КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



киношечен месечник

27

СКОПЈЕ, 1982

****

содржина

АРХИВ НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

- Делчо Костадиновски: За Македонија во странските филмски архиви..... 7

Од животот и делото на Трајче Попов

- И.Петрушева: Кроки за портрет 12
- А.Поповски:Трајче Попов - живот и дело.... 15
- Разговор со Трајче Попов..... 20

ПОВОДИ

Програма на канадски експериментален филм

- Б.Куновски: Канадски експериментален филм. 45

Кинотечна програма 1981 - 1982 година

- Љ.Костовски:Англискиот каприч..... 58
- Б.Куновски: Филмовите на Франсоа Трифо, со акцент врз "Украдени бакнежи"..... 79
- М.Чепинчиќ: "Сенсо", Висконти и крајот на неорвализмот..... 82
- Љ.Костовски: Освојувачот на северниот пол. 93
- Т.Османли: "Нибелунзи" или за призивот на сеништа на минатото..... 96
- Б.Куновски: Граѓанската декаденција под лупа.....105

Третиот филмски свет

- С.Петровиќ: Распродажба на соништа 108
- Разговор со Сатјаџит Реј (превод).....118

ИН МЕМОРИЈАМ

- М.Чепинчиќ: Абел Ганс - проклнат целулоиденпророк..... 151

ОТВОРЕН ФИЛМСКИ УНИВЕРЗИТЕТ

- И.Петрушева: Филмот и воспитувањето..... 159

КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР

- Д.Рубен: Информација за Деновите на полскиот и Деновите на кинескиот филм... 169
- Т.Фрелих: Кинеска кинематографија..... 173

Забелешка:

Фотографските илустрации за овој број се од фото-документацијата на Трајче Попов.

****



АРХИВ НА
МАКЕДОНСКИОТ
ФИЛМ

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

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

****

Костадиновски Делчо

ЗА МАКЕДОНИЈА ВО СТРАНСКИТЕ ФИЛМСКИ АРХИВИ

Основните принципи на филмот се засновани на фактот дека филмот е уметност-документ, па оттука и интенцијата дека не треба да се третира како просто економско добро, туку како културно богатство на еден народ или, пошироко, на една нација во дадена епоха. Должноста на денешната генерација е да направи се, ова уметничко-документарно богатство да го зачува за идните генерации. Идејата за заштита на филмското благо не е нова: првите вакви иницијативи јасно се искажани уште во 1888 г.од Полјакот Митушевски во неговата брошура "Филмот како нов извор на историјата".

Секоја нација го негува култот кон се она што на некој начин го регистрира делот од нејзината историја. Филмската камера безмилосно бележи се она што се случува пред нејзиниот објектив, без разлика дали се наоѓа во рацете на завојувачот или ослободителот. Раководејќи се од тие сознанија, стигнавме до податокот дека за време на Првата светска војна, заедно со француската армија која напредувала кон Солун, на територијата на Македонија престојувале и екипи на воени снимателi. Иако задачата на овие снимателi била да ги бележат успесите на сојузничките армии, историскиот пробив на Солунскиот фронт, воените операции, тие истовремено снимале и сцени од тогашното македонско секојдневие, македонското село, македонскиот бит, како и разни културни и историски споменици,на кои наидувале. Воените снимателi го снимале страдањето на народот на чија почва се одвивале воените дејствија; тие не можеле да останат рамнодушни и кон природните убавини на кои наидувале. Некои од нив засекогаш ќе останат забележани на филмската лента.

Претходните истражувања не доведоа во Архивот на француската армија, во тврдината Иври, недале-

ку од Париз. Под буквата "М" се сместени грото од филмските материјали снимени во Македонија во периодот од 1912 до 1918 г., а не мал дел и како материјали снимени во Јужна Србија, на Солунски фронта еден дел е поместен и во одделот за балканското бојште. Покрај содржинската вредност на снимените материјали, особено интересно е нивното сигнирање. Имено, иако во тоа време (1912 - 1918) Македонија никаде официјално не фигурира како посебен етно-географски елемент, поголем дел од снимените материјали се сигнирани со името МАКЕДОНИЈА, со сите примеси на тогашниот македонски бит.

Сите филмски материјали снимени во овој период на територијата на Македонија се снимени со 35 мм камера, на нитро - лента, во црно-бела тенника, а постојат и во оригинален негатив. Снимени се како посебни филмови или претставуваат делови од одделни филмски журнали кои информирале за актуелностите од тој период. Нивната должина варира од 33 м. до 355 м.и сите се правени во вид на воени репортажи, а одделни секвенци во самиот филм се појаснувани со пишани телопи.

Вниманието на гледачот го свртува филмот под наслов "МАКЕДОНСКИ ФРОНТ", кој во Архивот на француската армија се води под сигнатура А 14-18-792. Овој филм е долг 355 м, а снимен е во 1916 г. Тематски го опфаќа македонскиот фронт со градовите низ кои минувала француската армија (градовите по текот на реката Вардар): Скопје, Велес, Градско, Војнице, Кавадарци, Криволак, Ралчиште. Анонимните воени снимателе го следат со своите камери победоносниот пат на француската армија, притоа оддалечувајќи се одвреме навреме од монотоните воени колони за да ни ги прикажат панорамите на Велес, Кавадарци, убавините на Криволак. Во Велес е прикажано влегувањето на моторизираните единици, преминот преку мостот на реката Вардар, како и панорама на градот.

Кавадарци - панорама на градот снимена од некое блиско брдо и единиците на сојузничките армии на пат за Битола.

Војнице - панорамски кадри на самото село, црквата, а вниманието на воениот репортер е свртено кон една селска прослава што се одржува во дворот на црквата.

Криволак - премин преку река на француски трупи по понтонски мост.

Дунавската дивизија кај Криволак.

Најголем дел од филмот е посветен на Скопје.

Дали воените снимателн биле одушевени од овој ориентален балкански град или се задржале повеќе време, па успеале да го овековечат Скопје во виорот на I-та светска војна. Воените снимателн првин го снимиле преминот на француската кавалерија преку Камениот мост во Скопје, па потоа се качиле на Скопското кале за да снимат панорама на Скопје со сите негови џамии и минарија. Дадено е и едно дефиле на африканскиот регимент низ улиците на Скопје а се повеќе кадри се гледаат граѓаните кои го следат дефилето на африканските војници.

Прикажана е и една артилериска единица крај Скопје. Авторите на овој филм понатака ни ја даваат старата скопска чаршија со сите нејзини карактеристики. Тие кадри најверојатно се снимени во некој пазарен ден. Во неколку кадри се прикажани народни носии од Скопско снимени во самата чаршија.

Овој филм претставува интересен документ за Скопје од времето на I-та светска војна. Интересно е што тој е еден од ретките филмски документи кој се оддалечува од воените дејствија и се занимава со секојдневниот живот на чаршијата, прикажува лица на случајни минувачи, панорами, а дадени се и некои значајни објекти во градот.

Под сигнатура А-14-18-750 се наоѓа филмот "ЗАЗЕМАЊЕТО НА БИТОЛА". И овој филм е снимен во 1916 година, по заземањето на Битола од сојузничките армии. Снимена е панорама на Битола,

влегувањето на ослободителните војски во градот, Следуваат кадри од дефилето на воени единици што учествувале во заземањето на Битола, на кое присуствува и српскиот принц Александар. Следните кадри ја прикажуваат Битола по бомбардирањето од страна на Бугарите. Прикажани се разурнати куќи, потоа оштетената железничка станица со неколку погодени вагони. Следуваат кадри на евакуација на жени и деца од градот по извршеното бомбардирање. И, на крајот, пак неколку кадри на кои се гледаат последиците од бомбардирањето при кое биле погодени и складиштата на муниција.

Должината на овој филмски документ е 179 м. Интересен е и филмот кој во Архивот на француската армија се води под сигнатура А-14-18-756, а носи наслов "АНГЛИСКИ ТРУПИ ВО МАКЕДОНИЈА". Неговата должина е 239 м. Снимен е во околината на Битола каде што најверојатно, била стационирана таа англиска единица. Се редат кадри во кои се прикажани селани од некое битолско село кои работат за фронтот, селска фурна што работи за фронтот, импровизирана полска болница во која што помага месното население, како и една перална на завои каде што работат македонски жени. Дел од филмот прикажува планински мотиви, беспаќа, надојдени реки, со што, се чини, снимателот сакал да укаже на тешкотиите на кои наидувале единиците.

Вредно е да се спомене и филмот "НА ЗАПАД ОД БИТОЛА" што се води под сигнатура А-14-18-748. И овој филм е снимен кон крајот на 1916 или почетокот на 1917 г. Прикажано е едно село во Македонија (во околината на Битола) и една колона на маски што ја поминува надојдената река Драгор, преку импровизиран мост. Камерата го слика животот во селото кое се наоѓа непосредно до фронтот. Должината на овој филм е 198 м.

Филмот со службен наслов "СРБИЈА" е снимен во планините на Македонија и прикажува еден воено-санитетски логор на сојузничките армии. Целиот филм е снимен надвор од урбаните средини, некаде во планинските предели југозападно од Битола. Преовладуваат кадри од напредувањето

****

на воените единици, транспортот на материјал
со маски, заземањето положаи и дејствувањето на
една француска артилериска единица. Должината
на филмот е 215 м., а се води под сигнатура
А-14-18-717.

Интересен е и филмот под наслов "ГЕНЕРАЛ ГИЈОМ
ВО ПОСЕТА НА МАКЕДОНСКИОТ ФРОНТ". И овој филм
изобилува со сцени од напредувањето на трупите,
разни смотри, дефилеа, итн. Помали делови се
снимени во градски амбиент. Должината на овој
филм е 261 м.

