

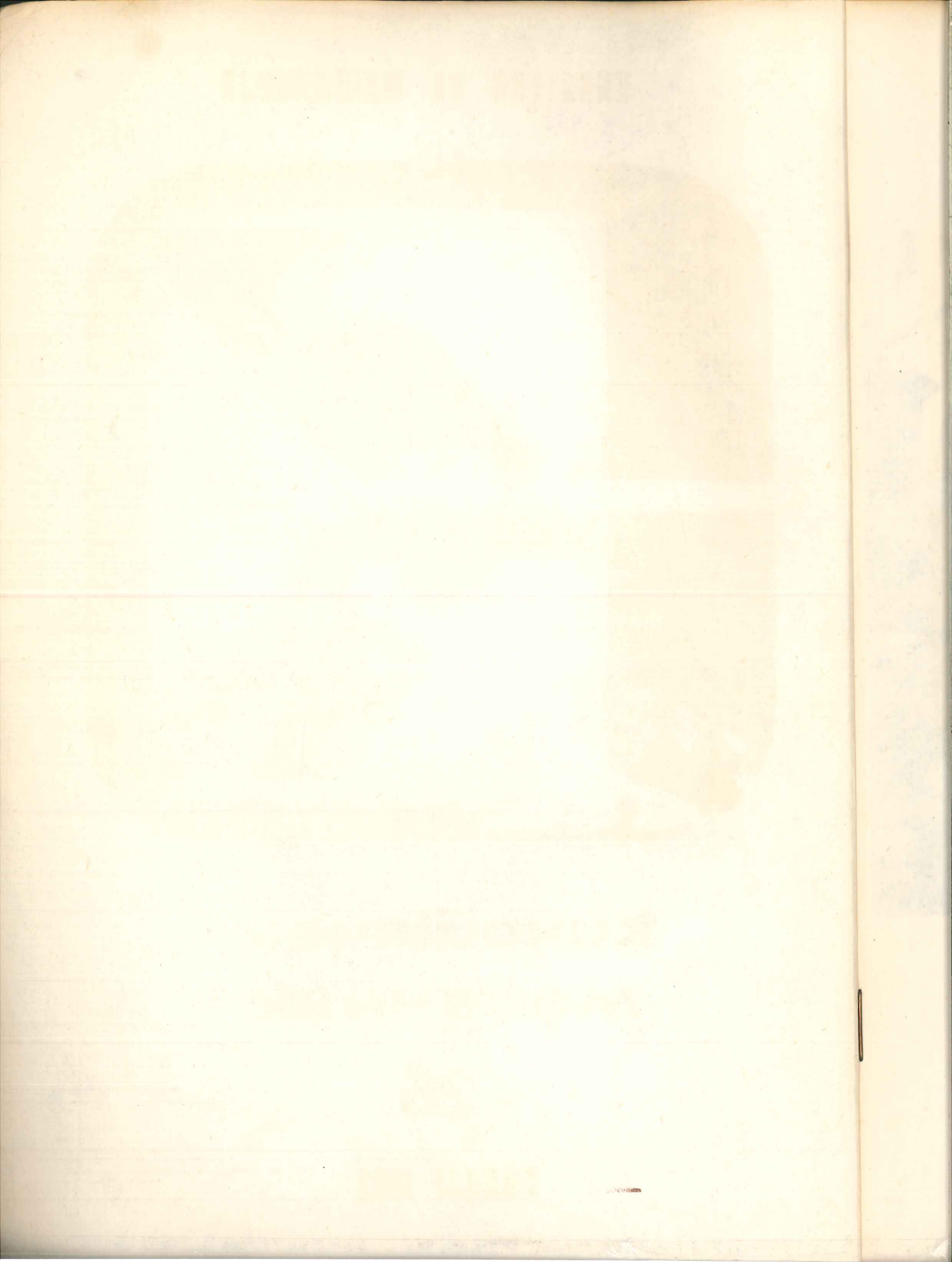
КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



киношечен
месечник

26

СКОПЈЕ, 1982



Содржина

АРХИВ НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

- Бане Чадиновски: Кон документарниот филм "Македонија" од 1923 г..... 7
- Секавања на Ѓорѓи Василев Цинцев од Струмица за првите кинематографски активности во тој регион 23
- Павле Константинов: Научно-информативните помагала за пишувани и фотодокументи..... 25

ПОВОДИ

Кинотечна програма 1981-1982 година

- Љубомир Костовски: Кон новата Атлантида.. 37
- Благоја Нуновски: За "Нота Забриски"..... 52
- Слободан Петровиќ: Акира Куросава - големиот бран 57
- Благоја Нуновски: За "З" на Коста Гаврас 68

Од кинематографското искуство во неврзаните земји

- Благоја Нуновски: Третиот филмски свет... 73
- Мирослав Чепинчиќ Неврзаните кинематографии и нивните естетички постулати..... 97

35 години од организираната кинематографија во СР БиХ

- Ацо Штана: Почетоците на филмот во Босна и Херцеговина..... 109

ОД ТЕОРИЈАТА НА ФИЛМОТ

- Ѓорѓи Василевски: Границите на антагонизмите меѓу теоријата на филмот и филмската практика..... 125

ИН МЕМОРИЈАМ

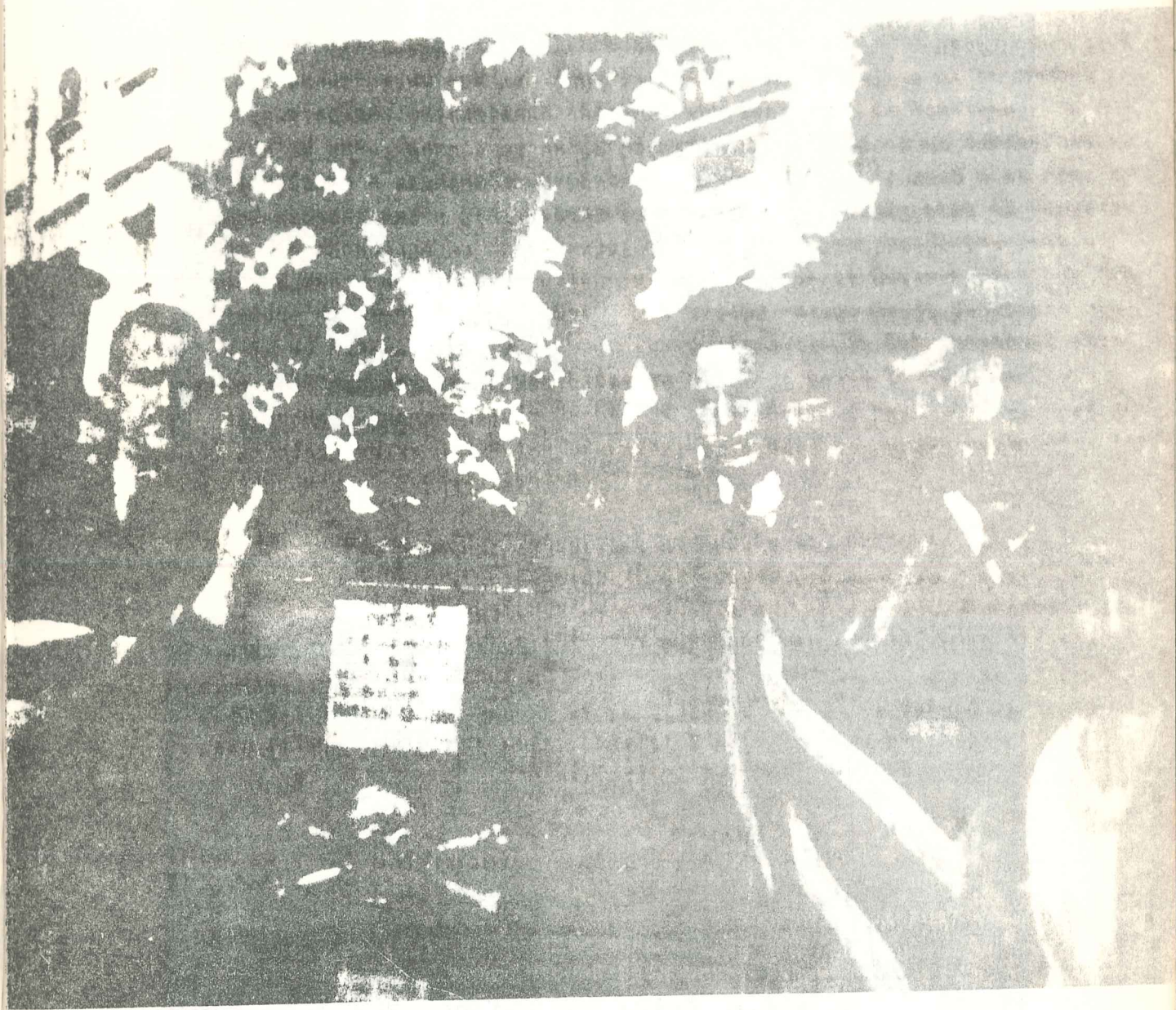
- Мирослав Чепинчиќ: Смислата за класика и вкусот на комерцијализмот..... 157
- Илинденка Петрушева: Глобер Роча-револуционерниот филмски поет од "Зелениот континент"..... 168

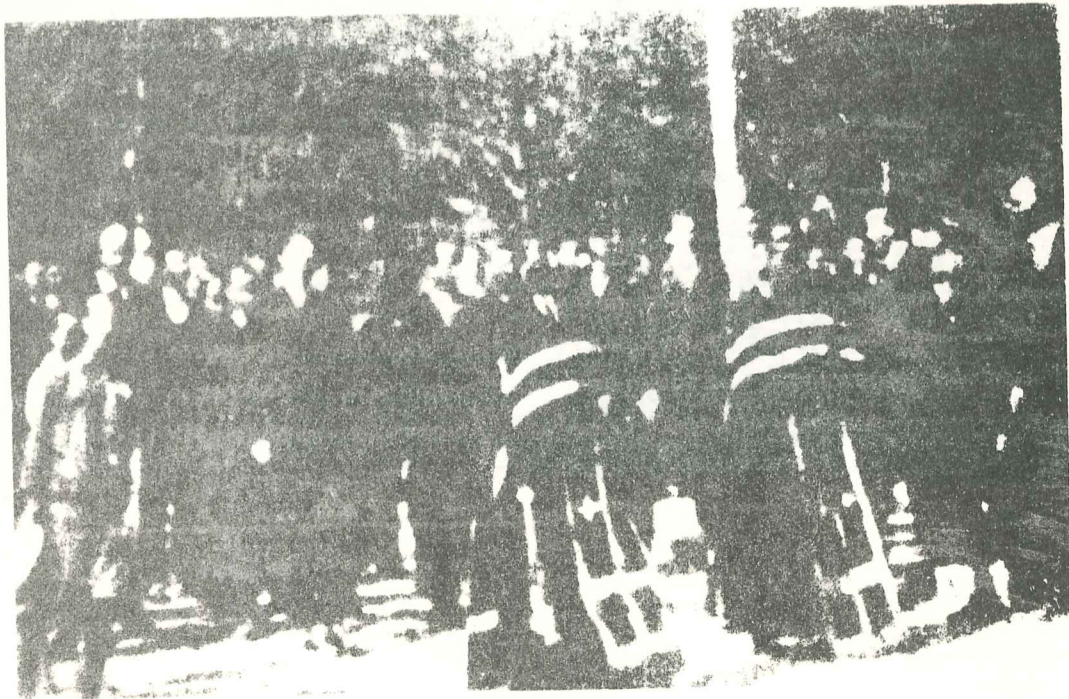
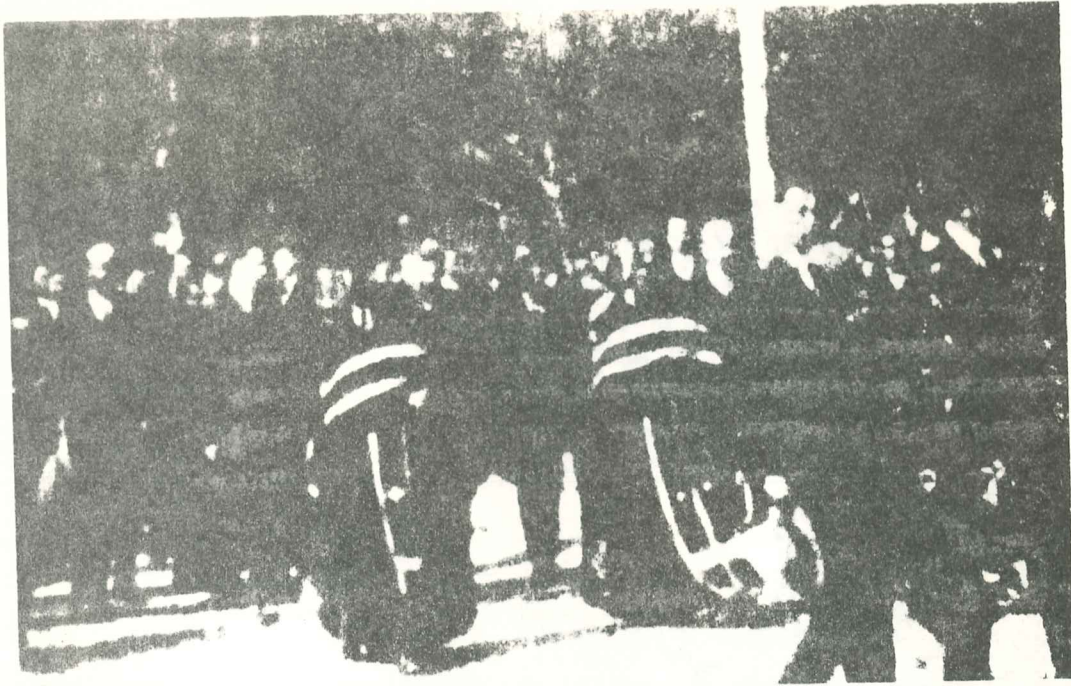
КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР

- Трибина за Нуросава (Сл.Петровиќ)..... 175
- В.Петриќ: Динамика на филмската слика (превод)..... 178

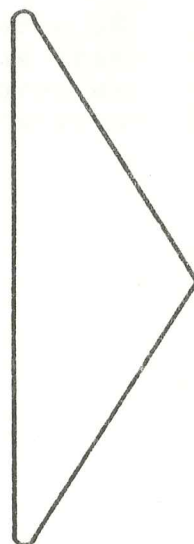
Забелешка:

Фотографските илустрации за овој број се од филмот "Македонија", снимен во 1923 г.





АРХИВ НА
МАКЕДОНСКИОТ
ФИЛМ



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

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

Бане Чадиковски

НОН ДОКУМЕНТАРНИОТ ФИЛМ "МАКЕДОНИЈА"
ОД 1923 ГОДИНА

Во текот на последните неколку години Кинотеката на СР Македонија ги збогати своите фондови со нови филмови и филмски материјали кои претставуваат драгоценост за сведоштво за растежот на светската и југословенската кинематографија, но исто така, што е мошне позначајно и за создавањето и растежот на македонската кинематографија. Меѓу најзначајните филмски материјали пронајдени во последно време секако спаѓаат оние кои во Кинотеката се заведени под број 575⁰²¹/IV. Значењето на овие филмски материјали е дотолку поголемо што се непосредно сврзани со почетоците на македонското филмско творештво. Покрај филмските материјали снимени од страна на Милтон Манани, се чини дека новопронајдените материјали спаѓаат меѓу најзначајните со кои засега располага македонската Кинотека, а кои се однесуваат на историјатот на македонската кинематографија.

Имено, во пронајдените филмски материјали се регистрирани настани непосредно поврзани со подалечното минато на Македонија и борбата на македонскиот народ за независност и слобода. Оценувањето на вредноста на пронајдените материјали допрва претстои, но, сосема е сигурно дека Кинотеката на СР Македонија го пронајде и го смести во своите фондови и првиот македонски документарен филм што е работен од Македонци и за Македонија, во минатото, во времето помеѓу двете светски војни. Во нејзините трезори се најде поправо филмскиот материјал од документарниот филм "Македонија", дело на прогресивната македонска емиграција која живееше и работеше во Бугарија во првата половина на овој век.

До вакво тврдење доаѓаме пред се од анализата на содржината на филмскиот материјал, и покрај тоа што во него недостасуваат поголем број инсерти, а посебно почетокот - шпицата на филмот. Покрај тоа, до вакво заклучок доаѓаме и од самата техника на снимените материјали. Имено, филмскиот материјал е снимен

на 35-милиметарска лента на која се впишани текстови за објаснување на одредени инсерти (иако на бугарски јазик), што значи дека не е тонски, туку му припаѓа на родот на немите филмови. Сето ова, а особено содржината, ни дава за право да тврдиме дека во случајот на новопронајдениот филмски материјал се работи за документарниот филм "Македонија", за чие снимање и постоење пишувахе прогресивниот печат на македонската емиграција во Бугарија во 1923 и 1924 година, па и подоцна.¹

Поаѓајќи од расположливиот филмски материјал, кој се состои од 407 метри лента, и прибраната документација за него од македонскиот емигрантски печат, користејќи притоа и други извори, овојпат посебно се задржуваме на прашањата за начинот на реализирањето на филмот, неговата содржина, како и неговата судбина по завршеното снимање. Низ ваквиот приод ќе настојуваме да ги прикажеме тешкотиите и проблемите при реализирањето на овој документарен филм, кој, како што може да се види од материјалот, е работен по однапред изготвено сценарио.

Идеја за снимање филм

Идејата за изготвување посебен филм посветен на Македонија и нејзиното минато потекнува од прогресивната македонска емиграција во Бугарија, поточно од Илинденската организација.² Наоѓајќи се под раководство на чесни и левичарско настроени дејци, покрај другата дејност што ќе ја развије оваа Организација, која во своите редови ги беше обединила сите стари револуционери, живи учесници на Илинденското востание што живееле во Бугарија како емигранти³, ќе се зафати и со изготвување посебен филм посветен на Македонија, на нејзиното минато и нејзините дејци, на нејзините градови и села, на нејзиниот бит и народни носии и на светлите дати од животот на емиграцијата во Бугарија сврзани со минатото на македонскиот народ.⁴ На таков начин, преку филмот што тогаш ги правеше своите први посериозни чекори во Бугарија и на Балканот, таа ќе се обиде, и во тоа ќе успее, на филмската лента да ги прикаже, покрај другото, и своите гледања на татковината Македонија и на светлите дати од неј-

зиното минато. Преку овој документарен филм таа ќе ги изрази и своите гледања на карактерот на македонското националноосвободително движење, наспроти гледањата што во тоа време ги имаше ВМРО на Тодор Александров и бугарската влада.

Содржина на филмот

Според расположливиот филмски материјал и прибраната документација за него, филмот "Македонија" е работен во два дела кои претставуваат единствена целина. Од друга страна, и секој дел за себе претставува посебна целина.

Во првиот дел, чиј почеток не е зачуван, застапени се сцени од македонскиот бит и сцени од епичните македонски револуционерни борби против турското ropство. Во овој дел се прикажани и панорами на македонските градови и месности, македонски народни носии, како и ликови на истакнати македонски општественици, револуционери, водачи, војводи и друго. Содржината на филмот е дадена по одреден редослед.

Најпрвин е даден ликот на војводата Нико Јовков од Дебар, а потоа ликовите на војводите од овој крај: Марко Павлов, Цветан Христов и Максим Ненов. Веднаш потоа следуваат сцени од дебарскиот бит снимени со филмска камера, пред некоја црква. По ова доаѓа слика на Струга за која во придружниот текст пишува дека е "лулка на македонски народни песни". Следи сликата на Христо Матов, член на Централниот комитет.

Филмот понатаму продолжува со снимка од Воден за кој ќе се каже дека е тоа "волшебен град на воздухот, водата и водопадите". Веднаш потоа се дава слика на началникот на Воденскиот револуционерен реон Лука Иванов, па слика на неговата чета. Сликите на градовите Кратово и Преспа се придружени со слики на Јосиф Даскалот и војводата Никола Кокарев. Покрај тоа, на филмската лента се дадени и слики на градовите Кичево, Горна Џумаја, Драма, Банско, Мехомија (Разлог), Ресен, Демир Хисар, Тетово, Куманово, Неврокоп, Лерин и Кукуш.

Ликовите на истакнатите револуционери, војводи и преодбеници се дадени посебно, и тоа под секој од спо-

менатите градови: свештеникот Стојан Петров и Ѓакомот Јосиф од Кичево; браќата Сандо и Петар Китанови од Горна Џумаја; Стојан Војвода и војводата Михаил Даиев од Драма; Трајко Китанчев и Славејко Арсов од Ресен; Димитар Матлиев и Јордан Пиперката од Демир Хисар; Кирил Пејчинович и Михаил Младенов од Тетово; Катерина Симитчиева од Куманово; Борис Сарафов, Стојан М'лчанков и Атанас - Тешовалијата од Неврокоп; војводата Марко Лерински и војводата Алексо Турунџов од Лерин. Во оваа низа од слики е поместен и ликот на бугарскиот поет и учесник во македонското револуционерно движење Пеју Јаворов.

При правењето на филмот најмногу биле користени фотографии на спомнатите лица и нивните чети, како и фотографии на споменатите градови. Особено на градовите од Вардарска и Егејска Македонија. Панорамите на оние од Пиринска Македонија биле снимени директно со филмска камера. Во зачуваниот дел од филмот тоа се панорамите на Горна Џумаја, Банско, Мехомија (Разлог) и Неврокоп.

Градот Кукуш, исто така, е даден преку фотографија под која стои текстот: "КУКУШ-ЛУЛКА НА ИДЕОЛОГОТ И ОРГАНИЗАТОР НА МАКЕДОНСКАТА РЕВОЛУЦИЈА". Потоа се дава слика на Гоце Делчев со следниот придружен текст: "ХЕРОЈСКИ ПАДНАЛ НА 4 МАЈ 1903 ГОДИНА НАЈ СЕЛОТО БАНИЦА (СЕРСКО). ПО ТРИ ГОДИНИ, ВО ЕДНА ТЕМНА НОЌ КОСКИТЕ МУ ГИ ИСКОПАЛ НЕГОВ ДРУГАР И ТАЈНО ГИ ПОЛОЖИЛ ПОД ОЛТАРНИОТ ПРЕСТОЛ НА СЕЛСКАТА ЦРКВА. ВО 1918 ГОДИНА ТИЕ СЕ ПРЕНЕСЕНИ ВО СОФИЈА."

По овој текст следува нов, со следнава содржина: "ПО ПОВОД 20-ГОДИШНИНАТА ОД ИЛИНДЕНСКОТО ВОСТАНИЕ, НЕГОВИТЕ БИВШИ ДРУГАРИ (ИЛИНДЕНЦИ) МУ ГИ ПРЕНЕСУВААТ КОСКИТЕ ВО КАТЕДРАЛАТА СВ.НЕДЕЛА НА СЕОПШТО НАРОДНО ПОКЛОЊЕНИЕ."

Текстот всушност претставува најава на наредните инсерти од филмот зашто веднаш потоа следуваат кадри непосредно снимени со камера, кои се однесуваат на овие настани.

На филмската лента всушност се регистрирани моменти од 2 август 1923 година, кога од куќата на македонскиот револуционер и соборец на Гоце Делчев, Михаил

Чанов (со чија заслуга било зачувано телото на Гоце Делчев), од улица Владајска во Софија, се изнесува саркофагот со посмртните останки на големиот македонски револуционер.⁵ На преден план се дадени најблиските роднини на Гоце Делчев, а потоа членовите на раководните тела на Илинденската организација и на Националниот комитет на македонските братства во Бугарија, како и живите учесници во Илинденското востание и бројна македонска емиграција.⁶

Во понатамошните кадри е прикажана поворката при земањето на саркофагот и нејзиниот пат кон катедралата Св.Недела. Во текот на неколкуте наредни денови Македонците во Бугарија постојано доаѓале да се поклонуват пред коските на Гоце Делчев што биле положени во црквата.

На филмската лента, покрај поворката што се движи низ софиските улици, повеќе пати во преден план е даден саркофагот со сликата на Гоце Делчев и венецот околу неа, како и предниот дел на саркофагот, на кој на метална плочка е испишан следниов текст: "ГИ ЗАКОЛНУВАМЕ ПОКОЛЕНИЈАТА ШТО ДОАЃААТ СВЕТИТЕ КОСКИ ДА БИДАТ ПОГРЕБАНИ ВО СТОЛИЦАТА НА НЕЗАВИСНА МАКЕДОНИЈА." АВГУСТ 1923, ИЛИНДЕН."⁷

По овие инсерти, кои зафаќаат скоро една третина од филмскиот материјал, започнува најавата на вториот дел од филмот. Тој започнува со фотографијата на Димитар и Константин Миладиновци. Во текстот што го придружува овој insert се напишани зборовите: "Димитар и Константин Миладинови, народни певци, отруени во цариградските зандани од грчките фанариоти во 1862 година."

Со овој текст и сликата, за жал, завршува филмскиот материјал. Што се друго имало во овој дел од филмот засега останува непознато. Останува, меѓутоа, претпоставката дека и тука се поместени ликови на македонски преродбеници, ликови на револуционери од национално-ослободителните борби, ликови на војводи и чети од другите револуционерни окрузи од Илинденското востание, слики од македонскиот бит, народни носии и слично. Можни се и други кадри од прославата на 20-годишнината на Илинденското востание, посебно прославата од 5 август 1923 година, кога на плоштадот Св.Недела,

пред околу 40.000 Македонци била одржана панахидата во која пееле 40 македонски свештеници емигранти.⁸

Снимање на филмот

Ова значајно филмско остварување, единствено дотогаш по проблематиката што ја обработува, има своја историја на снимање и прикажување.

Идејата, како што истакнавме, потекнала од страна на Илинденската организација која во тоа време се повеќе се ориентирала лево во македонското револуционерно движење, прифаќајќи ги принципите на Гоцевата ВМРО. Меѓу лицата кои се непосредни иницијатори и реализатори на филмот посебно се истакнуваат Георги Занков, претседател на Илинденската организација, и Арсениј Јовков, истакнат македонски поет и новинар, гласноговорник на левицата во македонското револуционерно движење. По сè изгледа дека тој е и сценаристот на овој прв македонски документарен филм. Во прилог на ваквото тврдење, покрај другото, говори и пронајденото сценарио посветено на Илинден што го напишал тој.⁹

Идејата за снимање филм, меѓутоа, наишла на отпор и спротивставување од страна на ВМРО на Тодор Александров. Ова спротивставување дошло како резултат на севкупната дејност на Илинденската организација во овој период и мерките што таа ги преземала за самостојност на македонската национална мисла, која била спротивна од гледањата на ВМРО, која тогаш, а особено подоцна, сè повеќе се ставала на директна услуга на фашистичкиот режим на владата на Александар Цанков во Бугарија.¹⁰

Без оглед на ваквото спротивставување, а подоцна дури и на заканите, сепак дошло до снимање на филмот. Првите кадри притоа биле направени токму на 2 август 1923 година при што биле снимени манифестациите по повод 20-годишнината на Илинденското востание.¹¹ Соочен со ваквата положба, Тодор Александров бил принуден на отстапки и спогодување со Илинденската организација, па дури и на одредено содејство при конечното

реализирање на филмот. Од прибраната документација се гледа дека веднаш по првите кадри на снимениот филм, биле одржани повеќе разговори помеѓу Георги Занков, претседателот на Илинденската организација, и Тодор Александров. Имено, во едно писмо упатено до Георги Занков, датирано на 8 септември 1923 година, Тодор Александров бара и други разговори во врска со снимањето на филмот.¹²

Судирите меѓу Илинденската организација и ВМРО на Тодор Александров особено ќе се заострат по таканареченото Септемвриско востание на бугарските комунисти од 1923 година. Ставајќи се се поотворено на страната на фашистичка Бугарија, Тодор Александров ќе се спротивстави на редица дејности на Илинденската организација осудувајќи ги нејзините активности, всушност оние што биле за самостојност на македонското дело и за создавање независна македонска држава. На удар на ВМРО на Тодор Александров, покрај другото, ќе се најде и филмот на чии ленти дотогаш биле регистрирани нови инсерти со слики од чети и слично. За да го спречи понатамошното снимање тој со писма полни со закани ќе се обрати како до Илинденската организација така и до македонскиот деец - санданист Алеко Василев. Во писмото упатено до Алеко Василев, Александров отворено се нафрла врз Арсениј Јовков и Георги Занков, истакнувајќи дека се "држат многу лошо", при што бара да престанат со правењето нови снимки од чети.¹³

Во писмото што го упатува директно до Георги Занков, датирано на 30 септември 1923 година, исто така бара да се престане со снимањето илегални групи.¹⁴ Покрај тоа, бездруго бара, веќе снимените фотоси на ваквите групи да се отстранат од филмот и да се достават до посебна комисија што ја формирал тој. Во писмото ја изразува и својата загриженост што Илинденската организација веќе презела мерки за прикажување на филмот во киносалите низ Бугарија. Осудувајќи ја ваквата постапка, тој смета дека ваков филм, со инсерти на чети и слично, може да и нанесе "непријатности на Бугарија", па оттаму препорачува филмот најпрвин да се прикаже во "Америка и други места", каде што живее македонска емиграција.

Поддршката што Арсениј Јовков и Георги Занков ќе ја најдат во левото крило на ВМРО, посебно преку Алеко

Василев,¹⁵ ќе им овозможи да ги продолжат работите околу реализацијата на филмот. Дали притоа одредени инсерт се отстранети од филмот, посебно оние за кои инсистирал Тодор Александров, засега не е познато. Меѓутоа, доколку до тоа дошло, тие и не биле така битни за основната содржина на филмот. Во меѓувреме, пак, паралелно со работите на завршувањето на филмот, Илинденската организација ги презела сите мерки за неговото прикажување низ Бугарија. За таа цел била формирана комисија во чија должност било ставено пропагирањето на филмот пред прикажувањето, обезбедувањето киносали за прикажување и слично.¹⁶ Во оваа смисла, преку весникот "Пирин", орган на Илинденската организација, кој започнал да излегува наместо од бугарската влада забранетиот весник "Илинден", постојано, скоро во секој број, започнале да излегуваат соопштенија за скорото прикажување на филмот низ Бугарија, при што во соопштенијата била давана и кратка содржина на филмот.¹⁷ Во соопштението што е објавено во весникот "Пирин" број 10 од 16 декември 1923 година се наведува дека е тоа "прв филм од ваков род" и дека "за прв пат ќе се даде во чест на романските гости од Букурешт". Од наредните броеви на весникот¹⁸ се гледа дека прикажувањето на филмот требало да се изврши за делегација од Романија која требало да присуствува на осветувањето на романската црква во Софија, всушност на Власите од Македонија, емигранти во Бугарија. За ова прикажување било барано и добиено одобрување од страна на цензурната комисија при Министерството за просвета на Бугарија.¹⁹

Забрана на прикажување на филмот

И покрај добиената дозвола, по сè изгледа дека закажаната претстава на филмот не е одржана. Според пишувањето на весникот "Пирин", посетата на гостите од Букурешт на Илинденската организација била направена на 19 декември 1923 година.²⁰ Во статијата посветена на оваа посета никаде не се зборува за прикажување на филмот. Се истакнува дека е посетена и канцеларијата на Илинденската организација каде што на гостите им бил разделен албумот "Македонија во слики."²¹ Најверојатно, овој албум бил исполнет со слики од снимениот филм, односно слики од кои делумно и бил направен филмот.

До прикажување на филмот нема да дојде ни подоцна, ниту во Софија ниту во киносалите низ Бугарија, и покрај тоа што во споменатиот весник "Пирин" продолжиле соопштенијата за неговото прикажување. Ова затоа што во меѓувреме, од страна на бугарската влада, била ставена забрана на неговото прикажување.

Забраната на филмот била соопштена на членовите на Друштвото "Илинден" од Софија, на општото собрание што било одржано на 10 февруари 1924 година.²² На собранието за ова информирал лично претседателот на Друштвото Георги Занков. Тој како што пишува весникот "Пирин", присутното членство го известил "дека "Македонија на филм" се забранува да се дава за прожентирање во кинематографски театри, и покрај тоа што е добиено одобрување од страна на цензурната комисија при Министерството за просвета, и дека таа забрана станала по заповед на министер - претседателот" на бугарската влада.

Ваквата забрана не била ни случајна ни неочекувана. Она што бугарската влада не можела да го направи преку своите агенти на великобугаризмот, Тодор Александров и Ванчо Михајлов, го направила директно преку претседателот на бугарската влада.

Во овој период бугарската влада, освен забраната на филмот, преземала и други драстични мерки спрема сето она со што се изразуvalа самостојноста на македонското дело и мисла. Токму во ова време се регистрирани повеќе апсења на истакнати Македонци, забрани на собранија, весници, прикажување филмови и слично. Бранејќи ја самостојноста на македонското дело, Раководното тело на Илинденската организација отворено ќе протестира против ваквите брутални методи на бугарската влада. Во оваа смисла, до претседателот на Министерскиот совет на Бугарија тоа ќе упати и отворено писмо што ќе го публикува во својот орган весникот "Пирин" од 9 март 1924 година.²³

Во ова отворено писмо под наслов "Нашата вознемиреност", откако најенергично ќе протестира против ваквите методи укажувајќи дека е тоа "полициски произвол на правителството", ќе ја спомене и забраната за прикажување на филмот. "Има ли некаде, се истакнува во

писмото, во меѓународен некој закон, има ли наложено некое задолжување, да не работиме за својата татковина по легални патишта, па не апсите, ни ги забрануваат весниците, филмовите, ни ги забрануваат дури собранијата, вечеринките и слично..." (Подвлекол Б.Ч.)

Протести на илинденци

Отвореното писмо на Раководното тело на Илинденската организација упатено до бугарската влада им послужило на организациите на илинденците во Бугарија, како и на другата македонска емиграција во оваа земја, како повод за одржување собранија во кои ќе ја изразат својата вознемиреност од ваквите методи на бугарската влада. На овие собранија еднодушно биле прифатени протестите на Раководното тело, особено протестот за забраната на филмот.²⁴

Нема изворни податоци за судбината на филмот непосредно по овој период. Меѓутоа, постојат неколку писма од некои раководства на македонски емигрантски организации во Бугарија, кои се чуваат во Архивот на Македонија,²⁵ упатени до Националниот комитет на македонските братства, во кои тие бараат од Комитетот да им се достави филмот за прикажување. Некои од овие писма се пишуваат и по септемвриските настани од 1924 година, по крвавото пресметување на ВМРО со македонската левица, а во кое животите ги загубија видни македонски прогресивни дејци од овој период, како Арсениј Јовков, првиот македонски сценарист на документарен филм.

Најверојатно, врз основа на ваквите барања на прогресивната македонска емиграција упатувани до највисоките раководни тела, филмот бил прикажуван во некои градови на Бугарија, а можеби и во самата Софија. Иако за тоа засега нема целосен увид, од Отчетот што го дава Раководното тело на Илинденската организација за периодот помеѓу 1925 - 1926 година на Третиот редовен Конгрес одржан во Софија во јуни 1926 година се дознава дека филмот "Македонија", до тој период, бил прикажан "само во градовите Крџали и Сливен", и дека биле постигнати "задоволителни резултати", при што се додава дека ќе продолжи неговото

прикажување "и во градовите на Источна, Западна и Јужна Бугарија" ²⁶

Дали филмот "Македонија" подоцна навистина бил прикажан и во другите градови на Бугарија, засега нема податоци.

Премиерна изведба кај нас претстои

Презентирањето на овој документарен филм пред јавноста допрва претстои, па така, речиси по скоро полни 60 години од неговото производство, може да очекуваме наскоро и јавно да го видиме ова филмско остварување работено според сценарио. По толку долго време овој филм ќе ја доживее најпосле својата премиера, настан што е реткост во историјата на светската кинематографија. Притоа, не ќе можеме да останеме рамнодушни гледајќи ги инсертите што ни ги нуди: панорами на македонските градови снимени пред 60 и повеќе години, македонски народни носии, ликови на македонски револуционери, преродбеници, војводи и слично. Но, во исто време ќе сме и горди на своите предци, на нивната смелост при реализирањето на овој филм. Горди, што заветот на старите илинденци е исполнет и коските на големиот македонски син Гоце Делчев се пренесени и погребани во столицата на слободната македонска држава, во Скопје. ²⁷

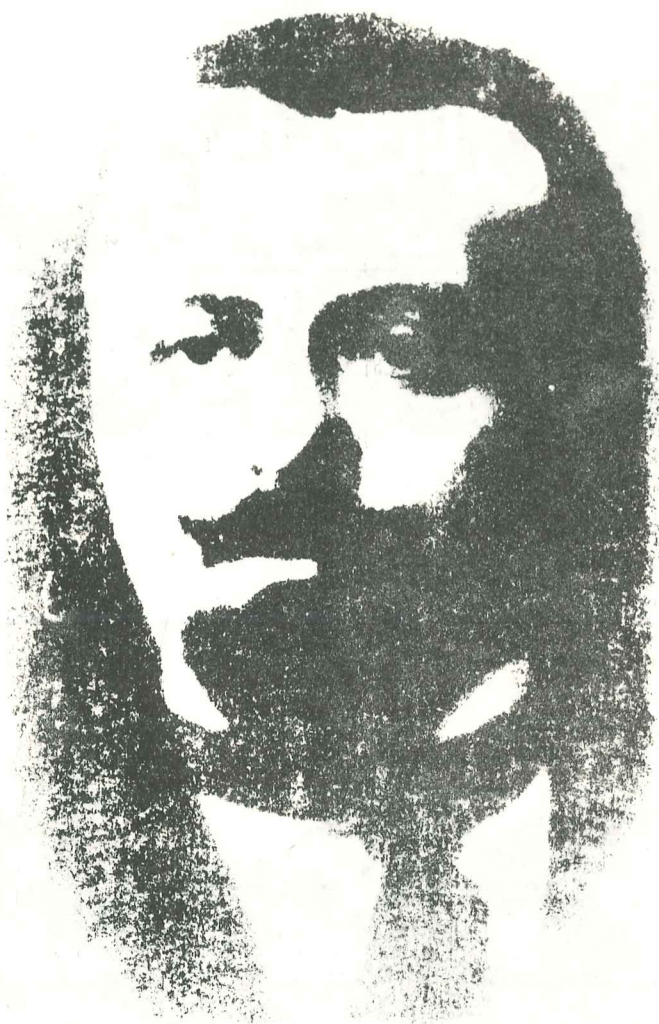
З А Б Е Л Е Ш К И

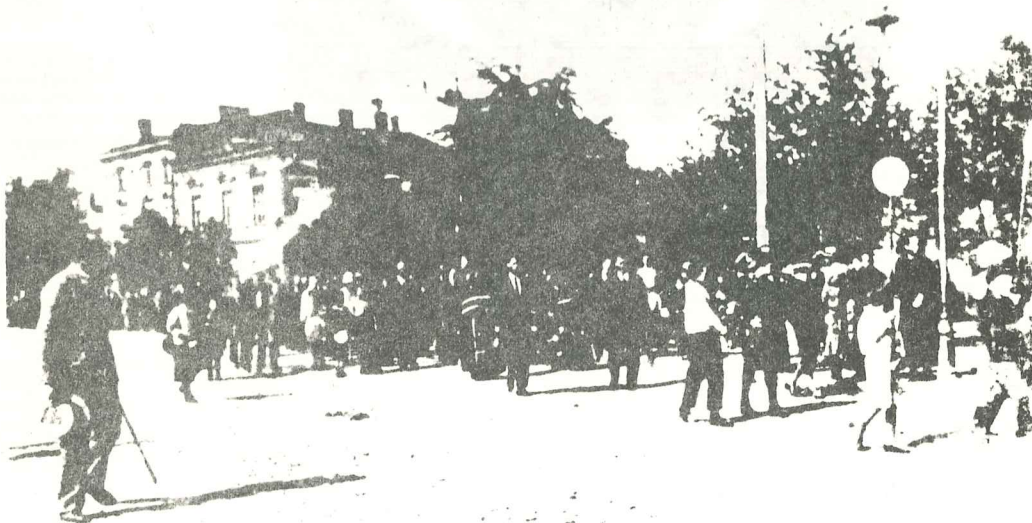
1. Меѓу позначајните статии во кои се споменува филмот "Македонија" спаѓаат: Тржествена прослава на 20-годишнината од Илинденското востание, в. "Пирин", София, бр. 21 од 18.VIII 1923 год.стр.1; Отзиви, Македонија на филм, в. "Пирин", София, бр. 8 од 2.XII 1923 год. стр.1; Соопштение до членовите на друштвото "Илинден" од София, в. "Пирин", София, бр.10 од 16.XII 1923 год.стр.3; Из животата на емиграцијата, Општо собрание на Софиското друштво "Илинден", в. "Пирин", София бр.19 од 17.II 1924 год.стр.3; Нашето възмушение, в. "Пирин", София, бр. 22 од 9.III 1924 год. стр.1; Георги Занков, Моята дума, "Македонско дело", Виена, бр. 43 од 10.VI 1927 год. стр.10,11.и бр. 46-47 од 10.VIII 1927 год.стр.13.
Податоци за филмот се дадени и во книгата "Спомени" од Иван Михајлов, книга трета, стр.691.
2. Види: Георги Занков, Моята дума, Македонско дело, Виена, бр.43 од 10.VI 1927 год.стр.10.
3. За Илинденската организација, нејзиното место и улога во револуционерното движење во овој период види: Историја на македонскиот народ, Скопје, 1969 год. книга трета, стр.199.
4. Поопширно за содржината на филмот види во соопштението што се дава во в. "Пирин" бр.8 до 2.XII 1923 год., стр.1. Преку ова соопштение се врши и најавата за скорото прикажување на филмот во Бугарија.
5. Податоците се земени од статијата "Тржествена прослава на 20-годишнината на Илинденското востание", објавена во в. "Илинден" бр.21 од 18.VIII 1923 год.стр. 1. За оваа манифестација види и во статијата посветена на Илинденското востание објавена во публикацијата "Национално-револуционерните борби на македонскиот народ", во издание на "Наша книга", Скопје, 1968 год., стр.76 и 57, и во статијата на Михаил Чаков "Прибирањето костите на великиот револуционер - апостол Гоце Делчев", "Ил. Илинден", София V/6 (46) 1933 год.стр.6-7.

6. Тържествена прослава, цит.статија во в."Илинден". Во почетокот на статијата се дава следниов текст: "По кратка молитва и неколку филмски снимки, поворката појде кон црквата Св.Недела каде што се положи саркофагот", од кои може да се види дека поворката е снимена со филмска камера.
7. Исто
8. Исто. Во потврда на ова е и соопштението за прикажување на филмот во кој се истакнува дека филмот завршува со две величествени поворки, и тоа едната по почестите на посмртните останки на Гоце Делчев, а другата по повод 20-годишнината од Илинденското востание.

Овој текст не одговара докрај на содржината на филмскиот материјал, зашто по завршувањето на првиот дел, кој е снимен за филмска камера, следи најава за вториот дел од филмот.
9. Љубен Лапе, Учеството на поетот - револуционер Арсениј Јозков во Илинденското востание, Прилози за Илинден, 1978, материјали од Научниот собир "Местото на Илинденското востание и Крушевската република во борбата на македонскиот народ за национално и социјално ослободување", одржан на 3,4 и 5 август 1978 година во Крушево по повод 75-годишнината од Илинденското востание, Крушево, 1979 год., стр. 121.
10. Причините за спротивоставувањата и недоразбирањата помеѓу ВМРО и Илинденската организација и нејзината дејност, како и снимањето на документарниот филм "Македонија", Иван Михајлов се обидува да ги прикаже како лични несогласувања меѓу раководствата на двете организации и наводните амбиции за лидерството на раководството на Илинденската организација. (Иван Михајлов, "Спомени", III, 1967 год.).
11. Иван Михајлов, цит. "Спомени", стр. 691.
12. Георги Занков, Мojaта дума, Македонско дело, Виена, бр.43 од 10.VI 1927 год.стр.10.
13. Иван Михајлов, цит. "Спомени".

14. Георги Занков, цит статија, стр. 11.
15. Иван Михајлов, цит. "Спомени".
16. За ова повеќе види во статијата: "Из живота на емиграцијата", в. "Пирин", бр.12 од 30.XII 1923 год., стр.4.
17. Првото соопштение под наслов "Македонија на филм" излегло во в. "Пирин", бр.8 од 2.XII 1923 год., а последното во бр.17 од 3.II 1924 година.
18. Македонската среща в София, в. "Пирин" бр.11 од 22.XII 1923 год.стр.2
19. Из живота на емиграцијата, в. "Пирин", бр. 19 од 17.II 1924 год.стр.3.
20. Македонската среща в София, в. "Пирин", бр.11 од 22.XII 1923 год.стр.2.
21. Исто.
22. Из живота на емиграцијата, в. "Пирин", бр. 19 од 17.II 1924 год.стр.3.
23. Нашето възмушение, До Господина Претседателя на Министерския Съветъ, в. "Пирин". бр. 22 од 9.III 1924 год.стр.1.
24. Георги Занков, Моята дума, Македонско дело, Вие-на, бр.46-47 од 10.VIII 1927 год.стр.13.
25. Архив на Македонија, Фонд МНК, кутија 5
26. Отчет на Ръководното тело на Илинденската органи-зација за период 1925-1926 год.в. "Илинден" број 27 од 16. јуни 1926 година, стр.1.
27. Д.Б. Заклетвата е исполнета, "Македонија", илус-трирано списание на Матицата на иселениците од Македонија, год.XVIII бр. 223 од ноември 1971 год.Скопје.





✱

1.

Пр
го
ше
аг
ше
те
ра

Пр
ри
до
на
мл
да
то
од
ја
ре

Не
ни
да

Но
се
ја
ре
го

Во
ми
"Ш
ро

2.

Мо
но
ле
на

СЕКАВАЊА НА ГОРГИ ВАСИЛЕВ ЦИНЦЕВ ОД СТРУМИЦА

1. Првата кинопроекција во Струмица

Првата кинопроекција во Струмица беше одржана во 1923 година, а прв киноапаратер беше Никола Баџаков кој имаше набавено сопствен кинопроектор за нем филм, без тон-апаратура. Бидејќи во Струмица во тоа време не постоеше електрично осветление (електрифицирана е на 21 септември 1937 година), кинопроекторот за покренување и работа користеше сопствен агрегат на течно гориво.

Првите претстави се одржуваа во една поголема просторија, сопственост на Петар Белев, која се наоѓаше во долниот дел на градот. Кинопретставите се одржуваа еднаш во текот на денот, а на нив главно присуствуваа млади луѓе. Со цел кинопретставите на немите филмови да бидат поинтересни за гледачите, во текот на нивното прикажување доброволно свиреше оркестар составен од мандолини и гитари. Во тоа време во градот постојаша составите: "Трубадур" и "Руска чака". Во нив свиреа: Томе Кујумџиев, Таке Танчев и други.

Нешто подоцна, кинопретстави одвреме навреме се организираа и во тогаш прочуените и поголеми кафеани: "Вардар" и "Југославија". Тие објекти денес не постојат.

Но една до две години, а и повеќе, во градот се појави со сопствен кинопроектор за нем филм и Илија Цонев, родум од Богданци. Со својата подвижна апаратура тој организираше кинопретстави во околните поголеми населени места.

Во првите години, се секавам, повеќе се прикажуваа криминалистичко-хумористични филмови, како: "Нат Лингертон", "Шерл Хомс", "Чарли Чаплин", "Макс Линдер", "Пајо Паторот", а се даваа и воени филмови.

2. Првото постојано кино во Струмица

Може да се рече дека првото кино во Струмица официјално беше отворено во 1928 година. Таа година Гуљап Сулејманов од Струмица изгради една поголема просторија наменета за киносала, која и денес, по нејзината ком-

плетна адаптација, ја користи градското кино "Балкан". Во таа киносала имаше партер и балкон со околу 450 седишта. Салата имаше и сцена на која гостуваа театарски групи. Во таа сала беа прикажувани филмови (како градско кино), сè до 1941 година, односно до почетокот на војната, но само неми филмови.

Во 1942 година во оваа киносала беше монтирана првата киноапаратура со тон-проектор. Во салата тогаш беа поставени столови, нумерирани и поделени за I и II место на партерот, и посебно на балконот. Со кинопроекторот раководеше квалификуваниот киноапаратер Миле Наумов.

Сопственикот на салата Гулап Сулејманов му ја издаде под наем, со целокупната опрема и инвентарот, на Борис Шекеринов, сопственик на кинопроекторот.

Во киното, освен киноапаратерот, работеше еден администратор-касиер, еден вратар и еден чистач.

