без нарација во ОФФ, зашто се плод на има-
гинацијата, плод што постои единствено во Ленг-
хемовата глава, во потсвеста што тој фактички не
може да ја контролира. Тие слики, изразени во нив-
ната брутална визуелност, без глас како коментар,
претставуваат Ленгхемово видување на тоа како
"манипулиран" творец од својата потсвест, тотал-
но осамен во својот страе. Неговата претстојна
смрт, како "одмор", еднакво мирна и посакувана,
е изразена импресиивно во смисла на слика, во она
елиптично движење на камерата по околниот пејзаж,
над врвовите на драјата. Тие слики се Ленгхемо-
вото реално видување, но исто така совеста на не-
говата творечка свест нема контрола над нив. Тие
се восхитувачки како по својот колор така и по
својата тишина.

Сите слики во кои Ленгхем не е визуелно присутен,
претставувајќи различни комбинации на односите
меѓу Клод, Соња, Вудфорд и Елен, а кои исполнува-
ат поголем дел од филмот, се покриени повеќе со ли-

терарно отколку со филмско размислување, поради позицијата на стариот писател. Клив Ленгхем, писател, им го наметнува својот начин на гледање на своите деца (во пишаната форма на својот имагинарен роман). Тој ги "краде" нивните дијалози и им одредува како ќе се развиваат како личности. На почетокот, тоа симболично наметнување на дијалогот како да функционира на две нивоа: изречените дијалози добиваат еднакво значење како дел на другите личности, но и како татково мешање во нивните животи или како создавање дијалози за неговиот роман. Но, колку што сцените се повторуваат, а просторната интегралност е изгубена, сфаќаме дека сите сцени, освен финалната, се всушност повторно одредување на Ленгхемовото минато, со Клод и Вудфорд како замени за Клив, а со Соња и Елен како замена за отсутната Моли, која наводно се самоубила.

Последната секвенца на филмот "Привидување" е некако заздравувачка во однос на дотогашната имагинарна тензија, зашто е единствено реална. Гледаме дека постои напнатост, фактички, во односите меѓу таткото Клив и синот Клод, но дека таа напнатост произлегува од Клив не од Клод. Сфаќаме дека Клод и Соња, и покрај малите закачки, се срејни заедно, дека Соња не е фрустрирана жена и сексуална курва, каква што ја прикажува Клив во својата имажинација на романот, а што се гледа во првите две третини од филмот. Во градината, на роденденскиот ручек, таа седи покрај Клив (тоа инаку би било местото на неговата умрена жена Моли), разговарајќи за Клод. Вудфорд не е див човек ниту женкар, наков што го замислува татко му Клив, туку е строго воздржан во финалната секвенца. Заклучокот за филмот "Привидување", всушност сознанието, се движи кон тоа дека ние, конечно, го гледаме Клив Ленгхем надвор, во текот на прославата на роденденот што е во исто време и ден на неговата смрт. И, што е уште поважно, ние како гледачи ја преземаме улогата на завршен "креатор" (дури и надвор од Ренеовото видување, зашто негова интенција е да не стави во таа завршна улога). Имено, ние сега ја дознаваме вистината за синовите, која Клив Ленгхем никогаш не ја знаел: тоа е дека тој бил сакан како татко, бил сакан докрај, и дека единствена пречка до таа љубов биле сфаќања-

та што Клив си ги диктирал на самиот себе. Сета онаа "тортура" од првите две третини од филмот е исфрлена на ниво на чиста фикција, при што творецот-писател Клив е изигран од сопствената "креација". Таа фикција (романот во филмот) е продукт на Ленгхемовата нечиста совест, зашто сето она што им го припишувал на своите синови и на семејството во целина, всушност, се однесувало на него самиот, зашто тој бил виновен за смртта на својата жена Моли, тој бил лошиот татко кој го оттуѓил од себе својот син Клод (кој е всушност клучна личност, зашто е во функција и на потсетување на својата мајка Моли). Клив бил женкар и егоист кој ја запоставувал сопругата додека бркал други жени или додека пишувал. Ленгхемовата последна грешка била во тоа што никогаш не ја издвоил смртта на својата жена пред сопствената. И затоа, со тоа длабоко фројдовско потиснување, тој никогаш одново не ја создал Моли во фикцијата на својот роман. Покрај тоа, според нашето завршно сознание во позиција на гледачи-критичари, филмот "Привидување", на ниво на мета-остварување, дава и едно сосема друго сознание за себе, како и за својот автор. Имено, Ленгхемовите коментари и размислувања како писател за улогата на дијалогот, не доведуваат до Рене како суштинскиот уметник, а не до Ленгхем како Ренеов измислен творец. Продукт на двојната врска, метафилмот е пат на авторот-режисер по кој тој се движи во своето творештво, дури и кога неговиот разочаран имагинарен уметник умира во филмот. Наоѓајќи се на тоа ниво, филмот "Привидување", многу ни говори за енигматичниот и обично незабележлив Ален Рене.

Патување низ животот

Во своето најново остварување "Мојот чичко од Америка" (80 год.) Ален Рене, исто така, ефектно го манифестира својот стил на авторска интроспекција. Овој пат со едно пореално проседе, тој сакал својот систем на понирање во човековата интима, во времето и во просторот, да го подложи на одредена егзактно-научна проверка, т.е. својата авторска произволност во имагинацијата

да ја поткрепи со научни сознанија за феноменот што го интересира. Имено, инспириран од делата на докторот Анри Лабори (хирург-анатомичар), човек кој се занимава со научно испитување на човечкиот психосоматски наузалитет, со помош на сценаристот Жан Гриол - Рене создава уште еден навистина специфичен филм. Тој, во опсервирањето на феноменот, својата поткрепа има во наодите на д-р проф. Лабори, но не на ниво на гола илустрација на неговите научни сознанија, туку целата структура на филмот е еден вид синтеза која наоѓа главна инспирација во животот и човекот во него, како и во науката што ја изучува неговата природа и неговото однесување на антрополошки и на психосоцијален план. Тргувајќи од аксиомите на професорот Лабори, поточно од неговите тези за психосоматската сврзаност на човековата природа, Рене измислува историја што ќе биде во функција на објаснувањето и толкувањето на сите можни психосоматски нарушувања во човечката природа, не издвојувајќи го човекот како "дете" на природата и како припадник на анималното од човекот со рационален произлез на својата ментална еволуција, или од човекот како психосоцијално битие. Рене изградува приказна не толку со класичен фабулативно-содржински карактер, колку приказна што со својата структура ќе ги интерполира научните постулати со соодветна кинестетика, не само како нивно толкување туку и како самосвојно драматуршко-режиско изразување, толку типично за Ренеовиот авторски стил. Тоа е приказна за три личности, двајца мажи и една жена, кои им припаѓаат на различни генерации и различни социјални статуси, накусо, приказна за причините и последиците на нивните амбиции кои ќе ги доведат до необичното но реално животно патување. Тие потекнуваат од три географски различни подрачја на Франција, кои оставиле траги во нивниот менталитет и во воспитувањето за, притоа, Париз да се јави како условно обединувачки фактор, со одредена катализаторска функција. Жан е најстариот меѓу нив, тој е средовечен, оженет со Арлета, татко на две деца, израснат во светот на помалку изумрената предвоена провинциска буржоазија. Тој бара успех по секоја цена, сака да стане "некој" во политиката или во литературата, а таа

негова цел може единствено да се оствари во Париз. Жанин е ќерка на пролетер, ја привлекува уметноста, особено театарот, што е и услов за нејзината социјална трансформација и покрај спротивставувањата на родителите. Рене потекнува од фармерско семејство и за него, да стане "некој", значи да се напушти родителскиот имот, посветувајќи му се на модерниот бизнис, како чиновник на една текстилна компанија.

Режисерот Рене наизменично ги следи нивните животни текови, нивните напори во трката за успех, за кариера, за егзистенција, патем вкрстувајќи ги нивните интереси на емоционален план. Имено, по успехот во театарот, кога започнува да и се остварува животниот сон да стане театарска артистка, Жанин случајно се запознава со Жан, тогаш веќе човек од кариера, по што нивното познанство се претвора во љубовна авантура, со не така наивни последици. Жан го напушта семејството по една гротескна сцена со жена си, па така продолжува со Жанин да живеат заедно, патем трудејќи се да им напредуваат кариерите. Меѓутоа, не оди се така лесно, промените во приватниот живот, со одредена морална тежина, се придружени од кризите во работата: на Жан не му оди од рака пишувањето, исто така има проблеми на функцијата директор на информативната програма на француското радио. Како резултат на таа конфузија Жан доживува и акутна психосоматска криза, невротичната нарушеност предизвикува психичка нестабилност, раздразливост и одредени органски нарушувања (добива напад на бубрезите).

Од друга страна, приказната за Рене (Депардије), исто така, завлегува во кризни текови. Поради организациско-кадровска промена, шефовите на компанијата во која Рене работи го принудуваат да работи во филијалата што е оддалечена повеќе стотици километри од неговото семејство, и тоа токму тогаш кога неговата жена очекува дете. Пред тоа, многу му се насобира и поради постапките на еден кариерист кој го предизвикува неговото преместување. Сето тоа го потпомага неговото психоматско нарушување, и тој станува раздразлив, го губи апетитот и во една состојба на тотална депресија, сиот очаен, се обиду-

ва да изврши самоубиство со труење и со бесење.

Во меѓувреме, по една мала караница со својот љубовник Жан, Жанин, од неговата напуштена жена Арлета дознава дека таа е тешко болна, па поради тоа ја моли да го пушти Жан да и се врати за да поживеат заедно уште малку. Се разбира, Жанин ќе поверува во тоа и со сожалување ќе го одобри тоа враќање. Меѓутоа, подоцна ќе дознае дека Арлета се послужила со итрина и со измама, измислувајќи ја својата тешка болест што всушност не постоела, а со единствена цел да си го врати својот маж. Сега Жанин започнува да страда, сфаќајќи дека наивно го загубила саканиот човек, кој во меѓувреме, со помош на "матицата-жена", ја поправа својата кариера, успевајќи да напише неколку познати книги.

Сите три стории се реално поедноставени во нивната животна појавност и препознавање, дури типизирани во една поширока карактеризација, но Ален Рене ги обогатува режиски, низ интерполирањето на инсертите од стари француски филмови во кои се појавуваат: Жан Габен (нако претпоставен идол на Рене), Жан Маре (артистичка симпатија на Жанин) и Даниел Дарије (со која Ален Рене го илустрира однесувањето на Жан спрема жените). Потоа, тука се и уфрлените сцени од животинскиот свет. Тие сцени со животните служат како илустрација на научните тврдења на д-р Лабори (секвенцата со експерименталниот бел глушец кој добива електронадрознувања, а кому како пандан му е претпоставен конфузниот Жан, како претставник на човечкиот род, кој исто така добива "надрознувања" во животот). Тука е и личното појавување на професорот Лабори, кој, пред камерата, ги дава своите завршни објаснувања, со што Ален Рене ги поткрепува неговите и своите опсервации. А тие се движат на релацијата на причинско-последичната поврзаност на човековите психосоматски нарушувања со неговата социјална средина и со меѓучовечките односи што ги гради како единка "втопена" во општествените кодекси. Сите реперкусии од надворешниот свет личноста ги трпи во својот ментален систем, што не се завршува само со неврози туку и со внатрешни органско-биолошки нарушувања.

Ален Рене, со помош на Лабори, се занимава со мозокот на човекот-животно и човекот-разумно битие. Набљудувајќи го човекот во таа дарвинска интегралност, Рене и Лабори имаат објаснување за сите негови психички и телесни реакции. Тие ги поврзуваат функциите на трите мозочни системи: малиот, големиот и кортексот, за уште еднаш, по визуелен пат, филмскоуметнички, да ја протолкуваат човековата природа. Човекот во исто време е животно, со сите нагони за биолошко одржување (од водоземец до мајмун), со страстите и со интуицијата, со разумот кој му помага, за жал, и во процесот на сознанието на своите изгубени позиции. Сетоа тоа, порано или подоцна, по насобран број стресови, ќе предизвика помали или поголеми соматски нарушувања како одраз на психичките нарушувања.

И во самиот наслов на филмот "Мојот чичко од Америка", според објаснувањето на Ален Рене, постои одредена симболика на едно бекетовско сфаќање на човечкиот копнеж, желба за среќа и животно задоволство (доаѓаат како нечиј чичко од Америка), кои како да наликуваат на она апсурдно и неостварено чекање на Годо. Значи, чекање на љубовта и среќата, кои тешко или никако не доаѓаат и покрај низата доживевани маки, борби и животни "патувања". Меѓутоа, Рене не го одредува категорички тој пессимизам, туку својата опсервација ја прави привлечна низ формата и содржината на луцидна комедија со сериозна задршка.

xx

xx

Andre Bazen:

ЖАН ГАБЕН И НЕГОВАТА СУДБИНА

Веќе пишувавме дека филмската ѕвезда не е само актер кого публиката посебно го сака туку легендарен или трагичен јунак, "судбина" на која сценаристите и режисерите дури и несвесно и се прилагодуваат. Инаку, би се нарушило волшебството помеѓу актерот и публиката. Разновидноста на приказните што ни се раскажуваат, а кои секојпат одново ни даваат пријатно изненадување на новина, не треба да не излаже. Напротив, ние токму таа потврда на суштинската и длабока идентичност на една судбина несвесно ја бараме во нови подвизи. Тоа е очигледно, на пример, за Шарло. Но, интересно е да се изнајде потенка и скриена потврда за ова нај ѕвезда како што е Жан Габен (Jean Gabin).

Пред се, земете предвид дека скоро сите филмови на Габен во периодот од филмот "Човек-свер" (La Bete humaine) до филмот "Сидините на Малапага" (Mura di Malapaga) завршуваат лошо. Најчесто со насилна смрт на јунакот (која впрочем го добива обликот на непосредно самоубиство). Зарем не е необично што комерцијалниот закон на хепиендот, кој толкумина продуценти ги тера на "тажните" филмови да им калемат неприроден крај, како во Молиеровите комедии, не значи баш ништо во случајот на еден од најпопуларните и најсимпатични актери, на кој секој пат би можеле да му посакаме да биде среќен, да се ожени и да има многу деца.

Но, замислете го Габен како иден татко на фамилијата. Замислете си на крајот на филмот "Нејот во магла" (Quai des brumes) тој да успее во последен миг да ја отргне Мишел Морган (Michelle Morgan) од канците на Мишел Симон (Michel Simon) и Пјер Брасер (Pierre Brasseur) и со неа да отиде по патот на иднината и Америка, или пак најпосле да се вразуми во филмот "Денот се раѓа" и кога денот ќе се роди, тој да и се јави на полицијата, сметајќи на можноста да биде ослободен.

xx

Не оди, нели? Навистина. И публиката која, меѓу-
тоа, голта толку други работи би имала најоправ-
дано впечаток дека и се потсмеваат кога сценарис-
тите на крајот би и ја понудиле среќата на Жан Га-
бен.

Доказ по пат на апсурд: некој нека се обиде на ис-
тиот начин да го убие Луис Маријано (Luis Mariano)
или Тино Роси (Tino Rossi). Како да се објасни
овој парадокс кој е толку очигледен и со тоа што
ја крши едната од неприкосновените законитости во
филмот? Со тоа што Габен во споменатите филмови
не толкува која и да било приказна туку секогаш
истата, својата, и таа приказна може само лошо да
заврши, како во Едип или Федра. Габен е трагичниот
јунак на современиот филм. Продукцијата при секој
нов филм ја навива "пеколната машина" на неговата
судбина како што работникот од "Денот се раѓа"
таа вечер, како и секоја друга, го навива будилни-
кот чиј ироничен и суров звук ќе го најави, в муг-
ри, часот на неговата смрт.