Пустошењата на војната што се водела на македон-
ска почва јасно се гледаат и од филмот "Запале-
ни вагони во Градско", во должина од 50 м. Сли-
чен е и филмот "СМОТРА НА ФРАНЦУСКИТЕ ТРУПИ ВО
МАКЕДОНИЈА", како и "РУСКИ ТРУПИ КРАЈ БИТОЛА",
во кој, покрај воените единици, дадени се пано-
рами на некои села, пејзажи на планински преде-
ли итн.

Општо земено, сите овие материјали претставува-
ат интересни документи снимени во Македонија во
периодот на Првата светска војна, а интересот
за нив расте поради фактот дека во архивите на
земјава има малку филмски документи токму од
тој период.

****
****

Продолжувајќи ја традицијата на одбележување
значајни датуми и јубилеи од нашето повоено,
организирано филмско производство и претставува-
ње на доаените на македонскиот филм, овој пат
се определивме да го одбележиме животот и дело-
то на Трајче Попов.

****

****

Илинденка Петрушева

КРОКИ ЗА ПОРТРЕТ

- Пред десетина години, во ревијата "Филм"-Загреб, во написот посветен на 25-годишнината на југословенскиот филм, меѓу останатото се вели и ова: ... "Секоја средба со Македонија, со нејзините пејсажи и луѓе,со нејзиното неисцрпно културно наследство, кое претставува вечен предизвик за љубопитниот и креативен дух - за него претставува доживување и инспирација. Тој тогаш зборува со душата, слика со срцето..." Станува збор за Трајче Попов, еден од доајените на македонскиот и југословенскиот филм.

- Од биографијата на овој наш филмски деец, ги издвојуваме следниве моменти: роден е во Титов Велес во 1923 година. Во овој револуционерен град, Трајче Попов не можел да остане настрана од напредните движења. Најнапред е вклучен во марксистички кружоци, во 1941 година станува член на СКОЈ, а по победата на Револуцијата, во 1946 година, станува член и на СКЈ.

- Љубовта кон фотографијата, што ја негува уште од детските и младешки денови, го втурнува во авантурата да регистрира со фотографски апарат се она што се случува во деновите на окупацијата, а веднаш по ослободувањето таа дејност го насочува кон новинарството. Станува прв дописник на Танјуг за Велес и неговата околина.

- Првата средба со филмот (професионално) Трајче Попов ја доживува на првиот југословенски курс за филмски режисери и снимателиштосе одржува во првата половина на 1946 година во Белград. По успешното завршување на курсот Попов се враќа во Македонија, продолжува да работи за Танјуг, но набрзо станува дописник на филмскиот журнал на "Звезда филм" - Белград. Истовремено, активно се вклучува и во штотуку организираното македонско филмско производство - како режисер и како снимател работи за ФИДИМА (Филмска дирекција на Ма-

кедонија), а по формирањето на "Вардар филм" се вклучува и во неговото производство.

- "Трајче Попов соработува со "Звезда филм речиси од нејзиното формирање. Како единствен автор дал посебен допринос, со филмска камера да се забележи давањето помош од страна на Југословенската армија и народот на борците од Демократската Армија на Грција. Тоа се непреценливи филмски документи за еден значаен историски период." Цитатот е земен од еден документ од архивата на "Звезда филм".

- Како снимател-дописник на "Звезда филм" за Македонија, НР Албанија и НР Бугарија, Попов забележува врз филмската лента бројни значајни настани од обновата и изградбата на опустошената, од војната, земја, како и бројните контакти на нашата земја со соседите. Од овие материјали, подоцна, на пример, е создаден филмот "Низ Пиринска Македонија".

- Како единствен снимател ја прати работата на V конгрес на КПЈ. Го реализира среднометражниот документарен филм "Петтиот конгрес на КПЈ",за кој што ја добива првата награда на Сојузната влада. За деновите што ги поминал заедно со делегатите на Конгресот, Попов води дневник и еве што забележал:

"... Во пространата дворана во Домот на гардата, на Топчидер,во Белград, собрани се 2344 делегати. Тоа е прв, најголем собир на нашата Партија по победата на социјалистичката револуција.Составот на делегатите е импресивен: тука се комунистички илегалци, политички робијаши од пред војната, херои од боиштата, припадници на славните партизански одреди. Нивните гради ги красеа бројни одликувања.
Светот во овие мигови го очекува одговорот на КПЈ до Сталин. Во конгресната дворана на Топчидар, како одговор, спонтано се создаваат стиховите "Другар Тито, ние ти се колнеме, од твојот пат не ќе отстапиме" и "Што се побројни клеветите и лагите, тоа Тито ни е помил и подраг..."

- Од 1949 година Трајче Попов се наоѓа на постојана работа во "Вардар филм". Работи како снимател, како помошник режисер, како сценарист (еден е од авторите на сценариото за играниот филм "Мис Стон") и најодзади, еден е од најплодните режисери на документарни филмови. Неговиот творечки опус досега до околу сто и педесет кусометражни, долгометражни документарни филмови, бројни филмски репортажи и филмски документации. Во неговата филмографија стои и податокот дека Трајче Попов е и режисер на два долгометражни играни филмови: "Македонска крвава свадба" и "Пресуда". Од овој, навистина, богат опус ќе издвоиме неколку документарци - "Бели мугри", "Ритам и звук", "Птици и риби", "Шарпланинецот Мургош", "Поетот изгнаник", "Охридскиот светилник", "Бараме леб", "Кирил и Методиј", "Довикување на пролетта", "Свадбата на шарпланинецот", "Рацин","Нов живот", "По долината на реката Вардар", "Градот на човековото препознавање", "Кочо Солев Рацин", "Сите деца на светот имаат ист смев и плач", "Македонија во НОВ и Револуцијата 1941-1945"...

- Хроничарот ќе забележи: Трајче Попов е добитник на неколку признанија на Белградскиот мартовски фестивал,како и на бројни други меѓународни, сојузни, републички и градски признанија и награди.

****

****

Анте Поповски

ТРАЈЧЕ ПОПОВ - ЖИВОТ И ДЕЛО

(Беседа на свечената академија посветена на 35-годишниот јубилеј на Т. Попов на ФЈИФ во Пула 1981 година)

Цели четири децении во нашата национална култура неуморно делува и отстојува делото на режисерот ТРАЈЧЕ ПОПОВ. Тоа е автор, чие творечко раѓање се совпаѓа со раѓањето на македонскиот филм или поточно се совпаѓа со историскиот миг на македонското национално и социјално ослободување. Длабоко почитувајќи го вонредно значајното дело и личност на Милтон Манаки, кој со својата камера остави запишани трајни и неизбришиви сведоштва за состојбите во Македонија во почетокот на овој век, за една активна и организирана традиција во областа на филмот всушност, може да се говори, дури од ослободувањето наваму. На некој начин, ослободувањето на Југославије е заеднички датум и на раѓањето на целата југословенска кинематографија. Паѓа во очи дека новата македонска книжевност израсна и се потпира врз богатата пишувана и орална традиција на нашиот народ, паѓа во очи исто така дека и во останатите сфери на нашата национална култура не е почнато од ништо, туку, напротив, се се потпира врз мошне богати ликовни, музички и други традиции. Што се однесува до македонскиот филм - тој навистина почна без никаква традиција. Дотолку е позначаен и поимпресивен резултатот што го постигна македонската кинематографија во изминатите четири децении и во кои делото и името на Трајче Попов неимарски е поврзано со тој развој и тој раст. Оваа згорна ретроспекција укажува на вистината дека историјата на современиот македонски филм во областа на документаристиката е зачната со пионерското дело на Милтон Манаки и природно продолжена и надградена со личноста и делото на Трајче Попов.

Пејсажот на Македонија во првите години на нејзината национална и политичка слобода претставува пејсаж на драматичен судир на две епохи: Се уште беа присутни облиците и трагите на феудалниот деспотизам од една страна,и, од друга: почетоците на една модерна преобразба на слободното македонско општество. Тоа беа епски мигови кога една силна генерација успеа и продолжуваше да се надградува врз револуционерната платформа на македонската ослободителна историја и која заедно со сите братски народи и народности на Југославија ја започна и успешно ја заврши одлучната битка за триумф на најхуманистичките цели и идеи на Југословенската револуција.

Тие епски мигови беа голем испит за моралот и креативната инспирација на творецот. Периодот на еден импресивен, речиси романтичен занес на својата генерација како и на генерациите што надоаѓаа по неа Трајче Попов ги запиша со својата камера со сета одговорност на документарист: Ги овековечи последните мигови на газијените лампи, ги забележа интелектуалците кои облечени во војнички цокули маршираа кон иднината, ја овековечи класата на работниците и на селаните кои излегуваа и се покажаа од пределите на петвековната тиранија во пределите на иднината. Мораме да признаеме дека Трајче Попов со својата документаристичка палета го наслика овој дел на Македонскиот Балкан со смисла да не пропушти ниту еден единствен значаен детал. Го надгради, всушност,со сите атрибути на психолошка и социолошка тензија на вистински творец. Времето тоа убаво го потврди.