3. Рекламирањето на филмските проекции

Рекламирањето на филмските проекции, особено од отворањето на првата киносала и понатаму по поставувањето на киноапаратурата со тон-проектор, се вршеше преку видни плакати низ градот, како и на рекламната табла пред киното, на која редовно беше истакнуван рекламниот материјал што доаѓаше заедно со филмот. За филмовите кои со себе немаа печатен рекламен материјал, плакати пишувавме рачно.

Сеќавањата ги забележал,
Иван Станоев

Павле Константинов

Научно-информативните помагала
за пишувани и фото документи

За дел од архивската граѓа, под кој прим се подразбира целокупниот изворен или репродуциран (пишуван, печатен, фотографирани, филмуван, фонографиран или на некој друг начин регистриран) документарен материјал што има трајна општествена, а посебно научна и културна вредност,¹ изработката на научно-информативните помагала бара специфичен третман. Имено, изработката на овие помагала за одделни видови архивска граѓа бара не само поинаков приод туну во исто време и поинаква реализација. Меѓутоа, ваквата различност води кон иста цел, т.е. кон оформување на некој вид научно-информативно помагало што всушност претставува еден од архивистичките методи со чија помош му се укажува на истражувачот (како и на сите други интересенти) каква е содржината на архивската граѓа во структурална или тематска насока.²

За илустрација на бројноста и разновидноста на научно-информативните помагала, треба да се укаже дека во практиката се позастапени следниве: аналитичкиот инвентар, водачот, геслото, главниот картон, индексот, историската белешка, картотеката, каталогот, регестот, реперториумот и упатниот лист или картон. Содржините на некои од овие научно-информативни помагала меѓусебно се вкрстуваат. Сепак, тоа не значи дека некои од нив треба да бидат елиминирани од употреба. Всушност, секое од овие помагала има своја цел и намена и оттаму користа од нивното изработување е несомнена. Некои од нив, меѓутоа, поради поголемата практичност, се изработуваат почесто.

¹ Rječnik arhivske terminologije Jugoslavije, Zagreb - 1972, стр.7

² Исто, стр. 35

Водачот, во меѓународни рамки, се смета за основно, главно и мошне важно научно-информативно помагало. Тој се изработува за потребите на истражувачите (но истовремено служи и за други корисни потреби, особено во смисла на обелоденување на богатството на архивските фондови и збирки), бидејќи во него тие наоѓаат на разновиден начин опишана и попишана граѓа. Водач може да се изработи за еден фонд, група фондови, за еден архив, за архивите на еден регион, една земја, повеќе земји, или пак за еднородна категорија на граѓа.

Водачите за целокупната архивска граѓа со која располагаат архивите во СР Македонија, покрај податоците за називот на фондот, местото каде е создаван, крајните години (почетната и завршната), пописот на количината (во должни метри), пописот на книгите по видови (деловодници, записници итн.), имаат и краток опис на содржината по видови категории (анализи, елаборати, записници, информации, општа преписка итн.), како и некои други податоци за јазикот, степенот на зачуваноста и сл.

Според стручната литература, најприменуван е: таканаречениот структурен водач, во чиј состав влегуваат следниве два дела:

- 1) податоци за установата што го изработува, со нејзиниот историјат (датум на основање, организациона поставеност, кадровски осврт, финансиски можности, зграда и сл.) и
- 2) податоци за архивската граѓа, што треба да се изнесуваат според следниов редослед:
 - а) краток историјат на создавачот на фондот,
 - б) краток историјат за судбината, односно административните промени, шкартирањето и сл. пред преземањето на фондот,

- в) на која содржина се однесува граѓата, при што посебно треба да се истакнат позначајните делови на фондот,
- г) комплементарните извори за изучување на граѓата (домашна и странска), со цел да се надополнат изворите на кои им е посветен водачот,
- д) библиографија (доколку за тоа се располага со достоинствен материјал).³

Покрај овие основни податоци, во водачот се вградуваат и други, меѓу кои најсуштествени се:

- а) сигнатурата,
- б) називот на фондот,
- в) граничните години,
- г) топографското означување,
- д) количината на граѓата (книгите и списите),
- ѓ) степенот на зачуваност,
- е) степенот на среденоста,
- ж) јазикот,
- з) илустрациите,
- и) библиографијата,
- ј) упатните средства (предметен или др. вид показатели).⁴

Сепак, еден од најзначајните видови научно-информативни помагала претставува регестот. Тоа е поединечна анализа на документот, односно специфична информација што овозможува најдобро да се проникне во содржината на документот. Оттаму, регестот е најсоодветно научно-информативно помагало.

Секјј регест одделно, според архивистичката практика, ги опфаќа следниве рубрики:

³ Priručnik iz arhivistike, Zagreb, 1977, стр. 208-209.

⁴ Исто

1) реден број,

2) сигнатура и број на листовите (т.е. кратенка што укажува од кој фонд потекнува документот и број на листовите содржани во него, т.е. во предметот),

3) датум и место,

4) предмет,

5) забелешка.

За да може подобро да се согледа практичната трансформација на документот во регест, неопходно е да се тргне од целосно цитирање на документот. Така, ако на пример треба да се изработи регест за документот кој во целост гласи:

"Врз основа на чл. 23 од Статут на Заедницата и член 34 од Самоуправната спогодба за стекнување доход од ОЗТ и од други самоуправни организации и заедници во СИЗ на културата на град Скопје, Собранието на СИЗ на културата на град Скопје, на 29-тата седница, одржана на 31 март 1982 година, по претходна постапка на Комисијата за програмирање средства, на предлог на Извршниот одбор, донесе

О Д Л У Н А

за доделување награди на организации што оствариле посебни резултати во текот на 1981 година

1. За остварени посебни резултати во работата во текот на 1981 година, а со цел да се стимулира што поуспешно уметничко творештво и презентација во сите области на културата. Собранието на СИЗ на културата на град Скопје доделува награда на:

- Природонаучниот музеј на Македонија - Скопје
во износ од 600.000 динари и на Јован Кушев-
ски, кустос-советник во износ од 20.000 динари;
- Театарот на народностите - 003Т Турска драма
- Скопје во износ од 400.000 динари;
- Македонскиот народен театар - 003Т Балет -
Скопје во износ од 300.000 динари;
- Музејот на град Скопје во износ од 250.000
динари;
- Театарската работилница при Естетичката лабо-
раторија на Филозофскиот факултет во Скопје
во износ од 200.000 динари.

2. Оваа одлука ќе се објави во Службен гласник
на град Скопје.

Број 02-343/1
1.IV 1982 год.
С к о п ј е

Претседател
на Собранието на СИЗ на кул-
турата на град Скопје,

Предраг Кушевски

регестот ќе ја има следнава содржина:

а) прикажана во образец

Ред. број	Сигнатура и бр. листови	Датум и мес-то	Предмет	Забелешка
1	АФ/СИЗ	1982 април 1 Скопје	Одлука за доделување парични награди за остварени посебни резултати во сферата на културата во 1981 год.	Одлуката е проследена со поопширно образложение

б) во вид на обичен текст:
"1.

1982, април 1
Скопје

АФ/СИЗ

Одлука за доделување парични награди за остварени посебни резултати во сферата на културата во 1981 година.

Забелешка: Одлуката е проследена со поопширно образложение".

Изработувањето на регестите во вид на обичен текст е далеку пораспространето во практиката сдошто се регестите изнесени во печатени обрасци. Но, независно од ова, регестот ја разоткрива сета своја важност дури откако, врз основа на неговата содржина, ќе се отворат 6, а врз основа на оригиналниот документ 13 листови за аналитичката картотека. Така, листовите од регестот ќе гласат:

Самоуправна заедница на културата на град Скопје	Парични награди во културата Аф/СИЗ-1
Самоуправување во културата Аф/СИЗ-1	Награда за остварени посебни резултати во културата во 1981 година Аф/СИЗ-1
Стимулирање творештвото во културата Аф/СИЗ-1	Образложение за парична награда во културата Аф/СИЗ-1

Од оригиналниот документ ќе се отворат и следниве листови:

Самоуправни акти Аф/СИЗ-1	Театар на народностите 003Т Турска драма Аф/СИЗ-1
Собрание на СИЗ на културата Аф/СИЗ-1	МНТ - 003Т Балет Аф/СИЗ-1
Комисија за програмирање средства во СИЗ на културата Аф/СИЗ-1	Музеј на град Скопје Аф/СИЗ-1
Природонаучен музеј на Македонија Аф/СИЗ-1	Театарска работилница при Естетичката лабораторија на Филозофскиот факултет Аф/СИЗ-1
Јован Кушевски кустос-советник Аф/СИЗ-1	Естетојкла чабпратпрока на Филозофскиот факултет Аф/СИЗ-1
Службен гласник на град Скопје Аф/СИЗ-1	Филозофски факултет Аф/СИЗ-1
	Предраг Кушевски, претседател на Собранието на СИЗ на културата на град Скопје

Според тоа, од документот и регестот ќе бидат изработени вкупно 19 листови за аналитичката картотека, што овозможуваат бараниот податок да се најде на најдобар можен начин. Тоа е и основната стручна и стручно-научна функција на установите во кои се чуваат и обработуваат документи од трајна вредност.

Тука треба да се укаже дека регестите се изработуваат исклучително за посебно значајни документи, за оние документи чија содржина овозможува да се проникне во битни податоци за осветлување на некој настан, дејност, личност и сл. Тргувајќи од ова сознание, некои автори даваат значително попоширени елементи за регестите. Така, во нив треба да се застапени следниве составни:

- 1) сигнатурата;
- 2) датумот и местото каде што е создаден документот;
- 3) авторот или адресантот (установа или личност), адресатот и местото на адресатот;
- 4) кратка содржина на документот;
- 5) анотација (ако е неопходна)
 - а) број и опис на печатите;
 - б) сведетели, гарантите, писар;
 - в) степен на зачуваноста;
- 6) надворешните карактеристики на документот:
 - а) видот на документот (одлука, решение, циркулар и сл.);
 - б) автентичноста (оригинал, концепт, препис);
 - в) јазикот и писмото;
 - г) материјалот (пергамент, хартија со воден знак - филигран);
 - д) техничката репродукција (молив, литографија, печатница и сл.);
 - е) бројот на листовите;
 - в) форматот (означен во сантиметри, на пример: 13 x 28 см).5

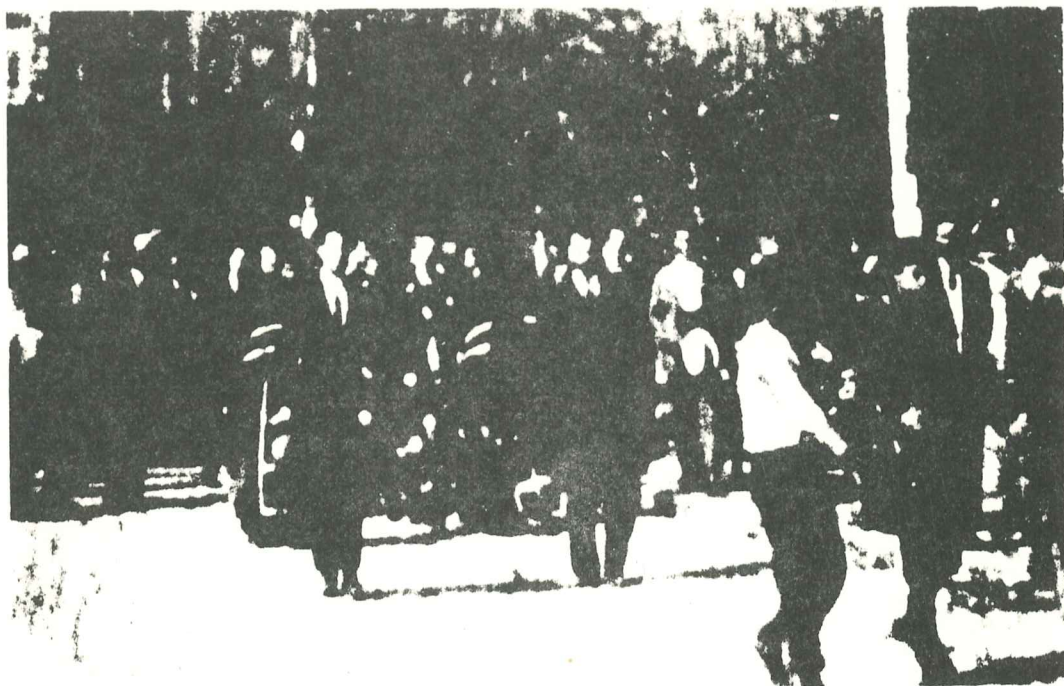
Независно од сите овие составни, содржината на документот е најважен дел на регестот. Оттаму, на

5 Iz arhivistike, Beograd, 1959, стр.159.

неа треба да и се посвети најголемо внимание, бидејќи таа е најзначајна при идентификацијата на клучните факти. Ваквиот приод, меѓутоа, не ја намалува обврската регестот да биде изработен на концизен начин. Неговата содржина бездруго бара да биде сублимирана и изнесена со јасни, недвосмислени мисли.

• •
ПОВОДИ...
• • • • •





Љубомир Ностовски

Кинотечниот циклус како повод

КОН НОВАТА АТЛАНТИДА

- Филмовите како "З", "Тетка Зита" или "Зора на лажните богови" нудат една вонредна можност да се осврнеме на политичкиот филм.

"Ако се задоволите со просто мазење на своите рефлексии - ќе уживате, но ќе завршите среде имагинарниот крајолик"

Рене ла СЕН

Дали можете во секое време да го доживеете чувството што се породува при оние, најчесто детски соншта, кога вашето тело паѓа во некоја бездна чие дно еднакво се приближува и оддалечува од можноста да го проследите ударот на сопствените коски на тврдата почва? Во овој случај, таквото прашање е изнудено од мамурливото утро што ја исфрла дилемата: што сè денес е политичко во современата уметност - во тие рамки и во филмот - и какви се можностите да ги одредите границите на тој жанр во творештвото, доколку, се разбира, претходно добиете целосна согласност од гласот на сопствениот разум дека тој жанр навистина има изграден целосен систем на препознатливи знакови.

Денес ги сретнувате термините современ, ангажиран или социјален филм, но речиси никаде нема да откриете дека некој автор или продуцентска куќа ценат дека во својот опус или каталог поседуваат политичко дело. Можеби тоа доаѓа оттаму што сме доста скептични кон можноста филмот да претставува политика, бидејќи, тој, по некои традиционални предрасуди е наменет кон возвишеното и убавото, а тоа за политиката е недостижна цел - таа прилега на грда дама на која стројниците и приобаат исклучително заради моќта на нејзиниот авто-

ритет. Или пак, постои вкоренето мислење дека политиката е нешто што "вирее" исклучително под стаклениот свонец на официјалните и оттаму свети институции на власта на државата? Во тој случај една уметност што до неодамна имаше статус на повластен разбивач на грижи навистина многу ризикува ако заплива по води што можат да ја резигнираат публиката која често од политиката ја фаќа здодевност.

Самата историја на уметноста, особено историјата на филмот, е преполна со мислења и ставови кои оделе дотаму што на политиката исцело и го одземале правото да влезе во одаите на "чистата" естетика, но и такви кои низ политиката и политичката мисла го гледале единствениот потенциометар на уметничкото достоинство. Така, Еугенио Гарен ќе тврди дека еден период можеме да го сфатиме само преку совладувањето на големите дела на тоа време, сметајќи ги значајни оние што се најглаголиви, како на пример серијата за Џејмс Бонд. Кон крајот на шесеттите години, кога местото на авангардата се одредуваше по еден аршин, кој, условно, се потпираше на Лукачевите сетила за творечкиот чин, за водечки се сметаа само оние автори кои беа идеолошки "потковани". Од друга страна, крочеовците како да покажуваа скепса кон таа поплава на идеолошки судови на полињата на кои, меѓу другото, требаше да расте цветот на душевноста и да ги шири благопријатните ароми.

1. Судбината на слепиот

Во една прилика на слична дилема, Хаузер ќе ја наведе мислата дека "темпоралните начини на модерната уметност се родени од духот на филмската форма, а во филмот се гледа типичната форма на уметноста на одреден историски миг". Ова неизоставно ја изострува нашата претпазливост околу (не)можноста за постоење на политички жанр во филмот, уште повеќе што е неизоставно да признаеме дека за седмата уметност политиката е понеизбежна дисциплина од гастрономијата, на пример. Ако подвижните слики се тие што навистина се круна на животното присуство во уметноста, тогаш пренесувањето на стварноста навистина не може да мине

без можноста да се комуницира со политичкото кредо на масите, без авторовата политичка максима да се изложува на увид на публиката (во рамките на творечката автономија), што сè на сè ја подигнува политичката атмосфера околу филмските градови.

Вистина е сепак дека живуркањето на седмата уметност во блиската постлимиеровска доба, под циркусните шатори, не донесе никакво охрабрување на масите во нивниот конечен интерес за политичкиот живот. Дури, тука постои и хипотеза дека политичарите се тие кои се сетиле на таинствената светлина како значајна техничка можност за публицитет на своите амбиции. Шокот, како дел од јазикот на филмот, ќе стане едно од најмоќните средства за манипулација, но добрата страна на таа случка е сепак вистината дека денес не постои такво оружје кое би било само нечија привилегија. Така, тоа ќе дојде и во рацете на уметниците што веруваат во уметноста, оние кои се искрено обземени од својата филозофија и естетика, често многу надарени мислители и критичари.

Во натамошниот период од развојот на филмот, проблемот на односот со политиката ќе добива циклусни обележја, што значи дека ова прашање не осигурува посебен третман, туку стекнува легитимитет тогаш кога општеството го потресуваат драми чии одеци неизбежно се оцртуваат на сеизмографот на јавниот интерес. Во тие моменти како да се исполнува претскажувањето на Френсис Бекон, дадено во делото "Нова Атлантида", дека еден ден човечките перспективи најдобро ќе се оцртуваат во една нова, по малку механичка уметност (!), кон која луѓето ќе покажуваат речиси религиозни чувства. Несомнено е, на пример, дека личната параноја на овоземните фашистички божества ќе прерасне во колективна, благодарейќи и на филмот и на неговата моќ (да го цитираме Антониони) "да ја шири лагата" со забрзување невидливо за вообичаените мерила. Слични ќе бидат ефектите на делата на првата советска филмска генерација, со таа разлика што овојпат вистината, правдата и општото добро ќе ја легитимираат таа чудовишна моќ на филмот токму на планот на политичките страсти.

Меѓутоа, нас помалку би не интересирало тоа дали филмот може да предизвика политички ефекти, бидејќи тој

не може да ја игра ролјата на слепиот, заталкан човек, кој чувството за сопствената судбина го осознава далеку зад настаните и појавите што ја детерминираат. Тука би биле поинтересни одговорите на дилемите за тоа кога еден филм може да се смета за политички, со евентуалното орамнување на одговорот во просторите на една посебна жанровска знакотомија и - кои се тие примери по кинотечните рафтови што, евентуално, служат како потпора на обидот за давање на една таква дефиниција.

2. Интегрирана политичка стварност

За одговорот на ова прашање мора да дојдеме од ~~интегра~~ тацијата дека политиката како феномен има свој двоократен корен. Едниот расте на почвата на ~~објективното~~, и тука естетиката повеќе е таа што ~~прима~~ влијанија отколку што претставува автономен вектор на политичката стварност. Меѓутоа, политиката има и една субјективна страна, која се состои во изборот и користењето на расположливите средства и можности за постигнување одредени општествени цели и тука филмот има широки простори за примена: свеста и волјата на филмскиот творец тука "дишат" слободно и својата цел ја врзуваат со нешто што треба да се случи, значи што хипотетички е одвоено од бремето на неминовните услови на сегашноста. Поинаку речено, политичкиот филм е оној што, како интегриран сегмент на политичката акција, настојува да комуницира со политичката волја на популацијата и да ја придобива или прилагодува на идеите на промената. Се разбира, исклучено е филмскиот творец да биде надвор од една интегрирана политичка целина, бидејќи идеите и волјата не настануваат надвор од познатиот космос на политичките институции. Што се однесува до идеите на промената, тие денес се толку неоспорни, што, под маската на движењето, ги прифаќаат и најконзервативните кругови, макар и како "малку повеќе од тоа".

Оваа дефиниција, оттука, не ја исклучува можноста еден автор да биде дел од парохиската или поданичката политичка култура (значи, да биде несвесен за политичката стварност или пак свесно да ја премолчува), но таа, пред сè, му дава предност на еден филм што

изникнал од една сосема поинаква - партиципативна култура. Еден упорен плеј-меркер на љубовни стории, така, може да биде заведен од непотребноста на поубедливата ангажираност, но ние сепак предноста им ја даваме на филмовите од типот на "Без анестезија" на Вајда или Клејтоновиот "Пат кон високото општество". Дали заради некои посебни стилски обележја или заради тоа што се државјани на нашата дефиниција дадена погоре?! Партиципативноста е тука, всушност, нивниот сврзник, јасна намера на авторите своите јунаци да не ги одвојуваат од можноста нешто да променат во својот живот, менувајќи го општеството. Втората нивна карактеристика е таа што, низ двочасовната сторија, како кај Брехтовиот театар, рационалноста напoлно ги презема повластените места на емоциите низ сосема видливиот спектар на режисерските постапки: животните настани изнудуваат од јунаците рефлексивни чекори, под влијание на благите шокови на сознанието, создавајќи, малку по малку, изграден систем на одбрана во кој свеста конечно ќе ја земе водечката улога; тој рудиментиран создаен процес му овозможува на гледачот, паралелно со филмските јунаци, да ги здогледа хипертрофираниите присуства на еднаш инаугурираните вистини. Нужно е да додадеме дека Гвидо Аристарко, тој познат марксистички критичар, зборува и за скопачна драматургија на ангажираниот творец, која, во целост, еволуционистичкиот детерминизам го заменува со една нова линија на развојот на дејството.

Всушност, политичкиот филм, донекаде условен и од развојот на филмскиот јазик, могутоа и од степенот на општата политизација на масите, ни малку ја нема вулгарната форма на пропагандната порака или "директниот пренос" на нечие авторитетно изложување на идеолошките предрасуди. Кјубриковиот "Доктор Стренцлав", на пример, својата антимилитаристичка порака воопшто не ја дава во некаков пацифистички памфлет, туку гради еден сплет на создајќи шокови кои одвај се допираат до дневната политичка терминологија (повеќе го имаме Рајх отколку Расел). Оттаму би било целисходно, овојпат, да се каже нешто и за можното влијание на времето врз одредувањето на едно дело како подобно за таборот на политиката. Иако, како што претходно веќе објаснивме, политичкиот филм има доста свои општи места и јазик кој може да биде сосема алтернативен на јазикот на политичкото секојдневие, јасно е дека

периодот на настанувањето на едно дело може да придонесе за нашата оценка на неговиот жанр. Времето на големата предружвелтовска криза, на општите разочарувања на американските граѓани во моќта на нивната демократија, несомнено дека ќе повлијае, по малку сентименталните за европскиот вкус дела на Френк Капра да стекнат високо место во галеријата на прекуморските политички филмови. Истовремено, силната политизација на масите кон крајот на шеесеттите години, на пример, силно ќе ги подели авторите на францускиот нов бран, луѓе кои претходно сепак имаа многу заеднички творечки особености, а тогашната млада италијанска авангарда ќе ја исфрли во аут, или барем ќе натера одделни нејзини претставници (Антониони) на коренити измени во преокупациите. Дали, сепак, постојат дела што можат да ги одбегнат временските стапици и, без оглед на периодот во кој настанале или се прикажуваат, да стекнат статус на вистински политички филм? Место одговор ги наведуваме примерите на Гаврасовиот "3", Енриковиот "Тетка Зита" и Буњеловиот "Зора на лажните богови", три сосема различни дела, кои, истовремено, ќе ни овозможат и една поделба на политичките филмови на три одделни подвидови - афективни, когнитивни и еволутивни.

3. Гаврош на баринадите

"Трајноста на човековата слобода е еднакво значајна колку и авторитетот и силата што ќе ја гарантираат"

Ален ПЕРФИТ

Коста Гаврас, секако, е една од најинтересните појави што политизираната улица ќе ги исфрли на филмското небо. Овој грчки студент на Сорбона, доаѓајќи од земјата што ја дала првата историска форма на демократијата, но која подоцна, по некој наприц, сосема му го одзела на овој народ правото подолго време со неа да се служи, сигурно дека, кога го менувал поднебјето, не го менувал и сопственото политичко определување. Меѓутоа, во почетокот, тој своето присуство во филмските студи-

ја ќе го врзува за друштвото на уметници чиј талент пропорционално ќе опаѓа со приближувањето до современите митологеми на идеологиите - Клер, Офилс и Клеман. Сепак, неговото деби ќе биде овозможено од страна на луѓето што во тоа време несомнено и припаѓале на борбената француска левица (Ив Монтан и Симон Сињоре), кои ќе му обезбедат оредства за неговиот "Купе на убијците" (1964 г.). Веќе неговиот втор филм, по романот на грчкиот писател Василикос - "З" (кратенка од зборот "зеирос" - ќе живее), ќе му ја донесе наградата Оскар за најдобар неамерикански филм за 1969 година. Делото ќе биде целосно свртено кон осветлувањето на заднината на фашистичкиот удар во Атина од 1967 година и тоа, на свој начин, ќе покаже дека Гаврас има изострен инстинкт за пренос на настаните од првите страници на весниците на целоулоид: "Признание" ќе претставува екранизација на исповедта на познатиот чехословачки политичар Артур Лондон, една од првите жртви на сталинистичкиот терор, а ќе се појави во кината веднаш по советската интервенција во Прага во 1968 година; "Опсадна состојба" ќе биде одговор на противуставното соборување на владата на Алјенде, а "Прекиот суд" ќе коинцидира со зачестувањето на индивидуалниот политички тероризам и тој, на некој начин, ќе заокружи еден циклус во кој можат да се изнајдат и противречности, но кои потврдуваат дека пред себе го имаме современиот Гаврош, човекот кој постојано се наоѓа на барикадите на јавното мислење за правдата и вистината во политиката, со тоа што неговата практична креативност, како и нај Игоовиот јунак, е помала од неговиот темперамент и желба да се даде придонес за општествените промени.

Ова изнесување на животниот пат на Коста Гаврас, сигурно, не е случајно. Тоа ни помага да сфатиме дека се работи за творечка природа која, спротивно на напишаниот закон на креативноста, како да не допушта работите да легнат, како да не смета на времето како на свој сојузник во анализата на еден проблем. Изитрената реакција на Гаврас е само подлога да ги изнајдеме особеностите на еден посебен, би го нарекле, поджанр во политичкиот филм - афективниот, оној кој сосема се вклопува во каноните на емотивната политичка култура. Имено, како што истакна еден домашен критичар, тој е "инсценација на една моментна реакција", бес заради лесниот успех на грчките потполковници и

речиси млаквата реакција на западните влади на тој не-демократски чин. Неговиот отпор на настанатата стварност е милитантен и искрен. Никола Стојановиќ ќе истакне дека тој ќе донесе "поленов ветер во градината на овенатите рози". Меѓутоа, во неговиот пристап кон материјата има една свесна игра со едноставни факти, иако правилата на седмата уметност знаат едноставноста понекогаш да ја изедначуваат и со простодушноста која ја исклучува фантазијата. Слабостите кај Гаврас всушност се истите оние за кои зборуваат сите искрени критичари на поедноставениот реализам.

Имено, избирањето на филмските личности од албумот на конкретните луѓе на стварноста, чинот што на свој начин прилега за документарниот филм, со цел тие да се сместат во една нова, сконструирана стварност - што е толку особена за играниот филм - доведува до тоа, гледачот лесно да западне во замката на априорниот заклучок. Не негирајќи ги, се разбира, основните пораки на филмот, тој во себе содржи низа опасности по гледачот или авторот. Полудокументарноста, на пример, како што покажува и "3", бара еден фељтонистички пристап, при што набројувањето на фактите преку имитирањето на вистинскиот редослед на настаните може да падне во својата добра намера при првиот сион - веднаш штом, свесно или несвесно, ќе се соочи со некој факт што недостасува во мозаикот на тајната или штом убедливоста ќе се замени со полуубедливост. Чинот на честите повторувања на спорните моменти во филмот, за Гаврас, нема само мегреовско значење, бидејќи тој навистина се наоѓа во ситуација да ги "ораќа" фактите - неговиот идеолошки ефект зависи исклучително од тоа колку ќе му веруваме?! Ова, пак, бара од авторите - слично на ждановистичките пораки за литератите - и поедноставување на ликовите, па дури и нивно однапред дадено црно-бело отсликување.

Така, во "3" вие однапред, по првите пет минути, знаете кој е што во филмот! Нешто тука не се открива постепено, нема отстапувања за гледачкиот инстинкт. Колку и да ни се нафрлаат ситници што треба да не уверат дека авторот мислел и на поединостите, тие се сувопарни и дури, неубедливи. Единствено може да биде спорен ликот на јавниот обвинител (кого го толкува Тремтињан), оној чии општествени погледи, навидум, се движат ево-

лут
мом
поли
ници
рекл
прот
ња н
дант

Ова
жанр
за з
ист
та н
демо
коре
вите
нека
кој
дишт
ле н

Вист
гла
држе
добр
да м
отко
подо
не
авто
ги в
ниот
инци
мест
нег
Гру
луд
ник
нег
мно
вис

лутивно. Но, за жал, не е така - тој е истиот и во моментот кога верува во демократичноста на западните политички институции и тогаш кога ги осудува полковниците од името на тие исти институции. Што би се рекло, се работи за судски процес против луѓето а не против институциите - времето на општествените вриења не остава посебен впечаток врз бирократската педантност на обвинителот!

Ова повторно зборува за неволјите на овој вид поджанр. Имено, Гаврас, одејќи кон тоа да го урне митот за западната демократија, всушност го поддржува тој ист мит, од позиција на арбитерност за (не)подобноста на луѓето за буржоаската демократија, а не за таа демократија како извор на фашизмот. Тоа е вистинскиот корен на неговата постапка во "фризирањето" на ликовите, тоа е она што нив ги движи низ дејствието со некаков невидлив конец, слично како и кај маѓепсникот кој ви ја враќа сопругата по сите оние трикови на седиштето до вас, иста онаква каква што сте ја испратиле на подиумот полн со неизвесности.

Вистината е ќерка на времето а не на авторитетот - гласи една позната мисла на Бекон. Гаврас, очевидно, се држел до онаа попозната новинарска максима дека е подобро, да се напише репортажа на лице место, колку и да може таа, евентуално, да носи погрешни заклучоци, отколку да се задоцни макар и заради пишувањето на подобра анализа на настаните. Оваа максима сигурно не ја споменуваме случајно, бидејќи него и некои други автори на политичкиот филм (Петри и Рози) можеме да ги вклучиме како членови на новинарскиот крз: во нивниот рудиментиран филмски јазик има сознанија што coincidenцираат со постапката на еден верен известувач од местото на настаните. Јасно е дека нему, како и на неговите наведени колеги, ќе им недостасува рафинман. Грубата прогресивност може да биде и претерана - не залудно еден критичар во италијанскиот комунистички весник "Унита" ќе го опоменува Бертолучи по премиерата на неговиот "Дваесетти век" дека на крајот од делото има многу црвени знамиња во кадарот. Играта со боите, навистина, мора да биде секогаш поосмислена.

4. Радикален поглед - поглед кон човекот

"Човекот мора да биде сигурен во нешто. Ако не е тоа дека сака како што треба, тогаш во тоа дека не сака."

Дилен ТОМАС

Филмот на Робер Енрико "Тетка Зита", сигурно, спаѓа во делата што се сосема спротивни на Гаврасовиот калибар, но не помалку политички. Ова дело, кое на времето, а и денес е помалку популарно одошто тоа го заслужува, веројатно ќе биде пријатно за гледање и тогаш кога настаните што го детерминирале сепак ќе бидат заборавени. Всушност, "Тетка Зита" нема за цел нападно да придобива нечији симпатии, ниту да регрутира нови приврзаници за ангажираниот филм, откраднувајќи ги од оние купувачи на билети што се опседнати со вообичаените митови на потрошувачката. Како што ќе рече Лукач во написот "Модерната уметност и големата уметност", влијанието што одредено уметничко дело ќе ги има со текот на времето ќе зависи и од длабината на страста со која се изнаоѓаат нови форми, од изразот во кој специфичностите ќе творат совршена органска усогласеност (посебноста, одреденоста и конкретната суштина) и, сето тоа, според законите на посебниот уметнички род.

Во "Тетка Зита" нема воинствени крикови, туку само една суптилно предадена дилема која постепено се открива, укажувајќи на големата вистина дека нештата, како природните циклуси, се повторуваат, но не без драми во човековиот разум и срце. Ако Гаврас во загинатиот политичар - социјалист не го открива типот на модерниот херој, Енрико се занимава со неговата личност, не заборувајќи ги притоа познатите Марксови зборови дека рафаеловските нападни бои можеби го имаат волшепството на рајските градини, но тие ни малку не се суптилни како Рембрантовата стварност, која, водејќи сметка за човековата душа, се открива пред нас само низ една трајна љубопитност за нив.

Уште класиците на марксизмот предупредиле на интегритетот на уметничкото дело, на потребата тоа да поседу-

ва една фина линија на внатрешна динамика, онаа во која радикалниот поглед е токму поглед кон човекот. Уметноста мора да биде непредвидлив феномен, значи да зависи, во конечниот суд, од интегритетот на едно дело, од неговата независност од бравурите на збиднувањата чие дејствие го позајмува. Гаврасовиот филм, зависно од бројот на постојните политички скандали, може да доживее безброј копии, но "Тетка Зита" е неповторливо дело, она кое, во грамшиевска смисла на зборот, "ги одбегнува патоказните табли". Тоа едноставно не е хроника што треба да се следи, туку автономен чин што треба да се доживее. Зошто и како?

Пред сè, затоа што израснува од теоријата на дистанцата. Еден условно земен Гаврасов јакобизам се заменува со нешто што не дозволува веднаш да флертува со појавите од стварноста, сметајќи дека времето и настаните заслужуваат една трајна и длабока почит. Натому, се сретнуваме со една интересна социолошка имажинација на вистински уметник, онаа која воспоставува дијалектички однос во филмската стварност. Во "Тетка Зита", поконкретно, се сретнуваме со емиграцијата на републиканска Шпанија, тој цвет на една култура чија прва генерација, природно, нема да го одбегне овенувањето. Жароттна копнежот, тој прв чекор кон борбениот практицизам, треба да мине на следната генерација, меѓутоа, таа смена ни малу не може да личи на глетките од атлетските патеки, кога двајца натпреварувачи едноставно ја префрлаат штафетната палка од рака в рака. Тука постои драмата на изборот, она што кај Гаврас едноставно го нема, бидејќи неговите ликови се однапред оформени. Тука е, од една страна, Париз, чија декаденција ја мами девојката што го толкува главниот лик, а од друга страна се последните воздишки на нејзината тетка, оној силен каталонски дух на заразата кој, низ воспитувањето, веќе ги всадил во потенцијалната наследничка спорите на немирот. Од една страна е лесниот здив на ноќните локали, но од друга, сознанието дека еднаш, когагоде, мораме да станеме одговорни членови на заедницата која, во случајот, опстојува далеку од своите природни корени. Таа акробатска жица што главниот јунак треба да ја мине меѓу тие две нешта е навистина возбудлив пат. Естетската вредност на Енриковото дело израснува од сензибилитетот на авторот, од таа негова мала тајна што како флуид го опфаќа деј-

ствието и која идејата на промената ни ја дава постапно, наликувајќи на ред од улични светилки што се гаснат за да ја најават светлината на новиот ден. Дали можеме да го фатиме мигот на промената?! Енрико има таква способност и тој за прв пат ќе го даде тој чин јасно низ бавниот кадар на симболичното отфрлање на облеката на младата девојка, кога таа ритуално ги презема обврските на зрелоста. Тој чин може да дејствува еротски, но тоа е дел од онаа дијалектика на делото - тој е последната тула од зградата што претставува антитеза на Зитиното умирање.

Кога зборуваме за чисто естетските репродукции на дијалектиката, видлив е соодносот меѓу формата и суштината, како клучни за одредувањето на неговата вредност. Енрико можел да го задржи талкањето на младата девојка Ана по квартовите на бедата или, пак, меѓу припадниците на елитата што сонува за амбасадорски фотелји (да оперира со крајностите како доволни за создавањето скица за општествената стварност), но тој бил свесен дека тоа е само половина од потребното, бидејќи е нужно, пред сè, да го видиме одразот на сите фундаменти на животот (и политиката) во нејзината душа. Прашањето на изборот не смее да спори со гледачите преку некоја своја идеолошка екстравагантност, ниту тоа треба да биде однапред дадено решение на една енигма, туку тоа се одвива во човекот како постапен создаен процес.

Оттука, неговиот филм е дел од еден посебен поджанр, во кој спаѓаат и Ангелопулусовиот "Патувачки артист", Антонијева "Нота Забриски" или Лоузијевиот "Патишта на југот", а кого можеме да го наречеме создаен или когнитивен политички филм. Во сите нив феноменот на стварноста ги менува луѓето и во тој процес луѓето ја менуваат стварноста. Притоа, градењето на јасен алтернативен свет во сите нив е повидливо токму затоа што како подлога ги има човечките лица.

5. Револуцијата во општеството е револуција во филмот

"Времето е сè, човекот не е ништо. Тој е само костур на времето."

МАРКС

Се чини дека последниот пример доста ги помести границите на политичкото во филмот. Дали би можеле да одиме и понатаму? Има ли нешто што е над сознајниот процес што ни го нуди Енрико, некаква Архимедова точка, за каква што зборува Лукачевиот есеј "Прилози за критичниот реализам", од која ќе може да се согледа стварноста со сите нејзини типични и атипични манифестациони форми? Тоа наедно би било и она дело за кое Макс Фриш ќе рече дека поставува прашање и дава одговор не заборавајќи на прашањето. Би рекле дека треба да се работи за филм во кој ќе можете да ја лоцирате сета историја, дури и онаа што ќе биде напишана, но во која човекот сепак нема да ја изгуби својата личност туку, напротив, ќе претставува една фиксна точка во која ќе се пресекуваат сите сознанија на епохата. Од друга страна, не ќе можеме да зборуваме за филм кој сето тоа би ни го пружил со конвенционални средства. Тоа мора да биде филм чија верност на револуцијата ќе се одразува и на сознанијата за филмот.

Веројатно дека, покрај Ејзејнштајн, Буњуел би бил единствениот што во релативно кратката историја на филмот заслужува да биде споменат како припадник на третиот поджанр - еволутивниот политички филм. Меѓутоа, нужно е да нагласиме дека припадноста повеќе произлегува од нивната врзаност за "повластената" еволутивна политичка култура, бидејќи нивните филмови целосно го преовладуваат поимот жанр - тие наполно се приближуваат до тајните на Изида, земајќи си за право да не однесат зад границите на можното.

За Буњуел, за кого толку многу е пишувано и чии зборови за неговата уметност како спој на марксизмот, Фројдовата психоанализа и Ајнштајновите сознанија за трансцедентните можности на физичкото се толкупати цитирани (а кои несомнено се врвните сознанија на нашиот век), нужно е да укажеме само на еден детал - присуството на ангелот на бизарноста во неговите дела. Имено, тој се појавува како колективна потсвест на една "истрошена" класа, но истовремено е сосема независен од времето, бидејќи доаѓа од една временска машина со која авторот управува онака како што му налага неговиот креативен глад за проширување на филмската азбука и глобалните сознанија за социјалната слика на светот.

Што е тоа што тука го прави овој уметник - политички, во рамките на еволутивната политичка знакотомија? Пред се, тоа што во неговиот филм еволутивните сознанија не ги губат од вид постојаните противречности на човековата судбина. Ако кај Гаврас немавме движење а кај Енрико таа потреба за согледување на променливиот дел од свеста е целосно присутна, кај Буњуел таа е целосно овладена, но како права линија што се распослала меѓу двете крајни точки на бескрајот - луѓето како по некоја акробатска жица на космичкиот циркус ја играат својата класна улога. Колку и да се поместуваат по жицата горе-долу (а тоа Буњуел го прави често, тие се толку различни колку што се и слични. Тоа, се разбира, прави овој автор да снима секогаш ист филм - тој прави безброј варијации на иста тема, благодарейќи на тоа што е фантаст, ѕвезден музичар, сликар на најскриените тајни на душата, но и личност со сосема изградена визија за човековото општество. Се разбира, ако и натаму инсистираме на докази за неговата политичка борба, тогаш е доволно да ја споменеме само онаа негова деструктивна енергија со која ги руши христијанските митови и институции, оние за кои и Маркс зборуваше како за примарни во уметничкото творештво.

Во филмот "Зора на лажните богови" не е можно сосема да го оцртаме Буњеловиот портрет, меѓутоа од аспект на жанрот за кој станува збор, тоа не е ниту сосема значајно. Делото е, инаку, заедно со "Заборавените", под влијание на гравитационите сили на италијанскиот неореализам, но тоа сепак целосно се вклопува во неговиот опус - да се сетиме само на онаа мачка, која, заменувајќи го неговиот ангел, го шири сојузништвото на класната борба како невидливо беснило. Тука се и брановите, на самиот почеток, кои со своите постојани удари како да не потсетуваат дека сето она што ќе го видиме (класна борба на еден остров, но островот тоа е нашата планета, тој вселенски брод што плови по зацртаната патека) е веќе некаде зацртано во програмата на галактичкиот часовник. Политичките места на кои ќе стојат неговите јунаци не се однапред дадени, но тие се, така да се рече, доминантни во нивната судбина - видлив е напорот на љубовната двојка да се извлече по некој "трет пат", но тој едноставно не постои. Предиспозициите што секој од нив ги содржи,

едно
бера
пора
да с
рази
оној
наог
веќе

едноставно, низ дејствието само ќе созреат, ќе ги со-
берат под флагот на социјалната припадност. Дури и
поразот е програмиран, како дел од борбата што треба
да се добие дури по уште низа нови, стотици такви по-
рази. Но, ние знаеме дека на крајот од нивниот пат,
оној по кој тие ќе се упатат на крајот од филмот, се
наоѓа таа - Новата Атлантида, онаа во која човекот
веќе нема да биде само костур на времето.

Благоја Нуновски

"НОТА ЗАБРИСКИ" - режија: Минеланцело Антониони

Филмот на Антониони, снимен како негово прво "гостување" во кинематографските услови на САД, во времето кога се појави, предизвика контроверзни реакции кои се јавуваат секогаш кога му се навраќаме. Додена едни се нафрлуваа врз неговата "лажност" (особено американските критичари), други (европските критичари) не само што го прифатија туку некои од нив и му се восхитуваа. Појавата на "Нота Забриски" се вклучи во тогашниот тренд на американските филмови за младите и хипидвижењето од почетокот на 70-тите и потоа во текот на целата таа бурна деценија. Американските критичари, веројатно, не го прифатија филмот на Антониони како "погодена" реакција на актуелниот феномен во нивната современа стварност, но побрзаа да се коригираат во своите оценки, доделувајќи му комплименти и "разбирање" за неговиот следен американски филм: "Професија репортер".

Уводната секвенца на "Нота Забриски" е снимен низ жолт филтер. Млади лица полни со концентрација или со "штетна" пасивност зборуваат и слушаат во крупни планови. Големи делови од содржината на кадрите се надвор од фокусот, така што гледаме: усни, чела, носови, носки, наспроти една замагленост што е можеби нечие рамо (шарф-умшарф). Намерата (снимање од рака) панорамира и еликите како да се истражувачки исечени. Ту "се нишаме", ту "скокаме" од едно распалено лице до друго. За тоа време, во претходниот дел од секвенцата, звучната линија содржи вистински нечујни промени меѓу младите гласови. Движењето на камерата е рефлексивна на колебливата, но наполно страсна конверзација. Ова, постепено, е одземено во волуменот, звучната лента е исполнета со некоја ладна музика и, со таквата супституција, лица-

та, изгледа, стануваат "порелансирани". Сето тоа дава илузија на некоја "позлатена" младина.

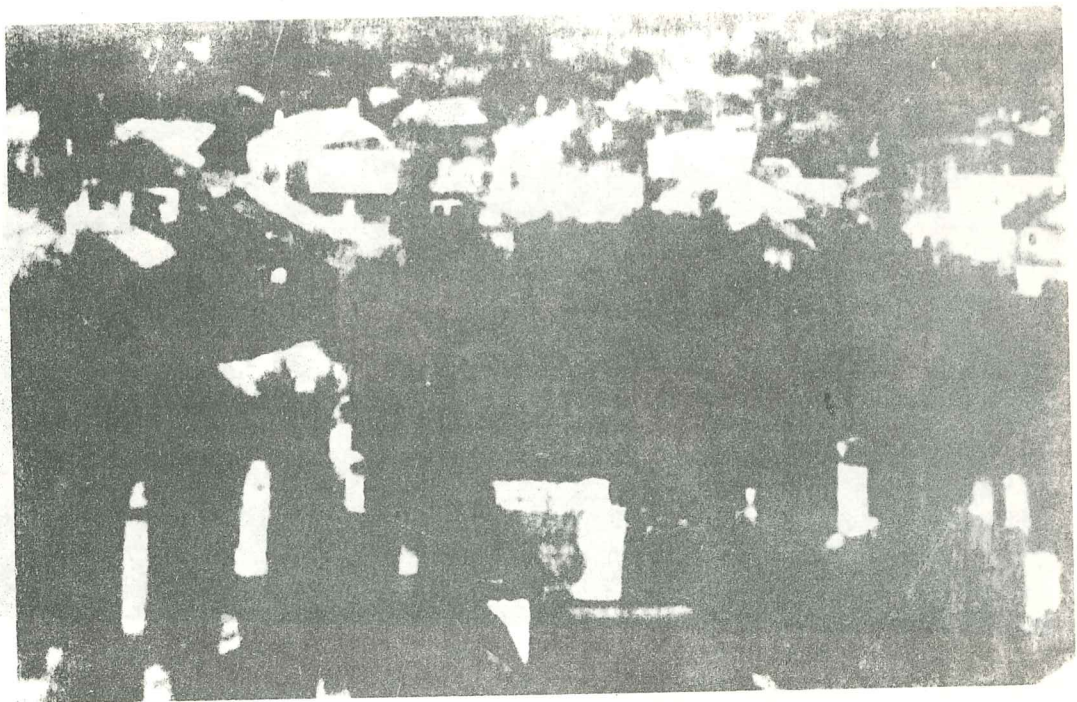
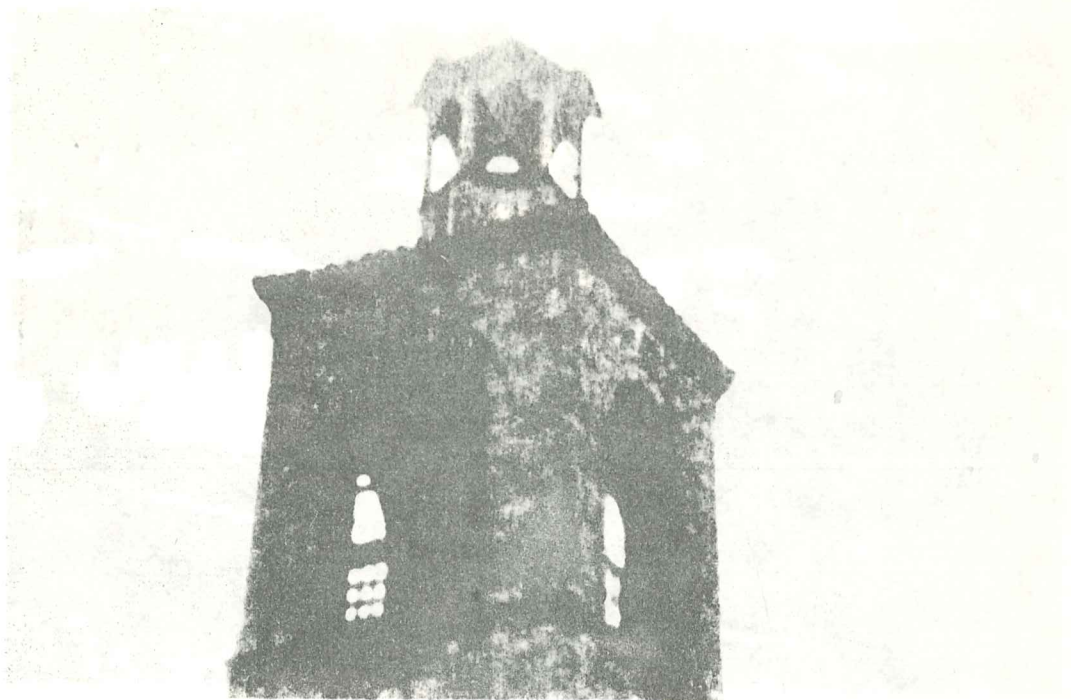
Но, шпицата завршува, "златниот филтер" е отстранет, "уверувачката" музика е стивната за себе. Се наоѓаме во акустичната соба, на некој американски универзитет, исполнета со студенти, кои гласно и неартикулирано дискутираат за револуцијата. Камерата продолжува да шета од лице на лице, ретко, наоѓајќи го оној што зборува. Сега лицата изгледаат поболно, поагресивно и помалку убаво. Атмосферата на напнатост, низ интерполацијата на надворешните сцени со присутните полицајци, е очигледна. Се гледа една авторитативна црна девојка, која седи во фотелја. Еден млад човек со очила, чие лице оддава знаци на иронија и зрела интелигенција, прави чувствителна гестикулација, но тоа што тој го прави се губи во атмосферата на конфузната "ургенција" на камерата. Друг млад човек, со убава глава и со намуртени очи, станува и си оди.