Лесно би било да се докаже како под превезот на ду-
ховитата разновидност важните тркалца на механиз-
мот остануваат идентични. Да се ограничине, во не-
достиг на простор, на еден пример: пред Војната се
говореше дека Габен, пред да го потпише договорот
за некој филм, бара сценариото да земе предвид
некоја голема сцена на беснеење, зашто во тие сце-
ни бил извонреден. Разгаленост на една ѕвезда,
"шмирање" на актерот на кој му е битна врвната
точка. Можеби, но поверојатно е дека зад суетнос-
та на актерот стои чувството дека за него таквата
сцена е битна и дека не можат да го лишат од неа,
а притоа да не му ја изневерат личноста. Нависти-
на, скоро секогаш во тие мигови на бес Габен пре-
дизвикува несреќа, со сопствената рака го притис-
на чкрапалото на неизвешната судбина која смртно
ќе го погоди. Но, не смееме да заборавиме дека во
античната трагедија или епопеја бесот не бил пси-
холошка состојба што се **совладува** со ладен туш
или гарденал, туку исклучителна состојба, света-
восхитеност, пробој што боговите го отвориле во
светот на смртниците за низ него да може да се
провлече судбината. Така, Едип не е тој кој ја
предизвикува несреќата убивајќи го во настап на

бес, на патот за Теба, кочијашот (својот татко), чие лице не му се допаѓа. Модерните богови, кои владеат со предградијата на Теба од својот олимп од фабрики и железни чудовишта, и самите го чекаат Габен на судбоносниот свиок.

Навистина, ова што го напишав важи во прв ред за предвоениот Габен, оној од филмовите "Човек-свер" и "Денот се раѓа". Оттогаш Габен е променет, остарен, сината коса сега му се побелена, лицето здебелено. На филмот, рековме, не е судбината таа што нема еден одреден лик, туку некое лице ја одразува судбината. Габеновото лице не можело да остане исто, но и не можело да и избега на цврсто установената митологија.

Значајно е дека Оранш и Бост во филмот "Сидовите на Малапага" ги наследиле Жансон (Jeanson) и Превер. Се сеќавате на последната секвенца од филмот "Пепе ле Моко" (Pépé le Moko)? Габен умира грчовито стегајќи ја оградата на алжирското пристаниште, гледајќи го испловувањето на бродот на неговите надежи. Филмот на Рене Клеман почнува онаму каде што завршува филмот на Дививие. "Да претпоставиме, би можела да рече "шпицата", дека на Габен му е дадена шанса. Го фатил бродот, еве го надвор решетките". Филмот е сепак само Габеново враќање кон неговата судбина, скоро доброволно откажување од љубовта и среќата, признание дека забоболката и боговите конечно сепак се појани.

Сепак, во "Марија од пристаништето" (Marie du Port) неизбежноста на судбината бледнее, Габен е пак артист и за првпат се жени (но дали ќе биде посреќен?). Меѓутоа, Марсел Карне не можел да го одбегне данокот на стариот мит. Габен е богат, "успешен", но во филмот цело време се зборува за брод во докот, за рибарски брод кој никако не поаѓа и кој како да е сведок на стариот никогаш неосвоен сон на Габен: сон за неможното бегство, за ослободувачкото заминување, така што неизвесната "среќа" и Габеновиот успех - повеќе материјални одошто морални - само претставуваат признание на поразот, смешен надомест за одречувањата: боговите се милостиви кон оние кои престануваат да бидат херои.

Но социологот и моралистот (особено на христијан-
скиот моралист и - зошто да не - на теологот) нај-
веројатно би им останало да го проучат длабокото
значење на митологијата кадешто, во популарноста
на еден актер наков што е Габен, десетици милиони
наши современици се наоѓаат себеси. Можеби овој
свет без господ станува свет на боговите и нивна-
та неумоливост.

Превод: Д. Рубен

xx

XX

Томислав Курелец:

"АВАНТУРА" НА МИКЕЛАНЦЕЛО АНТОНИОНИ

Италијанскиот режисер Микеланџело Антониони им припаѓа на оние ретки синеасти, комплетни автори, кои успеале својот свет да го изградат малку понастрана од модата, правците или движењата кои по извесен број години се менуваат во доминацијата на светскиот филм.

Роден во 1912 година Антониони во младоста се занимавал со ликовни уметности; некое време бил обземен со театарот, но пред II светска војна се повеќе ги концентрирал своите интереси кон филмот, започнувајќи најнапред со филмската критика. По Војната, до 1950 год., Антониони снимал краткотражни филмови, а во педесеттите правел повеќе целовечерни филмови, од кои најзначаен му е "Крик" (снимен во 1957, прикажуван и кај нас.).

Филмот "Авантура", снимен во 1960 год., ја означува пресвртницата во творештвото на Антониони и постигнатата зрелост. Оттогаш Антониони почнува да се здобива со врвни признанија, зазема посебно место во филмската уметност, без оглед на нејзините доминантни насоки во некои периоди.

Меѓутоа, се разбира, ни Антониони не е во целост независен од мислењата и филмската уметност на своето време, нивните различни елементи се вградени во неговите филмови, но толку трансформирани со вклопувањето во новата целина, што навистина не се претерува ако се каже дека тој, со филмскиот јазик, обликувал еден свој сопствен свет. Од мерката со која тој свет, создаден со еден самосвесен израз на филмската уметност, во тој свој концизен израз им одговара на некои наши доживувања и сфаќања на светот и животот околу нас, ќе зависи и тоа дали филмовите на Антониони ќе можат да не возбудат или пак нивната совршеност ќе не остави ладни.

Темелејќи ги своите набљудувања на современата чувствителност, љубов или, поточно, на односот маж-жена токму на анализата на развојот на емоциите а не на драмските судири, Антониони во својата драматургија се повеќе и повеќе ја запоставува улогата на акцијата и фабулата.

Додека еден дел од синеастите се насочи кон таквите решенија под влијание, би можело да се каже, на модата (што особено се огледуваше во некои филмови на францускиот "нов бран" и неговите епигони) и додека дел од синеастите само повремено ги насочуваа своите барања во таа насока, Антониони и на тој проблем му се посветува темелно и доследно, што ги карактеризира и другите елементи на неговото творештво, барајќи ги мотивите и причините на таквата постапка во сржта на она за што во своите филмови сакаше да говори. Тоа видливо го покажува и самиот почеток на "Авантура"-барањето на исчезнатата девојка. Збиднувањата се тука многу чудни, така што би можело да ни се стори дека тие нема да бидат во согласност со понатамошниот тек на филмот кој повеќе ја нема неверливата фабула. Меѓутоа, не се чувствува никаков скок, никаков стрес во драматургијата на Антониони. На гледачот, како и на авторот, скоро му е сосема сеедно дали е можно девојката да исчезне без каква и да било трага на малиот остров. Она што е битно е тоа што тоа исчезнување на Антониони му ја дава можноста да каже како со време, и тоа прилично брзо, се менуваат чувствата на пријателите на девојката. Таа секвенца е експозиција, не заради настаните што ги содржи и кои со подоцнежниот настан - љубовта меѓу вереникот на девојката и нејзината пријателка - не се посебно цврсто врзани, туку заради изјаснувањето на Антониони во зависност од чувството за време, што е и појдовна точка во неговата анализа на емоционалните состојби во развојот на љубовта.

Поправо тоа инсистирање на менување на чувствата во времето му овозможува на Антониони да ја зачува единственоста на драматуршката линија, а со самото тоа и единството и хармоничноста на филмот како уметничко дело, по отфрлањето на акцијата. Освен тоа, баш на тоа подрачје, веројатно, е мож-

но најјасно да се согледаат причините на оригиналноста и самосвесноста на Антониони и посебното место меѓу новите стремежи на филмската уметност. И покрај тоа што тој скоро ја елиминира фабулата, која само му е повод за изменување на граѓата што ја анализира, тоа истиснување на фабулата не доведува до отфрлање на хронолошкото следење на настаните или ситуацијата, што инаку е правило во книжевноста, а последниве години и на филмот (на пример, кај Ален Рене). Кај Антониони се поновите емоционални ситуации и состојби, логично и во временски континуиран редослед, произлегуваат едни од други, зашто е очигледно дека тој настојува да го набљудува развојот на емоционалните односи во течењето на времето, а не едно чувство да експонира и така да направи предмет на својата анализа. Но, сепак, би можело да се постави и прашањето (по таквото одредување на интересите на Антониони) не е ли неговиот стремеж кон смалување на улогата на фабулата само артифициелна ексибиција, всушност желба за оригиналност по сеноја цена. Зашто баш на тоа подрачје, на испитувањата на човечките чувства и филмовите во кои фабулата е основно изразно средство (особено кога таа е раскажана со експресивен филмски јазик) се постигнати значајни резултати. Меѓутоа, со Антониони и со уште неколкумина други режисери, во филмот се јавува истиот феномен кој во книжевноста е афирмиран од Џојс (Joyce), Пруст (Proust) и Вирџинија Вулф (Virginia Woolf) до Вилијам Фокнер (William Faulkner) и Натали Саррот (Nathalie Sarraute) - на творецот на уметничкото дело во еден момент му се сторило невозможно со фабула да ги изрази психичките состојби на своите јунаци. На пример, различно од Балзаковата ера, кога психологијата на однесувањето била последен збор на науката за психичкиот живот на човекот, денес повеќе не може слепо да му се верува на изразот на лицето, говорот и движењето како на непосреден одраз на вистинската природа на човековата личност. Многу често, имено, тоа се само маски зад кои човекот се скрива, а не начин на искажување на внатрешниот живот. Книжевноста се обидува да допре до подрачјето во кое вистинската личност на човекот се крие и да ја изрази со помош на внатрешните монолози и развотокот на свеста или пак

нивните различни модификации. Во филмот, доколку не постои желба за служење со такви литерарни средства (односно со глас кој надвор од сликата би ни го раскажувал тој внатрешен монолог), проблемот на реализацијата на тие настојувања е потешок одошто во книжевноста. Колку и да е тешко преточувањето на вриењето на потсвеста и скриените делови на свеста во низа реченици, таа маса сепак е поблиску до зборот отколку до сликата, особено ако не се снима со надреалистички манир. Антониони во своите филмови пронашол неколку основни решенија, како со филмски јазик да им одговори на тие потреби.

Најнапред тоа се долгите сцени (најчесто во тишина) кога камерата го демне лицето на карактерот што ги испитува оние вонредно кучи моменти кога маската паѓа, кога некое неконтролирано движење на лицето ја пренесува вистинската психичка состојба, грижливо прикривана. Тука Антониони и се приближува на драматургијата на Луиги Пирандело во која барањето на вистината секогаш завршува со констатацијата дека вистината не е една и дека постојат две или повеќе различни вистини или повеќе нивни аспекти. Пирандело тоа најконцизно го изразил во својот "Хуморизам" со зборовите:

"Гледам нешто како лавиринт по кој нашата душа се движи, одејќи во круг по многу патишта. Различни се тие патишта, спротивни и сплеткани, а никако да излезеш! И во тој лавиринт гледам една дволика херма која со едното лице се смее, а со другото плаче. А едното лице се смее на плачот на другото.

Во сличен лавиринт се движат и лицата на Антониони. Меѓутоа, кај Пирандело тој лавиринт израснува од дијалози и психички состојби, додека кај Антониони се визуелизира и се објективизира во пејзаж и декор.

Во почетокот тоа инсистирање на по малку бизарниот декор (пусто село и камбанаријата на црквата без звоно) е само настојување на авторот со филмски јазик да створи атмосфера кои би биле соодветни на психичките состојби на неговите лич-

ности. Подоцна Антониони повеќе не се задоволува само со одбирање бизарни мотиви, туку во извесна мера и сам ги конструира. Таквите режисерски интервенции не ги искажуваат само експресивните психички состојби на јунакот на филмот, туку внесуваат толку смисла во декорот, што тој на еден начин се преобразува во јунак на филмот, поставувајќи се наспроти луѓето. Лавиринтот во кој се движат личностите од филмовите на Антониони не е веќе во нив самите како кај Пирандело, туку во предметите што ги опкружуваат и кои претставуваат еден вид современа цивилизација, или барем онаква цивилизација во која Антониони живее и каква ја гледа и искажува во своите филмови, цивилизација која со својата техника и ритам постепено му ги одзема на човекот неговите чувства, преобразувајќи го во некое битие слично на робот, кое од роботот се разликува токму по тоа што страда заради празнината што модерната цивилизација со пустошењето ја прави во него.

Опустошените и емоционално осакатени луѓе од филмовите на Антониони се обидуваат, за да се одбранат, да воспостават контакт со други луѓе, а кога тоа не им успева, настојуваат смислата на своето постоење да ја најдат во љубовта.

Борбата за зачувување на љубовта, која го изменила својот лик од сликите на страста што ни ги оставија уметниците од минатите времиња, Антониони ја прикажува како трагедија во која секој поинаков излез освен поразот е неизбежен, зашто поправо на таа последна и најјака тврдина на хуманата сила современите цивилизации вршат јак и кобен притисок.

Така, во "Авантура" љубовта, оптоварена со времето, скоро и исчезнува, а протагонистите остануваат заедно, така што од нејзините парченца црпат поддршка во своето истражување на животот.

На тој начин Антониони прави љубовна драма која во многу нешта се разликува од вообичаените филмови од тој жанр. Но, за да говори за љубовта и вистинската природа на човековиот карактер во условите на современата цивилизација, тој апстрахира

Одговорот дека луѓето без парични, односно материјални животни грижи се поголемен објект за проучување на чистите емоционални состојби, може, сепак, само делумно да задоволи. Зашто таквите чисти состојби се само апстракција, која темелно ја менуваат условите на секојдневието, па можеби и заради тоа филмовите на Антониони се тешко достапни за поширок круг на филмската публика.

Одговорот дека луѓето без парични, односно материјални животни грижи се поголемен објект за проучување на чистите емоционални состојби, може, сепак, само делумно да задоволи. Зашто таквите чисти состојби се само апстракција, која темелно ја менуваат условите на секојдневието, па можеби и заради тоа филмовите на Антониони се тешко достапни за поширок круг на филмската публика.

Горѓи Василевски

Крајот на десететите и почетокот на шеесеттите години филмските хроничари го познаваат како период во кој уметноста на филмот добиваше нов полет. Во голем број кинематографски центри во Европа почнуваат да никнуваат нови движења и школи. Историчарите на филмот, критиката и, воопшто, луѓето на кои им беше прираснат за срце развојот на новиот медиум можеа без носталгија и тревога да се простат со "најзначајното движење на филмот во повоените години" - како што се означуваше италијанскиот неореализам, и да погледнат во новата светска продукција со посветол оптимизам.

Полјаците веќе ја беа конституирале својата школа позната под називот "црн реализам", испрлајќи на меѓународната сцена цела дузина талентирани млади синеасти (Анджеј Мунк, Јежи Кавалерович, Анджеј Вајда, Роман Полански, Војцех Хас, Јежи Хофман, Валеријан Боровчик, Јежи Сколимовски и др.). Многумина од нив во наредните години ќе преминат да работат за странски компании и овде ќе се здобијат со углед на најоригинални творечки личности на меѓународниот филм (Полански, Сколимовски).

Набргу по Полјаците и Французите го лансираат својот "нов бран", насекаде предизвикувајќи контроверзни реакции; од неумерен восхит до најостри огради. Сепак, оваа школа во своите "златни години" ќе појмне извонредно богати плодови, а авторите, како Жан-Лик Годар, Ален Рене, Франсоа Трифо, Клод Шаброл, Луј Мал, Жак Деми или Роже Вадим, ќе ги наведат најпознатите теоретичарски имиња да извршат поопсежни корекции на дотогашните естетски догми, или, ако ништо друго, да ги прошират традиционалните сознанија со новите авангардни искуства.

Со нешто помалку спектакуларен публицитет, наскоро, и во Англија ќе се појави ново движење, **Free Cinema** и тоа за многумина ќе ја означи обновата на британскиот филм. Значајно е да се одбележи дека приврзаниците на ова движење, како, впрочем, и нивните француски колеги, најпрвин ќе се афирмираат како критичари, на кои познатото филмско гласило "**Sight and Sound**" ќе им укаже извонредно голема доверба. На неговите страници ќе објавуваат идните автори Линдзи Ендерсон, Карел Рајс, Тони Ричардсон, Џек Клејтон и др.