Трајче Попов во текот на својот творечки век реализира несекојдневни резултати: два целовечерни играни филмови кои беа откупени и прикажувани во повеќе земји од сите континенти и со еден на стотини милиони аудиториум презентиран филмски материјал од СР Македонија; автор е и соработник во повеќе други играни филмови; меѓутоа, неговата брилјантна палета, без која се чини дека би била осиромашена нашата нацио-

нална култура и македонскиот духовен простор со еден огромен список животни податоци, сурови и енергични по својата природа, драматични во своите пресврти настани тој ги оствари во сферата на документарниот филм со една несекојдневна инвенција. Документарниот филм за овој автор претставува алфа и омега на неговиот животен и естетски кредо, Преку овој медиум, преку документарниот филм, Трајче Попов покажува како е возможно да се мисли и на начин што е длабоко различен од оној во останатите уметнички изразни средства. Би била вистинска симплификација доколку личноста на Трајче Попов се посматра како режисер низ формални и парадоксални пристапи дека тој и припаѓа на таканаречената ортодоксна реалистичка школа. Ами,што претставува документарниот филм? И не само тоа: Трајче Попов не е некој сув и скржав регистратор, не инвентивен и апсурден автор кој го проследува без сопствен коментар времето. Меѓутоа, неговиот коментар се чувствува - а не се гледа; тој ниту ја разубавува ниту ја грди средината со својата камера, туку, се обидува да ја избрише од историскиот миг што го анализира правта која ја засенчува вистината и ја поистоветува на тој начин уште повеќе со животот. Трајче Попов е автор кој става силен печат врз sидиштата на ова време во кое отстојуваме со сета своја творечка енергија и благодарејќи на таа негова намера и инспирација, благодарејќи на тој негов однос кон времето, - тоа време не одминува и не се заборава, туку колку повеќе се оддалечуваме од мигот регистриран во филмот ние се понезначено и посеопфатно го чувствуваме шепотот на тоа време.

Ако се фрли дури и бегол поглед врз она што нам како наследство и како наследство на нашата културна историја го остава зад себе Трајче Попов, веднаш се воочува една навистина творечка мисла и доследно спроведена постапка - со ништо да не се извалка сликата на идентичниот живот и сликата на времето во него, ништо да не му се одземе на тој период и на тие толку сложени социјални и етички трауми што се одвивале во тој период.

Трајче Попов доследно ја спроведува и ја надградува естетската трансформација со висока хуманост на мотивот што го одбира и со погледот на својата естетска вокација што го коментира. Неговиот израз е мошне нервозен, енергичен, распеан. Тој негов израз умее да ги наслути и најсуптилните облици на тагата, меланхоличната сета но и анархичноста и радоста на животот. Трајче Попов останува да зрачи низ својот досега остварен опус со силата на својот творечки пледоаје кој во основа претставува лирски запис за времето што го заробува на својата филмска трака. Острите социолошки и политички судири, богатата животна материја што ја анализирал, е анализирана врз идејно-естетски концепт што треба да претставува аналитичко истражување низ документаристичката камера на Трајче Попов.

На широкото платно на своите тематски преокупации доминира записот за непосредниот, финиот и мал човек, градителот на оваа епоха во која доаѓаат до израз високите морални категории на Југословенот на нашето време. Трајче Попов е критички расположен во секој свој зафат и тој никогаш во својата критичка ориентација нема да се изроди во ефемерен ловец на оние животни неотпорности и минливи животни категории што не придружуваат, туку секогаш своето внимание ќе го насочи врз водечките атрибути на нашата конструктивна и револуционерна мисла.

Од "Жито за народ" до "Свадбата на Шарпланинецот" и се до неговите најнови документаристички записи Откорнати (судбината на македонскиот политички егзодус во Задокеанските простори) Трајче Попов никогаш не е заразен со формализам и лажна спектакуларност на темата, туку слоевитите значења на неговата акција секогаш поаѓаат од непосредните животни извори и текови. Проблемот на политичкиот егзодус, проблемот на алиенацијата, толку карактеристична за ова наше време Трајче Попов суверено го анализира низ линијата на фронтот на македонските трауми на 1946-49 година, ја запишува трагичната судбина на илјадници борци на Демократската армија на Грција, расфр-

лани по сите меридијани на светот за да пред некоја година и тој аспект одлично го вгради во својот документарец МАКЕДОНИЈА ВО НАРОДНО-ОСЛОБОДИТЕЛНАТА БОРБА И РЕВОЛУЦИЈАТА 1941-1945.

Не треба да се изуми дека Трајче Попов направил досега над 150 документарни филмови и преку 100 филмски репортажи за Југословенскиот филмски журнал - со сета равноличност и убавина на темата што ја анализира. Се чини дека не сме сосема свесни колку многу филмскиот работник на Македонија, воопшто, и покрај сите искушенија на нашето секојдневие на кои е изложен, колку многу ја оплеменил и збогатил суштината на ова наше доба.

Трајче Попов нагласено говори за љубовта кон својата татковина Македонија,за љубовта кон својата татковина - Југославија. Таа љубов заемно се испреплетува во еден творечки чин од огромно значење поради сеопфатноста на зафатот низ кој понира во историските процеси и крстопати камерата на неговата современост.

Секојпат средбата со Трајче Попов, со секој негов документарен филм е средба со една нова, непозната и изменета Македонија, со нејзините луѓе, нејзината трагична историја и пред се со надахнатоста и топлото присуство на суптилниот авторски коментар. Низ симбол на возвишеност Трајче Попов ја означува човековата борба и во урнатините на минатото го открива процесот на траењето и новите раѓања. Многу лирика е сумблимирана во тие записи,многу вистина за многу столетија навнатре. Хуманистичка во својата основа, неговата порака е порака на верба и надеж во Југословенското заедништво и порака на еден творечки сензибилитет - доследен и упорен во една непомирливост со вистините дека не сме силни да ги совладаме сите проблеми на нашето секојдневие.

****

****

Разговор со Трајче Попов

ВО ФОКУСОТ НА ИНТЕРЕСИРАЊЕТО - МАЛИОТ ЧОВЕК И ИСТОРИСКОТО МИНАТО

- Вие,другар Попов, сте еден од доајените на македонскиот, односно југословенскиот филм.Годинава "Вардар филм" ја одбележува својата 35-годишнина, а Пулскиот фестивал, минатата година, го одбележа Вашиот јубилеј. Колку години се тоа, практично?

+ Рамно 37 години.

- Тоа е навистина цел еден живот, Па, како започна тоа животно другарување со филмот? Како се роди таа љубов, што и ден-денес трае?

+ Главен фактор што влијаеше на тоа да се посветам на филмот е, најверојатно,тоа што уште во детските години почнав да се занимавам со фотографија. Тоа некако беше фамилијарна линија, оти и татко ми бил фотоаматер, а извесно време бил и професионален фотограф. Така, уште како мал се запознав со фотографската техника. Сепак, најмногу заслуги за тоа што навлегов во тајните на фотографијата има еден велешки инженер, кој се занимаваше со фотоаматерство. Беше тоа Саздо Хаџи-Петрушев.

Почнав да работам со фотографски апарат од лајка формат кој во тоа време почна да го освојува светот. Во тоа време се појави и книгата "Лајкографија", а и разни други проспекти кои ми помогнаа да ја совладам оваа техника. Саздо, кој уште тогаш имаше неколку забележителни фотографски изложби, откривајќи ја мојата љубов кон фотографијата, ме зеде да му помагам во истражувањата на новата фотографска техника и лабораториската обработка. Практично, кога бев во II, III и IV клас гимназија интензивно се занимавав со оваа работа и, да не биде како фалба, наполно ја овладеав тајната на фотографија-

та, така што Саздо беше многу задоволен од моето напредување. Морам да признам дека оваа работа ми помагаше и материјално да придонесувам во,инаку, скромните примања на моето семејство. Така, уште во гимназиските денови,со парите што ќе ги заработев, годишно можев дома да донесам две врећи брашно. Во тоа време некако се приклучив кон напредното младинско движење, односно ме вклучија во илегална читачка група. Тогаш ги прочитав "Мајка", "Како се калеше челикот", но морам да признам дека во тие најрани години не ми беше многу јасно зошто токму таа литература треба да се чита. Со текот на времето и тоа го осознав. Наскоро ме вклучија и во гимназиската скоевска група, каде што бевме, како што се сеќавам, петмина. Тука добивавме информации за работничкото движење во светот, а посебно за Октомвриската револуција и стопанскиот развиток на првата социјалистичка земја. Си спомнувам, во 1938 година ја читав брошурата "Стопански развој на СССР" и, иако немав некојпосебен интерес кон земјоделството, со интерес читав како се создавале колхози и слично. Сознанијата што ги стекнувавме во оваа читачка група, а подоцна и окупацијата, кај мене родија голема омраза кон фашизмот, кон угнетувачот, па веројатно тие години во голема мерка влијаеја, подоцна, кога почнав да се занимавам со филм, тематски да се ориентирам кон социјалните и историски одредници. Се разбира, активностите во скоевската група не ми попречија во работата врз фотографијата. Во 1942 година, од Благоја Дрнков купив фотографски апарат "Лајка" и со него почнав да регистрирам се што се случуваше во Велес во времето на окупацијата. Колку што ова беше по некоја моја интуиција, толку беше и работа, да кажам, по директива, па така, кон крајот на војната сфатив колку големо значење имаше тоа што го забележав со фотографскиот апарат. Снимав разни настани, а особено ги сликав старите велешани, кои со голема радост застануваа пред објективот. Во Велес имаше и една традиција,каква што не сум сретнал во други места во земјава. Имаше обичај да се сликаат мртвите, па така оформив една огромна документација и за погребите, како и за свадбите. Па, да кажам, во една рака

бев голема конкуренција на професионалните фотографи.

Моето работење со фотографијата го користевме и за снимање илегалци, на кои им беа потребни лажни документи. Оваа документација ја правев кај еден другар, во неговиот подрум. Тој, потоа, ги носеше и негативите и фотографиите таму каде што требаше.

- Во Велес имаше и кино. Одевте ли таму?