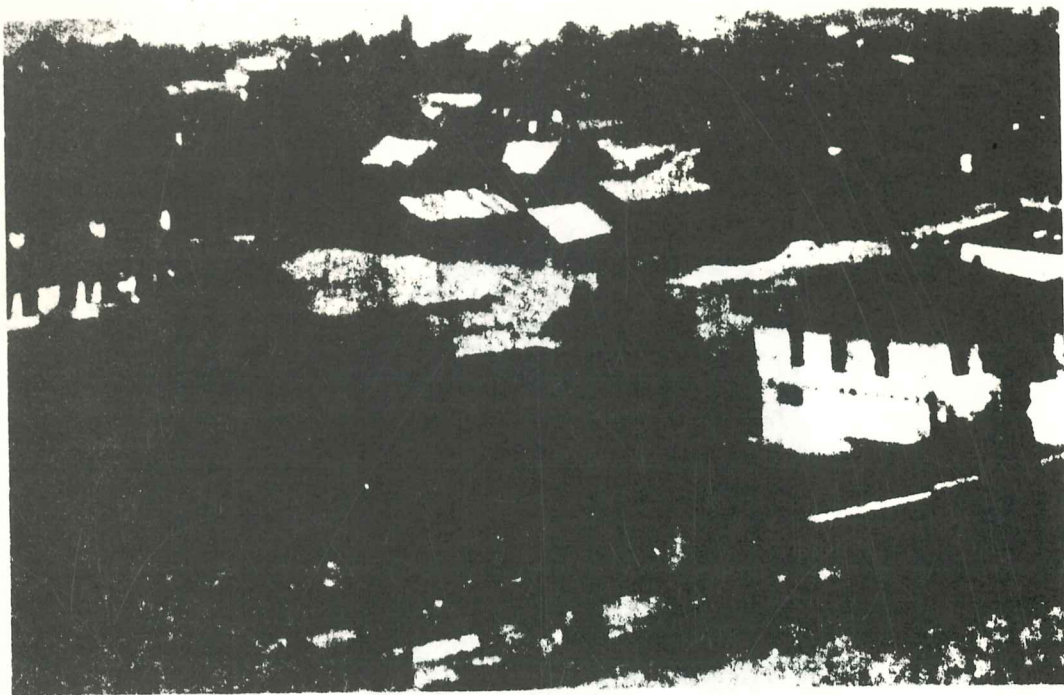
Во експозицијата на филмот, по "пресметките" со полицијата, доаѓа секвенцата на љубов меѓу двајца млади, која во пустинскиот пејзаж делува некако нестварно, неземно. Во финалето на филмот доаѓа до визуелна кулминација (не драмска, зашто филмот на Антониони е токму драматургија на слики, секвенци, на визуелизација на драмскиот поттекст). Откако бевме сведоци на дузина кадри од експлодирањето на еден пустински мотел, во синхронизиран звук музиката се враќа повторно да обезбеди рамнотежа. Во забавено движење, многу од дребнулите, парафинелиите на современиот стандард: орман за алишта, телевизор, фрижидер, полица со книги и друго, се поставени спроти циклорама, некакво полуреално небо, и потоа експлодираат во лирично-катарзично бавно движење. Деструкцијата на полицата со книги е највозбудливиот и највознемирувачки кадар во оваа секвенца. Книгите

летаат полена, надвор, кон нас, како бели исплашени гулаби и потоа паѓаат или се дигаат, како низ вода. Ударот на експлозијата, тие објекти на човековото знаење и задоволство, ги трансформирал во живи организми. Тоа е како низ нивната деструкција, одново, фенинсовски невешто да доаѓаат во животот.

Меѓу овие две секвенци, типични за кинестетичката структура на "Нота Забриски", лежат стотина минути визуелно интересен и на моменти поетичен филм, полн со асоцијативност, кој го возбуди оној вид критичка одговорност, што обично е насочен кон работите на непоправливата непретенциозност. По својата новобрановска тетралогичка реализација во Италија: "Авантура", "Нок", "Затемнување" и "Црвената пустина", во која оствари севеидна студија за оттуѓувањето и атрофирањето на граѓанскиот свет, Антониони, низ поинакви форми и структури, го продолжи тој тренд накалемувајќи го најнапред во англиски услови со одличниот "Блоу-ап", па потоа во САД со двата: "Нота Забриски" и "Професија репортер", одржувајќи го трендот на опсерватор на современото животно дезинтегрирање.

Самиот Антониони за своите интенции во "Нота Забриски" рекол: - "Не се обидував да ја објаснам Америка. Филмот не е социјална анализа: пред сè, се обидував да почувствувам нешто за американското поднебје, да ја поттикнувам интуицијата... Мојот филм допира само неколку теми и неколку места, некој ќе рече, недостига ова, или недостига она. Добро, се согласувам, приказната е вистински едноставна, но содржината фактички е многу комплексна. Тоа не е прашање на читање меѓу редови, колку читање меѓу слики".





Слобо



Секој
Нурос
детер
е соз
та, а
зофи
во зн
вата
леди
прони
лиза
ње на
виот
целос
пречу
ги от
или п
уште

Иако
децен
фести
пошир
дато
се об

Слободан Петровиќ

АКИРА НУРОСАВА: ГОЛЕМИОТ БРАН

"Јас сум филмски творец и не гледам дека сум од значење во кој и да било друг поглед освен низ делата што ги создавам. Затоа, ако ми се одземе можноста за создавање, моето постоење станува без значење"

Акира Нуросава

Секој обид за онтолошки пристап кон делото на Акира Нуросава (1910) мора да поведе сметка за основните детерминанти на времето, просторот и почвата во кои е создадено. А тоа значи упатување во далекуисточната, а не само јапонската, историја, уметност и филозофија, подалеку во конфучијанството и зен-будизмот, во знаковниот систем и кабуки театарот, се до појавата на филмот, чие раѓање на тие меридијани ќе уследи непосредно по првите проекции во Париз. Но тоа проникнување за нас, припадниците на западната цивилизација, низ историјата се потврдило како разрешување на Сизифовиот проблем или отпетлување на Гордиевиот јазол. На патот до целосното осознавање или целосното приближување до вистината, секогаш се испречувал рационалниот пристап и потребата зборот да ги открие значењата, значењата да се искажат орално или пишано, со што јазот - наместо да се премостува, уште повеќе се проширува и се продлабочува.

Иако феноменологијата на јапонскиот филм точно три децении (од победата на "Рашомон" на Венецијанскиот фестивал, 1951 година) ќе го окупира вниманието на пошироката јавност, досега - повикувајќи се на податоците и информациите до кои може да се дојде - се објавени само неколку книги за севкупното филм-

ско творештво и кинематографијата на оваа земја, не-
посредливо скромно, наспроти значењето, местото и
улогата на седмата уметност во земјата на изгрејсонце-
то во историјата на светскиот филм. Богдан Калафато-
виќ точно ќе забележи (во Кинотечниот месечник број
24 од 1981 година) дека во последно време книгите за
јапонскиот филм се сè побројни, но појавата на дела-
та на Доналд Ричи, Џоан Мелен, Аида Бок и, како нај-
нова, "За оддалечениот набљудувач" на Ноел Бирш, и
покрај сериозниот придонес на историско-естетски и
структурален план, со што значајно се разоткрива ениг-
мата на јапонскиот филм, не соодветствува, рековме, на
огромниот бран што непрекинато веќе три децении ги за-
плискува нашите простори, создава разни контроверзи
и катадневно го раздвижува љубопитството на гледачот.
Нолку за појаснување, нај нас речиси не постои превод-
на литература за феноменот на јапонскиот филм, ако се
исклучат одделни студии пренесени во периодиката и
мошне ретките текстови од наши автори што се занима-
ваат, пред сè, со творештвото на Куросава или Мизогу-
чи. Непостоењето, или скромното присуство, на таква-
та литература го препушта интересирањето на пасиони-
раниот гледач единствено на слатката авантура на не-
посредната средба со самите дела, но, значи, често
без претходни познавања или можност за консултација
што ќе ја поттикне интригата по некој од видените
филмови.

1.

Најголемата заслуга за тој голем јапонски бран му
припаѓа на Акира Куросава, автор за кој не е сосема
достаточна ако се рече дека е еден од неколкуте
најголеми живи мајстори на филмот. Меѓутоа, би било
неправедливи доколку би го прогласиле како единстве-
но заслужен. Неговото име е најчесто споменувано, пред
се, зашто за него и "Рашомон" се врзува пробивањето
на звучната, сликовната, мисловната, па и на философ-
ската и социјалната бариера меѓу Јапонија и остато-
кот на светот.

Но, пред да се осврнеме на појавата на Куросава и на
некои условености, да се потсетиме на приликите во
водечкиот филмски свет од периодот на педесеттите
години, на географијата на приликите во Европа и Аме-

рика пред сензационалниот настап на "Рашомон" на Вене-
цијанскиот фестивал.

На светската филмска мапа се создаваат празнини што
ќе и погодуваат на појавата на нешто дотогаш невиде-
но. Во Италија, на пример, неореализмот ги доживува
последните искричења под ударот на острата критика на
која ќе биде подложен од владеачките кругови (да се
потсетиме колку таквата критика ќе го депримира, на
пример, Виторио де Сика, кој ќе мора да ги напушти
социјалните теми и критичкиот пристап); во Франција,
и по, веројатно, најзначајниот период во нејзината
историја на филмот, ерата на поетскиот реализам на
Виго, Клер, Карие, Дивизие и Реноар, ќе настапи релак-
сивен тренд, периодот на комедијата; во САД сè поиз-
разито се најавува конкуренцијата на осмата сила, на
телевизијата, која ќе го смири многугодишниот филм-
ски бум, а наедно тоа е време на ослободување на
филмските автори од злогласниот сенатор Мекарти и
ловот на филмските вештерки.

Во тој условно и бегло набележан вакуум, во историја-
та забележан како период на почетоците на заострува-
њето на студената војна и идеолошката меѓублоковска
поларизација, јапонскиот филм наоѓа погодна почва да
го изненади гледачот надвор од неговите граници, осо-
бено европскиот и американскиот, и да направи пробив
што по своето значење и димензиите излегува од рам-
ките на филмот, културата и уметноста, а неговата
феноменологија ќе поприми и пошироки социјални, кул-
туролошки, историски и политички детерминанти. Откри-
тието на Акира Куросава, а потоа и на редица други
автори и филмови од постар и понов датум, како Ову,
Мизогучи, Шиндо, Пчикава, Кинугаса, Кобајаши, Накадаи
или Ошима, ќе отвори еден широк историски процес во
кој нема да се вклучат само припадниците на филмски-
от свет. Појавата на Куросава, поправо, ќе го означи
почетокот на воспоставувањето на разурнатите мостови
меѓу западната цивилизација и Далечниот Исток, во но-
вото приближување на двата света драстично прекинато
само деценија и пол пред тоа, со катастрофалните атом-
ски разурнувања на Хирошима и Нагасаки. Филмот ќе ја
потврди својата енормна сила, зашто она што го урна
политиката, тој самиот ќе го изгради. И колкава е таа
иронија: бомбата што беше фрлена врз Хирошима го но-
сеше прекарот на Рита Хејврд, американскиот секса-

пил бр.1 од тоа време, но и колкава среќа: јапонскиот одговор повторно носеше филмско име - Акира Куросава и наслов што ќе влезе во светските енциклопедии: "Рашомон".

2.

В. Бергхан проникливо ќе забележи нешто што може да се прифати како општа назнака за Куросава и неговите филмови: "Куросавините филмови се занимаваат со настојувањата што ги преземаат луѓето со цел да ја избегнат својата судбина или да и наметнат некоја смисла, зашто сознанието за иднината ги исфрлило од нивниот дотогашен колосек. Тоа се филмови за идниот живот по миг на вистината". Веќе споменатиот Доналд Ричи во "Јапонскиот филм" ќе дополни: "Тематиката на повеќето филмови на Куросава ја одредува една парадоксална противречност. Самиот режисер изјави: "Кога објективно ги посматрам филмовите што ги снимив, тие, верувам, прашуваат зошто човечките суштества не можат да се обидат да бидат посрејни".

Животот, по мигот на осознаената вистина, и правото на човекот да ја освои среќата што му припаѓа, односно да ја открие смислата на животот, тоа ќе бидат, меѓу другото, појдовните позиции, филозофијата на Акира Куросава во творештвото долго четири децении. Длабокиот и искрен хуманизам, загриженоста за човекот и неговата судбина, филантропијата што нема да добие отворени знаци, тоа се, пак, пораките што ќе зрачат од неговото дело, зашто, да се потсетиме, едно од животните кредо на Куросава е: "Човекот има право да биде посрејен одошто е".

Од друга страна, сведувањето на средишните интересирања и пораки само во овие рамки би значело симплифицирање и недоволно опфаќање на целиот авторов мисловен систем, чии корени допираат длабоко во далекуисточната филозофија, често во светот на ирационалното, на интуитивното, на невременското - недоволно јасни и недофатливи поими и категории за припадниците на западната цивилизација. Токму тоа, впрочем, ќе создаде некои проблеми и ќе прошири одредени заблуди во обидите да се протолкуваат и да се

проч
роса
а пр
вор
учна

Не т
фика
ни п
допи
на з
сред
ден,
свој
кај
лежа
стап
на д
реме
то и
њето
глед
ќе о
слое
спом
глед
сен
ва,
винк
(зат
разв
ва н
глед
екра
мето
на к
та и
кај
те,
дарт
монт
рале
нема

прочитаат сите мисловни кругови во творештвото на Куросава, да се одгатне тој таинствен семантичен систем, а притоа да се применат методите што за средините надвор од Јапонија и Далечниот Исток имаат статус на научна заснованост.

Не треба, секако, натаму да се продлабочуваат мистификациите што постојат и сите присутни појави и скриени поракки да се бараат во сферите на имагинарното, недопирливото и, за нас, несфатливото. Зашто, конечно, на знаковниот филмски план Куросава уште од првите средби со вонисточниот гледач е означен како најзападен, најмалку јапонски меѓу галеријата режисери од својата земја. Во "Историјата на филмот", издадена и кај нас, Грегор и Паталас, нејзините автори, ќе забележат дека Куросава е западен зашто најрадикално отстапува од прифаќањето на традиционалните (се мисли на далекуисточните) форми, знакови и кодови и со современи (и нам блиски) средства ги транспонира минатото и сегашноста, што, пак, не значи дека приближувањето на планот на формата до западните стандарди за гледачот со поинаку "моделирана" мисловна апаратура ќе означи автоматско откривање на таинственоста и слоевитоста на често филозофските поракки. И покрај споменатото приближување до мерилата на западниот гледач, тој и денес, не пример, ќе манифестира извесен отпор кон факторот време во филмовите на Куросава, зашто неговото филмско и животно искуство го навикнале на поинакво перципирање на оваа категорија (затоа ќе се слушнат забелешки: филмот е здодевен, развлечен, бавен, иако тоа не е најтипично за Куросава наспроти, да речеме, Мизогучи). Имено, вонисточниот гледач потешко ќе го прифати применет на филмскиот екран основниот музички закон: тонот, звукот, во времето. Кај Куросава, во komponирањето и поврзувањето на кадарот, видлив е токму тој принцип, додека сликата и просторот, за кои ние сметаме дека се примарни, кај него го немаат тоа значење. Спојувањето на кадри-те, монтажата, и покрај приближувањето до нашите стандарди, отстапува од нив, далеку е од Ејзенштејновата монтажна атракција, а се приближува, повеќе на пиктурален план, кон естетски најзначајните остварувања на немата ера.

Со извесни исклучоци, сижето во филмовите на Куросава е прилично едноставно. Неговите приказни имаат едноставен наративен тек, што е видливо и од јидаи геки филмовите, делата свртени кон историското минато или т.н. самурајски филмови, односно јендан геки филмовите од современиот живот. За тоа сведочи неговиот прв филм, "Легендата за големиот Југо", историја инспирирана од животот на чудо-борацот од мејџи ерата, па пародијата на кабуки театарот "На тигровата опасна" (патем, своевременно забранет во САД, а и во Јапонија), "Пијаниот ангел", "Икиру" ("Да се живее") - за ситниот бирократ што, откако ќе дознае дека дните му се изброени, ќе се обиде да направи добро дело, потоа филмот за седумтемина самураи кои ќе бидат ангажирани да одбранат едно село од нападите на организираниите банди или "Скриената тврдина" за двајцата селани што по целата авантура ќе ја сфатат вистината за среќата и богатството, за смислата на живеењето. Во серијата екранизации и адаптации на дела од светската културна ризница, сместени во атмосферата и амбиентот на Јапонија, Куросава ќе го понуди своето гледање на Шекспировиот "Магбет" ("Крвавиот престол"), на "Идиот" и "Понижени и навредени" од Достоевски или "На дното" од Горки, за да го истакне до драматичност (во "Магбет") прашањето зошто луѓето мора секогаш да бидат несреќни. Хуманистичката димензија во творештвото на јапонскиот Хомер, или Хомер на нашето време, како што го нарече проф. д-р Милан Ранковиќ во текстот посветен на ФЕСТ'80 ("Филмска култура" бр. 131-132) длабоко произлегува и од неговото кај нас најпознато дело, веќе легендарниот "Рашомон". Во првиот план, на првата линија е темата за релативноста на вистината и стварноста низ четирите потсетувања на еден ист настан, а пресвртот ќе настапи кога гледачот ќе очекува да ја дознае автентичната верзија, односно конечната вистина, ако таа воопшто постои; на сцената ќе настапи сиромашниот селанец и ќе се погрижи за судбината на сирачето, со што докрај ќе го обезвреди и онака залудниот обид целата вистина да се согледа од само еден агол или аспект. Извесни паралели можат да се повлечат и кога е во прашање "Седумтемина самураи", сензационалниот јапонски вестерн за обидите на едно село да се одбрани

од ог
бран
ниви
ограб
оцени
раи
на ор
се бо

4.

На мо
на гр
често
го ср
суште
фабри
веќе
кој
ја,
од те
што
од ф
апар
уште
сочи
ско
рост
попа

Фило
две
торо
наси
"Луѓ
свои
по п
"Ото
смрт
рај,
да и
на и
цион
пост

од ограбувачите. Кога ќе прифатат да се стават во одбрана на селото, неговите жители и оризот, всушност нивниот живот, самураите ќе поведат жестока битка со ограбувачите и селото ќе го спасат. Но, по крвавите оценки, Камбеј и уште другите двајца преживеани самураи ќе останат сами, зашто селаните ќе им се вратат на оризовите полиња, прашувајќи се за него, всушност, се бореле: за селаните или воделе битка за себе.

4.

На мостот меѓу животот и смртта, меѓу денот и ноќта, на границата меѓу реалното и нереалното, тука најчесто е ситуиран Куросавиниот јунак. Во тие релации го среќаваме и јунакот на "Дневникот на едно живо суштество", приказна за венчавката на еден постар фабрикант заболел од страх од атомската бомба. Или веќе споменатиот лик од "Икиру" ("Да се живее"), за кој самиот Куросава изјави: "Според мојата концепција, херојот е човек што запнува со сета сила - како од тоа да му зависи животот - да го постигне она кон што се стреми. Најдобар пример е ситниот функционер од филмот "Икиру", човек заробен во бирократскиот апарат, кој, дознавајќи дека му преостануваат само уште неколку месеци живот, сите свои сили ќе ги насочи кон тоа, од валканата површина да направи детско игралиште. Вложувајќи ги сите способности, храброст и напори да оствари нешто што за другите е само поплатно размислување, тој добива херојски димензии".

Филозофијата на живеењето и естетиката на смртта се две категории што постојано се во средиштето на авторовото интересирање. Во студијата "Структурите на насилството", Ноел Бирш ќе го спомене и следново: "Луѓето во Јапонија научиле и навикнале да живеат со своите табуа, со смртта..." Во интервјуто за "Монд" по повод снимањето на "Кагемуша", Куросава изјави: "Отсекогаш ме интересирало како човекот се соочува со смртта. Во старите времиња, ако се родевте како самурај, прво ќе ве научеа како да си го пресечете мевот, да извршите сепуку". Смртта, како и животот, впрочем, на источните меридијани има подруга смисла од традиционалната западна филозофија. Додека од една страна, постои сфаќањето за нејзината неминовност, јапонска-

та историја, за што убав пример ќе ни даде "Нагемуша", како и низата други самурајски филмови, сведочи за опседнатоста на луѓето од смртта. "Нагемуша" користи легенда од подалечното историско минато на Јапонија, легенда со исклучително сликовити списи на феудалните битки во кои водачите тргнувале облечени во најсвечените рува, а на грбот го носеле испишан сопствениот тестамент.

Во сите свои филмови, особено во историските, каде, наспроти уверувањето надвор од Јапонија дека станува збор исклучително за минатото а не и за минатото видено од денешен ракурс или минатото што е и сегашност, видливо е изразитото ликовно мајсторство на Куросава, кој, всушност, почнал како сликар и како таков му пристапил на филмот. Секој од таа долга серија филмови го носи препознатливиот авторски печат, посебниот творечки ракопис, а, секако, и сфаќањата за етиката и моралот на еден човек. Симболизмот и метафоричноста имаат доминантно место во знаковниот систем на Куросава, како што, по правило, секој кадар смета на внатрешниот интензитет и исполнетост, а приказната на еден продлабочен и интензивен драмски конфликт. Видно и карактеристично за Куросава е полифоното изразување, кое подразбира збир на тоталитети, како што се движењата, играта, сенките, ритмот, шумот, музиката, се вклопено во одреден мисловно-визуелен систем и со филозофско-поетски медитации.

5.

Во овој прилог за можниот творечки портрет на Акира Куросава, секако, треба да се обрати внимание и на чисто занаетчискиот аспект во првата фаза, создавањето на сценариото.

Сараевското филмско списание "Синеаст" (бр.6 од 1968/1969 година) донесува, меѓу другото, и разговор со Акира Куросава, каде што се поместени и прашањата и одговорите за неговото сценаристичко искуство. Куросава, имено, е познат како човек и автор што долги години соработува со иста творечка екипа. На пример, со сценаристот Шинобу Хашимото ги оствари "Рашомон", "Икиру", "Крвавиот престол", со Азаказу Накаи ги сни-

ми пог
широ М
филмов

Одгова
со под
вели:

"Тоа е
ни сце
сценар
се за
Кога п
нештат
јас го
другис
Тоа е
Здруже
ње обј
мислув
грешка
миот н
те еде
вање н
нот на

"Се со
соба с
ќи ник
ме на
мала з
голф д
сценар
веселу
- токн
да до
ваме е
или па
секога
Се гр
пријат
сии. К
ност,
мина
рив?"

ми поголемиот број филмови до "Додес'на - ден", а Тосиро Мифуне е главен лик во сите негови најзначајни филмови.

Одговарајќи на прашањето што го навело на соработка со повеќемина сценаристи, Куросава во тоа интервју вели:

"Тоа е американска идеја. Слушнав дека во Холивуд разни сценаристи се здружуваат во совет за да напишат сценарио. Помислив дека тоа би било ефикасно, пред се за да се елиминираат субјективните предубедувања. Кога пишуваме сами, го гледаме само едниот аспект на нештата, аспект што ни е во срцето. Да земеме дека јас го опишувам односот на едно момче кон девојката; другиот сценарист ќе ми го соопшти своето мислење: Тоа е грубо! Треба да се мисли и на младата девојка! Здруженото пишување сценарио е како вајање, формирање објект од повеќе агли. Пишувајќи сам, човекот размислува во затворено поле. Тоа е, инаку, најголемата грешка на јапонските синеасти". Задржувајќи се до самиот крај на овој дел од разговорот, ќе наведеме уште еден цитат, сметајќи дека е неопходен за појаснување на претходниот одговор, а се однесува на начинот на тимското работење:

"Се собираме во една просторија; обично изнајмување соба во некој мал хотел за еден месец или два. Бидејќи никогаш не работам ноќе, стануваме рано и работиме на масата до четири попладне. За ручек имаме само мала закуска. Околу четири прекинуваме и одиме на голф да се разонодиме... Кога сценариото е довршено, сценаристите се толку среќни што потоа малку се развеселуваат, пијат саке, пеат, играат... Но, за мене - токму тоа е почетокот. Користиме разни начини за да дојдеме до текстот. На пример, одделно разработуваме една секвенца, потоа заедно дискутираме за неа или пак заедно ја пишуваме таа секвенца... Но, јас секогаш ја преземам одговорноста за конечниот текст. Се грижам мојата екипа да биде составена од блиски пријатели, за да ги одбегнеме сите некорисни дискусии. И, за среќа, сите сме големи пријатели. Всушност, што друго би можеле да бидат четворица или петмина луѓе затворени повеќе од еден месец под ист покрив?"

ФИЛМОГРАФИЈА НА АКИРА КУРОСАВА (1910)

- | | | |
|------|--|------|
| 1943 | 1. ЛЕГЕНДА ЗА ГОЛЕМИОТ ЈУГО (SUGATA SANSHIRO) | 1958 |
| 1944 | 2. НАЈУБАВАТА (ISCHIBAN UTSUKUSHIKU) | 1960 |
| 1945 | 3. ЛЕГЕНДА ЗА ГОЛЕМИОТ ЈУГО II (ZOKU SUGATO SANSHIRO) | 1961 |
| | 4. НА ТИГРОВАТА ОПАШКА (TORA NO O FUMU OTOKO-TACHI) | 1962 |
| 1946 | 5. ГРАДИТЕЛИ НА УТРЕШНИНАТА (ASU O TSUKURU NI-TOBITO) | 1963 |
| | 6. НЕ СЕ НАЈАМ ПОРАДИ СВОЈАТА МЛАДОСТ (WAGA SEISHUN NI KUINASHI) | 1964 |
| 1947 | 7. ПРЕКРАСНА НЕДЕЛА (SUBARASHIKI NICHİYOBİ) | 1970 |
| 1948 | 8. ПИЈАНИОТ АНГЕЛ (YOİDORE TENSHI) | 1971 |
| 1949 | 9. ТИВОН ДВОБОЈ (SHIZUKANARU KETTO) | 1972 |
| | 10. ПЕСОН СЧИТАЧ (NORAİ İNU) | |
| 1950 | 11. СКАНДАЛ (SHUBUN) | |
| | 12. РАШОМОН (RASHOMON)
Златен лав во Венеција, 1951, Оскар за нај-добар странски филм | |
| 1951 | 13. ИДИОТ (NAKUSHI) | |
| 1952 | 14. ДА СЕ ЖИВЕЕ (İKIRU)
Сребрена мечка во Берлин, 1952 | |
| 1954 | 15. СЕДУМТЕМИНА САМУРАИ (SHICHININ NO SAMURAI)
Сребрен лав во Венеција, 1954 | |
| 1955 | 16. ДНЕВНИКОТ НА ЕДНО ЖИВО СУШТЕСТВО (KINOMO NO KIROKU) | |
| 1957 | 17. КРВАВИОТ ПРЕСТОЛ (KUMONOSO - JO) | |
| | 18. НА ДНОТО (DONZOKO) | |

- 1958 19. СКРИЕНАТА ТВРДИНА (KAKUSHI TORIDE NO SAN -
ANUKIM)
Сребрена мечка во Берлин, 1958
- 1960 20. ЗЛИТЕ СПИЈАТ ДОБРО (WARUI YATSU HODO JOKO
MENURA)
- 1961 21. ЈОЏИМБО (YOJIMBO)
- 1962 22. САНЏУРО (TSUBAKI SANJURO)
- 1963 23. МЕЃУ НЕБОТО И ПЕНОЛОТ (TENGOKU TO JIGOKU)
- 1965 24. ЦРВЕНОБРАДИОТ (AKANIGE)
- 1970 25. ДОДЕС'НА - ДЕН
- 1975 26. ДЕРСУ УЗАЛА
Прва награда во Москва, Оскар за најдобар
странски филм
- 1980 27. КАГЕМУША - СЕНКАТА НА ВОИНОТ (KAGEMUSHA)

Благоја Куновски

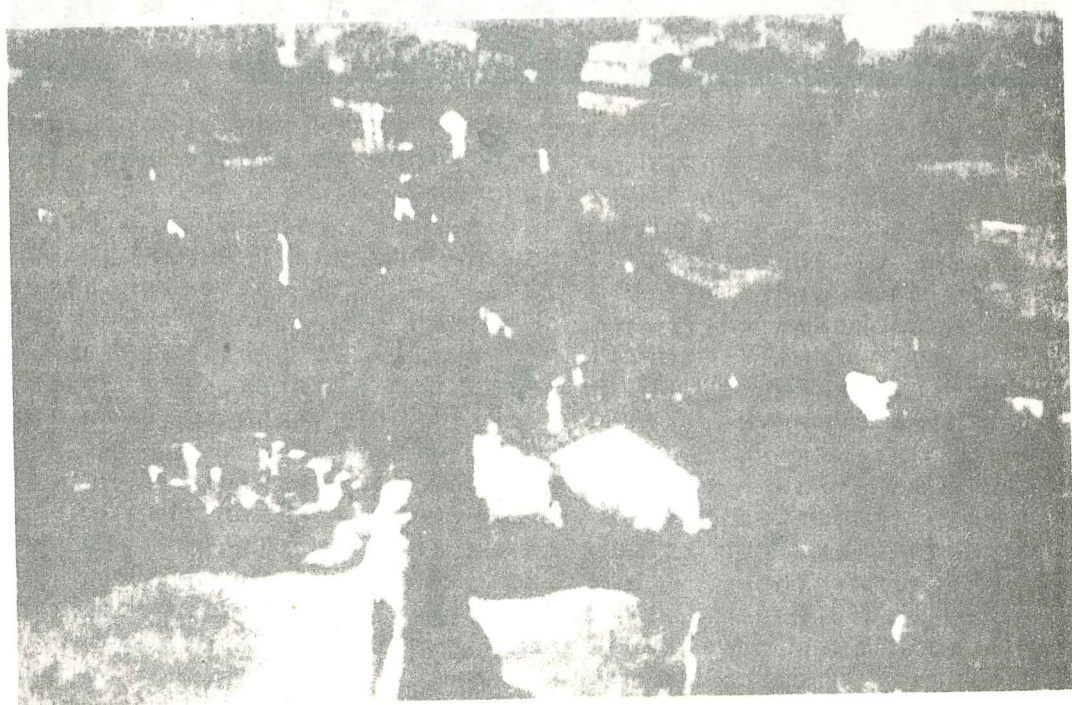
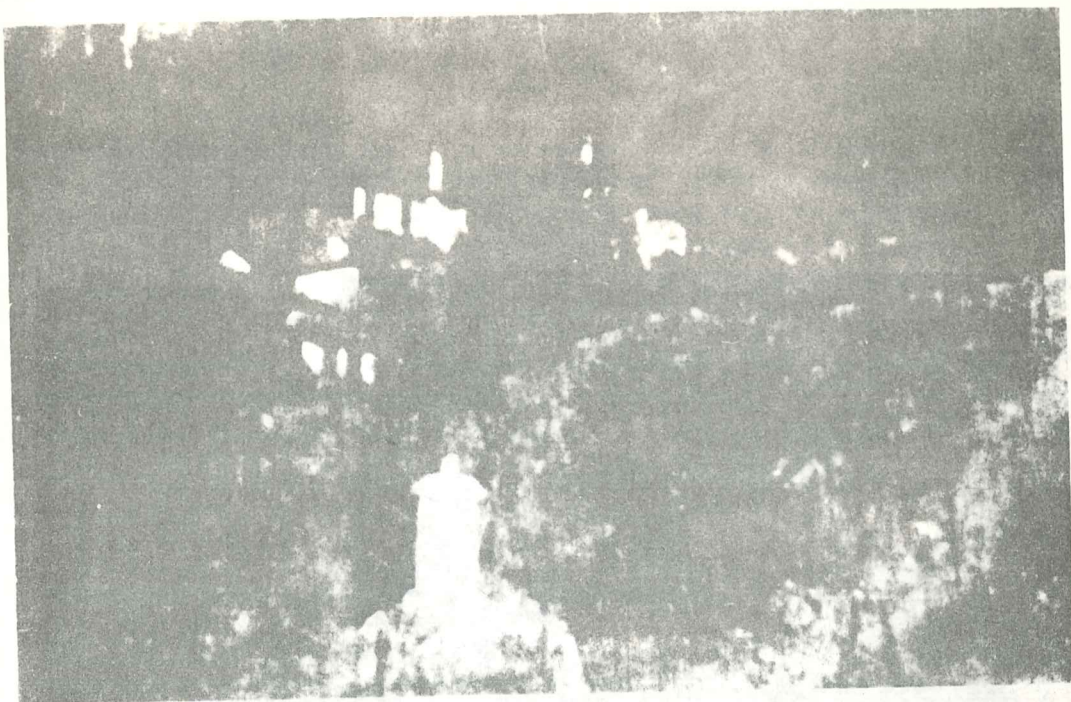
"3" - режија: Коста Гаврас

Добивајќи ја наградата Оскар како најдобар филм надвор од англиското говорно подрачје, "3" на натурализираниот Французин од грчко потекло Коста Гаврас (пред нешто повеќе од една деценија) се наметна како дело кое отвора нова страница во жанрот на современиот политички филм. Ова дело Гаврас го реализира во времето на владеењето на една од грчките воени хунти, така што со "3" тој на свој начин се приклучи кон борбата против режимот на полковниците, што многубројните грчки политички емигранти ја водеа во странство, а во тоа време филмот "3" навистина го погоди нервот на актуелниот политички проблем, инспириран, меѓу другото, и од самите настани во Грција. Поправо на филмот никаде отворено не се споменува Грција, тој е, условно, филм без време и без простор, но сепак алузијата е повеќе од очигледна и скоро како и да не е нејасно она што е предмет на опсервацијата. Од друга страна, со неодредувањето на времето и просторот, Гаврас сакал на својот филм да му даде поуниверзална димензија. Имено, борбата на патриотите, прогресивците и демократите тој ја чувствува еднакво на која и да е точка на планетава. Но, и покрај тоа, врзаноста на филмот "3" за Грција и за еден познат политички процес во неа е видлива. Гаврас е инспириран од подмолниот атентат извршен над демократскиот лидер Ламбракис во 1963 година во Солун. Така, наоѓајќи се против својата волја во Франција како политички емигрант, Гаврас, филмскиот позив го става директно во служба на максимална политичка ангажираност, зашто филмот третира и дел од неговата лична судбина. По долго подготвување на сценариото со помош

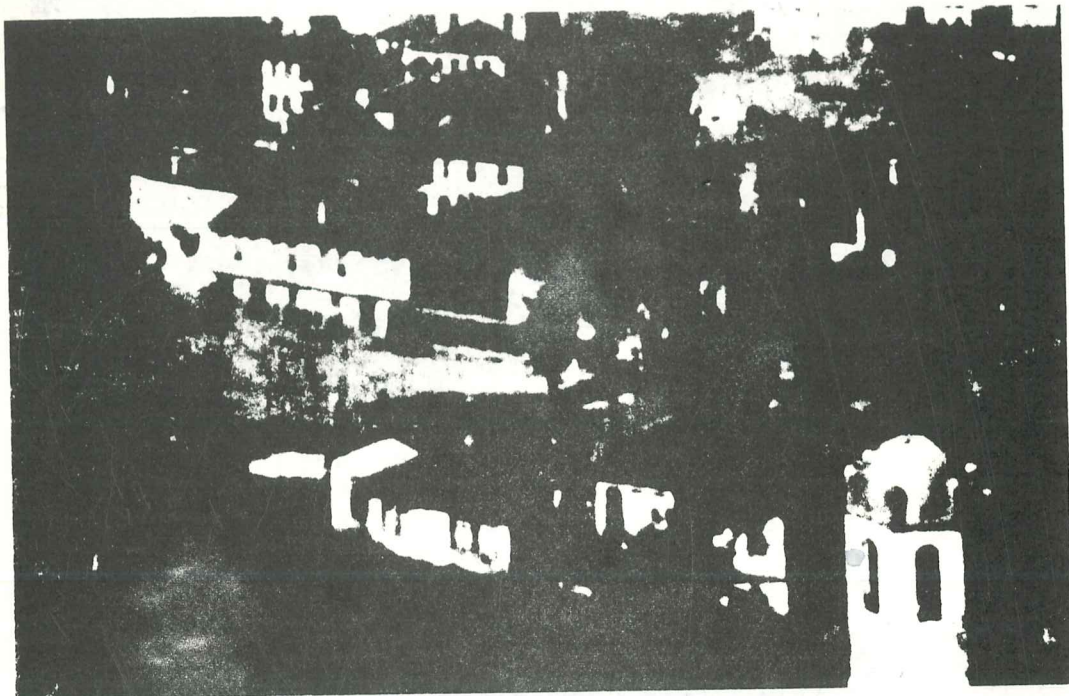
на француски-алжирски капитал, тој го реализираше "3". Што го прави голем филмот "3"?

Пред сè, тоа е неговата комплетна ангажираност, а тука е и димензијата на актуелноста. Во времето на појавувањето филмот беше непосреден атако на нешто што тогаш во Грција постоеше, а неговата актуелност станува трајна, зашто феноменот на политичките комплоти, прогони и слично е константа во современото живеење. Припаѓајќи му на политичкиот филм, "3" е прецизен и директен во своите намери. Тој беше нешто поефектен од политичките филмови што се занимаваа со некој политички феномен или процес според теоријата на историската дистанца, на пример, поефектен беше од инаку одличниот филм на Понтекорво "Алжирска битка", поради својата паралелност и едновременост со вистинската и тековна инспирација. Затоа "3" е возбудлива политичка експертиза, замислена во формата на политичкиот трилер, со која се покажува тоталната корупција што не така одамна владееше во војничкиот, политичкиот и полицискиот режим во Грција. Тоа е филм кој во својот контекст пледира за императивен хуманизам и етика во едно општествено живеење. Од друга страна е покажана илузорноста на каков и да е разумен и цивилизиран дијалог со претставниците на марионетската влада, чии средства на власта во Грција беа: теророт, уценувањето, затворањето, прогонствата, наместените атентати и многу други методи блиски на фашистичките. Гаврас, на извесен начин, во својот филм ја покажува и иронијата со која беше обвинен неговиот филм. А тоа беше иронијата на прометејското жртвување на малиот број демократски борци, предводени од нивниот лидер на движењето, иронијата на убиството на лидерот - убиен од анархист и непосредно од раката на еден хистеричен хомосексуалец, а на крајот и иронијата на совесното иследување на процесот од страна на младиот судија, како и **обидите** на младиот фоторепортер. Гаврас ефектно го завршува филмот сугерирајќи извесна, можеби, мо-

ментална безизлезност на некогашната ситуација во Грција, зад која се криеше сеништето на ЦИА и американскиот капитал. Со помош на одличната артистичка екипа на чело со Трентињан, Монтан и Салваторе, со помош на музиката на Теодоракис (позната како Ирска балада за непознатиот херој, што ја пееше пред повеќе од една деценија и Џани Моранди, со помош на одличната камера и фотографија на познатиот светски камерман Раул Нутар и, на крајот, благодарейќи ѝ на сопствената смисла за режиска структура (низ функционалните флеш-бекови, монтажните соединувања и атмосферите во неколку кадри-секвенци); режисерот Носта Гаврас направил навистина импресивен филм, кој, сега веќе можеме да тврдиме, по изминатиот временски период, е траен, извршувајќи голема мисија не само во популаризирањето на борбата на грчките патриоти во стилот на симболот З (сè уште живи за борба), туку и на другите светски политички емигранти кои се борат за слобода и демократија во нивните татковини. За тоа сведочи и најновиот филм на Гаврас "Пропуштање", во американска продукција?! (филмот е претставник на САД во Кан-82), инспириран од настаните околу уривањето и убивањето на Аљенде во Чиле во 1973 година, по што, сè до денес, на власт е воената фашистичка хунта. Значи, Гаврас останува доследен на својата основна авторска преокупација за што сведочат и другите негови филмови: "Опсадна состојба" и "Прек суд".



Благо



Филм
голе
мена
турн
ника
филм
колк
марн
вува
него
филм
но п
ност
ска
лува
досе
граф
реба
импе
свет
ени
мина
е за
школ
сочи
на с
пенс
лен
рин
пол
ја
ите
тик
лак
мат
бен
мов
ман

Благоја Куновски

ТРЕТИОТ ФИЛМСКИ СВЕТ

Филмот, несомнено, досега покажал дека може да биде голема можност во соопштувањето на историско-современата вистина за конкретна национална, државна, културна или социјална средина. Тоа е суштината на комуникациската предност на самиот филмски медиум. Зашто, филмот како продукт на одредена уметничка дисциплина, колку и да ги следи кинестетичките постулати како примарност на своето одредување, во исто време претставува моќен фактор на информирање, а тоа ја осигурува неговата трајност во секоја валоризација. Според тоа, филмот автоматски станува моќно пропагандно оружје, но подразбирајќи ја и проверката на степенот на точноста, вистинитоста и насоченоста на користената филмска материја и нејзиното политичко-идеолошко определување. Таа негова информативно-уметничка функција досега традиционално обемно ја искористува кинематографски и културно поразвиените средини, додека "употребата" на филмот во таа насока станува се поголем императив во земјите на таканаречениот трет филмски свет, кои обично се вбројуваат во продукциски неразвиени и со минимална кинематографска традиција. Во изминатата деценија, т.е. во текот на 70-тите години, е забележан значаен пробиј на тој филмски свет, чии школувани автори (главно во европските центри) го насочија интересирањето кон една динамична афирмација на стремешите на своите народи и земји. Така, постепено се создаде база составена од прогресивни и талентирани синеасти на Африка, Азија и Латинска Америка, кои, низ своите култивирани авторски изрази, а ползувајќи ја неизмерно богатата национална традиција и историјата на средините во кои ги создаваат своите дела, ќе им предочат на светската публика и критика една нова содржинско-тематска и кинестетичка галаксија. Интензитетот на тој забрзан развој на кинематографиите на земјите во развој се чувствува особено во последните 5 години, кога присуството на филмовите од тие земји стана неизбежно на сите светски манифестации. Меѓу нив, низ своите специјализирани

секции, во афирмирањето предничат фестивалите во: Кан, Лондон, Манхајм, а во последно време и белградскиот ФЕСТ. Така се појавија поголем број автори и филмови од третиот филмски свет кои се повеќе го привлекуваат вниманието на светската критика.

При конкретното разгледување и анализирање на позначајните филмови од тој пробив на третиот филмски свет, најнапред треба да се подвлечат оние карактеристики што се заеднички за ова филмско движење. Како предмет на авторското интересирање, во прв ред, се јавуваат корените на историското угнетување на земјите и народите на Африка, Азија и Латинска Америка и империјалистичката политичко-економска експлоатација што тамошните земји ја трпеле, а чии процеси се уште не можат да се сметаат за нешто што е изминато; напротив, поголемиот дел од тоа се уште трае низ формите на неколонијализмот што и натаму ја мотивира борбата на тие народи за непречен развој и еманципација. Тоа е свет на економска неразвиеност од што произлегува нискиот стандард и недоволното образование на жителите, а од друга страна, земјите и народите на овие континенти се уште се полигон за манипулации на странската олигархиска мрежа. Притоа, во одржувањето на статусот на неразвиеноста на овој начин се користат и услугите на црквата и религијата што таа ја проповеда, која најчесто се држи за онаа традиција на народната култура што го забавува општиот национален прогрес и еманципацијата на човекот како единка. Во такви се посложени внатрешни и надворешни политичко-социјални и религиозно-културни струења, напредните филмски творци - интелектуалци се јавуваат како совесна совест на народот на кој му припаѓаат, како глас на вистината што ќе одекне во нивните филмови, честопати изложувајќи се на ризикот на цензурата или политичкото прогонство од својата земја, во зависност од степенот на слободата на творештвото и општествената толеранција во однос на што поотворено критичко изразување. Но, во сето тоа, сепак, најважна е комуникацијата со надворешниот свет на кој низ филмовите му се даваат конкретни историско-современи информации, па затоа среќна е околноста што повеќето новоослободени земји се здобијат со позитивно и независно политичко определување како предуслов за создавање на повеќе уметничко-содржински интересни филмови. Некаде тој процес на развој

на конкретна национална кинематографија е понапреднат па, така, за тие средини може да се говори веќе како за оформени национални кинематографски школи, како што е тоа случај со алжирската, кубанската, индиската или египетската кинематографија. Повеќето земји во развој се уште го пробиваат патот кон создавањето интегралност во сопствената кинематографија, во некои, пак, веќе пред неколку години се снимени првите игра-ни филмови со кои се удрени основачките темели на идната национална кинематографија. Во целина земено, имајќи ги досегашните искуства со филмовите на африканските, азиските или латинскоамериканските режисери, тоа се дела на автори кои се подготвени историски да ја рехабилитираат вистината за своите земји и народи, енергично завлегувајќи во минатото, за уште посилено да можат да проговорат за сегашноста на своите земји, градејќи еден своевиден трет авторски свет кој ќе биде не само одраз на нивните филмски и политички сфаќања и определувања, туку и волја на народите во чие име и ги создаваат своите дела кои прераснуваат во моќен фактор на меѓународната информатика и комуникација.

Еден од најзначајните пробиви во третиот филмски свет во изминатата деценија, секако, оствари африканскиот филм со дваесеттина многу значајни остварувања, кои и даваат печат на заедништво и единственост на таа континентална кинематографија која станува се побогата низ бројот на нововклучените национални кинематографии.

Прв и најзначаен пробив кон меѓународна афирмација, и тоа на големата филмска порта, претставуваше триумфот на алжирскиот автор Лахдар Хамина, кој во Кан пред 5 години ја доби "Златната палма" за одличниот филм "Хроника на жешките години". Пред тоа Хамина се најави со, исто така, вредниот филм "Врука зима", снимен во 1973 година, чие дејствие се одвива во 1960 година, во времето на француската колонијална власт во Алжир и борбите од движењето на отпорот на Фронтот на националното ослободување. Во центарот на филмската драма тука се наоѓа заробениот водач на ФНО, Си Ахмед, врз кого истрага ќе врши француската воена полиција.

Филмот "Хроника на жешките години" претставува тричасовна филмска епопеја на алжирскиот народ во која се сублимирани сите карактеристики на една автентична

револуција, а во исто време оденнува и како своевиден манифест на угнетуваните народи. Филмот хронолошки се протега од 1939-та година, времето на светската експанзија на фашизмот, а завршува со денот на започнувањето на алжирската револуција и претставува ефектно сведоштво за тоа дека започнувањето на тие револуционерни настани не било случајно. Тоа, всушност претставува вулкан што долги години врие и кој конечно ќе експлодира во пламенот на револуцијата на алжирскиот народ во 1962 година, чиј епилог е познат.