За американскиот филм не може да се каже дека, во овој период, ги иницира или дека барем ги прифати авангардните програми на европските филмски автори, освен, ако, се разбира, се исклучи њујоршката школа, во која се елаборираа експериментални и крајно некомерцијални филмови. Холивуд самозадоволно живееше во сјајот на својата традиција.

Но, кога ќе се осврнеме на периодот во кој околу името на еден Годар, да речеме, се концентрираа сите пророшки вредности значајни за иднината на филмот, не можеме безрезервно да тврдиме дека на американските филмски автори им беше неопходна трансфузијата на авангардистичките идеи. Држејќи се строго за догмите пропишани од американскиот тип на популарната култура, тие продолжуваа да лиферуваат нови ремек-дела. Холивуд уште не беше ги исцрпел златните рудници на веќе експлоатираниите содржини, кои, за чудо, извонредно се вклопуваа во обликовните обрасци на строго извршената жанровска поделба. Друго е, меѓутоа, прашањето дали Европа можеше да ги инкорпорира во своето естетичко искуство холивудските норми на однесување. Тој процес не можеше да најде поддршка ни во непресушната љубопитност со која потрошувачите од стариот континент ги апсорбираа пораките со заштитниот знак "**made in Hollywood**".

Кон средината на педесеттите години светската филмска јавност почна со интересирање да ги следи и измените што ги навести една друга кинематографија. Тоа советскиот филм предупредуваше на своето славно минато. Предвесник на тие измени беше делото на Глигориј Чухрај, "**Четириесет и првиот**" (1956). Нај-

првин се чинеше дека овој филм е само една од ексцесните појави во сивилото што ја карактеризираше советската филмска продукција, сивило кое не беше во состојба да го ублажи ни активноста на такви авторитетни имиња како што се Марк Донској, Всеволод Пудовкин, Григориј Козинцев, Александар Александров, Михаил Ром, Александар Довженко, Сергеј Јутневич и др.

Не требаше, меѓутоа, да измине многу време па да се констатира дека советскиот филм се подготвува за крупни промени и оти, уште повеќе, е на прагот на својата уметничка ренесанса. Во советските студија веќе се реализираа проекти кои ќе го означат раскилот со дотогаш санкционираните содржински и естетски клишеа и во прв план ќе се постават психолошко-моралните аспекти на помалку или повеќе експлоатираните содржини. Оваа нова творечка клима, како што знаеме, дојде по процесот на десталинизацијата на советскиот општествен и културен живот.

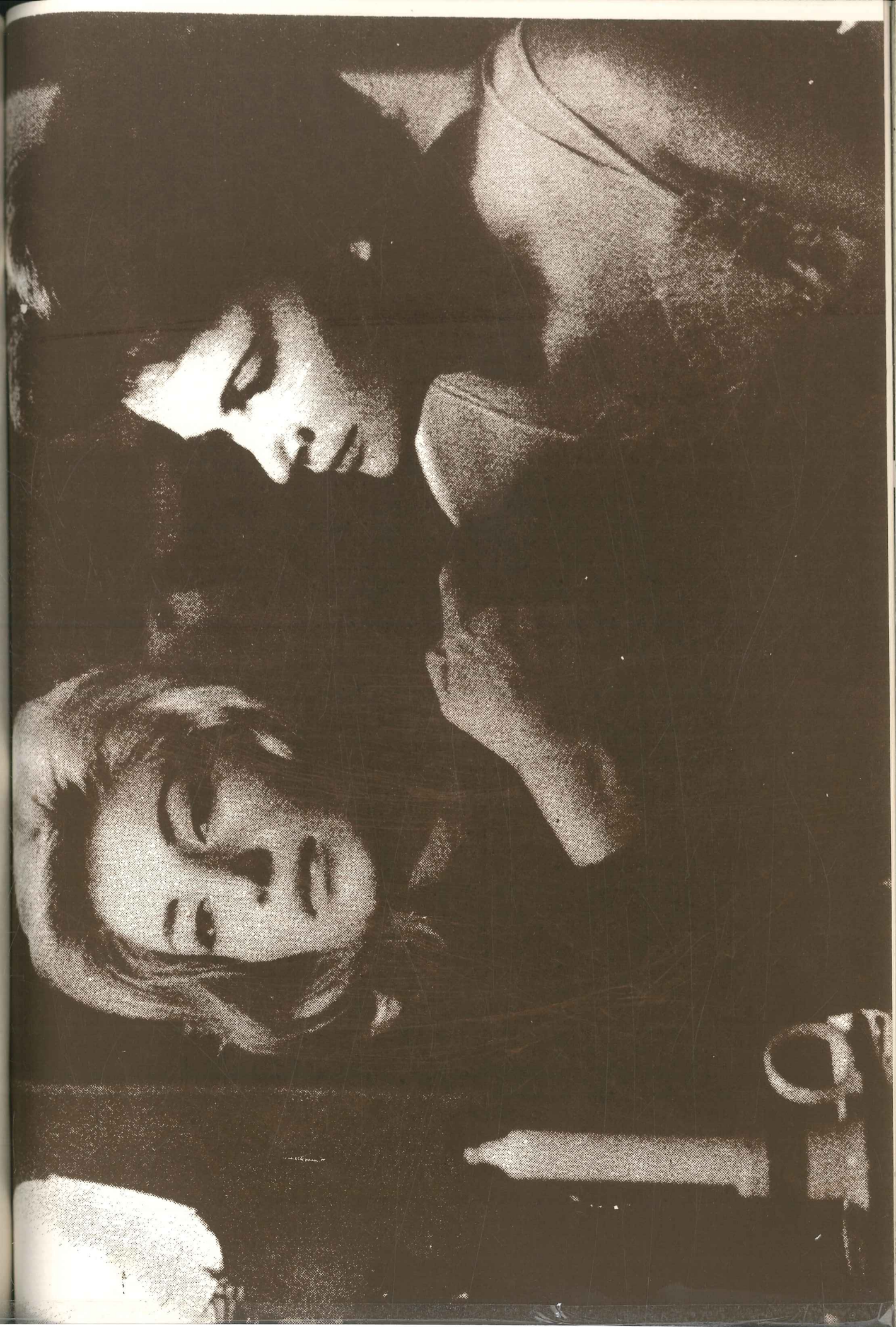
Наскоро по Чухрај со својот нов игра филм се појави ветеранот на советскиот документарен филм, Михаил Калатозов ("Жеравите летаат" - 1957). Нему ќе му се придружи Сергеј Бондарчук со екранизацијата на Шолоховата "Човекова судбина" (1958) и, веќе, по нив ќе ја добијат својата шанса цела плејада нови млади автори, кој од кој поталентиран: Андреј Тарковски ("Ивановото детство"), Марлен Хуциев ("Јулски дождови"), Лариса Шепитко ("Крила"), Андреј Кончаловски-Михалков ("Првиот учител"), Михаил Богин ("Балада за љубовта"), Василиј Шукшин ("Таков човек") и, меѓу многумината други - Сергеј Параџанов ("Сенките на заборавените предци").

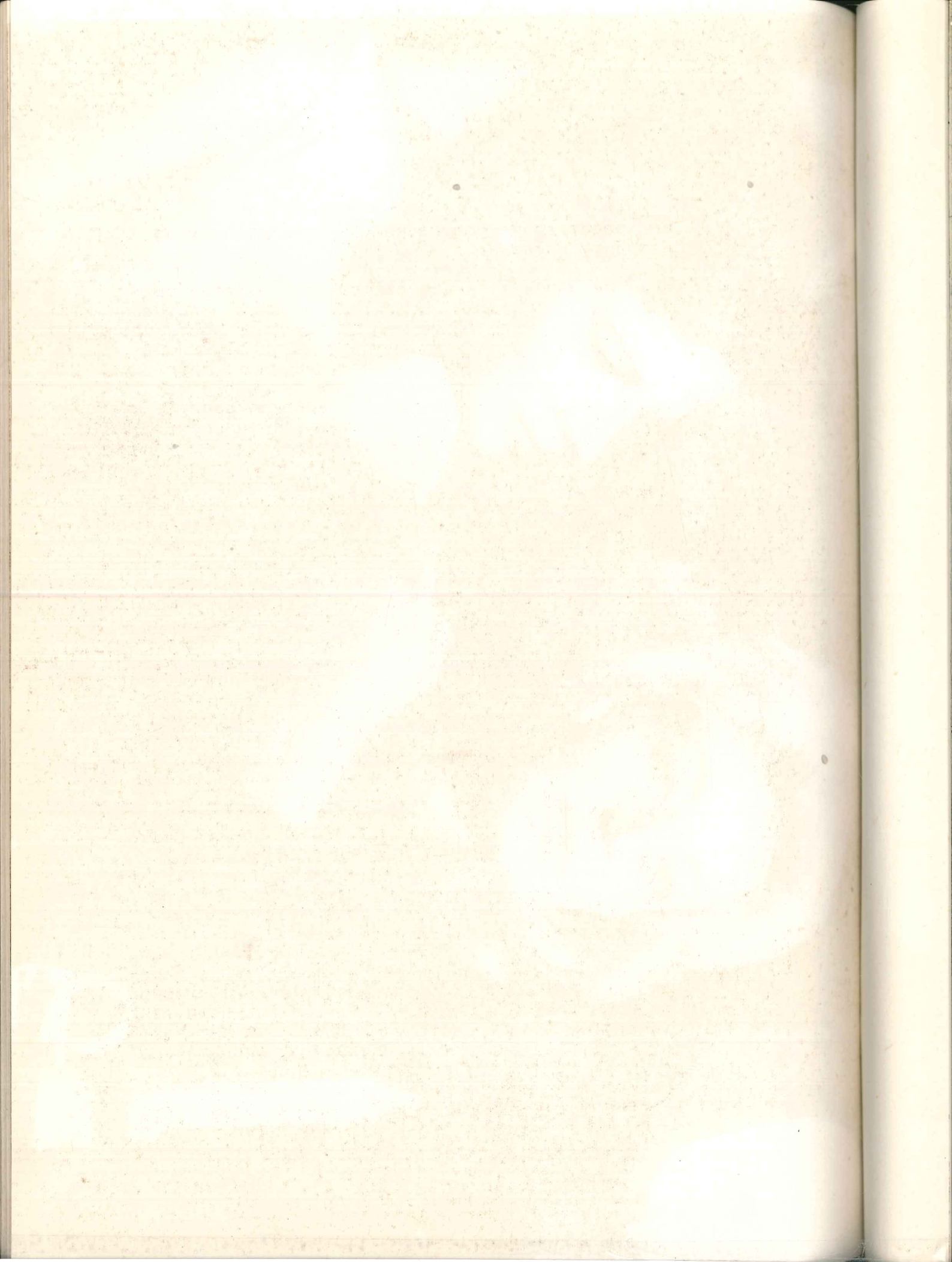
Сосем е извесно дека една поопсежна анализа ќе може прецизно да одговори на прашањето кои се содржинските, стилистичките и идејните компоненти што ги обединуваат советските автори од овој период во една мозаична целина, а кои авторски проседеа го издвојуваат нивното творештво од стандардизираната продукција и го прават оригинално, автохтоно и неповторливо. Во таквата можна анализа, бездруго, едно од централните места

би му се доделило на проучувањето на уметноста на Сергеј Параџанов. Притоа, мораме да сметаме, скоро со полна извесност, на можноста дека неговата творечка личност ќе предизвика најголем број недоумици и дилеми, сеедно што дури и на попатниот набљудувач не ќе му биде тешко да наброи цела дузина сведоштва во прилог на оригиналноста на "Сенките на заборавените предци". - Еве - ќе потврди и помалку ангажираниот истражувач - филмот на Параџанов ги остварува на најделотворен начин парадоксите својствени на творечкиот чин: едновременно да го гради и да го урива митот. Параџанов не се снабдува со прирачници за својата уметност поткрадувајќи ги остатоците од вонфилмските обликовни форми, како што се некакви раскажувачки досетки или, пак, едникви си конструкции на театарската техника. Неговата поетика се гради исклучително со филмски изразни средства. Итн, итн.

Но, веќе пред вториот дел од прашањето: како тоа дело се вткајува во шареноликиот мозаик, сочинет од една разгранета група творечки личности, која од која поавтохтона, и кои естетички фактори го приклучуваат во матицата на движењето за кое се смета дека е иницирано од некој колективен стремеж - одговорите како да добиваат призив на нагаѓање. Тие едноставно стануваат неуверливи. Зашто, го делеве ние восхитот за делото на Параџанов со нашите истомисленици или пак тоа не оставило рамнодушни - на претпоставката дека "Сенките на заборавените предци" немаат свој пример и пандан не само во контекстот на советската кинематографија туку и далеку пошироко, во рамките на светската продукција - малку што може да и се приговори.

Таа оригиналност на "Сенките...", од друга страна, не би требало да не засени во таква мера во која би се поставиле во ситуација да тврдиме дека, еве, Параџанов е феномен што историјата на филмот не го познава и затоа неговото дело вредносно треба да се издвои како уникатен примерок. Таквите претерувања, кои, патем речено, и не се така ретка појава кога критичарите зборуваат за своите омилени автори и филмови, во принцип не





им прават добра услуга ниту на филмот ниту на неговите гледачи.

Ние, се разбира, не би се гордееле од евентуалните приговори дека и самите стануваме пристрасни. Тоа е доста непријатна легитимација за критичарот. Но, доколку се сепнеме, тука и таму, на непредвидливите стапици, не ни останува ништо друго, освен да се браниме дека за тоа е виновна нашата филмофилска заслепеност, така распространета, инаку, и меѓу авторитетите на чија остроумност можеме да гледаме со стравопочит.

Рескирајќи, значи, да бидеме дури и пристрасни, брземе да го поставиме прашањето: дали Параѓанов е уметник од таков формат што со својот единствен филм (другите не сме имале можност да ги видиме) може да ја доведе под сомневање валидноста на некои од важечките естетички конвенции. Нашиот одговор гласи: да. Параѓанов е токму таков уметник. Но, кои се аргументите - ќе речете - со кои го потврдуваме ова уверување? Засега ќе се повикаме на единствениот, иако толку пати злоупотребуван аргумент. Тој се однесува на Параѓановиот талент. И, навистина, талентот (одвај се воздржуваме да не кажеме, генијот) на авторот на "Сенките на заборавените предци" е така сеопфатен и така непредвидлив, што во него можат да најдат израз беспримерно голем број емоции. Освен тоа, тој е оригинален и изворен.

А, во што се огледа непозата оригиналност? Зошто, како оригинален во практиката се прогласува и нечиј сосема минорен талент, готов да им се приспособи и на важечките конјуктурни идеи и на пораките кои ја задоволуваат потрошувачката жед за секојдневните, тековни сензации.

Дали, можеби, таа оригиналност треба да ја бараме во способноста на Параѓанов да ги актуелизира содржините за кои, основано или не, се вели дека му припаѓаат на фондот на музеолошките антиквитети? Или, пак, таа се манифестира во френетичниот восхит на уметникот пред патинираниот сјај на фолклорот? А можеби талентот на Параѓанов наоѓа најблагодарна сатисфакција во авантурата целиот свет да се нурне во минатото и овде, без трошка пред-

расуди, да се идентификува со наивните верувања на човечките инкарнации кои "општеле" со семожните демони, со громовниците, со мртвите љубовници и со пророците.

Чиста мистика - ќе кажете. Кому денес му треба тоа дружење со привиденијата, ако претходно не сте успеале да го разграничите полето на дејствувањето на вообразбата од полето во кое владееат логичките законитости? За среќа, Параѓанов не го дели тоа мислење. Или, барем, не се повикува на неизбежноста од рационализирање на човековата духовност, во чиј домен секако спаѓа и уметноста. Што би останало од нашите соништа, од нашиот страв, од нашите илузии ако еманирањето од тие духовни вители би се систематизирало во поредок со кој владееат егзактните закони. Поезијата е таа што ги урива ѕидовите кои ги одвојуваат минатото од сегашноста и сегашноста од иднината. Никако не елаборираните апарати на логиката.