+ Во тоа време постоеше киното на Трајко Зиков, кое беше во зградата на сегашниот театар. Таму работеше Лазо Кртев,кој беше и киноапаратер и косопственик на киното. Потоа тој се оддели и го отвори киното "Капитал"од оваа страна на Вардар. Во кино најчесто одев со Саздо. Лазо не пушташе без билети. Јас најмногу сакав да ги гледам филмовите од Дивиот Запад. Имаше филмови што ги гледав по пет-шест пати. Таков беше еден филм со Јанки Пура, па Лазо Кртев на излегување ми рече: "Ајде, богати, ти како да се престори во Пура". И така во тоа време го добив прекарот Пура. Бидејќи Саздо беше човек во години и не ги сакаше многу каубојските филмови, јас овие филмови ги гледав со двајца другари - прилепчани, од кои едниот беше многу музикален,ги помнеше мелодиите од овие филмови и потоа на едно пиколо ги свиреше. Инаку, заедно со Саздо, во 1945 год. го положивме фотографскиот мајсторски испит кај Кованѕки, во Скопје.

- Вашето професионално врзување со филмот дојде веднаш по ослободувањето. Кажете ни нешто повеќе за тоа.

+ Веднаш по ослободувањето во Велес се создаде Агитпроп со разгласна станица и јас, заедно со новинарот Кирков, тргнав низ Велешкиот округ фотографски да го забележам пустошот што остана по окупаторот. Набрзо потоа почна да излегува и весникот "Вардарски глас",каде што почнавме да ги објавуваме тие фотографии, проследени, се разбира, со соодветни написи. Уште веднаш дадов иницијатива да направам фотографска изложба на





тема "Што ни остави окупаторот". Предлогот беше прифатен и така изложбата ја отворивме во салата на Агитпропот. На изложбата поместив фотоси од самиот почеток на војната, окупацијата, па се до победата на нашите партизански одреди,како и првиот митинг во слободен Велес. Тоа,всушност, беше една фотографска хронологија на војната на почвата на Велешката околија. Изложбата предизвика големо интересирање. Се сеќавам, дојдоа Топаловски, Гојко Секуловски, Перо Менков, Дејан Алексиќ. Тогаш дел од експонатите ги зедоа другарите Ангеле Коробар и Данчо Зографски, одговорни по Агитпроп при Главниот штаб. Во тоа време бев и член на Комисијата за попишување на воените штети, па така добив [illegible] ача да придружувам една советска комисија за регистрирање на овие штети. Со нивни џипови и со терезини по железница тогаш ја поминав скоро цела Македонија, при што фотографски ги регистрирав сите штети што ги имаше направено германскиот и бугарскиот окупатор низ земјата. Оваа фотодокументација потоа беше предадена во Главниот штаб. Во тоа време се формира Танјуг, а започна да работи и првиот курс за информативно следење на настаните во тукушто ослободената земја. Тоа беше некаде во март 1945 година. Меѓу предавачите на курсот беа Алексиќ и Митрев.Курсот што се одржуваше во Скопје траеше 40 дена, па така јас тие денови патував секојдневно на релацијата Велес-Скопје и обратно. На курсот ги добивме основните насоки како да се подготвуваат информативните написи и по завршувањето, на моја голема радост, ја добив новинарската легитимација на Танјуг, што и денденес ја чувам. Иако Танјуг не се занимаваше со фотодокументација, Дејан Алексиќ, знаејќи за мојата работа со фотографии, одвреме навреме ми порачуваше и фотоси. Во тоа време бев ангажиран и како дописник на "Нова Македонија", при што мошне често користев и фотографии. Иако имав голема желба да го продолжам школувањето, да одам на студии, директивата беше да се работи, па така, покрај новинарството, ми придодадоа уште и да бидам учител по историја. Вонредно се запишав на студии по право. Во пролетните месеци на 1946 година ме повикаа итно

во Агитпропот при ЦК во Скопје, каде што ми соопштија дека сум избран да го посетувам првиот југословенски курс за филмски снимателi и режисери во Белград. Раководител на курсот беше Слободан Марковиќ, додека помошник му беше советскиот снимател - дописник од Југославија Блашков. Бидејќи беше нешто заглавило околу поштенската преписка со Белград, мене ова ми го соопштија кога курсот веќе беше започнал со работа. За подготовки ми дадоа само еден ден. Моите домашни беа наполно шокирани, а една моја тетка особено се противеше. Тука помогна една наша комшика - жена на лекар, Францускинка по потекло, која ми даде голема морална поддршка. Така и моите малку се посмирија и јас заминав за Белград.

- Како изгледаше тоа школување во Белград?

+ Првиот контакт, практично, со овој курс ми беше средбата со Александар Вучо, кому му ги предадов моите документи. Тука беше и Јакша Петриќ. Откако го видоа моето досие, овие двајца ми рекоа дека од сите курсисти,единствено јас ги исполнувам наполно сите услови што се бараат за курсот. Ми рекоа да појдам во Богословијата, а јас се чудам: "Што ѓавол барам таму?". Потоа дознав дека во старата богословска школа на Ташмајдан било сместено филмско претпријатие, наречено "Звезда-филм", каде што се одржуваше курсот. Таму најнапред се запознав со Слободан Марковиќ.Реков пред малку дека, поради преписката, бев доцна известен за курсот, но не очекував дека доцнам рамно 17 денови, а веќе на 23-тиот ден требаше да се одржи испитот за првата селекција. Меѓутоа, бидејќи со години наназад се занимавав со фотографија, материјата што се предаваше на курсот ми беше мошне позната, па така успешно се вклопив во преостанатите часови и, на големо чудење на другите курсисти и предавачи, селекциониот испит го поминав беспрекорно. Тука најчесто другарував со тројца курсисти - Јан Беран, Стево Радовиќ и Ацо Вестигај. Селекциониот испит значеше распределба за снимателско-режисерскиот курс и за курсот за монтажа и технолошка обработка на филмот. Според

успешните резултати од селекциониот испит, јас бев определен да го продолжам снимателско-режисерскиот курс.

- Колку курсисти го посетуваа овој курс?

+ Вкупно 35-мина. Бевме сместени во хотелот "Белград", каде што го минувавме најголемиот дел од времето, кога не бевме на часови. Се собиравме по групи и го обработувавме градивото. Да се разбереме, тогаш се уште немаше никакви учебници, па затоа за нас подготвуваа скрипти од стенографски белешки одпредавањата. Стенограмите ги водеше снимателот Лукѝ. Со него тука прв пат се запознав.

- Како беше распределена материјата што ја изучувавте?

+ На курсот се предаваа 17 предмети, почнувајќи од публицистика, организација на народната власт, па до сите стручни предмети. Пред селекциониот испит беше одржано одредено тестирање и она што за мене беше мошне чудно беше тоа што не распределија секој посебно во една клупа. Ќе спомнам дека дел од селекциониот испит беше и тоа да се направи еден вид сценарио за филмска сторија. Не одведоа во Зоолошката градина и секој одбра да пишува за едно животно. Јас запрев кај лавот и направив сценарио за еден обичен ден на лавот: како излегува од дупката, се протега, се проева и на крајот се враќа назад. Познавајќи ја синтаксата на филмскиот јазик, јас направив вид сценарио (книга на снимање) кое беше добро оценето. На тој селекционен испит за прв пат го видов и Радош Новаковиќ облечен во партизанска униформа - ми остави силен впечаток. Ми рекоа дека тоа е идниот директор на "Ѕвезда филм". По селекциониот испит, ни кажаа дека поединци веќе можат да одат и на пракса. Меѓу нив бев и јас, оти, да не биде фалба, испитот го завршив со 10. Дојде и април месец, па бидејќи веќе се подготвуваше првомајското дефиле и парадата за Денот на победата, се пронесе глас дека Жика Митровиќ ќе режира, а Лукѝ ќе биде снимател на еден филм за овие настани со наслов "Нови победи". Јан Беран, Радовиќ

и мене не одредија да помагаме при снимањето на дефилето за 1 мај. Во таа екипа, како професионалци беа Ивањиков, Мишковиќ,Блажина,Рацковиќ и други. Тогаш ми дадоа за прв пат камера, беше тоа КС-руска. Ми дадоа задача да бидам покрај бината и да снимам само чекори и глави. Имав две касети од по 30 метри лента. Таа задача добро ја извршив и потоа ме упатија кај Жика Митровиќ, во логорот на Бањица, каде што се вршеа подготовки за дефилето по повод Денот на победата. Тука снимател беше Луковиќ и јас практично дојдов кај него на пракса. Со него беше интересно да се работи, оти своите знаења ги пренесуваше преку шега и мајтап. Познато беше неговото шегачење со филтерите. Кога дојде дефилето се беше подготвено за снимање. Јас снимив неколку плана. Интересно беше тоа што уште истата вечер го гледавме материјалот од снимањето. Замислете, во тоа време, при таа техника-вистинско чудо. Во тоа време веќе се формира "Филмскиот журнал" во "Ѕвезда филм". Таму беше и Воја Нановиќ па и мене почнаа да ме праќаат таму. Ми дадоа да снимам една сторија во 300 градината, потоа сторија за Стакларницата во Параќин, Железарницата во Смедерево и сл.

- Колку време траеше курсот?