"Хроника на жешките години" драматуршки е поделен на 6 делови, некој вид "филмски пеења": години на правот, години на искри, години на повлекување, години на товар, години на пламен и, конечно, години на револт со кој, всушност, започна револуцијата. Режисерот Хамина ја гради хрониката на неодамнешното минато на својата земја, почнувајќи од колонијалното ropство, низ годините на војувањето против Хитлеровиот фашизам, учеството на алжирските војници во офанзивите за ослободување на Европа, победата над фашизмот и одржувањето на колонијалниот статус на Алжир под Франција, се до започнувањето на револуцијата за конечно ликвидирање на францускиот колонијален јарем. Во сиот тој историски виор, во филмот перманентно е присутен духот на измачениот но херојски народ на Алжир. Иако документарно конципиран, филмот на Хамина сепак не е само историски туку, во суштина, има цел да го прикаже процесот на создавањето и разбудувањето на свеста на алжирскиот селанец за потребата од револуција, со отворените политички импликации во акцентот на правото на секој народ да си ја избори сопствената слобода и независност. Во драматуршко-режискиот концепт на Хамина се забележуваат две линии кои ја формираат синеастичката специфичност на филмот. Имено, на општ наративен план, Хамина изградува визуелно богата филмска фреска со нагласен епски карактер, во чиј фокус се наоѓа народот како колективен јунак, што структурално-кинематички потсетува на Ејзенштајновиот авторски систем. Исто така, филмот на Хамина нема класична фабула, туку филмскиот израз се создава низ стилизацијата на драмските мотиви од народните легенди. Од друга страна, како личност-лајт мотив во филмот се јавува лудакот Милуд (кого извонредно сугестивно го игра самиот режисер Хамина). Милуд е всушност инкарнација на пророк, кој единствено има моќ да ја тран-

спонира вистината, воздигнувајќи ја до триумф на правдата (според арапските легенди, таканаречените мабули, т.е. лудаци, ја говореле вистината, зашто нивното лудило потекнувало од алах). На општ визуелен план, Хамина со умеење ја вклопува масата градејќи ја интегралноста на животниот пејзаж на северна Африка, поточно на Алжир, што го сочинуваат: пустината, долините, карпестото сивило, пресушените речни корита, селските колиби и маала, а во сиот тој автентичен амбиент, присуството на човекот се јавува како иманентност на едно поднебје, на една животна средина, чија природа и дух ги означува токму тој човек. А, бидејќи епопејата не поднесува директно психолошко нијансирање, одделни драмски сегменти ќе се втопат во движењето и пулсирањето на целината, па оттаму во филмот "Хроника на жешките години" ќе триумфира колективното битие - кое дише, страда, се бори и се надева. Затоа, во овој во основа епски филм, вистинскиот херој е народот, кој се калел низ долгогодишното ропство, стекнувајќи доволно храброст и достоинство да им одолее на "жешките години" борејќи се за сопствениот пат во иднината.

Ако Хамина ја одредува глобалната историска рамка на алжирската револуција, други двајца автори во своите филмови им посветуваат внимание на две типичности на современото алжирско општество, чија револуција трае. Филмот "Номади" на младиот режисер Сад Али Мизиф се занимава со проблемите на најголемата популацииска структура на алжирското општество - селаните номади, додека филмот "Храбриот Омар" на режисерот Мерзак Алуаш ги открива противречностите на урбаното живеење. Обата филма својата вредност ја осигуруваат низ документаристичкото прикажување на животното секојдневје на две различни социјални средини. Во 1975 година, кога се појави филмот "Номади", беше прашањето: на алжирската економско-социјална реорганизација, т.е. аграрната револуција во оваа земја. Тогаш не беше сеедно дали обработливата земја ќе прејде во рацете на монополите што би предизвикало сиромаштво на голем број селски семејства. Однесувањето на протагонистите во тие општествени процеси, условено од економско-политичките стојалишта во самата аграрна револуција која ги отвора движењата кон длабоките социјални и политички промени во алжирското општество, се предмет на интересирањето во филмот "Номади". Вториот филм "Храбриот Омар", сликајќи го низ веристичка постапка живо-

тот на младиот чиновник Омар, индиректно ги критикува навиките и состојбите во современиот живот на алжирските градови. Монотонијата низ која минува младиот Омар е одраз на едно акутно оттуѓување, предизвикано од желбата за имитација на западниот стандард, и атрофирање на желбата за негување на националната традиција. Тука се јавува и таканаречениот феномен на машизмот - фрустрирачкиот недостиг на жени и на духовно живеење. Режисерот Алуаш, кому "Храбриот Омар" му е дебитантско остварување, со чувство за детали од секојдневниот живот, во кои изнаоѓа доста номина и иронија, дава оригинален портрет на еден млад Алжирец, а наедно и на младото алжирско општество кое, барајќи го сопствениот пат, минува низ видливи контроверзности.

Пандан на алжирскиот филм "Храбриот Омар" му е филмот "Сенка на сидот" на Мароканецот Џијал Ферхати, кој ги опсервира животните настани во градот Тангер. И во овој филм авторот се интересира за талозите што останале во животот на луѓето во градовите, а што тие во себе ги носат уште од колонијалниот период, со што современото мароканско општество ја доведува во прашање својата целосна независност. Инфекцијата од туристичката индустрија (клубот "Медитеран", "урбанизирани" камили, туристичките водичи) е дел од симболиите во контекстот на економско-социјалната стагнација во секојдневниот живот на обичниот Мароканец, кој е и жртва на одредена бирократска авторитарност. Авторот Ферхати ја слика градската преполнетост со луѓе и прообичаената бучава низ улиците, потоа атмосферата на плажите, а во заднината ја уфрла епизодата околу убиството на некоја хотелска собарица како дел од тој конфузен урбан реалитет во кој, дури и обвинетиот за убиството, е повеќе жртва на околностите отколку виновник. Ферхати, во својство на "инспектор", во својот филм како да го бара одговорот на прашањето: од што егзистира Мароко? Филмот "Сенка на сидот", сликајќи го животното секојдневје на градот Тангер и на луѓето во него, со нивните преокупации, индиректно вклучува и многу проблемски прашања на денешно Мароко.

Со слични општествени проблеми, но од аспект на селскиот живот и миграцијата на младите од село во град, се занимава уште еден Марокански режисер. Тоа е Ахмед ел Мануни, кој во својот филм "Ах, тие денови", снимен во 1978 година, оди чекор потаму на планот на верис-

тичната опсервација на животот во мароканското општество. Главни интерпрети во неговиот филм се автентичните селани и нивните семејства од мароканското село Улари Зисна, од околината на Казабланка. Централна личност, младиот селанец Абделвахад е автентичен. Тој всушност во филмот се игра себеси. Филмот поставува актуелен проблем; судирот на генерациите во сфаќањето на современоста, дилемата што се јавува кај младите за напуштање на селото и патријархалниот живот и одењето во град или на работа во странство. Абделахмед е во судир со сфаќањата на својата мајка Хилма која, по смртта на својот маж, бара од синот да остане на село и да ги преземе работите на татка си како млад стопан и глава на семејството. Абделахмед ја пребродува дилемата и, откако ќе побара прошка од татка си на неговиот гроб, конечно решава да го напушти селото. Режиерот Мануни, како добар познавач на животот на село во својата земја, во филмот "Ах, тие денови" изградува една документарно спонтанa животна атмосфера во која автентичните селани, со нивните обичаи и со фолклорно-етничките белези, ја остваруваат осмозата меѓу фикциското и автентичното, меѓу животната имитација и документарната вистина.

Проблемот што доста претпазливо беше поставен во филмот "Сенка на совеста" го доживува својот поизострен епилог во тунискиот филм "Сонцето на хиените" на дебитантот Рида Беди, кој е уште еден талентиран млад автор на магребското филмско подрачје. Студирајќи социологија во Париз, Беди всушност го кондензирал градивото што ќе го употреби за својот игран првенец. Имено, неговиот филм ги анализира корените на туристичката експанзија на странскиот капитал во Тунис и во соседното Мароко, поставувајќи го прашањето за цената на привидот на благосостојбата. Самиот наслов на филмот е прилично остар во својата алузија, како и во метафоричката сублимација на проблемот, според што, сонцето на северна Африка го "крадат" западноевропските бизнис-хиени. Селата на Тунис и Мароко стануваат оази за богатшите од Европа, а селаните повеќе не го работат она што со децении го работеле зашто крајбрежната земја им ја одзеле корумпираните домашни лиферанти и лихвари, кои, во манипулациите со светскиот капитал, безмилосно ги експлоатираат дотогашните селани-орибари, продавајќи им ги на странските рентииери како евтина работна сила.

Така, морето, вегетацијата и автохтоните луѓе на африканското средоземје, постепено пропаѓаат пред забрзаната навала на индустрискиот туризам, што авторот Бели бескомпромисно го означува како кражба врз природата и врз животот, зло без поврат. Филмот "Сонцето на хиените" е навистина строг и остар во својата осуда, би се рекло немилосрден, па дури и милитантен во својата критичност со која сака да го разобличи разговорот што странскиот капитал го спроведува против дел од африканското средоземје.

Меѓу кинематографиите на африканскиот арапски свет, својата традиција во развитокот секако има египетската, чија централна авторска личност со импозантен филмски опус е режисерот Јусеф Шахин, кој полни три децении твори во египетската кинематографија и има 30 реализирани играни филмови. Но, и покрај тој факт, Шахин, како впрочем и другите режисери од третиот филмски свет (меѓу кои најбројни се авторите од неврзаните земји) - досега малку и беше познат на пошироката светска и југословенска публика, што е прашање на дистрибуцијата и слично. Благодареејќи на постоењето на ФЕСТ, нашата публика можеше да види дел од филмовите на третиот филмски свет. Така, по големиот вакуум во огромниот опус на Шахин, нашите гледачи можеа да го видат одличниот филм на овој значаен египетски режисер, најновиот во неговото творештво: "Александрија, зошто?", реализиран во 1978 година. Филмот, во својата основа има автобиографска инспирација, при што во структура на епска хроника за Египет во текот на Втората светска војна, како носител на авторитевите опомени за неговата младост, се наоѓа 18-годишното момче Јеха. Тоа се своевидни реминисценции на авторот за неговото некогашно доживување на светот што го опкружува, со сиот негов младешки занес и амбиции, но филмски кондензирани во зрелоста на Шахин кој за тие настани од младоста сега веќе има расчистени сметки во својата критичка сериозност. Египет и родната Александрија во времето на војната, конкретно во 1942-та, фашистичката опасност, приближувањето на Ромел, интересите на Англичаните, обидот за атентат врз Черчил, својот на црната берза, импресиите од холивудските филмски снисhta, Естер Вилијамс во "Бал на вода", мечтаењето за заминување во САД на студии и, конечно, иронично претставеното доаѓање во "ветената американска земја", сè се тоа слики што низ послободна драматур-

џија, мозаички, ги реди Јусеф Шахин, кој низ една романескна форма навистина создава содржински прегна-тен филм, како посебно интересна информација за Египет и животот во велеград каков што е Александрија во времето на Втората светска војна.

Меѓу поновите египетски филмови, како поинтересен се издвојува и 30-тиот по ред филм на Шахиновиот генерациски колега, режисерот Салах Абу Саиф - "Водоносецот е мртов", снимен во 1977 година, кој од страна на египетските критичари беше прогласен за најдобар домашен филм во 1977 година. Овој филм претставува биографско остварување инспирирано од животот на познатиот египетски писател Јусеф ал Сибаи, кој беше убиен во Лондон кон средината на 70-тите години. "Водоносецот е мртов" во исто време претставува и своевидно резиме за животното и уметничкото искуство на самиот режисер Абу Саиф.

Во изминатата деценија посебна афирмација доживеаја и филмовите на земјите на црна Африка, меѓу кои со содржинско-кинестетичка вредност се издвојуваат поголема група остварувања, кои на автентичен начин се занимаваат со сврзувањето на африканската историја и традиција со сегашноста, во форма на конкретно документаристички поставена драматургија и режија или во форма на метафоричко-асоцијативна нарација. Меѓу кинематографиите на црна Африка секако најинтересна е појавата на авторите и делата од Сенегал, во чии редови твори еден од водечките африкански автори Усман Сембен. Споменатите насоки и тенденции на современиот филм, се чини, на најсублимен и најпоетичен начин се изразени во Сембеновиот филм "Седо", снимен во 1976 година. Овој Сенегалец, во својот осми по ред игран филм (претходниот "Немој" му е, исто така, значаен) развива своевидна филмска медитација или низа рефлексии за Сенегал некогаш и сега, како што вели самиот, при што вклучува факти и настани од период што се протега од пред неколку векови до наши дни. Филмот "Седо" е приказна за политичката сила и религиската навага во едно африканско село, еден вид тројно борење меѓу: христијанството, мохамеданството и сопствената религија на селото, што резултира од киднапирањето на ќерката на селскиот владетел. Филмот започнува како извонредна комедија во бенџонсоновски дух, за да заврши во крваво и експлозивно финале. И самиот

Африканец, Сембен, свесно сугерира дека црните луѓе понекогаш можат да се однесуваат еднакво корумпирано како и белите надвор од Африка. На глобален план филмот "Седо" претставува парабола со многуслојно значење. Првиот слој е во врска со узурпацијата на силата како главен предизвикувач на постоењето на сегашните влади во повеќето африкански земји. Вториот слој се однесува на поврзувањето на феудалната класа со сегашната буржоазија на Африка, а третиот, приказната за немирното село, се однесува на религијата што е доведена до степен на директен предизвикувач на отуѓувањето на Африканците, дури и денес. Следниот слој е анализа на трговијата со црни робови во замена за бофл-стоката и ништожностите од Запад, а последниот слој се однесува на африканскиот спиритуализам што е индустриран со автентични ритуали во самиот филм.

Покрај Сембен, сенегалскиот филм исфрли уште едно интересно авторско име. Тоа е младата режисерка Сафи Феје, една од ретките жени-режисери во Африка, која во 1975 година се појави со својот првенец, долгометражниот документарен филм: "Писма на селаните" за кој ја доби и француската награда "Жорж Садул". По успехот на тој филм Сафи Феје, очигледно свесна за хендикепираноста на авторите од третиот филмски свет, го изнесе својот став и поглед за себе и своите колеги во рамките на светската кинематографија, во еден вид манифестна изјава: "Мојот следен филм (ако воопшто дојдам до него) ќе биде слика на животот на моето родно село Фаџал, каде што имам куќа што ми ја остави татко ми како мирно катче за работа. Но, за тоа ми требаат пари, и оние што ги имам, како и оние што не ми ги исплатија француските дистрибутери, иако мојот документарен филм "Писма на селаните" имаше несомнен успех во Париз. Воопшто, француските филмски бизнисмени често така се однесуваат спрема нас од третиот свет. За сè што ни припаѓа мораме да се избориме. Поради тоа, нам творците од Африка, ни е неопходно да имаме студио и производни средства што ќе ни припаѓаат само нам, како што ни е потребно да имаме и своја дистрибуција. Бидејќи и моите колеги го посакуваат тоа, има надеж дека еднаш ќе станеме независни. Најпосле, тука е и јазичната бариера. Во Сенегал, на пример, се говорат шест различни јазици. За тој проблем, исто така, мораме да мислиме ако сакаме да снимаме филмови не само во Африка и за Африка, туку и за Африканците..." По четири години, во 1979-та,

Сафи Феје ја оствари својата желба и го сними филмот за животот во своето село Фаџал со истоимениот наслов (кај нас прикажан под наслов "Дрво на животот"). Мото-то на филмот гласи: "Во Африка, секој старец кој умира претставува една библиотека што изгорела..." Во филмот на Феје тоа е старецот Ибу Ндонг, заедно со неговото големо семејство, со чија помош авторката го слика автентичниот живот во едно сенегалско село со племенските обичаи и секојдневниот живот.

Покрај самите Африканци, филмови за Африка снимаат и европски режисери. Таков е случајот со Французинот Жак Шампро кој дебитираше со сенегалско-француската копродукција "Бако, друг брег". Филмот обработува еден актуелен современ проблем, емиграцијата на африканските работници во Европа, со сите тешки реперкусии по нивната лична безбедност, егзистенција и човечко достоинство. Тоа е историја за младиот Африканец од Мали-Бубакари Сако, кој, на патот до илегалната емиграција, минува одисеја низ дел од Африка, потоа во Шпанија за, конечно, изморен и измачен, да падне мртов пред вратата на својот роден брат кој работи во Париз. Филмот на Шампро е мачен и мрачен по својата содржина, со крај што изнудува безнадеж, но и отворено прашање до совеста на западњациите, чија животна и политичка дискриминација со елементи на неорасизам раѓа многу несреќни судбини на африканските луѓе, а фактот дека е тоа филм на белец, Европјанин, уште повеќе го изострува аголот на критичко-самокритичкото преиспитување во однос на поставениот проблем.

Се поголем и позачестен е бројот на филмовите во кои европски школувани африкански режисери ги опсервираат односите на релацијата Африка-Европа. Еден од филмовите што на, исто така, бескомпромисен начин ја обработува животната судбина на магребските гастарбајтери во Франција е филмот "Амбасадори" на Тунижанецот Мохамед Насер Ктари. Тоа е филм што во колажно-документарна спрега говори за животот на северноафриканските работници во Париз, поточно во нивната париска оаза наречена "Златна капка" во близината на Монмартр. Темите и настаните се преплетуваат. Филмот е како албум во кој се забележани судбините на многу работници, мажи и жени, кои живеат далеку од своите вистински домови и на кои не им преостанува ништо друго туку да работат, да страдаат, ретко да сакаат и да бидат сакани,

да се борат за егзистенција, за, на крајот, да умрат. Самиот наслов на филмот е саркастична алузија на еден текст што им се чита на сите северноафрикански работници пред нивното заминување на работа во која и да е европска земја. Во тој текст нив ги прогласуваат за амбасадори, кои низ својата работа и однесувањето ќе ја претставуваат својата земја и својот народ во туѓина. Тоа се несреќни амбасадори без амбасада, експлоатирани и презрени, изложени на нетрпеливоста и расистичката злоба на европските бели домаќини и стопани. Тие се всушност жртви на меѓународната апсурдна манипулација со човечкиот труд, кога во потрага за леб, напуштајќи ги своите африкански огништа, на капиталистите им ја продаваат сопствената работна сила по секоја цена, за минимален паричен надомест, тотално лишени од секаква морална и човечка сатисфакција. Но, и покрај секојдневните страдања и искушенија, тие луѓе успеваат да го зачуваат своето достоинство во понижувањата, додека филмот ги изложува на индиректна критика нетрпеливоста и хипокризијата на Французите како домаќини. Како дипломиран психолог на Сорбона, младот режисер Нтари покажува големо познавање на психата, поведението и карактерот на своите сонародници, посветувајќи им го својот игран првенец токму ним. Овој филм е своевидно досие на современата неоексплоатација, филмска фикција инспирирана од стварноста во која, покрај професионалните артисти, играат и голем број автентични Африканци, кои во својство на натуршчици, заедно со режисерот Нтари, реконструираат дел од својата секојдневност во туѓина.

Од групата филмови што се враќаат во историјата за да ги осветлат процесите и настаните кои по својата актуелност допираат до денешно време, спаѓа оскаровецот: "Црно-бело во колор" на режисерот Жан Жак Ано, кој потекнува од Брегот на Слоновата Коска. Ано, како и многумина африкански режисери, се школувал во Франција, па затоа филмот е реализиран како копродукција меѓу Брегот на Слоновата Коска и Франција. Сторијата на филмот "Црно-бело во колор" ќе враќа во Француска Екваторијална Африка, во времето на започнувањето на Првата светска војна. Мирните денови на француските и германските колонијални трупи во тој дел на Африка одеднаш престануваат по дознавањето (иако 6 месеци подоцна) дека во Европа започнала светска војна. Ано гради своевидна комедија од инаку доста сериозна материја, што постепено прераснува во сатира и фарса на сметка на колонијализ-

мот, империјализмот, буржоаската хипокризија на француските освојувачи. Сите личности на француската колонијална власт, како и претставниците на ситнобуржоаскиот менталитет, се прикажани како карикатури, сеедно дали се работи за настаните во трговскиот дуќан на двајца француски браќа трговци или за црнохуморните сцени од импровизираната битка меѓу противничките француски и германски војници во кои најмногу страдаат домородците.

Филм што, исто така, го истражува каузалитетот на сегашноста на една земја и еден народ низ историската евокација е "Три илјади години жетва" на Етиопјанецот Хаиле Церима, школуван во Англија. Во својот двоиполчасовен филм режисерот Церима, со посебен синеастички сензибилитет, дава историска слика за својот народ, за неговите крвави "жетви" во текот на една од најголемите етиопски династии, чиј крај е означен со убиството на последниот престолонаследник (што во тоа време беше и алузија на турнатиот царски режим во Етиопија). Оваа филмска впопеја со политичка интонација претставува крик на револтот против агресијата и експлоатацијата, со што локалните настани го надминуваат опсервираниот феномен со поуниверзално значење.

Од Нигерија во последните 5 години се појавија неколку интересни остварувања, меѓу кои го издвојуваме филмот "Бабату-три запозеди" на режисерот Жан Рауш. Неговиот филм претставува реконструкција на една народна легенда за извесниот нигериски борец Бабату. Всушност, Рауш, во потрага за филмска материја, ја открива таа легенда како дел од старата орална традиција на Нигеријците. Тие записи за Бабату ги направил писателот Бубу Нама, според чие сценарио режисерот Рауш гради филмска сторија во која дијалозите и играта се изведени спонтано, а главните личности ги интерпретираат двајца раушови пријатели кои своите автентични имиња, Дамур и Лем, ги задржуваат и во филмот. Така, легендата за народниот воин од минатиот век - Бабату, тој единствен вистински јунак на западна Африка, кој со успех се борел против Французите, потоа против Англичаните и Германците, добива ново, реконструирано видување низ сеќавањата на народот, додека самиот филм претставува поттик и опомена за сегашните Африканци, кои мораат да ја продолжат борбата што други пред нив ја започнале.

Првиот филм на младата камерунска кинематографија "Туѓиот син" на режисерот Ликонго Пип открива, исто така, некои актуелни дилеми на современите Африканци. Низ животната исповед на еден човек, кому во името на "високите цели" ќе му биде уништено семејството, авторот го поставува генералното прашање: која е границата меѓу општите општествени и морални принципи и правото на единката на свој субјективен статус, внатре во тие принципи, низ живеењето на својот интимен живот. Суштината на оваа современа африканска драма лежи во вечниот конфликт меѓу љубоата и општествените, владеачките норми, меѓу љубовта и институциите. Филмот "Туѓиот син" е уште еден искрен обид, филмската уметност да се стави во служба на човековите животни проблеми, со определувањето на авторот, низ судбината на единката да се прекршува социјалната и моралната слика на настаните во современото африканско општество во кое се откриваат различни аспекти на неговата многуостраност.

Еден од горливите проблеми на современа Африка секако е и религијата чии крајни манифестации се уште претставуваат голема пречка за побрза еманципација на слободата и народите и за нивно културно-просветно оствестување.

Против ортодоксноста и религиозниот фанатизам, кои прераснуваат во еден вид експлоататорство, говори филмот "Њангаан" на Сенегалецот Махам Траор. Њангаан е името што го добиваат децата-питомци кои одат во специјални училишта со куранско учење, чиј режим всушност ги експлоатира низ неплатената работа. Така, децата и нивните семејства стануваат жртви на подмолната експлоатација што врз нив ја спроведува кастата на присилениите Марабути, во делот на африканските земји со муслиманска религија. Користејќи ја религијата, а служејќи му на неоимперијализмот, Марабутите ја шират својата социјална и политичка моќ, запоставувајќи ги интересите на народот. Затоа и филмот претставува спротивставување на повторното поробување на народите со помош на религијата. Во филмот целта на авторот Траор е, исто така, да покаже дека ескалацијата на религијата е толку силна што дури ни сегашните институции не настојуваат да ја разбијат. Натаму, филмот "Њангаан" го покажува алармантниот стадиум на искористувањето на религијата во експлоатирањето на народите што резултира со деструкција во обидите на младите генерации да си го најдат сопствениот идентитет.

Филмот "Венчавката на Зен", во своите интенции е бли- зок до претходниот "Њангаан". Неговиот автор Калил Сидик од Кувајт се инспирирал од истоимениот роман на суданскиот писател Тајиб Салах и во својот филм ја фиксира клучната тема на романот-човековите соништа меѓу верата, лажноста и животот во целина. И тоа одно- во во однос на конечната идеја и интенциите на филмот - дека младите африкански, конкретно, арапските нации, низ соочувањето со историската и социјалната реалност, мораат да ги дефинираат своите аспирации.

Вербата им припаѓа на оние што веруваат, а надежта на оние што се борат за слобода. Како поинаку соништата на Африканците би биле можни во тешката реалност? Во таа смисла постојат повеќе филмови кои говорат за бор- бата на африканскиот човек за слобода и независност. Меѓу нив се издвојуваат два филма кои откриваат дел од вистината за две карактеристични воени жаришта на африканскиот континент. Тоа се сирискоОлибискиот "Кафр Касем" на режисерот Бурхан Алави и филмот "Самбинзан- га" на Анголката Сара Малдорор што живее во Франција.

Филмот "Кафр Касем" претставува реконструкција на ав- тентичен настан: колежот што го извршиле израелските војници врз недолжните жители на палестинското село Кафр Касем во текот на војната во 1956 година. Во овој филм импонира примената на кинестетичката структура на еден интелигентен автор со цел да изгради филм со политичка порака, што го разобличува милитантниот и фашистоиден ционизам, а прашањето за судбината на Па- лестинците го остава отворено, со дијалектичко-исто- риска насоченост кон борбата за ослободување, зашто за Палестинците вистината е во нивното оружје.

Филмот "Самбинзанга" не пренесува на другиот крај на Африка, во Ангола, во времето на војувањето на борци- те на Народното движење за ослободување на Ангола од португалските колонизатори. Филмот обработува приказ- на, една од многуте, од 1961-та година: од предградие- то Самбинзанга, борците на движењето на отпорот трг- нуваат кон Луанда, за да ги ослободат своите заробени другари од еден затвор. Како сопруга на познатиот ан- голски водач Марио де Андраде, режисерката Малдорор, создава политички ангажиран филм за будењето на еден народ низ борбата за национална и социјална слобода.

Таа го прикажува својот народ како се подготвува за војната што потоа се распламтува низ Ангола. Филмот е повеќе документаристичка информација отколку уметничка конструкција; сè што е во него произлегува од вистинските доживувања на авторот која е учесник во движењето на отпорот во Ангола. Малдорор, како и многу нејзини африкански колеги, е категорична, говорејќи: "Африканскиот филм ќе биде политички и револуционерен или нема да го биде!".

Списокот на авторски имиња од Африка во последните три години е збогатен со уште неколку интересни млади режисери кои доаѓаат од досега непознати кинематографски средини. Така, од Мозамбик доаѓа филм со слични преокупации како претходните два. Тоа е филмот "Муеда-сеќавање за еден масакр", во режија на познатиот бразилски режисер - емигрант Руи Гоера. Филмот е реконструкција на автентичен настан што се случил пред 20 години на мозамбичко-танзаниската граница, кога 600 луѓе биле убиени од португалските колонизатори во селото Муеда, бранејќи ги своите права за слободен живот.

Од Конго се појави филмот "Напела" на сценаристот и режисер Жан Мишел Чисуну, во кој авторот говори за конфликтот меѓу христијанизмот во Африка и автохтоната вера на Африканците, низ случајот на едно зафрлено село во Конго.

Камерунскиот филм "Нашата ќерка" на сценаристот, режисер и продуцент Даниел Камба се занимава, исто така со еден актуелен проблем на денешна Африка: прашањето за школувањето на децата што наидуваа на отпор поради традиционалните племенски сфаќања на долгот - да се чува и одржува семејниот синџир, што главната личност од филмот го решава компромисно, задоволувајќи ги двете барања.

Нигериските авторски редови ги засилува и талентиранiot млад режисер Ола Балогунг, кој се појави со својот игран првенец "Борба за слобода". Во него, во една типична етнофолклорна атмосфера е прикажан бунтот на селаните во едно африканско село против тиранијата на локалниот владар и неговиот син, во времето на претколонијалниот период во Нигерија.

Во Мали повеќе од една деценија водечко авторско име е Сулејман Сисе кој досега има снимено неколку документарни и три играни филмови. Последниот "Работа" (во оригинал "Баара") ефектно ги актуелизира социјалните спротивности во големите африкански градови, низ една секојдневна животна историја лоцирана во неговиот роден град Бамако, а во чиј фокус се наоѓаат работниците-носачи, локално наречени баари. Низ односите во една фабрика меѓу технократските претставници на бизнисот и власта, на една, и работниците, на друга страна, Сисе индиректно ја сугерира потребата од социјално-синдикални промени во големите африкански градови.

Со актуелна животна проблематика се занимава и еден од ретките играни филмови што се појавиле од Бенин; тоа е играниот првенец "Новодојден" на режисерот Ричард де Медеирос, во кој авторот говори за конфликтите во едно бенинско претпријатие, конкретно за отпорот што го доживува еден млад директор во намерите да спроведе нова и поефикасна работа во претпријатието.

Третиот авторски свет од Азија го нема оној интензитет на национално-кинематографска бројност од повеќе земји, како што е тоа случај со африканскиот филм, но во секој случај и оттаму доаѓаат вредни остварувања кои заслужуваат внимание.

Централна позиција, не само во Азија туку и пошироко во третиот филмски свет, сигурно има индиската кинематографија, со една од најголемите филмски продукции во светот. Скоро три децении водечка авторска личност, со светска репутација, која на свој начин беше инкарнација на индискиот современ филм, претставува Сатјаџит Реј, кој во својот импозантен филмски опус има остварено повеќе антологиски дела кои, во континуитет, ја репрезентираа високата синеаистичка култура на овој автор на сите светски фестивали. Од неговите превенции: "Патер Панчали" и "Непокорени", со кои ги удри темелите на ангажираниот социјален филм во индиската кинематографија, преку десетина филмови со најразлични содржини, до најновите, како што се: "Богот слон" (една верзија за популарниот индиски Шерлок Холмс-Фелуд), потоа музичката фантазија за сите возрасти со наслов "Кралството на дијамантите" или луцидниот "Играчи на шах", сè се тоа дела на една интегрална

авторска личност. Низ нив Реј гради своевидна, автентична хроника за Индија и нејзиниот народ во историското и сегашното живеење, филмски опус што во себе ја апсорбирал богатата традиција и култура на индискиот потконтинент, претставувајќи драгоцен придонес во збогатувањето на светскиот филм воопшто. Во многујазичната и многудржавна Индија, со неколку религиозно-културни струи, Реј изврши мисија на обединувач на кинематографските интереси на планот на уметнички, содржински и кинестетички квалитетниот филм, што треба да ја брани честа на оваа квантитативно суперпродуктивна кинематографија, во која најчесто доминираат филмови од музичко-мелодрамскиот жанр со чиста комерцијална ориентација. Затоа Реј, и самиот основоположник на современиот индиски филм, изврши влијание врз појавувањето на повеќе авторски генерации со чии автори во континуитет го обезбедува новобрановскиот тренд на индискиот филм. Така, покрај него, како значајни авторски личности, кои генерациски му припаѓаат, се развиваа и создаваа значаен филмски опус, авторите: Мринал Сен и Шијам Бенегал. Ако Реј беше зачетник на социјалниот индиски филм, тогаш Сен и Бенегал се засилувачи и развивачи на тоталниот социјален филм во Индија, црпејќи ги своите инспирации од животната традиција и секојдневјето на индиското село, во прв ред како темелна база на многумилионскиот индиски народ. Шијам Бенегал ја комплетира својата значајна тетралогија составена од директните социјални филмови: "Крајот на ноќта", "Осеменување", "Матење" и "Бун". Содржински обединувачки и на свој начин манифестен, што влијаеше во определувањата на другите филмови од овој социјален циклус на Бенегал, е првенецот "Крајот на ноќта". Овој филм го отсликува животот во едно индијско село во 1945 година, во кое се уште владеат строгите феудални навики. Едно семејство го држи во покорност целото село, а новодојдениот учител, кој сака да ја менува свеста на селаните, ќе биде казнет со силување на неговата жена од страна на членовите на моќното владетелско семејство. Но, учителот не се повлекува, туку со упорност успева да ги наговори селаните на бунт и osveta. Епилогот на идејата е јасен: на Индијците не им се потребни потчинетоста и религиозната тапост, туку длабоки социјални промени. Со истите социјални преокупации, инспирирани во прв ред од животната традиција на индиското село, во многу побогатиот опус е окупиран, покрај Реј,

еден од водечките автори на современиот индиски филм. Тоа е Мринал Сен кој својата режисерска кариера ја започнува во истата 1955 година кога и Реј. Во последните години тој оствари повеќе значајни филмови со социјална проблематика, какви што се: "Хор", "Приказна за селото", "Кралски лов" и последниот "Полека доаѓа зората", во кој своите социјални интересирања ги поставува во услови на урбана современа средина. Како кај Бенегал и кај Сен, манифестна позиција, со сите социјално-морални импликации, има филмот "Хор". Во него Сен е уште поенергичен од Бенегал во опсервирањето на социјалните процеси и уште подиректен во својата осуда на сегашните состојби во индиското општество. Сликајќи ги настаните пред една фабрика, во која луѓето не можат да добијат работа, како и избувнувањето на штрајкот што крваво ќе биде задушен, авторот Сен, низ фактографска непобитност и бескомпромисност, дава голи и сурови факти за загрозеноста на човековата елементарна егзистенција и недостигот на елементарна храна - лебот. Тоа е Индија на сегашниот миг, а филмовите од типот на "Хор" можат единствено да бидат вистинска информација за Индија и нејзиниот човек денес. Во таа смисла се придружува и најновиот филм на Сен "Полека доаѓа зората", една социјално-морална метафора излачена од доживувањата на едно средностоечно семејство во Калкута: во текот на ноќта членовите на семејството тргнуваат во потрага по исчезнатата ќерка и сестра, која претставува значаен "лебоносец" и печалбар за не толку богатото семејство. Тоа е својовидна морално-психолошка драма за меѓучовечките односи во едно семејство, чиј социјален страв произлегува од надворешната општествена несигурност за обезбедување сигурна егзистенција.

Меѓу авторите од поновиот авторски круг на индиската кинематографија, како поинтересни треба да се истакне Аравиндан со неговите жанровски иновантни остварувања: "Циркусниот шатор" и "Човекот Боги", во кои ја манифестира својата модерна кинестетичка култура.

Од другите азиски кинематографии, пред три години, како најпријатно изненадување на Канскиот фестивал се појави филмот "Инсјанг" на независниот филипински режисер Лино Брока. Како што признава и самиот автор, овој негов филм претставува исклучок во рамките на стро-

го комерцијализираната филмска продукција во Филипини, а проблемите што ги имал во текот на снимањето и, конечно, со цензурата пред прикажувањето биле знак на непожелноста на таков вид филмови во неговата земја. "Инсјанг" е социјално-проблемски филм со видливи документаристички намери да претставува слика на сиромашните предградија на големите филипински градови. Филмот во целина е лоциран во еден типичен "слам" и го слика животот на младата девојка Инсјанг која живее во бедни социјални услови, изложена на тортури од надворешниот свет што е и причина за распаѓањето на нејзиното семејство. Авторот Брока, низ драмата што ја доживува таа девојка, низ шиканирањата што ги трпи од страна на мајка ѝ и нејзиниот љубовник, всушност индиректно го одразува социјалното и општественото насилство што владее во сиромашните предградија не само на Филипини, во Азија, туку и во светот. Тие животни услови ја предизвикуваат дезинтеграцијата на човечките битија, губењето на нивниот морал и достоинството, што ја подразбира потребата од менување на животниот статус-кво низ социјално-политички реформи во конкретно општество.

Ситуацијата во другите азиски кинематографии што ги вклучуваме во третиот филмски свет, исклучувајќи ги јапонската и кинеската, доста тешко се менува. Во Иран, во текот на диктатурата на Пахлави постоеше кинематографска база. Таа постои и денес, по општествените промени, но сè уште конкретни резултати нема поради ограничената слобода на творештвото. Оттаму, одвај се пробира низ цензурата, некогаш и сега, по некој игран филм, како што е тоа случај со филмот "Намени градини" на режисерот Парвил Кимиави или уште поинтересниот "Сенката на ветрот", снимен во 1979 година во режија на Бахман Фарманара. Во него авторот, низ мистичката атмосфера во едно село кое ќе биде возбудено од "оживувањето" на едно плашило, ја развива метафората за тоталитарниот страв.

Еден од водечките индонезиски автори кој се појави во текот на 70-тите години е Тегух Нарија, чие најново остварување, филмот "Ноември 1828", претставува значајно дело за оваа кинематографија, донесувајќи ѝ меѓународна репутација. Како што сугерира и самиот наслов, тоа е историски филм кој поаѓа од еден инцидент што се случил во централна Јава, а што ќе стане

повод за избувнувањето на борбата на отпорот во Индонезија против холандските колонијални сили.

Латинскоамериканскиот филм традиционално предизвикувал интересирање кај светската критика. Тој претставува значајна алка во кинематографскиот синџир на третиот филмски свет. Неговите продукциско-креативни промени се во зависност од политичките превирања во повеќето земји. Континуиран е развитокот на традиционално најразвиените кинематографии: кубанската, мексиканската и бразилската но со познатите разлики во политичките стојалишта. Неизвесна е судбината на чилеанскиот и аргентинскиот филм, по доаѓањето на фашистичките диктаторски режими во овие земји. Па, сепак, иако во принцип може да се разгледуваат како одделни национални кинематографии, овојпат ќе ги истакнеме најзначајните дела што се појавија во последната деценија, како дел од општиот светски кинематографски процес во кој партиципираа авторите на третиот филмски свет. На чело на таа кинематографска колона секако се наоѓа чилеанскиот емигрант Мигуел Литин, кој најнапред се појави со извонредниот филм "Ветена земја", снимен во 1973 година, потоа во истиот стил со филмот "Настаните во Марусија", снимен во 1976 година, и, конечно, со најновиот "Примена на методот". Првиот филм ги евоцира настаните од 30-тите години на Чиле, кога безработните предводени од водачот Хозе Дуран, одат на југ со надеж дека ќе најдат работа и стапуваат во пресметки со владините трупи кои не им дозволуваат да работат на необработените полиња на латифундистите. Тоа е времето на кратката 12-дневна чилеанска република што на крајот ќе биде крваво задушена. Вториот филм "Настаните во Марусија" има слична проблематика, се враќа уште порано, во 1907-та година и ги прикажува настаните од извесниот бунт, во еден чилеански рудник, што исто така ќе биде во крв задушен. Овие два филма, низ својата евокација на борбената историја на чилеанскиот народ, всушност, индиректно сугерираат дека денешната тортуре од страна на фашистичката хунта мора кога-тогаш да предизвика нов револт што ќе го втурне чилеанскиот народ во нова борба за слобода. Третиот филм "Примена на методот", што е работен според истоимениот роман на кубанскиот писател Алехо Карпентје, претставува некој вид "латинскоамерикански век", во кој авторот ја изложува хрониката на настаните во не-

која латинскоамериканска земја, додека во нивниот фокус се наоѓа карактеристичен тип на диктатор, кој во себе го инкарнира профилот и карактерот на таканаречениот премиер магистрат. Филмот "Примена на методот" ги опфаќа настаните од почетокот на столетието, низ Првата светска војна, до појавата на фашизмот во Европа. Обединувач на тие историски периоди на латинскоамериканската почва е Диктаторот чиј портрет е доста видлива карикатура на тип милитантен тиранин, чија политичка ступидност се зема како иронично-клучна причина за лавиринтот низ кој минува Латинска Америка.

Втор автор во емиграција, меѓу многумина, е познатиот Фернандо Соланас, Аргентинец, кој во Франција снимил нова филмска поема за својот народ. Тоа е филмот "Синовите на Фиеро", реализиран во 1978 година. Филмот е работен според мотивите на големата аргентинска национална поема "Мартин Фиеро" од 1872 година, од која Соланас се инспирирал за да ја развие својата филмска параболоа што допира до денешни дни. "Синовите на Фиеро" претставува филмски фрагмент од меморијата на народот, што ја одржува во остар и критички тон, потребата за отпор на аргентинскиот народ и неговата желба за слобода. Во својата филмска поема Соланас, личноста на легендарниот херој Фиеро ја претставува како инкарнација на аргентинскиот народ, кого тој ќе го повика на обединување во борба за национално и човечко ослободување.

Денешната бразилска кинематографија, во личноста на Хорхе Бодански доби значаен автор, чие отворено социјално интересирање, во неговите досега два снимени филма, буди надеж дека и другите бразилски автори ќе тргнат по неговите стапки, кон социјално покритички филмови, одолувајќи ѝ на цензурата. Тие два филма се: "Девојката Ирасема" и "Гитирана" (во режија со Орландо Сена), во кои Бодански ги открива причините што бразилските селани и работници ги доведуваат во подредена општествена позиција, во името на забрвнатиот "прогрес на новото општество", во кое владее моќта на парите и на странскиот капитал, задушувајќи секаква природност и автохтоност на бразилскиот човек.

Традиционално разновидната и синеастички богата нубанска кинематографија, за која исто така може да се пишува одделно, во најновите остварувања на двајца ав-

тори добива карактеристични претставници на потврдениот стандард. Тоа се филмовите: "Последната вечера" на режисерот Томас Гитиерес Алеа и "Ранчеадор" на режисерот Серхио Хирал. Обата филма третираат историска материја, прилично експлоатирана во многу кубански филмови: робовладетелскиот период. Првиот филм, "Последната вечера", е многу посилен во поставувањето на проблемот - илузијата за можност на коегзистирање на две спротивни класи: експлоататорската и робовската. Во една долгачи фарсично интонирана клучна секвенца, во која е прикажана своевидната "тајна вечера" во која учествуваат владетелот на шејкерната плантажа, во својство на Христос, и дванаесетмина избрани робови, авторот Алеа ја покажува сета класна некоегзистентност, што ќе ја потврдат крвавите настани на бунтот и неговото задушување во финалето на филмот. Филмот "Ранчеадор" се занимава со портретирање на професионалниот ловец на побегнати робови, наречен ранчеадор, кого господарите на робови го чувале како пес-чувар, бранејќи ги своите интереси низ системот на мрачната праполицја.

На крајот ќе споменеме уште три интересни латинскоамерикански остварувања. Тоа се филмовите: "Каминандо пасос" на Мексиканецот Федерик Вајнгартсхофер, потоа "Надвор оттука" на боливискиот автор Хорхе Санхинес и неговата група "Унамау", како и филмот "Богот на дождот" на панамскиот автор Роландо Клајн. И овие три филма ги одразуваат главните преокупации на латинскоамериканскиот филм. "Каминандо пасос" е слика на сиромаштвото на мексиканското село и неговите жители изложени на најголема социјална беда. Филмот "Надвор оттука" се залага за независност на латинскоамериканските земји чии народи мораат дефинитивно да ги протераат неоколонизаторите, како што тоа го сугерираа самиот наслов на филмот, додека филмот "Богот на дождот" се интересира за одумирањето на прослаavenата Маја-цивизација, со тоа што авторот посетил едно денешно село чии жители ја користат мудроста на некогашните предци, но остануваат на низок степен на развој во однос на денешниот свет, што е и клучната иронија на идејата на филмот.

Со тоа, благодареејќи на пробивот и афирмацијата на авторите од разните авторски генерации во рамките на

третиот филмски свет, нашите видици и сознанија за превирањата во земјите на Африка, Азија и Латинска Америка се значително збогатени, а за судовите во натамошните авторски погледи и концепти, што ќе го одразуваат новиот пулс на нивните народи и земји, треба да се почека до следната филмска жетва на авторите од третиот филмски свет.

Мирос

НЕВРЗ

Духот
актив
но сл
и имп
расна
веков
њето,
наш г
туну
ведна
врзан
средс
на со
значи
на, и
на чо
случа
човек
нема
нима
ција
а пр
ресн
зира

Невр
ње и
ниот
знач
една
насл
Така
неве
те к
Ова
најд
един
твен
та б

Мирослав Чепинчиќ

НЕВРЗАНИТЕ КИНЕМАТОГРАФИИ И НИВНИТЕ ЕСТЕТИЧКИ ПОСТУЛАТИ

- Некогашните ситуации и сегашните рефлексии -

Духот на неврзувањето, започнат и креиран како еден активен чин наспроти се поинтензивното и позаканувачко следење на не така одамна запрениот колонијализам и империјализам, сè уште заканувачки присутен. Израснато во вакви спротивности, наследени од долгите векови на колонијализмот и империјализмот, неврзувањето, во својата онтолошки хуманистичка позиција, веднаш почна да ги осведочува своите не само политички туну и духовни и културни насочувања. Се разбира, ова веднаш се манифестираше и во кинематографијата на неврзаните земји. Меѓу другото, филмската уметност, како средство на идеолошката борба и можност за остварување на соодветни хуманистички идеали, не престанува да значи еден важен и конструктивен миг во освојувањето на, исто така, одамна бараниот идеал за потврдување на човековата лична и општествена ситуација. Во секој случај, кинематографијата отсекогаш се занимавала со човековата личност, но во политиката на неврзаните кинематографии таа навистина со сè поголем успех се занимава со неговата општествена, односно класна ситуација. Тоа е драмски и кинестетички потенцијал на овој а приори вреден однос кон можното обликување на интересната кинематографска позиција и нејзиното валоризирање.

Неврзаните кинематографии во однос на своето почнување и нивниот релативно активен период, пред официјалниот почеток на идеологијата на неврзувањето, што значи декаде пред 1961 година, трава и произведуваа една клима на самоизмама што произлегуваше од едно наследство од кое требаше што порано да се ослободат. Така, во периодот по 1961 година се соочуваме со еден неверојатен тренд на ослободување од идејно-естетските канони натурани со децении во овие кинематографии. Ова е една безмалку воопштена ситуација, во која се најдоа сите земји што ја прифатија неврзаноста како единствен идеолошко-револуционерен облик на општествено раководење и уредување, кој настана по големата Виктомвриска револуција. Би ни требало многу повеќе

простор да ја објаснине револуционерноста и прогресивноста на идеологијата на неврзувањето чиј духовен зачетник и практичен спроведувач беше Претседателот Тито, но сигурни сме дека оваа тенденција предизвика мошне забележителни промени и во филмската уметност на неврзаните земји.

Даленусежните достигнуања што денеска со задоволство можеме да ги фиксираме како соодветни уметнички дострели на кинематографијата очигледно се почесто доаѓаат токму од филмовите на неврзаните земји. Дека е тоа една нова кинематографска ориентација и естетика, во тоа нема никакво сомневање. Осврнувајќи се на оваа досега малку истражувана ситуација, можеме, без секако стеснување, да констатираме дека една, можеби за прв пат, конкретно марксистичка позиција, во една конкретна уметничка дисциплина, се овоплотува во својата барана идејна конкретност, во својата историска нужност, би кажале. Така, марксизмот како идеолошки принцип во уметноста, во сферата на филмот, доаѓа до една своја досега непрезентирана инкарнација, која на некој начин отсутствуваше во другите уметности. Од друга страна, не престанува да изненадува онаа масовност на филмската продукција, што поголемиот број од неврзаните земји ја пројавија во изминатите децении. Ова особено се однесува на африканските земји, чии филмски автори со голем ентузијазам и уметничка храброст се обидуваат да ги фиксираат на целулоидната лента оние напори што во себе ги носи раѓањето на секоја национална самобитност, создадена во услови на социјална и класна револуција.

Поетиката на овие кинематографии горе-долу се создавала во определени драматуршки насоки. Сета сиромаштија и глад на едно општество под колонијалното ропство и дотогаш вешто скриваните причини за ваквата состојба наеднаш излегуваат на белината на екранот како своевидно обвинување кое на својот етички план ги досегнува оние возвишени трагични акценти, така ретко постигнувани во филмската уметност. Другиот ефект е онаа воздржана, и со самото тоа зачудувачка, шокантност со која овие филмови ја обелоденуваат вековната подјарменост во која нивните народи се раѓале и живееле. Ваквата осуда допира до самото јадро на хуманистичките чувства. Ваквите естетски постулати на филмските дела од неврзаните земји, несомнено, се во прилично остар контраст

со донеодамнешното колонијално искористување и со самата естетска ситуација. Специфичната питорескност на краиштата на Африка, Средна и Латинска Америка и Азија, нивниот, да го наречеме така, кинестетички шарм, беа неодолива мамка за филмаџиите од Запад, уште од самите почетоци на кинематографијата. Овој вид колонијална експлоатација особено ќе дојде до израз помеѓу двете војни, во веќе индустријализираната филмска уметност. Оние теми, кои капиталистичката литературна машина ги имаше веќе начнато, настапија во своето ново целулоидно руво. Вистините и основните цивилизациски податоци во врска со луѓето од колонијалните подрачја беа третирали со тотална етнолошка и естетска игноранција. Ваквиот третман, се разбира, одеше кон тоа да го негира националното битие на овие народи и да ги супституира сите под еден индиферентен човечки, па сепак декоративен фактор. Полека, ваквите драматуршки настојувања стануваа апсолутно правило во овој вид филмови. Зад тоа, се разбира, се јавуваше всушност неприкриен расистички однос кон овие народи. Сета оваа ситуација најмногу им погодуваше на филмските трговци од западните земји. Создавајќи потреба кај тогашната филмска публика од еден ваков вид филмска егзотика, тогашните филмски творци всушност создаваа еден модел на кич-кинематографија која ќе го воведо гледачот во неговиот сопствен естетски хорсокак. Некои од тие филмови се: "Традер Хорн", "Рудниците на кралот Соломон" ("The King Solomons mi Nes"), "Јужната ѕвезда" ("Southern star") и уште многу други. Но, главно, токму тие филмови создадоа една жалосна и лажна претстава за тогашните колонијални земји и нивната цивилизација.

Цената на оваа, пред се, културна заблуда скапо е платена. Тоа не беше само погрешен збир на етнички и цивилизациски информации, туку определена колонијалистичка акција која секако поседуваше и една подлабока политичка смисла. Да се присетиме дека колонијализмот, на извесен начин, прилично зависеше и од ваквата културна угнетеност. Сето тоа резултираше со идеолошки и културен колонијализам чии причини и резултати не се веќе во достатна мерка познати. Ослободувањето од оваа зависност, неврзаните земји ја започнаа токму со акцијата на општествено-културен план. Овој вид револуционерно движење ги зафати сите континенти чии народи беа под економско и културно колонијално ропство. Ваквата

комплетна доминација, остварувана со векови, наеднаш, во годините по Втората светска војна, почна да се распаѓа под сопственото империјалистичко-колонијално бреме. Овој процес со својата историско-класна неминовност донесе со себе и една, би кажале, нова рекапитулација на дотогашните вредносни обрасци. Се работи пак за специфичен процес на ревитализација на одделни потиснати цивилизациски структури. Постапувајќи вака, неврзаните земји почнаа на еден нов начин да го афирмираат своето национално битие, а со тоа и својата културна ситуација. Ослободувајќи се на тој начин, од своите колонијални комплекси, сите неврзани земји почнаа да создаваат свои национални кинематографии. Ова секако во иста мерка важи за безмалку сите неврзани земји. Кинематографските продукции на некои од нив само незначително хронолошки се разликуваат, но тоа е всушност ист период на почетоци кај сите нив. Нормалните разлики се предизвикани од историско-географските услови, но, без оглед на овој природно наметнат варијетет, набргу се доаѓа до определено идеолошко единство во политичките ставови и општествено-културните акции. Ова единство, силно и влијателно ќе наметне еден стил кој во своите кинематографски рамки ќе донесе и една нова филмска естетска ситуација, формирана несомнено во марксистички дух. Ова, пред се, поради нејзината класна положба, но и поради нејзините изразито револуционерни ставови. Ова, секако, се однесува на чисто општествената ефикасност на овие кинематографии, на нивните конкретни културолошки функции. Што значи една ваква акција за гладните и сиромашни општества кои долго време тлееја без основните егзистенцијални услови, мислиме дека не е тешко да се разбере. Оваа ситуација, пак, особено се однесува на кинематографиите на африканските и некои латинскоамерикански земји. Овде веќе се поставува проблемот, кај некои кинематографии на неврзаните земји мошне успешно и мошне автентично го решија. Тоа е, пред се, проблемот на филмското, визуелното изразување на револтот, кој како комплекс долго години се јавуваше во земјите под колонијалното ropство. Сума на сите овие барања и посакувања беше единствено слободата, слободата како досегната човечка состојба, како еден хуманистички валоризиран феномен на човековото живеење. Овој комплекс кој својата естетска реалност ја пронајде во филмовите на еден особен, неконвенционален начин, можеме да го уочиме во многубројните

со донеодамнешното колонијално искористување и со самата естетска ситуација. Специфичната питорескност на краиштата на Африка, Средна и Латинска Америка и Азија, нивниот, да го наречеме така, кинестетички шарм, беа неодолива мамка за филмаџиите од Запад, уште од самите почетоци на кинематографијата. Овој вид колонијална експлоатација особено ќе дојде до израз помеѓу двете војни, во веќе индустријализираната филмска уметност. Оние теми, кои капиталистичката литературна машина ги имаше веќе начнато, настапија во своето ново целулоидно руво. Вистините и основните цивилизациски податоци во врска со луѓето од колонијалните подрачја беа третирали со тотална етнолошка и естетска игноранција. Ваквиот третман, се разбира, одеше кон тоа да го негира националното битие на овие народи и да ги супституира сите под еден индиферентен човечки, па сепак декоративен фактор. Полека, ваквите драматуршки настојувања стануваа апсолутно правило во овој вид филмови. Зад тоа, се разбира, се јавуваше всушност неприкриен расистички однос кон овие народи. Сета оваа ситуација најмногу им погодуваше на филмските трговци од западните земји. Создавајќи потреба нај тогашната филмска публика од еден ваков вид филмска екзотика, тогашните филмски творци всушност создаваа еден модел на кич-кинематографија која ќе го воведо гледачот во неговиот сопствен естетски хорсокак. Некои од тие филмови се: "Традер Хорн", "Рудниците на кралот Соломон" ("The King Solomons mi Nes"), "Јужната ѕвезда" ("Southern star") и уште многу други. Но, главно, токму тие филмови создадоа една жалосна и лажна претстава за тогашните колонијални земји и нивната цивилизација.

Цената на оваа, пред се, културна заблуда скапо е платена. Тоа не беше само погрешен збир на етнички и цивилизациски информации, туку определена колонијалистичка акција која секако поседуваше и една подлабона политичка смисла. Да се присетиме дека колонијализмот, на извесен начин, прилично зависеше и од ваквата културна угнетеност. Сето тоа резултираше со идеолошки и културен колонијализам чии причини и резултати не се веќе во достатна мерка познати. Ослободувањето од оваа зависност, неврзаните земји ја започнаа токму со акцијата на општествено-културен план. Овој вид револуционерно движење ги зафати сите континенти чии народи беа под економско и културно колонијално ропство. Ваквата

комплетна доминација, остварувана со векови, наеднаш, во годините по Втората светска војна, почна да се распаѓа под сопственото империјалистичко-колонијално бреме. Овој процес со својата историско-класна неминовност донесе со себе и една, би кажале, нова рекапитулација на дотогашните вредносни обрасци. Се работи пак за специфичен процес на ревитализација на одделни потиснати цивилизациски структури. Постапувајќи вака, неврзаните земји почнаа на еден нов начин да го афирмираат своето национално битие, а со тоа и својата културна ситуација. Ослободувајќи се на тој начин, од своите колонијални комплекси, сите неврзани земји почнаа да создаваат свои национални кинематографии. Ова секако во иста мерка важи за безмалку сите неврзани земји. Кинематографските продукции на некои од нив само незначително хронолошки се разликуваат, но тоа е всушност ист период на почетоци кај сите нив. Нормалните разлики се предизвикани од историско-географските услови, но, без оглед на овој природно наметнат варијетет, набргу се доаѓа до определено идеолошко единство во политичките ставови и општествено-културните акции. Ова единство, силно и влијателно ќе наметне еден стил кој во своите кинематографски рамки ќе донесе и една нова филмска естетска ситуација, формирана несомнено во марксистички дух. Ова, пред се, поради нејзината класна положба, но и поради нејзините изразито револуционерни ставови. Ова, секако, се однесува на чисто општествената ефикасност на овие кинематографии, на нивните конкретни културолошки функции. Што значи една ваква акција за гладните и сиромашни општества кои долго време тлееја без основните егзистенцијални услови, мислиме дека не е тешко да се разбере. Оваа ситуација, пак, особено се однесува на кинематографиите на африканските и некои латинскоамерикански земји. Овде веќе се поставува проблемот, кај некои кинематографии на неврзаните земји мошне успешно и мошне автентично го решија. Тоа е, пред се, проблемот на филмското, визуелното изразување на револтот, кој како комплекс долги години се јавуваше во земјите под колонијалното ropство. Сума на сите овие барања и посакувања беше единствено слободата, слободата како досегната човечка состојба, како еден хуманистички валоризиран феномен на човековото живеење. Овој комплекс кој својата естетска реалност ја пронајде во филмовите на еден особен, неконвенционален начин, можеме да го уочиме во многубројните

остварувања од мексиканската продукција. Оваа кинематографија уште во своите први обиди се претстави како сериозен естетички чин, наспроти дотогаш одгледуваната, условно да ја наречеме буржоаска филмска уметност, која толку долго доминираше во ова подрачје. Револуционерната вистина што ја одразија овие филмови беше, исто така, мошне влијателна конституанта на формалниот израз на мексиканскиот филм, во исто толкава мерка автентичен и особен како и неговата идејно-тематска структура. За некои од овие филмови имаме прилично високо мислење. Впрочем, ова вс никој случај не е изнудено од политичките уверувања. Можеме, дури слободно да речеме дека мексиканската кинематографија, во својот развиток ги следеше тековите на националното и политичкото ослободување на својата земја, со една огромна естетско-етичка влијателност, која ги преоѓаше границите на националното и регионалното и се осведокуваше во еден далеку поширок простор и во критериумите што упорно се стремее кон новите вредности. Сиот овој инвентар на застарени емоции и впечатоци, во мексиканскиот филм се здоби со една не толку нова колку неочекувано силна изразна моќ, каде што формалниот аспект воопшто не беше во драматуршка колизија со настаните и ликовите од екранот. Тие судбини, колку што понекогаш делуваа артифициелно, ја носеа во себе онаа јатка на особеност и неочекуваност, но едновременно и на голема уверливост, што многу подоцна, како безмалку адекватна драматуршка ситуација, ќе се појави и во латинскоамериканската литература, а тука пред сè мислиме на делата на денес прочуениот писател од колумбино потекло Габриел Гарсија Маркес. Несомнено, тоа е она истото чувство на стугеност, на една чудесна убавина, која де им се нуди на окото и на духот, де исчезнува во сè уште непознатите простори обвиткани со непрегледна таинственост. Тоа се истите оние навидум парадоксални односи што се преплетуваат помеѓу луѓето и нивните судбини, но кои ја надминуваат на некој начин оваа ситуација и се стремат кон еден универзум, Тие по своите апсурдни координати потсетуваат на оној веќе класичен концепт на Бекет. Така, некои цивилизациски придобивки, сепак, го наоѓаат истото место, истото исходиште кое во драматуршка смисла укажува на една безмалку космичка преориентираност кон облагородување на еден севкупен простор на хуманитетот. Овие навидум воопштени констатации за мексиканската култура и кинематографија, се разбира, имаат

некои свои конкретни потврдувања, не само во уметноста туку, секако, и во реалниот живот. Во секој случај, настојувањата на мексиканскиот народ остануваат забележани на филмската лента, како едно неверојатно цивилизациско сведоштво за неуништивоста на народниот дух, за неуталожливоста на неговата жед за слобода. Конечно, да се потсетиме и на некои познати филмски дела од оваа кинематографија и на нејзините не помалку познати творци. Во свежо сеќавање ни е сè уште филмот на Емилио Фернандез, тој бард на мексиканскиот филм, "Еден ден од животот" ("Un días de vida"), 1950. Трагична, скоро апокалиптична историја за честа и жртвувањето за татковината, но и за проштавањето како еден, безмалку типичен, катарзичен момент токму во смисла на античката драматургија. Она што уште останува во пријатно сеќавање е формата на овој филм, која поседува едно совршенство во чисто пиктурална смисла, која на овој филм му обезбедува завидно место во мексиканската кинематографија. Понатаму, се сеќаваме на филмот "Макарио" на Роберто Гаваладон. Тоа е една народна легенда преточена на филмски јазик, која е сета во духовити но исто толку и критички асоцијации. Во овој класичен период на мексиканскиот филм што ни е нам познат спаѓаат и филмовите на секогаш присутниот Е. Фернандез и неговиот прочуен соработник, снимателот Габриел Фигероа: "Загубената река" ("Río es el ndido"), 1950, "Лошо сањана" ("La maleprida"), 1951, "Бисер" ("La perla") 1959, "Ла ред", 1952. Сето ова е всушност еден обид да се создаде филмски епос за конкретната историска цивилизациска ситуација на мексиканскиот човек. Тоа е и обид за филмско фиксирање на некои трајни хумани вредности, кои токму во актуелната ситуација го даваат својот полн етички придонес. Тоа се, имено, суштинските белези на мексиканската филмска уметност, чии корени ги постави еден исто толку револуционерен автор, големиот Ејзенштајн, со неговата филмска фреска "Да живее Мексико" ("Que viva Mexico"), 1933. Така, мислиме дека во мексиканската кинематографија е создаден еден комплетен творечки круг на филмскиот израз за револуцијата на еден народ, за една цивилизација. Случајот на мексиканската кинематографија е и воопшто карактеристичен за кинематографиите на невразаните земји. Тоа е пред сè еден упорен континуитет на стилско-содржинскиот растеж, во кој најевидентно се огледа она револуционерно чувство на мексиканскиот човек, кое толку природно и ненаметливо влезе во поетиката на мексиканската кинематографија.

Да спомнаме уште дека во рамките на оваа кинематографија, долга низа години дејствува и прочуениот Луис Буњуел. Тој тука ги создаде "Заборавените" ("Los olvidados") 1951, "Тој" ("El") 1953, "Злосторничкиот живот на Арчибалд де ла Круз" ("La vida criminal de Archibald de la Cruz"), 1954 и уште некои. Буњуел овдека, на некој начин, расчисти со одредени традиционални мотиви на мексиканската кинематографија, ја занемари нејзината фолклористичка поетика, едновременно доловувајќи некои нови теми и мотиви, реалистички до бруталност, во кои се сретнавме со еден поинаков поглед на етичките вредности и ефектот на филмското дело. Па, сепак, токму тој епски концепт со призвучи на фолклористичко огледање, ќе остане и понатаму карактеристичен за мексиканската кинематографија. На овој план еден од позабележителните автори, секако, ќе биде Исмаил Родригез, со својата трилогија за Панчо Вила: "Приказни за Панчо Вила" ("Así era Pancho Villa"), 1957, "Тука беше Панчо Вила" ("Pancho Villa y la Valentina Cuando"), 1958, и "Кога извикуваат "Да живее Вила", тоа значи смрт" ("Viva Villa" e la muerte"), 1958. Во овој негов огук секако спаѓа и "La cucaracha", 1962, филм посветен на истиот историски период, на мексиканската револуција. Несомнено е дека филмовите што ја обработуваат оваа проблематика, во определен период беа најбројни, па оттаму се јавија препознатливите никулци на еден филмски жанр, специфично мексикански. Тоа се, пред сè, акциони филмови, но со впечатливо присутна мелодрамска нишка, и покрај забележителните елементи на авантурата и, се разбира, епот. Подоцнежниот развој на овој жанр ќе ги насочи авторите кон една по-продлабочена социјално-психолошка структурираност. Еден од последните филмови во таа смисла беше и "Се случило во Марусија" ("Actas de Marusia"), 1976, на Мигуел Литин, всушност чилеански режисер во прогонство. Овој филм претставува убав доказ за естетската плодотворност на овој жанр. Инаку, кон шеесеттите години, во мексиканската кинематографија ќе се јави една струја на помлади автори, заинтересирани за истражување на националното битие и цивилизационите корени на мексиканскиот човек. Ова се покажа како една сосема сериозна тенденција каде што отсуствуваа какви и да било мелодрамски и фолклористички стилизации. Овдека бездруго не можеме да го заобиколиме филмот "Тарахумара", 1961, на Луис Алкориза. Тоа е дело сосема свртено кон обичниот

секојдневен "индиос", кој живее некаде на периферијата на цивилизираните структури, дури и на прилична географска и емоционално-етичка дистанца од нив.

Се разбира, во една ваква општествена констелација, драматичните судири не само што се можни туку се и неминовни. Тие извираат од некои суштински елементи на националното и цивилизациското, како нужно дијалектичко единство и релација на општото и поединечно-то, но во секојдневниот живот овие схеми се здобиваат со едно свое драматско манифестирање, во кое трагичните исходишта не се исклучени. Фиксирањето на овие моменти од животот на мексиканскиот човек ни дотогаш не беше ништо ново во мексиканскиот филм. Некаде во 1953 г. беше снимен омнибус-филмот под наслов "Корени" ("Raíces") на режисерот Б.Алазраки, во кој е синтетизирана целата оваа тематска ситуација на мексиканската кинематографија. Тоа е едновременно и широка панорама на животот на обичните луѓе, нивните таги и радости. Оној облагороден бран на неореалистичкиот пристап при обработката на филмското дело е мошне присутен во овој филм.

Мексиканската кинематографија, во своите традиционални теми и жанрови, ја поседува и комедијата. Главно, би се рекло, тоа се некој вид музички комедии, бидејќи играта, музиката и песната го исполнуваат, по правило, најголемиот дел од дејствието. Некои од нив и ние ги паметиме, како на пример, "Златниот петел" ("El gallo d'oro") на Р.Гаваладон, потоа "Трите авантуристи" ("Los aventureros") на Фернандо Мендес, "Последната желба" ("El lunardela familia") и, се разбира, "Нантифлас-мускетарот". Тука е и типичната музичка комедија "Серенада во Мексико" ("Serenata en Mexico") на режисерот Чано Урета.

Кон крајот на педесеттите години, мексиканскиот филм почна сè повеќе да се свртува кон литературното наследство. Така, се среќаваме со една екранизација на Б.Травен: "Бунтот на бесените" ("La rebelion de los colgados") на Алфредо Б.Кравена. Оваа прецизна и на сите пунктови коректна екранизација ги обединува во себе сите теми на мексиканскиот социјален и револуционерен филм. Тоа е историја за бунтот на пеоните и нивните страдања во услови на едно феудално ропство и,

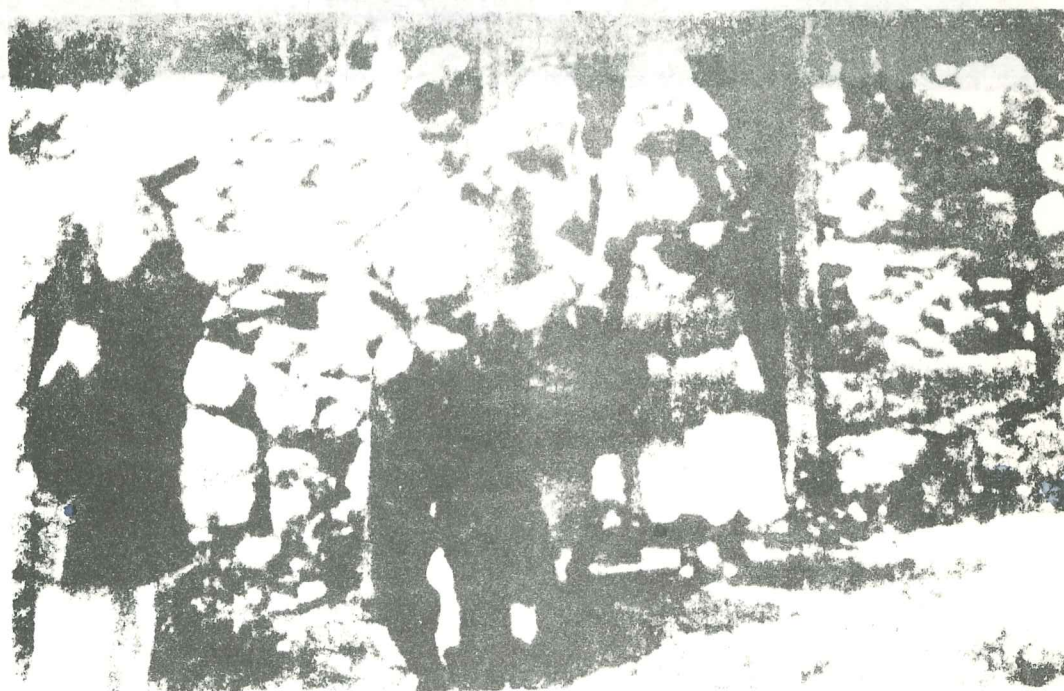
конечно, резултира со нивното приклучување кон Револуционерната армија на генералот Мадера. Овдена и сите оние порано спомнати квалитети на мексиканската филмска поетика се присутни во полна мерка.

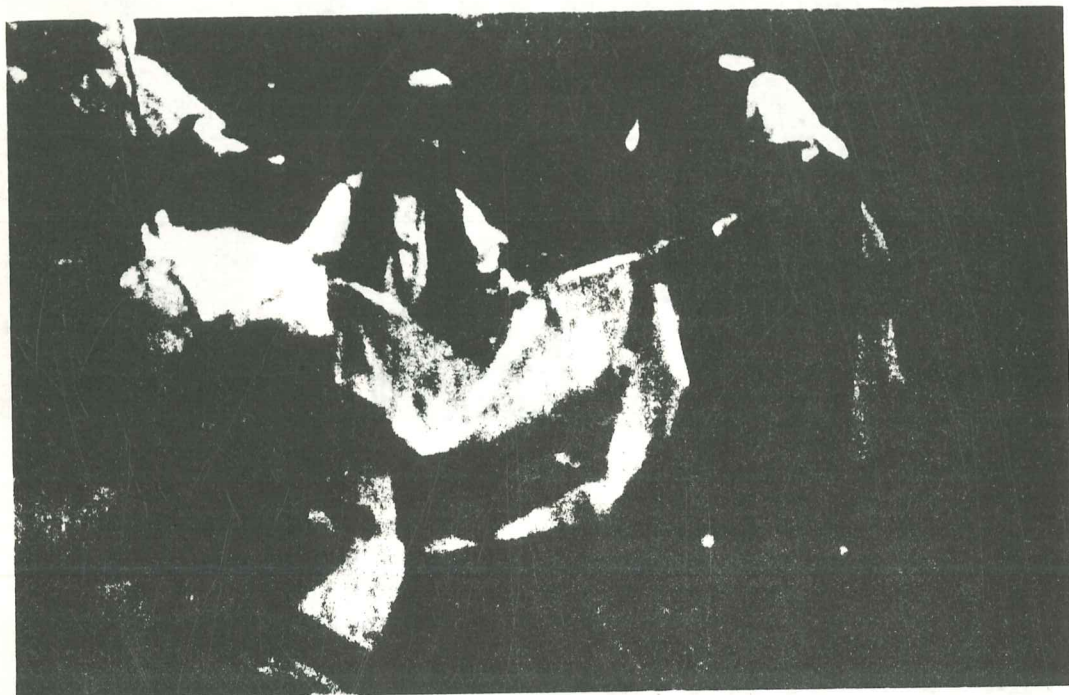
Врската на литературата и филмот, инану, е воспоставена мошне порано. Таа опстојува уште од самите почетоци на мексиканската кинематографија. Така, некаде во 1939 година е снимен филмот "Тие од редот" ("Los de abajo") според романот на М. Асуел, а во режија на Чано Урета. Социјалната литература во овој случај лесно го наоѓа патот до социјално ориентираната кинематографија. Во 1944 година Роберто Гаваладон го сними филмот "Хутор", според истоимениот роман на шпанскиот писател Бласко Ибањез. Впрочем, веќе го спомнавме филмот на Емилио Фернандез "Бисер", кој всушност е адаптација на еден расказ од прочуениот американски писател Џон Штајнберк. Овој, како што гледаме, сестран интерес на мексиканските филмски творци за темите од своето и странското литературно наследство зборува и за стремежот на оваа кинематографија кон се поуниверзални тематски зафати. Притоа, мексиканскиот филм успешно се бранеше и од определените видови регионализам во третманот на своите содржини. Ова настојување ќе донесе особено квалитетни резултати во ситуациите што следеа по првите периоди од развојот на мексиканскиот филм.

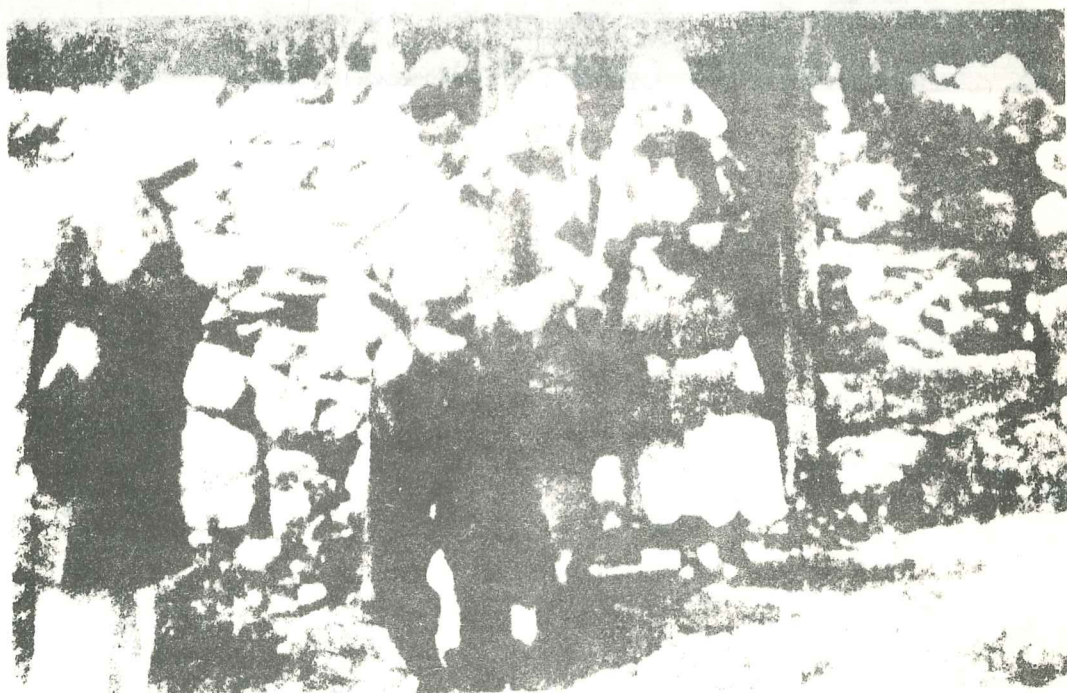
Така, јзнес, во овој стилски тренд во поетиката на оваа кинематографија се среќаваме со дела исклучително модерно стилски конципирани. На ова укажува и филмот на Артуро Рипстејн "Замокот на невиноста" ("El castillo de la purezza"), каде што можеме да ги почувствуваме елементите на една модерна филмска поетика, која со еден современ сензибилитет се обидува да ги опфати и презентира егзистенцијалните проблеми на човекот од ова време, на неговата положба во општествената ситуација. Елементите на драматиката на апсурдот, сродни на овие на Семјуел Бекет, лесно можеме да ги пронајдеме во овој филм. Сепак, уште попрепознатлива и поучлива е онаа стилска тенденција, чии извори се наоѓаат во најдобрите мексикански остварувања на Луис Бунуел. На овој начин, очигледно се продолжува онаа богата естетска традиција на мексиканскиот филм, која се обидовме да ја фиксираме во некои нејзини основни одредници. Неговиот современ миг надежно ги потврдува

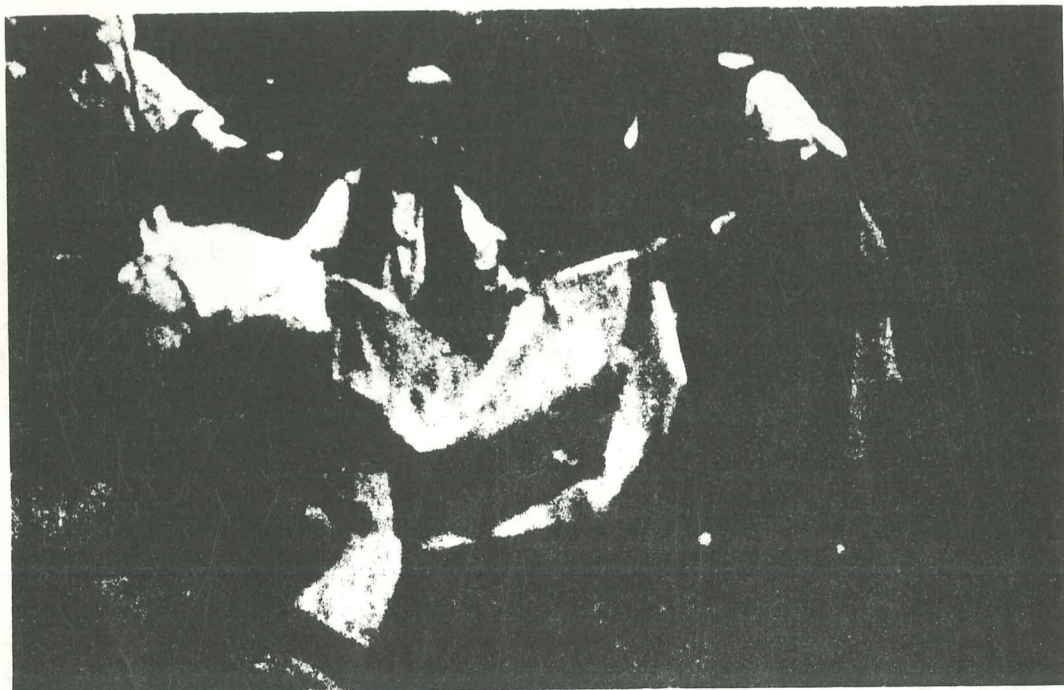
овие премиси, дури ги надградува. Се уште трае окупираноста со историската проблематика, така што во овој тематски комплекс се варираат некои слични ситуации и мотиви, одамна веќе визуелно обработени и презентирани. Па, сепак, и овдека, на традиционалниот пристап се надоврзуваат некои нови визури кои особено се ефективни во идејна смисла. Да ги споменеме филмовите "Долго војување" на Гонзало Мартинез Ортега и "Рид-револуционерен Мексико" ("Rid-Mexico-insurgente") на Паол Ледук, кои, за жал, не и се познати на нашата филмска публика.

Во секој случај, имаме впечаток дека во својата актуелна состојба, мексиканскиот филм се повеќе се свртува кон современата општествена тематика, така што се повеќе се чувствува нејзината доминација. Впрочем, сите кинематографии на неврзаните земји, во својата суштина, токму се во настојување естетски да го афирмираат сегашниот миг на нивното постоење. Оваа тенденција, во голема мерка, има и свои класно-идеолошки консеквенци кои се спротивставуваат на лажната естетска клима на филмскиот шунд од хиперкомерцијализираните буржоаски кинематографии. Резултатите на овој конфликт се веќе познати и тоа сосема можеше да се предвиди. Постојната состојба на неврзаните кинематографии укажува на уште еден факт, не помалку важен во идеолошката структура на средствата за информирање и за масовни комуникации. Тоа е една битка за здобивање повеќе простор и можности за дејствување, а со тоа и за зголемување на ефикасноста на тоа дејствување и во социолошка и во естетска смисла. Сепак, ова се уште отворени подрачја на една нова проблематика, чие значење е мошне големо и кое, пред сè, се однесува на напорите за сè поголемо хуманизирање на денешниот технократски и технолошки загрозен свет.









Ацо

Фил
се
ме
вла
гаш
нит
трп
крс
зио
ниј
ена
кус

Нак
во
авс
197
јал
год
фор
(Си
Сар
Еди
ист
бил
на
но,
197

Едн
ја,
циј
го
и з
во
пре
"пр

Ацо Штана

ПОЧЕТОЦИТЕ НА ФИЛМОТ ВО БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА

Филмот во Босна и Херцеговина почна да созрева и да се здобива со сопствена историја некаде во исто време кога и во другите наши краеве под австроунгарска власт. Привлечната тајна на подвижната слика пристигаше во овие области спакувана во багажот на патувачките забавувачи, политичките и воените пропагандисти, трговците и патниците; по оние исти патишта по кои крстосуваа разни циркуси, "панорами", пеливани и илузионисти - по големите магистрали на духовните влијанија на царството врз балканските поданици, преку Виена, Будимпешта или Трст. И тоа прво во подвижни циркуски кина, а потоа во патувачки кинотеатри.

Нако што мошне документирано пишува Ристо Бесаревиќ во својата книга "Од културниот живот на Сараево под австроунгарска управа" ("Веселин Маслеша", Сараево, 1974), првата средба на сараевската публика со "генијално смислениот апарат" се оствари на 27 јули 1897 год. Тој настан го забележа и "Сараевски лист", информирајќи дека еден претприемач, извесен Кириел (Curiel) "во циркусот покажал нешто сосема ново за Сараево, имено, еден од поновите изуми на генијалниот Едисон, т.н. кинематограф". Нашиот истакнат филмски историчар Дејан Косановиќ смета дека Кириел можеби бил Француз, а филмовите ги прикажувал и во Љубљана, на 16 ноември 1896 год. и, најверојатно, нешто порано, во Загреб, во октомври 1896 ("Ослобођење", 20.I 1979).

Една година по првата сараевска филмска демонстрација, една "laterna magica" предизвика вистинска сензација во Биелина. Тој необичен апарат од Виена беше го донел судскиот чиновник Милан Груиќ. Бидејќи бил и заменик на командирот на месната противпожарна чета, во противпожарната станица одржал нешто како кино-претстава. Низ тркалестите и со бои ишарани плочи "прелетал прво еден штрк со новороденче во клунот, а

потоа се дигнал еден балон со тројца луѓе и летал преку некои планини и населби". Претставата била одржана, запишал некој очевидец, "на радост и чудење на пожарникарите и нивните семејства". Меѓутоа, првото "вистинско" кино во Биелина стигнало во 1910 год., кога во дворот на хотелот "Дрина" некој Австријанец поставил шатор и по цена од 20 до 25 крајцари прикажувал возење низ снежната сибирска пустина. Во Бања Лука за прв пат филм бил прикажан во 1899, а во Мостар во 1900 год. Подвижните австриски и унгарски кина во тоа време ги обиколувале и другите градови во Босна и Херцеговина, а најчесто оние со воени гарнизони. Сепак, најдолго се задржувале во Сараево.

Неполни десет години по првата филмска проекција, киноразонодот во Сараево била толку развиена што весниците почнале да објавуваат детални програми на претставите кои, понекогаш се одржувале и по четири пати дневно. Електрокинотеатарот имал сала со електрично осветлување, а во 1909 год. во градот се нашол и кинематографот "The Wolds Kino" на познатата француска филмска фабрика "Pathé Frères". Една година подоцна стигнал и "Grand Apollo Electro Bioskop". Голема сензација предизвикало гостувањето на циркусот на Марија Голер со рингишпил и со прочуеното "Goller The Royal-Biograph" кино. Властите секојдневно почнале да примаат молби за отворање "киноработилници", меѓутоа, не даваа така лесно одобренија, бидејќи се плашеа од пожари. Имено, во пожар исчезнаа кинематографот "Едисон" на Џовани Фабрис и киното на Марија Голер - првиот во 1911, а вториот во 1912 година.

Меѓутоа, појавата на филмот не ги предизвика само овие непријатности. Австриската "чудоредна цензура" предупредуваше дека може да дојде и до "киноепидемија" (Kino-gefahr), па за опасностите од штетното влијание на филмот врз младината весниците пишуваа опширно, барајќи младата публика да се заштити од разорното дејство на филмот. Меѓутоа, сопствениците на кината не обраќаа големо внимание на таквите написи. Така, сараевскиот "Кинематограф", на пример, во 1912 год., преку оглас во едно виенско списание, бараше "специјални", пикантни филмови од париска изработка, за прикажување на проекциите "само за господа".

Башчаршија - баш нао Холивуд

Што им нудеа австриските, унгарските и други кина на босанскохерцеговските гледачи во тоа време? Во почетокот задолжително Лимиеровите скечеви: "Партија карти", "Полеаниот полевач" ("бавчинска сцена на збиен хумор") и др. Нешто подоцна, на програмата дојдоа и "сликани вести". Да не заборавиме дека тоа беше време непосредно пред избивањето на Првата светска војна и дека виенските и пештанските камермани се трудеа што појасно да ја доловат воената готовност на царската војска, да ги следат настапувањата на трупите кон границата со Србија и, секако, да прикажат дека на царскиот двор е сè во ред, дека нивните височества живеат навистина... царски. Истовремено беа "сликани" и природните богатства на Босна и Херцеговина што австроунгарската власт обилно ги експлоатираше за, наводно, на народот да му "даде работа и леб". Меѓу другите, тоа се кратките филмови "По Босна и Херцеговина", "Посетата на царот Фрањо Јосип на Босна и Херцеговина", "Сараево" и др. Репортажата "Во Босна Сараево" беше вклучена во Патеовата мрежа и прикажувана во светот. Од тоа време се познати и некои аматерски обиди. Меѓу најистакнатите вљубеници во филмот беше младиот сараевски фотограф Никола Дракулиќ. Истата страст го обземаше и Антун Валиќ, син на Паулина Валиќ, која во 1912 год. со Алберт Мец основа едно од првите постојани кина во Сараево. Тој остварил вистински подвиг кога го сними атентатот на Фрањо Фердинанд и метежот и погромите по убиството на надвојводата. Младиот Валиќ овој крвав настан го беше филмувал со толкава присебност што, подоцна, му оддадоа признание и професионалните австриски репортери. Фирмата "Еклер" овој филмски материјал веднаш го нареди во својата колекција. Во 1913 год. Валиќ сними еден интересен филм за устоличувањето на реис-ул-улема.

По Првата светска војна, киномрежата во Босна и Херцеговина доби повеќе постојани кина. Темел на киномрежата беа кината наследени од Австроунгарска. Дури останаа и нивните првобитни називи. Во Сараево, на пример, тоа беа "Империјал" (денес "Романија") и "Аполо" ("Партизан"). Подоцна беа отворени "Дрина" ("Сутјеска"), "Луксор" ("Тесла") и "Волта" ("Дубровник"). Со киномрежата господареше едно од најстарите и најпознати увозни претпријатија, загрепската "Босна", со чие посредство меѓу

сликовитите објекти на Башчаршија беше снимен и еден голем (по должината) детективски филм во шест продолженија.

Стариот башчаршиски базар со магнетна сила ги привлекуваше странските филмски екипи, најчесто германските и австриските, меѓутоа, исто така, и чешките и француските, па и американските. Во трговија со сараевските екзотични ведути се влегуваше со јасна цел: поевтино беше да се донесат камерите и екипите во Сараево отколку да се патува во далечната Бухара или во Багдад за да се снимат живописните екстериери за приказните со ориентални мотиви што тогаш обилно им се нудеа на гледачите во целиот свет. Со иста цел странските екипи снимаа и во Мостар. Како што наведуваат Драго Милетиќ и Недељко Кубела во монографијата "Филмот р- Мостар во 1900-1980", по една "дружина ~~чи~~ноартисти" од Франција, која во 1925 год. ги зела снимките на стариот мост, изворите на Радобља и Буна, продолжувајќи го патот за Далмација, во 1934 год. Мостар стана филмско "плато" за реализација на германско-југословенската копродукција "Босанска рапсодија" во режија на Лудвиг Бергер. Освен во Мостар, екстериерите беа снимани и во Штоц. Во некои сцени учествуваа и хорот на Српското пеачко друштво "Гусле".

Во Сараево, со доста врева беше снимен германскиот филм "Магепсаниот рубин", а исто така и "Кралицата Тамара", околу чија главна артистка, Лија де Пути, беше исфабрикувана и романтична приказна: се шукаше дека главната артистка ја нашла својата голема љубов во Сараево... Се смета дека во живописниот град на Миљачка, помеѓу двете војни, се снимени околу триесет играни и далеку повеќе краткотражни филмови - културни, просветарски, туристички, политичко-пропагандни, етнографски и здравствени. Документаристички работените репортажи најредовно ги регистрираа собирите на тогашните граѓански политички прваци (Стојадиновиќ, Спахо и др.), додека мошне популарните патеписни филмови ги откриваа интересните природни особености на зафрлените и малку познати босански и херцеговски локалитети. Со народниот живот мошне често се занесуваа и аматерските камери, меѓутоа, резултатите не ги надминуваа скромните рамки на обичната снимателска љубопитност. И токму во тоа време, "за свое задоволство" снимаше филмови и аматерот Никола Дракулиќ. Негови се сториите: "Сараево", "Рудникот

на "злато во Баковиќи" и "Бродоградилиштето во Корчула". Дејан Косановиќ смета дека Дракулиќ е автор и на тонскиот филм "Љубов во Сараево", што се чува во Британскиот филмски институт во Лондон.

Во триесеттите години, во Сараево дејствуваше сликарот и публицист Шпиро Боцариќ (1878-1941). Писател и полемичар, тој објавуваше есеи за уметноста, го изучуваше фолклорното наследство и ја основа првата етнографска збирка на Музејот на Босанска Краина во Бања Лука. Д-р Борис Кандиќ, хроничар на филмскиот живот во Бања Лука, пишува дека Боцариќ снимил кратки филмови за Бања Лука, Дервента, Добој, Маглај, Тешањ, Борја Планина. Го интересирале народните обичаи, но-сиите, накитот, надгробните споменици, народните свечености и погребните ритуали. Со своите социоистражувања Боцариќ се приближил кон погледите на баљалучките комунисти и затоа паднал како жртва на националистичките кругови во Бања Лука. Го убиле уште во 1941 год.

По априлскиот слом на Кралството Југославија во 1941 год. Босна и Херцеговина потпадна "управителство" на т.н. Независна држава Хрватска. Филмовите што во тоа време ги снимаа усташките власти имаа пропагандна фашистичка функција. Усташките сниматели ги придружуваа казнените експедиции против голоракниот народ, а некои завлегуваа и во концентрационите логори. Меѓутоа, "Хрватски сликопис" не ги прикажуваше јавно сиве овие документи туку им ги праќаше на воените и цивилните функционери како "интерни информации".

Бидејќи во текот на Војната на територијата на Босна и Херцеговина се одвиваа крупни воени операции, нив ги следеа и германски и италијански воени сниматели. Голем број од репортажите за "победоносниот" поход на силите на нацистичка Германија и нејзините сојузници служеше и за анализа во воените штабови. Гледајќи ги тие снимки, Хитлер беше принуден да признае дека е очудоневиден од интензитетот и распространетоста на "Титовите побуненички организации". Како што пишува д-р Петар Волк во својата хроника "Сведочење"; во текот на најжестоките борби во нашата земја, во 1941 и 1942 год. непријателот имал околу 50 филмски сниматели. Голем дел од филмскиот материјал пропаднал во

воените судири, меѓутоа доста од него е зачувано и денес се наоѓа во разни светски архиви. Што се крие, на пример, во италијанските филмски фондови, на пишувачот на овие редови му предочил д-р Азиз Хаџихасановиќ, бивш советник за печат, култура и наука на Амбасадата на СФРЈ во Рим. "Во разговор со италијанскиот композитор на филмска музика и трикратен добитник на Оскар, Марио Нашимбене, вели Хаџихасановиќ, дознав дека во Кинотека-та на Рим постои список на филмски репортажи што ги снимиле репортери на установата "Luċe" за потребите на Мусолиниевата пропаганда. Тоа се разни филмски стории за настаните во Југославија од 1940 до 1944 година. Од списокот што го добив подоцна и го доставив на надлежните органи во нашата земја се гледа дека имало 85 такви стории, а меѓу нив и голем број за акциите на италијанскиот окупатор против партизаните во Босна и Херцеговина - кај Јабланица, Прозор итн. Не знам што е понатаму сторено на мјето сигнализирање за постоењето на еден толку важен филмски документационен фонд..."

Партизански камери

Иницијативата за основање партизански филмски екипи ја даде другарот Тито во Јајце во 1943 година. Тогаш Никола Поповиќ го снимил текот на Второто заседание на АВНОЈ, меѓутоа овој драгоцен филмски материјал беше уништен при загиувањето на Лола Рибар, кој требаше да одлети во Италија во специјална дипломатска мисија и, меѓу другото, да се послужи и со филмската документација. За време на Титовиот престој во Дрвар се снимени, исто така, мошне занимливи и вредни филмски материјали, меѓутоа, голем дел од нив беше уништен за време на германскиот десант на 25 мај 1944 година. Сепак, спасени се снимките на Титовата пештера и на Врховниот командант пред неа, како и снимките на делегатите на Вториот конгрес на **УСАОЈ** што ги снимил британскиот снимател Слејд. Британските сниматели направиле и филмски записи за борбите за Сараево, за животот во партизанскиот прифатен центар во Власеница, а исто така биле и во слободната Рогатица и во ослободеното Сараево. Зачувани се и некои филмски документи што ги реализирале советски воени репортери.

Непосредно по завршувањето на Војната, снимателите на "Филмски новости" почесто ја посетуваа Босна и Херцеговина, од каде што праќаа репортажи за првите работни бригади, за здравствените акции и за курсеви-те за описменување. Во 1945 год. во Сараево беше ос-нована Подружница за Босна и Херцеговина на Државно-то филмско претпријатие со седиште во Белград. Пови соработници на Подружницата беа Дана Никифоровиќ, Мир-за Пашиќ, Сарина Алкалај, Владо Ѓурковиќ и др. По ед-на година дојде до децентрализација на Државното филм-ско претпријатие и до основање на Претпријатието за распределба на филмови во Сараево, чиј прв директор беше Мони Финци. Овој вреден деец во 1947 год. беше наменуван за директор на Комисијата за кинематогра-фија на Босна и Херцеговина. Тој ги собра околу себе првите филмски автори и соработници: Јан Беран, Пјер Мајхровски, Александар Веслигај, Стево Ландуп, Зора Маркановиќ Бранковиќ, Витомир Сташевиќ, Едуард Богда-ниќ, Сулејман Алајбеговиќ... Некои од нив по малку престојуваша во Белград и Загреб за да се здобијат со основната филмска наобразба, подготвувајќи се за ид-ни режисери, сниматели, монтажери и лаборанти.

1947 година: "Доброволен ден"

Клапата на првиот повоен босанскохерцеговски филм пад-на на 3 мај 1947 година. Се роди Филмскиот месечник. Сториите ги имаа следниве називи: "Свечено отворање на хидроцентралата во Богатиќи", "Земјоделска школа", "Тракторска станица", "Доброволен ден", "Борба против штетниците", "Детски дом". Во објективот на првите босанскохерцеговски филмски новости нашата Република се најде во напонот на обновата и изградбата; се сни-маше во Сараево, Скоп, Богатиќи и Буковин. Зад камери-те, повеќето трофејни, се наоѓаша Јан Беран, Александар Веслигај, Витомир Сташевиќ, а писател на сценаријата и на придружните текстови беше Маринко Газдиќ. Оттогаш па до крајот на 1949 год. беа снимени вкупно 34 броја, на Месечникот. Редакцијата на овој сараевски филмски журнал за сето време ја водеше Пјер Мајхровски.

Таа, 1947 год. не беше сиромашна ни со други филмски збиднувања. Во месец јули Комисијата за кинематографи-ја на Б и Х го основа Претпријатието за производство

на филмови "Босна-филм" и за директор ја постави Сидо Марјановиќ. Соработниците се регрутираа од претпријатието за распределба на филмови, а нему му беа препуштени дистрибуцијата и кинофинацијата. Развивањето на негативите, копирањето, монтажата и тонската обработка на филмовите се вршеа во загребски "Јадран", со чии работници босанскохерцеговските дебитанти мошне тесно соработуваа. На денот на републичкиот празник, 27 јули, по сценарио и во режија на Мони Финци, Салем Ресуловиќ и Маринко Газдиќ, беше снимен еден документарен филм. Меѓутоа, тој јавно не беше прикажан. Затоа репортажата "Шамац-Сараево" во верзија на Сидо Марјановиќ, реализирана во деновите на пуштањето во сообраќај на прочуената младинска пруга, официјално се смета за документарен филм-првенец. Сниматели беа Јан Беран, Александар Веслигај и Витомир Сташевиќ. Коавтор на сценариото и режијата е Слободан Јовичиќ.

Јадрото на младата републичка кинематографија почна полесно да се зацврстува. Доаѓајќи право од гимназиските клупи, настапија идните автори и соработници: Хајрудин Крвавац, Никола Гурѓевиќ, Хидает Калкиќ, Дејан Дивљан, Алберт Песах, Мирјана Јањиќ. Покрај нив беа нешто поистакнатите Људевит Црнобори, Тома Јаниќ, Жика Ристиќ, Љубомир Петек, Љупче Симјаноски и Мугдим Карахасановиќ. На специјализација во странство отидоа режисерот Црнобори и сценографот Веселин Бадров. Се школуваа во Чехословачка, во Бараново, каде што набрзо им се придружи и Јан Беран. Овој агилен и љубопитен автор на фотографија овде се снабди и со стручна литература, со која успешно ќе се користи долги години. Во Бараново "Босна-филм" купи и филмски камери, а во Јагомир, покрај Сараево, уреди лабораторија за развивање и копирање филмови. Првата тонска камера беше набавена во Швајцарија, така што со сопствени сили и средства можеше да се врши и синхронизација. Во 1948 год. во Сараево стигна група загребски синеасти и веднаш стапи во работен однос. Тоа се Бранко Маер, Вјекослав Обринчиќ, Љубомир Мигиќ и Бранко Блажина.

Бројот на филмовите снимени во сараевскиот филмски центар постепено растеше: во 1947 - 5, во 1948 - 8, во 1949 - 16... Тоа најчесто беа репортерски импресии од терен - описи на настани на село, записи за градителските напори на младината, или сеќавања на воените збивања. На шплиците се пишуваа имињата на Пјер Мајхровски, Сло-

бодан Јовчиќ, Хајрудин Крвавац, Жика Ристиќ, Никола Гурѓевиќ, Тома Јаниќ, Гојко Шиповац, Владимир Балвановиќ, Милан Косовац, Митхат Мутапчиќ. Сниматели беа веќе искусните Веслигај, Ландуп, Беран, Богданиќ, Сташевиќ и, најмладиот меѓу нив, надарениот Ѓорѓе Јолиќ.

Снимањето на првиот игран филм започна кон крајот на 1949 година. Тоа беше филмот "Рудари" по сценарио на Меша Селимовиќ и во режија на Људевит Црнобори. Снимател беше Бранко Блажина. Меѓутоа, филмот не стигна до публиката - по прегледот на снимениот материјал беше утврдено дека квалитетот на извршената работа не задоволува, па реализацијата треба да се прекине. До играниот првенец требаше да се чека уште една година, кога Никола Поповиќ, по сценарио на Бранко Ќопиќ, ќе го сними "Мајорот Бауч". Сепак, пред Поповиќ Бошко Косановиќ го реализираше краткиот игран филм "Граничари", според сценариото на Драго Мажар. Подоцна Косановиќ ќе оди од филм во филм и се до 1957 година ќе биде прва режисерска личност на младата кинематографија на Босна и Херцеговина.

Триесетмина "на поминување"

Филмски творци веќе имаше толку што можеа да се здружат. На 11 јуни 1950 година, во Домот на ЈНА во Сараево заседаваше основачкото собрание на Здружението на филмските работници на Босна и Херцеговина. За развојот на кинематографијата во Републиката и за задачите на новото Здружение реферираше Сидо Марјановиќ. Во расправата што беше потоа покрената Пјер Мајхровски ги анализираше проблемите на краткометражната продукција, Слободан Радуловиќ говореше за уредувањето на Филмскиот месечник, додека Даница Никифоровиќ ги разгледуваше организационите тешкотии на младата републичка кинематографија. Исто така стана збор и за популаризацијата на филмската уметност и ширењето на филмската култура (Ристо Бесаровиќ), за филмската критика (Разија Ханџиќ), за искуствата на странските кинематографии (Слободан Јовичиќ). За прв претседател на Здружението на филмските работници на Босна и Херцеговина, со акламација беше избрана Сидо Марјановиќ. Собранието се одржуваше точно во времето кога во Југославија веќе беа произведени десет играни филмови

и кога Борис Зихерл критички пишуваше за проблематиката на филмските сценарија. Нашите нина тие денови го прикажуваа "Сиротицата од Ловуд" на Роберт Стивенсон и италијанската филмувана опера "Риголето, со Тито Гоби во насловната улога. Централната југословенска кинотека ја извести јавноста дека во Загреб открила копија на помалку познатиот Чаплинов филм "Кармен"...

Домашните гледачи благонаклоно го примија "Мајорот Бауч", чија содржина беше исполнета со мошне интимни акценти. Меѓутоа, таа емотивна топлина, сепак, не можеше да ги надомести недостатоците што произлегуваа од драматуршката растргнатост на дејствието. Хроничарскиот стил на раскажување се протегаеше во замаглен широчини во кои ликовите делуваа лелеава и несигурно, додека техничното ниво на реализацијата напосто растажуваше. Филмот "Момчиња", снимен во 1951. година, не беше одобрен за прикажување, а документарецот на Жика Ристиќ "Сплаварите на Дрина" доживеа заслужен успех и подоцна го доби епитетот класично дело на босанскохерцеговската "мала кинематографија". Истата година, на Меѓународниот фестивал во Кан беше прикажан филмот на Пјер Мајхровски "На Сутјеска", документаристичка импресија по сценарио на Мони Финци, со камера на Расим Хаџикадриќ и Едуард Богданиќ.

Бошко Косановиќ беше првиот самостоен режисер на игран филм во сараевскиот филмски центар. Првенец му беше копродукцијата "Куќа на брегот" (1954), за чија реализација се карактеристични поправо оние режисерски слабости поради кои домашната кинематографија подоцна ќе има доста неприлики. Станува збор за една мелодраматичност, нафрлувана сè до границите на кичот. Косановиќ, за западногермански продуценти, сними уште еден сличен филмски фељтон, "Клисура" (1956). Најпосле, во 1957. година го режираше "Мали нешта", приказна со домашна современа тема, за да докаже дека во свое време ја совладал уважувачката мера на занаетчиската вештина. Меѓутоа, штета што авторот се движи под диспаратните нивоа на моралната и психолошката аргументација во рамките на традиционалниот љубовен триаголник, судејќи понекогаш за современоста на полуистините на социјалната демагогија. По овој филм Косановиќ засекогаш се повлече од босанскохерцеговското филмиште. Умре во Белград во 1974 година како службеник на "Југославија-филм".

Режирајќи за босанскохерцеговските продуцентски куќи, во Сараево гостуваа режисери речиси од целата земја, па и од странство. До крајот на шеесеттите години тие реализираа преку триесет играни филмови - половина од целокупното производство остварено дотогаш. Меѓу другите, тоа беа Владимир Погачиќ, Игор Претнар, Федор Ханжекович, Вељко Булаиќ, Столе Јанковиќ, Бранко Белан, Јоже Бабиќ, Жорж Скригин и др., а од странските Александар Астрик и Славко Воркапиќ. Привлечени од занимливата тема на сараевскиот атентат, во Сараево доаѓаа на "извиѓање" и евентуално склопување договор Роберт Сиодман, Леополд Линдберг, Алдо Вергано, Антонио Пјетранџели, Јежи Кавалеровиќ, Гузепе де Сантис, Орсон Велс и други, помалку или повеќе познати филмски продуценти и режисери. Сигурно дека ваква отвореност спрема авторите на поминување не покажал ниеден друг југословенски филмски центар.

Љубовта и смртта на убавата Ханка

Кон средината на педесеттите години, основен тон на републичката кинематографија и даваше краткометражната продукција. Сепак, такви остварувања кои би го достигнале или надминале југословенскиот просек, немаше доволно, иако беа реализирани натстандардни документарци како, на пример, "Соништата на везилката" на Пјер Мајхровски, првиот босанскохерцеговски филм во боја, "На беспак" на Хајрудин Крвавац, "Белиот загриз" на Тома Јањиќ, "Воденицата на Кравица" на Жика Ристиќ, "Приказна за езерото" на Гојко Шиповац и "Беспризорни" на Владимир Балановиќ. Повеќето тогашни краткометражни филмови задоволуваа со своите сликовити илустрации на зададена тема, а понекогаш и со најдословно сфатена дескрипција, при што благоглаголивиот спикерски текст ги задушуваше ликовните асоцијации, па во таа целулоидна пулпа, армирана со челични траверзи на фабриките и со жиците на далноводот, режиси, не се гледаше господарот на сите нешта - човекот. Дека на документарниот филм не му цветаат ружи сведочеа и честите реорганизации на продукцијата. На иницијатива на Здружението на филмските работници беше формирано посебно претпријатие за производство на краткометражни филмови "Студио филм". Меѓутоа, новото претпријатие не ги исполни надежите

и мошне брзо се преориентира на продукција на играни дела, а тоа уште повеќе ја продлабочи филмската криза.

Меѓутоа, наспроти сè, Сараево во 1954 година беше домаќин на Првиот фестивал на југословенскиот документарен и краткометражен филм. Следната година беше одржан Вториот фестивал, меѓутоа, бидејќи организаторот на манифестацијата, "Кинема", брзо се измори, во 1956 година Фестивалот се пресели во Пула. Така, Сараево ја загуби една од најзначајните југословенски културно-уметнички манифестации.

Ненадејно, во Сараево се најде Славко Воркапиќ, прочуениот "филмски" Југословен од САД. Тој за "Босна-филм" ја режираше "Ханка" по сценарио на Исак Самоковлија, автор на истоимениот, мошне читан расказ. Југословенскиот настап на професорот Воркапиќ го придружуваа голем публицитет бидејќи, покрај сè, овој ценет светски синеаст бараше и оптимални услови за работа, што во времето на продолженото важење на партизанската девиза "снајди се", беше колку сензационално толку и тешко сфатливо. Сепак, сараевската творечка авантура на Воркапиќ доби позитивен исход. Искусниот режисер ја беше ослободил трагичната циганска романса од одвишните фолклористички бои, демонстрирајќи сјајна филмска стилистика. Во Америка Воркапиќ се врати испратен со симпатии. На пат тргна со многу дарови што му ги подари неговата стара татковина, меѓутоа еден беше најубав и најдраг: преку океанот ја поведе и идната снајка, убавата Ханка, артистката Вера Грегориќ.

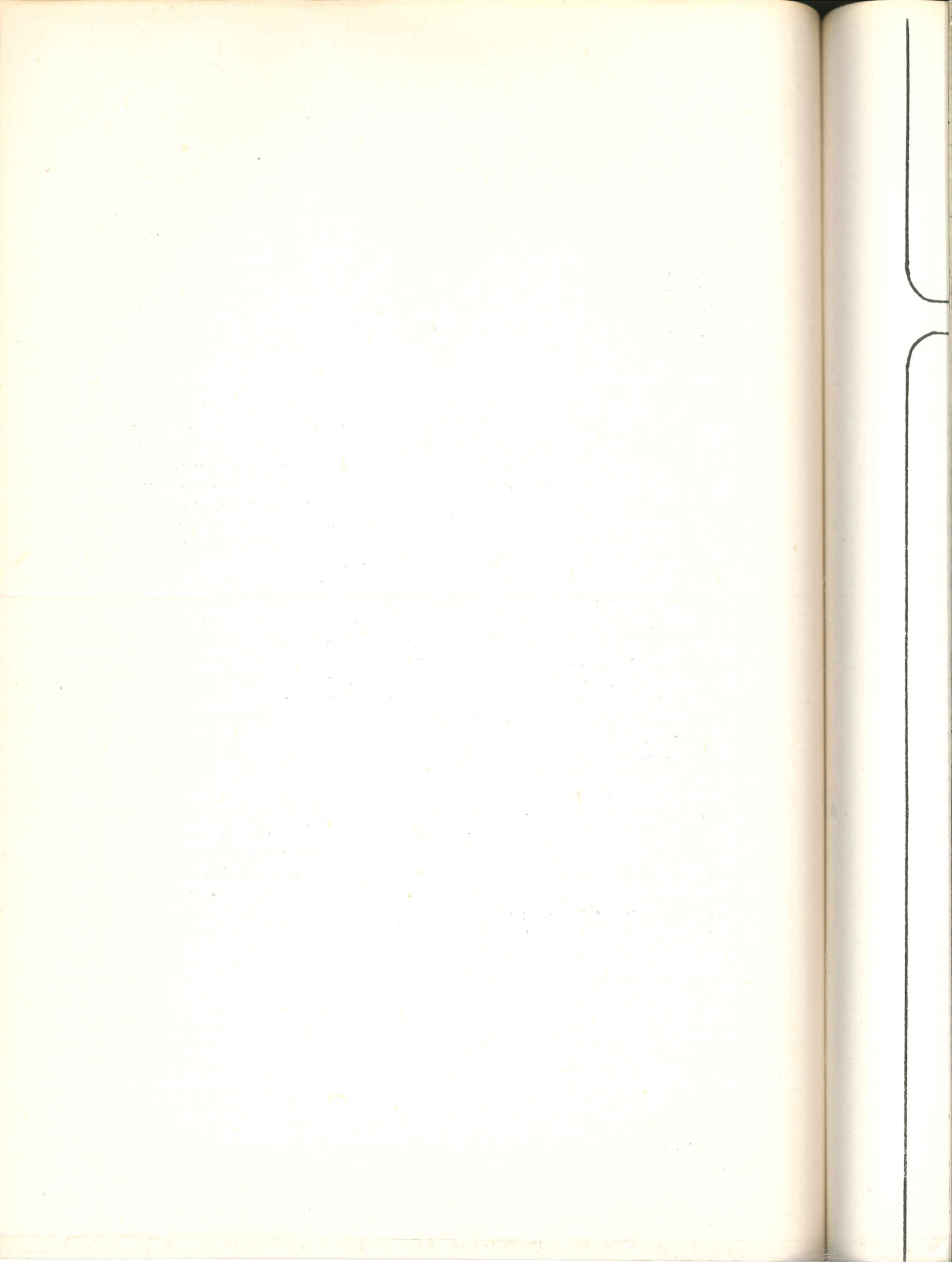
Точно во деновите на сараевската премиера на Воркапиќевата "Ханка", која предизвика незапамтено интересирање на кинопосетителите, во Јајце беше одржана свечената проекција на Нановиќевиот "Шолаја". Покрај режисерот и главниот артист Миливое Живановиќ, на премиерата беше и ќерката на херојот, Зорка Шолаја. Неколку дена пред тоа, во Западна Германија почна прикажувањето на копродукциониот филм "Нлисура" на Бошко Косановиќ.

Таа, 1956 година, три дела го претставуваа сараевскиот филмски центар на Третиот пулски фестивал - "Ханка", "Шолаја" и "Под сомнение" на Бранко Белан. Меѓутоа, што

се однесува до вистинското учество на авторски сили од Босна и Херцеговина, тоа, сепак, беа само една камера и сценографијата во "Шолаја" (Едуард Богданиќ и Владо Бранковиќ), две режисерски асистенции во "Ханка" (Пјер Мајхровски и Никола Ѓурѓевиќ) и една сценографска асистенција (Милорад Маргетиќ и Џемо Кесовиќ) во филмот "Под сомнение", кој во Пула беше примен доста ладно заради неубедливите ликови и наивната фабулација.

Во времето на јакнење на младата републичка кинематографија се разви и плодната сценаристичка дејност на сараевскиот книжевник Меша Селимовиќ. По соработката со режисерот Бошко Косановиќ, Селимовиќ напиша сценарија за "Туѓа земја" на Јоже Гале, "Ноќи и утра" на Пјер Мајхровски и "По Коњух Планина" на Фадил Хаџиќ, а соработуваше и на реализацијата на низа други филмски проекти како косценарист, пишуваач на дијалозите, драматург или лектор. Учествоуваше, исто така, и во работата на бројни филмски комисии, како и разни совети и одбори, како раководител, консултант или стручен соработник. Интересен беше обидот на Селимовиќ, во сценариото за филмот "Туѓа земја" да го разработи феноменот на етичкиот пад на непријателот на почвата што ја окупираше и преплавил со зло. За жал, Селимовиќевата занимливо конципираната проекција на војната режисерот Јоже Гале ја девалоризира со неубедливата обработка на драмските ситуации и прилично неемотивниот општ напон на дејствието, така што филмот протече нижејќи ги мошне развлечените секвенци.

Дојде и крајот на педесеттите години. Се снимаше бавно. Скромната продукција ја придружуваа организациони сплетки. Првата децентрализација беше извршена во 1956 година, кога "Босна-филм" се разложи на три самостојни работни организации - продукција ("Босна-филм"), претпријатие за техничка изработка и обработка на филмови (Филмско студио "Сараево") и филмска лабораторија ("Фотофилм").



од теоријата

на филмот

1721:1095T DO

1721:1095T DO

Ѓорѓи Василевски

ГРАНИЦИТЕ НА АНТАГОНИЗМИТЕ МЕЃУ ТЕОРИЈАТА НА ФИЛМОТ И ФИЛМСКАТА ПРАКТИКА

На старите конфронтирања меѓу поезијата и филозофијата не им е судено да стивнат ни ден-денес. Жилаво се хранат од секоја нова функција што им се припишува на двете духовни дисциплини, од секој облик и принцип на дејствување што го вршат напоредно или спротивставено. Светот на уметноста не прекинува да се брани од статичните форми, како што се наречуваат пејоративно теоретските постулати, со кои егзактните искуства настојуваат да ја објаснат природата на творечкиот чин, додека поклониците на една или друга естетичка доктрина истрајуваат во платоновото уверување дека уметниците не ја познаваат докрај суштината на предметот што го воспеваат. - Ние не создаваме под притисокот на системите што идеологизираниите умови на теоретичарите ги градат по свој шеф - велат едните, а другите приговараат: новата уметност не го унапредува мислењето за светот туку, помалку или повеќе успешно, ги репродукува варијациите на веќе создаените вистини.

Меѓу овие две екстремни формулации на приговорите што си ги разменуваат поларизираниите странки, ќе најдеме на цела низа поублажени, или, можбѐи, дури, и помирливи објаснувања за карактерот на сеприсутниот конфликт, но зад секоја од тие интерпретации не е тешко да се насети длабоката приврзаност на сталешкиот припадник кон функцијата, па, ако сакате, и кон мисијата што само нему му е доверено да ја изврши.

Најмладата од уметностите, филмот, се чинеше дека е на пат да ги помири антагонизмите меѓу завојуваните начела зад кои стоеја креаторите на двете дисциплинаторни позиции. Во структурирањето на нејзините визии, имено, рамноправно учествуваа придобивките на една од егзактните активности каква што е техниката, како и авторовата имагинација. Меѓутоа, во моментот кога стана актуелен естетичкиот проблем дали филмот ги пренесува своите пораки со сопствен јазик, или, пак,

тој механички ги имитира појавите од надворешниот свет, застапниците на старите антагонистички тези брзо почнаа да се групираат околу своите сталешки позиции.

Поинаку, всушност, и не можеше да биде. Историјата на судирот меѓу филмските автори, од една, и теоријата на филмот на која и се придружија нејзините природни сојузници - естетиката и критиката, од друга страна, се повтори, иако во нешто изменети форми. Датумот на конфликтот, значи, се протега од годините кога за новиот технолошки изум почна да се размислува како за уметност. Навистина, постоеја раздобја кога конвенциите на теоретското мислење и уметничката практика се обединуваа во едно движење, предводено од авторитетни имиња, кои со еднаква страст ги истражуваа двата аспекта на уметноста на филмот: практичната вредност на теоретските наоди и проверката на творечкиот чин низ анализата на елементите од кои тој е сочинет. Доволно е да се потсетиме на годините кога работел Сергеј Ејзенштејн, па да ја прифатиме можноста дека непријателството меѓу теоријата и практиката е само привидна и насила изведена констелација на едно, во основа, недијалектичко мислење. Оваа претпоставка ќе ја поткрепи и познатиот француски теоретичар, Андре Базен, кога образложувајќи ги причините за сеопштиот успех на "Крстосувачот Потемкин", ќе заклучи:

Причината што овој филм ја разбранува филмската уметност не се состои само во неговата политичка порака, не дури и во тоа што гипсот и картонот на студијата беа заменети со природен декор а филмската звезда со анонимната маса, туку во тоа што Ејзенштејн беше најголемиот теоретичар на монтажата во своето време, во тоа што работеше со Тисе, најдобриот снимател на светот, и во тоа што Русија беше центар на филмската мисла.

Дваесетина години подоцна ова сојузништво меѓу двете духовни активности ќе се зацврсти и кај италијанските филмски работници, кои триумфално ќе ја означат експанзијата на едно од најзначајните движења во историјата на филмот - неореализмот. И за овој успех објаснувањата на Базен се слични како оние за советскиот филм од дваесеттите години:

Денес Италија е земја во која можеби филмската интелигенција е најостра - ќе забележи тој, и ќе додаде: Освен тоа, што е особено важно, интелектуалните размислувања не се, како кај нас (во Франција - заб.Г.В.), без никакво влијание врз филмските отварања. Во италијанскиот филм не постои веќе ко-ренита разлика меѓу критиката и режијата.

Од годините кога Базен така страсно апелирал и се заложувал за конструктивно соговорништво меѓу критиката и непосредното творештво, светот на филмот ќе помине низ повеќе фази на остри и непомирливи разијдувања. Нив, впрочем, ќе ги иницира и самиот Базен, кој од втората половина на четириесеттите години па до својата прерана смрт (1958), ќе се постави на позицијата на најпрониклив и најинтелигентен аналитичар на уметноста на филмот. Негова е заслугата што историјата на филмот ќе почне да се интерпретира како борба меѓу две тенденции - реалистичката и експресионистичката. За првата тенденција на која и пророкувал безусловна победа, тој ќе прибере импресивно голем број истомисленици. Меѓу нив ќе се најдат најзначајните филмолози што дејствувале во претходните две децении: Кристијан Мез, Ролан Барт, Умберто Еко, Ендрју Серис, па и Пјер-Паоло Пазолини. За свој естетички идеал тие ќе го одберат делото на Роберто Роселини, како, впрочем, и творештвото на Жан Реноар. Веднаш покрај овие европски великани на уметноста на филмот ќе го најдат местото и Американците Џон Форд, Алфред Хичкок, Хауард Хокс, но и Дениел Мен, Џорџ Стивенс, Мајкл Кертис или Кинг Видор.

Ересот на експресионизмот, кон кој претпазливо и со разбирлива дискретност се приклучуваа приговорите за теоријата на монтажниот филм, беше изгонет од ова репрезентативно семејство како опасен облик на естетизмот, кој го уназадува филмот и ја замаглува неговата реалистичка природа. Случајот сакаше, во годините кога реалистичката естетика се прогласуваше за единствено важечка, да не се појави достоинствен опонент на постулатите што нејзините апологети ги поддржуваа, па теоретските пресметки да се разгоруваат во форма на умножување на аргументите против класичните теории. Рудолф Арнхајм, Бела Балаж, Всеволод Пудовкин и - со одмерена претпазливост - Сергеј Ејзенштејн, беа

на некој начин дисквалификувани од овие полемики. Новите патишта на филмот се бараа во естетичката реторика на следбениците на Андре Базен.

Па сепак, призракот на експресионизмот никако не можеше да се избрише од делата на еден Орсон Велс, кој, со мали исклучоци (Мишел Мурле), беше сеопшт миленик на истомислениците на Андре Базен. Францускиот теоретичар имаше високо мислење не само за "Граѓанинот Кејн", на кој му припишуваше историска мисија во развојот на реалистичката традиција, туку, воопшто, за целокупното творештво на Велс. Не можеше, исто така, без да не се падне во стапица, да се отфрли експресионистичкиот период на Фриц Ланг, како, впрочем, и искуството на Карл Драер, чиј естетички идеал сериозно се доближуваше до теоретските постулати на монтажниот филм и до принципите на користењето на крупниот план, како во "Страдањата на Јованка Орлеанка" така и во филмовите од видот на "Вампирот". Затоа на Андре Базен не ќе му биде лесно да побара некој одбранбен аргумент, кога, во едно интервју со Орсон Велс, ќе мора да ја чуе следнава изјава од својот миленик:

Не можам да верувам дека монтажата не е битна за режисерот, бидејќи тоа е единствениот миг кога тој во целост го контролира вообличувањето на филмот. Кога снимам, сонцето предизвикува нешто против што не можам да се борам, актерот внесува нешто на што морам да му се приспособам, приказната исто така; јас морам да се помирувам за да го добијам она што ми треба. Единствено место каде што вршам апсолутна контрола е монтажната соба: само овде режисерот е во полна сила уметник. Јас сметам дека филмот ќе биде добар само дотолку, дотолку режисерот успее да воспостави контрола над разнородниот материјал и не се задоволи со тоа што просто ќе го доведе во мирно пристаниште.

Ваквите експликации внесуваа сериозно сомневање во исправноста на моделот на реалистичкиот филм, чија монолитност неговите експоненти ја прогласуваа за догма. Нема сомневање дека во системот на нивната аргументација се вградуваа многу уверливи докази, педантно одбрани и разработени врз обилството граѓа што им ја остави историјата на филмот. Кога им тре-

баше мојен сојузник што ќе им помогне во намерата да го обезвредат експресионизмот, тие без воздржување се повикуваа на авторитетот на Ејзенштејн: Калигариизмот (т.е. експресионизмот - заб.Г.В.) претставува "варварска свеченост на уништувањето на здравото човечко детство на нашата уметност". Кога, пак, теоријата на монтажата не се вклопуваше во нивниот естетички систем, тие се повикуваа на резултатите фабрикувани во "фабриката на сонштата".

Мошне е значајно тоа што кон доказниот материјал на новите доктрини, бранителите на реалистичкиот филм го приложуваа комерцијалниот успех што го жнееше американскиот филм. Она што, воопшто, доаѓаше од Холивуд, во Париз - а по него и во другите европски филмски центри - безрезервно се поздравуваше како образец на популарните медиуми, меѓу кои филмот, се разбира, зазема најистурена позиција. Најсјајното отелотворување на убавината во таа позиција требаше да биде филмската звезда, за која Мишел Мурле, откако ќе го направи списокот на крунските избраници, почнува вака да размислува:

Груб и благороден, отмен и мажествен, тој јунак ги доредува во хармонија сложеноста и убавината (...) и претставува совршенство на една господарска раса, создадена за тоа да победува и да ги насетува или да ги познава сите блаженства на овој свет. Примена-та на насилството, освојувањето и гордоста, ги презема режијата, за да ги насочи во најчистата суштина кон она што некои го нарекуваат фашизам во онаа мера, во која тој збор, благодарейќи и на една несомнено себична збрка, ја крие во себе ничеовската концепција на вистинскиот морал, спротивставена на свеста на идеалистите, фарисеите и робовите. Да не се прифати тоа барање на природниот поредок на нештата, таа радост на успешниот гест, тој сјај на погледот по победата, значи да се осудиш себе си на целосно неразбирање на една уметност која низ драмата на телото ја изразува среќата.

Не е тешко зад овие уверувања да се насети елистичкиот карактер што и се припишува на најдемократската од сите демократски уметности. Култот кон предодредениот победник и кон господарот треба да стане идеал на медиу-

мот, кој уште со своето раѓање ги разнесе сите култни-
вредности на традиционалниот морал и традиционалната
естетика. По ваквите прогласи патот кон нерешливите
парадокси ширум се отвораше. Во почетокот обвинувајќи
го феноменот на филмската звезда или мамутските ин-
сценации во филмските студија, како реквизити туѓи
на илузијата на стварноста, потписниците на новите
програми направија цел еден круг и стасаа до реторич-
ниот проглас во кој дословно се вели: Чарлтон Хестон
е аксиом на филмот.

Од една страна, тие ќе го отфрлат довчерашниот есте-
тички адут на автохтоноста на филмскиот израз, круп-
ниот план, и ќе забележат дека тој грубо го прекинува
континуитетот на реалното траење на филмската глетка,
а од друга - ќе го стимулираат репризирањето на вред-
ности, туѓи на природата на филмот, како што е култот
кон филмската звезда.

Но естетичкото самоволие, се разбира, не ќе запре ов-
де. Глорифицирајќи го делото на второкласните или, ду-
ри, третокласните филмски режисери, само затоа што
во него наоѓаа потврда за постулатите на новолиферу-
ваната "теорија на авторот", голем број авторитетни
критичарски пера ќе најдат за потребно да ги збришат
заслугите на уметниците, како Фриц Ланг (станува збор
за неговиот германски период), Јозеф фон Штернберг,
Абел Ганс, Лукино Висконти, па и Сергеј Ејзенштејн.
Оваа парадоксална состојба на величење на вонуметнич-
ните фактори во создавањето на филмот, мошне добро ќе
ја уочи Британецот Питер Волен:

Меѓутоа, главниот сепнувачки камен за филмската ес-
тетика не беше Ејзенштејн, туку Холивуд. Како што
видовме, Ејзенштејн беше еден дел од општото движе-
ње кое не ги вклучуваше само филмските режисери, ту-
ку уште и поетите, сликарите и архитектите. Сразмер-
но лесно е да се вклопи рускиот филм од дваесеттите
години во нормалниот контекст на историјата на умет-
носта. Од друга страна, Холивуд е појава од сосема
друг вид, далеку поопасна, далеку попредизвикувачка.
Нема тешкотии да се зборува за Ејзенштејн во ист здив
со поетот каков што е Мајаковски, со сликарот каков
што е Маљевич и со театарскиот режисер каков што е
• Станиславски. Но, што е со Џон Форд или Раул Волш?

Нако што знаеме, почетната реакција е Холивуд на-
полно да се осуди, да се согледа како закана на
цивилизираните вредности и сензибилитети. Мерата
на паниката може да се види во начинот на кој мно-
зинството буржоаски критичари и теоретичари успе-
ваат да го бендисаат "Нрстосувачот Потемкин" каде-
каде повеќе од којагоде комедија на Метро-Голдвин-
Маер или којгоде криминалистички филм во производ-
ство на браќата Ворнер. Тие дури го претпочитаат
приказот на буржоазијата во "Штрајк" или во "Октом-
ври" како грозна, наперчена и сурова пред нејзини-
от приказ во филмовите на Винсент Минели или на
Даглас Серк, кој многу повеќе ги ужаснува.

Оваа полемика, чии одгласи не стивнуваат ни денес, и
припаѓа - како што можеме да забележиме - на струјата
во која главно се влеваат конфронтираните тези на кри-
тичарите и естетичарите, макар што не смееме да изуми-
ме дека овде го наоѓаа своето место и голем број ре-
жисери. Добар пример за тоа ни даваат групата соработ-
ници, собрани околу познатото француско списание "Ка-
је *tu s'ennuie*". На неговите страници ќе објавуваат тек-
стови Жан-Лин Годар, Франсоа Трифо, Жан Ривет, Ерик
Ромер, Ален Рене, Клод Шаброл и многумина други.

Другиот полемички полигон го сочинуваат антагонизмите
што ги навестио во самиот почеток на написов, анта-
гонизмите меѓу режисерите и теоретичарите. На нивниот
предизвик малку кој од уметниците му одолеал, макар и
во ситуација кога режисерот се декларирал како човек
што не го засега умувањето на единокјси таму критичар.
Всушност, доволно е тој режисер да ја огласи својата
недоверба во каков и да било теоретски систем на мис-
лење, па во истиот миг да му "фрли нараквица" на наи-
менуваниот соговорник и да го предизвика на вербален
двобој.

Гледано отстрана, на уметникот, кој ги презира статич-
ните форми со кои се објаснува неговата уметност, на-
вистина нема што да му се приговори. Она што тој имал
да го соопшти, го соопштил низ своето дело. Но, дали
сепак се работи за одбрана од некакви затврдени обли-
ци на дешифрирање на значењата на уметничкото дело?
Дали критичарот е ладнокрвен, бестрасен преносник на
еднаш за секогаш донесените правила? Дали уметникот, од

друга страна, е безгрешна машина која прецизно ги остварува своите намери и цели? Би било мошне интересно да се дознаваат мотивите на лутината кај еден така сестрано образован уметник каков што бил Фриц Ланг, кога во еден разговор со идниот режисер, Жак Ривет, ќе му дофрли:

Јас немам време да мислам на теоријата. Треба да се создаваат емоции, а не да се поаѓа од правила. Да се работи според правила, тоа значи единствено да се работи според сопственото искуство, да се потпреш на својата рутина. Познавам еден човек чие име е Кракауер и кој ја напишал книгата "Од Калигари до Хитлер". Неговата теорија е апсолутно погрешна. Тој наоѓал се можни елементи за да ја докаже вистинитоста на една лажна теорија (...). Вие знаете дека јас имам јазик, доволно ми е да се послужам со него па да докажам се што ќе ми падне на ум. Но, на мојата вистина **тоа не** и е потребно. За уметникот теоријата не значи ама баш ништо, таа им служи само на оние луѓе кои веќе се мртви. Јас мислам дека кога некој има извесна теорија за нешто, тогаш тој веќе е мртов.

Фриц Ланг очигледно не греша во едно: човекот што произведува емоции е рамнодушен за нивниот теоретски третман како што славејот што пее е рамнодушен за правилата на солфежот. Но, претставете си ја историјата на музиката без познавањето на нотниот систем. Малку е за прифаќање можноста дека таа би се развила во така сложена уметничка дисциплина без да се проучат нејзините хармониски форми, нејзините правила и канони. А, ако е тоа така со музиката, или со поезијата, какво право имаме да го ускратуваме познавањето на теоретските основи на уметноста на филмот? И во што, поправо, се состои теоретскиот грех на Зигфрид Кракауер, кому Ланг му припишува интелектуално самоволие? Дали во неговата страст со која ги проучува елементите на филмот? Или, пак, во методичноста со која ги систематизира дејствувањата на филмската илузија врз гледачот?

Точно е дека теоретичарот не може со своите проучувања да произведува емоции слични на оние што му се иманентни на уметничкиот чин. Тој, осушност, и не би смеел да му повладува на поривот кој би поттикнал каква-годе лирска акламација кај својот читател. Но, дали човечки-

от дух треба да го придобиваме по секоја цена за решението да и става точка на љубопитноста по сатисфакцијата на доживеаната емоција. Според нас, нема ништо поприродно од тоа ако гледачот се запраша: Што е тоа што толку силно ме возбуди во филмската глетка? Зошто глетката ја предизвикува токму оваа или онаа емоција? Постои ли некоја законитост, некој систем во изборот на елементите што ме наведуваат на вакво чувствено реагирање, или, пак, ме оставаат рамнодушен?

Покрај уметничкото дело, кое во не мал број случаи целосно ќе ги подмири овие прашања, гледачот ќе најде соговорник за своите дилеми и во трудовите на теоретичарот, подготвен на дијалог и во случаите кога се работи за конкретен филм, и во ситуациите кога изведува поопшти заклучоци.

Така, анализирајќи го комплексот на идентификацијата на гледачот со светот од филмскиот екран, повиканиот Зигфрид Кракауер, ќе ни го соопшти следново забележување за корените на таа идентификација:

Во извесна мера, филмовите се масовна забава која не мора да се грижи за признатите желби и мечтаења на публиката во целост. Значајно е тоа што Холивуд го нарекуваат "фабрика на соништата". Бидејќи мнозинството комерцијални филмови се произведуваат за масовна потрошувачка, ние навистина имаме право да претпоставиме дека постои одредена врска меѓу нивните заплети и таквите мечтаења какви има често меѓу нивните потрошувачи; поинаку кажано, може да се претпостави дека настаните на филмското платно ги изразуваат донекде актуелните обрасци на соништата, поттикнувајќи ги така идентификувањата. Патем треба да напоменеме дека таа врска нужно е необјаслива. Поради својата нејасност, масовните расположенија обично подлежат на различни толкувања. Луѓето лесно ги одбиваат нештата со кои не се согласуваат, додека помалку се чувствуваат сигурни во поглед на вистинските објекти на своите наклонетости и страсти. За авторите на филмовите што се стремат да ги задоволат постојните масовни желби постои, според тоа, извесен слободен простор. Насобраните потреби за бегане од стварноста, на пример, можат да се олеснат на многу различни начини. Отаде она пос-

тојано меѓудејство на масовните соништа и содржините на филмовите. Секој популарен филм е во сојуз-ништво со популарните потреби; сепак, во тоа сојуз-ништво тој неизбежно ја отстранува нејзината битна неизвесност. Секој таков филм ги развива соопштените потреби во една прозбна насока, ги соочува со едно од многуте значења. Посредувајќи со самата своја конечност, значи, филмовите ја одредуваат природата на неартикулираното од кое произлегуваат.

Јасно е дека авторот, било на т.н. популарен филм или на делата што поедноставно ги нарекуваме херметични, нема да покаже претерана заинтересираност за аспекти-те што ни ја откриваат идентификацијата на гледачот со филмската илузија во неговите потсвесни мечтаења. Без повремениите консултации со теоријата на филмот тие сознанија би останале туѓи и за најголемиот број гледачи. Придобиеми за состојбата да бидат заведени, или, ако сакате - хипнотизирани од некое ирационално дејствие низ кое, најверојатно, не поминале во своето сетилно искуство, тие не ќе бидат во состојба да најдат самостојно објаснување за механизмите што го поттикнуваат ова скоро онирично доживување на филмската илузија. Одговорот од друга страна, малку е веројатно да го добијат од непосредното соживување со филмската стварност која тана силно ги возбудила. Него нема да го најде ни авторот, кој, анончувајќи го своето дело, откажува да дава дополнителни толкувања, како за значењето на своите поречи зборови и за формите низ кои тие се пренесуваат. На пример -- во што не уверуваат реагирањата на еден Хауард Хокс -- уметникот едноставно ќе ги крене рацете и протестувано ќе забележи: Јас не сум свесен за она што го правам.

Оваа ни малку наивна искреност не е исклучено да ја изразува рамнодушноста на уметникот за некаков дијалог во кој значењата на неговиот филм би се поместувале од конкретното дело во некои апстрактни сфери на размислување. Но, во неа, сепак се крие една од заложбите на творечката радост што го преплавува уметникот единствено за време на создавањето на својот филм. Откако тој ќе биде обелоденет како конечен факт и ќе почне да живее независно од вонфилмските фактори, уметникот нема што да и додава или да и одзема на веќе конституираната филмска стварност. Хауард Хокс, како, впрочем,

и еден Орсон Велс, кој секако претставува извесен естетички антипод на авторот на "Рио Браво", јасно им давал на знаење на своите соговорници дека она што, всушност, него го опседнува не е ништо друго, туку работните подготовки пред снимањето, договорите со соработниците, обликувањето на содржините, миговите на импровизациите и текот на реализацијата на филмскиот проект. Орсон Велс, од своја страна, ќе оди до таму што ќе тврди дека него ни малку не го интересира уметничкото дело како такво туку, единствено, животот на експериментирањето:

Немам никаква почит кон она што сум го направил. Тоа навистина нема вредност во моите очи. Длабоко сум циничен спрема сопствената работа и спрема мнозинството дела на кои наидувам во светот. Меѓутоа, не сум циничен спрема самиот чин на обработката на материјалот. Тоа е тешко да се разбере.

За многумина цинизмот со кој Велс ги пречекува вредностите на уметничките дела, од кои не ги исклучува ни сопствените филмови, може да изгледа како состојба на афект, зад која ексцентричните природи љубоморно ги негуваат своите хирови и наприци. Но, зарем тоа не се банални или, барем, воопштени објаснувања за карактерите кои не држат до тоа да ги обелоденуваат своите дилеми и сомневања? Во остријата со која Велс го децидира раскилот со веќе реализираното дело јасно насетуваме дека пред нас имаме една авантуристичка, но ни малку нарцисоидна природа, сета обземена од истражувачката страст да стаса до својата цел. Зарем од една таква натура треба, по правило, да очекуваме да ја дели нашата несигурност на судовите и сериално да ги потврдува како исправни дури и нашите заблуди. Вистина е, меѓутоа дека нема ништо поприродно од тоа, востановителот што го држел уметникот во неговиот авантуристички подвиг да прекине во моментот кога целта е освоена. Што понатаму - е прашање на кое никој не може да одговори.

Но, вистина е и тоа дека таму каде што прекинува одушевувањето на уметникот, се разгорува истражувачката страст на критичарот. Сега тој го презема ентузијазмот, отелотворен во материјата што само до вчера толку страстно ја возбуждувала фантазијата на уметникот, и

поведува еден поинаков вид творечка битка. Нејзиното дејствено поле, нема што, навистина е огромно. Критичарот треба прецизно да ги одмери вредностите на конкретното дело, да ја одреди неговата квалитативна трајност или променливост и, откако ќе ги интегрира вредностите во еден поширок естетички контекст, да ја побара историската перспектива кон која тоа дело гравитира.

Разликите на операциите кон кои прибегнуваат уметникот и критичарот очигледно се големи. Но, дали тие сепак треба да се сфатат како непремостлива бариера пред остварувањето на една заедничка цел? Првата реакција го измамува одговорот дека таквата цел е имагинарна и, практично, неосстварлива. Режиерот, како што тоа убаво го вели Фриц Ланг, произведува емоции, а критичарот е заробен од идејата да воспостави некаков поредок на веќе произведените емоции. Уметникот се избира за нови слободи, критичарот го омеѓува просторот на нивното дејствување.

Па, сепак, за нас останува отворено прашањето: дали оваа констатација ја потврдува аксиомата за божемната отуѓеност и непомирливост меѓу критиката и режијата? Неизвесноста и колебливоста ги потсилуваат неколку факти. Ние ќе се повикаме на некои од нив: на фактот дека постапките што ги следи режисерот при елаборирањето со манифестациите на една емоција, не ретко, се идентични со методите на критиката. Погледнете кои се елементите на организацијата на кадарот и споредете ги со принципите на критичката анализа. Што друго претставуваат начелата на драматуршката организација, ако не примена (и, се разбира, развивање) на веќе утврдените драмски постулати.

Критиката, пак, од своја страна, не ги негува формите што поттикнуваат на соживување со предметот на испитувањето. Меѓутоа, во колку ли само примери таа е напоена со чувственост која небаре се прелеала од делото што критичарот го разгледува. На такви случаи ќе најдеме посраниците на помалку ексклузивните рубрики во голем број весници и списанија. Ние не можеме да гарантираме дека приложениов напис на Андре Базен, во кој познатиот теоретичар се осврнува на еден помалку познат филм кај нас, претставува најбрилијантен

образец на таквата критика, но тој мошне јасно го илустрира мислењето што го застапуваме:

Таков каков што е, филмот го менува, го стврднува и небаре веќе го фосилизира со коскеста ортохроматска белина тој минат свет, кој ни се враќа повистински од нас самите, а сепак фантастичен. Пруст наоѓаше награда за вратеното време во неизречливата радост на втопувањето во своето сеќавање. Овде, напротив, естетското задоволство се раѓа од раздорот, бидејќи "спомените" не ни припаѓаат нам. Тие го остваруваат парадоксот на објективното минато, на сеќавањата надвор од нашата свест. Филмот е машина за враќање на времето, за да може потоа тоа подобро да се изгуби. "Париз 1900" обележува една појава на специфично филмска трагедија, трагедијата на два пати изгубеното време. А можеби и трагедијата што се јавува со безличниот поглед на човекот фрлен во историјата. (...) Зошто транспозицијата на небараните валери, што е исклучително последица на емулзијата користена во тие години и дубл-негативот, го долови делот на Монеовата градина во која тој слика токму така како што градината изгледа на најимпресионистичките слики од овој сликар? А сега им се обраќам на режисерите: зошто секогаш паѓа дожд при деградирањето на наредниците и кога Деруленд држи говор? Зошто самото небо му се приспособува на настанот посигурно од најсуптилната атмосфера на студијата? Со еден збор или со сиот говор кажано, зашто случајот и стварноста имаат повеќе талент од сите филмски творци на светот.

На стилистите, сепак, нема да им е тешко да ги најдат аналогите на филмските слики и на носталгијата што тие ја предизвикуваат во лексичкиот редослед на грижливо одбраните придевни како "... коскеста ортохроматска белина..." Филмовите мора да воскликнат од радост пред реплицирањето на своето, макар и нејасно формулирано прашање, за кое Базен наоѓа прецизно одмерени зборови: "Зошто секогаш паѓа дожд при деградирањето на наредниците..."

Но, напоредно со носталгијата што така суптилно ја прелева од древниот свет на сликата во говорен поредок, авторот на написот недвосмислено ги повикува режисерите да се придржуваат кон критериумот според кој автентичната стварност треба да се пренесе на екранот неопетне-

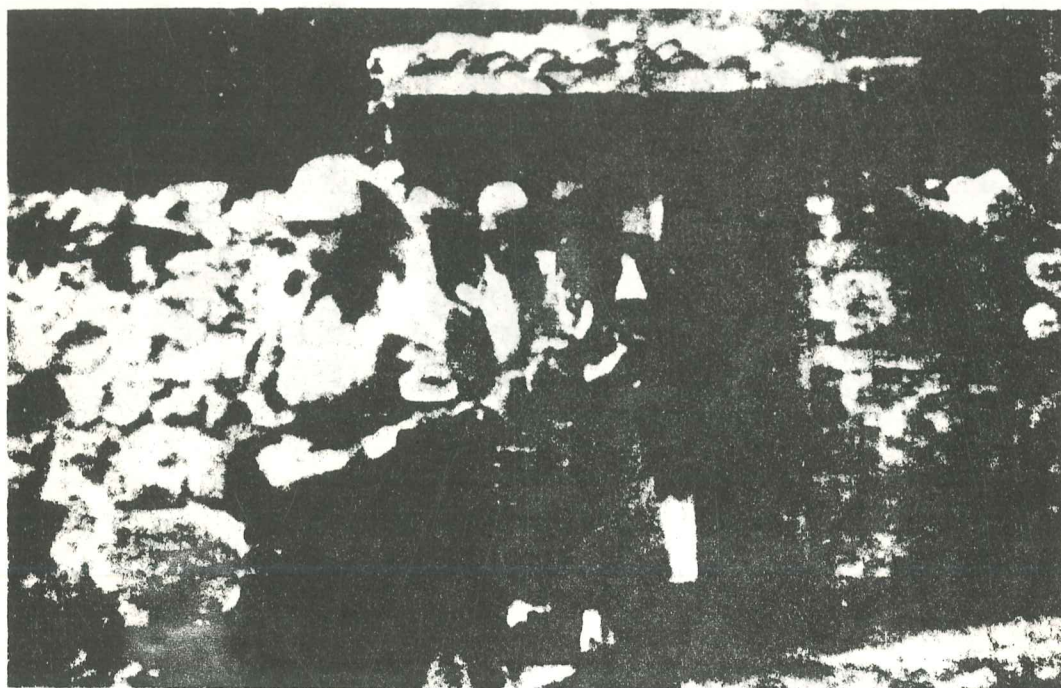
та од каква и да било интервенција на човековата рака. - Зошто самото небо му се приспособува на настанот по- сигурно од најсуптилната атмосфера на студијата? - прашува Базен, па декларативно објавува: Зашто случајот и стварноста имаат повеќе талент од сите филмски творци на светот

Но, оваа радикализација на транспозицијата на стварноста во филмот мора да предизвикува остра лутина кај многумина филмски автори. Кај еден Јозеф фон Штернберг, на пример, кој - за да биде парадоксот поголем - исто така бил вклучен во списокот на Базеновите миленици (иако не и во групата автори што ги преферирале сите Базенови истомисленици). Но, како и да е, авторот на "Русокошиот ангел" не ќе дозволи во своите искажувања никакво ропско имитирање на стварноста и, бранејќи ја слободата на имагинацијата, громко ќе му се спротивстави на "фетишот на автентичноста". - Верноста - ќе објави тој - какви-годе биле нејзините предности, му е спротивна на секој принцип на уметноста.

Јасно е дека со овој свој став, фон Штернберг ќе застане во одбрана на своите филмови. Но, во моментот кога ќе почне да ги брани принципите на уметноста, тој, всушност, ја прескокнува границата на дејствувањето на уметноста и се приграбува за оружјето што го користи критиката. Но, неговиот случај, тоа барем го знаеме, никако не е осамен. Треба ли да го спомнуваме Сергеј Ејзенштејн, чии многубројни написи и студии спаѓаат и денес меѓу најпроникливите анализи на природата на филмот. Авторот на "Крстосувачот Потемкин", не само што сметаше за потребно теоретски да ги објасни ефектите што ги предизвикува филмскиот спектакл туку неуморно ги уверуваше своите современици дека теоријата и дава нови импулси на уметноста на филмот.

Иако не може да се тврди дека Ејзенштејн нашол достоини наследници меѓу режисерите кои би укажале на ограничувањата на неговата теорија, сепак, голем број филмски автори ќе се појават како потписници на мошне значајни студии од областа на теоријата на филмот. Некои од нив, како Ерик Ромер ("Ноките кај госпоѓица Мод", "Маркизата од О"), ќе го огласат, во нешто пренагласено еуфоричен тон, својот восхит од триумфот на филмот и од виталноста со која тој ги совладува искушенијата да им робува на другите уметности:





Не
ат
на
др
ле
ор
чу
го
ја

Една уметност денес ја има токму онаа сила на класицизмот, сиот сјај на она здравје што другите за навек го изгубија. Таа не умира со самото свое постоење, ни покажува дека причините на цивилизацијата и причините на извесни облици на уметноста не се така тесно врзани како што верувавме, дека човекот е помалку длабоко ангажиран во опасната авантура во која естетичката страст неодамна го вовлекла. Пред новото платно сите наши стари желби, нашата традиција, нашите дамнешни идеи верни дојдоа на состанок; и покрај нашиот скептицизам, нашата љубов спрема побуната, жими вера, не ги налутивме премногу. Еден пронајдок го врати сето она што се наостривме да го урнеме, но подмладено, исчистено од патината што го правдаше нашето некогашно заладување на љубовта. Сфативме дека современата епопеја на сликарството одушеви само еден дел во нас. Дали помалку ќе го сакаме кога тоа го знаеме? За еден слој прашина помалку, се плашам. Дали сум неправилен? Почekaјте малку пред да викнете. Ветувам дека ќе бидам илјада пати погрешен спрема поезијата, музиката и архитектурата...

Не ќе бидат малкумина оние режисери кои ќе ги побараат аналогите за еволуирањето на филмскиот израз и на филмските жанрови во преобразбите низ кои минале другите уметности. Иако мислењето на Роже Ленар ("Последниот распуст") не обилува со некоја збунувачка оригиналност, тоа мошне илустративно отсликува една чувствена констелација, квалитативно оддалечена од годините кога тукушто се поставаа темелите на теоријата на филмот:

Секако, треба да се констатира, било да жалиме за тоа или не, дека изгледа оти во сите облици на уметничкото изразување истото движење не одвлекува во формалната уметност, со прецизни канони, со строго одредени жанрови, со мојна но едноставна вдахновеност, наменета на колективните емоции, кон полиморфните уметности со послободен стил, посложена и посуптилна порака, наменети на естетичкото уживање на некој читател или слушател или на некој индивидуализиран набљудувач. Тоа е развој од строгата фреска која религиозно се покажува на некој ѕид пред толпата до сликата на стативот наменета за насладување на љубителот. Тоа е премин од

лирската рецитација кон песната со слободен стих, од амфитеатарот кон малата сцена на граѓанската драма, од епопејата кон романот.

Кинематографското дело се развивало на ист начин. Сепак, многу од популарните филмови не се држеа до тој закон, како што авантуристичкиот роман и фељтонот, тие остатоци на епското раскажување, постојат покрај современиот психолошки роман. Но, добрите нови филмови сосема и одговараат на таа современа форма на уметничкото дело. (...) Мислам дека од десет добри добри филмови осум се тешки и тие му се наменети на упатениот гледач; сите содржат двосмислени тонови, мешани жанрови. Многу сме далеску од трите антички маски, според кои ригорозно се класирани филмовите од пред 20 години на: драми, комични и криминалистички филмови.

Меѓу обилството теоретски предлози за патиштата по кои треба да се развива уметноста на филмот, многумина филмски уметници ќе ги реплицираат - во нешто подизменет лексички редослед - и визиите на своите подалечни претходници. Така, авторите на новиот американски филм, меѓу кои ќе се најдат Џонас Мекас, Стен Брекиџ, Роберт Брир, па и Џон Касаветис, ќе им објават вистинска војна на холивудските шеми и на униформираните филмови со заплет, повторувајќи ги, притоа, манифестите на авангардата од дваесеттите години. Нивното гласно барање за воведување нови изразни средства, за формирање нов филмски јазик и нова говорна техника, не се разликува многу од реторичните прогласи на експонентите на визуелизмот, фотогеничноста и од пророчвата на теоријата на киноокото, изречени неколку децении пред раѓањето на оваа движење. Впрочем, и самиот наслов на статијата, од која приложуваме една одломка, потсетува на реториката на Сига Вертов, автор на теоријата на киноокото. Потписник на оваа статија што носи наслов "Нови очи" е еден од најегзалтираните експоненти на новиот американски филм, Џонас Мекас:

Постојат многу начини за ослободување на окото. Понапред станува збор за отстранувањето на психолошките пречки отколку за вистинско менување на окото. Ние никогаш не го гледаме екранот непосредно; од него не одвојува маглениот океан на нашите инхибиции и "знаења". Опитите што во Париз ги изведува Брајон Гајсин со својата "машина трепетлика" покажуваат дека без посред-

ство на дрогата, со помош на светлосен извор кој брзо се пали и гаси, можете (дури и со затворени очи) да видите бои и визии кои порано не бевте во можност да ги видите, а кои (нако што е случајот со ЛСД) остануваат во сеќавање и по "опитот". Отстранети се низа прегради. Нако што вели професор Остер, кој врши слични опити во Бруклин: Окото е спречено. Во некои култури повеќе, во некои помалку. Ние не ги користиме како што треба моарираниите шари на зеницата, бидејќи мислиме дека не е практично. Нашата практична култура ја стесни нашата моќ и виѓање. Салвадор Дали верува дека "грчките и арапските уметници знаеја за таа обученост на окото, за ослободувањето на окото од инхибицијата. Дури по пожарот на александриската библиотека обучувањето на окото постепено е занемарено".

Ние велиме дека на нашите очи им пречи постапката заснована врз монтажата на филмските сликички. Луѓето ми зборуваа дека по гледањето на филмот на Роберт Бир, "Блесоци", или по филмовите на Стен Брениц, добивале главобољна. Што е сосема можно. Другите меѓу нас, кои тие филмови ги гледаа почесто, имаа чувство дека движењата во нив се мошне бавни - ние би можеле да примиме многу повеќе. Нашето око се прошири, реагирањата на нашите очи станаа побрзи. Научивме да гледаме малку подобро (...) Брајон Гајсин пишува: "Што е уметност? Што е боја? Што е виѓање? Тие стари прашања бараат нови одговори кога при светлината на машината на соништата (трепетлика) човек со затворени очи ја гледа сета древна и современа апстрактна уметност".

Се разбира, елоквентното заговорништво против естетиката на која, покрај анахронизмот, и се припишува уште и гревот дека уметноста се идентификува со хипнозата, никако не може да остане без извесен одглас на одобрување. Пророците на една нова, мобилизаторска функција на уметноста, во случајов - на уметноста на филмот, секогаш добивале свои поборници и следбеници. Нивниот број ќе се множува особено во случаите кога зад апологетските апели за воведување нова поетика, нова сензибилност и чувственост, способна да ги развие сетилата за посуптилни перцепции, стојат уметници кои декларираните програми ги отелотворуваат во конкретни дела. Охрабрените апологети тогаш ги хиперболизираат придонесите на авангардата и, како што тоа го

прави инану избирливиот Ноел Бирш, не се воздржуваат да ги докажат своите хипотези во пофалбата на авангардните филмови:

Најдобриот филм на Стен Брениц, "Русоносниот Моузис", потекнува истовремено од медитацијата и ритуалот. Под вид на разговор за парадоксот на артистот, во кој се мешаат напoлно езотерични разгледувања бидејќи се однесуваат само на секојдневниот живот на филмскиот уметник, Брениц му се препушта на некој вид ритуал на медитацијата. Но, пред неразмрсливата мешавина на овие две сижеа, непрекинатите спротивности меѓу артистот како артист (со шминка) и артистот како човек (без шминка), меѓу скоро апстрактните слики од околниот пејзаж и конкретните слики во кои живее артистот, меѓу артистот и неговата слика на екранот, меѓу зборовите и молчењето, и т.н. создаваат, можеби, од овој филм најинтересен обид за развој на сложената дијалектика што американскиот филм досега ја запознал во која и да било област.

Од друга страна, меѓутоа, сепак не може да се скрие неусогласеноста меѓу извесната лексичка барокност во изјавите на припадниците на ова движење и крвкоста на идеите што со тој речник се протураат како револуционерни. И во теоријата и во поетиката на авторите на новиот американски филм, како што ќе напомене познатиот италијански теоретичар, Гаидо Аристарко, ќе се најдат многу повторувања од предвидувањата и прокламациите на француската и советската авангарда. Но, се разбира, на старите обрасци ќе се надоврзат културните искуства на поп-артот, бит-генерацијата и хипи-движењето.

Меѓутоа, прогласите на уметниците собрани околу новиот американски филм, чиј огранок е и движењето андерграунд, се само дел од теоретските расправи во кои се вклучуваат голем број режисери. Меѓу нив ќе има и такви што ќе се најдат побудени да ги објаснат психолошките врски со уметноста на која и се посветиле. Нам ни се чинеше дека, по нешто меланхолично интонираната исповед на Ингмар Бергман во статијата "Темницата на мојата осаменост", не можевме да не ја приложиме како илустрација на авторовата потреба да ги огласи своите

ди
не
ша
ин
на
по

дилеми и во форма на вербална порака. Тоа што изјавава нема никаква теоретска вредност не и противречи на нашата претпоставка дека филмските автори не ретко го интегрираат во својата личност уметникот, теоретичарот, научникот. Но, еве неколку одломки кои треба да ја потврдат таа претпоставка:

... Мечтателот со отворени очи е уметник, сам во своите соништа. Остана потребата луѓето да ме чујат, да ме сфатат, да живеам во топлината на заедницата. И таа стануваше дотолку посилна доколку околу мене сè повеќе се затвораше темнината на мојата осаменост.

Затоа е сосема природно што филмот стануваше мое средство за изразување. Го совладав јазикот кој е над зборовите што секогаш ми недостигаа, над музиката, што не ја усвоив, над сликарството, спрема кое сум индиферентен. Одеднаш се здобив со можност да се разбирам со околината низ еден јазик кој, дословно речено, допира од душа кон душа, низ изрази кои речиси застрвено и одбегнуваат на контролата на интелектот.

Од сиот потиснат глад на момче се нафрлив кон својот медиум и дваесет години, без никаков замор и со некој вид бес, ги соопштував соништата, сетилните доживувања, мечтаењата, нападите на лудило, неврозите, грчевите на верата, па дури и лагите. Мојот глад секогаш се обновуваше (...) Уметноста, во поширока смисла, е слободна, бесрамноснонеодговорна и, како што реков, движењето е живо, скоро трескавично; слична е, чинам, на емискната кожа полна со мравки. Змијата одамна е мртва, издадена, лишена од својот отров, но нејзината лушпа се движи, полна со трепетлив живот. Ако сега случајно заклучам дека сум една од тие мравки, морам да се прашам дали има смисла да ја продолжам работата. Одговорот ќе биде позитивен. Наспроти тоа што на театарот гледам како на стара, љубена сопатничка која видела и подобри денови. Наспроти тоа што и јас и многумина други наоѓаме дека Дивиот Запад е постимулативен од Антониони и Бергман. Наспроти тоа што модерната музика предизвикува во нас чувство на задушување поради математичкото дотерување на ариите, наспроти тоа што сликарството и скулптурата се изјаловуваат и венеат во сопствената парализирачка слобода. Наспроти тоа што книжевноста се претвори во куп камења, во толпа зборови без израз и без живот...

Јасно е дека рефлексите на прославениот шведски уметник, за кои рековме дека потсетуваат на исповеден монолог, никако не се осамена појава во светот на филмот. Доволно е да се прелистаат неколку специјализирани, па, ако сакате, и популарни филмски списанија, па да се заклучи со каква готовност го прифаќаат авторите дијалогот со критичарите и, ако најдат за потребно, се вклучуваат во анализата на сопственото дело. Се разбира, некој од повиканите режисери ќе му остане верен и во овие конверзации на својот анегдотски став спрема "сериозните" размислувања. Така, никогаш не ти е јасно дали од хуморот на Алфред Хичкок изнурнува некој одбранбен пркос со кој овој еквилибрист ги потисна своите дилеми, дали одбегнува да се солидаризира со својот собеседник, или едноставно го расфрла својот шегаџиски дух, вткаен во неговите стравотни приказни. Неочекувано за соговорникот, Хичкок ќе умее иронично да воскликне: "Ми прави задоволство да ја влечам публиката за нос", за во следната ситуација патетично да се довери: "Јас повеќе би сакал да го снимам, на пример, "Злосторство и казна" од Достоевски; тоа мене би ми било мошне лесно. Јас сакам да правам сериозни и длабоки филмови, а тоа е многу полесно отколку да се прават комерцијални филмови. Комерцијалните филмови за мене се тешки, зашто тие бараат постојани компромиси..." И тукушто сте ја сфатиле сериозно оваа исповед, кога наидувате на разговорот со Трифо, во кој Хичкок протодушно го праша својот обожавател: "Го видовте ли "Прозорецот кон дворот"? Крајот е страшен. Американките врескаа и не можеа да издржат. Сите гледачи врескаат и тоа ме прави среќен, тоа ме забавува. Јас не сум толку сериозен како публиката. Признавам дека ми е смешно кога публиката писка".

Еден Џозеф Лоузи, меѓутоа, ќе се најде побуден да прифати или да наметне еден сосема поинаков вид конверзација. Него очигледно помалку го импресионира проникливата досетка на Хичкок, која гласи: "За мене филмот не е парче живот, туку парче торта". Иако никнати од иста традиција, Лоузи ќе одбере друг пат за својата уметност и ќе му намени друга функција на филмот:

Се повеќе се обидувам да не ставам ниту извесности ниту поуни во своите филмови... И во таа смисла почнав

да работам. Животот е премногу комплициран за да се даваат лесни изјави. Моето мислење денес е помалку одлучно. Постоеше време кога мислев дека се оправдани дефинитивните формули и јасните решенија, но веќе не верувам во тоа. Мислам дека е поважно да ги наведеме луѓето да размислуваат, да испитуваат извесни проблеми и филмови, да сфатат дека извесни работи што тие однапред не можат така лесно да се прифатат - туку да кажат: "Дејцата не би требало веќе да ги мачиме, експлоатацијата на мексиканското малцинство е двојачка, условите за живот в затвор се страшни". Може многу да се каже со една формула и моите стари филмови точно поради тие причини постигнуваа "полн погодок"; тие ги поаѓаа луѓето на кои се однесуваа и таа мој ја зачуваша до денес, бидејќи такви луѓе уште постојат, особено меѓу младите. Но, мислам дека младите треба да почнат да размислуваат на малку покомплексен начин - самиот живот е таков - а ако тоа не го сторат, ризикуваат да станат пленници на она што се обидов да го покажам во "Модести Блез": мешавина на неодговорност, нихилизам, егоизам и вулгарност.

Измената на содржините на Лоузијевите пораки можевме да ја забележиме уште во годините кога, ставен на озлогласениот список за комунистичка дејност, мораше да емигрира од САД, во Англија. Неговите филмови сè повеќе се политизираа, а, напоредно со тоа, и критичките интерпретации за функцијата на филмот се појасно ги означуваа моралните цели кон кои треба да се стреми уметникот.

За еден друг уметник, Пјер-Паоло Пазолини, оваа морално-политичка функција на уметноста на филмот никогаш не била доведена во сомневање. Но, овој контраверзен автор не ги ограничувал своите интересирања единствено на социјалните аспекти на филмот. Една од мошне важните преокупации во неговите разгранети дејности е и изучувањето на говорните структури на филмската порака.

Филмот, како што е познато, во последно време станува мошне значајна област за проучување на семиолозите. Неговите знаковни системи имаат, макар и далечни, аналогии со другите комуникативни средства и тие често се ставаат во еден извонредно широк културен контекст кој ги опфаќа сите комуникациони феномени како систем на знаци. Пјер-Паоло Пазолини е еден од ретките филмски

автори, кој, покрај со непосредната филмска дејност, со литературата и поезијата, се занимавал уште и со научничка дејност. Одломката од неговата студија "Јазик пишуван со акција" само ќе ни навести некои од тезите што тој ги развивал во овој забележан напис:

Основата и детерминацијата на филмската граматика е во фактот дека најмалите единици на филмскиот јазик се објектите, формите и акциите во реалноста, кои се репродуцирани и станати стабилни и основни елементи на значењата. Ова траење на реалноста во филмскиот јазик, низ механичката репродукција, наместо да стане чисто симболично како во пишувано-говорниот јазик, му дава на тој јазик сосема посебно устројство.

Пишано-говорниот јазик не е копија и не е номенклатура. Мислам дека сепак може да се тврди, без страв од лингвистите, дека тој во своите морфолошки, граматички и синтактички видови - така да кажам - е паралелен со реалноста што ја изразува. Или граматичката низа на она што значи е паралелна на низата на значењата. Нејзината линеарност е линеарноста низ која ја перципираме самата реалност. Дијаграмот на граматичкиот начин на пишано-говорниот јазик би можел, значи, да биде хоризонталната линија, паралелна со линијата на реалноста, или со светот што треба да се означи, или со смелиот неологизам-ознака (збор со кој секогаш, и исто толку точно, понизно би можеле да ја означиме реалноста).

Наспроти тоа, дијаграмот на граматичките начини на филмскиот јазик би можел да биде вертикалната линија: линијата што лови во ознаката, непрекинато ја презема, вклучувајќи ја во себе низ своето траење во механичката аудиовизуелна репродукција.

Што лови во реалноста граматиката на филмскиот јазик? Ги лови своите најмали единици, единиците на другите артикулации: објектите, формите, акциите на реалноста што ги наречуваме кинеми.

Помалку инспиративни од Пазолиниевите анализи ни се чинат хипотезите на еден Меклуав, наширко познат како пророк на масмедијалната култура. Сортирајќи го во својата номенклатура меѓу "ладните" медиуми, тој не ќе избегне да го толкува филмот како статичен феномен. Неговите разгранети и, во секој случај, фасци-

нантни нагаѓања, немаат вредност на социолошко објаснување на пораките што филмот ги емитува, како што немаат какво и да било значење за семиологијата. Впрочем, Меклуан и не претендира на тоа да се придржува до некој научнички системи да се раководи од некаква категорија за разбирање на еволутивните процеси на појавите за кои зборува. Сепак, еквилибристичката вештина со која прескокнува од еден поим на друг и акробатската логика со која им дава фолклорни називи на новите технолошки изуми, се консумираат како езотеричен пијалак. Еве, Впрочем, какви квалификации му наменува тој на филмот:

Филмот, всушност, е моќен дел на индустрискиот гигант. Тоа што телевизиската слика го ампутира е одраз на уште поголемата револуција која настанува во средиштето на американскиот живот. Природно е дека древниот Исток ја чувствува политичката тежина и индустрискиот предизвик на нашата филмска индустрија. Во иста мера, во која писмото и печатениот збор, филмот претставува агресивна и империјална форма чија експлозија е насочена надвор, врз другите култури. Неговата експлозивна сила беше значајно поголема во немите отколку што е во говорните филмови, бидејќи електромагнетската звучна трага веќе предавде замена за механичката експлозија во електричната имплозија. Немите филмови веднаш можеа да се прифатат од другата страна на јазичните препреки, додека говорните филмови не можеа да го сторат тоа. Радиото се здружи со филмот за да ни го даде говорниот филм и да не одведе понатаму во обратната насока на имплозијата или на повторната интеграција, кон која одиме сега по механичката доба на експлозијата и експанзијата.

Во расправите, мотивирани од длабоката недоверба во уметничката природа на филмот, како и од склоноста овој медиум да се девалвира меѓу категориите на културната индустрија, пред да се појави Маршал Меклуан, мошне темпераментно се вклучи и, никој друг, туку Теодор Адорно. За разлика од својот современик и истомисленик, Валтер Бенџамин, овој германски филозоф не ќе ја насети моќта на филмот да отвори еден епохален процес на демократизацијата на културните вредности. Адорно ќе оди дотаму со својата скепса што во чинот на репродукувањето на монолитните одломки од реалниот свет ќе го побара ересот на мисловната пасивност:

Сиот свет минува низ филтерот на културната индустрија. Старото искуство на филмскиот гледач, кој улицата при излегувањето ја забележува како продолжение на филмот кој штотуку го видел, бидејќи тој филм сака строго да го покаже секојдневниот свет на перципирањето, стана патоказ на производството. Колку погусто и поцелосно неговите техники ги дуплираат емпириските предмети, толку полесно денес успева измамата дека надворешниот свет е природно продолжение на она што сме го запознале во филмот. По молскавичното воведување на тон-филмот, механичното намножување во целост и служи на оваа намера. Според тенденцијата, животот не би смеел веќе да се разликува од тон-филмот. Со тоа што, далеку надминувајќи го театарот на илузиите, фантазијата и мислите на гледачот, не им остава веќе никаква димензија во која би можеле да се движат во рамките на филмот, а сепак и да скршат од неговите егзактни дадености а да не ја изгубат нишката; филмот го школува оној што му се предава непосредно да го идентификува со стварноста. Зајакнувањето на вообразувачката моќ и на спонтаноста најпотрошувачот на културата денес не треба да се репродуцира само на психологиските механизми. Самите производи, а пред сите други оној најкарактеристичниот, тон-филмот, по својата објективност на создаденост ги парализираат тие способности. Тие се создадени така што, наистина, за адекватно сфаќање бараат брзина, способност за перципирање, верзираност, но всушност му ја забрануваат на гледачот мисловната активност доколку не сакаат да му побегне некој факт што ита покрај него.

Цела деценија, меѓутоа, пред да се изрече ова обвинение против имитативниот карактер на филмот со кој тој ја репродукува стварноста, еден друг марксистички мислител, Валтер Бенџамин, ќе му прорече на филмот далеку попрогресивна и похуманистичка улога. Во есејот "Уметничкото дело", од кој пренесуваме одломка, Бенџамин ги анализира предусловите кои треба да доведат до револуционерен преврат во надградбата (што значи, и во уметноста), па, посочувајќи на филмот како на најразорно естетичко средство што ќе го изврши тој преврат, визионерски забележува:

Техничката репродуктивност го менува односот на масите спрема уметноста. Од најзаостанатиот однос, каков што постои, на пример, спрема Пикасо, се менува во најнап-

ред, каков што е, да речеме, односот кон Чаплин. При тоа, напредниот однос е обележан со тоа што задоволството во набљудувањето и доживувањето стапува во непосредна и блиска врска со ставот на стручниот оценувач. Таквото поврзување е важна општествена индиција. Имено, колку повеќе се намалува општественото значење на некоја уметност, толку повеќе доаѓа во расчекор критичкиот и уживачкиот став на публиката. Во конвенционалното се ужива без критика, вистински новото се критикува со одбивност. Во киносалата се совпаѓаат критичкиот и уживачкиот став на публиката. А овде е пресудна оваа околност: никаде повеќе отколку во филмот реакциите на поединците, чиј збир претставува концентрирана реакција на публиката, не се однапред условени од нивната непосредно постојна концентрација. А манифестирајќи се, тие реакции истовремено и се контролираат. Можеме и натаму да се користиме со споредбите со сликарство. Сликата отсекогаш барала да ја набљудуваат поединци или мал број луѓе. Симултано набљудување на сликата од страна на помногубројна публика, какво што се јавува во XIX-от век, е ран симптом на кризата на сликарството, која никогаш не е предизвикана само поради фотографијата, туку нејзе ја предизвика, релативно независно од фотографијата, барањето на уметничкото дело да им се обраќа на масите.

Сликарството не е во состојба да го пружи предметот на симултано колективно перципирање, како што тоа отсекогаш го правела архитектурата, како што тоа некогаш го правеше епот, како што тоа денес го прави филмот. И макар што од таа околност не може да се извлекуваат заклучоци за општествената улога на сликарството, таа сепак доаѓа до израз како значајно стеснување во оној миг кога сликарството, поради посебните околности и, туку речиси, против својата природа, непосредно се конфронтира со масите. Во средновековните цркви и манастири и на дворовите, до пред крајот на XVIII-от век не доаѓаше симултано до колективната перцепција на сликата туку, во голема мера, посредувано степенесто и хиерархично. Ако тоа се промени, тогаш овде настанал посебен конфликт во кој сликарството е вpletено со техничката репродуктивност на сликата. Но, сеедно што луѓето се прифатија да им ги прикажуваат сликите на масите во галериите и салоните, сепак не постоеше пат до самоорганизирање и самоконтролирање на масите при таквото примање. Отаде, онаа иста публика што напредно реагира

пред гротескниот филм мора да стане назадна пред надреализмот.

На Бенџаминовата идеја за радикалната демократизација на естетичките вредности што ја вршат новите медиуми, меѓу кои спаѓа и филмот, ќе се надоврзе и поетот Ханс Магнус Енценсбергер. Неговите предвидувања, меѓутоа, ќе одат дотаму што, во визијата за функционирањето на медиумите, заземаат рамноправно место и производителите на културните добра и нивните корисници. Границата што го одвојува испраќачот на пораката од нејзиниот примач, во оваа оптимистичка визија ќе треба скоро и да се избрише, или, во секој случај, да се дестабилизира. Но, до тој среќен миг, предупредува Енценсбергер, ќе треба уште долго да се почена. Революционирањето на користењето на модерните медиуми ќе уследи дури по укинувањето на режимската контрола врз емитуваните пораки:

Новите медиуми ќе можат да станат продуктивни во едно слободно социјалистичко општество. Таа претпоставка ја потврдува уште една особеност на најмодерните медиуми - нивната колективна структура.

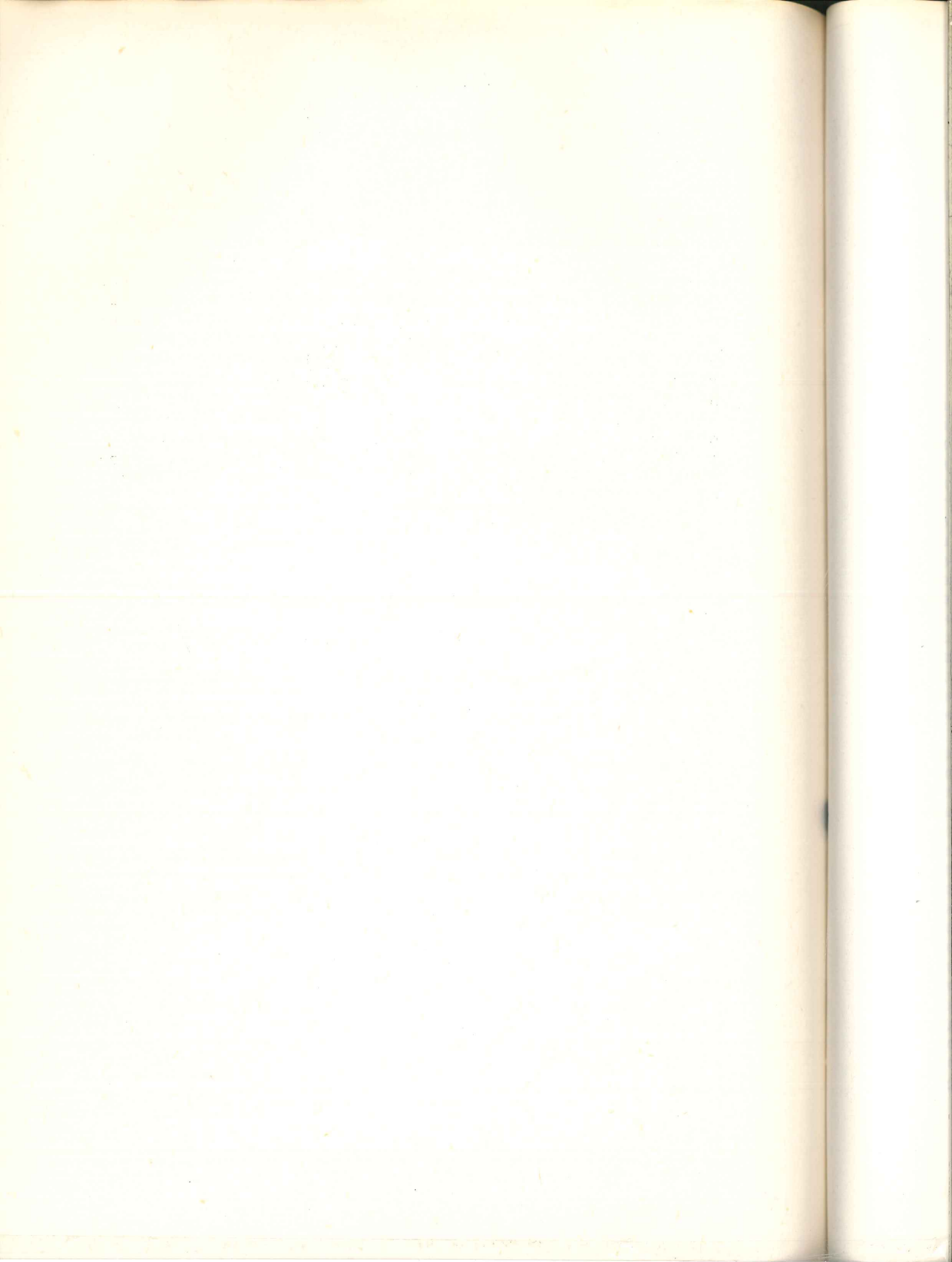
Зашто, изгледите дека во иднина, со помош на медиумите, секој ќе стане производител би било неполитично и духовно стеснети доколку тоа производство не би отишло подолку од индивидуалното занимање. Индивидуалната дејност во областите на медиумот секогаш е можна само доколку општествено, а според тоа и естетски, останува безначајна. Добар пример за тоа се дијапозитивите од последното летување.

Токму врз тоа, се разбира, дејствувале владеачките пазаришни механизми. Апаратите, како магнетофонот и шеснаесетмилиметарската камера, кои фактички веќе се наоѓаат во рацете на масите, одамна покажаа дека поединецот, доколку е изолиран, со нивна помош може да стане аматер, но не и произведувач.

Дали ова размислување и дава право на претпоставката - што нам ни се чини мошне основана, дека антагонизмите меѓу уметникот и теоретичарот се на пат да се повлечат во новонастанатата ситуација, кога во традиционалната конверзација ќе се вклучи еден нов соговорник - довчерашниот потрошувач? И дали оваа индиција не го растопува жилаво вкоренетото уверување, на-

јавено во самиот почеток на нашиот напис, дека конфронтирањата меѓу поезијата и филозофијата се веќе бесперспективен анахронизам?

Филмот, како што уверливо прогнозира Бенџамин, го отвори процесот на преплетувањето на функциите што до неговата појава беа строго поделени на производни и консументски. Фазата на еманципаторските стремежи на масите одамна е на сила и, по се судејќи, во неа нема место за месијанската улога на поединецот. На уметникот и критичарот им падна во дел задачата да дејствуваат како агенс на колективната свест, како движечна сила која за монолошките форми на комуницирање мора да брра аналогии во масовните средства за всеопшт дијалог. Во спротивно, тие ќе се претворат во институции што ги пасивизираат и уназадуваат новите културни стремежи и домети на времето.





IN MEMORIAM

Мир

С

Ова
ски
ско
лиј
ске
сти
соз
вей
зас
рот
изр
ги
ира
де
нов
фат
шио

Пра
ед
га
не
по
ра
со
мо
ли
ло
Во
ле
ле
на
ид
ро
то
тр

Мирослав Чепинчиќ

СМИСЛАТА ЗА КЛАСИКА И ВКУСОТ НА КОМЕРЦИЈАЛИЗМОТ

Во спомен на Вилијам Вајлер (1902-1981)

Оваа година однесе во вечност неколку големи филмски творци. Првин почина Рене Клер, потоа Марк Донској. Сега, кон крајот на јули умре и прочуениот Вилијам Вајлер. Тажна година и тажни мигови за филмската уметност. За онаа кинематографија што се конституираше од немата и во низа фази едноподруго ја создаде современата филмска ситуација. Една денес веќе медиумска ситуација, која во услови на се по-засилена интердисциплинарна структура го зачува јадрот на една уметност, поточно на еден нов јазик на изразување и комуникација. Филмската уметност веќе ги подзаборава своите почетоци, таа веќе се структурира на поинаков начин. Всушност, се чини дека таа денес се наоѓа пред некои нови почетоци, пред некои нови исходишта, кои тешко дека ќе ги признаат и прифатат поимите, парадигматички спротивставени во нашиов наслов.

Прашање е воопшто дали ваквиот наслов прилега за еден напис кој се однесува на Вајлер. Неговата трага во филмската уметност, мислиме, присутна е и денеска, макар што тоа често се премолчува и така по-полека паѓа во заборав. Секако дека овој натурализиран Американец и роден Французин, Алзашанин, ја има со нешто задолжено филмската уметност. И тоа не само ситни детали, познати и непознати, туку еден величествен опус, кој сам по себе зборува за една целовитост и доследност, ретка во кинематографијата. Во тоа множество филмови и жанровска разлеаност, Вајлер го следи својот внатрешен уметнички порив, забележителен во неговите најрани дела. Уметничкиот пат на Вајлер, како кај ретко кој синеаст, можеме да го идентифицираме со неговиот животен позив. Вајлер е роден во Милуз во Франција, како врсник на столетието, во 1902 година. Околноста дека мајка му беше сестра на тогаш прочуениот холивудски продуцент Карл Лем-

ле, кој нај својот внук веднаш го насети талентот и го ориентира кон работа во филмската индустрија, ни во кој случај не е безначајна. Но, таа не е и пресудна за понатамошниот развиток на Вајлер. Тој извесно време ќе работи во пропагандното одделение на Парамунт, за европскиот пазар, благодарейќи му на своето знаење на германскиот и, се разбира, францускиот јазик. Оттогаш почнува и филмското чиракување на Вајлер. Веќе по 1920 година тој станува асистент, за некоја година подоцна да го заврши и колеџот за филмски режисери во Америка. Инаку, Вајлер веќе тогаш беше човек со класично образование оформено уште во Европа, во лиците на Париз и Лозана. Така, европската култура стекната во младоста Вајлер ја дополни со духот на една нова уметност која тогаш секако беше во знакот на бизнисот, во знакот на меркантилната ориентација. Но, без оглед на новостекнатите и некои веќе загубени предрасуди, за тој период, токму таквата ориентација му ја обезбеди иднината на филмот како на самостоен уметнички израз. Всушност, тоа беше период на врвни достигнувања на немата кинематографија, но полена се чувствуваше и нејзиниот крај. Вајлер во тој период и ќе стапи во непосреден творечки контакт со филмот. Во времето од 1922 до 1927 година, кога ќе го сними својот прв целовечерен филм "Мрзелива молња" ("Lazy Lighting"), тој ќе работи на низа вестерн-продукции, остварени со тогашниот вообичаен стандард. До крајот на немата ера Вајлер, всушност, ќе остане незабележан холивудски режисер, ставен во тогашните определени и цврсти индустриски рамки. Но, секако, иако тоа не можеме децидирано да го тврдиме, во таа серија негови неми филмови се чувствуваше еден поразличен приод кон филмското раскажување. Тој ќе најде на свој комплетен израз дури во почетоците на звучниот филм. Веројатно дека овде се оформуваат веќе првите никулци на Вајлеровиот креативен стил. Мислиме дека него можеме убаво да го проследиме уште од филмот "Дотсворт", работен според романот на Луис Синклер. Психолошката литература со нагласен социјален момент е пренесена на филм со почитување на авторовите идеи и неговата психолошка преокупација. Но, овдека наидуваме и на една друга битна компонента на идниот творечки стил на Вајлер. Тоа е неговото интересирање за литературната материја, неговата романескна вокација, која ќе се пројави како еден од ентитетите на неговиот опус. Се разбира, се уште далеку од совршенство, Вајлер со бес-

примерна трпеливост за еден уметник ќе го изградува тој свој специфичен филмски израз, токму врз задолжителното присуство на литературниот елемент во неговите синеастички обиди. Тука веќе доаѓа до израз и неговото режисерско мајсторство во работата и водењето на артистите. Таа негова особина е одлика на филмската режија, која се повеќе станува битен елемент и на современото режисерско мајсторство. Овие неколку моменти и уште некои со кои ќе се сретнеме во неговото подоцнежнo творештво, сочинуваат интегрален процес на создавање на една авторска личност. Вајлер е несомнено таков режисер, автохтона уметничка природа, која својот материјал на изразување и на обработка суверено го потчинува на еден свој концепт, колку естетички толку и духовен. Ваквото видување на Вајлеровиот стил набргу ќе се потврди во филмовите што тој ќе ги сними во текот на триесеттите години. Тоа е дури видливо и во филмот "Дојди и земи" ("Come and get it"), 1936, кој е работен заедно со Хауард Хокс. Всушност, Вајлер ја режираше само втората половина на филмот. Малку подоцна неговиот режисерски стил наполно ќе се искристализира во филмовите "Џезабел", 1938, и, особено, во филмот "Улица без излез", 1937, според сценариото на Лилијан Хелман и театарската пиеса на Сидни Кигсли. Овој филм претставува еден од првите комплетни синеастички успеси на Вајлер. Тука е и неговата успешна соработка со сценаристката Лилијан Хелман, со која и понатаму ќе продолжи да соработува, како и соработката со вонредно успешниот снимател Грег Толенд. Што се однесува до актерите Силвија Сиднеј, Џоел Мекри, Клер Тревор и Хемфри Богарт, тие, исто така, ги исполнија сите барања на Вајлер. Богарт овде толкува тип кој подоцна ќе му донесе актерска слава. Во "Улица без излез", пред се, се работи за една реалистичка драма во амбиентот на Њујорк и неговите предградија која Вајлер ја надградува со исклучително сугестивна драмска атмосфера. Во овој филм, може да се рече, стилот на Вајлер е веќе изграден и збогатен со еден нов хуманистички квалитет. Овдека мислиме не само на неговата чувствителност кон драмските ликови, туку и на едно извонредно чувство за просторот во кој тие дејствуваат. Вајлер со голема вештина создаваше единство на овие две драматуршки компоненти, кое дотогаш во звучниот филм ретко се постигнуваше. Тој имаше чувство не само за драмската вредност на ликовите и нивната акција туку и за визуелно-пластичните вред-

ности на драмскиот простор, што особено доаѓаше до конкретна драматуршка експликативност и функција во рамките на определено дело. Ова е несомнено една од битните естетски ситуации со кои Вајлер и подоцна мошне успешно ќе манипулира. Во некои свои дела токму во таа ситуација тој ќе постигне нешто блиско до совршенство на филмскиот израз. Неговата наклонетост кон визуелните транспозиции на литературата ќе резултира и со една екранизација на "Орканските висови" (*Wuthering neits*), 1939. Овој роман на Емили Бронте, во својата прва звучна екранизација доживеа просечен успех, со оглед на тогашното реноме на Вајлер. Ова особено се однесува на протагонистите Лоренс Оливије и Мерл Оберон. Меѓутоа, сепак, на некој начин ова го компензираат визуелните вредности на филмот, особено фотографијата на прочуениот Грег Толенд. Некаде кон крајот на триесеттите години и почетокот на четириесеттите, Вајлер ќе ги прошири своите жанровски искуства и ќе режира некои криминални филмови, каков што е отприлика "Писмо" (*"The letter"*), 1940. Тука е и првиот обид со звучниот вестерн, прочуениот "Закон на Дивиот запад" (*"The westerner"*), 1940. Овој вестерн и филмовите снимени во тоа време го означуваат Вајлеровото доближување до извесен вид класицизам во стилот и изразот. Што се однесува конкретно до "Законот на Дивиот Запад", тоа е еден од првите вестерни каде што се нагласени реалистичната структура и изразот на ликовите, амбиентот и дејствието, макар што вестернот, според своите дотогашни жанровски условености, беше ориентиран главно кон определена драматуршка стилизација. Внесувањето реалистички елементи и во драматургијата и во наративот во овој филм се покажа како извесно подмладување на жанрот, чија митологија мораше да се прилагодува на условите на говорниот филм.

Што се однесува до определениот вид, односно тендирањето кон класицизмот, тоа беше својствена црта на сите големи холивудски режисери на тој период. Да ги спомнеме само Џон Форд, Хауард Хокс, Кинг Видор, Џозеф Меккиевич и уште некои. Ова е, значи, еден атрибут на оној режисерски стил што ја афирмира холивудската филмска индустрија, односно една придобивка која во естетска смисла ја имаше како исходиште токму таквиот класицизам, грижливо изградуван уште од Грифит. Тоа, по се изгледа, се сметаше за конечен дострел на една комплетност и во уметничката но, се-

нако, и во комерцијалната сфера. Вајлеровиот придонес и во обете сфери останува мошне препознатлив. Ова можат на најдобар начин да го докажат и неговите филмови: "Мали лисици" ("The little foxes"), 1941, потоа "Госпоѓа Минивер" ("Mrs. Minniver"), 1942, а особено "Најубавите години на нашиот живот" ("The best years of our lives"), 1946. Овие филмови кои, главно, се работени на литературна основа, остануваат како мошне успешен доказ за ефикасноста на Вајлеровиот режисерски стил, несомнено тогаш најуспешен холивудски режисер. "Мали лисици" се адаптација на една пиеса на Лилијан Хелман, со дејствие кое се случува на американскиот југ кон почетокот на векот, во едно богато семејство кое се наоѓа во распаѓање. Во една, би рекле, строго камерна атмосфера, тука се случува една тешка драмска ситуација на изневерените идеали и надежи. Драма со трагични последици и резурнувачка дехуманизација. Во вонредната артистичка екипа особено се истакна Бет Дејвис, која на своите остварувања од демонски женски ликови му додаде уште едно. Камерата на Грег Толанд и длабинскиот мизанкадар на Вајлер беа своевидни откритија во изразната смисла, така што воодушевувањето на Андре Базен од овој филм беше сосема оправдано. Веќе филмот "Госпоѓа Минивер", работен според малку познатиот роман на англискиот писател Џон Студер, влегува во една актуелна состојба на збиднувањата, бидејќи ги опишува првите настани сврзани со почетокот на Втората светска војна. Дејствието е лоцирано во Англија, во едно семејство чиј хармоничен семеен живот ќе го наруши војната, но по првите навидумни порази семејството собира сили да ја прифати стварноста и да даде отпор, односно повторно да ја пронајде својата хуманистичка цел. Со прилично дозиран вкус на типична семејна мелодрама, какви што тогаш се снимаша на стотици и не семо во холивудските ателјеа, Вајлер сепак ќе ја избегне стилската ситуација типична за ваквите филмови, со тоа што во своето дело ќе внесе и низа епски елементи кои успешно ќе ја разбијат мелодрамската структура на сценариото. Па, сепак, "Госпоѓа Минивер" останува типичен "семеен" филм во координатите на веќе познатите холивудски шаблони, но изработен со далеку повеќе вкус и уметничко ангажирање. Овие два елемента, особено вториот, ќе бидат пресудни за вонредниот успех на следниот филм на Вајлер "Најубавите години на нашиот живот". Ова е, исто така, воена драма која, главно, става акценти врз пос-

ледиците на тукушто завршената војна. Овој филм е адаптација на романот "Славата за нас" на Мек Кинли Кантор и се базира на некои веројатно автентични настани и личности. Успехот на филмот, секако, е во Вајлеровата ориентација кон соодветен критички реализам и во неговото доследно спроведување низ целиот тек на дејствието, така што успешно е избегнат можниот мелодрамски аспект. Познатите артисти Фредерик Мерч, Ден Ендрјус и други, секако, го постигнаа својот уметнички максимум, толкувајќи ги ликовите во оваа драма. Инаку, креативната постапка на Вајлер, во овој филм, го означува можеби она ниво на режисерската вештина, што одамна беше барано и очекувано од холивудските остварувања. Но, оваа креативна постапка на Вајлер не претставуваше ништо ново, тоа само беше доследно почитување и применување на некои изразни елементи, откриени во поранешната креативна практика. Длабинскиот кадар и соодветниот мизансцен применети во "Малите лисици", па и порано во "Џезабел", овојпат стекнуваат една конкретна функција во севкупната драматуршка структура на филмот. Така, "Најубавите години на нашиот живот" станува еден од филмовите кои ќе одбележат еден период на американската кинематографија во тоа време. Ова не го кажуваме само поради бројните оскари што овој филм навистина ги заслужи, што не би можело да се каже и за претходниот "Госпоѓа Минивер", кој, исто така, е лауреат на неколку оскари. Од овој податок може да се разбере она што пред малку го спомнавме, а тоа е дека Вајлер во ова време беше несомнено најуспешен холивудски режисер, и тоа не само поради оскарите што ги доби за овие два филма. Секако дека естетскиот момент, што можеби дејствува како вчудоневидување, беше пресуден за оваа ситуација. Вајлер докажа со овој филм дека е еден од оние филмски автори, кои не поткленуваат пред вкусот на времето или пред онаа ситуација која холивудските продуценти ја сметаат за меркантилна. Оваа карактеристика, која може и мора да ја сметаме за наметната, на Вајлер воопшто не му пречеше. Од овде произлегува една исклучителна авторска храброст што Вајлер ја пројави по овој филм. Без оглед на комерцијалните и естетските резултати, кои без поговор беа успешни, Вајлер токму во тие години ја почувствува онаа пресија која една индустриска ситуација ја наметнува на еден автентичен филмски автор, каков што беше Вајлер. Меѓутоа, стилистиката на Вајлер и неговите дотогашни филмови пружија

доказ за една исклучителна авторска личност, што во рамките на холивудската продукција и дотогаш ретко се појавуваше. Така, Вајлер го стекна она реноме кое и понатаму ќе го следи и кое тој и понатаму ќе мора да го докажува. Во овој период, инаку, Вајлер ќе биде и еден од првите холивудски режисери кој ќе го дигне својот глас против самоволието на продуцентите. Неговата ангажираност на тој план, сепак, не ќе биде без сека ви компромиси.

Мислиме дека треба да се спомне и Вајлеровата дејност на планот на документарниот филм во тоа време. Во текот на 1943 и 1944 год. тој ќе реализира два познати документарца за американската авијација. Тоа се филмови: "Мемфис бел" ("The Memphis bell") и "Тандерболт" ("Thunderbolt") што го работеше на европското боиште, во соработка со Џон Старџес. Овие два документарца, нам, за жал, непознати, ја исполнија својата наменска, пропагандистичка функција.

Вајлеровиот повоен творечки период, така успешно и храбро започнат со "Најубавите години на нациот живот", ќе продолжи помалку успешно со филмот "Наследничка" ("The heiress"), 1949, адаптација на една театарска пиеса, работена според романот на Хенри Џејмс што ја направи Лилијан Хелман. Од овој амбициозно замислен филм останаа во сеќавање улогите на Оливија де Хевиленд и Монтгомери Клифт и само на моменти постигнатата убава драмска атмосфера од крајот на деветнаесеттиот век во Америка. За режисер од реномето на Вајлер тоа, сепак, беше премалку. Овој релативен неуспех Вајлер набргу го надмина, адаптирајќи го романот на Теодор Драјзер "Кери" ("Carrie"), 1952. Во овој филм Вајлер со голем успех се обидува да ги изрази оние драмски вредности кои на психолошки и социјален план ги содржи делото на Драјзер. Слободно можеме да речеме дека магистралните актерски толкувања на Џенифер Џонс и Лоренс Оливије, забележително му придонесоа на овој успех на Вајлер. Меѓутоа, судбината на овој филм не беше блескава во онаа смисла што "Кери" навистина ја заслужуваше. Овдека Вајлеровиот стил и визуелен израз, максимално се подредени на хуманистичките вредности на делото, односно на ликовите. Ова не беше воопшто повторување на поранешните Вајлерови достигнувања на овој план. Драмата на Сидни Кингсли "Детективска приказна" ќе послужи како литературен

претекст за истоимениот филм што Вајлер го сними во 1952 година. Ретко минуциозна студија на ликови и карактери, во типичен камерен амбиент на една полициска станица, каде што е концентрирана драмската акција на дејствието. Без сомнение, ова беше мајсторство од врвен ранг, особено во режисерска смисла. Вајлер отсекогаш беше ориентиран во својот израз кон извесна елиминација на драмскиот простор, кон негово стеснување во што помали рамки. Токму поради тоа, можеби, дејствијата на неговите филмови делуваат толку згуснато, толку интензивно. Оттаму и онаа специфично вајлеровска ситуација со тотално насочување на вниманието кон основниот драмски проблем на делото. Ова е уште еден доказ за Вајлеровата неокласицистичка наклонетост кон структурирањето на филмската акција. Кон оваа склоност се надоврзува и чувството за една универзална хуманистичка ситуација, за оние човечки квалитети кои ја оправдуваат уметниковата порака и поради кои, впрочем, и делото се прави. Афирмирањето на овие вредности, во чисто уметничка смисла, секогаш е поврзано со ризикот од недоразбирање или, едноставно, несфаќање на публиката, а понекогаш и на критиката.

Еден експеримент, една творечка авантура беше и филмот "Празник во Рим" ("Roman holiday"), 1953. Десна, идилична, нескротлива имажинација блика од ова дело. Можеби тоа е вистинската творечка зрелост на Вајлер - се прашуваат критичарите. Филмот, всушност, е лирска комедија на ситуации и ликови со, по малку, ироничен визуелен поттекст. Но, за успехот на овој филм многу придонесоа и неговите шармантни протагонисти: Одри Хепберн и Грегори Пек.

Веќе следниот филм на Вајлер жанровски е дијаметрално поставен, но и за него мораме да речеме дека е мошне сериозно и, по сè изгледа, мошне потценето дело. Тоа е криминалната драма "Часови на очајување" ("The desperate hours"), адаптација на истоимената пиеса од Џ.Хејс. Пак е тоа карактеристична стилска ситуација за Вајлер: изолирана група луѓе, на релативно изолиран тесен простор, во меѓусебни конфликти. Крајно едноставно водената акција, максималната економичност на визуелниот план и сугестивната игра на актерите, меѓу кои беа Хемфри Богарт и Фредерик Мерч, го прават овој филм достоин за општо внимание, но и типично вајлеровски во опусот на својот автор. Во

овој филм е присутен и еден вид критички реализам што Вајлер го наметнува дискретно но - упорно.

По овој филм Вајлер како да почна да менува некои од своите естетски убедувања што дотогаш ги презентираше во своите филмови. Меѓутоа, оваа промена е пак само привид кој во опусот на овој режисер може да остане и безначајна и незабележена. Делото и авторот и во овој прилично осамен случај, сепак, остануваат единствени. Тоа е она единство што ретко го среќаваме и во поновата кинематографска историја. Вајлер своите етички аспекти и естетски убедувања доследно ќе ги пренесува низ своите многубројни филмови. Пред сè, секако, се забележува жанровската разновидност во која Вајлер сè почесто ги бара своите разрешувања на уметнички план. Во 1956 година тој ќе го сними филмот "Пријателско убедување" ("Friendly persuasion"), кој уште еднаш ќе го потврди неговото големо уметничко реноме, добивајќи го Гранпри на фестивалот во Кан во 1957 година. Тоа е пак адаптација на еден роман на Џеземин Вест, кој зборува за животот на едно квекерско семејство на американскиот Запад. По амбиентот и дејствието, тоа е прилично ограничена структура која не дава многу можности за визуелна надградба. Секако, пак се работи за еден омеѓен микрокосмос во кој, како што знаеме, Вајлер дотогаш суверено се снаоѓаше. И овојпат успехот не изостана. Повторно се сретнавме со сите познати квалитети на Вајлеровиот стил: одличната работа со артистите, прецизната и рафинирана визуелно-пластична обработка на кадарот, вештата сценаристичко-драматуршка поставеност. Сето тоа резултираше со низа интернационални признанија за "Пријателското убедување". По овој филм Вајлер повторно му се враќа на вестернот со филмот "Големата земја" ("The big country"), 1958. Оваа сосема нова ориентираност, овојпат кон епската структура, за Вајлер беше едно ново и пак успешно естетско искуство. Кон неговиот пристап кон митологијата на жанрот, всушност нејзината модификација на извесен начин, на вечните вестерновски тематски антиподи, доброто и злото, овојпат му се приклучува и борбата помеѓу старото и новото, заостанатото во свеста на луѓето и новото што безмилосно продира и во надворешниот простор но и во чувствата и мислите на луѓето. Оваа, пред сè, психолошка трансформација добива многу во визуелната јачина на Вајлеровиот кадар, кој овојпат има побавен, специфичен ритам. Од ова произлегува една таква динамична струк-

тура која секако е карактеристична за вестернот, но и за Вајлеровите поранешни социо-психолошки студии. Овој филм претставува уште еден вреден уметнички резултат на Вајлер.

Меѓутоа, овој филм му послужи на Вајлер и како определена стилска вежба за неговиот иден спектакл-филм "Бен-Хур", снимен во 1960 година. Секако, и овојпат се работи за адаптација на еден познат роман од Љу Валас, кој доживеа две верзии во епохата на немиот филм. И покрај тоа што се работеше за неми филмови, на Вајлер не му беше баш лесно да ги надмине своите претходници, особено верзијата на Фред Нибло од 1926 година. Вајлер "Бен-Хур" го снимаше скоро една и пол година, со една енормна екипа од артисти, статисти и стручњаци. Но, тоа се веќе познати па и подзаборавени детали за овој филм. Она, меѓутоа, што можевме да го видиме на екранот, зборува за еден навистина несекјдневен финансиски па и уметнички напор. Овој напор му донесл на "Бен - Хур" единаесет оскари и неброено многу гледачи ширум светот. Ова е несомнено она што и поголемиот број критичари го нарекоа величествена филмска фреска, која во својата комплицирана орнаментика содржи и мошне веродостојно дадени психолошки и етички вредности. Всушност, се работи за една апокрифна сторија за младиот израелски благородник Бен-Хур и неговите многубројни драматични доживувања. Вајлер оваа тешка сценаристичка основа се обидува да ја збогати со поцврсти и пореалистички тонови, што најчесто и му успева. Но, она што е несомнена вредност во овој филм, бездруго се сцените на самата физичка акција како еден непоткуплив феномен, индиферентен кон сè друго, освен кон кинестетичките елементи. Тука филмот го достигнува својот максимум, се разбира, пред сè, на визуелен план. Тука се две секвенци заситени со овие физички реакции, и тоа познатата битка со бродови и прочуената трка на четирипрорези. Тоа е наедно и сè што, како недвосмислен филмски квалитет, останува од овој филм.

Некои периодот по "Бен - Хур" а и самиот тој филм го сметаа како креативен пад, авторски залез на Вајлер, но можеме да се убедиме дека до тоа сепак не дојде. Вајлер само со поинаков темперамент ги создаваше своите дела. Можеме тоа да го наречеме и еден вид врв на една вонредна творечка зрелост. По еден здив на чисто продук-

тивен план, Вајлер ќе се јави со низа филмови, кои на дело ќе ја докажат креативната виталност на својот автор. Тука е особено силната драма од американската провинција "Гласни шепотења" ("A children's hour"), 1962, со вонредните артистички остварувања на Ширли Мек Лејн и Одри Хепберн, потоа комедијата која делува како ехо на "Празник во Рим", "Како да се украдат милион долари" ("How to steal a million"), 1966. За Вајлеровиот "Колекционер", 1964, може да се рече дека е трилер кој по својата психолошка убедливост и драматуршкиот интензитет не заостанува зад Хичкоковите филмови од овој жанр. Овој трилер е наредно и едно ново проширување на жанровските рамки на Вајлеровиот опус. Тоа можеме да го речеме за "Смешната девојка" ("Fanny girl"), 1968, прв и единствен мјузикл што го направи Вајлер. Потоа следуваеше една социјална драма со акцент на расната дискриминација во Америка: "Ослободувањето на Бајрон Џонс" ("The liberation of L. B. Jones"), 1970, и тоа беше сè. Вајлер престана да снима филмови, тој со овој филм го заокружи својот опус.

Сè што се обидовме да кажеме за Вилијам Вајлер главно се сведува на една необична творечка ангажираност која ги надмина рамките на една или повеќе стандардизирани естетики на филмското дело. Неговиот опус останува единствен по многу структурални елементи од кои некои на почетокот ги спомнавме. Главно, она што уште може да се каже за делото на Вајлер е дека тоа беше еден своевиден дијалог со убавината и нејзиното истражување. И во тоа истражување Вајлер го постигна она совршенство што сме спремни да го наречеме еден вид филмски класицизам. Тоа е и еден обид за синтеза на најзначајните средства на изразување: литературата и филмот. Впрочем, хуманистичкото значење на Вајлеровите дела, неговото исклучително богатство на психолошки и морално-естетски вредности и содржини е, сепак, траен придонес на кинематографијата, која не можеше така често да се пофали со резултати на овој план. Вајлер со своите филмови го привлече вниманието на најширок круг гледачи и така ја доближи филмската уметност до нејзиниот вистински консумент, човекот и неговата психа.

Илинденка Петрушева

Глобер Роча - револуционерниот филмски поет
од "зелениот континент"

(роден на 14.март 1939 година - почина на
22.август 1981 год.)

Иако до нас мошне ретко доаѓаат филмските остварувања од Латинска Америка, сепак одвреме навреме се случува да не заблесне по некој бран интересни и значајни филмови од, на пример, Мексико, Бразил или Куба. Такви блескави мигови беа, да се потсетиме, појавата на Емилио Фернандез со "Марија Канделарија" (1946), Кавалканти со "Песната на морето" (1953), постреволуционерната кинематографија во Куба со извонредните "Три Луции" и "Првиот јуриш со мечети", Лима Барето со "Разбојник" (1953), како предвесник на новиот бразилски синеаистички бран. Кога станува збор за тој таканаречен бразилски "Cinema novo", најчесто се мисли на "Антонио што носи смрт" и неговиот автор Глобер Роча.

Во нашиот Месечник, во прилогот посветен на Кинематографското искуство во Латинска Америка (број 19-20), голем дел од просторот му беше посветен на бразилскиот филм, па во оваа прилика, навраќајќи се кон творештвото на неодамна починатиот Глобер Роча, најнапред ќе резимираме неколку значајни моменти од развојот на оваа значајна кинематографија.

Во Бразил филмот се појави мошне рано и за кусо време доживеа вистинска експанзија. Немиот период е карактеристичен со бројни кусометражни филмови (претежно документарни стории) и снимени театарски претстави, а со појавата на звучниот филм бразилскиот филм доживеа извесен напредок, но сепак тој развоен пат до 1949 година ќе се карактеризира со бројни угорнини и падови. Во 1949 година во Бразил почна да работи Алберто Кавалканти. Тој околу себе ќе собере млади и талентирани филмски творци, меѓу кои ќе биде и веќе спомнатиот Лима

Барето. Неколку години подоцна ќе се појави и Нелсон Переира дос Сантос со "Рио четириесет степени" и "Рио, северна зона" но бразилскиот филм ќе ја доживее својата полна афирмација дури во шеесеттите години, кога ќе започне движењето познато како "Cinema novo", кое ќе се обиде преку своите филмски дела да ја осветли и објасни вистинската економско-социјална ситуација во Бразил. Меѓу творците на овој филмски бран, како што се Руи Гера, Пауло Сарасенио, Карлос Диегес, Мигел Торес, Дос Сантос, несомнено најзначајно место зазема Глобер Роча, чие присуство ќе се почувствува во сите развојни фази на оваа филмско движење.

Роча е роден на 14. март 1939 година во Виторија де Конкиста, во државата Баија. Студирал во Салвадор, каде што почнал да се занимава со новинарство и со поставување разни поеми на театарската сцена. По враќањето во Рио де Женеиро продолжил со новинарство, но филмот сè повеќе почнал да го привлекува. Така, во 1958 година го направил својот прв кусометражен филм "Мир" ("O patio"). Меѓу 1959. и 1961 година ги прекинал студиите на право и се занимавал со филмска критика, па така, во 1963 година ќе го објави својот познат есеј "Критичка ревизија на бразилскиот филм". Во 1961 година го реализирал својот прв долгометражен филм "Луња" ("Barravento"). Во своето плодно и бурно творештво овој своевиден револуционерен поет на Латинска Америка создаде дела какви што се "Црниот господ и синиот ѓавол" ("Deus e o diabo na terra de sol", 1964), филм кој како појдовна точка ги има народните легенди и врз нив ја гради современата драма на бразилскиот човек; потем тука е "Земјата во транс" ("Terra em transe" - 1966), горчлива сатира за олигархијата на централната власт; "Антонио што носи смрт" ("Antonio das mortes" - 1963) во 1969 година на Фестивалот во Кан ја доби наградата на меѓународната критика. Со овој филм, практично, движењето Cinema novo уште посилно ја закрепна својата меѓународна репутација. Веднаш по овој филм Роча стана "persona non grata" во Бразил и така започна неговото светско патешествие од Конго - Бразавил и Шпанија, па преку Сантијаго и Хавана, до Њу Јорк, Рим и Париз. Пред неколку години се врати

во Бразил, каде што реализира серија ТВ емисии под заеднички наслов "Отвореност", а наедно ги направи и своите последни филмови "Раздобје на земјата" ("A idade da terra") и "За Кавалканти" ("Di Cavalcanti").

За што зборува овој филмски поет, кои се мотивите што го провоцираа да создаде дела кои остануваат длабоко врежани, не само во историјата на латинско-американската кинематографија туку и пошироко - во анализите на светскиот филм?

Наједноставно е да се каже - тој го откриваше лицето на егзотичната земја Бразил, но не преку блескавичноста на фасцинантните карневалски самби, туку преку секојдневието на обичниот човек - Бразилец, било да е тоа селанец или оној од милионските градови. Во потката на секоја од тие филмски стории се најдуваше неговата политичка определба за револуционерно менување на политичката ситуација, не само во Бразил туку и пошироко - во целиот латинскоамерикански континент. Оваа потреба извира од дадените координати - пространоста и контрадикторностите на Латинска Америка. Тука Роча го открива основниот судир - антиномијата село-град го предизвикува судирот помеѓу централната власт и локалните "шефови", па уште потаму, тој судир се шири помеѓу богатите провинции и далечните сиромашни предели на земјата. "Земјата во транс" е најочигледен пример на овој силен судир меѓу богатството и крајната сиромаштија. "Луња", "Црниот господ и синиот ѓавол" и "Антонио што носи смрт" се сместени во средиштето на разновидното пространство, каде што живее (поточно вегетира) еден вид неорганизиран пролетаријат. Тоа е слика на североисточниот дел од земјата (наречен *sertao*), каде што царува глатта, каде што царуваат земјопоседниците-коронели, со својата приватна милиција (жагунсо). Жагунсите ги штитат своите господари од приватната милиција на соседните коронели и од кангасеирите (одметници). Кангасеирото, наметен со медали и со дворогата шапка, е надвор од законот; неговиот револт најнапред се манифестира преку заштитата на сиромасите, но набргу прераснува во грабеж и насилство. Тиранијата, диктатурата, револуци-

јата, бунтот - сето тоа се врти во еден волшебен круг на конфузии (на прв поглед), каде што симболи-те и алегоричноста ја добиваат својата вистинска назнака. Филмот, според Роча, тој своевиден поет на камерата, произлегува од револуционерното враќање кон мистицизмот, кој е поезија на неговиот народ. Во една прилика, Мигел Литин ќе каже дека Роча, низ привидот на митолошките претстави, ја истражува стилизацијата во која кореографијата, музиката и барокниот естетизам (далеку од тоа да бидат самите на себеси цел) претставуваат поетски израз на неговиот борбен дух - негова песна, "пење слично на средновековниот португалски романсеиро". Ќе се надоврземе на оваа мисла со тоа што ќе кажеме дека овој современ романсеиро знае да критикува, а не само да пее. Сиот оној шаренолик, митолошки свет на Роча провоцира, тера на размислување. Роча, практично, му се обраќа на народот, кој се уште е примитивен и чувствителен на влијанието на митовите и бајките. Тука е и основната моќ на неговата уметност, на неговото обраќање, на неговото уметничко и политичко кредо.

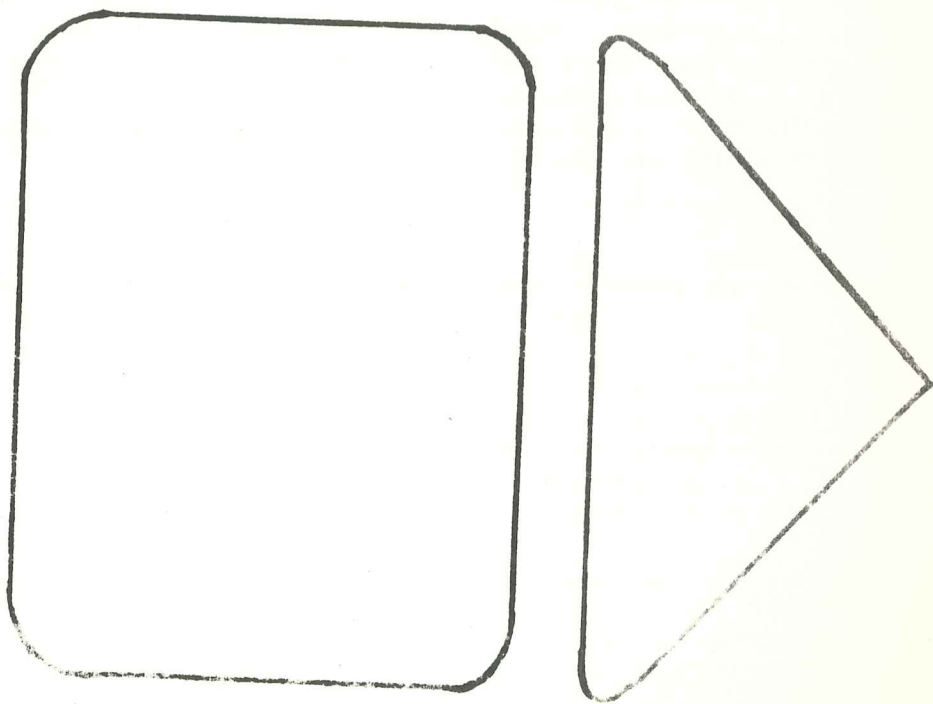
Во продолжение ќе забележиме неколку интересни фрагменти од бројните интервјуа на Глобер Роча, дадени за најпознатите светски филмски списанија.

"... Првото барање што го поставувам при секој нов филм е тоа да ја покажам традиционалната култура како култура, во која револуционерните елементи не се изразени. Добро ја познавам фолклорната култура на мојата земја, тоа мошне многу ми помага во методот на работа. Секогаш поаѓам од нивото на апстракција, кое има филозофски карактер. Да го земам за пример филмот "Антонио што носи смрт": темата на овој филм е борбата меѓу селаните и земјопоседниците и тоа е нивото на апстракцијата за кое зборував. Кога ќе го поминеме тој прв степен, кој е изразен преку нашата цел да снимиме филм за борбата на народот со власта, пристапуваме кон втората фаза, а тоа е: историското толкување на нашата тема. Доколку се наоѓам во Бразил, во државата Баија, таму изнаоѓам низа политички и културни услови, кои имаат своја историска структура и свој културен развиток. Луѓето ја носат со себе таа култура и, на пример, тие зборуваат португалски, се облекуваат како кангасеирози, онака ка-

но што некои во САД ги носат каубојските облени... По првото апстрахирање, можеме да си дозволиме да обликуваме лица, да ги облечеме и да им напишеме дијалог, кој е историски услозен: сè во ова би можеле, можеби, да го наречеме национален идентитет, кој укажува на средината. Значи, во прв ред се обидувам да ја продлабочам дијалектичната анализа на историјата, а потем оставам актерите да ја ослободат својата енергија. Тоа ослободување овозможува поинаков вид естетски производ и автоматски се поклопува со ослободувањето на визуелните структури...

Филмот за мене, како и за другите режисери од нашата група *Cinema novo*, значи идеален јазик, кој му служи на човекот, оти тоа е јазик на современата антропологија, која се потпира врз психоаналитички и социолингвистички дискурси. Прва работа до која дојдовме е десакрализацијата на човекот, која им е туѓа на сите шеми на современата европска кинематографија. Како во уметноста така и во науката, се служиме со експерименти, но и со интуиција. Што би требало да биде филмот? Буњуел вели дека филмот е материјализација на нашите нојни соништа и на нашата потсвест. Потсвеста делува секогаш, со тоа што мошне многу ја потиснуваат нашето воспитување и нашиот морал."

КИНОТЕЧЕН
ИНФОРМАТОР



НОВЕТОНИК ДОТ ВМЦОФНИ



Сен
овс
вот
кру
пон
на
сис
фен
сту
уче
раб
фил
пос
тис
нит
Пре
гов
еде
сни
дин

Пре
Вен
ско
вуд
ран
нае
ова
та
во
нар
мер
на
со
де
ст

ТРИБИНА НА КИНОТЕКАТА НА СРМ: ТВОРЕШТВОТО НА АКИРА
КУРОСАВА

Белешки за разговорот
Скопје, 18 јануари 1982

Сепак, би било сосема пригодно уште на почетокот од овој разговор за миг да му посветиме внимание на животниот и на творечкиот пат на еден од најтесниот круг великани на седмата уметност, 82-годишниот јапонски режисер Акира Кurosава. Роден е во 1910 година во Токио како седмо дете на еден учител и професионален војник. Своего интересирање за визуелните феномени го пројавува уште во младите години, подоцна студира западно сликарство на Академијата во Дусхуна, учествува на изложбите на независните сликари, а работува како илустратор. Неговото интересирање за филмот датира од 1936 година, кога, по наговор на постариот брат Хенго, му станува асистент на познатиот Каиро Јамамота, а постапно се воведува во тајните на режијата и ги пишува своите први сценарија. Првиот игран филм на Кurosава, како што стои во неговата биографија, е "Сугата Санширо", приказна за еден легендарен џудо-борац од мејџи ерата, за кого ќе сними уште еден филм, вториот дел остварен во 1945 година.

Првата награда на тогаш еминантниот и ексклузивен Венецијански фестивал, а подоцна и највисокото филмско признание, наградата Оскар што ја доделува Холивудската академија, ќе предизвика масовно интересирање во светот за Кurosава, за неговото творештво, но наедно ќе биде отворен простор за дузината автори од оваа земја кои дотогаш не и беа познати на пошироката јавност. Извонредно интересирање и огромен успех во светот и на неговите фестивали ќе предизвикаат и наредните филмови на Кurosава, како што се, на пример, "Седумтемина самураи" (1954), "Скриената тврдина" (1958) и "Јоџимбо" (1961). Посебно место во спусот на Кurosава и на светскиот филм (зашто неговото дело стана легитимно општосветско културно наследство) имаат вдахновените екранизации на Достоевски

во филмот "Идиот" (1951), Шекспировиот "Магбет" ("Кр-
вавиот престол", 1957), на Горки во "На дното" (1957),
нако и варијациите на "Понижени и навредени" од Дос-
тоевски во "Црвенобрадиот" (1965).

1960-та година е пресвртна за продукцијата на Куро-
сава, зашто тогаш ја напушта "Тохо", највлијателната
јапонска компанија, и основа сопствена, "Јоноки но
каи", односно "Четворицата самураи", како прв меѓу
Киношита, Ичинава и Кобајаши.

Последните дваесет години од творештвото на Акира Ку-
росава се придружени од разни тешкотии, пред сè по-
ради немање доволно средства. Додена до 1960-та ра-
боти речиси секоја година, оттогаш снима многу поретко,
на секои пет години, сè до последниот, "Кагемуша",
во 1980-та година.

Покрај највисоките награди на сите најважни свет-
ски фестивали, како оние во Кан, Берлин, Москва или
Венеција, Куросава е добитник и на редица други приз-
нанија, меѓу кои и високото југословенско одликување
што му го додели Претседателот Тито за особени заслу-
ги во развојот на филмот.

* * *

Четири филмови прикажани во рамките на оваа прог-
рама, почната и завршена со "Рашомон", покрај "Јоџим-
бо", "Седумтемина самураи" и "Додес'ка-ден", отвораат
доволно простор и нудат богатство од сознанија за де-
лото на Акира Куросава, но, секако, недоволно да се
согледа неговото севкупно творештво. Меѓутоа, и при
таква можност, неизводлива поради низата ограничу-
вачки фактори (кои на некој начин го одредија и овој
избор), и најреномираните познавачи на делото на
овој автор, веројатно, прилично тешко би прифатиле
дена на полно, целосно проникнале во опусот на Акира
Куросава, иако во споредба со многу американски ре-
жисери, бројот на неговите филмски остварувања е
скромно за една четириесетгодишна кариера.

Но, затоа, пак, можеме да говориме за некои од основ-
ните елементи и препознатливи знаци за филмографи-
јата на Акира Куросава. Некои од нив, најчесто и реду-
цирано, би можеле да се групираат во неколку сфери.

На
на
леч
Во
нос
вел
се
пот
во
кат
сво

Тоа
про
да
би
цит
ниц
нот
тин

На
зен
и м
ку
пос
коа

Сек
ест
сав
од
кон
се
рањ
рст
чес
спи
ман
е п
пон

На пример, Акира Куросава е опседнат со проблемите на обичниот човек, сеедно дали е припадник на подалечното историско минато или на современиот живот. Во моментот кога ги споменуваме историјата и сегашноста, можеме да се присетиме на зборовите на овој великан на филмот токму за таа релација: "Кога ќе му се наметне некоја тема, таа за мене прераснува во потреба. Тогаш не мислам дали е ситуирана денес или во минатото. Во моментот кога ќе ме понесе историската тема, јас минатото го прикажувам тргнувајќи од својата сегашна визија и искуствата".

Тоа, на некој начин, ги пребришува временските и просторните граници, а нивниот амбиент е само декор да се искажат некои чисто филозофски пораки. Оттука, би можело да се проговори за елиминирањето на границите меѓу денот и ноќта, меѓу епохите, како и на границите меѓу јавето и сонот, меѓу реалното и нереалното, меѓу животот и смртта, меѓу вистината и невината.

На тој план би можеле да говориме и за влијанието на зен-будизмот врз формирањето на филозофските кругови и мисловните процеси кај Куросава. Филмот што штотуку го видовме, неговиот "Рашомон", понудува таква непосредна можност, блиско потсетувајќи на некои од коаните на зен-будизмот.

Секано, посебно место заслужува разгледувањето на естетиката, на иновациите на естетски план што Куросава така богато ги става на показ во поголемиот дел од своите филмови. Исклучително е интересна во тој контекст ликовната компонента, чие потекло треба да се побара во јапонската традиција и личното интересирање на Куросава за сликарството. Решавањето на кадарот, по правило со внатрешна динамика и интензитет, често густ и непробиен, и монтажата зборуваат за инспирацијата од традиционалниот јапонски кабуки театар, макар што по надворешните својства Куросава, како што е познато, се смета за најзападен претставник на јапонската кинематографија.

С.П.

Владимир Петрић

ДИНАМИКА НА ФИЛМСКАТА СЛИКА - II ДЕЛ

Динамиката е најважната особеност на филмската слика. Филмот без движења престанува да биде кинематографска уметност, туку станува сликовна регистрација на збиднувањата што се одвиваат пред камерата. Суштината на филмот е во движењето кое во звучниот филм има разни аспекти, но ние тука обрнуваме внимание само на движењето на филмската слика. Тоа се формира на тој начин што сликите се менуваат една по друга (монтажа), но исто така и самата слика се движи или се движи она што таа го покажува. Во модерниот филм, пред сè, битно е движењето на камерата; со кое, како некогаш со монтажата, во најголема мерка се постигнува динамиката на филмската слика. На Англичаните Смит (Smith) и Вилијамсон (Williamson) им се припишува дека први започнале монтажно да ги поврзуваат крупните и општи планови (1900) и така им го отвориле патот на големите уметници на монтажата Грифит (Griffith), Ејзенштејн (Eisenstein), Пудовкин, и покрај тоа што скоро во исто време и самиот Мелиес (Méliès) ги користел монтажните поврзувања на различните кадри, но само со намера да направи трик, како на пример во филмот во кој обленката одеднаш се "создава на човекот". Мелиес, исто така, употребува и подвижна камера, но пак со цел да создаде впечаток дека некој предмет се зголемува или се намалува ("Човек со глава од каучук"). Рековме дека Промео прв го открил "тревелингот" и покрај тоа што во предисторијата на кинематографијата (1798) Робертсон ја поставил својата волшебна ламба на тркала и шини за да создаде илузија дека неговите фигури се движат! Движењето, значи, се јавува во самиот никулец на развитокот на кинематографијата, тоа е во нејзината суштина. Откривајќи дека камерата може да снима во движење и дека на тој начин филмската слика станува подинамична и повеќе филмска, Промео, исто како Смит и Вилијамсон, му го отвори патот на подвижниот кадар ("Падот на куќата Ашер", "Наполеон", "Меѓучин", "Страдањата на Јованка Орлеанка") и на долгиот кадар ("Глувци и луѓе", "Јаже", "Малите лисици", "Граѓанинот Кејн").

И најмалото движење на камерата мора да има свое оправдување, зашто, покрај општата динамика што и ја дава на општата филмска слика, движењето секогаш носи одредено значење. Тоа е едно од најимпресивните изразни средства на филмската уметност, особено денес. Движењето на камерата и дава живот на филмската слика. Марсел Мартен, во својата студија "Кинематографски јазик", истакнува дека творечката улога на камерата се експонира во пет вида: движење на камерата, разни видови планови, ракурси, композиција на кадарот, осветлување. Движењето на камерата тој го става на прво место и на тој феномен му посветува најголемо внимание, укажувајќи на неговата смисла, на неговото дејство. Така, тој разликува неколку вида движења на камерата од кои секој произведува одреден впечаток најгледачот. Еве некои од нив: со следењето со камера на некој предмет или лице во движење се постигнува двојна динамика; движењето на камерата кон статичен објект создава илузија дека тој објект се движи; со движењето на камерата се одредува просторниот однос помеѓу два елемента во акција; приближувањето на камерата може да акцентира некој предмет или лице, да произведе шок и удар, да предизвика ментална тензија во свеста на гледачот; движењето на камерата може да делува како субјективно гледање на лице во од, да означува интродукција, воведување на некој предмет или амбиент, потоа осаменост или морална, психичка изгубеност, најпосле, заминување во нешто нестварно (сништа, желби и минато) итн, итн. Ова се само некои од безбројните значења што може да ги има камерата во движење. Тоа се некој вид визуелни фигури кои веќе имаат свое одредено значење. Затоа, не ретко, визуелните симболи се постигнуваат со движење на камерата. Разбирливо е дека движењето, само по себе, нема да има такво дејство на гледачот, како кога произлегува од содржината, или помага што подобро да се открие нејзината внатрешна смисла, да стане филмски динамична. Таквото движење на камерата создава динамика на филмската слика која има и содржинско и формално оправдување.

Ние веќе наведовме многу познати сниматели кои со својата уметничка фотографија дадоа силен и посебен придонес за општата вредност на филмот. Тие не се задоволуваат со сликата едноставно да регистрираат некакви настани, туку настојуваат низ слика да ја изразат внатр

решната динамика на тие настани или да ги трансформираат во нова ликовна вредност која ќе ја надгради и самата стварност. По режисерот, снимателот е тој кој во најголема мерка може на филмот да му даде одреден стил, тој најмногу може да придонесе за вонечното остварување на режисерската замисла, особено кога се работи за атмосферата и штимунгот кои во филмот ја играат најважната улога. Филмот се изразува преку слика, така што на самата таа слика се постигнува она што го нарекуваме специфично филмско дејствување. Во текот на релативно кусиот развиток на кинематографијата се издвојуваат неколку големи филмски сниматели, кои на филмовите им го даваат печатот на својата индивидуалност, дури и кога соработуваат со најголеми режисери. Интересно е што тие сниматели и започнувале да работат со најпознатите режисери. Да го земеме за пример германскиот филмски експресионизам. Дали **Wiene**-овиот "Кабинет на докторот Калигари" би бил она што е без фотографијата на Вили Хамстер (**Willy Hamelster**) кој со сликата успеал да ја изрази сета морничавост на глетките во стилот на експресионистичкото сликарство на она време. Зарем **Ланг** би можел да го оствари оној свој специфичен "готски" штимунг во "Метрополис" и "Нибелунзите" да немал снимател каков што е **Гинтер Ритау** (**Günter Rittau**) (кој го сними и **Стернберговиот** (**Sternberg**) "Син анџел"). Од германските експресионистички сниматели треба да се напомнимат уште **Futz-Arno Wagner**, кој за **Ланг** ги сними "Изморената смрт" и "М", за **Мурнау** "Вампирот Носферату", а за **Пабст** "Љубовта на Џени Хеј", "Опера за три гроша", "Западен фронт" и "Другарство"; **Гвидо Себер** (**Guido Seeber**), кој за **Пабст** ги сними "Улицата без радост", "Мистеријата на една душа", и **Карл Фронд** (**Karl Freund** кој соработуваше со **Ритау** (**Rittau**) на "Метрополис" и го сними **Дипоновиот** (**Dupon**) "Вариете", **Рутмановата** (**Ruttmann**) "Симфонија на велеградот" и **Мурнаувиот** "Последен човек".

Во Франција, во времето на немиот филм, се издвојуваат два снимателя кои со своите уметнички индивидуалности можеа да застанат рамо до рамо со режисерите со кои соработуваа. Тоа се **Leonce Burel**, кој сними доста рани филмови на **Жак Фејдер** (**Jacques Feyder**), особено **Mau Ray**, кој со **Рене Клер** (**René Clair**) го создаде прочуениот "Меѓучин" и сам направи неколку значајни надреалистички и експериментални филмови, како

што се "Морска звезда", "Враќање кон разумот", "Тајната на дворецот на коцкарите", *Georges Perihal* за Клер ги сними филмовите "Слободата е наша" и "14 јули", а за Корда "Животот на Рембрант" и "Приватниот живот на Хенри VIII". *Boris Kauffman* со својата фотографија многу придонесе Вигоовите филмови "По повод Ница", "Аталанта" и "Нула од поведение" да добијат на својот внатрешен интензитет и атмосфера. *Roger Hubert* за Фејдер ги сними филмовите "Пансионот Мимоза" и "Законот на Север", а за Карне "Жени", "Нокниот гостин" и "Децата на рајот", додека *Court Courant* за Карне го сними "Денот се раѓа" и за Реноар "Свер човек". Денес во францускиот филм се истакнуваат снимателите *Armand Thirard* (*Quai des Orfevres*, "Молчењето е злато", "Пасторална симфонија", "Убавиците на нојта", "Манон", "Надница за страв", "Сатани", "Тоа е времето на убијците"), потоа Хенри Алкан ("Убавицата и свертот", "Љубовниците од Верона", "Ана Каренина", "Битка за пруга", "Хероите се уморни", "Случајот на д-р Лорент") и Клод Реноар (*Claude Renoir*) кој, заедно со Толанд, Тисо и Фигероа, секако се вбројува меѓу најзначајните сниматели во светот. Клод Реноар веќе во "Излет" (во режија на Жан Реноар) покажа дека во фотографијата умее да внесе поетско-лирски елементи. Во неговата фотографија се чувствува сликарската вредност по тоа како ги употребува преодните сликарски тонови помеѓу светлината и темнината. Реноар е мајстор за фотографија во боја. Тоа особено го покажа во филмовите "Алиса во земјата на чудата", "Тајната Пикасо" и "Еден живот". Во последните два филма Реноар успеа бојата да ја користи драматуршки, со помош на бојата да постигне специјални штимунзи, притоа одбегнувајќи ги како натуралистичкото однесување на бојата во стварноста така и артифициелноста и кичот. Во филмот "Еден живот" фотографијата најмногу придонесува за оживување на атмосферата и за доближување до стилските белези на романот на Мопасан, според кој е работен филмот. Други значајни филмови на Реноар се: "Големата илузија", "Рекна", "Златните кочии", "Елена и мажите", "Злосторство и казна", "Господинот Винцент", "Девојната Мадлен", "Вештиците од Салем", "Измамници".

Уште во самиот почеток на развитокот на американскиот филм се забележуваат два правца, две концепции на снимателската работа. Едната сè повеќе се стреми кон блескавата и префинета фотографија која честопати оди во

нич и сладникавост, а другата кон груба, автентична слика која верно ја одразува стварноста. Во 1926 година Карл Струс (Karl Struss) го снимил за Нибло филмот "Бен Хур" во стилот на брилијантен спектакл кој во Америка до денешен ден во разни видови се обновува, а во 1929 Флојд Кросби (Floyd Crosby) со флаерти и Мурнау го снимил "Табу", автентичен документарен филм за животот на едно племе на Јужното Море. Помеѓу овие два спротивни стила фотографијата на американскиот филм се движи и денес. Честопати еден ист снимател во разни филмови употребува различни фотографски стилови. Тоа се гледа и во творештвото на Грег Толанд (Gregg Toland), кој за време на својот живот снимил близу педесет филма и се здобил со неколку светски награди за фотографија. Во прв ред, Толанд е мајстор за црно-бел контраст, правење перспектива, длабочина и пронаоѓање ефектни ракурси. Во Толандовото творештво, од една страна, имаме филмови каков што е "Плодови на гневот", кој по својата автентична, слободна фотографија наликува на неореалистичките филмови, а од друга страна, "Оркански височини" снимен во традиционалниот американски "polished style". Во "Граѓанинот Кејн" Толанд, секако, го постигнал врвот на својата фотографска уметност. Црно-белите контрасти тука се користени до максимум, а особено употребата на ракурсот и движењето на камерата која на тој начин многу придонесува за динамиката на филмската слика. Додена во "Граѓанинот Кејн" фотографијата придонесува во создавањето на општата драматика, во "Најубавите години од нашиот живот" фотографијата е прилично "помека" што одговара на епските особености на филмот. Другите филмови на Толанд се: "Нана" (1933), "Бедници", "Пат кон славата", "Корсокан", "Интермецо", "Второто враќање дома" и неговиот последен филм "Песната е родена" (1948). Од другите значајни американски сниматели ќе ги спомнеме Артур Милер (Arthur Miller), Јозеф Рутенберггер (Joseph Ruttenberg), Рудолф Мате (Rudolf Maté), Французин по потекло, кој во последно време се занимава со режија, и Џон Алтон (John Alton), кој покажува извонредна смисла за фотографија во боја, снимајќи ги филмовите "Американец во Париз" и "Браќата Карамазови". Артур Милер се застапува за лиризам во фотографијата што особено се гледа во Фордовиот филм "Колку беше зелена мојата долина", каде што со фотографијата извонредно успеал да ги подвлече поетските

штимунзи. Тој за Форд го сними и филмот "Тутунскиот пат", за Хатавеј (Hathaway) "Џони Аполо", за Мамулијан (Mamouljian) "Во знагот на нулата", а за Мајлстон (Milestone) "Заточениците на Ѓаволот". Јозеф Рутенберг е претставник на типично американскиот префинет фотографски стил. "Големиот валцер" во режија на Дививие, "Робови на минатото" во режија на Ле Рој, "Г-ѓа Минивер" во режија на Вајлер (Wyler), најдобро го илустрираат таквиот начин на фотографирање, кој, честопати, е на рббот на сентиментализмот и сладникавоста. Рудолф Мате е познат како одличен снимател уште од времето на неговиот филм. Тој го сними и филмот на Дрејер (Dreyer) "Страдањата на Јованка Орлеанка", а исто така беше и еден од снимателите на Дрејеровиот "Вампир". Познато е дека во "Страдањата на Јованка Орлеанка" камерата во голема мерка придонесе во создавањето на атмосферата и динамиката која до ден-денес делува на гледачите. Ракурсите и движењата на камерата тука прв пат се користени во драматуршка смисла и имаат функција не само да ја изразат содржината, туку и самите да создаваат филмски ритам. Пред да премине на филмска режија (1950), Мате сними голем број филмови, меѓу кои се: "Последниот милијардер" (Рене Клер), "Лириом" (Фриц Ланг), "Вистинска слава" (Хенри Хатавеј), "Странскиот дописник" (Алфред Хичкок), "Леди Хамилтон" (Александер Корда), "Да се биде или не" (Ернест Лубич), "Гилда" (Кинг Видор), "Убавицата од Њу Орлеанс" (Рене Клер), "Сахара" (Золтан Корда).

Англиските филмски сниматели, едно време, во првите повоени години, беа на пат да создадат посебна фотографска школа со особени артистички белези. Особеностите на нивната фотографија беа: пан-фокус и остри црно-бели контрасти. Да се потсетиме на филмовите "Големото исчекување", "Оливер Твист", "Хамлет", "Кратка средба", "Браќа", во кои фотографијата ги пленеше гледачите со својата изразност. Дезмонд Дикинсон (Desmond Dickinson) го достигна врвот во користењето на панфокусната фотографија и само "Граѓанинот Кејн" на Толанд може да се спореди во таа смисла со "Хамлет", чија слика не само што е остра и контрастна по длабочина туку непрекинато се движи од остри планови до детали и обратно. Гај Грин (Guy Green) е мајстор за црно-бели контрасти. Освен филмовите "Blanche Fury" и "Црниот оклоп", сите негови филмови се правени во

црно-бела техника. Во тие филмови фотографијата го донесува мирисот на времето: "Големите исчекувања", "Оливер Твист", "Тринаесеттиот час", "Адам и Евелина", "Просјачката опера", "Јас сум камера". Роберт Краскер (Robert Krasker), покрај одличната атмосферска фотографија во "Кратка средба", "Бегалец" и "Мирниот Американец", даде и одлична фотографија во боја во "Хенри V", "Цезар и Клеопатра", "Сенсо" (со италијанскиот снимател Алдо), "Ромео и Јулија" и "Трапез". Тешко е да се рече дека Хари Страдлинг (Harry Stradling) е исклучително англиски филмски снимател, и покрај тоа што со работа на филм започна во својата татковина, каде што ги снимил филмовите "Пигмалион" (во режија на Ентони Аскит) и "Крчмата на Јамајка" (во режија на Алфред Хичкок). Во Франција Страдлинг ги снимил за Фејдер "Херојскиот кермес" и "Големата игра". Најмногу снимаше во Америка, и тоа со најпознатите режисери, како што се: Видор ("Цитадела"), Казан ("Трамвајот наречен желба" и "Лицето во толпата"), Роберт Висе ("Елена од Троја"), Ирвинг Рапер ("Марџори Монингстар"), Габриел Паскал ("Андрокле и лавот").

Русите имаат двајца значајни сниматели: едниот е Сига Вертов, и самиот режисер, а вториот е Едуард Тисе, постојан соработник на Ејзенштејн. Вертов, со својот брат Михајло Кауфман, снимил низа филмски репортажи и документарни филмови, како што се "Една година по смртта на Ленин" (1925), "Шестиот дел на светот" (1927), "Единаесетта година" (1928), "Човекот со камера" (1929). Вертов негуваше автентична, документарна фотографија, но не се стегаше да и даде и лирска нота кога тоа содржината го бараше, како, на пример, во филмот "Трите песни за Ленин" (1934). За време на Втората светска војна Вертов снимил голем број драгоцени документи, кои ги намонтира во филмовите: "Еден боен ден во СССР", "Сталинград", "Дните и ноќите на Ленинград", "Битката за Украина", "Битката за Берлин". Едуард Тисе е фотографски сликар. Неговата соработка со Ејзенштејн во голема мерка му помогнала својата фотографија да ја усвои во смисла на композицијата. Фотографијата на Тисе како да е создадена од бел и црн мермер. И денес кога ги следиме "Крстосувачот Потемкин", "Генералната линија", "Аероград", ние им се восхитуваме на убавината и драматичноста на неговата фотографија. "Иван Грозни", "Александар Невски", "Да живее Мексико" се ремек-дела

на фотографската уметност. По тие филмови и одвојувањето од Ејзенштејн Тисе остана само технички брилијантен ("Срдба на Лаба", "Глинка"), тој веќе не внесуваше сликарски елементи во кадарот, што претставува уште еден доказ колку е важна соработката помеѓу режисерот и снимателот. Од другите советски сниматели треба да се спомне, пред сè, Головња, одличен теоретичар, мајстор за осветлување на објекти и соработник на Пудовкин. Головња е застапник на реалистичкото осветлување во кадарот, природниот агол на гледање и подземањето на психологијата во артистичката игра. Тој реализам во фотографијата особено се чувствува во раните филмови на Пудовкин ("Мајка", "Покрај Санкт Петербург", "Потомот на Џингис-кан", "Живиот труп"), додека подоцна, особено во звучниот филм, се забележува дека Головња оди кон префинета фотографија ("Суворов", "Адмирал Нахимов"), што е во согласност и со режисерската концепција на самиот Пудовкин, кој на крајот од својата кариера наполно се изгуби во конвенционални пригоди ("Три средби", "Жетва"). Неколкумина советски сниматели треба посебно да се истакнат: Сигаев ("Чапаев"), Демутски ("Арсенал", "Земја"), Гинсбург ("Срам", "Селани"), Москвин ("Напут"), Рапапорт ("Млада гарда"), Андриканис ("Отело"), Сергеј Урусевски ("Враќањето на Василиј Бортников", "Жеравите летаат") и Владимир Николаев ("Балада за војникот").

Италијанските филмски сниматели станаа значајни во исто време кога се афирмира и самиот италијански филм, а тоа е времето непосредно по Втората светска војна. Адекватно на режијата и сценариото, и предвоената италијанска фотографија беше безначајна, било да е разубавена и сладникава (во конвенционалните љубовни комедии) или псевдомонументална (во историските спектакли). Неореализмот и даде посебен стил на италијанската филмска фотографија: автентичност и стварност. Сличноста со фотографијата на Сига Вертов само е формална: тој секогаш на сликата сакаше да и даде чист, вистински документ, а неореалистичките сниматели скоро секогаш фотографски ја поетизираа стварноста колку и да е таа груба и бедна. Тоа особено се забележува во фотографијата на Алдо Грацијати (Aldo Graziati), кој ги снимил "Чудото во Милано" и "Станицата Термини". Карло Монтуори (Carlo Montuori) повеќе се стремеше кон реализам

и веродостојност ("Крадци на велосипеди", "Тешки години", "Покрив"), а исто така и познатиот снимател кој го носи само името Алдо, а ги снимил: за Де Сика - "Умберто Д", за Висконти - "Земјата се тресе", а за Орсон Велс - "Отело", каде што веќе тргна во стилизација за наполно да ја совлада во филмот "Сенсо". Снимателот Алдо Тонти е некаде на средината помеѓу стилизацијата и автентичноста. Тој успеа на сликата да и даде и верна атмосфера на амбиентот и поетско-лирска нота, па дури и шармантна историска патина во стилот на американските концепции за историските филмови ("Војна и мир"). Најзначајните филмови на Тонти се: "Ноќите на Кабирија", "Европа 51", "Опсесија", "Воденицата на реката По", "Неаполските милионери". "Сонцето повторно се раѓа", "Без милост".

На крајот да кажеме и неколку збора за снимателот кој на мексиканскиот филм му обезбеди светско значење. Тоа е Габриел Фигероа (Gabriel Figueroa) кого со право го нарекуваат "сликар на филмската лента". Секој негов кадар е симбол, а секоја сцена драматична игра на светлината и сенките. Фигероа твори на контрасти, но тие не се онака остро како што ги поставува Гај Грин, ниту онолку барани и до детали усовершени како кај Толанд. Можеби најблизок му е Тисе, и тоа во "Александар Невски" и "Да живее Мексико". Фигероа, исто така, ваја фигури во кадарот, а пределите и формите ги компонира во совршена целина. Како да е најсреќен кога на фотографијата ништо не се движи: тогаш умее да ја доведе до совршенство и да и обезбеди динамика со менување на белите и црните плочи. Ако мексиканскиот филм треба некому да му заблагодари што е признат во светот, тогаш, покрај Фернандез и Буњуел, таа благодарност му припаѓа и на Фигероа кој снимил голем број филмови и чие име секогаш обезбедува висококвалитетна фотографија каква што видовме и во филмовите "Енамо-рада", "Марија Канделарија", "Господ е мртов", "Ураган", "Бисер", "Рио Ескандидо", "Маклосида", "Лошо сакана", "Бунт во Санта Круз", "Заборавени", "Дива страст", "Ла кукарача".

Тука е неопходно да се спомнат и јапонските сниматели кои во неколку филмови дадоа извонредна фотографија. Тоа се Назуо Матсџама, кој извонредно динамично го снимил "Рашомон", потоа Асаичи Накај, чија фотографија во "Седумте самураи" наликува на старите јапонски

грав
тата
и си
но в

Во о
свет
на н
мног
тие
Се с
нара
ме н
се з

Филм
фија
нал
тој
арти
филм
ста
нија
тоа

("Ф

**

гравури, и особено Хохеј Сугијама, кој во филмот "Вратата на пеколот" даде извонреден пример на драматично и симфониско користење на бојата и нејзиното симболично вплетнување во самото дејствие.

Во овој преглед на најзначајните филмски сниматели во светот сакаме да обрнеме внимание на една важна страна на филмското творештво, а особено на луѓето кои многумина забораваат да ги истакнат и покрај тоа што тие придонесуваат за вредностите на одредени филмови. Се обидовме, исто така, да ги истакнеме најважните карактеристики на одделни филмски сниматели, да укажеме на стилот и правецот кој, барем делумно, кај нив се забележува.

Филмот дејствува на гледачите преку снимената фотографија што ја остварува снимателот и тој одамна престанал да биде само техничар кој се занимава со камера, тој се повеќе ја надвладува техниката и ја користи во артистичка смисла. Во сложениот процес на создавање филм, снимателот е необично важен соработник кој, ако стане и уметник, може филмот да го збогати по онаа линија која за кинематографскиот медиум е најбитна, а тоа е динамиката на филмската слика.

("Филмска култура" 17/18/1960)

Превод:
Дубравка Рубен

Во овој број соработуваат:

Ѓорѓи ВАСИЛЕВСКИ

Павле КОНСТАНТИНОВ

Љубомир КОСТОВСКИ

Благоја КУНОВСКИ

Слободан ПЕТРОВИЌ

Илинденка ПЕТРУШЕВА

Дубравка РУБЕН

Иван СТАНОЕВ

Бане ЧАДИКОВСКИ

Мирослав ЧЕПИНЧИЌ

Ацо ШТАКА

лектор

Оливера ПАВЛОВСКА

насловна страница

Златко ПАНОВСКИ

ИЗДАВА

НИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА - СКОПЈЕ

Неј Димитар Влахов бб

п.ф.161 - 91000 СКОПЈЕ

тел.228-064 и 221-579 (091)

за издавачот

Ацо ПЕТРОВСКИ

печатено во НУБ "Климент Охридски"

тираж: 350 примероци