Јасно е дека ние би можеле да погрешиме кога, земајќи си слобода да ги парафразираме поетските принципи врз кои Параѓанов ја гради својата поетика, би инсистирале на уверувањето дека овој уметник навистина стои зад тие принципи. Но, нам ни е дадено само да нагаѓаме кој е неговиот естетички модел, доколку воопшто таков модел постои. Затоа веројатно е подобро да зборуваме за она во што сме сигурни, за состојбата на една сознајно-емоционална мобилност до која не доведе веќе готовиот, реализиран филм.

На таа состојба добро се сеќаваме уште од времето кога тукушто бевме чуле за името на Параѓанов. Денес за неа без двоумење ќе кажеме дека не му била далеку на чувството што може да се изрази како состојба на вљашеност, на восхит и на бескрајна радост. На ист начин нешто подоцна ќе не fascinира еден Глобер Роча, со фантазмагоричните визији на неговиот филмски еп "Антонио од мртвите". И сеедно што Роча ќе ја стави својата поетика во служба на дилиричниот апел по политичките права на своите сограѓани, глетката на тој ониричен свет ќе биде, како и во визиите на Параѓанов, преплавена од изобилниот порој на некои заборавени страсти и емоции.

За Глетката со која Параѓанов не придоби уште во првата средба останува - чисто ликовно гледано - карактеристична доминацијата на златните тонови. Меѓутоа, хроматските својства на сликата добиваат, како што тоа по правило се повторува во добрите филмови, нови, драмски функции. Но, како и да е, во "Сенките на заборавените предци" од течно злато беше прелеан цел тој егзотичен макрокосмос на екранот. Низ неговиот сјај се пробиваше во густе слоеви големата тага на Ивана, во злато гореше севласната љубов на вечните љубовници, златна беше смртта во која љубовниците повторно и засекогаш се обединија, од огнената лавина на златото, конечно, изнурнуваше злато со своите демони, проци и одмаздници. Сета таа фреска во која се назираа чувствата на мачениците, на славениците, на победниците и на страдалниците, сјаеше од митолошкиот блескот на златото.

Годините што изминаа од таа прва средба не оставија баш никакво петно врз златната гама на Параѓановата фреска. "Сенките на заборавените предци" и денес се доживуваат како своевиден исцелувачки ритуал во кој и даваме право на љубовта, ако треба, и да ги уништува нашите животи. Тие и денес ни ја враќаат наивноста на детството кога со исцудени очи, во занес и страв го пречекорувавме прагот што води во светот на волшебството.

Но, еве не веќе пред дилемите. Едната од нив гласи: постои ли можност да го најдеме клучот со кој ќе ги отвориме големите чкрипави порти зад кои се населила магијата и, небаре со машина која го враќа времето, да втрчаме меѓу демоните кои денес се само сенки на оладеното минато (на оладените страсти, исто така, и на презреаната наивност)? Каков парадокс од барање, нели? Двочасовната обнова на етеричното мистично минато, очекуваме да се изврши со технолошките реквизити на најмодерната од модерните уметности. Но, зарем уметноста воопшто би била уметност ако не се храни и не раѓа парадокси?

Но, да ја оставиме настрана оваа, инаку интересна, тема и да се обидеме да одгатнеме како Пара-

ѓанов ја обновува сликата на минатото и - што за нас е позначајно - како тој им вдишува живот на (дали) внаменетите силуети што ја населиле таа слика.

*
* *

Елегичната приказна за љубовта на Иван и Марина, Параѓанов ја почнува во традициите на поетскиот реализам. Тој не снабдува со податоци за една измината епоха низ мизансцената која очигледно го почитува духот на времето и, со дискретно изразена благонаклоност, ги маркира идните носители на драмата.

Навистина, за метафоричните асоцијации на поетскиот реализам не може да се каже дека и се, по правило, добар сојузник на историската реконструкција. Ефектите што ги очекуваме од неа толку динамично ќе се потсилуваат колку историскиот контекст пообилно ќе се снабдува со нови хронолошки сведоштва. Притоа не треба ни да се спомнува дека историскиот дух на евоцираната епоха не трпи никакви компромиси со помодните стилизации на сценографијата и на костимите, па, на некој начин, ни со играта на артистите. Сето тоа мора да функционира како прецизен механизам кој ги репродуцира и најмалку забележливите реалистички ознаки на историското милје во кое е лоцирано дејството.

Сергеј Параѓанов, на најголем број од овие барања им одговара со сведоштва, достапни единствено на ерудицијата на непрекорниот експерт за етнологија. Но, етнологијата не е единствената алатка на неговата уметност со која и дава печат на веродостојност на евоцираната епоха. Параѓанов необично вешто ја користи за тие цели и бојата. Хроматската гама што дури и објектите ги патинира со најсилни бои, предизвикува чудно расположение кај гледачот: нему веднаш му станува јасно дека светот на "Сенките на заборавените предци" не му припаѓа на светлосниот универзум во кој е сместена неговата сегашност.

Единствена недоумица во диференцирањето на филмското време од сегашноста предизвикува прекумерната подвижност на камерата. Таа се однесува, небаре е поставена на непостојаната точка на некој модерен велеградски булевар, па раздразливо брза да ги препознае лицата на анонимните минувачи, се загледува во пространите витрини и небрежно одминува преку мамутските натписи на познатите фирми.

Но, оваа двојност во доживувањето на филмското време ќе потрае кратко и за неа можеме да кажеме дека го означува прологот од кој тукушто се разграничуваат навестените теми. Таа двојност прекинува во мигот кога го убиваат таткото на малиот Иван и кога од потечената крв се вообличуваат црвените силуети на коњите во бавен галоп.

Со таа секвенца Параѓанов хипнотички не воведува во еден нов свет каде што царуваат силите на фантазијата. Кој има желба да зачекори во него, ќе мора да го остави придружниот багаж со одбранливите полуистини во предворјето на тој свет. Ному, пак, не му е дадено да го направи решавачкиот чекор напред, нека остане да ги гледа шареноликите привиденија откај големиот отвор што води во лавиринтите на златните бездни.

Што, значи, не возбудува во тој онирички свет на Параѓановите инкарнации? Дали приказната на чија оригиналност Параѓанов, очигледно, не смета многу? Конечно, легендата за двајцата млади кои ги раздвојува смртта сме ја сретнале во безброј варијанти. На неа се надоврзува темата на големата тага што го обзема осамениот Иван откако ќе ја загуби својата љубов. Безуспешниот обид да се отргне од меланхолијата во бракот со сензуалната Пелагеја ќе му донесе нова несреќа. Тој ќе загине од раката на својот ривал. Но, смртта сега ќе го исцели и во неа тој засекогаш ќе се обедини со својата Марина.

Има ли нешто во оваа минорна приказна што не би препознале? Секоја ситуација во неа наликува на одглас на одамна експлоатираниот фолклористички или, сеедно, граѓански мелодрами. Но, кога Параѓанов би ја градел својата поетика на кревката

драмска конструкција на легендата, ние не би имале многу причини да се повикуваме на нејзината оригиналност. Уште помалку на трајноста на нејзините метафизички пораки.

Навистина, почитувањето на "Сенките на заборавените предци" е добар пример на кој се огледува композиционата строгост на сите раскажувачки елементи. Но, тоа е само појдовна точка при разработката на најситните ритмички сегменти што однатре го разгоруваат динамизмот на конфликтните ситуации. Мотивот на смртта на љубената девојка, на пример, е драмска консеквенца на цела низа испреплетени поттеми. До таа цел Параѓанов ќе не доведе откако ќе не принуди да ја совладаме сложената лавиринтска мрежа сочинета од најспротивставени емоции. Овде еден спроти друг ќе се испречат делиричниот љубовен занес, отровните клетви, болката на разделбата, копнежот на одвоените љубовници, стравот од осаменоста, подмолната рамнодушност на околината итн, итн.

Во целиот оној дел од приказната додека загина Марина, напоредно со мотивот на љубовта, консеквентно се развива и темата на смртта; Ивановиот татко гине од демонскиот удар на заслепениот од злоба трговец, инаку татко на Марина. Од тој чин се разгрануваат три тематски ограноци: темата на злото, темата на социјалната разединетост, темата на одмаздата, антиципирана во клетвата на Ивановата мајка да затре породот на бездушниот убиец, што значи да ја сними и Марина.

Кон централниот мотив на љубовта ќе се припои уште и поттемата на ерозивната тага на вдовицата која уште во лулката изгубила пет, шест доенчиња. Но, напоредно со групирањето на поединечните драми во тематски циклуси, на фонот на овие изострени контури, јасно се оцртува колективната придружба во болката на поединецот. Навистина, Параѓанов ни во еден момент не ќе се обиде да не увери дека колективното сочувство ги изразува искрените чувства на заедницата, рутински вклучена во обредите на тагата, славеништвото и радоста. Нејзиното чувствено јадро одамна го нагризала рамнодушната, зависта и подмолноста.

Па, сепак, до моментот кога Марина исчезнува од животот на Ивана мозаичната спрега на разорните сили не и може ништо на мојта на љубовта. Напротив. Целата таа необјавена хајка во која учествуваат отелотворувањата на злото, пакоста и одмаздољубивоста како да ја разгоруваат силата на љубовта.

Параганов, се разбира, не ги бара инкарнациите на разорните сили и на благородните побуди во расположливиот фонд на статичните симболи. Тој ќе ги ослободи мојните поттици на фолклорната митологија, која, во нерамномерната распределба на спротивставените сили, и самата станува субјект на приказната. Така, пред опустошената кука, Ивановата мајка ритуално фрла клетва врз породот на убиецот на мажа си и така ја довикува несреќата на сина си; Иван се заветува на вечна верност на селската обредна свеченост; на разделбата со својот љубен Марина му порачува дека ќе го бара неговиот пат под сјајот на најсветлата звезда.

Сиот тој митолошки свет, тие преданија и обредни пораци не се јавуваат во приказната како статичен орнамент. Тие функционираат и како симболи, но и како животни податоци, како органски двигатели на драмската матрица што се стреми кон својата трагична цел.

Но, во моментот кога ќе загине Марина, настапува некое чудно затишје. Гледачот е на пат да помисли дека приказната ја исцрпела својата драмска привлечност. Та акумулираната сила на зазбиваните страсти веќе се испразни во чинот на смртта. Што може сега да се надоврзе на веќе задоволеното зло? Клетвите се исполнети, пророштвата остварени.

Целиот оној блок од приказната што ја обелоденува Ивановата осаменост како да го означува крајот на елегичната тажачка и како да ги прекинува последните врски на Ивана со светот. Сега веќе може само да се молчи.

Но, дали е баш така? Дали силата на злото докрај е задоволена?

Напоредно со мотивот на осаменоста, Параганов дискретно ја навестува жилавоста и непредвидливоста

на селаселивото зло. Неговото повторно оживување ќе го забележиме најпрвин во баладните тажачки за проклетата судбина на некогашниот убавец, Иван. Пејачките сосем уредно го извршуваат својот ритуален долг, пренесувајќи ги сожаливите пораки. Но, во интонацијата на нивниот потпевлив глас јасно се насетува извесно соблазниво задоволство пред туѓата несреќа. Тоа, што би се рекло, гаволот не мирува. Демонството повторно ја подава главата. Нему му е дозволено да се наденува со образ на кој светка сомилост, дарежливост и нова надеж.

И така демонот се населува во страсната Пелагеја која ќе стане и негов егзекутор и негова жртва. Ќе треба да измине многу време, да се вложат многу страсти и верувања па да се сфати дека и демонот не може да ги контролира сите извори на човековата среќа. Велиме среќа, но не сме сигурни дали тоа е вистинскиот збор за состојбата до која се стасува по изминатиот круг на најсурова осаменост, безмерна тага и страдање. На крајот од патот, Ивана го чекаше она исто огнено сечило, што се наднесе врз главата на неговиот татко. Но, сега веќе од полеваната крв не изнурнаа достоинствените силуети на црвените коњи. Таа го поведе Ивана во пресрет на неговата незаборавна Марина.

Дали ќе треба за глетката на нивната средба да ги повторуваме веќе изречените судови? Тоа е веројатно една од најубавите секвенци што ни ги дал филмот. Но, преку сцената на смртта на Ивана, сепак, не може тучу-така да се одмине. Општите оценки овде ништо не објаснуваат. Можеби е потребно да се реконструира макар и најсубјективното, најприватно доживување на таа глетка. Еве не пред призрачното лице на Марина, кое јасно ја отелотворува златната смрт што во занесен страв (!) ја очекуваме. Спроти неа наидува окрвавениот Иван. Раскошниот пејзаж трескавинно ја поздравува нивната средба. Тоа се оние исти стебла, она исто златно билје по чии фиданки трчаа Иван и Марина додека уште беа деца. Огрдени од заразната злоба и трајните неверства, луѓето сега се далеку од нив. Љубовниците се населуваат во занесното царство на вечната љубов. Само уш-

те еден чекор, само уште едно движење на сребрените момински прсти и тие ќе се најдат во неповратна преградка. И тогаш баладичната придружба на изгонетите победници остро запира. Иван победоносно и болно рикнува и се обединува со Марина.

Така легендата за вечните љубовници уште еднаш оживеа. Оживеа со посредство на технолошката направа за која со право се вели дека ги објективира и најапстрактните поими, и најирационалните визији.

Полето на уметноста не знае за граници.

xx

Богдан Калафатовиќ

НАДВОР ОД ВОЗНИОТ РЕД
("Строго контролирани возови" на Јиржи Менцел)

И според годините и според моментот кога се појави, Јиржи Менцел е најмлад меѓу протагонистите на новиот бран на чехословачкиот филм, но според сензибилитетот и осетот за филм се вклопува во групата режисери во која спаѓаат Милош Форман, Иван Пасер, Антонин Маша и Павел Јурачек, за разлика од групата со нешто поинакво насочување, чии претставници се Вера Хитилова, Јан Шмит, Евалд Шорн и Јан Немец. Меѓутоа, овие две групи ги сврзува школската и генерациска припадност и, во некоја рака, врзаноста за духовното наследство на литературата на Франц Кафка и Јарослав Хашек и неоспорното влијание на "филмот-вистина".

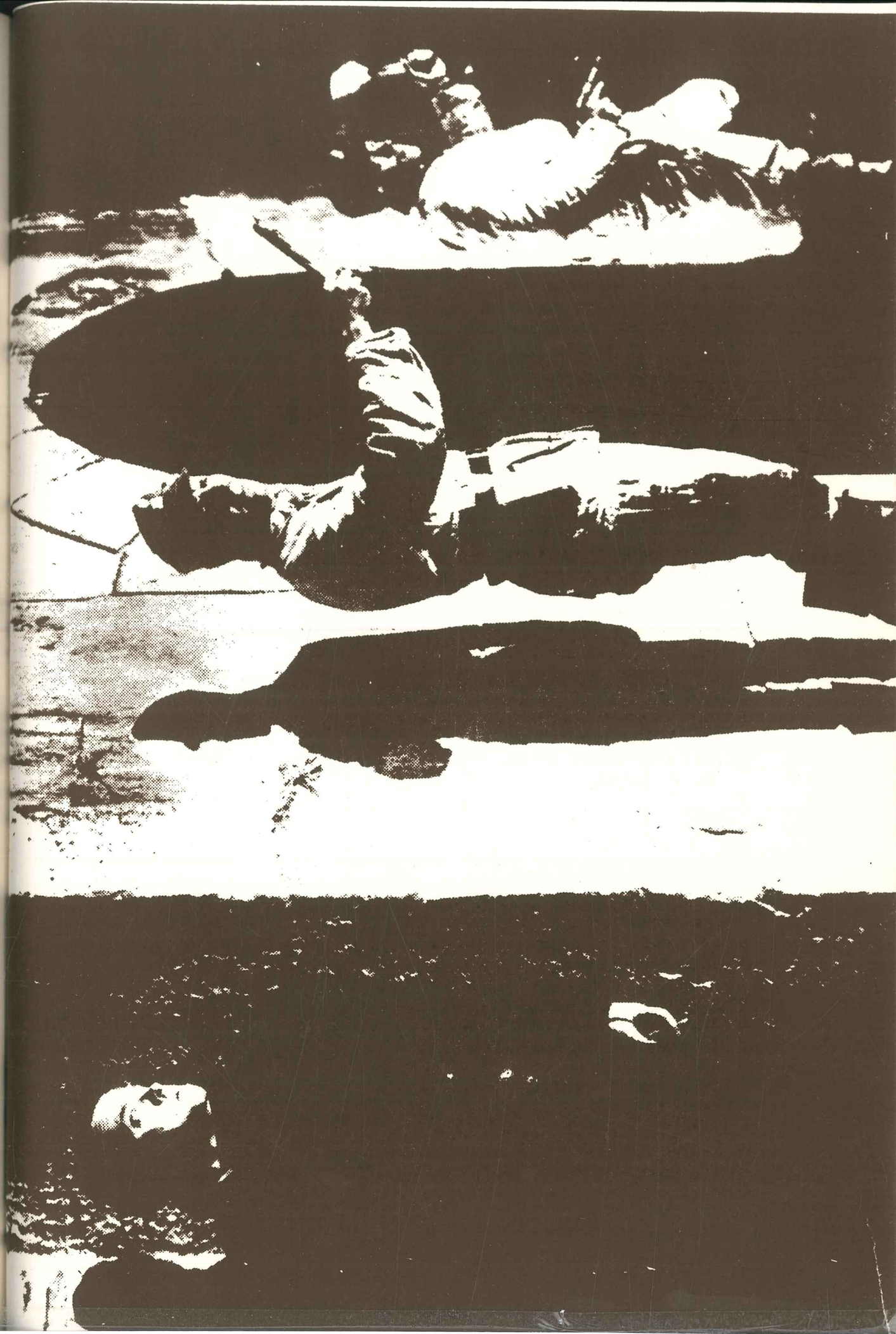
Продорот на младиот чехословачки филм на светската сцена со сите одлики на автентичен стил, кој наполно го измени лицето на една кинематографија, остварен е кон средината и крајот на шесеттите години, а најдобрите филмови се наметнаа низ карактеристичната постапка на "внатрешната" драматизација на сижеата, придружена со еден вид мрачен, гоголевски хумор. Баналитетот како животен податок и психолошката динамика истакана околу него се главни рамки и покренувачи на овие филмови, со ликови со скоро несекоејдневни обичности, со типични антихерои на еден свет, без ништо духовено или идеализирано - и со драматургија со анегдотски карактер, насочена на тоа да се конструира поредок на драмските слики кој ќе може да опише еден банален и полуавтоматски живот во неговото мравулесто протечување. Младите Чехословаци поаѓаат секогаш од баналноста како психолошки факт и своите јунаци ги вовлекуваат во драматика која секогаш се потпира на една конфликтна, нерешена точка на нивните животи, околу што подоцна се пле-

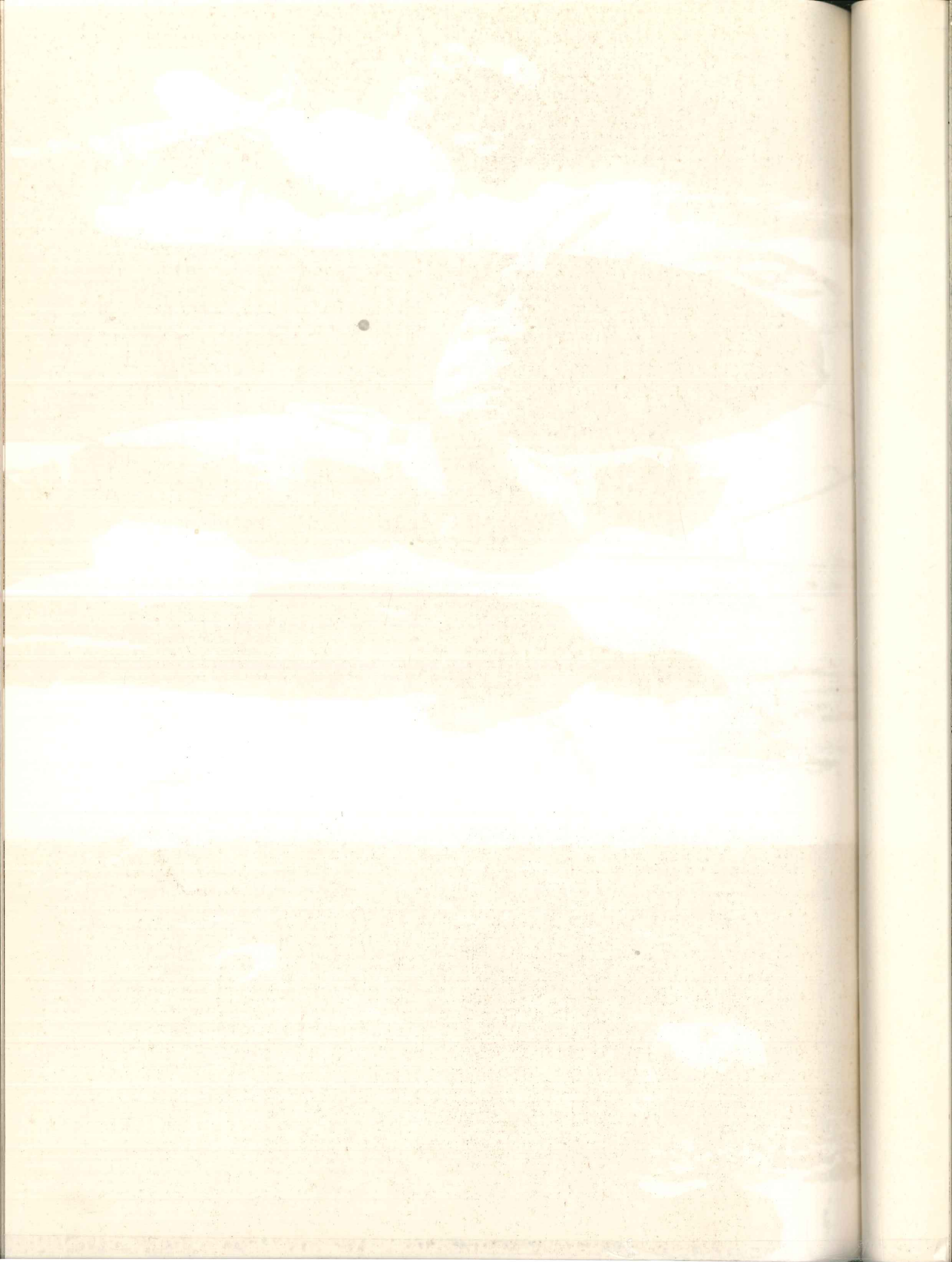
те психолошка драма во која тие се сопствени учесници. Поаѓајќи од баналноста како таква, тие настојуваат со нејзината реконструкција да изнајдат механизам кој во неа ќе открие зрно од поетското, но и длабини на нејзиниот апсурд.

Така е и со филмот на Џорџи Менцел "Строго контролирани возови", добитник на Оскар и репрезентативно, но и типично остварување на младиот чехословачки филм; тешко да може и да се замисли подвосмислена и поапсурдна приказна од ова сценарио, направено според прозата на Бохумил Храбал. Конфликтната, неразрешена точка во психологијата на главниот лик, младиот отправник на возови Милош Храме е негов *"eaculatio praecox"* а временскиот простор и рамката на приказната е крајот на Втората светска војна во окупираната Чехословачка и малата железничка постојка низ која минуваат строго контролираните возови со германски експлозив. Опседнатоста на главниот јунак со неговиот проблем низ филмот се развива како споредна наративна линија и го илустрира апсурдот и комиката на младичот чија наивност, простодушност и младост се спротивставуваат како контраст на суровиот механизам на военото време, кога неговите сексуални проблеми стануваат олицетворение на чистиот апсурд. Целиот филм, во суштина, се базира врз конфронтирањето на двете состојби на свеста: на повишениот, патетичен тон и извршувањето на одговорната должност шеф на постојката, и на моралната "обврска". На квислингот кој ја надгледува неговата работа му се спротивставува природноста и животољубието на занесениот заводник Хубичко, кој удира штембили врз задницата на девојката, и хуморниот *"eaculatio praecox"* на Милош Храма. Но, развојот на филмот ни покажува дека и двете состојби на свеста се наоѓаат на исто ниво: напорите на квислингот да обезбеди непречено минување на возовите со германски експлозив за боиштата во Русија, во иста мерка се гротескни и апсурдни како што биле и обидите на Милошевиот чичко со "хипноза" да ги врати германските тенкови таму од каде што дошле. Целата приказна, поточно, така и започнува: младиот отправник на возови Милош Храма прв пат доаѓа на должност и за таа цел облечува униформа, им се

"претставува" на гледачите и раскажува за своите
роднини: за дедото кој примал царска пензија во
дукати, секој ден купувал литар рум и ги задевал
работниците во каменоломот, се додена не го пре-
тепале до смрт, како и за чичкото "хипнотизер"
на германските тенкови. Таа по малку налудничаво
експедиција на филмот веќе ни го открива неговиот
вистински карактер: секојдневниот горчлив хумор
на "возовите" не е без цинизам, иако Менцел нај-
многу се потпира врз механизмот на чистиот живо-
тен факт во сета негова раскошна баналност. Во
овој филм се оди по малку во цик-цак, во дија-
лектички спирали, иако приказната тече во фин
ритам, зашто Менцел се потпира врз механизмот на
самиот живот на дело, животот кој дава мигови на
љубовта, чисти игри и радости, но подготвува и
подла замка на по малку ирационална смрт на еден
безопасен млад човек. Сепак, "Строго контролира-
ните возови" во основа имаат помалку драмска,
а повеќе комична димензија, иако му се приклону-
ваат на ритмот на исечок од животот. Комичната
индивидуализација на ликовите и инсистирањето на
хумористичните обрти ја потиснуваат во втор план
вистинската тема на филмот, темата на солидариза-
ција на железничарите со припадниците на движење-
то на отпорот во саботажите на германските возови.
Затоа приказната се плете на сосем друга страна:
"Строго контролираните возови" се мал хумористи-
чен паноптикум во кој дрско се вплела драматурги-
јата на една војна, апсурдна во иста мерка како
и "eaculatio praesox" на несреќниот Милош Хрме.
Меѓутоа, животот тече натаму и јунаците на Јиржи
Менцел повеќе ги "живеат" своите улоги отколку
што ги играат: никакви строго контролирани возови
не го вознемируваат еротоманот и занесен швалер
Хубичко во неговиот циклус на освојувања на жен-
ските срца, ниту го загрижуваат Машиниот чичко-
фотограф, кој и натаму продолжува да ги потфаќа
девојчињата, местејќи ги пред својот фотоапарат...

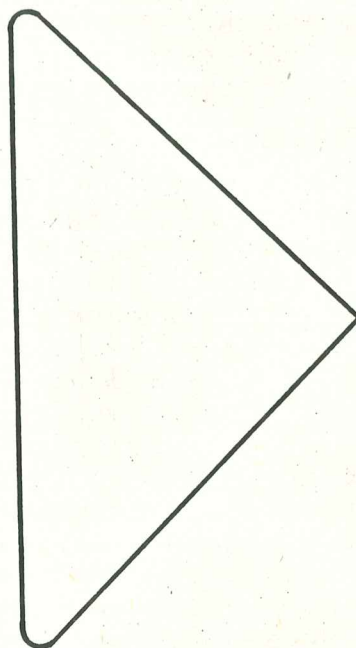
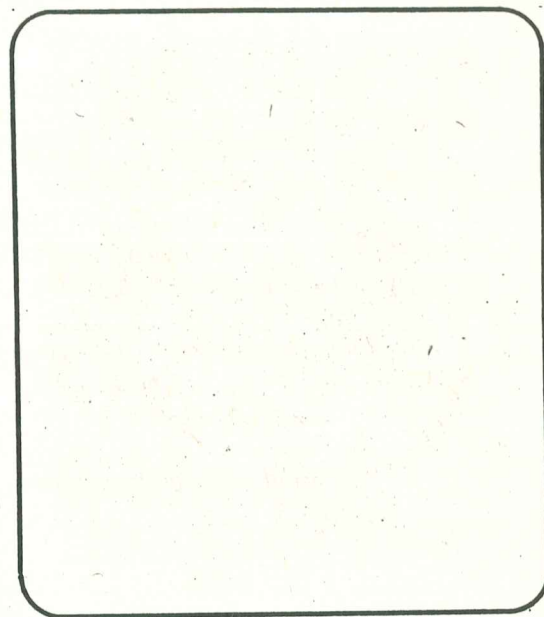
"Строго контролираните возови" на Јиржи Менцел
и припаѓаат на онаа група чешки филмови во која
се "Црниот Петар" и "Љубовта на една синокоса"
на Милош Форман, "Интимно осветлување" на Иван
Пасер, "Смртта на господин Балтазар" на истиот
Јиржи Менцел - група на чудни, налудничави, но и



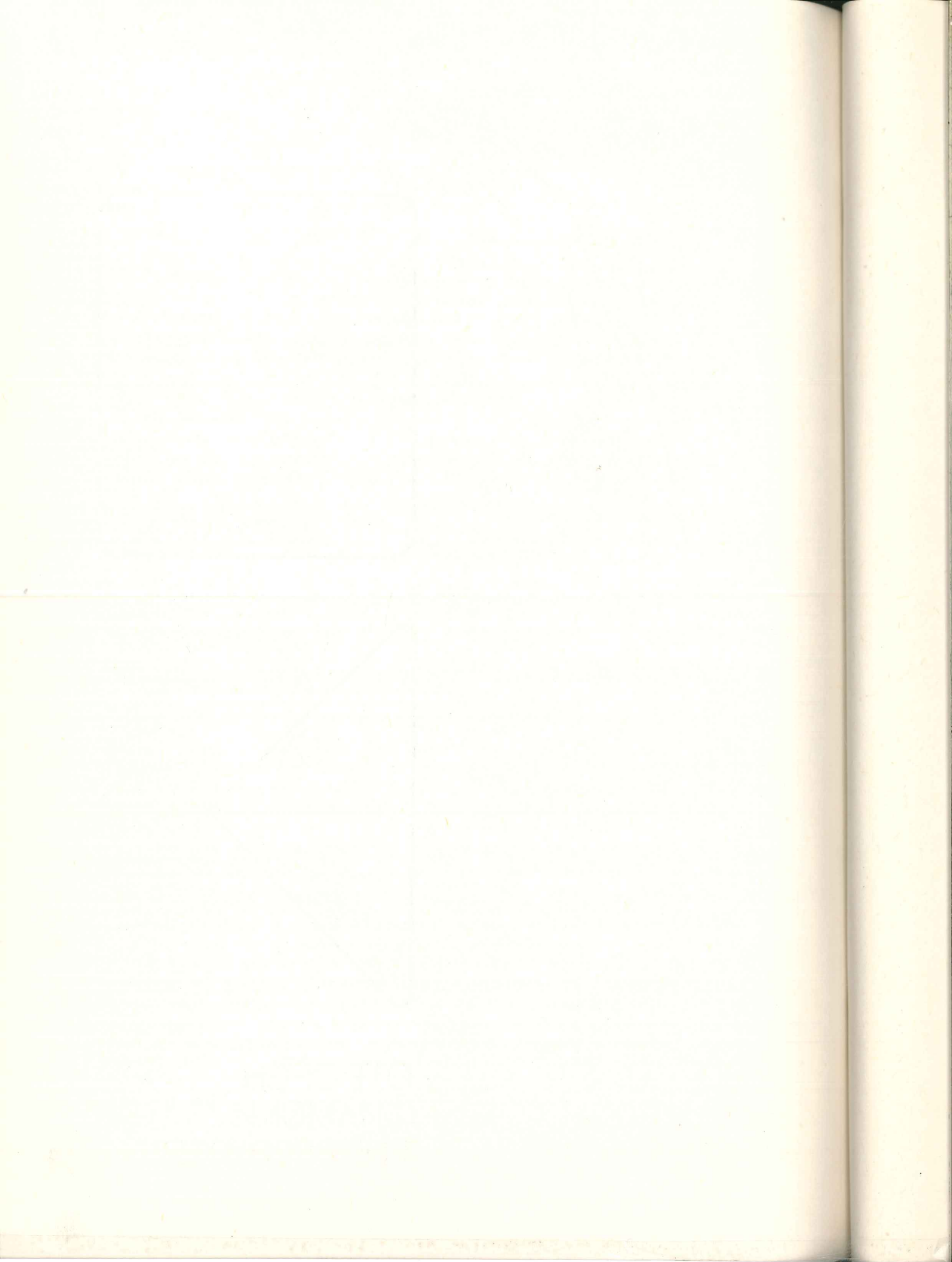


драги филмови кои гледачот цело време го поста-
ваат пред опаки дилеми и го тераат да ја бара
скриената смисла во големата количина факти, до-
дека не открие дека вистинската смисла е во се-
кој кадар и дека пред него филмот му е напoлно
близок на животот, па затоа е и непредвидлив до
последниот кадар. Разбивање на сижето, глетки
што трајат колку што трае и еден човечки поглед
или разговор во кадарот, и долги, летаргични мо-
менти на филмското време, кое се одвива пред нас
како делче од нашиот живот под ѕвездите, живот
во кој моментот на чиста животна радост го сме-
нува трагичен удар и каде што поезијата, траги-
ката и радоста се најдуваат на заедничко попрште
- се се тоа елементи на овој чуден, но и фасцинан-
тен филм. Во "Строго контролираните возови" се
се одвива според законите на некое чудно предод-
редување; младиот отпражник на возови го ослобо-
дува од неговата "неприлика" убавата и искусна
Викторија, но моментот на потврдувањето на него-
вата машкост е истовремено и момент на смртта:
откако ја спушта темпираната бомба во возот, го
прорешетуваат куршумите на стражарите од послед-
ниот вагон...

Филмот на Јиржи Менцел е "ослободен" од лажна
драматичност, зашто смртта на Милош Хрме е по-
веќе податок за апсурдноста на животот отколку
трагично финале на приказната за прекинатата мла-
дост. "Строго контролираните возови" е филм на-
изменично мечтателен, весел, остар и суров исто
толку колку што е таков и самиот живот, а него-
вото основно сознание е она за непресушното бо-
гатство и раскош на животот. Една сурова војна
трае, строго контролираните возови проаѓаат
но љубовта не престанува со сите свои претерува-
ња - афективни, страсни и помалку перверзни. Ху-
бичко одговара пред дисциплинска комисија зашто
го скрнавел печатот на Рајхот лепејќи го на зад-
ницата на девојката, Милош Хрма ги сече вените
заради "eaculatio praesox", шефот на станицата
протестира поради блудничењето врз неговиот ко-
жен кауч, германските војници ги користат момен-



ОТВОРЕН
ФИЛМСКИ
УНИВЕРЗИТЕТ



xx

Оваа рубрика ја отвораме поттикнати од желбата да придобиеме за нашиот Месечник нови, млади соработници. На страниците на "Отворениот филмски универзитет" ќе можат да најдат место сите пишувани облици на рефлексите врз кои нашите идни соработници ќе го градат својот став спрема проблематиката на филмот. Авторите на текстовите што ги очекуваме не ќе бидат обврзани да ги изложуваат своите забележувања во некои строги жанровски форми (критички осврти, рецензии, класичен есеј итн.). Би било дури препорачливо овде да го најдат своето место слободните фелтонски форми, импровизациите и импресиите што ги поттикнуваат соодветниот филм, или неговиот автор, како, впрочем, и забележувањата за извесни аналогни процеси низ кои минуваат филмот, од една страна, и другите уметнички или научни дисциплини, од друга (социологијата, психологијата, историјата, литературата, сликарството, театарот итн.).

Редакцискиот колегиум на Месечникот ќе ги поддржува и оние обиди за комуницирање во кои љубопитноста на љубителите на филмот ќе се огласи во молошката или, сеедно, дијалогска форма на издвоени прашања. Никој од нашите идни соработници не ќе мора да се воздржува од можноста да подготви свој список на прашања, чии одговори ќе ги побара во дијалогот со соговорникот што или тој сам ќе го одбере или ќе му го предложат неговите соработници. Конечно, останува и алтернативата за сопствените прашања да побара и сопствени одговори. Сосем е извесно дека импровизаторската слобода на која ќе биде притоа наведен, никој не ќе му ја земе за зло. Напротив. Можеби таа слобода ќе го доведе до непредвидливи сознанија, можеби од импровизациите ќе се родат најоригинални идеи.

Инаку, како што е познато, дијалозите што ги иницираат соработниците на Месечникот се веќе прифатена практика. На една од таквите трибински средби (по проекцијата на Годаровиот филм "До последниот здив") многумина од новите соговорници мани-

фестираа готовност да се вклучат во полемични дијалози и да ги конфронтираат своите забележувања со помалку или повеќе традиционалните сознанија за функциите што и се припишуваат на уметноста на филмот. Притоа, беа испровоцирани цела низа прашања што допираат до самата основа на естетичката егзистенција на филмот. Дали трајноста на пораките на новиот медиум - гласеше еден дел од прашањата - завршува во годините кога филмот ќе ја исцрпи својата привлечност на сезонска новина? Може ли да се зборува дека веќе апсорбираните пораки се преобразуваат во нови вредности во децениите што го делат од неговата премиерна експлоатација? А каква е судбината со драмскиот херој? Дали тој ги отелотворува противречностите и моралните конфликти единствено на своите непосредни, најблиски современици и во која мера неговите интернации ја чуваат не само својата информативна привлечност туку и својата уметничка трајност?

Напоредно со проверката што учесниците на оваа трибина (а и на повеќе други слични трибини) ја вршеа кога ја диференцираа трајноста на едно естетичко сведоштво од ефемерноста на некои други негови аспекти (застареноста на филмската техника, анахронизираниот модел на артистичката игра), тие манифестираа и извонредно нагласена љубопитност за повеќе проблеми од областа на теоријата на филмот.

Повикувајќи се на примери и од поновата и од постарата филмска продукција, младите соговорници се обидуваа да ги разграничат техничките од естетичките функции на камерата. Не требаше да се приложуваат многу уверувања па на основната функција на камерата да го регистрира одбраниот филмски објект, да и се надоврзе уште една функција; камерата да ги истакнува само оние својства на објектот што ќе се откријат како неопходни за установувањето на соодветната филмска илузија. На таа совладана дилема се надоврзуваа нови сознанија. Дали е тешко, со нешто зголемена будност на вниманието, да се уочи двосмислениот и повеќе-значаен карактер на кадарот? Зарем е потребен таков напор на волјата па да ја сфатиме естетичката условеност на ракурсот од природата на информаци-

јата што соодветната глетка треба да ни ја испорача? Иако во атмосфера на конфронтирани мислења, до одговорите се доаѓаше по некој логичен поредок.

Овие одговори теоријата на филмот ги има разработено со мошне прецизна јасност. Но, на секој од нив, јасно, му се припишуваат помалку или повеќе уочливи импликации. Проблемот на кадарот, на пример, не може да се објасни со една обопштувачка дефиниција. Неговиот контекст е така широк што ги пробива и границите омеѓени со четирите рамки на кадарот и тогаш зборуваме за дејствување на метакадарот.

Затоа во оваа рубрика ќе се обидеме да реплицираме некои од разработените теоретски системи и да ги прошириме постулатите на кои тие се потпираат. Меѓутоа, сите наши обиди да ја оживееме теоретската дискусија за природата дејствувањето на филмот, ги замислуваме како спрега на забележувањата на новите соработници и на искуствата кои зад себе имаат веќе заокружени теоретски обрасци. Притоа не треба ни да нагласуваме дека ќе се држиме за начелото дека ниедно искуство, колку богати плодови и да дало, наполно не завршува, доколку не сака да се вкостени во догма.

* * *

За почетокот на оваа соработка ќе се задоволíme со најавата на содржината во која ќе најде место анализата на оние елементи на филмот што ги сметаме за битни при запознавањето на природата на неговото функционирање. Кои белези се, значи, специфични за комуникацијата што ја остварува овој медиум? Дали неговото својство верно да ги репродуцира сликовните одломки од објективниот свет? Да. Таа област од запознавањето на природата на филмот ќе се обидеме да ја покриеме со одговорите врзани за одликите на камерата да ја регистрира физичката стварност во нејзиниот елементарен, непреуреден вид.

А дали филмот има склоности кон "дислоцирање" на некои посебни подрачја на стварноста, кон некои објекти и појави што ќе ги обелоденат своите потиснати значења единствено низ визурата на филмската оптика? Одговорот, јасно, и овде ќе биде потврден. Него ќе го прошириме во текстовите посветени на филмичноста на објектите чии "мамутски" димензии (панорамската глетка на велеградот, грандиозниот спектакл на бојното поле) може да ги опфати, покрај фотографијата, единствено уште екранот. Во овие поглавја ќе најде уште место анализата на селектираните појави, карактеристични со својата подвижност (гонењата, автомобилските натпревари, масовните уривања), потоа огледите за напоредноста на одвивањето на две или повеќе дејствија, како и изводите за доживувањето на тоталноста на светот како непрекинат тек на времето.

Како природно продолжение на претходното се надоврзува и следново прашање: може ли филмот со еднакви овластувања да ги стави на својот оперативен индекс сите расположливи теми? Темите врзани за историјата, на пример, оние со фантастични мотиви, или пак, со футуристички содржини? Практиката покажала дека сите овие мотиви можат уште како да се искористат и оти филмовите што се потпираат на вонискусствената инспирација, често пати се вистински ремек дела. Па, сепак, не се малкумина оние теоретичари кои пред ваквите потфати негодувачки одмавнуваат со рака. Материјата од која се сочинети фантастичните визии - приговараат тие, длабоко и се противи на реалистичката природа на медиумот. И уште додаваат: отелотворените светови на фантастиката се надвор од орбитата на вистинитоста.

Иако овие аргументи не можеме брзоплето да ги отфрлиме, ние ќе се обидеме да укажеме на нивната релативност во поглавјата посветени на филмските жанрови и на фанторите кои од фантастиката создаваат илузија на непосредна реалност.

Дали улогата на артистот е специфично филмска појава? - тоа е една од енигмите кои и ден-денес внесуваат недоумица и во најконсеквентно изведените теоретски системи. И макар што практиката

на филмот е незамислива без посредничката функција на артистот, проблемот што тој го создава со своите артифициелни инкарнации постојано ја менува улогата на неговата личност во филмот. Понекогаш таа доминира како сеприсутна идеја во приказната, понекогаш ропски им се подредува на инструкциите на режисерот. Во контекстот на овие противречности ние ќе се потсетиме на поезијата што во светот на филмот и се доделувала на филмската ѕвезда, како и на положбата што тука и таму ја зазема нејзиниот отелотворувачки антипод - натуршчинот.

Испитувањата на посредничката улога на вонфилмските изразни средства (критериумот за изворноста на елементите на филмот е нивната сродност со суровата животна граѓа) неизбежно ќе се соочат со едно од фундаменталните прашања на теоријата на филмот - со прашањето на вообликувачките механизми кои на филмската илузија ќе и дадат печат на непосредна вистинитост... Дали артистот се поведува под системот на вообликувачките стремени на светот од екранот според неговиот модел во стварноста? А што функција има во тоа проткајување на изворните и посредничките изразни средства, на пример, музиката? Како теоријата ја објаснува експанзијата на вербалните конструкции во филмската претстава, што мисли за сценографските инсценации и за шареноликата стилизација на костимографијата? Дали на доживувањето на стварноста во преобразената филмска визија можеби му се противи стилизацијата, на пример, на морето, кон која прибегна еден Фелини во "Назанова", кога водената површина ни ја илустрира со колорираната маса од целофанска материја? Или кога еден Лоренс Оливије и ја спротивставува на реалистичката глетка на океанот театарската архитектоника на замокот, во чии картонски лавиринти е заробен меланхоличниот дански принц.

Можеме ли да ја прифатиме како важечка претпоставката дека артистичките елементи, инкорпорирани во стварноста структура на филмската глетка, како и животната граѓа, се збогатуваат со нови изразни својства кога ќе се допрат во некоја раз-

множувачка точка на нови обликовни вредности. Или, пак, треба да го прифатиме како валидно становиштето дека во моментот кога двата стремежа - реалистичниот и артистичниот, ќе достасаат до границата на судирот, илузијата останува преплавена од силата на реалистичниот вид на стварноста. Артистичните инкарнации во тој случај се истиснуваат и само го подвлекуваат реализмот на остварената визија.

Меѓутоа, не треба да се изуми дека постои радикално спротивна теза на оваа и зад неа стојат застапниците на т.н. формативна теорија на филмот. Тие тврдат дека по допирот на двете струи (реалистичката и артистичката) натуралистичкиот вид на стварноста се повлекува во некој далечен фон. Неговите груби контури ја губат својата острина и тој останува да го трпи благотворното влијание на супотанцата што ја произведува уметноста.

Не е тешко зад овие две спротивставени теоретски позиции да ги препознаеме гласниците на т.н. реалистичка традиција, од една страна, и заговорниците на т.н. формативна ориентација, од друга. Првите од нив им се спротивставуваат на стремежите на новиот медиум да влезе по секоја цена во семејството на авторитативните уметности. Другата теоретска групација, пак, настојува да го спаси угледот на филмот од вулгарниот реализам на кој профитираа во прв ред бескрупулозните продуценти.

А, всушност, и двата официјализирани теоретски модела ги влечат своите корења од поделбата на филмските постапки извршена уште во годините на раѓањето на филмот. На едниот конфронтиран пол стоеше Лимиер со својата приврзаност кон фотографскиот модел на репродуцирањето на стварноста, а на другиот - Мелиес со својата авантуристичка љубов спрема фантастичните инсценации.

Ние немаме никакви причини да се приврзуваме ни кон една ни кон друга од спротивставените теории. Ќе

Горѓи Василевски

XX

xx

ФИЛМОТ "ЦЕРЕМАЈА ЏОНСОН"
НА РЕЖИСЕРОТ СИДНИ ПОЛАК*

"Церемаја Џонсон" е филм кој доаѓа без веќе вообичаените етикети - прикажан на неколку фестивали или добитник на некоја од значајните светски награди од областа на филмот но сепак е филм кој заслужува внимание. Тоа е дело на добро познатиот режисер Сидни Полак, а главната улога во филмот ја толкува денес мошне популарниот и уште повеќе ангажиран артист, од неодамна и режисер - Роберт Редфорд.

Филмот е работен по романот "Планински човек" и претставува обид да се долови животот на траперите - тие легендарни, храбри ловци, дел на американската историја и општество. Инаку, тоа е една сосем обична, навидум можеби и неинтересна приказна за еден млад човек кој се осмелува да започне нов живот во дивината на планината. Тука, се чини, воопшто не е важен мотивот за таквиот живот. Дали е тоа желба за авантура или, пак, начин да се побегне од нешто, сосем е сеедно. Така започнува борбата на Церемаја да преживее во сурови услови. Оставаат впечаток оние трагично-комични ситуации во кои доаѓа овој бестрашен човек, што се осмелил да зачекори во дивината, како доказ за умешноста на творците на овој филм да ја доловат таа толку далечна од модерниот градски живот суровост на овој начин на живот.

*Следниов текст е напишан во рамките на вежбите на студентите на културолошкиот оддел на Интердисциплинарниите студии по новинарство во Естетичката лабораторија за пишување критики за одделни уметнички дела и уметнички жанрови. Текстот, по својата форма, должина и тематска определеност, е замислен како рецензија за радио.

Приказната на филмот тече толку лесно што се добива впечаток дека животот на траперите е мошне привлечна авантура. Во совладувањето на основните правила на животот во планината, на Церемаја ќе му помогне и еден старец, кој веќе одамна го поминал истиот тој пат и кој сосем се вклопил во тој суров, истовремено и идиличен амбиент. А потоа, како во секоја добро исконструирана приказна, во животот на Церемаја се случуваат сосем непредвидливи ситуации. Најпрвин го зема со себе единственото преживеано дете по масакрот што го направиле Индијанците. Подоцна, по игра на случајот, Церемаја добива и жена Индијанка. А тогаш, за младиот трапер започнува сосем поинаков живот, исполнет со нежност и грижа за неочекувано збогненото семејство. Она што потоа ќе се случи е, всушност, прекрасна слика на метаморфозата на неговата личност. Единственото што го води во тој период е желбата за одмазда, која во него раѓа натчовечка храброст, во животот во неизвесност да најде своја смисла и сила за да преживее.

И, најпосле, Церемаја станува симбол на храброста, човек кој успеал да ги открие сите тајни на животот во планината, толку далеку од цивилизацијата. Живот во кој годишните времиња се единствен знак за течењето на времето. За него е сосем сеедно дали завршила, и кој победил во американско-мексиканската војна.

Церемаја е херој, па така и продолжува да живее, и натаму одговара на предизвикот на дивината. А дека сето тоа е и нешто повеќе од желба за таков живот зборува еден прекрасен стих од песната во филмот: "Патот по кој одиш е пат кој сам си го избрал. Ако се поколебаш, изгубен си."

Она што остава посебен впечаток додека го гледате филмот е извонредната фотографија. Сета убавина на планината, на природата што човекот се уште не успеал да ја допре, вака пренесена на филмското платно, е вистинско доживување. И, бидејќи фотографијата говори доволно во филмот, кусите и вешто вклопени дијалози, пренесени со мошне истенчена смисла за хумор, кои во себе кријат големи вистини, дури и мали човечки филозофии, само го дополнуваат впечатокот што го остава целата приказна.

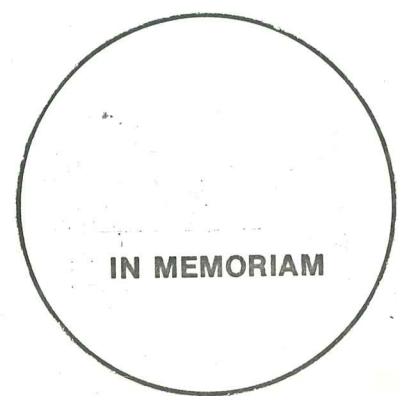
И иако во почетокот филмот можеби делува по малку статично, вештата рака на режисерот Поланк успева сосем лесно да го развие дејствието. Сета оваа приказна делува така убедливо благодарейќи и на извонредната игра на Роберт Редфорд, кој и со оваа улога покажа дека е еден од водечките светски артисти.

Најпосле, нема потреба во овој филм да се бараат некои големи филозофски мисли и пораки за бегството од цивилизацијата. Едноставно, тоа е впечатлива приказна за еден јунак, за неговиот начин на живот, за силата на човекот да ја преживее суровоста на природата и на времето. Зашто, иако можеби цивилизацијата е далеку посурова, на нас остава впечаток суровоста на непознатото, на далечното, на животот без компромиси и сожалувања.

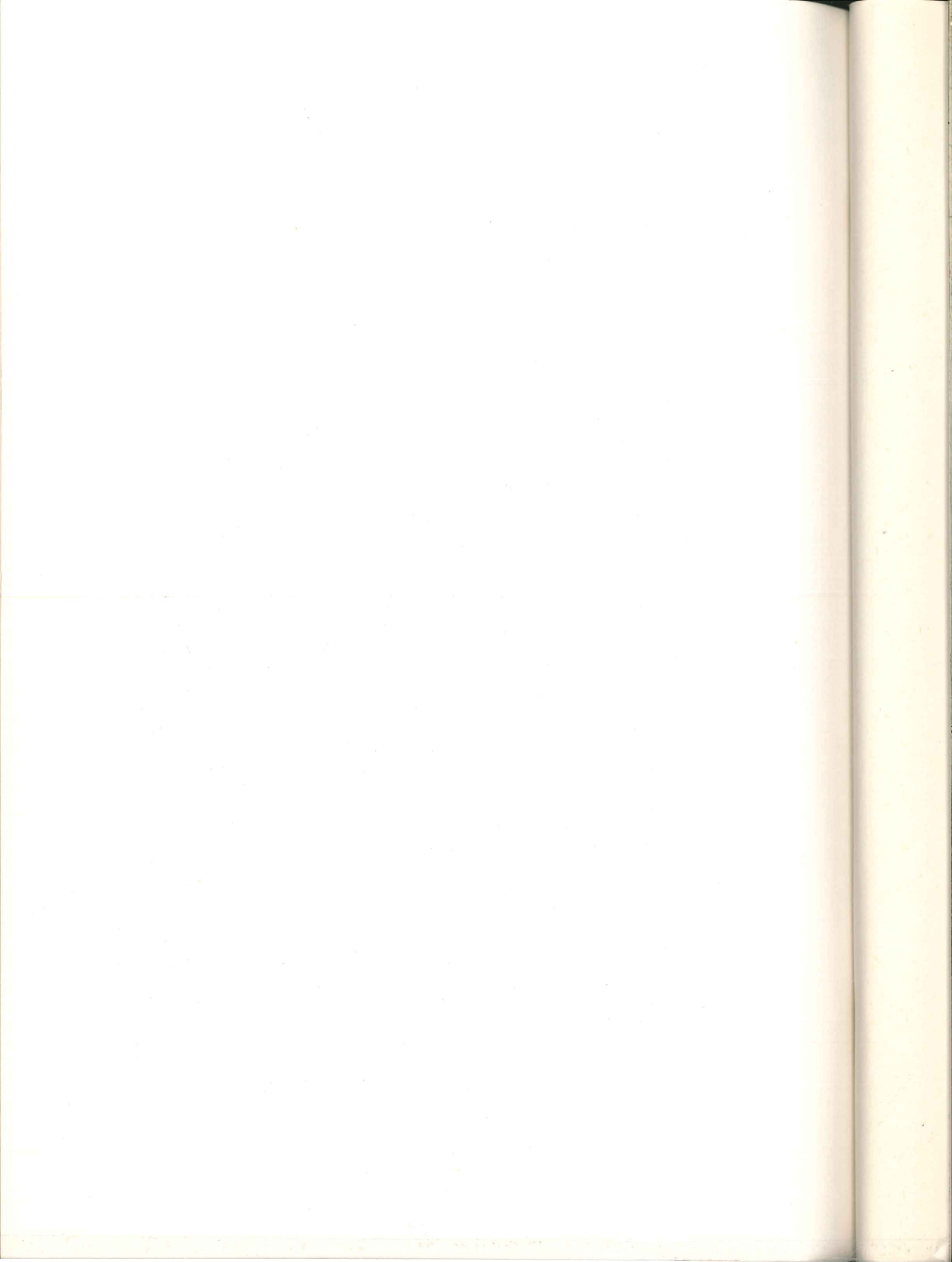
Филмот "Церемаја Џонсон", дури и ако не ве воодушеви, ќе ви понуди многу повеќе од едноставна, двочасовна забава.

Надежда Пијаде, студент на
IV година на Интердисципли-
нарните студии по новинарство

xx



IN MEMORIAM



xx

Горѓи Василевски

ЕЛЕГИЧНИОТ ПОЗДРАВ НА ПОЕТОТ НА ФИЛМОТ

Рене Клер влезе во светот на филмот низ заобичаените патишта на новинарството и актерската игра. А кога се најде овде, наеднаш стана севласен господар на поезијата на новата уметност. Неговото зачленување во Академијата (1962) дојде како завршна консеквенца на блескавиот пат до триумфот на една бурна творечка егзистенција.

Уште во самиот свој почеток таа егзистенција ста-на симбол на новиот дух кој страсно ги отфрли сите конвенции на традиционалниот начин на мислење. Рене Клер го прифати авангардата и тој долго време важеше како еден од нејзините духовни водачи. Тоа беа годините кога групата поети, собрани околу Андре Бретон, ја остваруваа програмата на над-реализмот и кога уметниците како Салвадор Дали, Луис Буњуел, Луј Арагон и Антонен Арто, го огла-суваа својот бунт против рационалната логика на граѓанската уметност. Во тоа време се појави и Клеровиот "Меѓучин" (1924). Веќе со овој филмски "дивертисман" - како што го нарече критиката - Рене Клер го демонстрира своето противење на малограѓанскиот вкус и во исто време ја афирмира слободата на користењето на најсмелите оптички операции на камерата.

Сесрдно прифатен од радикалните гласници на аван-гардата, сатиричниот стил на овој филм богато ќе се разграни од новите сатирични поттици, во на-редните два проекта на Рене Клер: "Италијанската сламена шапка" (1927) и "Двајцата срамежливи" (1928). Како што е забележано, хуморот на овие два филма се надоврзува на традициите на буле-варскиот театар и на гротеската. Рене Клер, меѓу-тоа, го збогатува со нови ефекти, внесувајќи во неговата анегдотска јатка елементи на социјална-та сатира и на иронијата, дискретно проткаени со

еден своевиден лиризам. Изворите, пак, на драмската напнатост Клер ќе ги побара во апсурдот на безуспешните гонења, кои најчесто во епилогот се преобразуваат во балетска игра.

Една од особеностите на хуморот на овој уметник е двонасочноста на сатиричните импликации; Рене Клер не ја упатува својата подбивност единствено на носителите на гротескните дејствија и на нивниот морал, туку и на самата драмска шема според која е компонирана филмската приказна. Алудирајќи, значи, на моралните деформации на своите личности, уметникот, всушност, не ги поштедува од својата иронија ни мисловните обрасци според кои е формирано однесувањето на ваков или онаков тип ликови. Сепак, треба да се подвлече и тоа дека алузиите никогаш не ги преминуваат границите на добронамерноста. Хуморот на сатиричарот не огрубува во агресивно омаловажување на човековата личност и тој понапред се доживува како пријателски укор.

Во филмовите од фазата на звучниот период, оваа благонаклоност на проникливиот сатиричар ќе се манифестира во уште поизразена мера и таа полесно ќе се облагороди од влијанието на противречните емоции, проткаени со заразен лиризам и поезија. Најдобар пример за тоа ни даваат сликите на париските предградија и на неговите ту елегично, расположени, ту весели, ту трагично предиспонирани жители од филмовите "Под покривите на Париз" (1930), "Милион" (1931), "Дајте ни слобода" (1931), "Последниот милијардер" (1934) и др.

Иако на воведувањето на звучниот филм Рене Клер му се противеше со отворена недоверба, нему, како малку кому од неговите современици, ќе му појде од рака најинспиративно да ги примени придобивките и предностите на озвучената глетка. Звукот ќе му помогне, меѓу другото, да им даде на низа нови ликови поголема драмска вредност и да ги профилира нивните карактери со понагласена пластичност. Типолошката галерија ликови од филмот "Под покривите на Париз" драматично ја исполнуваат уличните пејачи, миловидните келнери, симпатичните мангупи, шоферите и нивните муштерии-гангстери.

Нема сомневање дека и тематскиот круг во филмовите од звучниот период, Рене Клер ќе го прошири со голем замав. Во зголемениот маневарски простор на реалистичката глетка на звучниот филм поостро ќе се истакнат спротивставувањата на официјализирани-те и пресушени емоции и на искрените чувства ("Ми-лион"). Во "Дајте ни слобода" елементите на соци-јалната сатира ќе се кристализираат, макар и вооб-личени како оперетска бурлеска, во ангажирана по-рака, а мотивот на слободата ќе се издвои како апел против сите облици на диктатурата.

Рене Клер нема да го замагли својот јасен поглед на непристрасен и прониклив ироничар. Но, негови-те интересирања за социјалните содржини, сепак, ќе го дсведат пред прагот на политичката сатира ("Последниот милијардер"). Една од централните теми во овој филм е злоупотребата на власта. Но, неговата реализација временски се совпадна со доаѓањето на Хитлер на политичката сцена на Евро-па. Таа околност ги наведе продуцентите да заклу-чат дека политички не е опортуну да се прави филм кој ќе алудира на диктаторското држење на веќе охрабраниот нацистички водач. Рене Клер не може-ше да ја оствари замислената идеја и филмот дожи-веа неуспех. Така, довчерашниот миленик на цела Франција мораше да замине во Англија, а подоцна во САД.

Иако за овој период на неговото творештво не се зборува со голем восхит, сосема е извесно дека филмовите, како "Убавицата од Њу Орлеанс" (1940), "Духот патува на Запад" (1935), "Се ожение за вештерка" (1942) или "Се случи утре" (1943) го чуваат оној ист дух на бурлескна елегичност, пос-тавена на самиот раб од морничавоста.

Сепак, се чини, долготрајното отсуство од татко-вината како да почна да ја нагризува онаа лир-ска црта на хуморот за која Клер покажуваше тол-ку љубов. Затоа, пак, кога се врати во веќе осло-бодената Франција, неговиот можеби најзначаен филм, "Молчењето е злато" (1947) предизвика вистинска експлозија од одушевување пред насоб-раната и ослободена добродетел на Клеровата умет-ничка личност. Во ова извонредно дело Рене Клер

Ќе им оддаде почест на пионерите на францускиот филм (дејствието на филмот е сместено во милјето на почетокот на векот), благо ќе му се потсмевање на значењето што му го припишуваа неговите современици и со секогаш заразната и добродушна иронија ќе ги врати своите омилените теми и ликови од минатото во оваа тестаментна приказна за својот творечки пат.

Наредните филмови веќе ќе ја добијат класичната строгост на формата по која се препознава зениот на една богата уметничка кариера и во неа цврсто ќе се врежат типолошките шеми, според кои редовно ги препознаваме карактеристиките на Реновите личности. Меѓутоа, тоа не се никакви формалистичко-стилистички повторувања. "Убавината на ѓаволот" (1947) е сериозен обид да се модернизира драмата на Фауст, кој и ја продава својата душа на науката. На филозофските пораки на овој филм ќе се надоврзат импликациите на една друга визија; илузионистичкиот амалгам на сонот и јавето, кој, преплавен од обилните млазеви на иронијата, ќе ги претстават темпераментот на Рене Клер во своето најизворно и најдобро издание ("Убавиците на ноќта" - 1952).

Потоа ќе дојдат уште неколку, помалку или повеќе, успешни обиди на овој уметник да ги модернизира своите стари содржински преокупации, везден чувалки го неопетнат благородниот сјај на својот хумор. Во секој од тие мали авантуристички потфати Рене Клер ќе го запира својот восхитен поглед врз богатството на душевниот свет на човекот, кој, и кога е турнат во некој презрен агол на животот, манифестира чудесна склоност да и се радува на убавината, да ја предизвикува љубовта и да пружа сомилост.

РЕНЕ КЛЕР (RENE CLAIR)
(1898 - 1981)

- 1924: ПАРИЗ КОЈ СПИЕ (PARIS QUI DORT)
МЕЃУЧИН (ENTRE'ACTE)
1925: ФАНТОМОТ ОД МУЛЕН-РУЖ (LA FANTOME DU MOULIN-ROUGE)
1926: ИЗМИСЛЕНОТО ПАТУВАЊЕ (LE VOYAGE IMAGINAIRE)
1927: ПЛЕН НА ВЕТРОТ (LA PROIE DU VENT)
ИТАЛИЈАНСКАТА СЛАМЕНА ШАПКА (UN CHAPEAU DE
PAILLE D'ITALIE)
1928: КУЛА (LA TOUR)
1929: ДВАЈЦАТА ПЛАШЛИВЦИ (LES DEUX TIMIDES)
1930: ПОД ПОКРИВИТЕ НА ПАРИЗ (SOUS LES TOITS DE PARIS)
1931: МИЛИОН (LE MILLION)
ДАЈТЕ НИ СЛОБОДА (A NOUS LA LIBERTE)
1933: ЧЕТИРИНАЕСЕТТИ ЈУЛИ (QUATORZE JUILLET)
1934: ПОСЛЕДНИОТ МИЛИЈАРДЕР (LE DERNIER MILLIARDAIRE)
1935: ДУХОТ ПАТУВА НА ЗАПАД (THE GHOST GOES WEST)
1937: ЛАЖНИ ВЕСТИ (BREAK THE NEWS)
1939: ЧИСТ ВОЗДУХ (AIR PUR)
1941: УБАВИЦАТА ОД ЊУ ОРЛЕАНС (THE FLAME OF NEW ORLEANS)
1942: СЕ ОЖЕНИВ СО ВЕШТЕРНА (I MARRIED A WITCH)
1944: СЕ СЛУЧИ УТРЕ (IT HAPPENED TOMORROW)
1945: ДЕСЕТ МАЛИ ИНДИЈАНЦИ (AND THEN THEY WERE NONE)
1947: МОЛЧЕЊЕТО Е ЗЛАТО (LE SILENCE EST D'OR)
1950: УБАВИНАТА НА ГАВОЛОТ (LA BEAUTE DU DIABLE)
1952: УБАВИЦИТЕ НА НОЌТА (LES BELLES DE NUIT)
1955: ГОЛЕМИТЕ МАНЕВРИ (LES GRANDES MANOEUVRES)
1957: УЛИЦАТА НА СОНИШТАТА (PORTE DES LILAS)
1960: ФРАНЦУСКИЊАТА И ЉУБОВТА (СТОРИЈАТА "ЖЕНИДБА"
(LA FRANCAISE ET L'AMOUR)
1961: СЕТО ЗЛАТО НА СВЕТОТ (TOUT L'OR DU MONDE)
1963: ДВА ГУЛАБА (LES DEUX PIGEONS)
1966: ГАЛАНТНИ СВЕЧЕНОСТИ (LES FETES GALANTES)

подготвила: П.Гргуревик

REHE WIFE (PREF. CLAY)
(1937 - 1981)

1934: DAPNS HOS CONE (PARIS/ONT/TON)
MEXPHN (ENTRE/ACT)

1935: PHANTOM OF MYSTERY (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)
1936: NANCY/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)

1937: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)
1938: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)

1939: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)
1940: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)

1941: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)
1942: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)

1943: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)
1944: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)

1945: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)
1946: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)

1947: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)
1948: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)

1949: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)
1950: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)

1951: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)
1952: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)

1953: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)
1954: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)

1955: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)
1956: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)

1957: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)
1958: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)

1959: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)
1960: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)

1961: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)
1962: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)

1963: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)
1964: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)

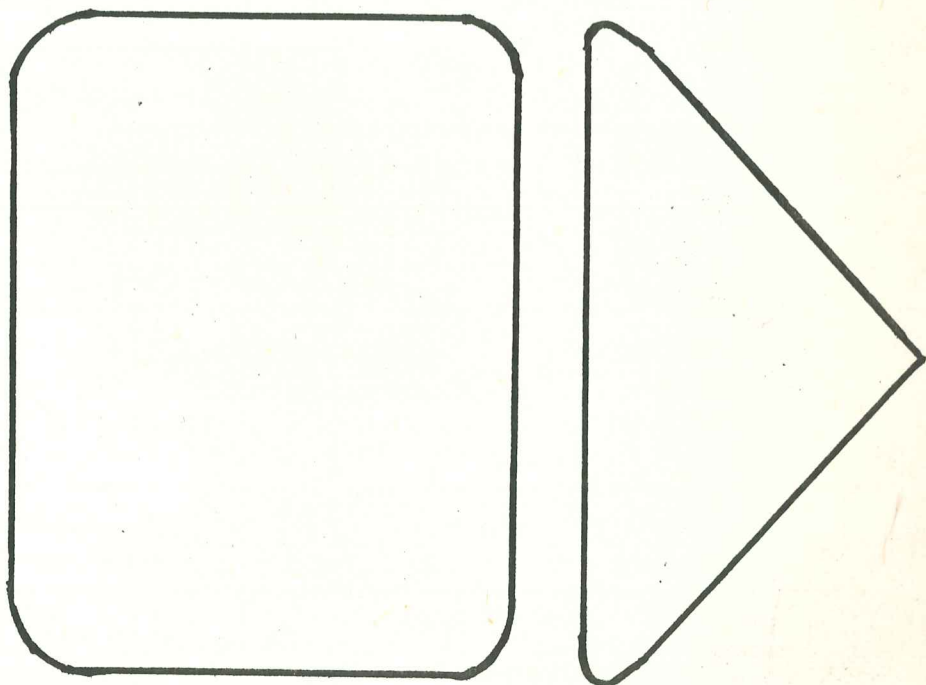
1965: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)
1966: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)

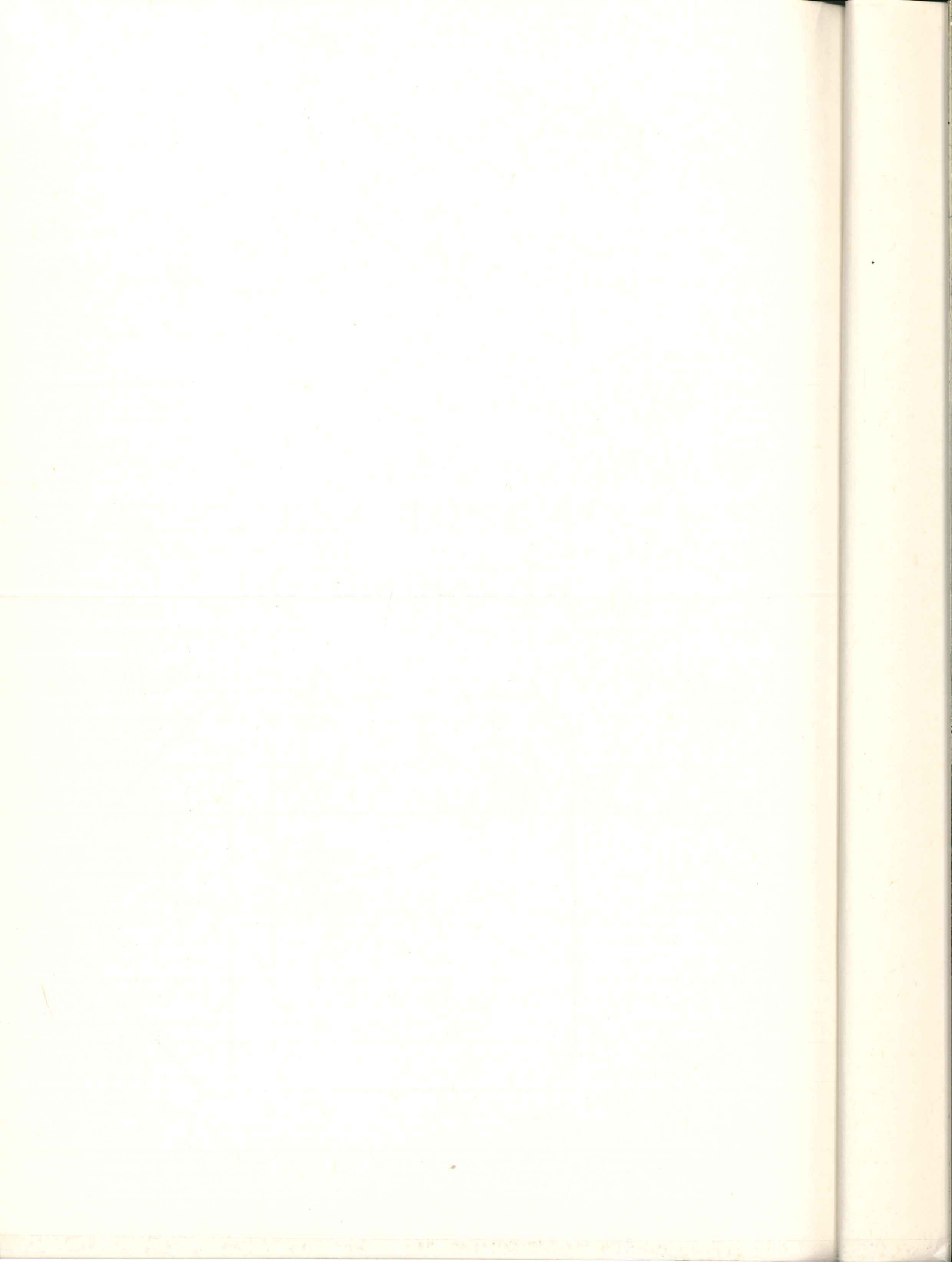
1967: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)
1968: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)

1969: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)
1970: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)

1971: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)
1972: DUNE/TONO-PASSAGE (LA TROUSSE DE NOUVEAU-TOUR)

КИНОТЕЧЕН
информатор





Пишување за филмот како дидактичка авантура
(За книгата "Поглед на филмот" од Рудолф Сремец)

Појавувањето книга од областа на филмот не е библиографски куриозитет, па сепак таков еден потфат, по се изгледа, се уште се смета како своевиден издавачки потфат. Како и да е, последниве неколку години, а можеби и нешто повеќе од оваа конвенционална временска констатација, нашата филмска литература сосема солидно зачекори по дамна очекуваната патека. Кога се работи за книга од областа на филмот од домашен автор, тоа е бездруго феномен кој привлекува внимание и предизвикува благодарност од љубителите на овој жанр. Некои книгоиздателства зазедоа мошне позитивен став во третирањето на овој дамнешен проблем, кога недостигот од овој вид литература значеше една прилична културна празнина. Состојбата е, како што гледаме, значително подобрена, па сепак не можеме да се отргнеме од впечатокот дека сиот овој, да го наречеме, "тренд" се уште страда од паушални аспекти и потфати.

Книгата "Поглед на филмот" на реномираниот загребски режисер и филмски критичар Рудолф Сремец, доаѓа како едно од потврдувањата на состојбата што ја посочивме. Таа се појави некаде кон крајот на 1979 година, во издателство на "Матица Хрватска" и како што веднаш забележавме, помина прилично незабележано во еден библиографски хаос на изданија од најразлични жанрови и намени. Оваа книга е плод на едно долгогодишно упорно и напорно занимавање со филмската публицистика. Буден хроничар, амбициозен полемичар, грижлив историчар и проверен креатор, Рудолф Сремец го обликува своето гледање на филмот со ретка доследност на еден досега најнаекекспониран структуралист по концепт, а превасходен хуманист по чувството за медиумот и неговото естетско влијание. Принципиелноста на неговите ставови, можеби, некому ќе му се стори непотребна и неисторична, но ми се чини дека токму во едно такво определување, што можеме да го насетиме во книгата на Сремец, е и нејзината основна вредност.

Историската вертикала како еден од можните фактори на структурата и развојот на медиумот, кај Сремец е опфатена во нејзината документарна и автентична визура. Се разбира дека тоа е, пред се, едно сведоштво кое во себе напластува, вака конфронтирано, повеќе асоцијации и размислувања во кои временската дистанца не е пречка ниту пак предност.

Изразот "стар филм", како една мошне непрецизна естетска квалификација, почесто среќавана во филмската публицистика, овдека го губи своето значење, Сремец, така, сосема природно не воведува некаде блиску до јадрата на некогашното значење на филмот како медиум и израз. Значење кое веќе по малку е и заборавено, но без кое филмската историја секако не е ни денеска. Веројатноста на нејзиното значење не е ни најмалку нарушена, но нејзините одамна прифатени дефиниции не се, секако, на истото ниво на вреднување. Што се изменило во современата естетска ситуација? Дали некогашните валоризации со несмалена авторитетност влијаат врз нашите сегашни ставови? На овие прашања укажува Сремец во својата книга. Се разбира, децидните одговори отсуствуваат од страниците нејзини. Во книгата се укажува и на еден неминовен развој на медиумот, но она што не малку ќе го fascинира малку повнимателниот читател е тоа што тој развој се насетува при анализите на некои филмови, кои веќе се сметаат за прилично стари. Но, токму врз овој метод Сремец го структурирал својот "Поглед на филм". Така, оваа книга, покрај своите несомнени есеистичко-историографски вредности, поседува секако и еден прочистен модел на истражување, кое засега во интердисциплинарните домени на медиумот. Првата и најинтересна спрега во таа смисла е односот на филмот и литературата. Комплексот сам по себе, овој однос секако се засновува врз изразните елементи и истражувањето на нивните можности. Сликата и зборот во своите парцијални прочитувања не го интересираат Сремец. Тој упорно и есеистички вдахновено ги бара нивните допирни точки, не задржувајќи се претерано врз одделни изразни компоненти кои во текот на развојот на филмскиот медиум, секако, имаа свое место. Најмногу, по се изгледа, Сремец во неговите анализи го интересира не специфичноста туку универзалноста на филмскиот медиум. Специфичностите на

филмските изразни средства Сремец ќе ги земе и ќе ги третира како една однапред зададена естетска ситуација. Можеби еден цитат од уводниот есеј на книгата "Растеж на филмскиот дијалог" ќе го појасни ова наше мислење: "Зборот кој ги нема фотогеничните аспекти не заостанува зад сликата. Кој може да му ги одземе на зборот модулатијата, темброт, шепотењето, интонацијата, треперењето, емоцијата, мислата со темните ходници на недореченото, тукушто насетеното, воздржаното извикување или празниот занес, неодредените прелеви на радоста или ироничната меланхолија? Голема многострана скала што се протега во сите правци?" Оваа заинтересираност за местото на зборот во рамките на сликата, односно во изразната структура на филмот, се наметнува одвреме навреме како доминантна естетска преокупација на аналитичките истражувања на Рудолф Сремец. Како можен компромис се јавуваат редица решенија. Прашањето на изборот тука се јавува како креативен проблем. Но, без оглед на сето тоа, Сремец им пристапува на овие феномени како на естетски така и на социолошки план, третирајќи ги постојано со доза на нужна историска и критичка перспектива. Во истиот есеј, така, ја сретнуваме и следнава мисла: "Филмскиот дијалог израсна до сјајна игра на зборови, духовита, брилијантна, со акумулација на реченични обрти што палат, со смисла за елипса која малку кога фронтално му припаѓа на психолошкиот комплекс, но сета таа направа ја одзема спонтаноста, а следствено на тоа и животноста."

Ќе споменеме уште дека во книгата "Поглед на филмот", освен посочениот есеј, се сместени и низа содржински блокови, какви што се: "Портрети", "Темната комора", "Пејзаж на врвовите", "Сопственост" и "Најстариот род". Есеите и критичките осврти што читачот ќе ги сретне во оваа книга претставуваат особено задоволство кое предизвикува и тера на нови размислувања и соочувања. Сепак, тоа е, се чини, и најдобриот доказ против залудноста на пишувањето за и околу филмот.

М. Чепинчиќ

xx

Бројот го уредија

Мирослав ЧЕПИНЧИЈ
Илинденна ПЕТРУШЕВА

соработуваат

Горѓи ВАСИЛЕВСКИ
Павлина ГРГУРЕВИЈ
Богдан КАЛАФАТОВИЈ
Павле КОНСТАНТИНОВ
Благоја КУНОВСКИ
Томислав КУРЕЛЕЦ
Надежда ПИЈАДЕ
Дубравка РУБЕН

лектор

Оливера ПАВЛОВСКА

графичко обликување

Златко ПАНОВСКИ

издава

КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА - СКОПЈЕ
Кеј Димитар Влахов 66
п.ф. 161 - 91000 - СКОПЈЕ
тел. 228-064 и 221-579

за издавачот

Ацо ПЕТРОВСКИ

тираж: 350 примероци

xx