+ Курсот траеше четири месеци, но јас, бидејќи задоцнив,бев таму вкупно три и пол месеци. По завршувањето на курсот само седуммина не прогласија за снимателиј другите беа лаборанти и монтажери. Кога се вратив во Македонија, официјално постоеше само ФИДИМА, чиј раководител беше Дрнков, додека филмско производство се уште немаше. Јас,искрено да кажам, сакав да се вратам во Велес и да си ја продолжам работата таму. Тоа и го сторив. Се разбира претходно се јавив во персоналното одделение на ФИДИМА, кое го водеше Ацо Петровски. Тогаш се запознав со Кочо Нетков, кој работеше кај Дрнков. Во Велес продолжив да работам со Кирков, но набрзо дојде декрет од "Ѕвезда филм" со потпис на Радош Новаковиќ, со кој бев именуван за дописник на филмскиот журнал од Македонија. Камерата за оваа намена ми ја предаде Дрнков и таа имаше своја

мала историја - неа во Југославија ја донела англиската воена мисија при Главниот штаб, беше марка "Бел ховел" со погон на федер. Пред мене со неа работеше Дрнков кој испраќаше во "Звезда филм" стории од Македонија. Наскоро почнав да снимам, да правам стории.

- Таа есен 1946. година патувавте и во Албанија...?

+ Да, отидов таму да снимам, а со мене дојде и Кочо Нетков. Бев добил овластување да патувам во Албанија и Бугарија за да ја вршам мојата професионална дејност како дописник. Една од првите задачи ми беше да го снимам пуштањето на првата автоматска телефонска централа во Албанија што Југославија и ја подари на оваа соседна земја. Во исто време започнаа и првите работи на пругата Драч-Елбасан, па и тука снимав... Асистент ми беше Никола Христовски.Последна сторија снимена во Албанија ми беше свеченото пуштање на оваа пруга, каде што за прв пат ги видов Енвер Хоџа и Кочо Sosy. Непосредно по враќањето од Албанија, добив задача од Комитетот за кинематографија филмски да го одбележам првото помасовно гостување на македонските уметници во Пиринска Македонија, во Софија и Пловдив. Бидејќи бев директно вклучен во подготовките на ова гостување, тоа го искористив и снимив доста материјал од самите подготовки. Следејќи ја уметничката група на ова гостување,јас филмски забележав се што беше во протоколот, но и надвор од него. Многу лица, многу пејзажи. Бидејќи немав посебно возило, автобусите запираа на околу 200 метри пред местата за довек. Јас ќе истрчав и ќе дојдев на одреденото место, а автобусите потоа поаѓаа и јас снимав. Тоа беше во декември 1946 година. Покрај тоа што снимав, испраќав извештаи и за "Нова Македонија" и за Танјуг. Ќе нагласам дека ова гостување го снимав со камера "Арифлекс". Од тоа патешествие носам сеќавања за многу интересни доживелици, средби.... Овие нешта најдоа, подоцна, место во документарниот филм "Низ Пиринска Македонија" работен во 1948 година,додека самото гостување на македонските уметници

беше како една поголема (Випуск) сторија на филмскиот журнал. При работењето на оваа сторија, како монтажер се вклучи и Вељо Личеноски. На ова патување снимив околу 900 метри филмска лента, а за сторијата искористивме некаде околу 150 метри.

- Бевте единствен кој со филмска камера ја забележа помошта што Југословенската армија и ја даваше на ДАГ во најкритичните и најтрагични мигови од судбината на народот од тој дел на Балканот.

+ Тоа се сеќавања што никогаш не ќе се избришат. Како да бев роден под среќна ѕвезда, па извлеков цела глава од тој вистински пекол. Што се не снимав - доаѓањето на децата, нивното згрижување во пунктовите на Црвениот крст, воени операции. Еднаш дури се изгубив во столетната шума на граничниот појас и по осумчасовно талкање стасав до нашите. Сите тие средби, особено со децата, беа крајно потресни. Се разбира, сето тоа го снимав со скриена камера. Се сеќавам, во некои од дворовите на прифатилиштата, со камчиња беа обележани границите на целокупна Македонија - тоа за мене, во тоа време, беше вистинско доживување. Од овие материјали подоцна, во 1950 година, го оформив документарецот "Братска помош". Во тие документи е забележано и испраќањето на посмртните остатоци на заставникот Јанковиќ, кој беше убиен во граничниот појас кај Николич, Дојранско.

- Следејќи ги гореспомнатите значајни збидувања, Вие со камерата бевте присутен и во обновата и изградбата на опустошената земја. Во тие денови се раѓаше и Вашиот документарец "Жито за народ"?

+ Како дописник на Филмскиот журнал реализирав бројни сторији и филмувани информации за она што се случуваше кај нас, потем за карактеристиките на нашата Република, стопански, културни или етнографски. Границите на моето дејствување се протегаа и надвор од Републикава, одеа некаде до Ниш, а често снимав и во Косово, па така на лента ги забележав и познатите руговски игри.

Во тоа време снабдувањето беше уште на точкици; тоа се однесуваше и за лебот. А бригадите, работеа по полињата работеа. Се сеќавам, кога го снимав исушувањето на Струмичкото блато, кај селото Моноспитово, постојано ми навираше мислата зошто немаме повеќе леб. И така се случи, јас се почесто испраќав стории за земјоделството, за напорите што се правеа во тој правец, но секогаш со една нотка на критика дека сето тоа може и подобро и побрзо. Тогаш почнаа да се појавуваат на нашите полиња првите трактори,се појавија и првите булдожери и други технички помагала. Многу често ја снимав добро организираната селска задруга во Лазарополе. Таа најде место и во документарецот на Скригин "Македонија", при што јас му бев еден вид советник во откривањето на македонските карактеристики. Со еден збор, ја снимав обновата на земјата, а многу често ја користев мојата фотодокументација за да правам споредби со она што се случуваше по ослободувањето. Така направив неколку споредбени репортажи. Сакам да кажам дека целата оваа работа како да ме туркаше кон некој посериозен проект, во кој ќе го вградам сето свое умеење и својот однос кон обновата. И не чекав многу. Ме повикаа во Агитпроп, имаше и уште некои други другари, па таму предложија да се направи некој филм за Републиката како житородна почва и слично. Требаше тоа да биде и пропаганда за да се сее повеќе. Јован Бошковски и јас ја разработивме таа идеја, па наскоро тргнавме низ Републиката. Бевме, значи, Јонче, јас, Никола Христовски и асистентот Мики... За камерата направив статив, се опремивме со рефлектори и други помагала. Синопсисот беше на три странички, разработен по сите правила. Почнавме со снимање, а бидејќи мене ми е својствено да организирам масовки, направив неколку масовни сцени со трактори, луѓе со врежи жито и слично. Се требаше да биде забревтано и беше така. Тука ги користев знаењата и искуствата стекнати на курсот,па ете, добро испадна, импресивно. Кога го направивме филмот, требаше да се знае чие производство е. Јас бев службеник на"Звезда филм", а кај нас се уште не постоеше производно филмско претпријатие, па така на шпицата ставивме "ФИДИМА"прикажува".

- И така, полека, во Македонија веќе доаѓа до организираното филмско производство.

+ Точно така. Аки Павловски пред својата смрт ми предаде некои документи,меѓу кои е и указот за формирање на "Вардар филм". Датумот е 27.ноември 1947 година. На декретот е потпишан Лазар Колишевски. Со истиот документ е именуван и директорот Аки Павловски.

- И покрај ова, Вие продолживте со работа во "Звезда филм"?

+"Вардар филм" веднаш почна да се екипира со луѓе, а јас продолжив да работам за "Звезда филм", но за"Вардар филм" го направив документарецот "11 Октомври". Нешто подоцна го оформив и филмот "Низ Пиринска Македонија". Овој филм го направив од материјалите од мојата прва посета за која веќе зборував, како и од материјали снимени за време на посетата на македонска делегација на гробот на Јане Сандански во Рожественскиот манастир кај Мелник,по повод 25-годишнината од смртта на Сандански. Филмот имаше за цел да ја прикаже краткотрајната културна автономија на Македонците во Пиринска Македонија. Меѓу овие две посети на Пиринска Македонија, јас одев таму уште неколку пати, снимав разни курсеви, настапи на театри, разни настапи на македонски друштва и училишта украсени со транспаренти и фотографии на Тито, Димитров и Колишевски.За ова последно големо патување со делегацијата на Владата на Македонија што ја предводеше Димче Мире, министер на просветата, значајно е тоа што од гробот на Сандански за Скопје тргна штафетата со поздрави до претседателот на Владата на Македонија. Пред да започне манифестацијата јас снимив многу друг материјал - скалата каде што е грабната Мис Стон, разни други пејзажи (езера, планински венци) со еден збор собирав материјали за филмот. На тоа патување, на митингот пред гробот на Сандански, водачот на бугарската делегација, меѓу другото, почна да ја расправа историјата за Мис Стон. Ме заинтригира сето тоа,па почнав да запишувам и престанав да снимам. Козловски, тоа беше говорникот,

во еден момент рече дека за таа историја најубаво може да раскаже курирот на Сандански - Манданата. Тогаш Манданата дојде на бел коњ. Ја грабнав камерата - го снимав, запишував, се така наизменично. Физички, морам да кажам, Прлично мошне успешно го долови ликот на вистинскиот Мандана. Вистинска лика и прилика. Прекрасно зборуваше. Најубавите дијалози што се поместени во филмот се автентични, оригинални зборови, мисли на вистинскиот Мандана, па можеби и затоа тој лик во филмот е толку животен, толку стварен и драг. Тоа беше никулецот, зародишот на идејата за "Мис Стон". Таа идеја, подоцна, заедно со Ѓорѓи Абаџиев ја оформивме во сценарио и резултатите ги знаете. Соработката со Абаџиев ми остана во длабоко сеќавање. Тоа беа денови на прекрасна човечка соработка. Но, да се вратам на почетокот - значи, идејата за "Мис Стон" се роди во таа далечна 1948 година. Се вратив од Пиринска Македонија со материјали за еден документарец и со идеја за еден игран филм. Козловски, кој ме испровоцира со неговата приказна за Мис Стон, ми го даде, потоа, романот на Страшимиров "Робии" и една драма за тој настан и така јас бев екипиран со бројни сознанија за тој период од времето на Пиринскиот цар.

- Да се вратиме кај нас. Соработувавте со Скригин, соработувавте во "Вардар филм"...

+ Соработував со Скригин при реализацијата на неговиот документарец "Македонија". Тука соработуваа уште и Коле Чашуле, Љубе Петковски и други. Тогаш направив репортажа за реализирањето на тој филм. Во "Вардар филм" соработував при реализацијата на "Фросина" и "Волча ноќ" како помошник на режија... И филмот "Низ Пиринска Македонија" беше со шпица на "Вардар филм". Текстот за овој филм го направи Јово Камберски, а го читаше Тома Леов. Филмот предизвика големо љубопитство во цела Југославија. Обично, од секој филм се правеа по 12 копии. Од овој филм беа направени рамно 18. По овој филм пораснаа притисоците да преминам на работа во "Вардар филм", иако во "Звезда филм", на чело со Радош Новаковиќ, воопшто не беа расположени да ме ос-

лободат. Конечно,во 1949 година, по многу перипетии, дојдов во "Вардар филм". Но, пред да се префрлам, за "Звезда филм" го дообликував филмот "Братска помош".

- Една од најзначајните задачи што ја имавте, беше да го следите и филмски да го снимате V-от конгрес на КПЈ. Кажете ни нешто повеќе за тоа...

+ Некаде во јули месец итно ме повикаа во Белград, каде што ми соопштија дека сум избран за единствен снимател кој ќе ја следи работата на V-от конгрес на КПЈ,поточно требаше да обезбедам комплетно снимање на овој настан. Конгресот требаше да се одржи во Домот на гардата на Топчидер. Ми ја покажаа салата. Сето тоа требаше да се опреми за тонско и филмско снимање. Како припомош ми дадоа двајца техничари. Најнапред обезбедив светлосна база (рефлектори), а потоа поставив три камери арифлекс и една тонска синефонка. Најголем проблем беше електричната инсталација, која, можеше лесно да се случи, да не го издржи големото оптоварување. Ќе го спомнам и тоа дека агрегатите што ги имавме ги закопавме во земја за да не бучат и да не ја нарушуваат работата на Конгресот. Извршивме неколку проби. Камерите беа нови, марка "Арифлекс". Јас снимав, а за тоа време помошникот - асистент снимател во едно сопче ги полнеше со касети другите две. Морам да признам дека пред почетокот ме фати страв при помислата каква одговорна задача имам. Покрај мене, работата на Конгресот ја следеа само уште двајца фотографи. Бев импресониран од почетокот на работата. Беа тука борците од првите редови на Револуцијата, нивните гради ги красеа ордени,значки. Снимајќи ја работата, а движејќи се меѓу делегатите во слободните часови, имав можност поодблизу да запознаам многу личности. Атмосферата беше блиска, пријателска, се чувствуваше дека сите дишат како еден. Особено силен впечаток ми оставија Тито и Моша Пијаде, со сите нивни духовити досетки. Го искористив Конгресот за да снимам што повеќе ликови, ситуации. Снимените материјали уште истата вечер беа лабораториски обработени и веднаш ги прегледував. Сето тоа беше навистина многу напорно, но се издржуваше.

Подоцна се одржаа две проекции на кои присуствуваше и Тито.

- Вие го снимавте и I-от конгрес на СКМ.

+ Да, тоа беше есента 1948 година. Киро Билбиловски беше снимател, а и јас имав една камера. Ни недостигаше техника, особено рефлектори, но некако се снајдовме. Конгресот се одржуваше во зградата на Македонскиот народен театар, каде што салата беше погодна за снимање. И тука снимав многу детали, па така и ова се многу драгоцени материјали.

- Вие, другар Попов, ги следевте речиси сите посети на другарот Тито во нашава Република...

+ Другарот Тито ме запамети уште за време на V-от конгрес, па кога потоа дојде во Скопје ми рече: "Ти,Црни, мошне внимателно снимаш," а при последната посета забележа: "Ти Црни, значи, уште работиш". Во длабоко сеќавање ми остана првата посета на другарот Тито, при која го направив документарецот "Тито меѓу нас". Од средбите со другарот Тито ми остана во сеќавање уште еден момент. Тој особено многу ги сакаше животните. Шарпланинците ги засака по гледањето на филмот "Мургош" и изрази желба во Гари да се формира фарма каде што ќе се негуваат овие благородни кучиња. Со особено љубопитство ја следеше сточната изложба во Овчеполието, при што особен интерес покажа кон овните. Во сточната фарма кај Храмзалино, Струмичко, му подарија 45 мерино јагниња и стап-крлук.Тито направи неколку круга потпирајќи се на крлукот и повеќе за себе рече: "Ќе се најде . Овој колук има своја функција." Од тие средби ми остана едно единствено чувство - тоа е голем државник, а во суштина обичен, народски човек полн со народни мудрости и духовитости. Еден подолг разговор со Тито имав кога делегација филмски работници го посетивме по повод 10-годишнината на југословенскиот филм. Ќе кажам и тоа дека во неговата филмотека се наоѓаат и 5 мои документарци -"Гигант Мавровo", "Мургош", "Град на човековото препознавање", "Полог" и "Меринизација".

- Како вистински хроничар на нашето време, Вие го бележевте растежот на нашата земја, но на филмска лента ги забележавте и природните несреќи што ја погодија земјата. Од материјалите што ги снимивте во времето на земјотресот изникна и серијата документарци "Братска помош за Скопје".

+ Се што беше сврзано со земјотресот снимав за потребите на "Филмски новости", со кои потпишав двегодишен договор за соработка. Снимав се - разни состојби, доаѓање на делегации, пристигнувањето помош, обновата на градот и слично. Поради тоа бев приклучен кон Центарот за информации и Одборот за изарадба и така бев во тек со сите настани. На тој начин запознав многу личности од светот, бев сведок на многу интересни настани. Во тој период снимив околу 48.000 метри филмска лента. Снимател ми беше Никола Христовски. Во текот на тој период, секоја недела излегуваа по една од две репортажи во "Филмски новости",но покрај тоа беше подготвена и цела една серија документарни филмови. Овој материјал го откупи Собранието на град Скопје, но каде е сега депониран не ми е познато. Треба да се види! По иницијатива на Лина Малинска, направивме филмови-благодарници, што им беа подарени на земјите што дадоа најмногу помош во обновата на Скопје. Ќе го издвојам случајот со Швајцарија. Нивната парламентарна делегација меѓу првите дојде во Скопје. Членовите на делегацијата се запознаа со последиците од катастрофата, а потоа беше изградено училиштето "Песталоци".

Серијата што ја спомнав се состоеше од 26 документарни филмови. Посебно ми е драг филмот "Сите деца од светот еднакво се смеат и еднакво плачат", по сценарио на Томе Момировски. Овој филм "Филмски новости" го пласираа во седумдесет земји. Подоцна, користејќи ги овие материјали, како и материјали од "Вардар филм", го оформив документарецот "Град на човековото препознавање".

= Љубопитството е една од Вашите творечки карактеристики. Од една страна сте неуморен, како што веќе рековме, хроничар на современието, а од друга страна, пак, сте неспокоен истражувач на историското минато и на скриените нишки на секојдневието. Како се раѓаа идеите, на пример, за "Бараме леб", циклусот за македонските преродбеници, "Свадбата на шарпланинецот"?

+ Уочувате дека моето творештво се движи на релацијата историја - современие и нивната заемна врска. Тоа што една од главните преокупации ми е историското минато лежи во мојата длабока врска со работничкото движење. Тука се наоѓаат првичните импулси. Значи, корењата ги наоѓам во оние детски години, кога преку летниот распуст одев да бидам водар во каменоломот на Превалец. Останаа слики од тие денови, слики во сеќавањата. И некако беше логична подоцна мојата преокупација за тие теми: "Бараме леб", "Ленка", "Бели мугри". Инаку, ќе кажам дека Рацин го познавав уште од Велес. Се сеќавам како со натоварено магаре одеше на пазарот да продава грнци. Потем дојде неговата поезија и некако се чувствував задолжен да кажам нешто повеќе за него. Преку визуелното трансформирање на неговата поезија се обидов да го доловам тешкиот живот на работникот. За Рацина направив три документарци: "Бели мугри", Кочо Солев Рацин" и "Рацин". "Бараме леб" се базира врз драматуршкото оживување на десетина фотографии што ги беше снимил во Велес фотографот Манушев. И ден денес ме привлекува малиот човек, како средиште околу кое се вртат разни збиднувања. Малиот човек во бесконечноста на просторот и времето. Тука ќе кажам и нешто за филмот "Нов живот". Многу често се навраќав и ги прегледував репортажите што ги снимав порано. Од нив користев материјали за нови документарци. Инспирација за "Нов живот" добив гледајќи ја репортажата што ја снимав во времето на национализацијата на стадата овци на Каракачаните, тие планински номади од Калин Камен и Стогово. Тогаш со мојата камера забележав многу деца. Ме заинтригира судбината на тие номадски деца. Што е со нив денес, каде се? И почнав со истражувања. Ги наоѓав на

места каде што најмалку очекував да ги видам. Најнапред, се симнале од планинските врвови во низините. Сите денес се школувани - има агрономи, лекари, инженер-архитект, неколку професори, судија, па дури и еден оперски пеач во Белград... Комплетна преобразба. Морам тука да кажам дека и филмовите "Ритам и звук" и "Гигантот Маврово" ми се особено драги. А и историјата ја сакав. Дури, по ослободувањето и учителствував, на децата им предавав историја. Сето тоа знаење сакав, едноставно, да го пренесам во филмска слика, па така се родија и филмовите "Охридскиот светилник", "Кирил и Методиј", "Поетот изгнаник"... Желба ми беше, по пат на документарниот филмски јазик, да осветлам бројни мигови од нашето подалечно и поблиско минато. Во тој контекст беше и моето активно работење врз сценариото на "Мис Стон". Мислам дека човек најдобро може да ги искаже своите ставови, и тоа така тие да бидат најдостапни, преку филмскиот медиум, оти тој прерасна, еве, во најкомуникативно средство на човекот. Жалам што не реализирав едно сценарио за игран филм за Григор Прличев, како и за копаничарите под наслов "Манастирот што крвари" но понекогаш работите не одат онака како што посакуваш. Инаку, за мене не е битно дали правам документарен или игран филм. Важно е што се сака да се каже, идејата е најважна, филмскиот израз е важен. Еве, правев филмови за шарпланинците, за дервишите, но преку сето тоа јас кажав нешто повеќе за животот воопшто. Сето тоа се податоци во кои на прв план го барав човекот, било тоа да сум го правел преку документарна или играна материја. Ова мое кредо не го напуштам. И сега, да се вратам на "Свадбата на шарпланинецот", толкувањата беа единствени дека сум направил еротски филм за кучињата, а јас едноставно и преку тој филм зборував за човекот. Идејата за овој филм се роди уште кога го правев "Шарпланинецот Мургош". Тоа е борба за опстанок, борба меѓу послабиот и појакиот, исто како и во животот на човекот. Практично, тоа беше само една метафора за човекот и светот. Многу драг филм ми е "Додека владее оризот" - еден доста критичен однос кон оние кои се поставуваат над непосредниот производител. Ја следев ра-

ботата на една задруга која грчевито се бореше да опстане, но од приватниот сектор не можеше да крене глава. Ми рвкоа тогаш, дека не сум во тек со времето. Бев огорчен што една средина не му даваше можности на еден млад човек (раководителот на задругата) да ги спроведе своите идеи во дело. Едноставно не можев да верувам дека такво нешто може да постои. Овој филм го направив по идеја на Бошко Смајоски. Со тој филм сакав да покажам дека патот по кој тргна нашето стопанство не беше оној што беше во почетокот зацртан. Се отиде во друг правец. Тоа ме болеше. Ова го соопштив и во филмот "Меринизација", и во филмот за задругата во Гари,и во филмот за Маврово и Полог, но најкритичен бев во "Додека владее оризот". Па, еве, да ви кажам дека на наредниот Мартовски фестивал ќе имам еден таков сличен, мошне критички обоен филм, под наслов "Ликвидатор". Ќе го видите, впрочем.

- Кога сме веќе кај најновите проекти, кажете ни што подготвувате сега?

+ Овие денови, јас и Михајло Секулиќ (драматург-драмски писател од Белград) му предадовме на продуцентот "Вардар филм" сценарио за игран филм"Македонија во Октомври". Оваа верзија е развиена во драматуршки и идеен склоп на целовечерен игран филм и ТВ серија од 6 епизоди. Сценариото го прикажува времето и борбата на македовските комунисти и другите патриоти во првата година на НОВ - 1941-та и 11.Октомври. Поточно кажано, во сценариото станува збор за се она што му претходеше на избивањето на востанието кај нас (борбата на ЦК КПЈ и лично на другарот Тито во разобличувањето на предавничката улога на Шаторов итн.).

- Другар Попов, Вашето делување во областа на кинематографијата, така да кажеме, се одвива во две насоки. Од една страна бевте неуморен творец, автор на еден навистина броен творечки опус, а од друга страна се вклучивте и како ак-
тивен културен и општествен работник во консти-

туирањето и разрешувањето на бројните проблеми што се јавуваа и се јавуваат во развојот на нашата кинематографија. Често пати се јавувате и во гласилата и часописите во кои го изнесувате Вашето мислење за бројни прашања од оваа област. Кажете ни нешто повеќе за тоа.

+Живеејќи во време кога филмот станува дел од еден отворен универзален процес и критериум на човечката мисла и разум, кога секоја права уметничка вредност преку средствата за комуникација може да допре до секој човек во светот, филмот, па дури и оној од најмалите кинематографии, станува составен дел на човечката култура во најширока смисла на зборот. Гледајќи го филмот во тие релации, мислам дека тој мора да постигне потполно и активно содејство со општеството и средината во која се создава, да стане вистинско огледало на таа стварност, на тоа секојдневие, да ги изразува преокупациите на денешниот човек, да стане суштински рефлекс на духот и културата, да стане одраз на акцијата и ориентацијата на неговите творци. Од друга страна, како заедница би било пожелно докрај да сфатиме дека сето она што, по природа на медиумот, го вложуваме како материјален и финансиски издаток во кинематографијата, треба да биде реален еквивалент на уметничкото дело и да биде сфатен и толкуван единствено како општествена репродукција на сопствените сеопфатни интереси, пробудени од вистински и длабоки мотиви: општествени, социјалистичко самоуправни, естетски, хумани, социолошки итн.

Дијалектички гледано, самиот општествен развој и прогрес неизоставно каметнува паралелен раст и збогатување на нашиот филм во сите жанрови и правци. Еден од основните предуслови за ваков паралелизам во развитокот, кинематографијата мора да бара во дефинитивно воспоставување на планско, континуирано производство, базирано на јасна и прецизна програмска и кадровска политика. Со тоа би се стабилизирала здрава авторска, креативна клима која би зрачела со сигурност, ентузијазам и конструктивност. Во нашиве прилики об-

јективни се претпоставките со адекватно зголемување на кинематографијата према потребите и можностите на републиката да се задоволи и основниот нејзин субјект-филмскиот работник,чие потполно реализирање би било значаен стимуланс за понатамошен развиток.

Денес врз урнатините на сите темни претскажувања за виталноста и опстанокот на филмот во однос на телевизискиот феномен, со задоволство сме упатени да градиме заемна плодна соработка која воедно е и императив произлезен од сличноста и преплетувањето на медиумите и потребите на интересот на гледачите.

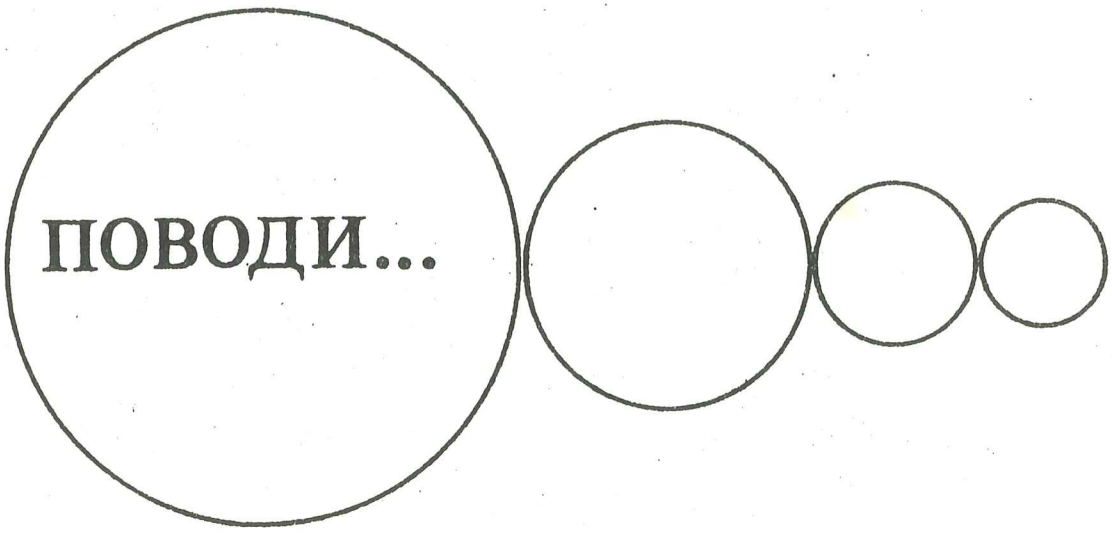
Конечно зар не е можна и претпоставката, филмот наполно да се пресели во интимната атмосфера на домовите а телевизијата со својата привлечност за директен контакт да завладее со кино двораните.

Бидејќи неминовно сме упатени едни на други, и кога веќе ги поздравуваме првите чекори и обиди за заедничка соработка, мораме да ги изнајдеме и правите форми, докрај суштински продлабочени и концепирани.

Во секој случај појдовната ориентација мора да води кон, во основа заеднички нуклеус на програмска и репертоарска политика базирана врз соодветен спрег на потенцијали: креативни, кадровски, материјални, технички и стручни - без обиди за меѓусебно протурање и протежирање на едностранн согледувања и интереси.

Разговорот го водеше
И.Петрушева

****


ПОВОДИ...

****

Благоја Куновски

КАНАДСКИОТ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЕН ФИЛМ
- Norman Mc Laren and Co. -

I

Средбата на канадскиот експериментален филм, организирана во џепното кино на Кинотеката на СРМ, а во соработка со Домот на младите во Белград (каде што најнапред беше прикажана ревијата), со проекции на над 50 филмови од десетина автори - беше навистина уште една ретка можност да го комплетираме сознанието за големите кинестетички вредности на водечката светска школа на експерименталниот филм, чиј NATIONAL FILM BOARD, со своето 40-годишно постоење, овозможи канадските документарни, анимирани и експериментални филмови континуирано да се наоѓаат на светскиот врв.

Водечка личност, се разбира, не само за канадскиот кусометражен филм туку и за светскиот, кој изврши своевидно револуционизирање на изразните технички димензии, најзаслужен за кинестетичкото збогатување на кусата филмска форма, секако е Шкотланѓанецот по потекло, а потоа натурализиран Канаѓанин - Норман Ларен. Секаде каде што се појави (од родната Шкотска и Англија, преку САД и НОВ Зеланд до Канада тој овозможи во тие средини да се развијат високи дострели на кусиот анимиран, игран и документарен филм, со чија синтеза, пак, се дојде до експерименталниот филм, чиј основоположник во неговата модерна варијанта е токму Норман Мак Ларен. Роден е во 1914 година во Шкотска, каде што уште во училишна возраст се занимавал со киноаматеризам за бргу да се искали во документарист и аниматор. На 25 години го реализирал својот прв цртан филм "Camera makes whoopee" ("Камерата извикува"), со што ќе биде откриен како талент од тогаш искусниот и водечки британски документарист и педагог John Grierson (Џон Грирсон) кој ќе го вклучи во една водечка

авторска група во Англија. Така, Мак Ларен во Британија меѓу 1939 и 1942 година ќе реализира над дванаесеттина кусометражни филмови, меѓу кои документарни и цртани. Уште на почетокот од својата успешна кариера тој ќе започне да ја применува техниката на директно вцртување на цртежи и бои без посредство на фотографија и снимање со камера, следејќи ја така пионерската работа во експерименталниот филм на извесниот постар колега - експериментатор **Len Lye** (Лен Лај). Прв од тој вид филмови е **"Love on the wing"** ("Љубов на крило") работен по примерот на Лај, со подвижни апстрактни цртежи во колор.

Во 1939 година Џон Грирсон, кој доби покана да се пресели во Канада за да биде шеф на тогаш тукушто основаниот **National Film Board** - го повлекува со себе и Мак Ларен, кој ќе му се придружи во 1941 година со цел да ја развие експерименталната анимација. Резултат на тој Мак Ларенов почеток во Канада беа филмовите: **"Dollar dance"**(43 год.) работен со директно цртање на филмската лента и со подвижен **background** (анимациска сценографија, заднина),потоа филмот **"Alouette"** (44 год.) со користење исечоци од хартија, **"C'est l'Aviron"**(45 год.), во кој е остварена илузијата на постојано клатење и лулкање како да се доживува од перспектива на брод што плови низ редење исечоци од разни пејзажи, и **"La Poulette grise"** ("Малечка пијана кокошка" - прикажан на ревијата во Скопје, произведен во 1946 год.), во кој Мак Ларен експериментира со развивањето на пастелните слики во комична анимирана бајка за кокошката и јајцето, низ цртеж и пеење. Во оваа серија филмови тој користи разни видови музички кулиси, вклучувајќи ја и француско-канадската фолклорна песна, потенцирајќи дека покрај цртежот и боите, музиката има доминантно место во неговите експериментални остварувања. Така, уште во тоа време, пред повеќе од 35 години, неговите филмови ќе започнат да го збунуваат и восхитуваат филмскиот свет со нивната техничка иновантност и супериорност. Во тоа време со своите

филмови Мак Ларен стана своевиден "чудотворец", чија техника на анимирање и снимање беше тајна и загатка за многу светски автори од аниматорскиот и експериментаторскиот фах. Тоа се случуваше во 40-тите и 50-тите години, пионерското време на Мак Лареновиот, а со тоа и на светскиот експериментален филм. Во повторната средба со дел од неговите позначајни филмови само се потврди неговата авторска големина, зашто сите филмови зрачеа со една трајност и уметничка актуелност, со квалитети се уште недостигнати од многумина светски експериментатори. Мак Ларен, значи започна со документарниот и цртаниот филм за да прерасне во комплетен иноватор и познавач на сите тајни на филмското експериментално творештво,во кое ја оствари синтезата на сите можни изразни компоненти. Затоа, благодарејќи на неговите достигања во експерименталниот жанр, одпионерската фаза и, подоцна, до средината на 70-тите години, кога се уште од многумина светски автори се откриваа новите изразни можности на филмската, снимателско-фотографската и аниматорската и анимацискатa техника - денес веќе може да се говори повеќе за синтетичен жанр, што ја подразбира примената на игранофилмските, документарните, фотографските, анимациските,графичко-сликарските и музичките компоненти на едно дело, сознание што е добиено токму низ делата на Мак Ларен.

Уште со филмот "Begone dull care" ("Бегај глупава грижо" - 49 год.) Мак Ларен започна да ги развива континуирано цртежите и скиците, дозволувајќи им да се разлеваат по должината на филмската лента, не водејќи сметка за рамките на квадратите. Тоа е техника на која постојано ќе и се навраќа, како на пример во филмот "Серенал" (59 год.), со цртежи што ги создава со помош на врежување со т.н. **vibra-drill**(вибрационо боцкање на цртеж и боја). Овој инструмент е еден вид пневматичен боцкач. Притоа се користи музика од западна Индија. Слична техника е применета и во филмот "**Short and suite**"(59 г.) "Кратко и свита". Тоа е колор-контел,работен врз џез музика, во исполнение на триото на Оскар Питерсон (филмот беше прикажан на ревијата во Скопје). Како што рековме, музиката е од

најбитно значење во креативниот процес на Мак Ларен. Меѓу првите филмови што тоа го потврдува е "Stars and stripes" (43 год. "Ѕвезди и модрици"), во кој, врз мотивите на една марш-композиција ги изведуваат своите акробации; потоа тука е џез музиката во филмот "Begone dull care", па композицијата изведена на парна-органа во филмот "Hoppity-pop" (46 год.), американската фолк-песна за "линеарната екстраваганција" во филмот "Lines horizontal"(60 год. "Хоризонтални линии") или музиката на електронско пијано за сличниот филм "Vertical lines". Во тој стил, потврда за Мак Лареновата специјалност во хармонизацијата на апстрактната анимација со музичката подлога се и филмовите: "Мала фантазија" (52 год. "A Phantasy") - примена на синтетичен звук и музика од саксофон, миксирани со инсерти од платна на надреалистичкото сликарство од 19. век; "Ballet adagio" - врз музиката на Албинони е снимена балетска етида за камера и движење во интерпретација на едно балетско дуо, а за произведениот регистар на артифициелни звуци што Мак Ларен постојано ги користи, пример е и филмот "Bots and loops"("Точки и трепки"), директно цртан на филмска лента и синхронизиран со синтетичен звук, додека во филмот "Празно а светка" ("Blinkety Blank" - 54 год.)е користена камерна музика; во филмот "Кос" ("Le Merle")едно трио пее класична песна за косот врз која синхроно се редат цртежи. Во многу свои филмови Мак Ларен екстензивно ја користеше техниката на т.н. "pixillation" (анимација на "живи слики на луѓе и предмети), применета во филмот "Two bagatelles" (52 год. - "Двајца бадијалции") и, особено,во филмот "Neighbeurs" ("Соседи" - произведен во истата година),во кој низ играно-анимациски низи, со сторијата за двајца соседи кои смртно ќе се скараат околу градењето на оградата Мак Ларен ја гради параболата со наравоучение - за мир и пријателство меѓу соседите, за да не дојде до катастрофа. Во филмот "Canon" ("Закон") Мак Ларен започнува со предметната анимација (коцка на шаховска табла) за да премине на фотографско-снимателски трик - снимања со движења на човек, жена и мачка (во еден кадар и во репетирани по-

тези), а сето тоа контрапунктно придружувано со електронска музика.

Треба да се напомене дека долгогодишен асистент во реализацијата на филмовите на Мак Ларен му била Евелин Ламбарт, аниматорка, оригинално извежбана во примената на математиката и физиката во неговите филмови, што претставува еден вид научноткривачка работа применета егзактно и педантно во филмовите на еден перфекционист каков кој, меѓу другото, во филмот "Мозаик" (64 год.) експериментира со визуелниот ефект зависно од траењето на визијата. Тој често користел невообичаена техника за еден филмски автор, за да оствари некој визуелно-графички ефект. Така, во филмот "Хоризонтални линии" тој ги вцртува линиите директно на 35 мм лента со нож-молив, со игла за шиење и со жилет, нанесувајќи ги боите рачно, со проширен целулоиден тон. Куриозитетни и апсолутно негов изум се филмовите реализирани без камера, туку со директно вметнување на цртеж и тон на самата филмска лента - какви што се кусите филмски етиди: "Стапица" и "Точки". Класичен и секако еден од најголемите Мак Ларенови визуелни експерименти претставува филмот "Pas de Deux" ("Дуо" - 68 год.), извонредна демонстрација на примената на вртоглаво-синтетизирана мултипликација на слики произлезени од живата балетска игра на едно балетско дуо, кое игра врз музичките мотиви на една од познатите романски фолклорни суити, се со визуелен ефект на црно-бело фотографско-снимателско прелевање и мултиплицирање.

Богатиот опус на Мак Ларен бил предмет на многу студии и книги, а во 1970 год. ББС сними едночасовен филм за него со индикативен наслов: "The eye hears, the ear sees" ("Окото слуша, увото гледа"). На крајот од првиот дел на текстов за канадскиот експериментален филм ги набројувам филмовите на Мак Ларен што беа прикажани на скопската ревија: "Балет адаѓо", "Истерајте ги темните грижи", "Празно, а трепка", "Закон", "Точки", "Вертикални линии", "Фантазија", "Стапици", "Кос", "Соседи", "Pas de Deux" ("Дуо"), "Малечка пијана кокошка" и "Кратко и свита".

II

Поттикнати од техничката разновидност и креативниот авторски потенцијал на Норман Мак Ларен, другите канадски автори со своите остварувања придонесуваат за збогатување на прославената канадска школа на експерименталниот филм. