

КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



***киношечен
месечник***

24

СКОПЈЕ, 1981

КНИЖКА НА МАКЕДОНСКИ



МЕСЕЧНИК
КНИЖОВЕН

24

СКОПЈЕ 1981

СОДРЖИНА

АРХИВ НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

20 години од "Мирно лето"

- Кроки за портрет (И.Петрушева)..... 9
- Избор текстови:
 - "Мирно лето" пред снимање13
 - Мирна комедија (Б.Заревски).....15
 - Конечно: успешна комедија (П.Бошковски)....18

Скици за историјата на македонската филмска критика

- Македонската филмска критика, II дел (М.Чепинчиќ).....22
- Избор текстови:
 - Туѓи манири на нашето тло (Ц.Станоевски)..30
 - Тој нерамноправен, разединет, единствен свет (Г.Василевски).....32
- Сеќавање:
 - "Мирните лета" и "Времињата без војна" на еден критичар (И.Емин).....47

ПОВОДИ

Кинотечна програма 1980-1981

- Диви јагоди (Р. Сремец), превод.....58
- Преобразбите на "Жил и Цим" (Г.Василевски).67
- Горчливиот ориз (Ф.Д.Цаматео), превод.....77
- Сенките на заборавените претци (Б.Куновски)84

ИН МЕМОРИЈАМ

- Раул Волш (М.Чешинчиќ).....97
- Задочнети зборови за Марк Донској (М.Чепинчиќ).....103

ОТВОРЕН ФИЛМСКИ УНИВЕРЗИТЕТ

- Техничките својства на филмот (Г.Василевски).....115

- Што е, всушност, филмот? (Р.Мунитиќ)..... 120
- Научна фантастика - уводно размислување (Т.Фрелих)..... 131

ЕСЕЈ

- Изворите на филмските пораки (Г.Василевски)..... 139

КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР

- Воркапиќ и новиот Холивуд (Б.Зечевиќ)..... 151
- нови книги: Ноел Бирш "За оддалечениот набљудувач (Б.Калаџатовиќ)..... 165

120

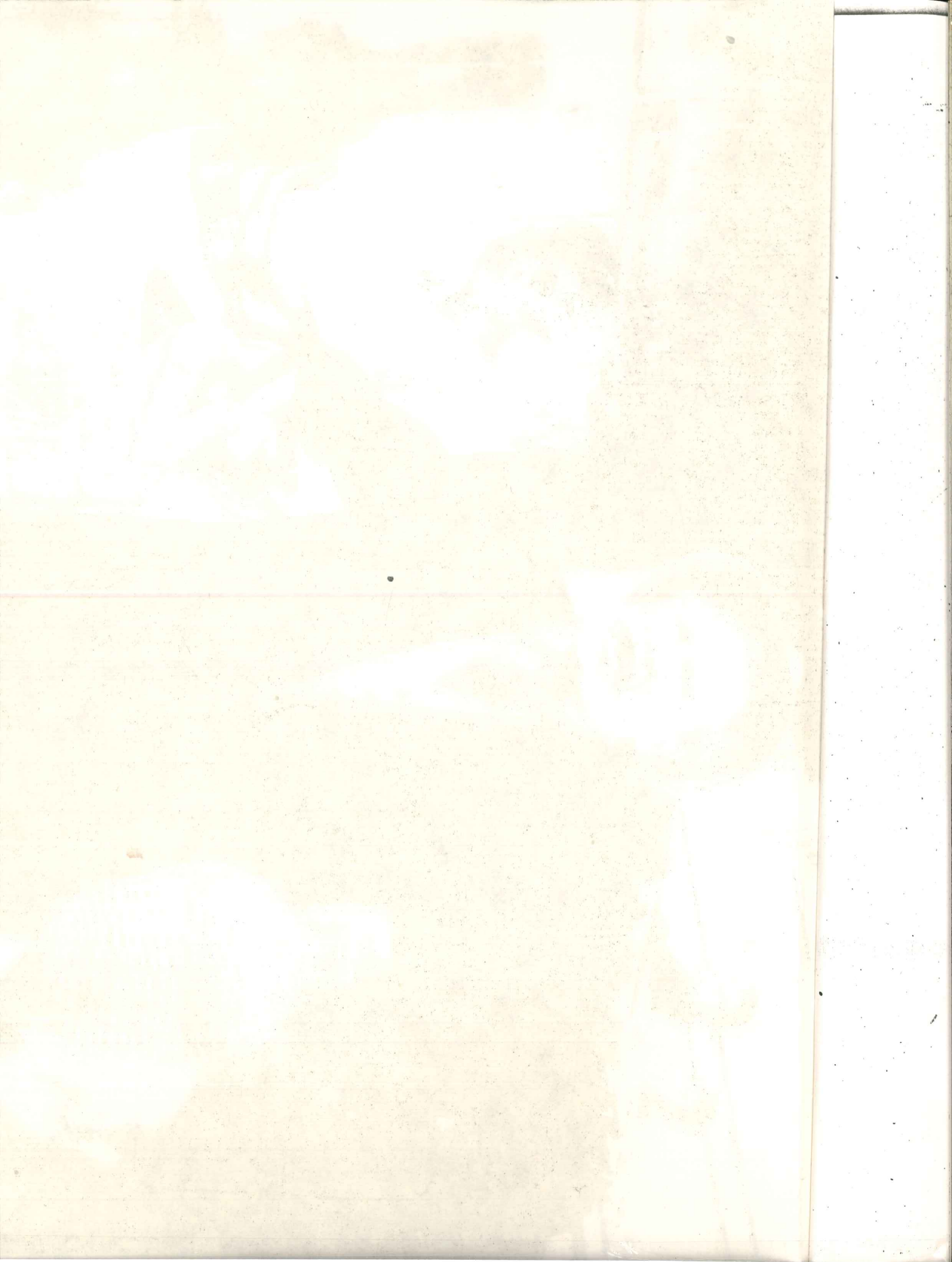
131

139

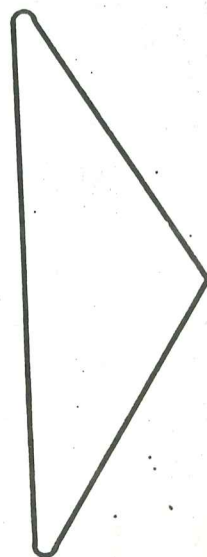
151

165





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.

20 ГОДИНИ ОД "МИРНО ЛЕТО"

XX

КРОКИ ЗА ПОРТРЕТ

Еден месец пред првата клапа на "Мирно лето" филмскиот критичар на "Вечерни новости" Воин Витезица, на 27.август 1960 година, во текстот "Дебитанти пред и зад камерата" ќе напише:..." И, најодзади, еден по многу што значаен деби: првата македонска филмска комедија за "главен командант" доби еден дебитант – режисерот Димитрие Османли, инаку мошне познат театарски уметник. Но, тоа не е се: Османли е, во исто време, и прв Македонец кој режира македонски игран филм. Досега во Скопје гостуваа уметници од другите филмски центри (Нановиќ, Штиглиц, Митровиќ), но "Мирно лето", сатирична комедија од животот на охриданиите, ќе го режира уметник кој потекнува од тие краишта..."

А само неколку денови пред почетокот на Пулскиот фестивал во 1961 година, филмскиот критичар на "Нова Македонија" Илхами Ёмин ќе каже: "... "Филмските работници на нашата Република од своите редови го пуштаат пред селекционата комисија својот прв претставник во долгометражната играна продукција – Димитрие Османли кој конкурира за Пула со својот првенец "Мирно лето". Се надеваме дека Османли добро ќе мине пред селекционата комисија, бидејќи тој како режисер-дебитант успешно го положи зрелосниот испит на полето на долгометражниот игран филм, од мошне прозирната сценариска основа на "Мирно лето" создавајќи филм кој во занаетчиски поглед ги оправдува надежите што ги полага нашата филмска продукција во овој млад режисер..."

Значи, нашево навраќање кон еден од играните филмови од македонската продукција има значаен повод – не делат дваесет години од појавата на "Мирно лето" чиј режисер Димитрие Османли, со ова остварување, стана прв македонски режисер на игран филм.

Димитрие Османли и припаѓа на, ако може така да се каже, втората генерација македонски филмски творци кои во шеесеттите години ќе и дадат на македонската филмска продукција нови, творечки, импулси. Документарните филмови "Граница" на Бранко Гапо, "Дванаесетте од Папрадник" на Османли и "Весници, весници" на Александар Гурчинов (претставник на генерацијата што во тој момент настапуваше) претставуваа први по-успешни остварувања во кои силно се почувствува потребата и напорот за градење сопствен, автентичен, филмски израз. Овие документарци, чиј импулс го заврза развојот на македонскиот документарен филм, означија нов период во ова творештво – очигледен беше авторскиот пристап кон темите од секојдневието. Ваквиот пристап не останал незабележан од најшироката југословенска јавност, па така "Дванаесетте од Папрадник" од фестивалот во Белград се врати со првата награда "Златен медал" за документарен филм. Името на неговиот автор, Димитрие Османли, во таа 1965 година, веќе не и беше непознато на филмската јавност во Југославија. Зад него веќе се наоѓаа неколку кусометражни филмови, меѓу кои "Распламтени ѓакли" (1956), "Бунт на куклите" (1958), "Девојките од Мали" (1963), "Кеј 13 Ноември" (1964), "Афион" (1962). Зад него, во таа 1965 година, се наоѓаше и неговиот првенец – играниот филм "Мирно лето".

Димитрие Османли, роден во Битола во 1927 година, еве како го означува раѓањето на неговиот интерес кон филмот: "Тој датира уште од детски години. Во Битола, чичко Манаки ми даваше филмови за моето "кино" составено од дрвена кутија и мала батериска ламба. Еден ден тој ми го покажа и неговото "кино", всушност камерата 300, набавена во 1905 година, во Лондон. Притоа ми објаснуваше дека тие и тие филмови се снимени со неговата камера... Беше мошне штедар во раскажувањето за она што тој го наречуваше кинематографија." ("Културен живот" број 7/1970, Илхами Емин: "Портрет-Димитрие Османли").

Подоцна, кога детските сочинета за филмот станаа стварност, Османли никогаш не ги заборава тие

години на дружење со првиот анимател на Балканот. И изнаоѓаше разни можности да му оддаде признание и почит на тој свој прв учител. Така, во 1955 година ќе ја сними првата документарна репортажа за Манаки во "Месечниот репортер", која подоцна Ранитовиќ ќе ја искористи во документарниот филм "Камера 300". Во 1975 година, по повод 80-годишнината од раѓањето на светската кинематографија и 70-годишнината од појавата на првата камера на Балканот, Димитрие Османли, на 25 септември во "Починка" ќе ја објави поопсежната студија "Милтон Манаки и неговото време".

Но, да се вратиме повторно на почетоците. Непосредно по ослободувањето, во 1944 година, по пат на селекција, Османли станува член на драмската група на Агитпроп во Битола. По формирањето на Народниот театар во Битола станува член на драмата, а паралелно со оваа работа тој го оформува и своето средно образование. Во 1948 година го положува приемниот испит на Високата филмска школа во Белград и во учебната 1952/53 ги завршува студиите по филмска и театарска режија. Подоцна ќе специјализира во Париз, во Институтот за високи кинематографски студии.

Своето професионално уметничко ангажирање Османли ќе го започне во Битолскиот театар, како режисер, но негов главен предизвик ќе биде филмот, па така наскоро ќе го напушти родниот град и ќе се најде меѓу филмските работници во "Вардар филм". Во оваа производна куќа работи како режисер на краткометражни филмови, асистира кај Жика Чукулиќ ("Малиот човек"), ќе му биде помошник на режисерот Жика Митровиќ ("Побарај ја Ванда Кос"), а во 1961 година ја добива можноста да го режира и својот прв игран филм "Мирно лето", работен според сценариото на Фрида Филиповиќ.

Во понатамошниот свој творечки опус во областа на долгометражниот игран филм, Османли ќе реализира уште два играни филма "Мemento" (1967) и "Жед" (1971).

Покрај филмското творештво, Димитрие Османли оствари и значителен опус на телевизиско творештво. Така, тој беше автор на првата македонска телевизиска драма "Татковиот дом" и првиот ТВ филм на ТВ Скопје "Враќање во рајот". Во моментов гледачите очекуваат да ја проследат на ТВ екраните филмската играна серија "Илинден".

Занимавајќи се интензивно со филмско и телевизиско творештво, Османли не ја запостави и театарската режија. Бројни се неговите режисерски поставки на сцените на театрите во Битола, Прилеп и Скопје. Напоредно со творечката дејност, Димитрие Османли се занимава и со педагошка работа, како професор по предметот актерска игра на Факултетот за драмски уметности, каде што ја врши во моментов, и должноста декан.

И. Петрушева

XX

XX

"МИРНО ЛЕТО" ПРЕД СНИМАЊЕ

ОСМАНЛИ СТАРТУВА ПО ЧЕТИРИ ДЕНА

По вообичаената пауза, скопското претпријатие за производство на филмови "Вардар-филм" одново се зафаќа со реализацијата на долгометражен игран филм. Тоа ќе биде, како што веќе пишувавме филмот во "ваид скрин" техника "Мирно лето", што ќе се снима според сценариото на белградската писателка Фрида Филиповиќ. Како режисер на долгометражен игран филм ќе дебитира Димитрие Османли, кој е наедно и првиот филмски режисер од Скопје на кој му се доверува реализација на таков филм. Досега "Вардар-филм" за сите долгометражни играни филмови ангажирал режисери од другите републики. И снимателот Љубе Петковски е во извесна смисла дебитант, бидејќи првпат самостојно ќе раководи со камерата при снимањето на долгометражен игран филм. И двајцата имаат постигнато несомнени резултати при реализацијата на краткометражни филмови, па довербата што им ја дава претпријатието секако не е случајно. Како асистенти на режијата се ангажирани двајца млади луѓе, исто така од нашата Република - Ацо Алексов и Александар Гурчинов, што е доказ за една многу позитивна ориентација на "Вардар-филм" за создавање на сопствени кадри.

Екипата на Османли ќе го сними првиот кадар на "Мирно лето" по четири дена - на 25 овој месец - во Охрид. Според предвидувањата, снимањето треба да заврши до 15 ноември, а тонската копија на филмот да биде готова кон 15 јануари идната година.

Темата на "Мирно лето" е нашето традиционално гостопримство, односно злоупотребата на таа наша убава особеност. Повиканите и неповиканите гости честопати не се свесни за својата безобзирност кон домаќините, кога без каква било зла намера им го крадат времето и спокојството. Една таква ситуација, со низа комични заплети и перипетии, ја сочинува основата на оваа филмска комедија. Главен херој е млад научен рабџник од Скопје, Заре Мисев-

ски (Слободан Перовиќ), кој со својата жена Мира, сликарка (Љупка Цундева), живее во бучна и скучена атмосфера на заеднички стан. Кога добива задача да уреди едно музејско одделение во Охрид, нему му се дава вонредна шанса таму да помине едно мирно и студиозно лето во прекрасна стара куќа на езерото. Младите сопрузи се пресреќни, пријателите по малку им заведуваат, или се радуваат заедно со нив. Во почетокот на летото тие се проштеваат со сите и заминуваат во својата музејска куќа на езерото. Што ќе стане понатаму - тоа творците на филмот засега го држат во тајност. Велат само толку дека комедијата пледира за поцивилизиран однос кон туѓиот мир, за поголемо почитување на туѓиот праг, кое повеќе би им одговарало на новите облици на нашиот живот.

Другите улоги во филмот ги толкуваат Илија Милчин, Петре Прличко, Илија Цувалековски, веројатно Дара Чалениќ, Дарко Дамески, Димитар Костаров и други.

("Нова Македонија"
21 септември 1960)

XX

XX

"МИРНО ЛЕТО"

МИРНА КОМЕДИЈА

Простени се наложувачките свијоци на парафра-
зата, кога се најкуси патишта до точноста, па
велиме:

оние, што влегуваат во кино-салата за да при-
суствуваат на претставата на најновиот домашен
филм "Мирно лето" – нека ги остават надвор при-
сакувањата за едно високопоставено уметничко
остварување, што ќе остане дата во тековната
историја на нашата млада кинематографија, –
впрочем, такви претензии, до очигледност, не-
мале ни творците на филмот;

оние, што влегуваат во кино-салата за да при-
суствуваат на претставата на најновиот домашен
филм "Мирно лето" – нека ги остават надвор
страхувањата дека ќе бидат разочарани: место
за такви страхувања нема. – Впрочем, тоа и е
скромната амбиција на творците на филмот, кои
со него, во секој случај, ни презентираат мно-
гу повеќе од ветеното на планот на завојувани
уметнички домети.

Всушност, ако е дозволено филмот да биде (и
претежно е) двочасовна разонода на коректно
уметничко рамниште, тогаш – таков филм е и
"Мирно лето": лесен забавен жанр со одредени
уметнички квалитети, што ниту еден момент не
го навеваат непријатното чувство на неотпор-
ност и неносивост. Со други зборови, "Мирно
лето" е филм, што ќе ги задоволи истенчените
минимали на естетските пребарувачи, што ќе ги
шармира љубителите на тивката, непорочна смеа
и што ќе ги воодушеви оние, што имаат слух за
пречистена филмска нарација, за јасен, логичен
и впечатлив филмски израз. Зашто – и, во крај-
на линија, она што најмногу радува, – "Мирно
лето" е една течно, убаво и вешто исприкажува-
на анегдота, со средства на релативно беспре-

корен филмски јазик. Што сведочи дека, конечно, сме ги преодолеале занатските ровови на филмското творештво и сме зачекориле во просторите на една полноправна филмска продукција.

Во ограничените сценариски распони е сместена приказната за нашето гостопримство, што минало во поговорка, и - не само тоа, а и за нашата гостоманија, нашата готовност со чудесна ноншалантност да одолиме на гости и кај знаени и кај незнаени, без да помислуваме дали за некого претставуваме товар и дали сме на драго срце примени. Од таков сижетен "штоф", режијата успеала да создаде една ведрa современа комедија на ситуации, со дискретни навестувања на социјално-психолошки рикшети и галерија дејствувачки ликови, со јасно подвлечени атрибути на нивната социјална крвна група и психоментална биографија. Така, што комедијата делумно прераснува во комедија на карактери. Притоа, режијата успеала да ја долови и нашата домашна атмосфера, во која ги искажува ликовите и го одвива дејството, кое не доведува до идентификација на познати животни ситуации и креативно не вовлекува во играта.

Без да настојува, дури и одбегнувајќи ги можностите за препотенцирање на еден пукотничав, но малку евтин и затоа сомнителен хумор во височината на дијафрагмата, режијата врвела по линијата на едно пријатно скокоткање на постојано насмеано лице, што на моменти преоѓа во неочекувано и нездржливо кикотење. Нема сомнение, дека извлекувањето на една таква комика значи успех за режијата и квалитетот за филмот. Дотолку повеќе, што во таа комика е вткаена една хуманост, една добротност, што носи порака. По прикажувањето на филмот, човек ја напушта салата без полемички жар за спорење и без настроеност за продолжително медитирање но, во секој случај, со едно задоволство, какво донесува само вистински пријатно доживување.

Треба да се нагласи дека изведувачката артистичка екипа се вклучува во интенциите на режијата и го дава својот полн придонес за конечниот ус-

пех на филмот. Тоа, пред се, може да се рече за водечките улоги. Љупка Џундева, како Мира, остварува полнокрвен животен лик. Тоа може да се рече и за Заре на Слободан Перовиќ. Илија Милчин, во улогата на професорот, убедлив. Мери Бошкова, како Дара, непосредна и приемлива во толкувањето на еден по малку несреден артистички лик, додека Петре Прличко (чичко Тале) и овој пат реализира една незаборавна филмска улога. Илија Џувалековски успешно ја толкува улогата на Рампо, "снаодливиот" шивачки мајстор, а Стојна Цекова, во улогата на стра-на Тинка, ни претставува жена од постарите генерации. Зборови на пофалба можат да се најдат, главно, и за другите учесници во толкувањето на поодделните улоги.

Фотографијата на Љубе Петковски жива, динамична и богата - со инвентивен зафат во убавините на нашето поднебје. Сценографијата на Диме Шумка функционална.

Бранко Заревски
("Нова Македонија,
19 мај 1961)

XX

"МИРНО ЛЕТО"

КСНЕЧНО: УСПЕШНА КОМЕДИЈА

Овојпат во киносалата се разнесува една неизнудена смеа, крепко но не експлозивно; лази таа како трпка, се разлива по телото и во затворената просторија створува еден штимунг на насмеани лица со свонки гласови одвреме-навреме. Таа смеа го одржува својот флуид во текот на целата претстава и не треба да чекаме на излегувањето надвор за да се увериме во нејзиното здравје, зашто интимно наоѓаме дека под нејзиното влијание ќе останеме подолго време.

Таква е смеата на најновата домашна комедија "Мирно лето".

Смеа со нашите навики, прокуди и традиционализам

Заради околноста што сценариото на Фрида Филиповиќ беше адаптирано за наш амбиент, како и заради нагрисаното трпение од инвазијата на комедии, повеќето од кои ги разочараа очекувањата, од многумина "Мирно лето" на Димитрие Османли се очекуваше со скептично расположение. Од друга страна пак, филмот се снимаше спокојно, без изјави на режисерот и членовите на неговата екипа, без помпа во печатот. Резултатот сега е одразен во општото задоволство од филмот, а тоа е најубавата сатисфакција за неговите автори. Всушност, скепсата се покажа неоправдана: со "Мирно лето" добивме една комедија која со извсрна смеа зборува за нашите прокуди, навики, традиционализам, синтетизирани преку приказната за проведувањето на "Мирно лето" на Заре и неговата жена крај водите на убавото Охридско Езеро. За да ја постигне таа мирнотијата и спокојна работа, на "припомош" му доаѓаат речиси сите познати и непознати пријатели, блиски и далечни роднини, без обзир на тоа што куќата во која е сместен всушност е музеј што треба да го

уредува, зашто, како што ќе рече неговиот чичко Тале, Мисевци се прочуени надалеку по таа гостољубивост.

Сценариото, чија адаптација со голем успех ја извршија Коле Чашуле и Димитрие Османли, низ дејството вклучувало мошне голем број личности, носители на овие наши специфичности, чии акции, движења, ставови дишат со наклонетостите на нашите луѓе, со менталитетот на нашето поднебје. Оваа материја, мошне цврсто поставена и внимателно обработена, и оформена, водена е по линијата на една комика што ќе искри од судирите и споевите на ситуациите, притоа водејќи сметка и за оцртувањето или крокирањето на ликовите што дејствуваат и дефилираат низ неа. На сценаристот и адапторите тоа им пошло од рака, така што режисерот Димитрие Османли се зафатил со реализација на едно сценарио со мошне убави можности. А тие можности, спроведувајќи ја доследно својата концепција да направи филм без ефекти, реалистично и студиозно, ги искористил во доволна мера, остварувајќи една режисерски доста вешто, течно и со чувство за мерка водена филмска комедија, чие острило на смеата многу често доаѓа и до сатира. Во камерманот Љубе Петковски, на кого ова исто така му е прв игран филм, Османли нашол доста добар и талентиран соработник, макар што на таа линија може да се стави забелешка за не секогаш добрата острина на фотографијата.

Убава игра на артистичката екипа

Големиот број личности што се појавуваат во оваа филмска комедија секако на режисерот му наметнувал посебни тешкотии околу работата со артистите. Притоа, избраната артистичка екипа успешно одговорила на режисерските барања и концепции, така што, општо земено, ни претстави игра на едно мошне солидно ниво. На сигурно

рамниште од тоа ниво играа Љупка Цундева, Слободан Перовиќ, Илија Милчин, Мери Бошкова, Стојна Цекова, Мира Олеџина, но не беа од тоа далеку и Дарко Дамевски и Ацо Јовановски, Анче Прличко, Ева Чизмар и Слободан Чашуле најавија мошне убави можности.

Но секако одделно внимание заслужуваат извонредните улоги што ги остварија Петре Прличко и Илија Цувалековски, Чичко Тале на Прличко беше суптилно извајан наш старец, пргав и добродушен човек чие однесување ја носи етиката на едно време што веќе одминало. Во ликот на Рампо, секако најоформениот и најсилно предадениот лик во овој филм, Илија Цувалековски покажа неверојатно истанчена и изнијансирана игра, остварувајќи го веројатно досега најголемото свое филмско постигање.

"Мирно лето" е бездруго едно од најдобрите остварувања на "Вардар-филм", со стојности што го издигаат на врвот на современата филмска комедија во нашата кинематографија.

Петар БОШКОВСКИ
("Млад борец"
25 мај 1961)

XX

по-
тој-
але-
Пр-
а
-
б-
на
мпо,
лик
-
а-
-
о-

СКИЦИ ЗА ИСТОРИЈАТА НА МАКЕДОН-
СКАТА ФИЛМСКА КРИТИКА

XX

Мирослав Чепинчиќ

МАКЕДОНСКАТА ФИЛМСКА КРИТИКА

Почетоците на шеесеттите години беа на некој начин преломни во смисла на една се поизградена и поефикасна филмска критика. Ова ќе стане евидентно, пред се со едно зголемено интересирање на публиката за критичките оценки на филмовите од текуштиот репертоар. Во случајов се сретнуваме со класичната културолошка интеракција на овој план, бидејќи и филмскиот репертоар стануваше се позбогатен и жанровски поразновиден. Потребата од една вербална проценка, да не речеме една пригодна фиксација на визуелните вредности, која едновременно би станала и интересна лектира и би го зачувала сеќавањето на оној често ефемерен впечаток кој останува по гледањето на филмот, беше неодминлива. Со ваквите намери и цели, можеме да забележиме дека бројните функции на филмската критика ќе ги почувствуваме како присутни и наместа прилично забележливи. Веќе во овој период, самостојноста на филмската критика, изградувана нешто порано, ќе се здобие со вистинската ситуација за дејствување, но и со многу одговорности што ќе произлезат од таквата ситуација. Со еден збор филмската критика не е веќе ни најмалку потценета творечката дејност и таа во областа на македонската култура го има веќе она долго посакувано место. Несомнено, за оваа ситуација се заслужни, како што веќе спомнавме минатиот пат, Ацо Алексијев, Благоја Иванов и, секако, поетот и филмски критичар Илхами Емин кој токму некаде во тоа време беше повеќегодишен филмски рецензент на "Нова Македонија". Активноста на Илхами Емин на овој план особено е важна поради фактот што филмското новинарство во Македонија се здоби со значаен континуитет, филмската рецензија стана присутна во дневниот печат. На тој простор таа и порано се појавуваше, но со еден мошне неизедначен ритам кој, се разбира, не дозволуваше да се создаде навика и потреба филмскиот репертоар да биде трети-

ран со подолгорочно вреднување, со што би се создавале вистински критериуми во таа работа. Имајќи го сето ова предвид, она што се случуваше во текот на првата половина на шеесеттите години, особено во областа на културните движења, имаше исто така влијание и врз развојот на македонската филмска критика. Меѓу другото, мислиме дека е вредно да се спомне и тоа дека во тоа време филмскиот журнализам почна да освојува некои нови простори и на страниците на другите весници и списанија, како што е тоа случај со "Студентски збор", "Млад борец", "Трудбеник", потоа списанието "Културен живот", кое некаде во тоа време почна да излегува. Оваа ситуација со право можеме да ја оцениме како една експанзија на филмската критика.

Тоа што понатаму ќе произлезе од ваквиот тренд, ќе го проследиме низ целиот тек на шеесеттите години, кога некаде на крајот пишувањето за филмот, сепак, се чини, некако нагло ќе стивне и ќе се одржува во една типично стагнирачка форма. Но, во текот на поранешните години, филмската публицистика направи неочекуван "бум". Споменатиот континуитет на оваа активност, главно создаде една значајна ситуација, создаде можност за секојдневно преиспитување на критериумите, за повремено наслушување на реакциите на читателите и, се разбира, за споредување на критериумите на критиката и оние на публиката, што беше и остана главен извор на сите можни недоразбирања во областа на оваа се поартифициелна дејност. Можноста да се сообразат критериумите и вкусовите не секогаш доведуваше до конфликти и компромиси кои ја загрозуваа функцијата на филмската критика и нејзината конечна цел. Критиката и нејзините читатели, чиј број се чини во тие години забележително порасна, сепак беа во релација, која понекогаш, освен стандардните недоразбирања, донесуваше и не мал број позитивни погодоци во вид на заклучоци зад кои стоеше сосема идентична оценка на вредноста на филмското дело. Сепак, ваквите среќни наоѓања, иако не беа ретки како порано, се случуваа прилично спорадично.

Тоа, и покрај се, не ќе означува дефинитивно отстапување од барањето на можните патишта за сообразување на критериумите и вкусовите, што е извесен педагошки дел од функцијата на филмската критика.

Само една придобивка на ваквата ориентираност на филмската критика е сигурна. Насоченоста на критиката кон публиката е добар метод што по извесно време ќе доведе до создавање на еден синтетички модел на филмската критика. Всушност, ова би требало да означува еден толерантен обид строгоста на критериумите на критиката и наивно предизвиканата воодушевеност на публиката, која ќе биде измамена и заведена од вештите замки на искусните филмски трговци, да бидат конечно одделени но и целосно објаснети, како два поларитета што постојат еден наспроти друг, но и еден поради друг. Дијалектичката заснованост на филмската критика, мислиме, повеќе е евидентна отколку што е тоа случај кај другите критички жанрови. Филмската критика треба да ги објасни а со тоа и да ги доближи естетските вредности на филмот до публиката. Но, публиката често не го менува односот кон виденото дело само поради критичките ставови содржани во објавената рецензија. Дали овдека проблемот е во нецелисходноста на рецензијата, нејзината неефикасност, претежната насоченост не кон откривање на суштинските вредности на делото туку кон една поцелосна информација, која сепак е еден периферен фактор на доживувањето на филмското дело? Овие и уште приличен број прашања секогаш се наопходни сопатници на критичарската дејност. Веројатноста дека сите тие не се јавуваат едновременно и со ист интензитет, не е баш толку успокојувачка. Се случува и тоа, како по правило и со прилично забележителна фреквентност, недоразбирањата меѓу критиката и консументите да го преминат толерантното ниво. Потребата од синтетички модел на критиката, се разбира во една идеална проекција, се јавува како можност за укинување на овие недоразбирања. Тука некаде и се исцрпува експликацијата на овој поим. Но, мислиме дека тука некаде се и оние суптилни разлики

Што тогаш се појавија помеѓу "критичката" критика и новинската рецензија, која во тоа време ќе го доживее своето вистинско конституирање како жанр на филмската публицистика. Пред се треба да спомнеме дека новинската филмска рецензија спаѓа во таканаречената "оценувачка" критика, критика која донесува било објективна било субјективна оценка за филмот, без подетално образложување и анализа. Конечно, вистинската форма на филмската критика се усогласува некаде до формата на новинската филмска рецензија. Овој вид критика особено успешно ќе го практикуваат, почнувајќи од средината на шеесеттите години, Цветан Станоевски и Јован Павловски во весникот "Нова Македонија". Порано, во почетокот на шеесеттите години филмската рецензија во вид на еден особено лаконски критички израз се негуваше и развиваше во една нужно цизелирана мисловна форма, во весникот "Млад борец". Покрај новинарот Миле Крстиќ, со ова се занимаваше и тогаш младиот поет Петар Т. Бошковски. Се разбира, во оваа форма беа третирани главно странските филмови, додека за се уште ретките домашни продукции се отстапуваше поголем новински простор. Тогаш доаѓаше до израз и онаа аналитичка критичка форма која во тоа време изгледаше прилично запоставена. Но, до очекуваниот судир помеѓу едната и другата форма на критика, едноставно, не доаѓаше. Паралелизмот на нивното егзистирање во весниците, мислиме, беше една по многу нешта далекусежно успешна практика. Таа подоцна доведе до навиката, нашиот читател на страниците на весникот да ја бара и се почесто да ја наоѓа филмската рецензија. Оваа практика, впрочем, и ќе ги утврди и подоцна важечките стандарди на овој тип филмска критика.

Во весникот "Студентски збор", исто така, во текот на овој период се негуваше филмската критика од типот на онаа во "Млад борец". Суштественоста на формата и изразот, лаконицноста на заклучокот за естетската вредност на филмот — тоа ќе бидат одликите на ваквата критичарска ориентација. Во тоа време, на страниците на "Студентски збор" ќе се појават приличен број

критичари. Нешто попостојани, секако, беа поетите Тришо Стојановски и нешто подоцна Атанас Вангелов. Од типичниот наследен академизам до едно секојдневно, хроничарско бележење на филмските настани, од недоловливите естетско-визуелни елементи до едно продлабочено сфаќање на тоталитетот на филмското дело, патот беше прилично долг, а македонската филмска критика мораше да го помине, и таа тоа го направи за неверојатно кусо време.

Предмет на нашето истражување е, како што може да се забележи, периодот во кој се одвиваше втората етапа од развојот на македонската филмска критика. Конституентите што таа ги имаше наследено од првата подготвителна етапа на развојот, се уште суштествуваа како нужни елементи на изразот. Нивното надградување беше сложен процес кој тукушто се одвиваше. Некои корисни влијанија тогаш се почувствуваа и отстрана. Во тоа време францускиот "нов бран" беше веќе во голем замав. Мнозина од овие филмови набргу се појавија и на нашите екрани. Да ги спомнеме само филмовите: "Двоен обрат" / "Aliboub double tour" / "400 удари" / "Les 400 coups" / "До последниот здив" / "Aubont de coufle" / "Наивни девојки" / "Les bonnes femmes" /. Овие дела на Шаброл, Трифо и Годар, секако, носеа во себе и една нова изразна структура, една сосема нова естетска постановка во смисла на изградување на филмскиот расказ, а со самото тоа и нов начин на пласирање на идејата на делото. Настана еден напорен процес на, би рекле, пресметување со традиционалистичкиот филмски израз и неговите стандардни форми. Овој процес, одвишно е да се рече, ја зафати како сферата на изразот така и сферата на неговото критичко проценување. Многу елементи со кои манипулираше традиционалистичката филмска критика веќе во овој период ја губеа својата моќ во аксиолошка смисла. Новите идејни пробиви ја зафатија и критичката мисла за филмот. Во многу нешта филмската критика ќе се ориентира кон ова ново естетско струење, но тоа не можеше да се случи и да се реализира во вид на компромис. Тука, во овие

мигови на своето преиспитување, македонската филмска критика ќе го докаже својот статус на самостојна и активна творечка дејност. Најеминентните претставници во оваа фаза од развојот на македонската филмска критика беа, како што веќе спомнавме, филмските критичари на "Нова Македонија" Цветан Станоевски и Јован Павловски, а ним подоцна ќе им се придружат и писателот Бранко Варошлија и филмскиот критичар Горѓи Василевски. Овие критичари веќе се ориентирани кон филмот како кон еден нов автохтонен уметнички изразен феномен. Афирмирањето на новите визуелни вредности, на ова ново сфаќање на филмот, започна токму со критиките на оваа критичарска групација. Во секој случај разнородни по своите естетски барања и уметнички афинитети, овие критичари сепак во својата конкретна дејност се залагаа за новиот филм, за вистинската идејно-естетска конфронтација на новиот филм и оној филмски израз што го нарековме традиционалистички. Резултатите на овие усилби подоцна ќе ги сретнеме како нужни теоретски придобивки што набргу, некаде веќе кон крајот на шеесеттите години и кон почетокот на седумдесеттите, ќе резултираат со нови достигнувања во македонската филмска продукција, како играната, така и кусометражната. Новиот филмски израз веќе ги имаше освоено своите позиции и во она што го нарековме негов конкретен "праксис", негов простор на создавање, така што и теоретските антиципации на македонската филмска критика го оправдаа својот бескомпромисен естетски став во борбата за новото на планот на домашната филмска уметност. Овдека, во никој случај не се работи за создавање на некаков си ексклузивен, елитистички став кој би ја довел критиката и филмската продукција на едно рамниште, кое би ги оддалечило од секојдневниот, обичен консумент. Битката за новите идејно-естетски содржини се водеше на многу поширок план. Врз публиката требаше да се изврши едно позитивно воспитно влијание, додека на филмските творци требаше да им се укаже на новите кинестетички и драматуршки квалитети, веќе широко применети во филмовите од шеесеттите години. Сето ова влијание и активноста што македонската филм-

ска критика ја пројави во овој период претста-
вуваат значаен момент и за нејзиниот понатамо-
шен растеж.. Тој се насетуваше уште во тие денови,
денови на некој начин преплавени со оптимистич-
ки и егзалтирани надежи. Повторното насочување
кон еден есеистички израз, желбата за создава-
ње на некои поопшти заклучоци кои повеќе би
значеле за дефинирањето на односот на домашни-
от филмски израз и неговата критичка интерпре-
тација - сето ова обемно настојување се препле-
туваше со следењето на филмскиот репертоар, во
тоа време исклучително богат. Филмската рецен-
зија, и поради ваквата ситуација и поради пред
малку наведените причини, не можеше да биде за-
поставена. Со се поголемиот континуитет на неј-
зиното објавување, што по малку беше и импера-
тив на кинорепертоарот, филмската рецензија се
здоби и со мошне поширок круг читатели. Карак-
теристична е тука и една нагорна амплитуда што
се однесува на критериумскиот квалитет на овие
рецензии. Така, филмските рецензии во "Нова Ма-
кедонија" стануваа огледало и барометар на она
за што велíme дека е вкус на гледачите, но тие
секако се наметнаа и со своите критериуми и со
не мал успех го насочија вкусот на публиката
на тоа тој да биде чувствителен и отворен за
новите вредности на филмскиот израз. Ваквиот
тренд мошне успешно се надоврзува на критичар-
ската дејност на филмската емисија "Низ окото
на филмската камера", што еднаш неделно во тра-
ење од половина час ја емитуваше Радио-Скопје.
Дејноста и искуствата на оваа емисија беа еден
од камен-темелниците на современата македонска
филмска критика. Така, потписникот на овие ре-
дови се уште се сеќава на една од тие рецензии
емитувана некаде есента 1964 година. Беше тоа
рецензија за тогаш популарниот воен спектакл
"Топовите од Наварона", од перото на тогашниот
рецензент на Радио-Скопје Бранко Варошлија. За
овој филм во тоа време беа објавени маса кри-
тики во југословенскиот печат, од кои најголе-
миот број го ставија таму каде што всушност тој
жанровски и припаѓа: акционен воен спектакл и
ништо повеќе. Меѓутоа, допадливоста на овој
филм се состоеше во нешто друго. Во нешто што

XX

ТУГИ МАНИРИ НА НАШЕТО ТЛО

"НОЖ"

Интересна е една појава во југословенската кинематографија: кога пречекуваме нејзино дело, задолжително го бараме неговото место во неа, не од аспектот на дометите на неговата реализација, колку од неговата жанровска жлопеност во не толку богатиот репертоар. Вниманието секогаш ни е свртено било кон тематската носивост (и во зависност од нејзината застапеност се мери и целисходноста, а потем вредноста на филмот) или пак од жанровската определеност (која исто така наоѓа место во номенклатура на југословенската жанровска разнообразност како мерило за вредноста). Се случува и се случувае тоа со појавата на комедиите, потем воените психолошки филмови (по една презаситеност со воените акциони филмови) со авантуристичките, филмовите наменети за деца или од нивниот живот, па и со трилерот толку популарен од странските продукции и уште толку присакуван како наш "комерцијален спасител". Во склопот на овие поставки го пречекуваме и филмот на Жика Митровиќ чија жанровска определба е - трилер. Но денес изгледа не е доволно некој филм само да "пополни" празнина.

Ако говориме за овој вид филмови кај нас, веднаш ќе констатираме: најдобриот детективски филм, трилер, е снимен: тоа е Митровиќевиот "Нож". Споредувајќи го пак овој филм со трилерите чија увозна квота (и филмска и телевизиска е многу завидна), пак нема место за двоумење: тоа е филм на наше тло, остварен со манирите и реквизитите на увозните. Дали во оваа констатација треба да се извлекува заклучок за едно барање да "создаваме" НАШИ ТРИЛЕРИ, да ги бараме специфичностите наши во материјата што е нужна за еден акционен филм, е прашање на кое одговорот можат да го дадат творците на филмот. Нивен е и одговорот колкава е разликата меѓу нашиот живот и нашата следничка пракса во споредба со оној и онаа видени во филмската репродукција на запад, кој ни е пример при зафаќањето за овој вид филмови.

Не е случајно што токму Жика Митровиќ се за-
фатил, и тоа видливо амбициозно, да создаде
еден трилер. Акцијата била секогаш во центарот
на вниманието кај овој режисер. Во случајов,
неговата обврска била од помала тежина. По ше-
мата на овој жанр филмови - жртва, убиец, осом-
ничени, истрага - Жика Митровиќ го кроел свое-
то сценарио и неговата смисла за што понапнати
заплети го обусловувала исходот на филмот. Оп-
робан мајстор, тој направил занимлив расказ,
разработен во деталји, но без некои поголеми
барања, ги разместил по еден прецизен ред (кол-
ку што тоа е нужно да се задржи учеството на
гледачот во разврската на целата материја) и
останало по кој пат ќе ја пласира. А тој пат,
веќе рековме не е ништо подруг од оние дамна
видени и дамна познати патишта на трилерот.
Она што Митровиќ со поголемо внимание сакал
да го стави пред гледачот како тежина - намет-
нувањето на подлабока општествена тема за не-
кои појави на нашето современо општество со
извесно навлегување во психологијата на него-
вите херои, останало на нивото на акцијата,
што значи на нивото на површноста.

Но, од овој филм не смееме да бараме нешто што
ниту тој е, ниту сакал да биде, освен една за-
нимлива детективска сторија, наша, со наши ими-
ња, во наш град со наши луѓе. Од тој аспект,
публиката и ќе го гледа, уште повеќе што е под-
мамена со редица популарни артистички имиња.
Во доменот на остварувањата на Жика Митровиќ,
"Нож" останува исклучиво негов просек. Ни пе-
да повеќе, а дали е помалку, останува сеедно,
во зависност според кој негов филм се мери.

Цветан Станоевски

("Нова Македонија", 1967)

XX

XX

Ѓорѓи Василевски

ТОЈ НЕРАМНОПРАВЕН, РАЗЕДИНЕТ, ЕДИНСТВЕН СВЕТ

Денес не мора да се биде фанатичен приврзачик на филмот за да и се признае на најмладата уметност предноста да реагира најдинамично, како не секогаш најтрајно, на скоро сите индивидуални и колективни страсти и преокупации на нашето време. Триесет и вториот меѓународен фестивал во Венеција, како, впрочем, и повеќе слични интернационални филмски смотри, ја оствари и таа предност да ни посочи поголем број симптоми што ги покажува една култура, која, признавајќи ја кризата на својот градителски дух, од кој се инспирирала со векови, почнува да ги постави на испитување скоро сите стартни начела, врз кои ги градела својот прогрес, својата вера, и, конечно, своето достоинство. Така, ќе се најдат не само на преиспитување, туку на жесток напад сите оние начела што ги афирмираат човекот како рационално суштество способно да ги измири деструктивните страсти на својата природа во љубовта, па и во придобивките на културата. Еден Мајкл Винер ("Полноќните посетители")* категорично ќе ја отфрли оваа институционално-сентиментална доктрина, жестоко спротивставувајќи и го на нејзината рационалистичка претпазливост хаосот на страстите што води кон тотална деструкција. Неговите херои, затоа што се љубат, всушност длабоко се мразат. Ослободените напаѓачки нагони, насочени од едниот љубовник кон другиот, најпрвин ќе ја загрозат, па ќе ја обесправат слободата на саморасполагањето со умот и волјата. Во оваа слепа битка љубовта нема ништо да измири. Таа не ќе ги воспостави емоционалниот интегритет и хармонијата, туку, спротивно, ќе атакува по самостојноста и самобитноста, кои, загрозени од експанзијата на туѓите

* Сите филмови наведени во овој есеј беа прикажани на Триесет и вториот филмски фестивал во Венеција

сетила ќе им се спротивстават со иста мера на жестокост, потсилена уште од новородениот нагон – непријателството, кој може да најде умирувачка сатисфакција единствено во смртта. Евентуалниот обид да се оневозможи овој триумф на злото, кое се појавува како одбранбен нагон на оспорениот идентитет, би значел очајнички повик да воскреснат погребаните христијански идеали, и добродетелските начела на воспитното патријархално образование. Сеедно што веќе е застрашувачка последица, на која ќе и уследат уште посурови консеквенци, злото, во апокалиптичната визија на Мајкл Винер, е сеприсутна и владеачка стварност, па дури и афирмација на стварноста. Без неговата дејствувачка присутност нештата, предметите, луѓето, и смртта не постојат. Ако само за момент злото се повлече од дејствување, по него, како сенки што тонат во тотален мрак, се повлекува и стварноста. Таа се претвора во безвредна и безсетилна претстава, ги губи сите знаци на појавност, дејственост и животност.

Мајкл Винер, очигледно, не покажува голема волја за почитување на граѓанските обрасци на хуманизмот. Навистина, тој, барем експлицитно, нема да им противречи, но затоа за притисокот што тие го вршат врз неговото чувствување на слободата, ќе побара противтежа во едно сопствено, иако со ништо неаргументирано, а сепак скоро религиозно пресоздавање на сетилната стварност. За таа своја, можеби, привремено остварена стварност, овој бизарен пресоздавач ќе побара едно временски сосема оддалечено милје, ќе одбере личности чиј сензибилитет останал негибнат од победените на технолошките чудовишта на нашето време, но затоа, она што ги обединува луѓето од сите култури, од сите епохи и цивилизации – страстите и сетилноста, ќе ги повтори во сосема нов, сосема нодерен, па и предвеснички контекст. Кога врз нив – страстите и сетилата се врши притисок – а зарем програмирањето на компјутерот, на пример, не е еден од најраздразливите облици на притисок, – тие преплашено ќе се штрекнат и ќе се вовлечат, како што велат психоаналитичарите,

Во своите потсвесни засолништа. Оттука, застрвено ќе ја демнат жртвата врз чија послушност и покорност ќе го ослободат својот страв. Зашто, конечно, сетилата и страстите, а не умот и интелигенцијата, раководат со нашите животи. До колку една култура им овозможи повеќе стартни слободи на емоциите, пошироки креативни основи, и поразновидни насоки на личноста, страстите и сетилата ќе можат многу послободно и побезболно да се насочуваат кон своите природни сливови.

Годинава во Венеција Мајкл Винер не беше единствениот очајник, кој, можеби, по малку резигнирано предупредување на трагичните последици на родениот страв кај сетилата, страв кој го потхранува триумфот на злото. Полјакот Анджеј Жилавски, ("Третиот дел од ноќта") ќе воскликне уште поалармантно и ќе потсети уште поболно дека еднаш остварената победа на злото никогаш не ќе може сосема да се оспори дури и кога некогашниот целат би се претворил во ангел. Жилавски, меѓутоа, не зборува за активираното зло меѓу љубовниците, туку за неговиот масовен облик од кој ќе се инфицира цела една нација. Иако тој бездруго не бил сведок на трагедијата на својот народ или барем не можел да ја идентификува лично геноцидната мера на таа трагедија, во неговата фантазија, па и во сетилната конституција, ранливо живеат визиите на варшавското гето и на катаклизмичките пожари на варшавските улици. Пред тие воскреснати глетки Жилавски ќе стои вчудовиден како што пред некој вонредно чувствителен млад човек одеднаш ќе се појави халуцинантната претстава на неговото мртво тело. Во таква состојба на вцашеност и страв Анджеј Жилавски скоро онирично ќе не предупредува на сеприсутноста на злото, на неговата маѓосна моќ, на неговата соблазна дволичност. И предупредувајќи не, укажувајќи ни воедно на опасноста дека можеме да го заборавиме, а од таквата заборавност до прифаќањето на злото не дели само едно скалило, тој и самиот ќе остане маѓосан. Преградата што ја дели жртвата која обвинува од цела-

тот што и се вратил на идиличната безбедност, ќе се разурне. Во полуониричната состојба на жртвата како да се вовлече нешто не од експанзијата, туку од силата на злото, што, еве, вели историјата, уништи повеќе од шест милиони сонародници на овој благороден ли, онеспособен за одмазда ли, или зол маченик. И така, во еден дел на светот, чии припадници сме и ние, ќе почне монструозното биолошко истребување во геноцидната лабораторија, воскресната од трауматичната фантазија на овој млад човек. Таму ќе почнат да изнурнуваат фантазмагоричните привиденија можеби на неговиот татко, можеби на неговиот постар брат, од кои нацистите програмирано исмукуваат полска крв за заздравување на полубожествените припадници на Хибелуншките династии. Во оваа визуелизирана траума на Анджеј Жиравски, децата, дури и кога имаат ангелски питоми очи и лица, ќе бидат расчортувани и исфрлани од забрзаните гестаповски војни по ѕидовите на варшавските улици. Трудните жени, кои туку што треба да пораѓаат можеби мртви деца, можеби идни одмаздници на кои им е одземено правото да ги мразат целатите, есесовците ќе ги кноцаат по коридорите од главните варшавски станови.

Овие глетки се страшни, скоро апокалиптични, но агонијата на доживувааниот страв, и на поднесеното зло, не провејува од глетката. Жилавски има сосема личен однос кон неа. Тој го неутрализира нејзиното натуралистичко влијание и притоа извлекува едно сосема метафизичко чувствување на таа агонија. Чинот е драстично суров, но неговите побуди се во чувствувањето на злото. И тоа, злото ја штрекнува и ја ужаснува не само фантазијата, туку и божемната сигурност во себе дека ние никогаш не би биле способни да нанесеме такво зло. Жилавски не е категоричен во одречувањето.

Дури, кога не би стравување дека некогаш ќе обвиниме, би биле готови да изречеме една претпоставка според која и чинот на уметноста во извесна мера се инспирира од една, макар не деструктивна доза, на дејствувањето. Како,

инаку, може да се објасни олкавата уверливост не само на визијата за конечното уништување, туку и за тајната поттикнувачка енергија на неговиот двигател. Навистина, уметноста секогаш наоѓала противоружје за деструктивното влијание на злото, но точно е и тоа дека нејзиниот градител никогаш не ќе се откаже од повластицата да се користи со приграбените иницијативи на својот дух и со остварената, макар, неинституционална, туку спиритуелна власт.

Дали тоа не значи дека во карактерната структура на сведокот на најновата историја се воведува во една црта на катаклизмичност, која, се разбира, ќе бара противтежа во толку експонираниот стремеж на овој век да ја потхранува илузијата на обединетост и взаемност низ обилството комуникации што ги воспоставува необично виталниот остаток на неговиот градителски и рационален дух. Модерниот граѓанин тешко би се лишил од задоволствата на гладијаторските претстави, под услов тие да му се претставени во неговиот дом. Но какви би биле задоволствата на една таква телевизиска сеанса, кога удобно раскомотениот набљудувач би знаел дека не го споделува со ниеден собеседник. Кога во моментот на уживањето пред крвавите пресметки од малиот екран би дознал дека сите телевизиски апарати во светот се исклучени, тој би се ужаснал. Сознанието дека сиот свет отуѓено учествува во идентификувањето на нечија далечна драма, му дава мир, сигурност и задоволство. И колку подинамично се воспоставува таа врска со другиот анонимен свет, толку тој може поинтензивно да се соблазнува врз идентификуваната катаклизмична драма. Затоа, пак, на неговиот вредносен образец ќе му бидат туѓи придобивките на извесна култура што за свој идеал прифаќа друг вид единство и друг вид комуникации. Од својот култ на убавото тој ќе ги отфрли како афективен орнамент, на пример, стремежите на човекот да и се придружи на природата, потоа неговата моралистичка наклоност да ја открие вистината. Затоа, пак, материјалните

вредности ќе станат негова трајна опсесија, но, во исто време распаѓањето на материјата и илузијата за космичка деструкција што ја создава тоа распаѓање, ќе поттикнат извесна одмаздољубива страст за оспорување на поредокот и градителството.

Во колкава мера е ранлив душевниот живот на припадникот на оваа култура, и во исто време, во која мера тој ја отфрла нејзината технолошка митологија, ќе ни посведочи протестната исповед на Канаѓанецот Харвеј Харт ("Среќата и очите на мажите"). Хероите од овој филм се деликвенти од чии деструктивни акции општеството ќе се брани со многу посурови методи од методите на казнетите пристапници. Тоа ќе ги смести во таканаречените институции за рехабилитација, оградувајќи се притоа од секаков вид одговорност за нивната иднина. Во затворските клетки, меѓутоа, младите претстапници ќе се соочат со устоличениот морал на посилниот и, веќе еднаш научени да се бранат со сите расположиви средства, ќе ја прифатат битката да го совладат и искушението да бидат зли. Што значи да се биде зол во еден таков затвор. Уште со самиот почеток на припадноста на овој свет надежта дека ќе се врати слободата мора да се искорени. Честољубивоста, исто така, а благодарноста ќе мора да се третира како развеселувачка анегдота, употреблива за споменот на старите убави времиња во цивилните пејсажи зад решетките. Во овој заеднички котел на стравотни понижувања, каде што сите се жртви, жртвата ќе се стреми кон уште поунакажана жртва, гротекстно исмеаната чест ќе се застрви кон поморничаво деградирање на честа. Половите за својата афирмација нема да се инспирираат од природните и спонтани склоности, туку, еднаш веќе ранети и оштетени ќе се определат за насилството и злосторството. Во остварувањето, меѓутоа, на чинот на насилството испитаниот страв ќе се разгори уште поекстатично, и притоа слепите нагони и страсти ќе го разурнат последниот остаток и емоционалните и духовни прегради.

Харвеј Харт не може да најде никаква спасоносна формула што ќе го запре експанзивниот поход на морничавото самоуништување. Изопачените полови антагонизми тој ќе ги види и ќе ги поднесе на показ пред еден успиен морал, како последица на теророт на самодопадливата граѓанска култура, која, опседната од атрактивниот технолошки прогрес не смогнува сили да поттикне некоја виталистичка иницијатива што ќе ги нахрани душевните барања на почувствителниот дел нејзини припадници.

Крајно деприниран од летаргијата на механизираниите модерни нарциси, кои, згора на се, своите хуманистички проседеа и кодекси ќе ги прогласат за општоважечки идеали, Харвеј Харт протестно ќе ја алармира вистината за отпадништвото, порокот, срамот, гревот и моралната гнасотија. Пред натуралистички експонираниот порок, за кој Харт има не христијанско, туку социолошко објаснување, ќе се штрекне и скандализира дури и најтолерантниот демократски дух Харвеј Харт ќе го испровоцира тој дух да се соочи со алтернативата; дали ова социјално зло, овој ранлив порок ќе биде прифатен како вистина или, како што тоа се повторуваше досега во безброј варијанти, ќе се игнорира и ќе се "локализира" во клетките за "рехабилитација". Харвеј Харт не ќе покаже голем оптимизам во готовноста на демократските доблести да им одговорат на овие дилеми, зашто евентуалното разрешување би се засегнало во самите основи на граѓанскиот модел на демократијата. Насилството, имено, е рожба ако не и поттикнувач, на идеалот за осамостојувањето на иницијативата на индивидуата. Привидната безбедност пред изборените ситни права ја потхранува и ја експанзивира иницијативата за засегање по туѓите права. До колку овој загрозувач има статутарно право на корпорирано дејствување, тој станува херој, до колку, пак, својата иницијатива ја спроведува сам, без официјална поддршка и легализирано сојузништво, тој станува отпадник. На отпадникот, кој ќе продолжи да се деградира, се разбира, му е наменета казна, на херојот-награда.

Тоа вештачко раслојување на херој и отпадник, на целат и жртва, ќе го иритира и одамна извесниот моралист Марсел Карне ("Законски убијци"). За овој неуморен полемичар ќе биде вцашувачки алармантен симптомот на правото на граѓанската демократија дека нејзините службеници веќе ја легализираат употребата на силата како одмаздна, а не како педагошка или казнена мера. А кога веќе ова врвно начело на достоинството на најавторитетните правни институции ќе се деградира, не е никакво чудо што ќе се слушнат сигналите за почетокот на општото безредие, во кое класичното спротивставување на две антагонистички сили се преобразува во агресивно конфронтирање на повеќе или на безброј загрозувани социјални супстанци ("Демони" - Кен Расел).

Само до пред една деценија филмот не би се ни осудил со таква смелост да ги изложува на показ манифестациите на садо-мазохистичките страсти и притоа да смета на толерирањето на вкусот на тогашните гледачи. Дали оттогаш еволуирал вкусот на публиката, или пак, филмот го отстранил и последниот остаток на претпазливост и воздржливост, овојпат не сме во ситуација да анализираме. Ќе се задржиме на констатацијата дека современиот потрошувач на обилството механички артикли и задоволства сосема безболно ја поднесува оваа, за други епохи, смртоносна доза на свирепост и бестијалност. Ако невротичните дилеми и емоционалните експлозии на еден Кен Расел наоѓаат сатисфакција во делириумот на крвопролевањата од една измината епоха, дилемата дека и нашата потрошувачка култура е предиспонирана за еден ваков делириум не не охрабрува безболно да ја отфрлиме. На неа не не упатуваат, впрочем, само нацистичките логори. Доволно е што сме мирни сведоци на она што се случува во Бијаџра или во Пакистан. Во злосторствата, кога не сме нивни жртви, сите по малку учествуваме. Но да се задржиме на филмот "Демони", кој, патем речено, не ги провоцира нашите асоцијации во прв ред со своите естетски проседеа, колку со експонираната тенденција да се вознесе на екстатичното рамниште секоја разурнувачка страст и секој нагон што

се стреми кон воинствено-племенската безбедност. Доведено скоро до експлозивна состојба, раздразнетото зло напoлно ќе се ослободи под наметката на религиозниот фанатизам. А кога жртвите и целатите ќе се соблазнат од неговата сила на бесрамност и бестијалност и во катаклизмичкото милје на Раселовата визија атактички ќе се соживеат со паганските симболи на доброто и злото, сите добронамерни надежи дека човекот сепак се оддалечил од своето атактичко поведениe ќе се распрснат во воздухот.

Можеби затоа што Кен Расел ги почувствувал последиците на технократската митологија во многу поболна мера, тој ќе им се врати на жариштата на почетните конфликти на племенските облици на живеење, и од тие стартни позиции, ќе го упати прекорот дека наводно демократската и хуманизирана култура не успева да одговори на најелементарните барања на човекот — како тој да биде слободен, или, поточно, како самиот да го избира видот на слободата. Влас-та, авторитетот, па и монополот на знаењата, не само што ја загрозуваат слободата на човекот, кого демократијата лицемерно го воспитува да не почитува ниедна повластена категорија, туку конечно, таа слобода воспитаците ќе му ја одземат. Какво е правото на самоизбор — цинично ќе продолжи Расел да ги изнесува своите обвинувања — кај една индивидуа, што, без своја вина е наградена од природата. (Хероината од "Демони" е грбава калуѓерка, траумно опседнатата од еротски халуцинации). Кај таквата индивидуа слободата на сетилата е оштетена, обидите да ги оствари стремежите на фантазијата — анатемисани. Нели таа насила е упатена кон еден ризичен избор — негодувачки заклучува Расел — кон злосторството, можеби, или во најдобар случај, кон приграбувањето власт со која ќе му се одмазди на поредокот што и го одзеде правото самостојно да се избира за својата слобода.

Но не е само Кен Расел тој што ги отфрла придобивките на културата. Неговиот сограѓанин Џон Шлезингер ("Недела, проклета недела") ќе се ограда од секаков оптимизам во наводното сооб-

разување на човековиот сетилен свет со тековниот ритам за идеологијата на технолошкиот прогрес. Извесно време неговите херои ќе го следат тој ритам, потоа ќе се уморат и резигнирано ќе се вовлечат во својот интимен свет. Таму, со ужас ќе ги согледаат урнатините од емоциите и некогашните страсти. И, преплашени, со извесна обнова на афективната храброст, ќе се обидат да се засолнат во природната и анатомисана врска што ја сочинува еден новоделиран триаголник – двајца мажи и една жена. Тој триаголник Шлезингер ќе го вознесе до симбол на кривката, стравот, дволичноста и несигурноста на емоциите, од една страна, и на бесцелното пркосење пред официјалните полувистини на граѓанската култура, од друга страна. Па сепак привидниот мир во ова засолниште, не ќе потрае долго. Врз него ќе се нафрли најпрвин сопствената природа или барем оној нејзин дел што ја зачувал непорочноста. Потоа нагонот за поседништво; секој од учесниците на базарната игра меѓу тројца, ќе го прижелкува партнерот само за себе. И, конечно, надворешниот, повторно прифатен ритам на настаните, кој, очигледно, не води многу грижа за застоите на малите социјални заедници, а уште помалку за нивните каприциозни девијации. Единката што ја сочинува групацијата, во овој продолжен, ерозивен судир мора да потклекне.

Но што се случува кога водечките и владеачки структури на тие големи групации ќе се судрат со етничките заедници, до кои технолошкиот авангардизам допира како далечен, а сепак експанзионистички одоглас, ќе ни соопшти еден Американец – Денис Хопер ("Последниот филм"). Технолошки супериорните култури, како што видовме, им ја препишуваат на своите припадници онаа доза слобода што ќе го остави незагрозен нивниот поседнички монополизам. Но во соочувањето со една друга, можеби, фолклорна култура, тие ќе покажат не само нестрпливост и аrogанција спрема нејзините вредности туку и хегемонистички аспирации. Од рустикалните поклонници на усните и обредни традиции, тие ќе

направат скоро механички, по малку фантазерски конституирани робови, онеспособени за критика и за достоинствено негодување. Меѓутоа, во немирниот свет на фантазијата на овие простодушни природи, новопристигнатите придобивки од прекуморските, богати култури, ќе добијат маѓоснички својства. Така и филмот, како едно од најатрактивните и најживи предимства на тој далечен и богат свет, ќе стане за ова "инфериорна толпа" опсесија, но и симбол на еден нов живот во кој ќе може да се измамува смртта, или да се повраќа младоста.

Дејствието на Хоперовиот филм, имено, се одвива во едно село на некоја од латинско-американските земји, каде што пристига екипата на извесен вестерн. Овде, во древниот и автентичен амбиент на некогаш остварената легенда за прериските авантуристи, модерните филмски индустријалци нема да се воздржат грубо да ги понижуваат "деморотците" и да ги купуваат нивните животи за вонредно исплатлива цена. Осакатените и умртвени каскадери од селото, ќе ја опијат фантазијата на своите соселани. Тие на технолошкиот ритуал на снимањето на филмот ќе почнат да гледаат како на религиозен обред, со кој почнуваат да се соживуваат се повозбудливо и пострастно, додека страсноста не се вознесе до екстаза. И тогаш, единствениот случајно заскитан член на веќе заминатата професионална екипа, тие ќе го пречекаат како привидение што им го испратил господ за да ја довршат покрај него својата дилириумска игра. Тој ќе стане жртва на новата религија - филмот.

Овој нов тип драма, појавен во социјално и културно расцепените и конфронтирани структури на нашето време, секако му бил туѓ на минатите епохи. Ние не го издвојуваме како придобивка на нашето време, туку спротивно, како негова депримирачка последица, која не може вештачки да се отстрани од поболениот организам на нашиот разединет свет. Тој исто така не предупредува дека наводниот стремеж на модерната историја да ги обедини сите култури, всушност се засновува на функцијата дека технолошките придобивки ја забр-

зуваат еволуцијата на сите социјални заедници и, тие се нивелираат со вредностите на најразвиените култури. Меѓутоа, колку се остри противречностите меѓу постојните култури, колку е различен секој од нивните обрасци за евентуалното обединување, и колку длабоко се разликуваат нивните етичко-естетски идеали, ќе ни посведочи веќе спомнатиот пример со поднесувањето на жртвата од филмот на Денис Хопер.

Херојот на "Последниот филм" ќе стане трагично гротескна жртва на една паганска потреба кај фолклорните заедници според која на неозначените барања на божеството треба да им се одговори со сетилно сведоштво. Хоперовиот херој ќе загина на ист начин како што во усното творештво гинат селските убавици од ламјата која по добиената жртва ќе им ја пушти на селаните веќе секнатата вода.

Меѓутоа, мотивите за приложувањето на жртвата еден рационалистички конституиран морал ќе ги објасни сосема поинаку. Според критериумите на тој морал Хоперовиот херој ќе биде жртва на една анималистичка завист, толку карактеристична за психологијата на примитивецот. Побудите за едно вакво објаснување можат да се поврзат со старото непријателство што издвоената и институционализирана индивидуа го чувствува спрема племенскиот морал, со кој нејзиниот подалечен предок раскинал мошне драматично и болно. Меѓутоа, ако ова обвинување, содржано во категоричното одбивање на вредносните структури кои со поинакви критериуми ги мерат ирационалните животни манифестации, го прифатиме како конечно, тогаш каков одговор ќе и поднесеме на дилемата; зарем моралот што ги формирал критериумите не толку според човековите мерила, колку според последиците на неговите рационални дејствија, може да ги приграби сите оценувачки и конечни права. Пред таа дилема, впрочем, ќе се соочи еден млад сведок на креирањето на осомнениот морал, - Августо Трети. Во филмот "Власт" тој ќе ги побара никулците на властодржието и теророт уште во предисториските облици на племен-

ските обединувања. Притоа, овој темпераментен политички полемичар ниту во еден момент нема да покаже стравопочитување пред неприкосновените митови што ги градела културата, на која специјално бездруго и припаѓа, но морално се оградува од секакво нејзино воспитно туторство. Навистина на сатиричката дрскост на Аугусто Трети морало да и претходи извесна младешка резигнација, но слободарскиот нагон за сопствено идентификување на вистината, сепак конечно ќе победи. Најпрвин ќе го насочи својот револт на плашливата свест кај племенскиот човек. Таа плашливост и мрзеливост ќе ја онеспособи така што организираната личност да го разликува привидот од стварноста, халуцијацијата од реалноста, но во истовреме, ќе ја постави во послушничка позиција наспроти божеството што таа сама го прогласи за свој духовен и акционен водач.

Хуморот и гротеската за кои Аугусто Трети ќе се определи во низата безмилосни обвинувања, можат да се сфатат како сопствен подбивачки став на уметникот спрема носителите на власта, но исто така, и како предизвикувачки апел по успиената совест на лојалните прислужници на власта и поредокот. Тие, прислужниците, без друго подеднакво жестоко негодуваат кога господарот ќе пропушти да ја покаже својата понижувачка милост кон нив, но додека трошките на лукавата заемност се примаат, лојалноста продолжува да се одржува.

Па сепак, за Аугусто Трети далеку понеморално е поведението и активноста на водачите и градителите на разедничувачката култура. Кога неговиот револт ќе биде упатен до најновите владаачки структури што програмираат и остваруваат еден апсурден потрошувачки морал, подеднакво стерилен за каква год слободарска иницијатива, колку и воинствен за секаков вид грабеж, именувањето и означувањата на лагата ќе се драматизираат, од сатирично обвинување, до повик за уривање на тој морал.

Но, да не изоставиме да го споменеме и тоа, во тој повик Аугусто Трети нема да ја изневери естетската природа на уметничкиот чин, сеедно што притоа радикално ќе го отфрли медитеранскиот модел на артифицијалната уметност, од кој со векови се инспирирал еден колку духовно, толку колористички сфатен аристократизам. Готовноста на овој елементарен бунтовник громко да им се подбие и на најприкосновените политички и естетски митови, никако не може да му се припише на некакво помодно левицарско кокетирање, како што тоа не може да му се припише и на еден друг смел и честољубив медитеранец — Шпањолецот Карлос Дуран ("Либерксина 90"). Овој млад човек драматично ќе не потсети дека неговата татковина не е само туристичка Мека на огнените фламенка и на копнежливите гитари, чиј звук, сепак, почесто се разнесува од телевизиските апарати, отколку од работничките квартали на Барселона.

Но настрана со носталгијата. Младите Шпанци пак гинат, иако не како Лорка, на фабричните ојаци во Мадрид, по високите висококатници, каде што живеат мирни граѓани, кои исплаќаат кредити за новиот мебел, по плажите каде што туристичката сезона изминала. Врз непорочноста на револуционерните идеали на тие млади луѓе некогаш ќе падне сенката на сознанието дека почетната чедност на револуциите од модерната историја редовно била оцрнувана. Но тие сепак гинат. Веројатно и затоа што дури во личната и еротска љубов не можат до крај да се изразат слободно. Зашто стравот што се испречува пред остварувањето на љубовта и, **КЕЗ** неа, на слободата на сета духовна и сетилна енергија, ќе поттикнат од нерамноправната социјална положба на нивните пријатели, на нивните познаници, на самите нив. Револуцијата во конфликтниот контекст на Карлос Дуран, покрај социјалната, добива и психолошка димензија, со која, ако не се остварува интегралниот израз на сите човекови дејствија, кон што барем програмски се стреми модерната уметност, таа секако отво-ра една нејзина нова обединувачка можност; пси-

холошката последица рамноправно да живее, значи да содејствува, со социјалната причина и обратно. Тоа не е конечна формула за стимулирањето и витализирањето на модерната уметност, која бранејќи ја својата предвесничка природа против заканите на програмираните визии на науката, се почесто му се обраќа на содејството меѓу побудата на последицата, намерата и исходот.

Ако аргументите за обидот да се одбележи некоја од иновациите на модерната филмска мисла ги одбиравме, главно, во содржинските, а не во естетичките проседеа на споменатите филмови, и ако притоа ги изневеривме очекувањата на читателите да бидат информирани за она што е најважно во филмот – за поетската особеност на нивните автори, нашите противаргументи ќе ги побарае во ограничувањата што ги наметнува расположивиот простор. Зашто и делото на Анђеј Жилавски, на пример, како и филмовите на Мајкл Винер или на Харвеј Харт за една пообемна естетска анализа претпочитаат извонреден простор и недозволена алтруистичка толеранција на кое и да е неспецијализирано филмско списание. Сепак, среќна е околноста што во едно, превосходно книжевно гласило можеме да ве информираме, ако не за естетските, барем за морално содржинските иновации на еден дел од продукцијата на модерниот филм, кој, патем речено, не и се туѓи ни на литературната мисла, туку напротив во нив таа наоѓа заеднички именител со филмската уметност.

("Разгледи" 8/1971)

XX

Илхами Емин

"МИРНИТЕ ЛЕТА" И "ВРЕМИЊАТА БЕЗ ВОЈНА" НА ЕДЕН
КРИТИЧАР

Годините пред шеесеттата се карактеризираат со копнеж за сопствена, македонска филмска реч и слика. Крај извонредни намермани, расни потенцијали во областа на прозната продукција и плејада веќе на југословенски план популарни артисти се чекаше доаѓањето и на првите режисери на целовечерни филмови од нашата Република.

И покрај тоа што "Мис Стоп", "Солунските атентатори" и уште некои филмови го афирмираа македонското филмско производство ширум нашата земја, сепак, тоа не беа комплетни македонски филмски остварувања. Дури, може да се каже дека токму неколкуте години пред шеесеттата, се до појавата на "Мирно лето", можеа да се карактеризираат како "македонски години на режисерот Жика Митровиќ", чија заслуга, секако, беше неоспорна во афирмацијата на македонската национална историја, македонскиот бит, македонската артистичка сила, македонските намермани во Југославија, а и надвор од неа.

"Мирно лето" на Димитрие Османли претставуваше прв вистински македонски филм, со речиси комплетна македонска филмска екипа и потенцијал, каде што дојдоа до израз отворените можности на македонските синеасти и на планот на долготражната играна продукција. (Што се однесува до продукцијата на документарните и кусометражните филмови, овдека македонското искуство веќе беше докажано и покажано, посебно на смотрите на документарно-кусометражната продукција во Белград.) Димитрие Османли ја имаше нешта да биде режисер на тој прв комплетен долготражен игран филм во нашата Република, што, логично, беше примен со симпатии како од страна на критиката така и, посебно, од публиката.

Се разбира дека немањето сопствена играна (долгометражна) продукција влијаеше и врз развојот (односно стагнацијата) на македонската филмска критика. Според мене, токму оваа состојба (немањето домашна, чисто македонска играна продукција) не даваше можност да се развие некоја своевидна, автентична, творечка филмска критика од поширок вид, така што низата критичари тоа го правеа повремено, најчесто по повод некој нов филм од продукцијата на "Вардар-филм". Ретки беа критичарите кои активно, професионално се занимаваа со филмска критика и рецензентство (при "Нова Македонија", Радио Скопје и други средства за информирање, литературни списанија).

Се разбира дека токму оваа и ваква состојба на филмската критика во периодот помеѓу 1955 и 1965 година, при непостоење списание за филмска уметност, ниту македонска кинотека, условуваше да се пишува филмска критика од "покус вид", односно филмската критика и публицистика да мора да се усогласува со концепцијата на одделните наши средства за информирање, кои, за жал, не секогаш имаа разбирање и усет за овој вид нажување и творештво.

Постоеше проширено мислење оти, кога станува збор за филмот, тоа треба да се сфати, пред се, како потреба од информирање за она што е, најчесто, приватен живот на артистите, а сосем ретко и на другите творци на едно филмско дело (режисерот, сценаристот итн.). Поради тоа, на пример, посебната филмска страна на "Нова Македонија", истотана, мораше да страда од овој вид "толкување" на филмската уметност, кога за филмскиот критичар се мислеше дека не може да се смета како сериозен новинар и публицист, туку како забавувач.

Меѓутоа, постепено, со посериозен обид за вреднување, ако не на сопственото филмско производство кое недостасуваше тоа, барем, на значајните трудови на светските кинематографии, се проби патот и до создавањето на првите наши филмски рецензии и критики, односно првите наши филмски критичари и рецензенти.

Во моето лично искуство како филмски критичар и рецензент, по појавата на "Мирно лето", радост предизвика средбата со едно сериозно дело на македонски филмски творци со современа тема, како што беше филмот на Бранко Гапо (според сценариото на Симон Дракул) "Време без војна", кој, пак, според моето скромно мислење, до денес претставува ненадминат дострел на македонскиот филм со современа проблематика.

Инаку, моето прво присуство на меѓународниот фестивал во Кан во 1961 година за мене претставуваше своевиден настан. Овдека, на Азурниот Брег, помеѓу една и друга проекција, имав ретка можност да се сретнам, и разговарам за филмот и филмската уметност, со творци како Џиржи Навалеровиќ (кога триумфираше неговата "Јованка, мајка ангелска"), Едвард Дмитрик (се прикажа неговиот филм "Го сакате ли Брамс" со Ингрид Бергман, Ив Монтан и Антони Перкинс во главните улоги), Јон Попеску Гопо од Романија и многу други. Со мене во Кан во 1961 година беа и моите колеги Ацо Штака од "Ослобођење", Милутин Чолиќ од "Политика", Мира Боглиќ од "Вјесник" и други.

Во Кан првпат ја согледав сета помпезност, но и трговската деловност на филмската индустрија, покрај поретките исклучоци на планот на филмското истражување. Дефилираа филмски ѕвезди и огромен број разни деловни луѓе кои живеат не толку за филмот колку од филмот. За еден млад критичар ова беше не воодушевување од првата средба со една значајна меѓународна филмска смотра, туку мало разочарување, зашто беа урнати моите идеали за тоа дека филмот живее само и единствено заради и поради својата културна и уметничко-естетска мисија. Свечените вечери и ручеци по проекциите на филмовите повеќе минуваа во луди трки по богатите трпези отколку што претставуваа можност да се сретне некое омилено лице од големиот екран.

Па, сепак, секое лето во Пула, особено по проекциите, се одвиваше вистинска битка за докажување на вредностите на југословенското филмско достоинство. Овдека, се секавам на извонредните дискусии за филмовите на Булаиќ, Ханџековиќ,



ПОВОДИ...

XX

КИНОТЕЧНА ПРОГРАМА

период: октомври 1980 година - јуни 1981 година

- редовна програма:

ЗОРА (Ф.В.Мурнау)
ПРОСЈАЧКА ОПЕРА (Г.В.Пабст)
ВАМПИР (К.Драјер)
СИНИЈОТ 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.Курасава)
ЛЕГЕНДА ЗА УГЕТЦУ (К. 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)
НОКЕН СТРАВ (П.Етекс)
ПРАЗНИК ВО РИМ (В.Вајлер)
КЛОВН (Р.Леонард)
ДВОРСКИОТ ШУТ (М.Френк-Н.Панама)
ВЕЧНАТА ЕВА (Х.Костер)
СИТЕ НА БРЕГ (Р.Квин)
ДОЖДОВИТЕ ДОАГААТ (К.Браун)
УБАВИНАТА НА ГАВОЛОТ (Р.Клер)
ГОЛЕМИТЕ ОЧЕКУВАЊА (Д.Лин)
ХЕНРИ V (Л.Оливије)
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)
 КЕЈ 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 ДРАКУЛА (Л.Хилиер)
 ВО ТЕМНИНАТА НА НОКТА (Кавалканти, Дирден,
 Хемер)
 ЖИВОТ ПО СМРТТА (М.Кертис)
 КРИК НА СТРАВОТ (С.Холт)
 ОСВЕТА НА НЕВИДЛИВИОТ ЧОВЕК (Ф.Биб)
 МАГЕПСАНИОТ УБИЕЦ (Ц.Лиус)
 МЕЛОДИИТЕ НА БРОДВЕЈ (В.Минели)
 СМЕШНО ЛИЦЕ (С.Донен)
 ОИСЛАХОМА (Ф.Цинеман)
 ЖИЖИ (В.Минели)
 ПОКАНА ЗА ТАНЦ (Ц.Кели)
 ЛИЛИ (Ч.Волтерс)
 КАБАРЕ (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 Запата")
- 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 здив")
- ВОЕН ФИЛМ (документарна серија "Зошто се бориме" и "Марфијевата војна")

ЦЕЛНО КИНО И ФИЛМСКИ САЛОН ВО МСУ:

УБАВИЦАТА НА ДЕНОТ (Л.Буџуел)
 КРВАВИОТ ПРЕСТОЛ (А.Куросава)

КРЧМАТА ЈАМАЈКА (А.Хичкок)
ДЕЦАТА НА РАЈОТ (М.Карне)
МИНАТАТА ГОДИНА ВО МАРИЕНБАД (А.Рене)
СЕНКИ НА ЗАБОРАВЕНИТЕ ПРЕТЦИ (С.Парацанов)
СРЕКА (А.Варда)
ГОРЧЛИВИОТ ОРИЗ (Џ.де Сантис)
ГОЛЕМИОТ МОН (А.Г.Албикоко)
ЗОШТО СЕ БОРИМЕ (Ф.Капра)
МАРФИНЕВАТА ВОЈНА (П.Јејтс)
ЛЕТОТО 42 (Р. Малиган)
ЖИЖИ (В.Минели)
ВУЈКО ВАЃА (А.Кончаловски)
ЛАДНОКРВНО (Р.Брукс)

XX

своето верување во Доброто и Злото, со смислата на битките, со последните нешта, со супранатуралното, и сите негови филмови (скоро сите), и сите негови ликови во филмовите се само раздробени одрази на една единствена тегобна состојба на медитацијата, како крлежијанскиот "антизнанец скознујучег" во тишината на манастирската ќелија. Ако беше роден во средниот век, ќе беше или илуминатор, наведнат над арабеските на иницијалите, или денонојно испотен ќе редеше камен на камен од некоја своја катедрала (како што самиот тоа го посака), или со прекрасен ракопис за целиот свој живот ќе испишеше неколку инкунабули. Тој мислител за смислата на човекот и големината божја заскитал од средниот век, од каде што го донел чувствувањето на своите витези-скитници во средбата со неумоливата Смрт и азиската чума ("Седмиот печат") - минал низ ладните северни шуми, проткаени со волшебствата на боговите осветници и крвавиот здив на баладите ("Двајчински извор"), заедно со Салма Лагерлоф ги вдишувал широките снежни простори по кои се движат колоните средновековни ации и оклопени војни, со полулудите аугури го повикуваше самиот Сотона ("Затвор", "Гаволовото око"), гаташе како илузионистите од времето на "laternae magicæ" ("Лице"), вљубено се наднесуваше над драмските простори на пејзажот и душата, простори што ги најде кај Сјостром и Стилер, и наеднаш влезе во модерниот, циничен, блазиран свет на својата цивилизација. Тогаш на ги зеде во рака ни четките на илуминаторите, ни мистријата на ѕидарите, туку филмската камера, за да проговори онака како што би зборувал и пред неколку векови, во слава на сеприсутното божество.

Опседнат илузионист. Свој син на свештеник, верник како и Фелини, интровертен, се служи со камерата за да прави записи за својот свет, за своите страхови. Додена Фелини, како и Савонарола, сиот е свртен кон манифестациите на оваа цивилизација која се повеќе се дехуманизира, сиот во траен стремеж за демаскирање на злото, Бергман исклучително е свртен кон душите на тие луѓе, опседнат со Злото (со големо З, бидејќи Бергмановите филозофски ординати се метафизички), сиот во барање на можната рамнотежа во човекот кој е

растргнат помеѓу сегашниот, минатиот и идниот живот, во човекот кој е на постојана раскрсница, кој е мал поен во постојаната борба на бергмановските Добро и Зло. Како да го слушаме Грифит кој имаше нешто раскажувачко во својот опус, само што Бергман е автентичен талент, извонреден забележувач, вистински поет, за разлика од добронамерниот оратор Грифит. Бергман се вцашува од спектаклот, па иако (како што и самиот тоа неколку пати го потврдува) ја почитува публиката за која работи, сепак во драматургијата на своите сценарија отиде по пат сосем спротивен од оној кој е напoлно вообичаен во денешната кинематографија. И не само што го одбегнува спектаклот, туку малку ја цени и надворешната, структурална особеност на денешниот филм, градена на драмски судири, а повеќе е наклонет кон приказната која подобро одговара на неговата медитативна природа.

И секој негов нов филм (од околу триесетината колку што ги снимил досега), предизвикува кај критиката различни реакции: Бергман всушност раскажува за едно единствено, свое, нешто. Бергман го води својот страстен, самотнички, анахоретски монолог со Бога, бидејќи во секој филм се наоѓа таа иста варијанта на една единствена константа. Варијантите се овие: барање среќа, барање мир, љубов, разбирање, расправа со злото во самиот човек. А се тоа во рамките на пејзажот кој напoлно координира во сценарискиот концепт и дава решавачки контрапункт на дејството. Тоа се обично осамени места: северните езера, самотни патени, куќи сред шума или скриени крај езеро, тивки соби, празни улични агли. За да ја згусне подобро атмосферата на понирање во ликот, во неговите филмови нема многу личности, никогаш не ги имало многу, па во последната трилогија ("Како во огледало", "Причесници", "Молк") дејствието се одвива во кругот на четворица; тројца, двајца луѓе или жени. Жените во Бергмановите филмови! Има една Бергманова изјава за жените и женките во човечкиот и животинскиот свет, значи за женскиот род што го интересира над се, страшно, луто, убиствено (и во занесот на вербалниот вртеж искажува дека би отепал една или две, или би бил отепан од нив...),

и таа изјава, сета вака барокна и маскирана, делумно го објаснува тој афинитет. Женските ликови му се пополни, подобро осветлени, Бергман им дава далеку повеќе црти, нијанси, далеку повеќе човечност, па затоа машните поминуваат доста слабо во тој негов свет. Во шега, ја трансформираше приказната за создавањето: прво е создадена жената, а седмиот ден, во сабота, кога создателот се изморил, го создал мажот...! Доколку не се насилници, груби луѓе, со брутална, тапа и затворена природа, тогаш се слаби луѓе, меки, пеливани, превртливци, лажливци, вечно лоши артисти. Пролетта доаѓа со женското лице, во насмевката на жената се раѓа задоволство и смирување. И од каде оваа андрофобија? Дали е тоа еден дел од комплексот во кој се наоѓа денешната рамнотежа помеѓу мажите и жените во скандинавските земји (посебно во Шведска) а во однос на пуританизмот (лицемерен) на Европа? Во таков контекст жената е многу позабележителен елемент на општествената амалгамизација, па можеби оттаму таа синхронизација на доминантниот женски елемент во начинот на размислувањето! Мислам дека тоа е нешто сосем друго! Нешто што може природно да произлезе од мислениот комплекс на овој автор. Жената како грев, како грешник по верувањето на црквата, станала опсесија, скриен и непризнат либидо, престој на монах во ќелија, постојан карневал на вештерки; или во конвергенција, слика на светец, долга низа светици и мадони средновековни, ренесансни, барокни и класицистички, па овој душевен товар на еуфористичката литургија околу олтарот со светици, доловил и во кадрите на Ингмар Бергман, син на свештеник.

Се повторуваат и другите теми, така што редоследот на делата е спирален круг нагоре, во смисла на прочистувањето. Ретко ќе се најде филмски опус така лично окарактеризиран, така опсесивно ексклузивен и продолжуван по патиштата на барањето. Освен жената, Доброто и Злото, тука е и близината на смртта, која е често Смрт, како онаа од "Седмиот печат". Таков дијалог ќе најдеме во Бергмановите дела од првиот филм "Криза" (1945) до последниот "Молчење" (1962), а меѓу нив и во филмот "Диви јагоди" ("Smultronstället", односно "Место каде

што се берат диви јагоди"). И во овој филм се наоѓа Бергмановото артистичко "семејство", кое се појавува од филм во филм како дел од авторовата космогонија и хиерархија. Тука е и Ингрид Тулин, и Биби Андерсон, и Гунар Бјорнстран, и Нојма Вифстранд и Фолке Сундквист. А овојпат улогата на старецот кој на прагот на смртта размислува за минатите денови ја толкува шведската национална величина, режисерот и артист Виктор Сјостром. По филмот стариот артист навистина почина!

"Диви јагоди", Тоа е филм кој во себе ги обедини сите негови поранешни филмови, филм со бергмановска форма и единство, сиот во паралелизам на неколку временски димензии и настани. Овој паралелизам ја одразува сеприсутноста на битието во секој момент на постоењето, сеприсутноста на духот, доживувањето, сеќавањето, надежта, карактерот и темпераментот, нешта така драги и сакани од Бергман. Тука човекот е трајна динамична налика која е и преточување и која, покрај тоа, е и стремеж кон бергмановскиот идеал: соединување со сеприсутното битие.

Лекарот Исак Борг (Виктор Сјостром) ќе прими диплома на почесен доктор на Универзитетот во Лунд. Патува таму со автомобил, а со него патува и неговата снаа Маријана (Ингрид Тулин). Патем ќе поведат и тројца млади луѓе, автостопери, девојка и две момчиња, како и еден брачен пар на кој им се расипал автомобилот. Нема да се случи ништо особено (како што се случува во еден стандарден филм): лекарот ќе пристигне во Лунд, таму ќе ја прими дипломата, вечерта ќе легне во кревет по вообичаеното чаркање со својата долгогодишна домаќинка, стара девојка. Но, овие ликови во филмот се огледала, патувањето исто така, како и шумата во која тој го бара местото каде што се барат дивите јагоди - се се тоа огледала, проекции во кои старецот на прагот на смртта се огледува во нем дијалог, во крајна пресметка со среќата која е, бергмановски речено, во хармонија со човекот крај себе. Снаата го навредува, му кажува дека е саможив, скржавец, полн со себеси и дека неговата позната добрина е само маска за да може непречено да продолжи во скржавењето, сосем ладен и рамнодушен. Двете момчиња се препираат и младешки ќе

се степаат околу проблемот на божјата егзистенција, но овој секогаш присутен бергмановски мотив е интониран нешто полежерно. Младата девојка, Сара, ќе го потсети на неговата прва неодговорена љубов, која исто така се викала Сара. Скараниот брачен пар (жената го навредува мажот циник) ќе го потсети на неговиот брак: со починатата жена никогаш не се сложуваше: и син му роди, а таткото никогаш не го посака. Таа негова Сара! Голем дел од филмот ќе помине во сеќавање на Сара. Тој ја води Маријана во шума, на местото каде што се бараат дивите јагоди, бидејќи тука е местото на неговите состаноци со Сара. Сеќавањата се мешаат со реалноста до тој степен што во истите кадри младата Сара (Биби Андерсон) му покажува на старецот Исак огледало: нека се погледне, нека види колку е стар, зарем таа да појде за него, таа ќе се омажи за неговиот брат. Овој метод на меѓусебно преслојување на сонот и јавето, на одамна минатите денови, на желбите и неговите сегашни пресметки со поранешните денови - често се повторува во филмот и му дава убавина на поезија. Тоа не е само магистрална артистичка игра на Сјосрром, тоа не е само пролетната, бела, разлистена атмосфера на оние рани денови од младоста, тоа е и посебен шарм кој произлегува од горчината на сознанието за минатото, неповратното, судир на тоа мрачно, изобразено лице со свежината на младиот ведар ден, со свежината на наивната смеса на самодовербата и страста, желбите и стравувањата на младата Сара. Вечерта, по напорната свеченост, старецот легнува и повторно гледа во сон: езеро во лето, два лица во бело, човек кој фаќа риба и девојка крај него, како на сликите на неокласицистите. И, како и во другите филмови кои драматуршки се осмислуваат со патувања, и тука сретнуваме луѓе во моменти на пресметување. Старецот ќе посака снаата да му го роди саканиот син, а со тоа конечно ќе се согласи и неговиот син. Тројцата млади мирно ќе го продолжат патувањето. Старецот ќе заспи со блажено лице.

Забележувам дека е невозможно во вака сумарно искажаната содржина да се фати поезијата на моментот што блика од порите на кадрите, од секвенците, од играта на артистите, од контекстот на пејзажите

и луѓето. Освен тоа, овде нема никаква парада на филмски јазик, кој, по Бергман, треба да е само парада на едноставноста и концизноста, значи строгост на изразувањето. Ми се чини дека првата секвенца на сонот донекаде излегува од контекстот на хармоничната целина во надреалистичкиот декор на празната улица со погребна кочија, па и онаа секвенца кога инженерот го испрашува Борг како студент на испит, а потоа му го покажува местото каде што неговата жена му се подала на еден соперник, чин кој тој, Исак Борг, рамнодушно го гледа. Тие две секвенци со својата фантура отскокнуваат од другите временски пресликувања и случувања, тие се конципирани со благ здив на реализам и сон. Сите сцени со Сара, неговата прва љубов, се полни со златна носталгија, лесни и прозрачни, а сепак така тешки со својот неповрат.

И снаата, и младата сопатничка во автомобилот (нако и некогашната негова Сара), и неговата мајка (ја толкува извонредната артистка, многу старата Нојма Вифstrand) и жената на инженерот - се се тоа ликови посилни од своите машки партнери, прикажани поцелосно, со поголема способност за лесно движење кон хуманизацијата на својата судбина. Старецот, во судирот со женските ликови околу себе и женските ликови од сонот, смекнува, како да е зафатен со препород. Неговиот син, себичен и рамнодушен, ќе стане поприлагодлив покрај упорната жена која во своето дете (кое тунушто го носи) ќе најде сила да се спротивставува на рамнодушноста. Мајката на Борг, ладна, господствена жена, е појак и потврд човечки материјал од сопствениот син. И, така, повторно злото доаѓа од машкото, и приказната за дополнително создадениот маж е во вистински бергмановски мотив.

Другите елементи на инвентарот. Покрај оваа опседнатост со барање на господ, постои уште еден елемент во Бергмановото дело, за мене далеку подраг. Тоа е лесната, лежерна, поправо брилијантна комедија на бракот, љубовта и прељубата, се она што е така извонредно прикажано во филмот "Насмевка на летната ној" (1955). Како и во другите негови филмови, привлечноста на инспирацијата и поезијата не е во спектаклот кој е овде несекој-

дневно духовит, туку во погрзаноста на дејствието, мизансценот и играта на артистите. Сексуалната слобода, еротиката, цинизмот, вистинската љубов, блазираноста и припростата свежина на нагонот, овде се сплеле во разиграна, автентична градина на смеа, шеги, фаволштини и светоивански кермес. Тука беа сите негови артисти и артистички: секој од нив е изразена артистичка индивидуалност, со многу широка скала на суштилни нијанси. Тоа се: Ева Далбек, Биби Андерсон, Ула Јакобсон, Маргит Налкист, Нојма Вилфстранд, Гунар Бјорнстранд и Јарл Куле. Слична комедијашка парада, но со помал досег, прикажа Бергман уште порано во филмот "Поука за љубов".

Освен своите триесет филмови, за повеќето од кои сам ги пишуваше сценаријата, освен неколкуте сценарија што ги има напишано за други режисери, Бергман е прва виолина и во сегашниот светски театарски живот; најголемите театарски куќи во Шведска (Стокхолм, Малме, Гетеборг) беа сцени на неговите десетина режиски поставки. Во своите изјави Бергман му дава предност на театарот, но во светот е повеќе познат како филмски режисер. Режисер кој стои настрана од движењата во западноевропската и американската кинематографија, далеку од неореализмот, новиот бран, мексиканскиот барон, јапонскиот историзам, далеку од Антониони и Велс, Помеѓу него и поранешното, златно, време на шведскиот филм, како да нема временска бездна, само што тој е далеку подлабок, попродорен, посеопфатен истражувач на човечката душа и од Сјостром и од Стилер. Истражувач на душата на човекот од своето време, својата цивилизација, чиј доцен бард е тој.

Така, тој стои, осветлен со залезот на сонцето на едно верување, доцен потомок на средновековните артизани, скромни уметници-занајтчији, повеќе во барање на бога отколку на забава, како и Достоевски, иако постојано тврди дека е забавувач, илузионист, како и неговиот Вогел од "Лица". Бергман стои во баладен одблесок, опкружен со северната темнина, со боговите на мракот, водата, ветерот и мразот, и со филмовите повикува на соединување со највисокиот идеал. За него тоа е деис-

тички принцип, не протестантската или која и да
било друга црква, сепак некоја повисока сила,
бидејќи "интегралниот материјализам може да го
доведе човештвото само до беспатие без топлина".
Тој конзервативец и традиционалист, затворен во
железниот обрач на своите верувања, дал, сепак,
дела на вистинската филмска уметност, му даде
уметност на филмот, за која се бори во филмовите,
а против служење на литературата и на драматур-
гијата на литературата. Даде поетски дела, каде
што оваа ретка билка цвета во полн блесок, како
што блеска и во филмот "Диви јагоди".

(Филмска култура, 1963)

Превод: П. Гргуревски

XX

Горѓи Василевски

ПРЕОБРАЗБИТЕ НА "ЖИЛ И ЦИМ"

Во годините кога се појави "Жил и Цим" ние бевме готови да го етикетираме ова дело на Франсоа Трифо со мошне обопштувачката и до немајкаде експлоатирана фраза - поезија на неостварената љубов. Поезијата ја бараавме и ја наоѓавме во лиризмот на Трифоовата режија, во рафинманот на монтажните операции, пред чии резултати останувавме вчудовидени; тие му обезбедуваа чудна игривост на внатрешниот динамизам на приказната навестувајќи го нејзиниот трагичен епилог и, во исто време, го преплавуваа цел оној предметен свет на екранот со духот и атмосферата на една епоха, неповратно веќе одвоена од нашето сетилно искуство. Делот од фразата, пак, што се однесува на неостварената или поточно кажано, неостварливата љубов, најчесто го врзувавме за шармот на Жана Моро и за изворите на нејзината владетелска духовност. Пред дваесеттина години Жана Моро претставуваше за многумина уште и отелотворување на еротската слобода, но на оној вид слобода која, ако сакаш да располагаш со неа, ќе мораш да ја заслужиш по цена на многу лишувања, па и жртви. Наспроти една Брижит Бардо, или една Мерлин Монро, кои, основано или не, често беа мета на подбивни коментари, Жана Моро важеше за голем миленик меѓу интелектуалците. Денес - се вели, коментарите и судовите на интелектуалците не се на цена. Но, кој знае дали е баш така.

Како и да е, Жана Моро во "Жил и Цим" им даваше на своите партнери безгранично право да ја љубат. На таквата дарежливост, всушност, таа на некој начин и се обврзуваше. Во својата природа како да чуваше и развиваше безгранични можности да вдишува љубов кај секого што ќе и се доближи. Но, што се случуваше во моментот кога ќе се увереше дека некој од тие луѓе и се покорува на нејзината волја? На што се решаваше кога ќе се осведочеше дека таа е најобожаваната, најдрагата и единствено љубена

жена? Штрекната ќе се повлечеше и ќе го одречеше правото да биде докрај присвоена и неповратно окружена од љубовта на еден единствен човек.

Тој разорен наприц во природата на женското срце, така сјајно отелотворен, инаку, во личноста на Жана Моро ги потхрануваше сите наши уверувања дека во љубовта (онаа љубов, јасно, за која знае уметноста на филмот) нема мир. И не само што нема мир туку, всушност, до неа никако и не може да се стаса. Ако пак единокјси непомирливата борба на половите ја наречува љубов, нам ќе ни биде дозволено презриво да го одминеме и насамо да му се потсмеваме: нека го, сиромашкиот, нека ја троши фантазијата во таа петпаречка илусија. Та што ќе му приговараме, видете го, тој уште не стасал да научи како се "читаат" филмовите. Како може со него рамноправно да се разговара. Ние можеме да бидеме толерантни, но ајде одгатнете му ги тајните на оние суптилни филмски фрази, кои ние ги препознаваме штом го надушиме вистинското уметничко дело. А Франсоа Трифо е еден од ретко суптилните синеасти, нели? Претставете си само со каков рафинман ја воведува во филмов темата на фатализмот. Тоа е тоа, фатализмот, нели? Жана Моро се симнува како костимирана божица по скалите кон градината. Со неа се уште две жени, но тие можат да и бидат прислужнички. Овде, во цветната градина, ја дочекуваат Жил и Џим. Тие се заслепени, восхитени од прекрасната гостинка, иако настојуваат својот занес да го затскријат зад неколку анегдотски фразички. Следува долготраен рафал од нуси кадри, кој од кој повпечатлив. Жана Моро не кутнува на колена со крупните кадри на нејзиното лице; сега очите демонски и сјаат, сега ги движи усните, а само по неколку секунди го откриваме нејзиниот неправилен, но сеедно фасцинантен профил. Што друго означува овој монтажен огномет, ако не неизмерен восхит пред таинственоста на нејзината убавина, која - еве, погледнете - надушува некоја од своите слатки жртви.

Да - паѓавме своевремено пред таа и на неа сличните секвенци во лирска екстаза - Жана Моро е довинатата божица, а Трифо - нејзиниот Пигмалион. Пребрзаниот восхит не ни дозволуваше ни да помислиме

у-
на дилемата; дали можеби Трифо не ја навестува со тие брзи промени на плановите непостојаната природа на Катрин. Тамам работа. Самата можност дека на личноста на Катрин може да и се припише некое својство што би ја претставило во светлината на некоја тривијална егзистенција можеше да претставува некој вид сквернавење на восхитот што го имавме за Жана Моро. Непријатните алузии енергично ги отфрлавме и колку е можно побрзо се затскривавме под чадорот на култните вредности. На таа самоизмама, впрочем, не гонеше скоро фанатичката доверба во алтернативата на вистината што ја наречувавме право на филмската илузија.

Денес, се разбира, за питорескниот пролог на Катрин имаме и поинакво објаснување: Катрин навистина е заводлива жена. Но дали она што допира до нашите сетила како еманација на една можеби ни малку совршена, но затоа беспримерно оригинална убавина, се напојува од најблагородни извори? Дали тој флуид не е последица на битката во која жестоко се пресметуваат повеќе спротивставени личности во карактерот на Катрин?

Натамошниот тек на приказната ќе ги оправда и ќе ги обвистини ваквите сомневања. И не само тоа. Повторната средба со "Жил и Сим" темелно ќе ја разурне сета претстава што некогаш сме ја имале за овој филм. До неодамна романтичната, а сега веќе субверзивна приказна за несреќната љубов на една жена и двајца мажи ќе ни одржи вистинска лекција. Во неа се вели: колку уметничкото дело подолго трае толку тоа е поостро изложено на најнепредвидливи трансформации.

Некој веројатно ќе се најде побуден да приговори дека ние сме тие што се мзнуваме, никако не уметничкото дело. Па... во ред. Да ја уважине релативната законитост на оваа аксиома. Но, како во тој случај би се објаснил фактот дека извесни уметнички форми, извесни жанрови, а тоа значи и извесни содржини, со време дотрајуваат? Во нив можат да бидат зачувани сите естетички принципи што му обезбедуваат на делото легитимност на уметничка форма, а сепак пораките што ги емитуваат едноставно да не допираат до сензибилитетот на генерациите за кои се

вели дека го формирале својот вкус во раздобјата оддалечени од годините кога настанало соодветното дело.

Навистина, не е мал бројот на мотивите и темите кои, поставени во еден или друг контекст, редовно се повторуваат и и се приспособуваат на секоја нова уметничка форма. Мотивот на смртта, да речеме, или пак, темата на љубовта. Овде би требало да се потсетиме, меѓутоа, дека ниеден од расположливите, па макар тоа биле и вечни тематски циклуси, не репродукува во конкретниот творечки чин исти идеи и исти пораки. Со глетката на смртта во една "Земја", на пример, Александар Довженко ни ја афирмира идејата на вечноста, иманентна во гаснењето на животот на единката (човекот е дел од природата и тој хармонично се вклопува во нејзините закони; овошките богато зреат, земјата длабоко диши од плодност, белокошиот старец смилено издивнува). Во алтернативата на Пекинповата поетика чинот на смртта се јавува како груба негација на животот, како насилство, поправо, врз импулсите што му даваат некаква смисла на животот; слободата, правољубивоста, моралната доблест, отпорот ("Дивата орда"). Не треба ни да се спомнува дека Пекинпо секогаш стои на страната на жртвите.

И во двава споменати случаја, а нив можеме да ги најдеме во најразлични варијанти и кај помалку талантираните автори, фактите остануваат неприкосновени. Смртта е смрт и нема тука што да се спори. Но, во творечкиот чин тие исти факти не се затвораат во својата егземпларна монолитност, туку стануваат посредници што го ставаат во движење еден колку конкретен толку непостојан и променлив свет. Таа променливост не се огледува само во преобразбите низ кои минуваат семјните изразни форми, ниту само во еволуцијата што ја трпат извесни жанрови. Таа длабоко го тангира и поединечното дело. Само до вчера, привлечноста на Хичковата уметност, на пример, се исцрпуваше во емоционалната френетичност што ја предизвикуваа неговите енигматични стории и, евентуално, во дискретниот хумор на овој интелегентен уметник. Денес, меѓутоа, за Хичкок се интересираат, покрај естетичарите, уште и социолозите, психолозите, па и филозофите. Дали нешто се

измени во нашиот однос спрема жанрот што го негувал авторот на "Психо"? Сепак. Но во исто време и "Психо" помина низ некакви трансформации. Ако ништо друго, тој, по силата на нештата, се помести кон една поинаква духовна клима, кон една, ако сакате, подизменета социјално-политичка констелација, која, се разбира, си формира нови вредносни мерила. И што притоа се случи? "Психо" (а тоа значи и далеку најмногубројните дела на Хичкок) се брцна, како некој благороден метал во течност, при чиј допир настануваат нови синтези. И наместо металот да се раствори, тој разви нови одбранбени својства.

Дали тоа е случај и со "Жил и Џим"? Засега ќе констатираме дека делото на Трифо не можеше да им се спротивстави на таквите преобразувачки процеси. Дали тие го облагородиле или нешто изабиле од сјајот што некогаш така не фасцинира, е прашање на кое ќе се обидеме да одговориме малку подоцна. Засега ќе констатираме дека периодот од дваесеттина години што не дели од првата средба со "Жил и Џим", во кој всушност го откривавме сензибилитетот на Франсоа Трифо, се покажа како посилен фактор во измената на доживувањето на овој филм, од се она што му го припишуваме како самостоен преобразувачки процес на самиот филм.

Што, значи, се измени во нашето гледање на "Жил и Џим"? Веќе навестиравме дека првото нешто што своевремено не плени во овој филм беше лиризмот на Трифова-та режија. Лиризмот, но и една особена драматуршка постапка. Таа како да беше и објавила војна на традиционалната драматургија во која, небаре на размножувачка матрица, се препознаваа железните обрачи сред кои можеше да се движи и однесува типизираниот херој. Новата формула што ја предлагаше Трифо го ослободуваше драмскиот чин од деспотизмот на рационалните стеги. Гледачот не мораше да ги дели симпатиите или резервите на авторот за програмираната морална порака. Тој имаше право да им се восхитува на вредностите за кои дури и најблискиот негов соговорник можеби чувствуваше нескриена одбивност.

Таа слобода на Трифо му ја гарантираа неколку фактори. Нам ни се чини дека најпресуден од нив беше факторот на редуцирањето на оние конфликтни ситуации кои на некој начин доминираат со својата драмска

острина. Затоа Трифо ќе се задоволи само со тоа да маркира неколку неизбежни драмски пунктови (појавата на Катрин во животот на двајцата пријатели, нејзината мажачка со Жил, избувнувањето на војната, враќањето на Цим кај сопругниците и неговата смрт со Катрин во неизбежниот автомобил), па во таа означена топографија да ги развие сите фази и нијанси на состојбата на осаменост и љубов, на слобода и страв, на среќа и очајување. Тој проширен маневарски простор можеше докрај да ја заведе нашата вообразба, па препуштени на магнетизмот на режијата, лесно им дававме други значења на мотивите на ту затскриената ту избувливата конфликтност.

Денес веројатно не се малкумина оние што ќе ис-
чудат: како дотрајавме добога во восхитот за таа
артистичка игривост, која, како питорескно деко-
рирана завеса, не спречуваше да насреме што се
случува зад неа, во длабокиот затнулисен фон. Но,
да не претеруваме со претпоставката дека денес,
еве, се здобивме со неизбежната мудрост, а оти
во времето кога, значи, бевме млади немавме ни
трошка сила да се одбраниме од измамите. Всушност,
ние би биле крајно неправедни спрема некогашното
наше доживување кога тврдоглаво би инсистирале на
уверувањето дека освен заводливата шара на завеса-
та не сме забележувале ништо друго во "Жил и Цим".
Забележувавме, но го браневме правото и сами да
измислуваме, и сами да фантазираме. Поточно би
било ако кажеме дека се она што не возбудувало би-
ло сосема блиско до проекцијата на нашиот по мал-
ку подмитлив емотивен свет врз светот што го
гледавме на екранот.

Нам не ни се чини дека треба да црвенееме поради
тоа што во верзијата на "Жил и Цим", како што
некогаш сме ја доживувале, не ни било туѓо, да
речеме, бонвиванското самољубие на Цим. Во негови-
те екстравагантни манири, видени низ занесната
игривост на Трифоовата режија, ние како да го
гледавме отелотворен образецот на - ни помалку ни
повеќе, туку - сопственото убаво однесување. Стра-
вот на Жил од можноста да ја изгуби и да ја нема
покрај себе неверната Катрин го објаснувавме не
само како најприродна реакција на еден истраен
љубовник, кој, наспроти се, му останува приврзан

на својот идеал, туку уште и како состојба која некоко притаено ја прижелкувавме и за себе. А што да кажеме за Натрин, за севласната и наднадарена Натрин. Та таа имаше право на се. Кога ги заведуваше љубовниците тоа го правеше со природност на билна која ја пробива почвената кора. А кога ќе ги изневери? Па и кога ќе ги изневери остануваше над се природна, добивајќи притоа својства на водена матрица што се стреми кон своето устие. Нејзе и беше дозволено ама баш се; и да казнува, и да наградува, и да присвојува, и да отфрла.

Каква лековерност - ќе речете, зарем не? Па, денес не е тешко некогашната прекумерна егзалтација да се именува со вистинското име. Но, што да се прави; новината во уметноста е меч со две острила. И за оние што ја произведуваат и за оние што би требало да ја апсорбираат. А Трифо, нема сомневање, беше еден од најзаводливите гласници на тие новини. Навистина. Се она што тој активираше за својот режисерски ритуал наличуваше на јасен одраз во мазната површина на некое огромно водено пространство. Ако се наднесеш над него, еве те и тебе во кадарот. Идентификувањето на нашите емоции со претставениот свет беше доведено скоро до својата граница на ирационалното. Требаше да изминат години и години, па опседнатите очи да ги иставаме од одразот и да го видиме објектот во неговите природни облици.

И, сега, еве не пред тој свет, развластен од магијата на ритуалните одрази и на димните завеси што ги пуштала нашата вообразба. Дали во неговиот духовен пејсаж сепак останало нешто возбудливо, движечно и трајно? Циниците би избрзале и мудро би ни простиле за гревот дека некогаш, еве, сме му се воститувале на привидот на еден барокен, но несупстанционален свет. Но, добога, ние уште не одговоривме на прашањето што остана на испразнетото место на илузијата. Дали тоа биле само привиденија, дали само кривка конструкција на нашата фантазија, склона да им дава на општите знаци значења кои, всушност, сама си ги произведува.

Од нас не би требало да се очекува дека илузијата докрај и целосно ќе ја отфрлиме. Без нејзиното посредување ние би се претзориле во некој вид бројници

кои бестрасно регистрираат семожни податоци и факти, со кои дури и поисцрпно можат да не снабдат некои други, вонуметнички извори. Меѓутоа, полето над кое илузијата некогаш апсолутно доминирала, сега ни се открива во некоја подизменета духовна конфигурација. На неа сега, по малку исчудено, ќе препознаеме нови карактери. Ќе ни се исправат луѓе чии психолошко-морални поттици не само што не го развиваат туку, попрво би се рекло, го разјадуваат идеалот за кој можевме да тврдиме дека е свршен факт. Околу него се групираа добродетелите на доблесното пријателство, слободата на емоциите, витешката готовност безгранично да се простува и толерира. Но... погледнете само што се случува. Во новооткриениот свет владеат стравотно сурови закони. На нив заробениците на своите страсти ќе мораат да им се потчинуваат, фрлајќи ги притоа и најблагородните побуди на својата природа. Катрин, јасно, не е веќе божича со надземни дарби и способности. За неа поточно е ако се каже дека е непоправлив егоист кој си го присвои правото единствено тој да располага со слободата на решенијата. Таа не го изгуби својот шарм, но сега тој не е ставен во служба на облагородувањето ни на сопствената, а уште помалку на тугата љубов. И уште повеќе. Шармот стана отровно оружје во рацете на една, по нешто, параноична плашливка. Ниту двајцата пријатели не го зачуваа ореолот на витези, кои, пред секој чин, му се поклонуваат на митот на братството. Отсечени од светот на бонвиванската слобода, тие се турнати во заеднички кафез и овде, сакале или не, мораат да си прават понижувачки отстапки. Но отстапки, во името на што? На ирационалната великодушност? Глупости. Ним ниту им паѓа на ум да ја гајат илузијата дека некогаш ќе живеат во хармонично заедништво. А и како би живееле со таква апсурдна идеја кога љубат една иста жена. Тие се принудени да ја делат нејзината наклоност како материјализирана вредност и, згора на се, да ги трпат непредвидливите неверства со кои оваа наприциозна природа така длабоко се соживеала.

Па кога е така, има ли некакви шанси да се побегне од оваа апсурдна ситуација. По се изгледа - не. Крвавиот цех на неверствата што ги поднесуваат, редовно го плаќаат самите. И што е уште поболно,

нолку неговиот износ е повисок толку погорчливи се плодовите на подмирената сметка.

Па, сепак, еден излез постои. Тоа е смртта. Излез, но не и решение. Се разбира, смртта сама по себе е апсурдна и таа никогаш нема да не доведе пред некое делотворно решение. Но во случајов, на смртта гледаме како на драмски мотив кој треба да оконча некој конфликт. Што се случува, меѓутоа, по одлуката на Катрин да загинае заедно со Џим? Проблемот на нивното заедништво остана да трепери во некој вакуум. Катрин не се оствари докрај како жена, казнетиот Жил мораше и по загубата на саканата жена да ја плаќа својата љубов со очај и осаменост, а Џим и се препушти на смртта како потчинет инфантилец.

Кога би ни се ставила на располагање употребата на синтагмата фатализам, ние брзо би се дограбиле до неа. Меѓутоа, целата таа игривост на Трифоовата режија, сиот тој лирски притисок врз остријата на конфликтите, просто ја истиснуваат и помислата за некакво воведување на темата на фатализмот. Трифо по прво се служи со терминот "неизбежност" кога ја објаснува идејата на својот филм, макар што и со него не можат да се покријат намножените прашања што ги поставува проблемот на заемноста на тричлената заедница.

Нако и да е, денес не сме склони чинот на смртта во "Жил и Џим" да им го припишеме на некои благородни побуди. Човек по прво се ђаѓа за алтернативата да го осуди тој (дали очајнички или инфантилен) гест и дури, доколку им се препушти на емоциите, да му припише својства кои ја девалвираат љубовта.

Иако во овој момент не сме во состојба да оцениме дали мотивите за погубниот чин на кој ќе се реши Катрин го прошируваат полето на темата на смртта, или пак тој се репризира во една нагласено субверзивна варијанта, останува фактот дека денес гледаме на "Жил и Џим" со еден радикално изменет однос. Некогашната питомост на лирското соживување со драмата на Жил, Катрин и Џим се доживува како најблагоречено, бизарна пресметка во која до скоро учествуваа само двајца спротивставени протагонисти.

Но, да повториме, тоа никако не значи дека овој филм на Франсоа Трифо го симнуваме на пониско вред-

носно скалило од она на кое некогаш бил поставен и оти претставата што сме ја имале за него е осиромашена од новите сознанија. Напротив. Со годините "Жил и Џим" доби и нови вредносни димензии. Неговата содржина, меѓудругото, повторно ја актуелизира дилемата: како да се распоредат силите - традиционално групирани околу две антиподни струи - на три спротивставени извори. Тоа е дилема на чија сатисфакција не може да се одговара само во естетички категории, туку, уште повеќе, низ анализа на морално-социјалните импликации на проблемот што се актуелизира.

Дали на оваа дилема на Трифо се надоврзал некој негов следбеник? Неодамна имавме можност да се увериме во какви стапици се паѓа кога без многу двоумење се парафразираат идеите што ги навести авторот на "Жил и Џим". Станува збор за најновото дело на Пол Мазурски, "Вили и Фил". Барајќи ја спасоносната формула за разрешување на јазолот во кој се вплеткаа судбините на тројцата морални бунтовници, овојпат сместени во американското милје, Мазурски ќе побара помош во бизарноста на еден мошне лесно изведен и, во основа, банален исход; двајцата пријатели, изморени од превртливоста на нивната заедничка пријателка, настрано ќе се приврзат еден кон друг. Моралниот аспект на проблемот, пак, следбеникот на Трифо ќе го формулира како проекција на едно колективно движење (хипи движењето) кое своевремени се разви како бунт против владеачките морални норми. Со други зборови кажано, Мазурски ги крена рачете од секаков обид да ја продлабочи веќе назначената морално-социјална проблематика и се задоволи со амбицијата да обелодени една, би рекле приватна опсесија: другарувањето на двајца емоционално исцрпени интелектуалци.

Дваесеттина години пред него Трифо со многу повеќе смелост и рафинман ни понуди една далеку побогата студија за променливоста на љубовта и пријателството. Во неа од верноста не се правеше фетиш. Границата меѓу љубовта и омразата одвај да се надзираше, а резигнацијата и восхитот се доближуваа до самиот раб на единството.

XXX

Ферналдо ди Џаматео /Fernaldo Di Giammatteo/

ГОРЧЛИВИОТ ОРИЗ

Филмот "Горчливиот ориз" изникна од еден компромис. Размислувањата на Ѓузепе де Сантис за темата за која требаше да се расправа во филмот беа многу појасни на почетокот на снимањето: социјалната критика требаше да биде многу пожестока, непосредно да избива на површина, да го ѓати она што треба да биде сржта на проблемот, а наедно да не се изгуби во лажните наративни медитации. Како непосреден израз на таканаречениот италијански неореализам, филмот "Горчливиот ориз" требаше, надвор од сите шематски рамки, да ја подвлече тенденцијата која веќе во првиот Де Сантисов филм "Трагичниот лов" покажа некаква оригиналност. Де Сантисовиот глас (и покрај тоа што честопати е полн со различни и спротивни тонови) се соедини тогаш со гласовите на Роселини и Де Сика - предводници на авангардната група на италијанскиот филм. Ако младиот режисер сакаше и понатаму да се развива, единствениот пат на еволуција беше тој. Меѓутоа, филмот "Горчливиот ориз" претставува неочекувано сведоштво на застојот.

Компромисот што следуваше (не би знаел да кажам што се го услсви) лежеше со сета своја тежина врз овој филм. Пред се, предизвика извесна збрка на идеи која се забележуваше во присуството на поттикнување на страните на првобитно замислената тема, потоа во нејасностите со кои се прикажани основните елементи на филмот. Понекогаш (што е уште полошо) наидуваме и на една необична збрка на вредности кои произлегуваат од првата и втората горе спомената причина. Де Сантис се мачи во оваа збрка, правејќи очајнички обиди од неа да излезе, и, барем на извесни места, да открие искра на светлината која ќе му допушти повторно да дојде до јасноста што е загубена. Тие напори доминираат во филмот.

И филмот "Трагичен лов" не е без таа збрка на основни идеи и во него со мака се следи режисерската основна концепција. Во овој дури може да се забележи неговата незрелост. Но таа незрелост ја има и својата друга страна која се прикажува во некој вид наивна чистота, која на некој начин дури и ги облагородува грешките; би рекол дека ги прави симпатични кога не би се плашел дека ќе бидам погрешно разбран. Де Сантис отворено и приоѓа на својата тема, со жестока страст која на моменти е зачудувачка, но која сепак кај гледачот предизвикува чувство дека се наоѓа пред една апсолутна искреност, пред едно драмско поставување на дејствието, без скриени намери, без желби придушени со стравот од претерување. Слепо верува во својата "приказна", наполно учествувајќи во неа, исто онака како што му се верува на љубениот. Освен теоретските принципи на Ејзенштејновата школа и онаа толку често цитирана формула "прикажување на судирот во една идеја, кај Де Сантис се забележува и присуството на едно силно но и неодредено чувство, несоодветно прикажано, кое, меѓутоа, секогаш се наоѓа и живее во целиот филм. Ова чувство беше основата на Де Сантисовото идеолошко-уметничко сфаќање; можеме да го дефинираме во релативно задоволителна апроксимација како чувство на природната и непобедлива солидарност која меѓусебно ги врзува сите луѓе што живеат или закаат да живеат од својата работа. Тоа е "потребна" и инстинктивна солидарност која може да биде и негирана со еден своеволен акт (поединци можат, од неразбирање или од злоба, да се побунат против таа солидарност, да ја издадат), но таа е појака и од најјаката од поединечните желби, и така секогаш успева да се наметне.

Во филмот "Трагичен лов" судирот се раѓа токму од судирот на тоа основно чувство со непријателска сила. Неа ја претставува еден човек надвор од законот кој, поттикнат од очајанието и една лошо сфатена, перверзна желба за побуна, ги издава своите другари и себе самиот, приклучувајќи и се на некоја банда разбојници кои ги

пљачкуваат емилијанските села. А простувањето што, на крајот на филмот, му го даваат селаните од работната задруга и кое многумина го оценуваат како неоправдано, се објаснува не како благороден и револуционерно хуман гест, туку како одличен доказ на силата на гореспоменатиот социјален закон, неизбежната победа на тоа општо чувство на солидарност.

Основната идеја успева да владее со филмот "Трагичен лов" и покрај некои надградувања и свртувања. Во филмот "Горчливиот ориз", наспроти неа, ретко, неодредено, избива надвор, и тоа не за да биде заменета со една или повеќе други идеи, туку за да се измеша со нив во едно, скоро неразмрсливо клопче. Освен основната идеја во филмот "Горчливиот ориз", постојат и три други привлечни точки: повторното болно враќање кон "социјалниот живот" на келнерката-крадливка, која дозволува да ја подјарми цинизмот на еден бескрупулозен човек, човек без какви и да било идеали и поради таа, би рекле, органска мана, надвор од општеството; амбициите, немирот, длабоката инстинктивна аморалност на "мондина", постапно присилена да го презира животот што го води и, поради малодушноста и слепото попуштање на "силниот човек", на издајство; незадоволството и горчината зачинета со фатализам на војник кој чувствува дека не е на вистинскиот пат и кој не успева свесно да собере енергија за да создаде нов живот. Сето тоа накалемено на амбиент и психологија на еден мал свет кој Де Сантис ни го открива со иста онаква проникливост која го натера да го проживее своето прво режисерско искуство помеѓу селаните од Емилија - светот на верчилијанските оризови полиња.

Површно би судел и сигурно би направил крупна грешка оној кој би рекол дека темата (а со неа и личностите) суштински се разликува од амбиентот во филмот. Но, исто така, е сигурно дека помеѓу темата и амбиентот не постои однос на апсолутна условеност, кој би допуштил да се создаде единствено дело. Поради тоа, честопати, пејзажот из-

гледа како да го живее сопствениот живот и дека со своето присуство ги кинат тенките нишки на раскажувањето (со ова, сепак, не сакам да се каже дека Де Сантис го сфаќа пејзажот декоративно или дека се задоволува со неговите убавини што ги накалемува на филмот; тој, подобро речено, го употребува со широк документарен манир, обидувајќи се да ги истакне сите негови скриени изразни можности). Секако, личностите секогаш даваат впечаток дека не се природно стопени со амбиентот и дека не го даваат отсликувањето што го бара делото, туку дека во него насилно се внесени и поради тоа неодредени. И покрај тоа што не се сосема лажни и апсурдни, тие никогаш не се напочно окарактеризирани и нивното дејствување носи извесен печат на неусогласеност.

Сепак, единствениот кој напочно упаѓа во таа неусогласеност, така што добива сосема неодредена физиономија, е водникот Марко. Сето тоа е симпатично, бидејќи таа исконструирана личност за Де Сантис претставува еден нов мотив што дотогаш се уште го немаше во неговата концепција на светот. Настојувањето да ја создаде таа личност го натера, наспроти сосема одредените "социјални" и "антисоцијални" личности, да создаде една средна "асоцијална" личност на која човечката солидарност и е рамнодушна и туѓа, но не и непријателска. Сепак, тоа настојување не успева сосема да се изрази затоа што се уште не е доволно зрело. Секој, меѓутоа, може да забележи дека тоа би можело да и отвори интересни перспективи на режисерската концепција, водејќи кон едно поцелосно прикажување на реалностите и помогнувајќи им да излезат од премногу вкочанетиот шематизам во кој се задржуваа досега. Тоа настојување за момент е сосема премедитирано, и во филмот "Горчливиот ориз" се изразува со зборови во кои се чувствува нешто вештачко (да си спомнеме на состанокот на водникот со Франческа, по нападот на неа од работничките со договор: "Со такво лице - вели Марко - не може баш ништо да се стори; секој има своја судбина".) Тоа се зборови кои - кога

ги говори актер кој не е сосема господар на своите изразни можности за да биде непосреден и уверлив - стануваат дури и смешни.

Судирот, во најдобар случај, би се стремел, да биде разрешен со обичната шема на Де Сантис (помеѓу социјалните и антисоцијалните сили, помеѓу Франческа и Валтер), кога не би бил компликуван со историјата на Силвана. Таа историја е помалку затворена во самата себе и сака да изрази некои второстепени карактери на современата реалност. (Тие карактери ја претставуваат заднината на "социјалноста": по малку тешка сензуалност, привлечност што ја чувствуваат слабите и недозреани битија во врска со некои видови забави, желби кон "чудесни авантури", предизвикани од мечтаења зачинети со наивноста на илустрираните списанија, привлечноста на богатствата, лесниот живот и др.). Но, бидејќи тоа не е, од веќе наведените причини, можно, компликуваната и нејасна идеолошка структура на филмот уште повеќе се компликува и личноста на Силвана, далеку од тоа да ги разјасни намерите на режисерот, уште повеќе ја замаглува неговата идеја. Би можело уште да се додаде дека Де Сантис сакал да ги покрие недостатоците на своите личности (и тоа многу често извонредно му успевало) со едно многу внимателно истакнување на нивните надворешни карактеристики: од комбинезоните и црните чорапи до фотографиите залепени по ѕидовите и грамофоните. Освен тоа, физичкиот изглед на Силвана Мангано е искористен до крајни граници наметливо, така што дури станува цел сам на себе. Наспроти тоа, Валтеровата личност е малку истакната, и тоа заради апстрактното вложување на неговите мани, со што режисерот се залажувал дека ќе успее да го окарактеризира: сите негови негативни квалитети се доведени до крајни граници и имаат апсолутна тежина (со тоа би можела да се објасни неуспешната улога на Виторио Гасман кој успева да ја уништи секоја човечност кај личноста што ја толкува). Релативно појасен е - ако во овој случај може да се говори за јасност - ликот на келнерката-крадливка, која, во допир со работата на оризовите полиња, доаѓа до едно ново сфаќање на

животот и одново се здобива со загубената честност, можеби затоа што тоа е најнепосредниот израз на социјалното "кредо" на Де Сантис, или пак заради уметничките квалитети на американската артистка Дорис Даулинг, која отскокнува од малку дилетантскиот ансамбл.

Ништо ново нема да се открие ако се рече дека Де Сантис е еден силен раскажувач (можеби и најсилен во целиот италијански филм), но мора да се додаде дека квалитетите што се покажаа во филмот "Трагичен лов" наоѓаа силна потврда на своите вредности и во филмот "Горчиливиот ориз". Би можеле да цитираме многу секвенци, но засега е доволно да се споменат оние најважните. Непосредно по почетокот на филмот, во втората епизода ја гледаме работата на "мондините" и бунтот на работничките со договори против оние кои тука се дојдени кришум. Таа епизода раскажувачки е беспрекорна и претставува многу значаен пример на визуелно-звучен контрапункт кој е обработен со потребната збиеност. Со таа секвенца, на еден анализен план и во ист амбиент, но (ако тоа воопшто е можно) и со уште поголема поврзаност со изложената ситуација треба да се спореди втората епизода од оризовите полиња во која "мондините" се враќаат на работа, а Габриела абортира на работ на јамата. Во последниот дел од секвенцата, фигуративните вредности малку по малку превладуваат и ја завршуваат епизодата во една несомнено привлечна рамка и со еден трагично свечен тон.

Потребно е да се истакне и вовлекувањето на музичкиот "бугивуги" ритам во епизодата која, кога би ја набљудувале како една завршна и автономна целина, би била најубавата секвенца на филмот: втората средба на Валтер и Силвана за време на вечерната игра на оризовите полиња. Тука "бугивугито" со необична сила го зголемува интензитетот на раскажувачкиот ритам и прикажува една необично фина игра на изрази, додека артистите не изгозараат ниту еден единствен збор. Меѓутоа, голем дел од финалето е виртуозистички, не исклучувајќи го ни ритамот што се добива со монтажа на паралелните секвенци на крајбата на

оризот и поплавата на полињата. Виртуозноста на крајот се претвора во некој вид самообожување и се разрешува со рафинираното набљудување на непотребните стравотии, како и со секвенцата што се случува во месарницата: Формално доволно строгиот избор на слики и нивната монтажа, сепак, даваат резултат кој претставува чист артифицијелизам, суштински одвоен од она што всушност требало да се прикаже со таа сцена.

("Неореализмот во италијанскиот филм" Култура
1961, Белград)

Превод: Д.Рубен

XX

XX

Благоја Куновски

СЕНКИТЕ НА ЗАБОРАВЕНИТЕ ПРЕДЦИ

режија: Сергеј Парацанов

Секако една од најнесреќните, па дури и најтрагична судбина во современата советската култура и кинематографија доживеа (како жртва на сталинистичките методи против слободата на личноста и творештвото во атакот врз авторската индивидуалност и приватниот живот) познатиот режисер Сергеј Парацанов, кој, прерано спречен да работи нормално и слободно, не успеа да оствари многу филмски дела, па за него дури и не се слуша повеќе. Тој едноставно како да исчезна од филмскиот свет на строго контролираната советска кинематографија. Но, затоа го остави извонредниот за пошироката публика сосема малку прикажуван филм, "Сенките на заборавените предци", произведен пред повеќе од десет години; оние што имаа среќа да следат некој од странските фестивали можеа да го видат и неговиот проскрибиран и забранет за прикажување пред пошироката советска и светска публика - "Сајат Нова", филм што успеав да го видам на Лондонскиот фестивал пред 2 години, а по чие гледање се уште се чудам како и зошто можел да биде забранет. Дали тој немилосрден однос на советската цензура во однос на едно такво силно остварување не е немоќен и јалов гест на анатема на една несекојдневна и генијална творечка личност каква што е авторот Парацанов? На тој начин, со таквиот однос спрема овој автор, е создаден случајот Парацанов, што повеќе од деценија и пол со право ја збунува светската филмска јавност, а тој случај е само уште една алка на синцирот на анахронистичките методи со кои се уште, за жал, се служат во земјата на великиот Ленин.

Гледајќи го по толку години филмот "Сенките на заборавените предци", оние кои тоа премиерно

го врежале во своите секавања, не можат а да не ја изразат својата восхитеност од едно дело кое ги достига највисоките дострели на својата уметност, со што ламентациите за творечкото непостоење на Парацанов растат уште повеќе, поставувајќи го прашањето: зарем беше потребно до тој степен советската кинематографија да биде лишена од едно од своите најголеми повоени имиња, кој само уште со Тарковски, на најдобар начин, можеше да ја продолжи богатата традиција на советската кинематографија. Но, ни Тарковски не помина лесно пред будното и строго око на домашната цензура. Си спомнуваме дека и тој имаше огромни проблеми поради забранувањот извонреден автобиографски филм "Огледало", но, за среќа, Тарковски барем се уште твори.

Филмот "Сенките на заборавените предци", со својата содржинско-кинестетичка разновидност, претставува своевиден авторски манифест за сфаќањето на филмската уметност и на авторскиот чин во неа, во прв ред покажувајќи го раскошниот талент на Парацанов, кој во своето единствено познато дело за светот покажа со колкава неизмерна страст и љубов му се препушта на медиумот, со творечки сензибилитет кој достигнува степен на "религиозност", во најдобрата смисла на зборот. Повторната средба со овој филм само уште повеќе го зацврстува првото чувство за него, кој по инкубацијата од повеќе од една деценија добил во силината, во импресивноста, што значи, ги зачувал вредностите на едно суштинско ремек дело. При секое гледање, одново и одново со восхит се откриваат и се анализираат квалитетите на оваа повеќеслојно остварување, чие богатство го градат сите елементи на неговото создавање. За некој млад синеаст, гледањето на овој филм денес би претставувало своевиден "синеастички буквар" со што би се апсолвирале сите суштински елементи во процесот на создавањето на едно уметничко филмско дело: од извонредното сценарио, преку раскошната сценографско-костимографска "кулиса", богатството на народниот фолклор и музиката, снимателската работа, играта на артистите, па се до обединувачкиот фактор-ингениозната режи-

ја на големиот мајстор Сергеј Парацанов. Затоа, најдобро би било кога, богатството на кинестетичко-содржинската структура на филмот "Сенките на заборавените предци" би се разгледувало аналитички, низ расчленување на деловите на филмот и низ извлекување на бисерните секвенци и решенија во режијата.

Најнапред, што претставува филмот "Сенките на заборавените предци"? Тоа веднаш е јасно. Овој филм е советска верзија на Ромео и Јулија, при што Шекспировите трагични љубовници се заменети со автентични советски, извлечени од поднебјето каде што се одвива дејствието на филмот. Марушка и Иван се како Ромео и Јулија од заткарпатјето, чиј етнофолклористички свет суштински инспиративно го импрегнирал Парацанов во својот филм. Сценариото на филмот опфаќа период од една година: секое годишно време е одраз на настаните и на драмскиот степен. Според тоа, првиот дел на филмот, некој вид пролог, се случува во зимата.

ЗИМА

Филмот започнува со тотал во една шума, каде што при сечењето дрва загинува постариот брат на Иван. Со тоа како да е подвлечена злокобната судбина на Иван, кој во меѓувреме ќе порасне во убаво момче. Филмот продолжува со зимата на Ивановата момчешка младост: живот на село, богати пејзажи, питорескен фолклор означен во колоритноста на носиите и звукот на автентичната музика, особено во долгите дувачки инструменти како комбинација на роговите и зурлите, кои испуштаат необично возбудливи звуци, кои во текот на филмот ќе бидат употребувани во функција на означување на драматскиот развој. Во селото во меѓувреме се развива љубовта меѓу Марушка и Иван кои како убавец и убавица претставуваат миленици на селото. Меѓутоа, нивните семејства живеат во нетрпеливост и кавга. Луѓето од тоа поднебје

се познати по лесно избувливата природа, па при една караница, по завршената црковна миса, ќе полетаат секирите, при што смртно погоден ќе остане да лежи Ивановиот татко. Љубовта на Иван и Марушка, како и онаа на Ромео и Јулија, ќе биде проколната од непријателствата на нивните семејства, но и покрај тој жендикеп, таа ќе расте и натаму.

ПРОЛЕТ

Љубовта на Иван и Марушка се расцветува во пролетната убавина. Големiot поет Параџанов, до минуциозност внимава на тоа кое годишно време и каков амбиент може на најдобар начин да ги одразува внатрешните чувства на личностите, парирајќи и на општата драматика на филмот. За тоа бисерен пример е прекрасно снимената, лирски интонирана секвенца на љубовта меѓу Марушка и Иван, кога камерата кружи околу нив, а тие и се препуштаат на својата љубовна страст. Тие, како да треперат во просторот, нивните глави се гледаат како низ некој превез, што е постигнато со ефектот на камерата, во умшарџ сконцентрирана на лицата, додека гранчињата магличаво треперат, создавајќи необично инвентивно љубовно-поетска сцена. По таа страсна интонација доаѓа секвенцата на нивната венчавка. Непријателствата меѓу семејствата некако се потиснати во втор план. Секвенца на ентериер во црква: Иван и Марушка се венчани за вечност, тоа е своевиден православен ритуал на благословување на нивната љубов, при што камерата "лови" типични детали, градејќи особена атмосфера.

ЛЕТО

Време кое сугерира зреење, но и согорување на љубовта на Иван и Марушка. Иван заминува на сезонска работа во планината. Копнеж на едни-

от за другиот. Парацанов сугерира еден вид телепатска љубов меѓу Иван и Марушка: тој, меѓу другарите во коријата и во колибата, со мислите за својата Марушка, а таа, легната во тревата во паузата на жетвените работи во полето, занесена во мислите за својот Иван, зборува гласно како да разговара со него, додека погледот и се задлабочува во небото каде што ја "здогледува" ѕвездата на нивната љубов. Во тој миг на љубовен занес, Марушка започнува да ја следи ѕвездата на својата љубов, надевајќи се дека ќе ја однесе до нејзиниот оддалечен Иван. Но, во тоа ноќно оддалечување, во една динамична кошмарна секвенца, се случува трагедијата: занесената и затрчана Марушка се лизнува на една стрмна карпа и паѓа во реката каде што потонува. Тревога, ноќна потеря на селаните, ја бараат изгубената Марушка. На чело со нејзините родители. Конечно, пронајдено е мртвото тело на несреќната Марушка. Тоа е настан што го возбуждува селото, дотолку повеќе што селаните знаат дека на тој начин е згасната една голема љубов. Тие, исто така, го очекуваат враќањето на Иван, кој се уште не знае за трагедијата што ја погодила неговата љубов.

ЕСЕН

Иван се враќа од завршената работа во планината. Во моментот на дочекот тој ги слуша селаните како разговараат за некаква несреќа. Ќе го чуе името на својата Марушка. Доаѓа кај мајка си и таа конечно ќе му ја соопшти веста за трагедијата.

ЗИМА

Црно-бела секвенца која треба да го одразува расположението на Иван и на филмската драма. Сиво време, време на голема човечка тага и

очај. Во ОФФ се слушаат раскажувањата на селаните за трагедијата на Иван кој се повлекува во осаменост, споулавен од исчезнувањето на Марушка која значеше смисла на неговиот живот. Секвенца на напуштениот дом, запустен, безживотен. Растурена порта, луѓето што поминуваат покрај куќата со сожалување коментираат за несреќната судбина на Иван...

Времето минува. Големата криза донекаде го напушта Ивана, но споменот на Марушка е неизбришлив, тој едноставно живее со него. Во меѓувреме тој се жени за друга жена која никако не може да му ја надомести љубовта на Марушка. Новата жена копнее да има деца а не може да ги роди. Сѐка додека е во сенката на претходната голема и единствена љубов на Иван. Таа бара да и се врати со љубов но тоа тешко го добива од апатичниот Иван, кој се уште е опседнат со љубовта кон Марушка. Тоа Парацанов мошне луцидно ќе го сугерира низ блиц кадрите со срната, како симбол на духот и душата на Марушка, или во секвенцата на домот на Иван со неговата жена, кога ќе му се пристори дека во куќата му доаѓаат во посета деца, како симболи на неговите неродени деца со Марушка, со кои тој, како со ангелчиња, ќе започне да игра и пее. Новата Иванова жена, која е во еден еротски напон за остварување на својата женственост, во меѓувреме ќе добие љубовна понуда од еден друг маж од селото. Тој страсно и ја изразува својата љубовна жар и опиеноста од нејзиното убаво тело, најнапред во секвенцата на нејзиното шетање гола една ноќ со цел, низ тој еротски ритуал, да ја разбуди љубовта кај својот маж Иван. Притоа, всушност, ја разгорува љубовта кај другиот маж, кој ја следи и кому таа конечно му се подава, по што ќе следи секвенцата на "мажјакот", кој во чест на остварената љубов ќе "создава" молби, оган и виор, јавајќи на коњ со својата освоена љубов (една визуелно мошне ефектно снимена и монтирана секвенца, што е само во функција на одржување на имажинативниот ритам на Парацановата режија).

Следува секвенцата на прељубничкото однесување на Ивановата жена со нејзиниот љубовник и предизвикот за двобој во селската меана. Ентериер на меаната, одлична атмосфера, остварена низ мизансценот и движењето на камсрата, како и низ широкоаголните објективи. Парацанов создава атмосфера на празнување и веселба, тензијата на расположението расте. Влегуваат Иван и неговата жена во кадар снимен со широкоаголен објектив. Тие седнуваат покрај една долга маса во меаната на чиј горен крај, во кошот, седи и чека љубовникот на Ивановата жена. Иван започнува разговор со пријателите, додека полека, незабележливо неговата жена се прикрадува до својот љубовник (со што Парацанов во мизансценот го конструира мошне сугестивно љубовниот триаголник). Селскиот шут ја сфаќа неприродноста на ситуацијата и се обидува да ја одвлече неверната Иванова жена од нејзиниот љубовник. Овој се разбеснува, ја зема секирата од ѕидот и го убива. Тогаш Иван интервенира и го предизвикува својот конкурент на двобој со секири. И тука Парацанов режира една визуелно-кинестетички богата секвенца, со забавени кадри од нивниот двобој, при што ќе биде потенциран Ивановиот кошмар, откако ќе биде смртно ранет во главата. Тоа е предадено низ визуелно сугерираното бунило (низ црвена сепија) на Иван, кој во претчувството на својата смрт ја замислува сцената на средбата со својата Марушка, но на оној свет, во забавено снимената секвенца, низ гранките на една шума, кога тие двајцата трчаат во пресрет еден кон друг. Нивните лица се бледи, безживотни, со што е сугерирано нивното конечно љубовно обединување во смртта, како што тоа им се случи на Ромео и Јулија. Завршената секвенца е во куќата на Иван на чиј прозорец однадвор се појавуваат деца. Со тоа е сугериран копнежот по децата што Иван сакаше да му ги роди Марушка. Кадарот го опфаќа прозорецот на Ивановиот дом, со ликовите на децата кои сиркаат. И КРАЈ.

Ете, тоа е структуралното богатство на филмот "Сенките на заборавените предци". Тоа претставува толку огромна инспирација и предизвик за

анализа на секој вистински вљубеник во убави-
ните на филмскиот израз, што ова дело на Пара-
цанов така раскошно ги поседува. Впрочем, сво-
јата генијалност Парацанов ја потврди и во
филмот за средовечниот руски свештеник, поет и
вљубеник во уметноста, историски извесниот
Сајат Нова. Нему Парацанов му го посвети сво-
јот филм, кинестетички необично иновантен,
режиран како филмски животопис на трагично
ликвидираниот Сајат Нова, кој со своето сло-
бодоумие, чекорејќи пред своето време, морал
да биде жртва на тогашната црковна инквизици-
ја. Со тоа неговата судбина, на одреден начин,
може да се доведе во врска со судбината на Па-
рацанов, кој пет века подоцна доживува сличен
прогон и анатема, само затоа што слободољубиво
ја следи својата уметничка муза, а што се пока-
жа како фаталност во контекстот на еден систем
што се уште страда од догматизам и чии жртви,
се разбира, се личностите од типот на Парацанов.
Филмот "Сајат Нова" е режиран во неколку слики-
секвенци, како хроника на последните години од
животот на Сајат Нова, тој голем бранител на
руската светост и човечкото достоинство. Филмот
е скоро без дијалози, како да е од немиот пе-
риод, но неговиот визуелен раскош, при што се-
кој кадар претставува слика за себе, доволно
јасно ја одразува идејата и смислата на Пара-
цановиот авторски кредо.

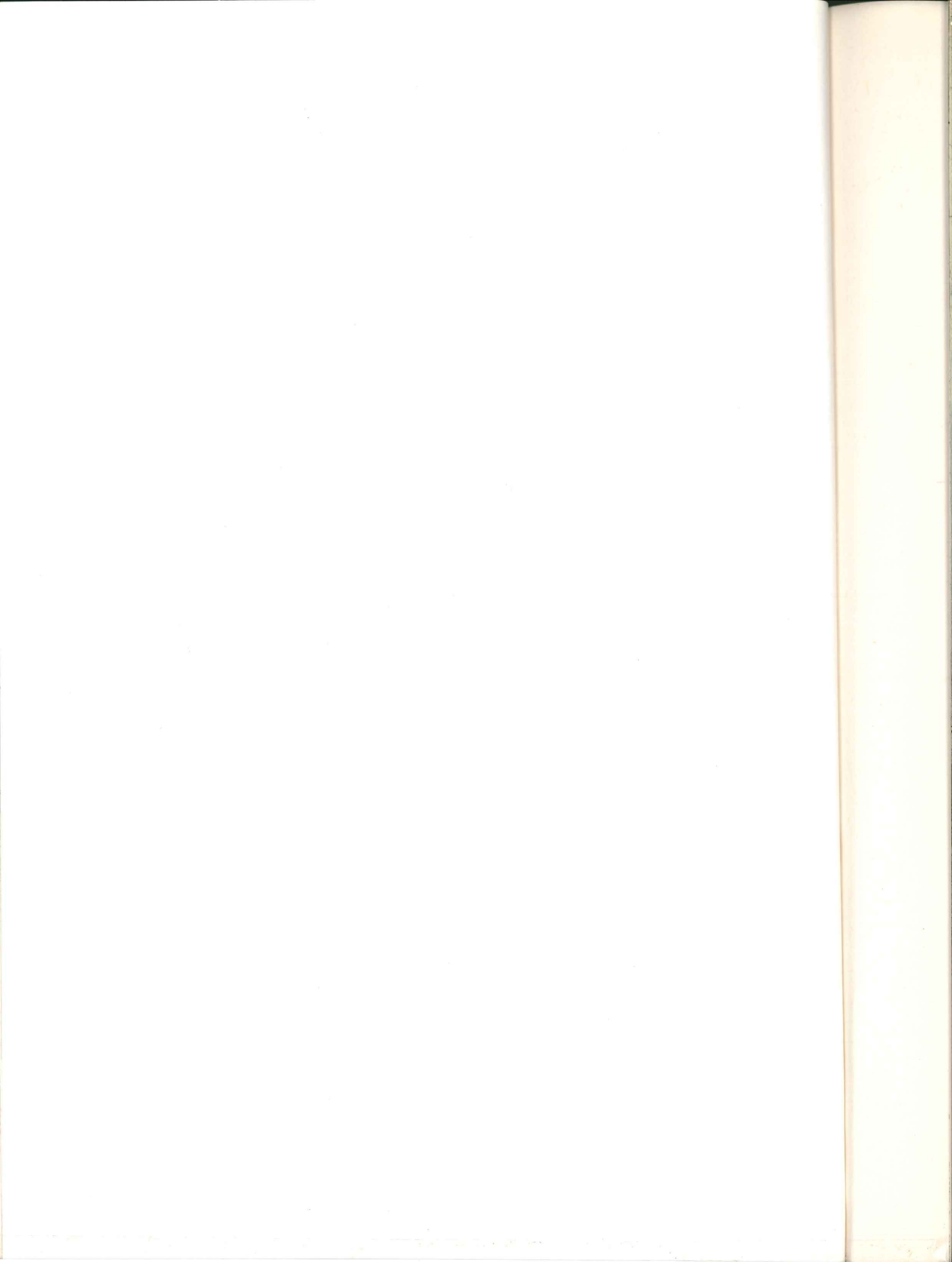
Нему навистина може да му останат на чест тие
две дела, додека на сите вљубеници и седмата
уметност во светот само може да им остане ла-
ментацијата за еден така ликвидаторски пресе-
чен талент, кој можеше да даде уште многу ан-
тологиски филмови и со тоа да и служи на чест
на современата советска кинематографија. Кој
знае дали Парацанов некогаш ќе биде рехабилити-
тиран, се разбира ако воопшто има шанси за тоа
и под услов во него да не е уништена желбата
за уметничко творење, која, слободно можеме да
истакнеме, беше силна и неизмерна. .

XX





IN MEMORIAM



XX

РАУЛ ВОЛШ
(1892-1980)

Раул Волш е еден од плејадата ветерани на американската кинематографија. Неговото место и неговата функција во историјата на американскиот филм одамна се познати и фиксирани. Некои битно нови моменти во истражувањето на неговата уметничка биографија, мислиме дека не се можни, но веќе познатите факти во врска со Раул Волш, веруваме, пак ќе предизвикаат интересирање. Тоа интересирање нема да биде исклучително од една археолошко-историографска природа и на него нема долго да се чека. Но, сега, по овој тажен повод ќе се обидеме да ги реми-нисцираме најважните етапи од неговата богата филмографија и од неговиот динамичен и богат со креативност живот.

Личноста на Раул Волш, секако, е пример за една несекојдневна енергичност и виталност. Неговите творечки почетоци датираат прилично одамна. Тоа е период на посериозните почетоци на американската кинематографија. Тоа е и период на овладување со еден нов уметнички јазик, со јазикот на филмот. Тоа е, секако, период на немиот филм и, следствено на тоа, период на безгранично зацврстување на чисто ликовната структура на филмското дело, на развивање на неговата динамична страна: важноста на сликата токму во нејзината конкретна иконографска смисла, а не на сликата како елемент на филмскиот израз, не како на кадар. Тоа се, главно, некои од можните перспективи што ги нудеа тие пионерски денови на филмската уметност. Авантурата на еден медиум започнуваше со сета своја жестина. Се разбира, тоа време пред филмот поставуваше, пред се, скромни, периферни естетски барања, но и покрај тоа, од тогашната публика тој беше примен со воодушевување. Меѓу другото, филмот тогаш ги привлекуваше главно авантуристичките духови. Раул Волш беше еден од ваквите духови: динамичен, бескомпромисен, со чувство за желбите на аудиториумот.

Едноставноста на тогашната елементарна филмска драматургија, особено му погодуваше на творечкиот нерв на Волш.

Филмските приказни и ниво на нивната обработка беа во никулци. Просторите на филмскиот израз и неговата естетика се уште не беа отворени. Тие простори пред Раул Волш се насетуваа само како недоволно испитани творечки пејзажи. Подоцна, Волш ќе го оствари својот режисерски стил и дури ќе го наметне и на некои други режисери, но во тие негови први филмови, тој стил, се разбира, се уште не беше изграден. Сепак, во тој период Волш ќе ги конституира носечките елементи на својот стил. Таа препознатливост на еден вистински автор ќе трае и ќе се развива и понатаму, и тој развој ќе ги поседува законитостите што владееја во тој период од филмската продукција. Тоа е период на талкања во занаетчиска смисла, на совладување на техничките и технолошките принципи. Ќе биде тоа наедно и време на првите креативни профилирања на еден специфичен јазик, дотогаш достапен само на фантазијата и на сонот. Овој период, исто така, коинцидира со онаа првобитна жанровска диференцијација, која почнува да се случува во кинематографијата. Филмската уметност станува тоа преку една во тој период, би рекле, мануфактурна фаза. Главно, таа фаза ќе биде надмината со појавата на Дејвид Грифит и неговото "Раѓање на една нација" /"A birth of a nation"/ како што се гледа од историјата на филмската уметност. Еден од учениците и следбениците на Дејвид Грифит е и Волш, бидејќи тој едно време му беше и асистент на Грифит. Така, како самостоен реализатор, Волш се јавува некаде кон крајот на дваесеттите години, а еден од своите први позабележани филмови ќе го сними во 1924. Тоа е филмот "Багдадскиот крадец" /"The thief of Bagdad"/ со прочуениот Даглас Фербанкс во главната рола. Впрочем, сигурно е дека ова и не е негов прв самостоен филм. Волш, според некои официјални и полуофицијални филмографии, по се изгледа направил нешто повеќе од стотина филмови, така што неговиот прв филм треба да датира некаде од 1912 година. Се разбира, тоа

е филм за тогашниот водач на мексиканските револуционери Панчо Вила. Филмот и се викаше "Животот на Вила". Секако, ова се податоци кои денес тешко можат да се проверат, но мислиме дека и во тие факти треба да се верува. Но дали е тоа воопшто важно кога зборуваме за еден ветеран на кинематографијата и класик на американскиот филм? Мнозина од филмските критичари што се занимаваа со овој период на американската кинематографија, меѓу другото, кога ќе го спомнат Волш, велат дека тој во почетокот а и понатаму, бил и останал под големо влијание на еден од класиците на американскиот филм, Томас Харпер Инс. За жал, ниту овој податок не сме во состојба да го верифицираме онака како што би требало да се направи. Без оглед на овој факт, Волш и неговиот опус, сепак, претставуваат еден мошне забележителен момент во историјата и развојот на американската и светската кинематографија. Овдека, нормално, може да се наметне прашањето каква е и колкава улогата на Раул Волш во една вака поставена ситуација. Од еден определен аспект, Волш е еден од најдобрите наследници на американскиот класичен роман, чии најпознати претставници се Џејмс Фенимор Купер и Брет Харт. Тоа беше еден вид романтичарско гледање на историјата и на човекот во неа. Во секој случај, и покрај таквото романтичарско влијание на прозната класика, Волш ќе биде, а тоа воопшто не е зачудувачки, еден бескомпромисен реалист во своите филмски дела. Раул Волш, инаку, и припаѓаше на онаа славна генерација на американскиот филм што ја сочинуваа: Џон Форд, Хауард Хокс, Мајкл Кертис и уште некои...

Во почетокот, некои историчари велеа дека Волш бил еден од мошне влијателните режисери на тоа време во Холивуд. Овдека би спомнале некои наслови од таа фаза на творештвото на Волш, само како илустрација на еден плоден почеток на овој режисер: "Источно од Суец", "Жестина на морето", "Патник", "Цената на славата", итн... Тематските и жанровските преокупации на Волш, тогаш па и подоцна, главно ќе се движат помеѓу авантуристичките и возбудливите мотиви, обработени без

премногу психологизирање и подредени на акциониот императив на филмската слика. Тука е веќе оформен Волшовиот филмски стил, неговото естетско убедување. Со развојот на говорниот филм, тој повеќе ќе му биде наклонет на вестернот, на кој ќе му се навраќа во текот на сиот свој творечки пат. Филмот "Големиот пат" /"THE Big Trail"/ 1930, е епски вестерн во кој Џон Вејн ја толкуваше една од првите свои поголеми улоги.

Голема приврзаност Волш ќе покаже и спрема криминалниот филм. Така, во времето помеѓу 1930 и 1940 година, кога овој жанр, речиси, го доживуваше своето конституирање, и Волш ќе сними низа криминалки, давајќи забележителен придонес во целосната жанровска ситуација. Еден од најпознатите е филмот "Немирните дваесетти" /"The Roaring twenties"/, со Џејмс Кегни во главната улога. Подоцна Волш, во овој жанр, ќе сними неколку вистински ремек-дела. "Високата сиера" /"High Sierra"/, филм со Хемфри Богарт и Ида Луино во главните улоги, можеби означува еден од тие меѓици во криминалниот жанр. Тоа можеме да го кажеме и за филмот "Прогонет" /"Pursued"/, за жал, недоволно познат кај нас. Од овој период некаде е и филмот "Џентлменот Џим" ("Gentleman Jim") со Ерол Флин, расказ за боксерите и нивните драми.

Од вестерните, Волш го сними филмот "Црната команда" /"Black command"/ еден од првите вестерни познати и видени кај нас, повеќе рутинска работа отколку навистина вредно дело. Сепак, овој филм е една носталгична визија на минатото. Другите вестерни на Волш ќе бидат многу покомплексни и поцеловити во своите естетско-филмски квалитети.

Во целиот тек на творечката патека на Волш чувствуваме помали или поголеми осцилации. Комерцијалната страна на филмот овдека ќе биде она, највидливото. Впрочем, режисерскиот став на Волш ги толерираше во поголемиот број случаи желбите на продуцентите и, особено, оние на публиката. Филмовите на Волш секогаш беа со задоволство гледани. Малку беа режисерите кои со

сличен талент и смисла можеа да го дадат токму она што го бара најголемиот дел од публиката. Тоа Волш докрај ќе го негува и ќе ги почитува овие елементи на својот израз. Во повеќе мигови тој ќе направи филмови кои и според своите естетски вредности ќе предизвикаат особено внимание. Тоа внимание е насочено кон една стара критичарска дистинкција помеѓу "традиционалистичкиот" и "модерниот" филмски израз. Волш беше, да не го заборавиме сепак тоа, она што модерната критичка теорија на филмот го нарекува автор. Познато е инаку дека Волш задолжително соработувал во пишувањето на сценаријата за скоро сите негови филмови. Своето богато искуство тој ќе го користи во голема мерка драматуршки надградувајќи ги сценаристичките основи на своите филмови. Понатаму, Волш ќе даде еден импресивен број филмови од најразлични жанрови, кои ќе го определат она место што тој конечно ќе го заземе во историјата на филмот. Се работи за не мал број дела кои, секое на свој начин ја изразуваат онаа тенденција која Волш ја започна уште во раните дваесетти години. Тука можеме да ги наведеме пред се "Белата усвитеност" /"The white heat"/, пак со Џејмс Кегни, потоа вестерните: "Пустина на стравот" /"Along the great divide"/, со Кирк Даглас, "Саскачеван", со Алан Лед и Шели Винтерс, "Големите луѓе" /"The big boys"/ и "Крајот и четирите кралици" /"The King and four Queens"/ како и "Бандата на ангелите" /"Band of angels"/, сите со прочуениот Клерк Гебл во главната улога. Ова набројување секако не го исцрпува богатиот фонд на филмови што ги направи Волш. Сите оние што имале можност и среќа да ги видат овие филмови, веројатно, ќе се согласат со констатацијата дека Раул Волш навистина беше мајстор да го привлече вниманието и да ја создаде онаа неопходна возбуда, која емоционално, секако, е нешто ненадоместливо за гледачите. Всушност, ако тоа не е dostatно за убедување на определен број филмски пуристанци, да ги спомнеме и филмовите: "Доживувањата на капетанот Вајт" ("Distant Drums"), со Гари Купер, и едно од последните дела на Волш "Оддалечени труби" /"A distant trumpets"/. Тоа се филмови

кои на наједноставен драматуршки начин ги отсликуваат феномените кои несомнено се во врска со човечката акција и, што е мошне значајно, сите тие акции го дефинираат моралниот лик на јунакот. Во секој случај испаѓа дека е тоа една сосема ефикасна и функционална драматуршка постапка на Волш. Токму оваа функционалност долго време беше загадочна за некои современи француски филмски критичари. Така, на прашањето што своевременно му го упатија соработниците на "Kajed 'cinema": што мислите за Хоксовата дефиниција според која формулата "човек во опасност" е најголем драмски израз?, тој одговори: "Мислам дека е добра, мошне добра. Таа на некој начин ја оправдува тензијата како таква. Бидејќи секогаш постои некоја главна личност, "јунак", и дури иако гледачот добро знае дека тој нема да умре и дека ќе биде жив до крајот на филмот, сепак е потребно тој да се фрли во опасност, да се проследи низ ситуации кои му се закануват, за да се убеди гледачот дека јунакот ризикува да го изгуби животот, за да се направи илузија дека тој, всушност, е повредлив како и сите други човечки суштества. За еден синеаст ова е една од најтешките задачи."

Конечно, овдека треба да се потсетиме и на Волшовите воени филмови, во кои тој, пак на вонредно зачудувачки начин, ја остварува онаа компонента на хуманоста, која мнозина скептици најмалку ја очекуваа од него. Мислам дека е доволно овдека да ги спомнеме филмовите "Авантури во Бурма" ('Objektiv Burma') и екранизацијата на еден од современите американски прозаисти, романот на Норман Мајлер "Голи и мртви" /The Naked and the Dead"/.

Сево ова задоцнето кажување за Волш можеби наликува на едно извинување за она што досега не било кажано, но сметаме дека, кога се работи за вистинските филмски автори, тоа никогаш не е доцна.

М. Чепинчиќ

XX

XX

ЗАДОЩНЕТИ ЗБОРОВИ ЗА МАРК ДОНСКОЈ

Марк Донској, прочуен советски филмски режисер, роден е на 6.III 1901 година во Сдеса, а почина на 22.III 1981 година во Москва. И ете така, веста дека на 22 март умре Марк Донској, ненадејно не потсети на еден долг, кој можеби одамна чекаше да биде барем донекаде исполнет. Марк Донској престана да снима филмови уште порано, но ние, како еден од автентичните филмски автори, какви што денес, за жал, се помалку ги има, не го заборавивме. Неговите дела и сега постојано ќе не потсетуваат на овој уметник. Донској е еден од последните, всушност последен, од онаа позната и веќе исчезната плејада на советски филмски автори. Тој и припаѓаше на славната епоха на советскиот револуционерен филм, која е обележана со имињата на Ејзенштејн, Пудовкин, Довженко, браќата Василеви, Михаил Ром, Фридрих Ермлер, Јуриј Рајзман, Леонид Луков, Козинцев и Трауберг. Марк Донској беше еден од неодминливите филмски автори во тој период на советската кинематографија. Творечки и животнио врзан за ова време, создавајќи еден нов уметнички израз чии граници се уште само се насетуваа. Донској со својот живот, исто толку и со своето дело, ќе даде еден непроценлив придонес кон оваа уметност.

Почетоците на творечкиот пат на Марк Донској паѓаат некаде во годините непосредно по Револуцијата. Донској во тоа време ќе работи најнапред како физички работник кој ги пренесува агрегатите и кулисите, потоа ќе стане еден од многуте статисти, за набргу да стане асистент на режисер и, конечно, режисер. Неговите први самостојни режисерски обиди датираат некаде од крајот на дваесеттите години. Немиот филм како уметнички израз во тоа време го доживува својот естетски зенит. Големите достигнувања на Ејзенштејн, Пудовкин и Довженко претставуваат трезор на творечката фантазија и наедно краен израз на едно стилско определување. Своето авторско формирање Донској ќе го доживее токму во тие години. Први-

те обиди ќе бидат некои кусометражни и документарни филмови, работени главно по примерот и под влијание на големиот советски мајстор од тој жанр, **Сига** Вертов. Тие обиди нам, за жал, не ни се познати доволно, но, веројатно, тоа се помали стилски вежби на идниот мајстор. Поет по природа, Донској набргу ќе проникне во оној реалистички приеж на новата епоха и на новата уметност. Во вителот на тие збиднувања Донској ќе го најде својот творечки простор, својата естетска конфронтација. Тоа се, инаку, години на веќе познатите општествено-идејни превирања во Светскиот Сојуз. Соочувањата на стварноста, револуционерна но се уште противречна, и уметноста, исто така револуционерна и со желба да биде што поблиску до животната стварност, до човекот што таа стварност ја носи, не беа баш секојпат успешни. Филмот, исто така, ја полагаше својата идејна и естетска функционалност, во услови на сите оние противречности што тоа време, по некоја историска законитост, ги носеше во себе. Спомнатите филмски автори и нивните остварувања имаа на некој начин тестаментарно значење во идејно-естетска смисла. Стварноста што тие ја отсликуваа беше богата со еден вонреден драматски потенцијал. Филмскиот автор требаше да биде достатно убедлив во својата визуелна интерпретација на таквата стварност. И, навистина, во тој период, во филмските дела што зборуваат за него се сретнуваме со несекојдневно искрено третирање на ликовите и настаните. Барањето на вистината и убавината во новите животни односи, во новите емоционални простори, бездруго беше револуционерна задача и на филмската уметност и таа се покажа неверојатно погодна за изразување на овие естетски елементи. Таа беше некако нова уметност за новото време, макар што филмот постоеше веќе преку триесет години. Длабоко револуционерна уметност филмот стана токму во тоа време. "Најважната уметност за масите", како што велеше во **истото** тоа време Ленин, е профетска мисла со се уште важечка медиумска динамика. Границите на филмот и идеите што тој ги пренесува од еден период во друг веќе се бришат, она што е вистина останува засекогаш забележано на целулоидна-

та лента. Од формален аспект, пак, во филмскиот израз малку нешто се менува. Навистина, суштинските промени во формалната смисла, филмската уметност поретко ги бележи.

Марк Донској беше, во секој случај, човек на своето време, уметник со револуционерна идеологија, со оние идеи што се упатени кон менување на стариот свет и создавање на нов. Но, забележавме веќе, Марк Донској беше и поет на своето време. Така, еден од своите први филмови тој му го посвети на тогашниот човек, на неговите љубови и надежи. Тоа е филмот "Вредноста на човекот" ("Цена человека", 1929). Пред тоа Донској ќе го сними целовечерниот филм "Во големиот град" ("В большом городе", 1928), кој претставува една смела критика на тогашните остатоци од буржоаското општество, во периодот на се уште несредената економска ситуација. Потоа Донској ќе го сними филмот "Песна за среќата" ("Песня о счастье", 1934), кој обработува современа тематика сликајќи ја новата советска младина и нејзината активност. Првите два филма Донској ќе ги реализира во соработка со М. Авербах, а третиот во соработка со Владимир Легошин. Ова за Донској претставуваше и период на совладување на филмската практика, на еден израз кој веќе се збогати со тонската димензија. Следуваат потоа филмовите кои Донској ќе го афирмираат не само во Советскиот Сојуз туку и во светот. Всушност, тоа е неговата позната филмска трилогија за животот на Максим Горки. Првиот дел од трилогијата "Детството на Горки" ("Детство Горького") го снимил во 1938 година. Тоа е, веројатно, најзабележителен филм на трилогијата, по своите естетски квалитети. Следната година Донској го реализира вториот дел "Меѓу луѓето" ("В людях"), а во 1940 година и завршниот дел на трилогијата "Моите универзитети" ("Мои университеты"). Несомнено, оваа трилогија претставува посебен дел во опусот на Донској, а и во историјата на советската кинематографија. Тоа е една мошне значајна и пред се реалистичка филмска фреска, во која се насликани луѓето и настаните во Русија од крајот на 19 век.

На овој свет, Донској му пристапува со прилична доза на критичност, но и со мошне изразен оптимизам. Тоа е свет кој веќе е на патот на своето исчезнување, но тука се и никулците на едно ново време, на некои нови човечки односи кои вонредно добро се чувствуваат во оваа трилогија. Силата и верувањето во рускиот народ и понатаму ќе бидат една од доминантните одлики на делото на Донској. Тој со умешност на голем сликар, сосема едноставно и цврсто ги нафрла своите ликови, така што од првиот миг на своето појавување тие заживуваат со една сугестивна и реалистична исполнетост. Во таквото градење на филмските ликови Донској е мајстор од почетокот на својата режисерска кариера. Оттаму и неговата склоност кон литературата и нејзиното транспонирање на екран. Подоцна, во 1942 година тој ќе го екранизира познатото дело на Островски "Како се калеше челикот" ("Как закал лас сталь"), филм со несомнени квалитети и со онаа веќе препознатлива револуционерна занесеност и верба во подобрите денови, но филм, исто така, и реалистички третиран и наместа прилично суров, па сепак докрај поетичен и човечен. Раскажувајќи за Револуцијата и годините непосредно по неа, Донској во овој филм ја следи токму онаа изративна и идејна нишка, така убаво започната во трилогијата за Максим Горки. Континуитетот на револуционерното движење така се продолжува и ќе трае низ целиот негов опус.

Како истакната драматуршка целина Донској ќе го проследиме и во познатиот филм "Виножито" ("Радуга"), снимен во воената 1944 година. Низ мошне едноставната повед на една Украинка која станува партизанка и нејзината трагична судбина во судирот со германските окупатори, Донској со успех се обидува да ја предаде општата претстава и карактерот на отпорот на рускиот народ во Втората светска војна. Страдањата и искушенијата, како едно горчливо изобилство на злото, му се наметнуваат на гледачот и предизвикуваат емоционален интензитет кој во овој филм ја достигнува својата кулминација. Може да се помисли дека Донској како автор, пред се, се обраќа кон сентиментот на гледачот, но веќе спомнатиот континуитет на револуционерната идеја и движењето

што егзистира во неговото дело, не како неко- ја апстрактна и визуелна конструкција туку како очовечена верба, сила и акција, токму тој континуитет му го обезбедува на делото на Донској она драмско достоинство кое тоа и го заслужува. Поетичноста, толку блиска до народниот еп и фолклорот, но и длабоко реалистичното проседе во градењето на филмското дејствие се навидум неспојливи карактеристики кои би требало да се исклучуваат. Во секој случај, во филмовите на Донској такво нешто не можеме да забележимо. Оттука, на познатите светски филмски критичари и естетичари, еден ваков спој ќе им се пристори прилично чуден но секако и шармантен. Овој стил на Донској, кој често осцилира помеѓу народната легенда и суровата реалистичка драма со сите современи драматуршки компоненти, е она нешто што ќе го издвои од другите советски класични филмски автори. Секако дека на Донској му е најблизок стилот на Александар Довженко, еден друг големец на советскиот филм.

Првиот филм по војната Донској го снимил веќе во 1945 година. Тоа е филмот "Непокорени" ("Непокоренные"). Филмот на свој начин ја продолжува онаа тематска опсесија на Донској: отпорот што обичниот советски човек им го пружа на германските завојувачи. Во овој филм тоа е стариот Украинец, работникот Тарас Јаценко и неговата страдалничка но и победничка борба во годините на Втората светска војна. Тоа е пак борбата на целиот руски народ, олицетворена во еден човек, предаден со строго реалистички карактеристики. Всушност, филмот ја продолжува онаа драматуршка и емоционална нишка, започната во "Виножито". Донској очигледно ја следи сопствената авторска ориентација, обезбедувајќи му на својот опус една вонредна комплетност.

И другите негови филмови снимени во текот на војната, несомнено го носат тој негов авторски белег. Тука можеме да ги спомнеме делата: "Ро-

мантичари" ("Романтики"), 1941, и "Брат на херојот" и двата малку познати кај нас. Продолжувајќи го по војната својот творечки пат, Донској го снима филмот "Селската учителка"

1947, кој се прикажуваше и кај нас. И покрај приличната доза на соц-реалистички елементи, ова дело претставува мошне хумана поема за човекот и неговите страдања. Насловниот лик во филмот, учителката Варвара, мошне успешно ја толкува прочуената советска артистка Вера Марецкаја. Овој, пред се, длабоко хуман лик е предаден со изразит оптимизам и верба во човечкиот прогрес. Така е избегнато клишетизирањето, толку вообичаено во советските филмови од тоа време. Навистина, "Селската учителка" е еден од најуспешните филмови од тој период, не само тематски туку и по некои формални аспекти што ги содржи овој филм. Максималното хуманизирање на филмскиот израз, се подоследното истакнување и поставување на човечкиот лик во центарот на акцијата и драмските настани, дотогаш не можеа многу често да се видат и во светската кинематографија. Овдека, како што се вели, на едно место, тесно се сврзани драматизмот и лирската искреност. Во секој случај, темата во филмот доби достоинствен уметнички израз и е претставена со една жива, блиска човечка судбина. Тоа е инаку една индивидуална судбина, која се одвива врз фонот на големите историско-општествени движења. Тоа е повторно една филмска фреска, слична на онаа од трилогијата за Максим Горки. Дејствието во филмот почнува со почетокот на векот и се протега преку настаните во Октомвриската револуција, периодот по неа, а потоа доаѓа Втората светска војна, за конечно да се дојде до деновите по војната. Развојот и растежот на дејствието, насловниот лик и другите ликови во филмот содржат навистина епски замав и неговото влијание е повеќекратно. Нешто слично, во драматуршка смисла е постигнато и во филмот "Мајка" ("Мать"), 1956, кој претставува екранизација на истоимениот роман на Максим Горки, пак со прочуената Вера Марецкаја во насловната улога. Во оцртувањето на психологијата и атмосферата на романот, Донској речиси ќе постигне идентични стилско-изразни резултати како неговиот

претходник Пудовкин во првата нема верзија на "Мајка", снимена во 1926 година. Следејќи ја судбината на Ниловна, Донској мошне успешно ја прикажува судбинската трансформација на една бедна, пасивна жена, помирена со животот што го живее, во свесен револуционер. Меѓу другото, во овој филм Донској ќе употреби и колор за создавање соодветни драмско-психолошки ефекти. Оваа нова изразна компонента тој мошне успешно ќе ја употреби и во филмот "По цена на животот" ("Дорогои ценои") во 1962 година. Тоа е приказна за љубовта на двајца млади од едно ромско племе. Тука Донској се враќа малку назад во историјата, бидејќи се работи за период некаде од средината на деветнаесеттиот век. Приказната се одвива во еден мошне питеорескен простор. Мочуриштата на Молдавија пружат извонредни можности за определена визуелна наградба на дејствието и потцртување на карактерите на протагонистите. Донској во оваа ситуација необично добро се снашол. Драмата заживува со еден пластичен филмски израз кој ретко се среќава во советската кинематографија. Во филмот се преплетуваат древните предаанија за љубовта, доброто и злото и една ненадмината визуелна поезија, која сето тоа го пренесува на гледачот. Дали е потребно да кажеме дека и овој филм беше мошне убаво прифатен и високо оценет од бројните странски филмски критичари? Можеби ова делува апсурдно, но делото на Марк Донској токму така стана едно од оние, преку кои потоа се почитуваше и сериозно се вреднуваше во сите конституенти што во тоа време го одредуваа современиот филмски израз. Само така, се разбира, можеме да ги разбереме оние формулации од француските филмски теоретичари, кои овој филм го оценија мошне високо. Можеби тоа и беше еден од филмовите што Донској го претставија како своевиден заостанат експонент на советската филмска класика. Се разбира, ова се случува во времето кога Сергеј Парацанов се уште е релативно непознато име, но тој подоцна ќе биде еден од следбениците на Донској.

Уште еден филм на Донској најде на одличен прием во светот. Тоа е филмот "Фома Гордеев", екранизација на истоименото дело на Максим Горки. Овојпат љубовта на Донској кон литературата на Горки доаѓа до својот полнокрвен израз. Не само карактерите туку и средината, епохата на дејствието, доведени се до една безмалу експресионистичка атмосфера. Една, би се рекло, типична судбина за тоа време, Донској ја третира како продукт на целата класа, како нејзина нечиста совест. Деструкцијата што ја донесува времето, во овој филм е присутна и со тоа го доближува до некои американски филмови, каде што траењето не е само концепција на духот, туку проживеано време, време кое ги прави брчките на лицето. Фома и светот околу него, неговиот свет не се никогаш статични, тие се непрекинато во состојба на еволуција. Не знаеме многу за филмовите "Алитет заминува в планина" ("Алитет уходит в горы") 1949, и "Здраво, деца!" ("Здравствуйте, дети"), 1962. Меѓутоа, ги видовме сите три филма што претставуваат прилог на Донској кон таканаречената "Ленинијана", филмовите кои го обработуваат животот и делото на Ленин. Тоа се филмови: "Мајчино срце" ("Сердце матери"), 1966, "Мајчина верност" ("Верност матери"), 1967, и "Надежда", 1973. Филмови, посветени на Лениновата младост и неговите револуционерни почетоци. Конечно, тој ќе го сними пред неколку години и својот последен филм "Сопрузите Орлови", пак според еден расказ на Горки. Во 1971 година претседателот Тито го одликува Марк Семјонович Донској со Орден на југословенското знаме со златен венец. Донској беше и остана голем борец и голем уметник, со еден збор голем хуманист на ова наше време, такви се, секако, и неговите филмови.

М. Чепинчиќ

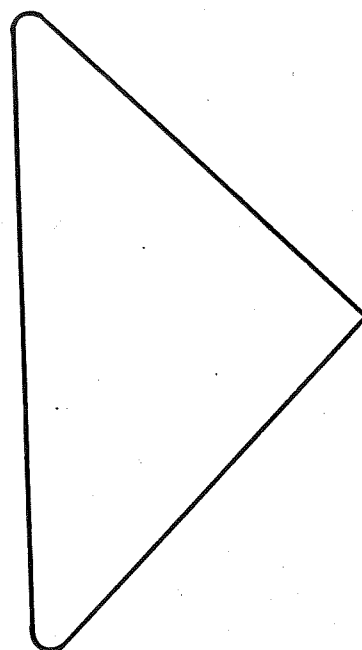
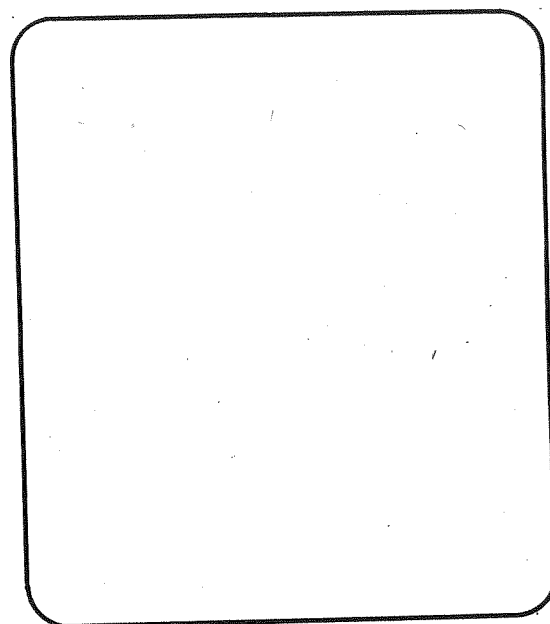
XX

ВИ-

р

х





ОТВОРЕН
ФИЛМСКИ
УНИВЕРЗИТЕТ

XX

Ѓорѓи Василевски

ТЕХНИЧКИТЕ СВОЈСТВА НА ФИЛМОТ

Во еден од претходните броеви на Месечникот беа поместени неколку извонредно значајни текстови кои требаше да ги потсетат нашите читатели на почетоките од развојот на теоретската мисла, сета преокупирана од стремежот да му го додели на филмскиот медиум почесното место меѓу убавите уметности.

Голем број од тезите изложени во тие теоретски огледи несомнено ја задржуваат својата научна релевантност и денес. Застапниците на доктринските динстинкции до кои доаѓа теоријата на филмот во својата најнова фаза немаат, речиси, никаква причина да им приговараат на своите големи претходници за некакво евентуално естетичко мегаломанство. Напротив. И кога се обидуваат да го збогатат фондот на теоретските сознанија за природата на филмот, и кога решаваат некои наследени дилеми за кои нешто постарото искуство немаше подготвено целосни одговори, тие скоро редовно се повикуваат на резултатите од анализите чии пронаоѓачки консеквенци се проицираат дури и врз современата теоретска мисла.

Всушност, ако од теоретските системи, темелно развиени во периодот на дваесеттите години, редуцираме некои примеси кои главно се повикуваат на извесна, би рекле, апстрактна чистота на филмските изразни средства, не останува ни еден позначаен теоретски принцип чија важност е доведена и денес во прашање. Ејзенштејн и Арихајм, Пудовкин и Балаш остануваат, и според најновите научни критериуми; систематизатори кои ги положија темелите на теоретската мисла за филмот. Тие со мошне прецизна јасност ги издвоија обликковните средства, својствени на

традиционалните естетички операции, од постапките што и се природени на поезијата на новата уметност, отворајќи им притоа широко поле за дејствување и проткајување на новите проучувања, инспирирани од резултатите до кои доаѓаат другите хуманитарни и научни дисциплини.

Ако го следиме развојот на теоријата на филмот и се потсетиме на раздобјето кога нејзините основоположници, фасцинирани од изразните можности на монтажата, на крупниот план и на пластичните вредности на кадарот, на некој начин го пренебрегнуваа реалистичкиот карактер на филмската глетка, не можеме да не се задржиме на неговата наредна фаза. На фазата кога токму елементите на реализмот се издвојуваа и афирмираа како основно својство врз кое новиот медиум ја гради својата поетска визија.

Идејата за реалистичката природа на филмската претстава најконсеквентно ја разви познатиот француски филмски критичар и теоретичар Андре Базен, а аналогните одгласи на неговото учење ќе ги сретнеме во забележаните текстови на еден Кристијан Мец, Пјер Паоло Пазолини, Зигфрид Кракауер, Ендрју Серис итн.

Меѓутоа, нас овде нема да не интересираат мотивите за спротивставувањата на двава, по нешто, пресилено поларизирани теоретски модела, за кои, патем речено, може слободно да се каже дека на многу значајни пунктови се допираат, или пак, тие ќе не интересираат само во мера која е корисна за да можеме со нив да ги илустрираме поставките за кои сметаме дека се одбитно значење при запознавањето на природата на филмот.

За кои појави и својства, значи, што ги регистрира филмската камера можеме да кажеме дека и се природени на уметноста на филмот?

Ж

Ж

Ж

Најпрвин ќе се обидеме да извршиме една општа поделба, според која, на едната страна би ги

групирале техничките својства на филмскиот медиум, а на другата, неговите обливовни елементи.

Оваа поделба, се разбира, не смее да се сфати буквално и на извршеното групирање да се гледа како на статичен феномен. Бидејќи, како што ќе видиме во натамошниот тек на огледов, не ретко една чисто техничка операција може да произведе ефекти за кои слободно ќе потврдиме дека гравитираат кон естетските облици на доживувањето на светот. И обратно: зад метафоричката структура на некој филмски исказ лесно ќе се насре конструкцијата изведена од чисто технички постапки.

Под поимот технички својства на филмскиот медиум ги подразбираме сите расположливи фактори, способни да го регистрираат објектот од непосредната стварност во неговиот манифестантен вид. Велиме во неговиот манифестантен вид затоа што камерата не може да ја интересира дали зад обелоденетиот податок се крие некој друг облик на стварноста, некоја метафизичка двосмисленост или симболика кон чие отелотворување, како што знаеме, се стремат другите визуелни уметности. Сликаарската палка, на пример, уште на самиот старт на творечкиот чин, не го крие својот стремеж да го преобликува моделот на сликаарската инспирација во една сосема изменета визија.

Тоа техничко својство на камерата, да ги репродукува одломките од реалниот свет во нивниот изворен вид, ја доближува до техничките карактеристики на еден друг медиум – фотографијата, со таа разлика што филмската репродукција презема уште едно суштинско својство на непосредната стварност – движењето.

Но, кога велиме дека принципот на репродукувањето на стварносниот свет во движење мора да биде зачуван, ние не го губиме од вид фактот дека филмот се стреми и кон бележење на такви појави кои во себе или го манифестираат или го антиципираат чинот на движењето. На една стра-

на имаме ситуации кога глетката е заситена од пеколни потери, од сцени на херостратски уривања, од потсилени градителски динамизам, а на друга примери во кои движењето се организира како масивно, навидум незабележливо поместување на големите тематски блокови кон својата драмска завршница.

Техничкото својство на филмот да го преземе движењето од стварноста ги фасцинирало уште првите, непосредни сведоци на раѓањето на филмот и тоа ги навело да го формулираат овој феномен како естетичка категорија. "Погледнете, лисјето трепери" - бил првиот восклик на восхитените набљудувачи, кои побрзаа да ја оквалификуваат камерата како инструмент способен да ја "фати природата на дело".

Меѓу возбудените современици на раѓањето на новиот изум ќе се најдат многумина кои на неговите консеквенци ќе им пророкуваат не само голема естетичка иднина, туку уште и извонредна научничка корист. Времето, како што знаеме, ќе ги потврди овие смели предвидувања, иако, од друга страна, до нивната полна сатисфакција, пронајдокот што произведува "подвижни слики", мораше да совлада повеќе искушенија.

Хроничарите, имено, не уверуваат дека неколку години по сензационалното откритие на филмот, интересирањето за неговите забавни аспекти почна да оладува, и тоа наскоро се исцрпи. До вчера фасцинираните гледачи му го свртеа грбот на "неатрактивниот" изум, кој се подготвуваше испразнетото место на сензационализмот да го пополни со нови содржини и со нови технички решенија.

Така, еволуцијата на филмските изразни средства стаса до точката кога техничкото пронаоѓаштво мораше да ја повика на сојузништво имажинацијата, кога техничките својства, значи, на филмот, мораа да најдат примена во емитувањето на некои посложени пораки.

Во периодот што и претходеше на оваа фаза, камерата, како што знаеме, остануваше статична пред снимениот објект. Снимателот ги регистрираше само оние движења што реално се одвиваат во објективната глетка. Камерата, меѓутоа, наскоро почна да станува и самата фактор на движењето. Таа, наоѓајќи ги во техничките операции иманентните обликовни стремежи, лесно ќе ја постигне илузијата на подвижност и од гледата на неподвижниот објект. Употребата на зум техниката, панорамирањето, искосувањето или дури превртувањето на објектот, ќе го придобуваат гледачот понеспоредно да се идентифицира со веќе субјективните пораки на авторот, кому му стои на располагање еден неизмерно богат арсенал на изразни средства што треба да ги отелотворат неговите идеи.

Од другите технички својства што и се природени на филмската претстава, ќе ги споменеме звукот, бојата, како и монтажата (сфатена како операција чија задача се исцрпува во сврзувањето на две или повеќе честиси на филмската лента. Инаку, функцијата на монтажата, применета како систем на метафорицки значења, мора да се сфати пошироко. Таа се засновува на начелото на судирот кој раѓа нови значења и воведува едно динамично сфаќање на стварноста).

Поимот "звук" има двозначенска примена. На него се повикуваме кога во филмската глетка се појавува каков-годе шум. Но тој најчесто се употребува кога го имаме предвид филмскиот дијалог и, воопшто, говорната реч.

Но, за техничките својства на звукот и за проширувањето на неговите значења врз обликовните функции на филмската глетка ќе зборуваме во прилогот на наредниот број од Месечникот. Потоа би се задржале на хроматските вредности на бојата во филмот, додека монтажата ќе најде место во поглавјата посветени на обликовните својства на филмот. Не треба ни да спомнуваме дека секоја соработка на нашите читатели, секој нивни коментар или приговор, би бил пречекан со готовност за дијалог.

XX

XX

Ранко Мунитиќ

ШТО Е, ВСУШНОСТ, ФИЛМОТ?

Обични размислувања за еден необичен медиум

Филмот, одамна и наполно, стана составен дел на нашиот животен простор: станува збор за нешто до таа мера вообичаено, "обично" и само по себе разбирливо - така што не чувствуваме потреба за тоа посебно да размислуваме и да проговориме. Одењето во кино за нас е - "настан" еднаков на прелистувањето весници, палењето на автомобилот или вклучувањето на електричниот апарат за бричење...

Поради тоа се случува угорно да ни измолкнува се она што ја одредува природата, битието и ефикасноста на тој ни малку обичен феномен, тој медиум кој со својата појава и перманентна присутност значително ќе ја измени уметничката, културната и општествената свест на дваесеттиот век. Се случува да направиме превид на низа интересни особености врзани за филмот - особености кои можат да не интересираат иако во кино одиме повремено, без подлабоки размислувања, исклучително по неделниот или месечниот распоред за разонода.

За тие необичности, кои обично ги пренабрегнуваме, ќе стане збор во овој напис, премногу краток, воопштен и површен за да може да се смета за нешто повеќе од еден збиен потсетник за сопствените размислувања на оваа тема.

Ќе се обидеме, накратко, да ги споменеме темелните иновации што филмот ги внесе во нашиот свет, живот и однесување. И, може да се случи да не изненади сложеноста и опширноста на можните одговори на навидум сосем едноставни прашања - што е всушност филмот, што се се подразбира под поимот филм?

Технологија

За да се создаде какво и да е дело од класичните уметности (слика, скулптура, градба, музичка композиција, книга, песна, театарска претстава) потребно е да се употребат повеќе или помалку релативно едноставни елементи, односно "орудија": хартија, молив, платно, четка и боја, материјал за моделирање, нотна хартија и музички инструменти, итн. За да настане една градба или театарска претстава - потребни се повеќе соработници и средства, но и тие дејности остануваат поврзани со вообичаените облици на однесување и создавање во животот. Наспроти сето тоа, за да настане едно филмско остварување, би требале да се "откријат", поврзат и заеднички да се применат неколку многу комплицирани технолошки елементи: би требало, на пример, да се создаде филмска лента со чувствителна емулзија која во процесот на фотографирањето задржува на својата површина стпечаток на глетката што се снима; би требало, потоа, да се конструира филмска камера, апарат низ кој поминува "суровата" лента при снимањето; би требало, најпосле, да се апсолвира процесот на развивањето, копирањето и озвучувањето на филмската лента; најпосле - да се усоврши системот на проекцијата, да се направи електричен проектор кој ситните фотографии од лентата ќе ги пренесе на голем екран во салата и ќе и овозможи на публиката да го следи филмскиот спектакл...

Со други зборови, само за технолошката база на филмскиот феномен би требало да се откријат и поврзат сложените искуства од физиката, хемијата, оптиката, електрониката итн.

Од една страна, со тоа започнува фазата во која уметничкото дело ќе настанува повеќе врз база на примарните, едноставни инструменти - туку тоа израснува од се посложениот технолошки, значи цивилизациски инвентар на епохата.

Од друга страна, започнува етапа во која се поставените технолошки-конститутивни фактори на уметничкото дело предизвикуваат кај гледачот се подлабоки и посложени громени, започнува времето

во кое нашиот дух незабележливо и постапно - но напoлно, се менува и усовршува благодарејќи му на комплексниот апарат кој произведува нови (во овој случај филмски) доживувања.

Па, како што некогаш револуционерни скокови во напредокот на човечкиот род го означуваа, да речеме, настанувањето на говорниот јазик, писмото, печатењето и фотографијата, така сега со слични револуции се сретнуваме и во случајот на филмот, телевизијата, компјутерските или ласерските креации...

Во таа смисла, филмот е навистина уметност на дваесеттиот век, бидејќи, без сите научни откритија и технолошки иновации што ги споменавме (а кои се "случуваа" главно во втората половина на минатиот век), филмот, едноставно, не би можел да постои. Впрочем, основниот перцептивен феномен на кој почива целиот филмски комплекс, така наречениот стробоскопски ефект, одамна беше познат (се работи за фактот дека човечкото око, заради своето несовершенство, брзата серија на статични сликички ги доживува како континуирано движење - па поради тоа, при проекцијата, 24 статични фотографии од филмската лента кои во една секунда минуваат низ проекторот се доживуваат како динамичен настан), но дури кон крајот на деветнаесеттиот век можеше да биде искористен во полна смисла - во вид на настанување на филмот и кинематографот.

Психологија

Сите класични уметности остануваа (благодарејќи на артифициелноста на своите обликувани материјали) забележително оддалечени од реалноста и природата, од димензиите на постоењето и настанувањето какви што секојдневно ги гледаме и следиме околу нас. Сликата, скулптурата, музичката композиција, романот, песната или театарската претстава - содржат во себе приличен број природни, животни фактори и искуства, но, сепак, осетно се разликуваат од феноменот на стварноста заради ограниченоста што им ја наметнува материјалот (сликата е

разнобојна но рамна и статична, скулптурата има волумен но е неподвижна, јазичните и писмените симболи мораме да ги претвориме во сликовни или дела со друго значење, итн.), како и заради изразните облици на стилизацијата внатре во секој од тие феномени (и сликарот, и скулпторот, и писателот и композиторот ги менуваат битно природните својства на одредениот објект или појава, ги менуваат во согласност со потребите и ограничувањата на своите обликувани материјали).

Филмот, за разлика од тоа, донесе неоченувана илузија на стварноста и животот во своите прикази: од една страна, фотографското регистрирање на настанот пред камерата овозможи дотогаш најсовршен "отпечаток" на она што навистина се случило; од друга страна, филмската машинерија овозможува пред камерата да се реконструираат и снимат многу појави, односно настани кои (на екранот) изгледаат како навистина да се случиле пред објективот; од трета страна, филмот, конечно, има и способност поверно од другите медиуми да ја репродуцира не само формата туку и движењето на она што го снима...

А во присутноста на движењето се наоѓа поентата што филмската целина така забележително ја разликува од сите други медиумски структури појавени до денес во сферата на визуелните облици на комуникацијата и креацијата: тоа движење е дефинитивен гарант на целосната доверба која и несвесно и ја даваме на филмската слика на екранот - тоа движење ни овозможува докрај да се идентификуваме со формите кои, сами по себе, не се така блиски на реалноста и нејзината морфологија (затоа што филмската слика, сепак, е само ограничен, црно-бел или вештачки обоен фотоотпечаток на реалноста). Појавувањето на филмското движење беше доволно новата појава, несовершена и артифициелна, да се издигне до степен кој нашата свест и потсвест ќе го прифатат како нова вистина. Тоа го истражуваа и го потврдија многу теоретичари.

Но, токму тоа движење е најфиктивната категорија на филмското дело, единствена од неговите димензии за која може да се докаже дека поправо не постои, односно дека постои исклучително благо-

дарејќи на несовршеноста на човечкото око - кое 24 статички фотофази што брзо поминуваат на екранот "ги спојува" во континуирано движење на феноменот и обликот.

Најсложената од досега познатите медиумски структури наедно е и најмногу поврзана со технолошката илузија, поправо со изразениот недостаток на човечкиот перцептивен апарат. Оттука специфичниот апсурд на филмската структура и парадоксот на нејзиното дејствување врз нашата психа: кинематографијата е крајно зачудувачки спој на технолошката перфекција на медиумот и биолошкиот, перцептивен недостаток на *homo sapiens*...

Интересна последица на сето ова е фактот дека филмот (најнапред нашите сетила, потоа на нашата свест) нуди некои нови, никогаш порано невидени слики: најнапред слики од овој наш свет, изменет и "прекроен", но доволно препознатлив за да се идентификуваме со него; а потоа и слики на други, повеќе или помалку различни реалности кои ние (благодарејќи на впечатливоста на сугестивноста на филмската целина) ги прифаќаме како веродостојни и медиумски вистински. Филмот не само што снима разни облици (нам познати или непознати), тој ги (со режијата, камерата, монтажата) поставува во нови односи: а ние реагираме на законите и значењата на тие нови, изменети односи и појави.

Конечно, доживувањето на филмското дело до денес (по количината на опфатените сетилни димензии) е најсложено уметничко доживување дадено на гледачот: филмот во своите глетки органски ги поврзува просторот и времето, обликот и движењето, визуелната и звучната вредност, а со делотворниот склоп на сите тие елементини наведува на уметничко учествување во настанот кој по опсегот на своето дејствување врз нашите сетила ги надминува сите поранешни облици на доживување на уметничкото случување.

Се разбира, не тврдиме дека филмот по можните домети е уметност супериорна над другите: но предупредуваме дека никогаш порано на уметникот не му стоел на располагање таков широк регистар на деј-

ставувања врз сетилата, свеста и вкупната личност на потрошувачот.

На филмот, навистина, реагираме како што никогаш порано не сме реагирале на еден уметнички артефакт: а од уметникот зависи дали таа можност ќе ја искористи за обична атракција или за предизвикување на посложено доживување на нашиот дух.

Комуникација

Претходните тези укажуваат дека филмот (вршејќи длабоко влијание на духот на својот гледач) морал да изврши и битни промени во контактот помеѓу уметникот и гледачот, па затоа, благодарейќи и на посебноста на својата филмска природа, и во оваа сфера морал да создаде низа нови вредности.

Навистина, филмот располага со низа нови облици за воспоставување контакти помеѓу уметникот и гледачот, помеѓу неколкумина гледачи, помеѓу повеќе единки, значи, меѓу луѓето. Некои тој состав од знакови го нарекуваат филмски јазик: во секој случај, станува збор за многу комплициран облик на пренесување и примање пораки - но, за комплициран облик кој сите сме го совладале скоро незабележано, гледајќи филмови, па затоа често не сме ни свесни дека всушност многу добро "зборуваме" и "разбираме" еден нов, сложен јазик - филмскиот.

На пример: кога режисерот ќе ни покаже на екранот човек кој е тешко болен или ранет и лежи в кревет, а потоа во крупен план свеќа покрај перницата која наеднаш се гаси - ние без колебање подразбираме дека човекот од претходниот кадар умрел, иако тоа никој буквално не ни го рекол ниту ни го покажал. Таа за нас многу едноставна и автоматски разбирлива филмска метафора би и била наполно нејасна и неразбирлива на една личност која никогаш не била во кино: таквата личност би сметала дека се работи за две различни, одвоени и со ништо (ни по сликовитост ни по значење) неповрзани глетки. Токму како што, на пример, еден жител на регион во кој нема автомобили не би разбрал какви се тие шарени знаци што стојат

покрај патиштата знаци кои во нашиот простор им се разбирливи и на најмалите деца.

Таа способност за лесно и природно "читање" и разбирање (на ни малку едноставните) филмски пораки и знаци е доказ за сето она ново што филмот во нас го развил и усовршил, без оглед на тоа дали за овие нови димензии на сопствената свест сме свесни или не.

Социологија

А тој, условно наречен - филмски јазик, тој нов облик на меѓусебно разбирање по пат на звучно-мобилни филмски слики, го "зборува" и "разбира" оној голем дел од нашата планета кој ги посетува кинематографите, без оглед дали салата со проектор се наоѓа во Токио, Њујорк, Москва, Рио де Жанеиро, Пекинг, Најроби... Тоа, од подрачјето на психологијата и комуникацијата, логично не доведува на планот на социологијата - зашто филмот е феномен кој со своите специфични пораки и облици дејствува во планетарни размери, на огромен број луѓе, надвор од границите кои претставуваат поединечни региони, држави, континенти. Филмот, најкратко речено, условил и развил низа нови облици на однесување, контактирање и реагирање на нивото на скоро целото цивилизирано човештво: кинематографските остварувања зборуваат со интернационален јазик, јазик на подвижната слика, тоа значи дека низа сознанија, идеи, вредности и разбирања се шират од емисиониот центар во сите делови на планетарниот животен организам. Стреловито - затоа што филмските копии настануваат и патуваат побрзо отколку што патуваат театарските трупи, оркестри и подвижните изложби на културните и цивилизационски вредности.

Тоа повторно не наведува на полето на политиката, креативната или репресивната: зашто со адекватна употреба или со вешта злоупотреба на филмот може да се изврши ненасетен притисок (забележителен или незабележителен, директен или индиректен, видлив

или невидлив) на масата гледачи ширум глобусот, и тоа кратко време, со едноставно користење на популарноста што филмот ја ужива и со распространетоста на светската кино mreжа... Во наше време, истите можности и сили се присутни и во телевизискиот медиум, но филмот е сепак прв пример на креативна, комуникациска, психолошка, социолошка и политичка енергија која на допадлив начин може да биде брзо насочена на скоро сите подрачја од цивилизираниот свет.

А, патем речено, и на планот на економијата филмот се презентира како нов, необичен феномен: бидејќи ниедна поранешна дејност не предизвикала толку расправи и тези за односот на креацијата и производот, уметничкиот и комерцијалниот елемент, културната вредност и пазаришниот артикл, полезните квалитети или заслепувачката количина на шарени лаги.

Сето ова се само претпоставки: станува збор за проблемите за кои се напишани серии студии, расправи, елаборати и книги. Ние не се обидуваме да ја објасниме сета нивна сложеност, но накратко укажуваме на прашањата кои, кога и да е, во поголем или помал обем, мораат да се постават пред секој филмски истражувач.

Уметност

Претходните белешки се однесуваа на филмскиот феномен во целина, значи на филмот како медиум, како на многустрана иновација на различните планови на индивидуалниот и општествен живот. Од сето ова уште посложен е проблемот на филмот како нова уметничка можност, како креација која во себе опфаќа максимум елементи на необично комплексен и делотворен начин.

Дури и баналните примери од филмската историја, за кои зборувавме и порано, покажуваат какви се изразни, метафорички, поетски можности нуди "седмата уметност": неколку сосем обични кадри (исто лице пред три плетки, слика на болен и слика на свеќа што се гаси) се склопуваат под раката на

режисерот и монтажерот во нешто битно ново, во целина која со своето значење и поетска содржина изненадувачки ја прераснува важноста и содржината на поединечните делови. Филмскиот автор може своите кадри да ги сними на најразлични, многу оддалечени места, може да ги направи во сосем различни временски моменти, може на материјалот да му додаде звук и музичка придружба, односно боја каква што сака, можно е сцените да ги подреди на кој и да било од начините што му се чинат интересни - а потоа, од сето тоа шаренолико множество детали, елементи и решенија, тој е во состојба да создаде единствен, богат, предизвикувачки уметнички организам, остварување на кое и по повеќекратно гледање нема да можеме да му продреме во сржта.

Потсетете се на врвните доживувања што сте ги имале на некој концерт, во театар, при читање книга, разгледување слика или скулптура, движејќи се низ архитектонски комплекс: споредете го тоа со доживувањето на филмот кој посебно ви се допаднал и ве возбудил... Дури, и кога тоа не е посебно вреден филм, сте почувствувале возбудавање чија широчина, длабочина и вкупна магичност ниеден друг обликуван материјал не го предизвикал кај вас. Да повториме, не затоа што филмот е повреден и помокен од другите уметности (тој тоа никако не е) туку затоа што филмскиот уметник е во можност, со симултано активирање на сите оние категории на кои почива тоталитетот на стварноста (просторот и времето, движењето, обликот, звукот, бојата, музиката) да изврши на нашите сетила, на нашата свест, исклучително богат и повеќезначаен "творечки притисок".

Тоа значи дека не е лесно да се направи филм, дури и ако ја занемариме разликата помеѓу допадливиот производ и уметничкиот домет: сите оние професии што мора да ги опфаќа една бројна филмска екипа, сите изведбени, технолошки, индивидуални и колективни способности што мораат да бидат вградени во филмскиот чин - зборуваат за еден степен на вкупна култура и цивилизација, неопходни за местото, односно просторот каде што настанува филмот. Затоа кажуваме дека филмот, во исто време, е

индивидуален и групен квалитет, вредност на чие настанување му претходи сложен и разновиден процес на созревање и во личен и во општествен простор на искуство, односно дејствување.

Еволуција

На крајот треба да се каже дека филмот, како изразито динамичен и променлив феномен, внесува нови поими и во сферата на традиционалната еволуција на уметноста, во сферата, поправо, на еволуцијата на облиците и идеите воопшто.

Ние скоро сосем точно можеме во материјална смисла да определиме што е слика, скулптура или книга: во текот на вековите се менувала нивната содржина и уметнички карактер, но самата слика или книга (како предмет, како материјален фактор) низ историјата ни оддалеку не ја измениле својата физиономија како што во текот на овие осумдесет години се променила физиономијата на филмската слика.

Да се потсетиме: за нашите баби и дедовци филмот значеше нешто сосем различно од она што значеше за нашите мајки и татковци, а тој "ист" филм, денес, за нас значи нешто друго, нешто ново... Пред осумдесет години, на малиот екран во кинематографот се појавуваше невешто снимена, нема црно-бела слика; пред педесеттина години се појави звукот, филмската целина се ориентираше на сосем поинаков "јазик", на новите можности за креација; пред четириесеттина години запоннаа да се појавуваат се посовршени видови филмови во боја; пред триесеттина години се појавија првите "големи" екрани, "sinemascope", потоа екранот стана гигантски - се појави системот TODD-A-O, стереофонскиот звук, што битно ја измени и креативната, и комуникациската, и содржинската димензија на филмот; денес, пред нашите очи се развива компјутерски филм - создаден со помош на електронските мозоци, напредува холограмот (пластично "прикажување" овозможено со ласер).

Сево ова заедно е - филм во глобална смисла: ништо од тоа, меѓутоа, не е дефинитивен, траен, вечен облик на филмот.

Тоа не значи само дека една уметност брзо и раз-
новидно ги променува формите на своето претставува-
ње: тоа значи дека во сферата на нашите искуства
влегува еден битно нов вид уметнички феномен.
Значи, дека еден творечки медиум се развива дина-
мички, според се понови и посовршени вредности, а
тоа значи дека и нас постојано не менува, усовр-
шува, збогатува.

Значи дека филмот не учи на темелениот дијалек-
тички принцип на животот: ништо не е вечно, трај-
но, запрено и фиксирано, се се менува како што и
ние се менуваме, се се развива и напредува - а во
таа прогресивна промена лежи можноста за поширока,
подлабока и побитна илузија на едно идеално, за-
секогаш дадено и задоволително решение.

XX

На сеансите на Отворениот филмски универзитет често пати беа покренувани бројни прашања во врска со развојот на филмската уметност. Во овој број ги поканивме познатите филмски критичари и публицисти Ранко Нунитиќ и Тоне Фрелих, со свои прилози, да учествуваат во секогаш отворената, универзитетска филмска трибина.

XX

Тоне Фрелих

НАУЧНА ФАНТАСТИКА -- УВОДНО РАЗМИСЛУВАЊЕ

Научната фантастика како своевиден филмски жанр не е карактеристична само за современото филмско творештво последниве неколку десетлетија. Само со еден поглед врз филмската историја од најстариот или прв период, нашето внимание ќе го сосредоточиме на едниот од двајцата втемелувачи на филмот Жорж Мелиес. Мелиесовите кратки филмови -- каков што е на пример "Патување на месечината" од 1902 година -- беа реализирани во скромни размери, но според сите критериуми на вистинскиот научнофантастичен филм. Не само поради фабулативниот тек на приказната туку и во технички и иконографски поглед -- Мелиес, сепак, снимал "филмови со трикови". Затоа не е претерана мислата дека кај Мелиес имаме специфична животна и творечка определба, фантазијата. Другите жанрови се темелат врз реалното и затоа не допуштаат фантастична надградба во сферата на имагинацијата.

Прошетката низ историјата на филмот ќе не запре уште пред еден период, кој на своевиден начин се одликува по научнофантастичните теми. Тука мислиме на германскиот експресионизам и, уште поконкретно, на Винеровиот филм "Кабинетот на доктор Калигари" од 1920 година. Тука, во овој филм, извонреден спој е направен помеѓу фантастичниот настан и самиот изразен стил. Неопходно е да се нагласи дека кај "Калигари" не се оди кон научен пристап на фабулата, туку кон деформација на човечките ликови и значења, па така сето тоа не е во рамките на реалното туку се граничи со нереалното.

Научната фантастика, во современото значење на зборот, го подразбира сето она што лесно ќе го означиме со поимите Мелиес или Калигари. Целта на научнофантастичниот жанр е на гледачите да им овозможи онакви елементи на раскажувањето, кои посегаат во сферата на научно можното, а во исто време и во сферата на иреалното.

Според тоа, каква е потребата од овој жанр? Пред се тука е желбата човечкиот ум да посегне, со помош на филмската слика, зад завесата на реалното. Научната фантастика како жанр му нуди на гледачот пречекорување на сите граници на свеста и знаењата за светот. Ништо повеќе не е пречка што на човекот не би му допуштала фантазијата и креацијата.

Кои теми и подрачја спаѓаат во научнофантастичниот филмски жанр?

а) Фантастичниот свет на реалниот човек, сместен во реален миг и простор (замена на личноста, клиничка смрт, посмртен живот, итн).

б) Откривањето неземни светови и патувањата во други галаксии.

в) Нереалните природни катастрофи, што би требало да се случуваат на земјата (светски поплави, вулкански ерупции, експлозии, удари на големи комети).

г) Појавата на натприродни сили (Супермен, Кинг Конг итн).

д) Живеењето и конфликтите меѓу суштества од други планети (Војна на ѕвездите, Империјата го враќа ударот итн).

ѓ) Натприродната моќ на предметите и животните (Автомобил убиец, Диви пчели, Херби итн.).

Значи, разновидни се степените на човековиот интерес за научната фантастика.

Во почетниот период на техничката еволуција на дваесеттиот век, во центарот на љубопитството беше се она непознато што го опкружуваше човековиот свет. И затоа најчести беа излетите во непознатите созвездија, во другите галаксии. Поради тоа љубопитство беше неопходно тоа непознато да се открива. Така, таа потреба ги претпоставуваше и неопходните драматуршки заплети.

Со развитокот на техниката и науката вселената, сама по себе, набрзо не беше веќе голема непозната, па затоа авторите на научнофантастичните филмови мораа да изнаоѓаат нови, поинтересни теми. Се уште остануваа во рамките на други галаксии, вселената не беше веќе недоволна незнајница, па на најразлични начини се настојуваше вниманието да се сврти кон упорните туѓинци на земјата.

Не беше тоа веќе обично љубопитство, туку активниот отпор стана драматуршка фабулативна девиза на тој творечки период.

Една поподробна анализа на тие филмови би ни покажала дека активниот отпор се огледа на два начина:

а) како совладување на техничките препреки при досегањето на поставената (со фантастика обоена) цел. Пример на таков филм е "Заробени во вселената";

б) со појава на суштества од поинаков вид, кои така или поинаку му се спротивставуваа на земјанинот при нивното откривање или при освојувањето на вселената.

Штом веќе го спомнавме активниот отпор, тогаш мораме да кажеме нешто и за неговиот пандан, а тоа е пасивниот отпор. Ова се јавува како психолошка компонента на филмските артисти. Иако навидум помалку значајна, оваа психолошка компонента доживеа извонредно интересна еволуција: од наједноставниот страв пред непознатото па се до психолошко-филозофските конфликти - испитувањата на онтолошките проблеми, што непознатото ги поставува пред истражувачите. Тоа беше развојниот пат на тој содржински склоп.

Во еден навистина долг период на научнофантастичниот филмски жанр љубопитството беше вперено од земјата кон непознатото во вселената. Во последно време тука забележуваме тематска промена - вистински преврат: сега земјата станува

интересна за непознатите туѓи суштества. Таа туѓа цивилизација, која така продира на земјата (како во филмот "Средби од трет вид"), воопшто не е веќе непријателска спрема нејзините жители. На прашањето како и во колкава мера е можно заедничкото живеење со тие суштества, Позицијата, врз која се темелат одговорите, е напoлно овоземна и втемелена во денешниот миг и простор и во можностите на нашето мисловно обмислување.

Во поделбата на научнофантастичните теми во почетокот на овој текст запишавме и неколку земни фабулативни можности. Деловите г и г', во кои ја распоредивме натприродната моќ на предметите и животните, како и натприродните сили што влијаат врз реалниот свет, содржат присутност и на елементи од жанрот на стравот и ужасот — па затоа и жанрот на научната фантастика не е напoлно чист и еднопластен.

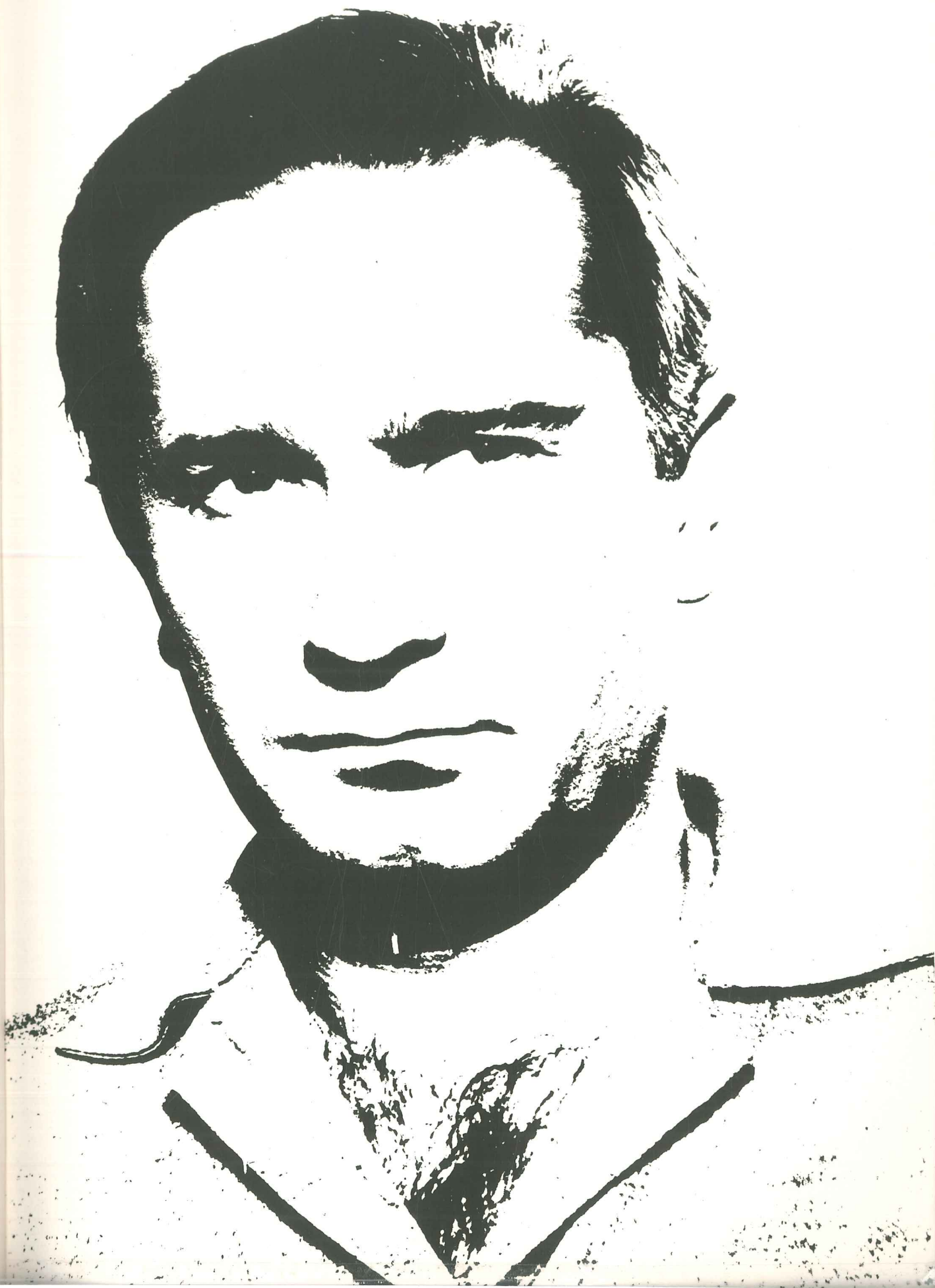
По сите исцрпени можности на научната фантастика лесно можеме да запишеме дека овој жанр, покрај чистата фантазија, бара и најразновидни претпоставки, пред се за просторот и времето, како и за обликот на материјата. Најразновидните одговори што ни ги нуди жанрот ги прошируваат знаењата и животните способности на човекот, а во исто време, се разбира, големото интересирање за научната фантастика е, пред се, последица на времето во кое живееме.

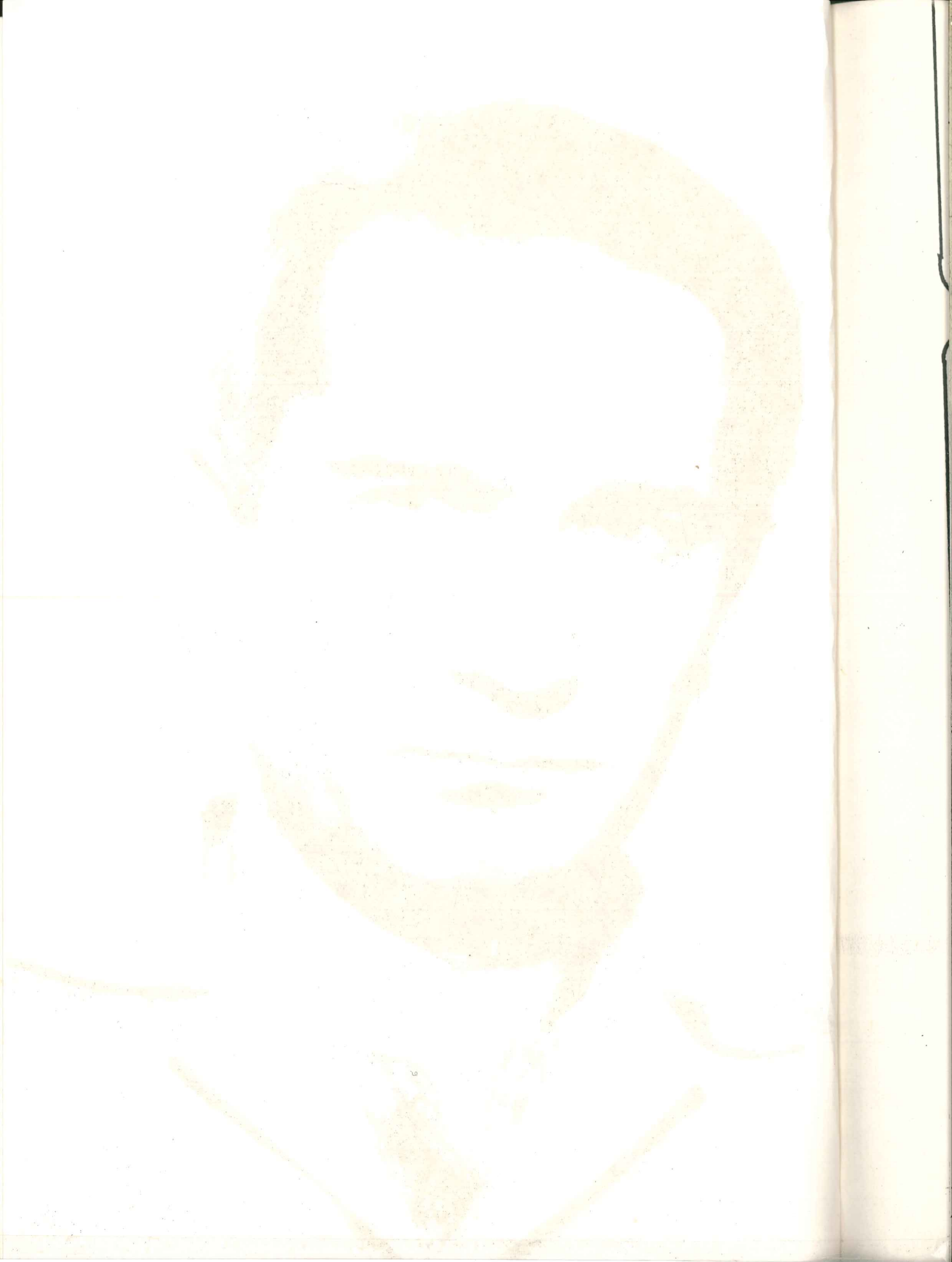
Но, дали уметноста е начин да се дојде до одговори на neodговорливите прашања?

Веројатно! Иако одговорите не ќе бидат вечни — статични. Како што структуралното и фактографското ќе го менува научнофантастичниот жанр така ќе се менуваат и одговорите.

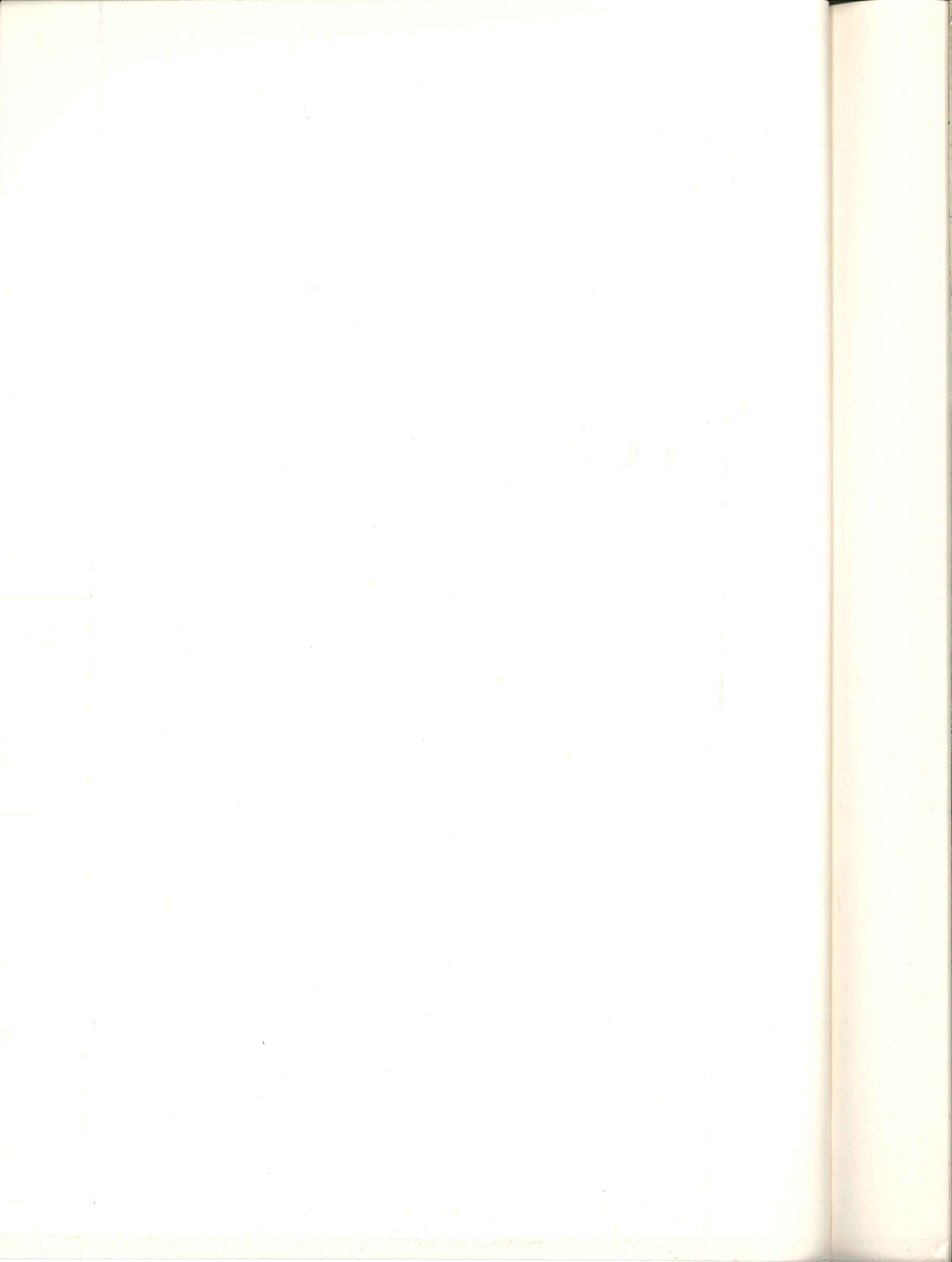
Затоа на научната фантастика и нема крај, таа нема да пропадне.

XX





ECEJ...



Горѓи Василевски

ИЗВОРИТЕ НА ФИЛМСКИТЕ ПОРАКИ

Колку пати покажуваме склоност да ја прифатиме без резерва хипотезата дека филмот е "нај-експлицитниот и најголем" медиум меѓу уметностите, дека светот што веќе влегол во видното поле на екранот ги исцрпел во тој чин сите свои значења и дека зад манифестантниот вид на претставениот објект не постои друга стварност. На другите уметности, по правило, им припишуваме семожни стремежи кон потиснување на значењата што, по некои естетички законитости, не смеат грубо да се обелоденат, тие имаат право на цел спектар алибија зад кои скриената порака добива право на граѓанство и со неа може да се кореспондира, на нивните автори не им се одзема можноста да им наметнат на директните пораки маски на препознатливи вистини. Таквите овластувања им се доделуваат, како нешто што само по себе се подразбира, и на сликарството, и на книжевноста, и на поезијата.

На природата на филмот, пак -- така се помислува -- механизмите што можат да предизвикаат двосмислености и се туѓи. Филмот, наводно, го испразнува својот драмски набој во видливиот, манифестантен чин; револверот пукна, го погоди негативецот. Што повеќе да се размислува? Та, еве, злото е осудено, правдата задоволена. Таа емоционална сатисфакција го покрива и задоволувањето на цела дузина архетипски морални барања, меѓу кои најчесто се инсистира на триумфот на доброто и поразот на злото.

Но, дали тоа е вистинскиот одговор на прашањето: какви се видови информации ни пренесува филмот? Да го земеме за пример така често експлоатираниот конфликт во кој авторот го помирува стремежот за победа на правдата. Дали, под површината на инсценираните судири, не го најавуваат своето експанзивно присуство мотивите

кои, и кога допираат до лушпата на експлицираниот конфликт, до видливиот и објаснив тек на приказната, значи, никако не се идентификуваат со неговите гласно изречени пораки? Станува збор за мотиви како сомневањето, на пример, или, пак, вината, а ако сакаме, можеме да ги наброиме уште и мотивите на самоуништувањето, болната посесивност, самољубието, или пак беспричинскиот алтруизам, априорната љубов итн, итн. Секој од овие мотиви ќе добие полн замав на дејствување единствено ако, во една или друга форма, им се противи на логиката и организацијата на приказната, во некое оддалечено ехо, во некој длабок потповршински слој на акцијата.

Оваа посебност на дејствувањето на нелегализираните мотиви ќе ја забележиме не само во жанровите кои, како што се претпоставува, гравитираат кон психолошките драми или кон содржините со љубовна тематика, туку во иста, ако не и во поизразена мера, и во акционите филмски родови (вестернот, криминалистичкиот филм, трилерот, хоророт, научнофантастичниот филм и, особено, во комедијата).

Ние веќе во неколку наврати зборувавме за тоа како еден Хокс, на пример, умее да изведе антитеза на вредностите за кои инаку се заложува содржината на соодветната филмска приказна и, почитувајќи ги конвенциите на холивудскиот спектакал, да ги "прошверцува" моралните импликации на антитезата како свој авторски став. Како став, но уште повеќе, како свое право на творечка слобода. Го наведовме Хокс, но тоа не значи дека покрај него не можат да се најдат имињата на уште стотина други автори.

Всушност, тој список би морал да се прошири врз сечиј авторски свет што претендира на правото да ги изразува стремезите и противречностите на една културна констелација, во која субјектот или ги вложува своите морални и творечки сили во чинот на помирувањето со барањата што му се поставуваат или, пак, им се спротивставу-

ва на тие барања. Јасно, и во едниот и во другиот случај доаѓа до неизбежен конфликт, до судир што го поттикнуваат и во него учествуваат сите субјективни, сите општествени и метафизички сили.

Се разбира, би било мошне чудно и необично кога до тој конфликт не би дошло во еден дијалектички процес, каков што е процесот на творечкиот чин. Прашањето, меѓутоа, станува нешто посложено кога ќе се обидеме да го лоцираме жариштето и полето на дејствувањето на спротивставените сили. Дали токму ѓабулата е таа што ги апсорбира латентните конфликти и низ драмската организација ги манифестира неминовноста, жестокоста или трагиката на неизбежниот судир? Дали може да се тврди дека наративната логика, според која му се дава право на доблесниот херој, на пример, да го постигне, низ густо поставената мрежа од искушенија, својот триумф, всушност ја објаснува неговата мисионерска (или можеби -- трагична) положба? Во каква метафизичка светлина ни го открива драмската конструкција оној добро познат прериски витез Шејн од истоимениот филм? Како тоа функцијата на главен драмски двигател во "Ребека" да и е доделена на една хипотетична личност, која низ целиот тек на дејствието останува имагинарна, неотелотворена, ирационална?

Кога би се обиделе да извршиме една поисцрпна анализа на овие два филма (но и на филмовите од видот на еден "Иван Грозни", на пример) и кога во неа не би ги заобиколиле структуралните аспекти на механизмите што ги емитуваат пораките, сигурно не би се задоволиле со инаку исправната оценка дека тие ги почитуваат композиционите конвенции на една хармонична драмска целина. Анализата би не одвела на проучување на поттиците на херојскиот (или злосторнички) чин и тогаш би дошле до интересни откритија зошто авторите поставувале маски на доблесни одлики врз деструктивните страсти на луѓето, овенчани со ореолот на хероизмот. Џорџ Стивенс не го облекува случајно својот витез ту во бела униформа

ту во сина цивилна облека. Шејн не е никаков ангел од добротвор. А Хичкок најмалку го занимавала енигматичноста на отсутната Ребека од видното поле на дејствијата. Демонијашката сила на одмаздата што ја подготвува една унесреќена жена нема свој материјален облик. Таа е потисната во некое мрачно дно и на првиот сигнал се шири како зараза. Кој знае дали и наивната, верна и миловидна Џоан Фонтан не е инфективна на тоа заразливо демонијаштво. Филмот, како и изгледот на луѓето, не е ни малку наивен феномен.

Точно е дека акцијата, дејствијата и непосредниот чин откриваат повеќе аспекти на личноста, затечена во вителот на настаните. Но тие манифестантни облици на животот, во филмот, многу нешта скриваат. Скриваат и го одвлекуваат вниманието од потиснатите пориви кои, затоа што несообразливиот осаменик мора да ги преименува, се преобразуваат во нови и не веќе така креативни сили. Херојот од филмот нив ги прикажува пред светот што го окружува како спонтан израз на својата божем благородна природа.

Филмскиот автор ретко кога или скоро никогаш не прибегнува кон раслојување на привидот од суштината на нештата повикувајќи се на соопштеноста што ги дава фабулата на приказната. Вистина е дека тој мора да го почитува психолошкиот поредок и организационата структура на приказната поради едноставната причина што гледачот треба да му верува на она што го гледа. Наивно е да се претпостави можноста дека уметникот тукутака ќе ги навести своите потајни намери и оти претходно не ќе изгради цврст систем на раскажување. Дури откако ќе ги постави тие масивни раскажувачки блокови може да се очекува активирањето на потиснатите сили. Сега тие ќе почнат жилаво да се протинаат низ бедемите на легализираните факти и, во моментот кога ќе најдат некоја пукнатина, дискретно ќе го огласат своето постоење.

Фабулативниот привид, значи, или, ако така сакаме да го наречеме, раскажувачката маска, во секој случај мора да ја зачува својата композициона конзистентност. Во спротивно, активирање-

то и дејството на тајните пораки ќе бидат опасно доведени, во прашање и, во секој случај, онаа поетска арома на доверливост, конспиративност и интимност, неповратно ќе исчезне.

На кои се тогаш тие средства, ако не елементите на драмската структура, со кои авторот ги емитува тие таинствени, конспиративни пораки?

Овде би морале, во заграда, да навестиме дека не постои автор кој не располага со сопствен фонд на преносни, или — како што често, макар што не секогаш соодветно се наречуваат — метафоришни реквизити. Познајмувањата, се разбира, се исклучуваат. Внимателниот гледач веднаш ќе ги препознае метафоришките или стилистички поткрадувања во делото на некој автор, кој се потрудил да го имитира ракописот на својот пример.

Кај еден Хокс, на пример, темата на дождот (која инаку скоро и нема драмска функција), најчесто ја презема посредничката улога на морално прочистување од талозите на граѓанската хипокризија, од талозите, значи, кои преоблечени во граѓански вредности на современите митови всушност ја сочинуваат наративната маска на приказната. Ејзенштејн, од своја страна, ќе обезбеди цел метафоришен арсенал во чие метафизичко обилство едноставно ќе потоне драматиката и на најострите конфликтни ситуации од кои е исткаена приказната. Тука се не само неговите раскошни ликовни композиции, кои, патем речено, драматично го потсилуваат емотивното соучество на гледачот во дејствието, но наедно и му противречат, одвлекувајќи го неговото внимание кон асоцијациите на иконографските елементи со распрснатите тематски епизоди на моќта на златото, на дејството на отровот, на присутното сведочење на фрескните композиции, на агресивната заводливост на танците, на отелотворената власт во раскошните костуми итн. (го имаме предвид филмот "Иван Грозни").

Меѓутоа, како илустрација на потиснатата битка што ја водат главната, легализирана тема и подметнатите поттеми (намери) не треба да се повикуваме само на делата на класиците на филмот. Доволно е да обртиме внимание на еден макар и стандарден трилер и да си замислиме, да речеме, вакво решение на мизансцената: во преден план на кадарот сведочиме на еден насилнички чин, а некаде во далечниот фон на истиот кадар, извесна домаќинка купува, на пример, овошје. Овошјето може да предизвика секакви асоцијации; аналогии на плодност, на отуѓување, на вечност, на обнова. Мотивот на овошјето нема никаква драмска функција, но, зависно од монтажниот или мизансценски контекст, тој добива извонредна важност на некоја преносна вредност. Нам ни е дозволено, ако по првата асоцијација авторот не снабди со некој друг метафоричен податок, да помислиме дека насилничкиот чин го отелотворува комплексот на еден Раскољников. Тој можеби ја навестува идејата на праведната одмазда, или, доколку нашата скепса се потхра-ни со нови аргументи, ја застапува хипотезата за целисходноста на мизантропијата.

Но, се разбира, овој кадар може да има и друго, алтернативно решение. Во тој случај, на преден план би се појавила една вљубена двојка која, опиена од младоста на своите тела, восхитено и се препушта на љубовта. Во заден план можеме да замислиме едно дете како го гаѓа со украденото овошје својот вреник. Приказната, јасно, се развива според својата раскажувачка логика, но асоцијациите и овојпат како да му се противат на воспоставениот наративен поредок. Младите љубовници, впрочем, немаат неограничен избор по кој ќе го продолжат својот животен пат. Тие или ќе се одлучат за брак, или ќе се разделат, или, што е помалку веројатно, ќе умрат еден крај друг. Но затоа темата со украденото овошје може да се репродукува во безброј варијанти и секоја од нив да ја дополнува врската на младите љубовници со нова метафизичка димензија. Овошјето можеме да го видиме во некоја изменета ситуација, тоа може на некој тротоар да се распа-

ѓа, а веќе во кој знае кој кадар, да добие својство на убав декоративен предмет кај мебелот во некој стан. Не е исклучена можноста убавата овошка да ја препознаеме и на мамутската рекламна фирма каде што се нуди како козметичко средство.

Не треба да се биде многу прониклив па во варијантите на користењето на овој метафизички реквизит да се насети дека авторот сака да развие некоја нова тема што се разгранува од централниот тематски блок. Нему му е дадено на располагање да се задржи на мотивот на сомневањето во љубовта. Тој може да ја воспева нејзината трајност, нејзината кривост или вечност, но, исто така, да се сосредоточи и врз патологијата на љубовта, врз посесивноста на некој од нејзините заробеници, врз егоизмот, или пожртвуваноста.

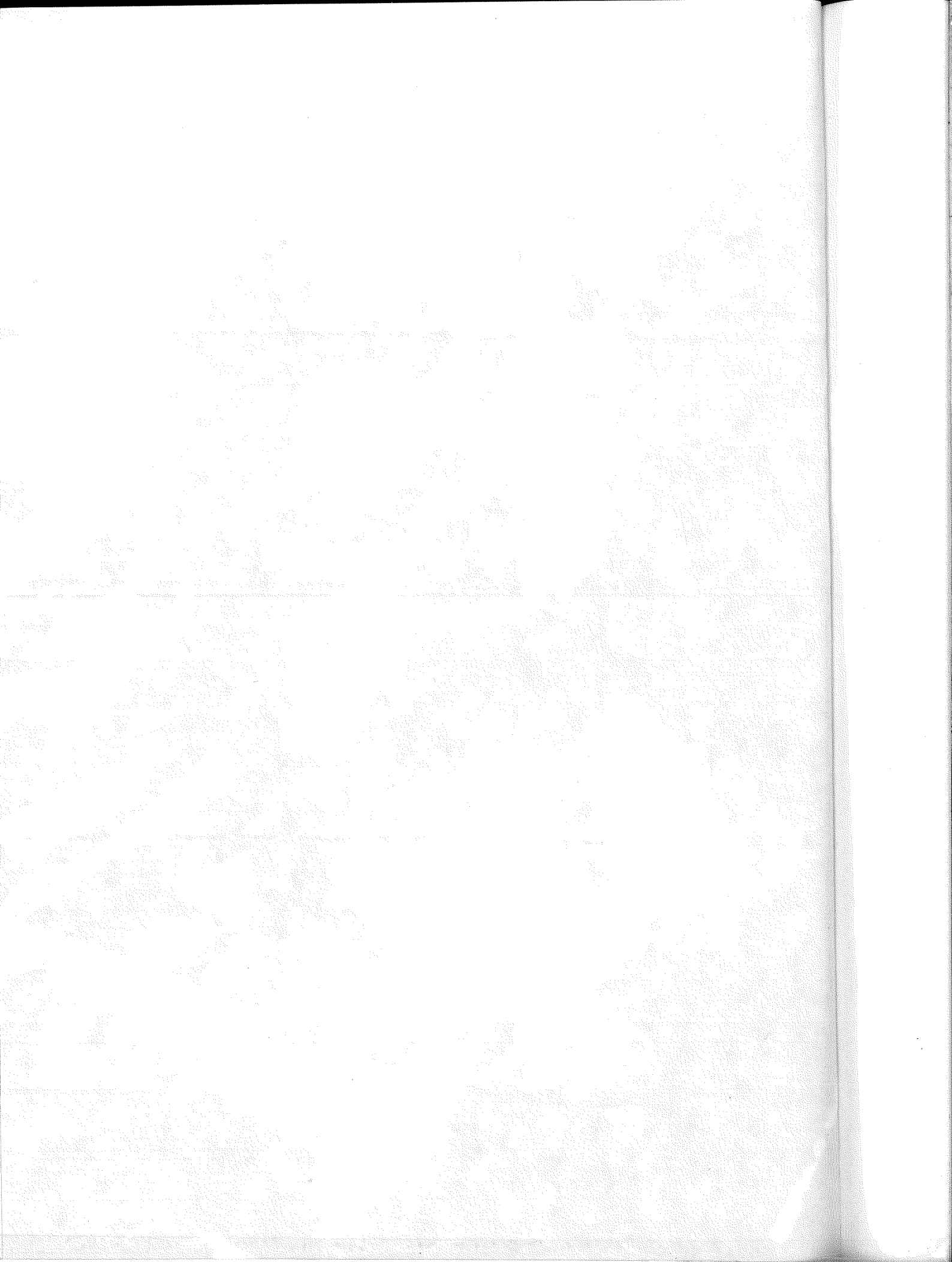
А зарем метафоричката функција што и ја припишавме на убавата овошка не може да ја преземе и еден мртов предмет, револверот, на пример, од кој Артур Пен во "Бони и Клајд" ќе создаде цел метафорички микрокосмос на биолошкото, социјалното, моралното и емоционалното поведење на своите херои. Ние возбудено ја следиме во овој филм одисејата на двајцата прогонети и озлогласени ограбувачи, но во исто време наслушуваме како внатрешен татнеж како отчукува ритмички метафизичкото срце на нивните егзистенции, ослободени од теророт на фактите.

Очигледно, приказната е лага. Навистина, неизбежна, парадоксална и незаобиколива лага. Лага, како што телото, во однос на душата, е исто така една неизбежна лага.

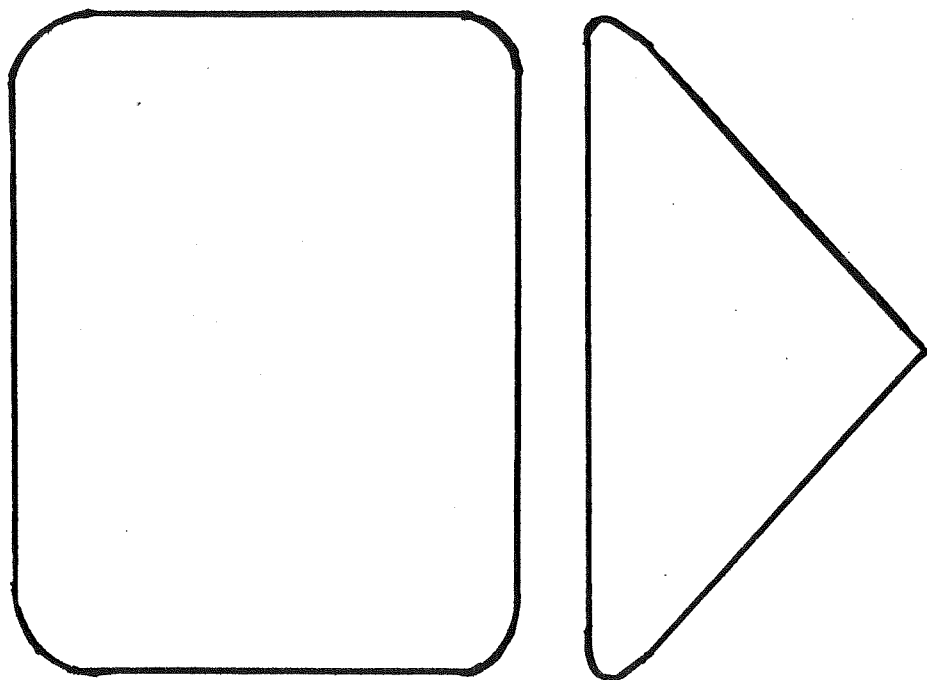
XX

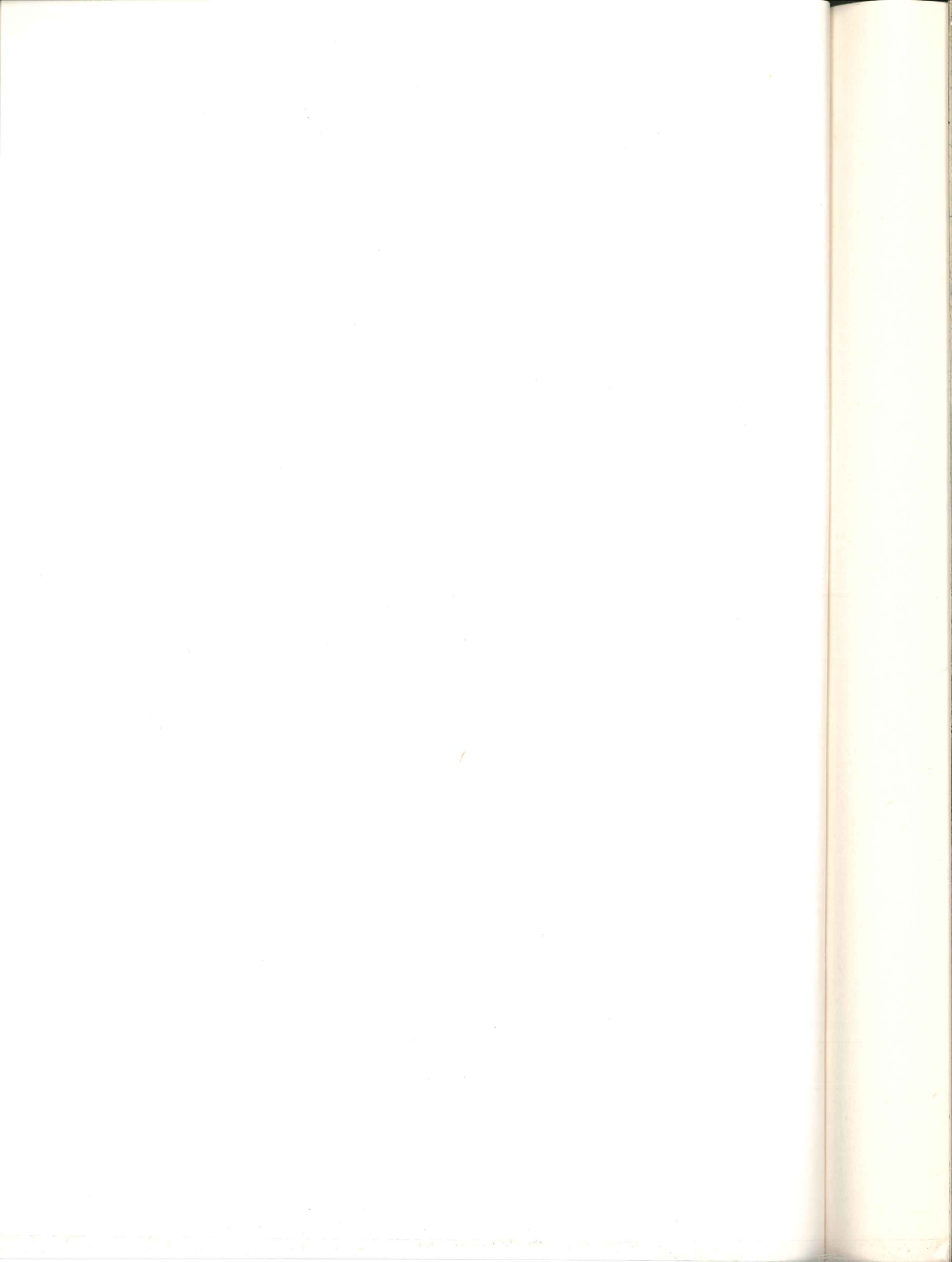






КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР





XX

Божидар Зечевиќ

ВОРКАПИЌ И НОВИОТ ХОЛИВУД

Често се заборава на фактот дека на многу актери на "новиот Холливуд" – а под ова условно се подразбира конгломерацијата на писатели, режисери и сниматели, која во шесеттите и седумдесеттите години на Холливуд му го врати угледот – можноста за пресврт им се укажа во нивните веќе поодминати средовечни години, така што тој беше можен дури како последица на истрајната здодевност во сенката на великаните. Свое време го дочекаа по долгогодишно аргатување во екипите на другите, кои точно им го одредуваа местото и функцијата. Ф.Ф.Копола, познат како стратег и продуцент на бунтот, сведочеше, не еднаш, за акумулираното задоволство на помладите генерации на Холливуд, и страстната желба во даден момент, кога ослабуваат стегите, да тргнат *straight ahead* по некој свој пат, длабоко свесни и за доброто и за анахронно во наследството што им се предава. Друг факт, кој често не се зема предвид, е тој што најголемиот дел на "новиот Холливуд" дојде од филмските училишта, т.е. претставува прва генерација филмации, кои од самиот почеток се школуваа за филм и во таа смисла ги завршија соодветните факултети. Трет факт од важност, во овој контекст, е тој што поголемиот број доаѓа од двете најугледни филмски школи во Калифорнија: од филмските отсеци на Универзитетот во Јужна Калифорнија (USC) и Универзитетот на Калифорнија во Лос Анџелес (UCLA). Во оваа индукција на факти ќе се запреме на податокот дека професорот Славко Воркапиќ ги поставил темелите на филмските курсеви и на едната и на другата школа, во распон од околу дваесет години, и дека голем дел од предавањата на овие факултети и денес се изведуваат според неговите нацрти, според основните принципи што самиот ги елаборирал и кои немаат пандан во современата теорија на филмот.

Во светлината на овие факти битно е да се знае дека Воркапиќ започнал со жестока критика на веќе традиционалните холивудски правила уште пред 1949. (кога дошол на чело на Филмскиот отсек на USC): трибината на Филмската школа често ја користел, акумулираното незадоволство на своите слушатели да го сврти во насока на промената; актерите на "новиот Холивуд" се или негови ученици, или ученици на неговите ученици или негови пасионирани слушатели. Снимателот Конрад Хол зборуваше, по повод смртта на професорот во 1976, дека Воркапиќ извршил огромно влијание на генерациите млади филмации и дека влијанието на неговите теоретски поставки се чувствува дури денес, кога неговите поранешни студенти се елитата на "новиот Холивуд". Не ги разгледаме трите елементи на ова влијание.

ВИЗУЕЛНОТО ПОЛЕ И ВИСЦЕРАЛНОТО ДЕЈСТВО

Во својата книга "Новиот Холивуд" филмскиот критичар Ексел Медсен со право нагласува дека еден од битните елементи на промената е поинаквото разбирање на улогата на Филмскиот снимател од онаа што ја има во класичната холивудска шема. Овој радикален пресврт се случи со посамостојната работа на снимателот во склопувањето на филмот. "Денешните филмови се празник за очите" вели Медсен, "а новите гледачи се сообразуваат со дејствувањето на камерата". Тие се соживуваат со избледената сепија-фотографија на Вилмош Жигмонд во филмот "Коцкар и грешница" ("Mr. Cabe and Mrs. Miller") на Роберт Алтман, напнати се заедно со неговите бујни но злокобни пејзажи на реката во "Ослободувањето" ("Deliverance" на Џон Борман) и јаздат низ апсурдната Америка по бескрајните автостради во "Тексас-експрес" ("Sugarland Express", на Стивн Спилберг). "Голи во седло" ("Easy Rider" на Денис Хопер), "Пет лесни пиеси" ("Five Easy Pieces" на Боб Рефелсон), "Месец од хартија" ("Paper Moon" на Питер Богда-

новиќ) и "Холивудскиот ѓризер" ("Shampoo" на Хол Ешби), за својата ѓама многу му должат на Ласло Ковач, како што и филмот "Буч Касиди и Кид" ("Butch Cassidy and Sundance Kid" на Џорџ Роџ Хил) својот визуелен впечаток и го должи на преекспонираната и изгладнета фотопрографија на Конрад Хол. Денес филмскиот снимател е носител на главната улога, рамноправен е со артистот-свезда. Предноста ја има оној чиевидување е изразено со повеќе оригиналност, со подобра композиција и со поточно планирање на брзото дејствување на личноста што снима во часот во кој се случува во ист момент, оној кој истражува нови идеи и на сликата и дава тон и живот. Камерманот - снимателот или директорот на фотопрографијата - игра главна улога, дијаметрално спротивна на онаа што му била доделувана во класичниот Холивуд... Денес погледот на филмот е дел на неговата свест и висцералното искуство во часот во кој тоа доминира на екранот... Снимателот е нова култна фигура... Подемот на четворицата водечки холивудски сниматели, Конрад (Џони) Хол, Хескел Векслер, Ласло Ковач и Вилмон Жигмонд, значи всушност линија која ги руши архаичните правила на професијата."

Конрад Хол потекнува од класата на Воркапиќ на USC и таму бил сметан за еден од најталантираните слушатели на "стариот мајстор". Ласло Ковач, "скромнен во поглед на својот придонес", не студирал во Америка, но признава дека "најмногу учел од Хол и Холмовиот "класен колега" од USC, Вилием Фрејкер", љубимец на Воркапиќ. Жигмонд ги слушал отворените предавања на Воркапиќ во Вествуд што ги организираше UCLA. Сите четворица одлично се разбираат кога станува збор за основните принципи на нивната работа и нивната улога во завршното оформување на филмот.

Во Медсеновата експликација на новата улога на снимателот (до која, како што самиот кажува, дошол по разговорот со споменатите четворица), веднаш се препознаваат некои клучни поставки на Воркапиќ.

Прво, омилената публика на Воркапиќ ја сочинуваа повеќе снимателите отколку режисерите. Тој, според воведеното холивудско правило, ги нарекуваше "кинематографисти" ("cinematographers"), што не значеше само она вообичаено "снимател" туку, во регистарот на поимит на Воркапиќ, секогаш имаше една дополнителна конотација: "создавач на кинематографија". Во оваа смисла често правеше дистинкции давајќи му предност на творечкото дејствување на снимателот, кого го сметаше за врвен актер на кинематографијата, додека, истовремено, не го криеше своето сомневање во режисерот кого секогаш повеќе го гледаше во сферата на mise-en-scène, значи како театарски или "фотодрамски". Со својот стар соработник Грег Толанд, Воркапиќ уште во триесеттите години инсистираше на дефинирање на улогата на камерата како елемент кому му е иманентна извесна самостојност во однос на режијата. Во четириесеттите, предавајќи на USC, го претпостави радикалниот пресврт во осамостојувањето на "кинематографистите": "Од вас очекувам да ја афирмирате уметноста на движењето" - зборуваше, "а до тоа ќе дојде само со изучување на основните принципи на својот медиум". (Неговите ученици-сниматели, денес се потпишуваат не како камермани или директори на фотографија, туку: "Congrad Hall, cinematographer", со што јасно се имплицира дополнителното значење на кое инсистираше Воркапиќ.)

Во врска со "основните принципи на медиумот", Воркапиќ, прв во светот на теоријата на филмот, зборуваше за значењето на "визуелното поле" ("visual field"), кое секако го има предвид и Медсен во своето пледоаје за снимателите ("a look of the film"). Преземајќи го терминот "визуелно поле" од психологот Џејмс Гибсон, Воркапиќ му го определи фундаменталното теоретско значење во однос на "визуелниот свет", од една, и "филмската слика", од друга страна. Во практична смисла Воркапиќ тврдеше дека "визуелното поле" и "филмската слика" се во непосредна врска: второто зависи од првото во

спојувањето на одбраната и снимена глетка или, како би рекле филмозите, во градењето посредништво помеѓу профилмското и филмското. Тоа би значело, попросту речено, дека обликот и содржината на филмската слика, нејзината појавност и изразност, секогаш ќе бидат зависни од способноста и талентот на оној кој прв таа слика ја обликува, т.е. дека индивидуалното чувствување на видливиот свет ќе има непосредно влијание на изборот, организацијата и композицијата на "визуелното поле", од што неминовно ќе произлезе сосема особена филмска слика, читлива на нивото на индивидуалниот код. Бидејќи "визуелното поле" прв го организира снимателот а не режисерот, индивидуалниот код се чита побрзо и полесно отколку дополнителната организација на сферата на режијата, па на снимателот му припаѓа извесно *"lux primaе noctis"* во едничкото обликување. Затоа, можеби и Медсен и големата четворка инсистираат на "оригиналност" и "индивидуалност" на камерата, повикувајќи се, притоа, на правото што од тоа произлегува.

Второ, во непосредна врска со поимот "поглед на филмот" Медсен го доведува и поимот "висцеларно дејство", што не е ни малку случајно. И овој термин го вовеле Воркапиќ и двата ги доведе во оној однос што го потенцира Медсен (целото поглавје за снимателите на "новиот Холивуд" го нарече *"Visceral Impact"*). Во толкувањето на Воркапиќ тоа значи психосоматски, синестезиски одговор на гледачот под влијание на сликата, значи не само "response" на оптичките и слушните нерви и мускули, туку целина на сензомоторниот и мускулаторниот апарат на гледачот. Ако е точно дека филмската слика потекнува, во прв ред, од специјално организираното видно поле на снимателот и неговите свесни намери во поглед на користењето на ограничените и специјално одбраните фотографски средства (објектив, филтери, вештачки и природни извори на светлина, бленди, лабораториски постапки), тогаш е јасно дека првото висцеларно дејство го врши самата слика, низ низата свои дистинктивни својства. Овие својства се смета-

ат дистинктивни во однос на другите елементи на филмот, особено приказната (читај: сценариото), и обвивка на глобалното обединување (читај: режија), по што се распознава и новата, самостојна улога на камерата, во смисла во која тоа го констатирал Воркапик: "Целулоидната лента се користи главно за раскажување приказна, за изнесување аргументи или за пренесување некоја идеја или производ. Опседнати со приказната, аргументот, идејата, ние сме несвесни за средствата, со кои сме доведени до тоа. Обземени од "наркотичната сенка на самиот филм", ние не забележуваме како сите тие средства доаѓаат не само низ нервите и мускулите на око то туку и низ целиот нервен систем на целото тело".

Творечката улога на камерата е промовирана на нов степен со признавањето на фактот дека таа е во состојба да врши непосреден висцеларен впечаток, кој, на нивото на анализа, може да се дистанцира од другите сродни но, исто така, самостојни елементи. Но се чини дека во тоа Хол и другите го наоѓаат вториот теоретски аргумент за својата "cinematography". "Сличен удел извојува Воркапик и во "творечката монтажа" - "montage" - за разлика од функционалната подреденост на "занаемската монтажа" - "continuity cutting" или "editing".

Со помош на Воркапик "новата звезда", снимателот, го доби местото што одамна му припаѓаше: на сите индивидуални, творечки и професионални додаден е и јасниот теоретски аргумент.

РЕДУКЦИЈА НА БОЈАТА

Овој настан резултираше со низа крупни последици и интервенции што произлегуваа од самиот карактер на снимателот, кои, меѓутоа, јасно се распознаваа на нивото на финалниот производ и му даваа посебен тон.

Една од нив беше снимателската редуција на бојата. Уште од времето на првото одушевување со колор-филмот, Воркапиќ укажуваше на негативните ефекти на "полниот колор", што доминираше се до крајот на шеесеттите. Лудилото по силни бои што ги овозможуваше првата формула на "Eastman-Kodak" и "Technicolor" го третираше како неумерено и неистинито шаренило, спротивно на самата природа на филмот. Оваа резерва на Воркапиќ потекнуваше од неговото чувствување на филмот како израз на стварноста. Сметаше, слично како Ејзенштајн и Арихајм, дека колористичкиот свет на филмот ретко или никогаш не кореспондира со боите во стварноста (која на Воркапиќ, всушност, и не му беше битна, освен ако не беше во функција на филмската поезија, што, во пропозициите, ги опфаќаше само вистинските, очигледните - "actual" - движења и облици). Воркапиќ, напротив, знаеше дека градиентот на бојата секогаш зависи од истата онаа "индивидуалност" што ја поврзуваше со "визуелното поле" и дека во свеста на гледачот, бројот на боите секогаш перцептивно се редуцира на одреден тип тоналности. "Полниот колор" не е "actual", како што сугерираше Воркапиќ во своите предавања во Њујорк во 1965.

Лично, повеќе го сакаше црно-белиот свет. Не е случајно што Воркапиќ само два пати во својот живот работеше со боја (монтажните секвенци за филмовите "Љубовници" - "Sweethearts" на В.С.Ван Дајк, и "Јованка Орлеанка" - "Joan of Arc", на Виктор Флеминг) и што сите свои филмови ги снимаше во црно-бела техника, дури и тогаш кога колорот се здоби со сите технолошки предимства. Редуцијата на бојата на основната или, евентуално, на доминантната тоналност беше една од неисполнетите желби на Воркапиќ.

Неговиот ученик, Конрад Хол, овој идеал почна да го применува во "исушување" на боите, во работата на филмот "Двобој на Пацификот" ("Hell in the Pacific", на Џон Борман), "користејќи посебни филтри и лабораториски методи за отстранување на бојата". "Има многу боја во

Филмот "зборуваше Хол, потврдувајќи го своето несогласување со Жигмонд, "кој користи мека светлина и преекспонира и воопшто е сличен на импресионизмот во уметноста на екранот", пишува Медсен. Како и Хол, тој "безнадежно тагува за црно-белиот филм". Сними неколку црно-бели филмови, како што се "Ладнокрвните" ("In Cold Blood") на Ричард Брукс, и смета дека "Градот на изобилието" ("Fat City"), што го снимил за Џон Хјустон, би бил подобар во црно-бело; започнал да експериментира со преесконирање во филмот "Дивото момче Вили" ("Tell them Willy Boy Is Here") на Абрахам Полонски и продолжи во "Буч Касиди и Кид" на Џорџ Роџ Хил.

Холовиот школски другар од USC, Вилием Фрејкер, ја открива истата наклоност. Работи на редукција на бојата, а неговите најдобри екстериери се можеби токму оние со придушена светлина, низ облак од прашина и дожд, и во почетокот стопените а потоа повторно оживеани елементи на пејзажот, во филмот "Терор и страст" ("Games") на Кертис Харингтон. Оваа наклоност се забележува и во "Булит" на Питер Јејтс, "Ситите за Елдорадо" ("Paint Your Wagon") на Џошуа Логан како и во првиот Фрејкеров самостоен филм "Човекот кој е тешко да се убие" ("Monte Walsh").

Заедничката наклоност кон редукцијата на бојата кај учениците на Воркапик брзо стана "стил" во "новиот Холивуд". "Исушувањата" и "сведувањата" на една доминантна тоналност, кон крајот на шеесеттите означиле и крај на "полниот колор", доведувајќи ја неговата функција во разумни граници во интерес на филмот во боја. Мајсторот на "сведувањето" на бојата на драматуршката функција, Антониони, со "Котата Забриски" добро се вклопи во овој тренд, кој се уште живее и добива блескаво место во поединечните пасажии на "Божествените денови" ("Days of Heaven") на Теренс Малик или во првата третина од филмот "Ловци на елени" ("Deer Hunter") на Мајкл Чимино па многумина се прашуваат да не станува збор за нов маниризам. Низата епигони, како Џон Алонза

("Tom Horn") на Вилием Веир, можеби и даваат повод за една ваква претпоставка.

Како и да е, Воркапиќ доживеа своите идеи, што се однесува до бојата, да ги види остварени токму во делата на своите најдобри ученици-сниматели. Неговата смрт и раѓањето на "новиот Холивуд", за жал, се совпаднаа.

ПРОТИВ КАМЕРАТА ВО РАЦЕ

Краткотрајната мода на "камерата во раце" што ја воведе францускиот нов бран и нему сродниот "cinéma-verité" во шеесеттите години, имаше извесен одзив и во Америка, пред се на Источниот брег, под влијание на "њујоршката школа" на авангардистите (Ширли Кларк и "подземјисте"). Во своите предавања, во њујоршкиот Музеј на модерната уметност во 1965, Воркапиќ директно се изјасни против оваа мода, доследно застапувајќи го ставот што го образложи уште во 1949 на : "Се се тоа помодарски променаци, тоа перцептивно нишање на камерата, многу популарно кај филмските режисери, кои со камерата постапуваат како со дете, кое не е задоволно се додека не го повозиме со количка или не го разонодиме со кукла".

И покрај необазеновската љубов кон "камерата во рака", која, наводно, го стимулира впечатокот на реалност и вистинитост ("cinéma-verité"), поправо во својата алеаторична нестабилност, Воркапиќ одамна ја посочи онтолошката неодржливост на овој инструмент во медиумот на играниот филм. "Денес е многу во мода", повторуваше Воркапиќ во 1965 г. во играните филмови да се уметнуваат пасажни снимени со "камера во рака", очигледно од убедување дека тоа на глетката и дава поголема непосредност, како што е случајот со филмскиот журнал. Во ред е, мислам, кога снимателите на журнари работат на овој начин, бидејќи треперењето на нивните снимки се доказ дека биле лично присутни на настанот, дека немале време да ја постават камерата на статив,

дека се можеби подбутнати во тој момент, во кој се труделе настанот да го фатат во изворен облик. Но, се прашувам, што бара снимателот на филмски журнал во спална соба, додека Белмондо и Џин Сиберг се забавуваат под ќебето во Годаровиот филм "До последниот здив"? "Камерата во рака" ги регистрира и најмалите потреперувања и пулсации на снимателот, без оглед колку е тој во состојба да ја држи цврсто камерата во рака. Овие мали потресувања се пренесуваат во визуелниот свет и, колку при проекцијата сликата е поголема позабележително е и тоа треперење. "Тоа, секако, го расипува дијегетичкиот склоп воспоставен со други средства, освен ако не се работи за намерна постапка, на нешто слично со брехтовскиот "V - ефект" во театарот, за кој овде нема психолошко оправдување. Треперењето на визуелниот свет е дополнителен, пришиен и еминентно интелектуален додаток, кој по ништо не и припаѓа на одбраната и претставена глетка. Воркапиќ ова го докажа со споредување на ефектите од "камерата во рака" и "огледалото во рака" што треперат: го сакаме тоа ние или не, секогаш е присутен впечатокот дека некој ја држи направата. Овој впечаток потекнува од стариот закон за перцепцијата што го формулирал психологот Џејмс Гибсон, уште во четириесеттите години. Неговата доследна примена во теоријата на филмот, чиј автор е Воркапиќ, објаснува дека причината на треперењето не е непосредниот, забележителен свет на профилмското, туку секогаш оној кој го држи огледалото, дополнително воведениот актер, манипулант и аранжер, туѓ на визуелниот свет за кој сведочи филмската слика. "Не, нема визуелна *verité* во овој вид *cinéma*", извикуваше Воркапиќ, на крајот на едно од своите десет предавања, кои секогаш ги посветуваше на откривањето на заблудата за силата на "камерата во рака" во доменот на играниот филм.

Благодаревјќи му најмногу на Воркапиќ, кој го даде првото теоретско објаснување за одбегнување на оваа постапка во играниот филм, оваа мода траеше кратко и во Холивуд никогаш не

пушти подлабоки корени. Конрад Хол и Хескел Векслер ја исмејуваа оваа постапка како "аматерска" дури и во случајот на документаристот Фред Вајсман, при што, секако, не беа во право. Жигмонд, исто така, смета дека со "камерата во рака" - наводно добро употребена за постигнување филмски ефект на брзање и нервоза (потрага за одбегнат затвореник, на пример) - се оди во друга крајност: PANTAFLEX е портабл камера, но сепак ве заморува кога ја држите во рака од проба до проба, од кадар во кадар. Таа тогаш го регистрира и она што не го сакам. Мислам дека секогаш е подобро да се стави камерата на статив. По мое мислење, "камерата во рака" би требало да се користи само исклучително, за некои дополнителни движења во сцената." Технолошкото усовршување на "портабл камерата" не влијаеше на овој став, иако кон крајот на седумдесеттите започна новата лудост со STEADYCAM, која е во состојба до совршенство да ги амортизира сите потресувања и треперења. Дури и во овој случај, или можеби токму овде, впечатокот на наметнатиот и надворешен, во перцепцијата визуелен свет, станува уште поочигледен. Тој не припаѓа на визуелното поле, бидејќи се уште го нарушува неговиот внатрешен консепт. Со други зборови, тој, со извесна правилност, токму во случајот на "камерата во рака" се покажува како елемент на некаква ентропија во составувањето на филмот. Хол, Хескел и Жигмонд научија оваа ентропија да ја одбегнуваат укажувајќи на Воркапик; за нивната слика никогаш не би можело да се рече дека е ацинамична. Напротив, тие преку Воркиевите четири основни категории на "филмска кинематика", за кои ќе стане збор на друго место, успеаја од движењето да го извлечат максимумот.

ВРАЌАЊЕ КОН ОСНОВИТЕ

Во суштина, влијанието на Воркапик врз "новиот Холивуд" не се состои во проведувањето на "нешто што никогаш не било", туку, напротив, во укажување на аксиоматската целина на нешто "што отсекогаш било". Сета активност на Воркапик би-

ла насочена кон дефинирање на онтогенетските компоненти на кинематографот, кои се засновуваат на позитивното искуство на науката за човечката перцепција. Тој, со право, сметаше дека во теоријата на филмската практика има малку место за произволности и дека нашата перцепција, па и разбирањето на филмот во целина, зависи од извесни психолошки законитости својствени на светот на забележувањето, кому човекот му се покорува *sui generis*. Затоа и елементите на филмскиот занает ги гледаше во непосредна зависност од овие основи. Психолошките основи ги претпоставуваше на основите на теоријата на кинематографскиот медиум – извесна мета-основа – кој е длабоко мотивиран од својот извор. Тоа, конкретно, значи дека законите на перцепцијата на облиците и нивното спојување во целини – кои ги истражуваше и формулираше психологијата на "гештalt" – ги условуваат основните принципи на филмското изразување, јазикот на филмот.

Неговата поделба на "визуелно поле" и "визуелен свет", меѓу кои се раѓа "филмската слика", потекнуваат од "гештalt" и го дефинира односот во кој снимателството добива нов третман и ново теоретско значење. Но, тоа е само факт на кој во Холивуд со години не му се даваше вистинското значење: неговата отсутност не влијаеше на самиот аксиом, за кој Воркапик претпоставуваше дека ќе биде препознатлив порано или подоцна, што и се случи. Редукцијата на бојата не е само нов каприц на егоцентричните сниматели. Таа во филмот постоеше уште од првите игри со осветлувањето, но стана актуелна дури во времето на развиениот колор, кога се покажа дека психолошкиот закон на сведувањето на доминантната тоналност, длабоко го мотивира секој филмски израз, кој мора да биде далеку од "полниот колор", за да кореспондира со перцептивниот свет. Попатниот пример на "камерата во рака", исто така, не враќа кон основите: всушност, нема битна разлика меѓу Лимиеровиот "Фар во рака" во Венеција и современите PANTAFLEX и STEADYCAM. Работата е само во уметноста да се одбегне нејзиното

ентропично дејство, кое произлегува од психолошките основи на перцептивниот свет и е во судир со законите на филмското изразување (Воркапиќ сакаше скромно да рече: занает). Секогаш станува збор само за основите. Но, парадоксално звучи фактот дека и денес, во време на кулминација на технолошкото богатство на кинематографот, за многу од овие основи се уште не се знае, така што не станува ни збор да се земат предвид.

И, токму поради откривањето на овие основи, кои отсекогаш постоеле, се раѓа некој нов израз.

Еден од протагонистите на "новиот Холивуд", режисерот на филмовите "Француска врска" ("French Connection"), "Истерувач на ѓаволот" ("Exorcist") и "Крстосување" ("Cruising"),

Вилијем Фридкин, му ја призна на Воркапиќ оваа основна заслуга. По својот прв Оскар, го слушаше во Вествуд, 1972, курсот на Воркапиќ и потоа изјави:

"Славко Воркапиќ е предавач, кој во оваа земја денес знае најмногу за можностите на филмот. За филмот научив повеќе само слушајќи го Воркапиќ отколку што научив режирајќи шест играни филмови. Понекогаш е напорно да се слуша; тој е тврдоглав, педантен, непоколеблив во своите принципи - а тие принципи често е потешко да се прифатат од мирниот, ненаметлив начин на кој ги изложува.

Да се направи нешто сам многу е позабавно отколку да се занимава со туѓи обиди и правила. Многумина од нас почнаа да трчаат уште пред да научат да одат.

Зошто да се занимаваме со Воркапиќ? Затоа што тој се занимава со она што е основно, она што постојано не враќа на основите, на основната вештина на раскажувањето на филмот. Поголем број денешни режисери премногу се занесени со креирањето "сопствен филм" за да се грижат за

На неговите сесии тој зборува, а вие слушате. Тој прикажува инсерти од филмови, анализира зошто сцените се добри а зошто не се и како режисерот секогаш може да направи и подобро, се разбира, ако од него самиот повеќе го интересираат јасноста на изразувањето и гледачите. Тој ви покажува излез за она што е суштествено за дводимензионалниот медиум".

XXX
Нови книги...

НОЕЛ БИРШ: "ЗА ОДДАЛЕЧЕНИОТ НАБЉУДУВАЧ"
(ФОРМАТА И ЗНАЧЕЊАТА ВО ЈАПОНСКИОТ ФИЛМ), ЛОНДОН, 1980

Јапонија и нејзината култура, а посебно книжев-
носта, театарот и филмот не се веќе енигма за
Европа и Америка. Во последниве неколку години
објавени се, во разни земји, студии кои содржат
множество продорни анализи и точни забележувања
за Јапонија и нејзината култура; покрај тоа,
благодаретејќи на сеопштиот развој на комуни-
кациите, странците се почесто имаат можност да
ја осознаат оригиналноста на јапонската умет-
ност. Оваа љубопитност, сосем природно, се пре-
несува и врз јапонскиот филм кој, дури и денес,
останува делумно неразбирлив за неупатените.

Сепак, бројот на книгите за јапонскиот филм, од
година во година, е во се поголем пораст. По
книгите на Доналд Ричи /Donald Ritchie/ Џоан
Мелен /Joanna Mellen/ и Аида Бок /Aida Boch/
кои во најголема мера се историско-естетски при-
рачници, чија вредност варира како по обемот та-
ка и по квалитетот, добивме и една опсежна струк-
туралистичка студија на францускиот теоретичар
Ноел Бирш, која на англиски ја преведе и ја об-
работи критичарката Анет Мајклсон /Annette Micha-
elson/. Веднаш треба да се одбележи дека оваа
дијалектичка анализа на јапонскиот филм настана
како плод на Биршовиот студиски престој во Јапо-
нија и долгогодишното изучување на јапонската
историја, книжевност и, особено, на "знаковниот
систем", карактеристичен за сфаќање на јапонска-
та уметност воопшто. Во својата студија Бирш об-
јави и низа продорни анализи на јапонскиот кабу-
ки театар чии комуникациони кодови ја одредија
особената поетика и концепцијата на јапонскиот
филм како медиум на чисто интуитивно сознание.

Еден од најчесто упатуваните приговори на ја-
понските синеасти се однесува на наводната бав-
ност на ритмот во јапонските филмови. Но, оваа
забавеност му одговара на концептот што многу
се цени во уметноста на Јапонија, концептот м а:

момент на мирување помеѓу две движења, пауза помеѓу два музички удара, тишина помеѓу два збора, простор помеѓу две црти. Јапонскиот уметник, со помош на концептот ма, настојува да изрази нешто што го надминува движењето, зборот или цртата. На истиот начин, филмските уметници настојуваат да одржат подолги паузи помеѓу плановите, за да го означат на најдобар начин она што не може точно да се изрази со сукцесивното менување на кадрите.

Според тврдењето на Бирш, од ова произлегува дека поимот на монтажата во јапонскиот филм нема иста конотативна смисла како во Европа и Америка, каде што монтажата значи спојување на кадрите, како што монтажата на една машина значи спојување на нејзините составни делови. Од тоа логично произлегува дека и кадарот, како основна филмска единица, не може да се сфати со посредство на линеарната логика карактеристична за европскиот начин на мислење: тој се шири, се собира и го менува обликот според потребите и концептуалната замисла на режисерот.

По Уводното историско-културолошко поглавје, Ноел Бирш се осврнува на значењето на одделни историски етапи во развитокот на јапонската кинематографија. Веќе од 1920 година, јапонското производство се покачило на повеќе од три стотини филмови годишно, што значи дека било на нивото на европското или американското производство. Љубовта на Јапонците кон филмот останала еднакво голема и подоцна, нешто што Бирш го објаснува со фактот дека визуелната комуникација секогаш играла голема улога во јапонската култура и што Јапонците се стремат да "мислат" во слики. Во филмската комуникација, тие слики се претвораат во повеќезначни симболи со чие посредство се пренесуваат најразновидни пораки кои ги ангажираат сите сетила на гледачот.

Францускиот теоретичар смета дека уште Ејзенштејн, во текот на својот престој во Јапонија и студиозното проучување на јапонската уметност, ја уочил "монистичката" природа на ја-

понскиот кадар како базична филмска единица, како и битната особина на јапонскиот филм своите пораки да ги пренесува низ спојувањето на спротивни елементи во единствена целина. Најодзади, нему треба да му се заблагодари и за согледувањето на блиската паралела помеѓу јапонската техника на филмска монтажа и устројството на к а б у к и театарот, како и за уочувањето на влијанието на јапонското сликарство врз сфаќањето на просторно-временскиот континуитет во јапонскиот филм. Според тврдењето на Бирш, јапонското сликарство докажува дека Јапонците повеќе се интересираат за времето отколку за просторот. Нив повеќе ги "впи-ва" времето што протекува, менувајќи ја, притоа, формата, како што тоа го прави водата, отколку уредноста на просторот: тие мислат дека не постои механичка врска помеѓу спротивните елементи, дека спротивностите не стојат со времето што може да се прикаже само со ивични црти, молчење и ништавило. Благодарейќи на ваквиот ултрасубјективен и културолошки приод на Ноел Бирш, ние со поголемо разбирање ги прифаќаме неговите "еретички" тврдења и ревалоризирани судови за одделни историски етапи од развојот на јапонскиот филм. Така, на пример, Бирш тврди дека вистинскиот "златен период" на јапонскиот филм е главно предвоениот период, помеѓу дваесеттите и триесеттите години. Што се однесува, пак, до одделни автори, францускиот теоретичар смета дека Јасужиро Озу своите најдобри филмови ги снимил помеѓу 1936 и 1942 година, додека неговите повоени остварувања се само бледи академски одблесоци на предвоениот период. Најдобрите остварувања на Миzogучи или Нарузе, исто така, им припаѓаат на предвоените години, додека, неоспорно, главните носители на повоениот јапонски филм се Куросава и Ошима. На крајот, треба да се забележи и тоа дека американското Здружение на филмските критичари ја прогласи оваа Биршова студија за јапонскиот филм за "филмска книга на годината".

Богдан Калаџатовиќ

XX



Во подготовката на овој
број соработуваат:

Горѓи ВАСИЛЕВСКИ
Павлина ГРГУРЕВИК
Илхами ЕМИН
Божидар ЗЕЧЕВИК
Богдан КАЛАФАТОВИК
Благоја КУНОВСКИ
Ранко МУНИТИК
Илинденка ПЕТРУШЕВА
Дубравка РУБЕН
Тоне ФРЕЛИХ
Мирослав ЧЕПИНЧИК

лектор
Оливера ПАВЛОВСКА

графичко обликување
Златко ПАНОВСКИ

дактилограф
Снежана ПАНАЈОТОВА

издава
КНИГОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА - СКОПЈЕ
Кеј Димитар Влахов 66
п.о. 161 - 91000 Скопје
тел. 228-064 и 221-579

за издавачот
Ацо ПЕТРОВСКИ

тираж: 350 примероци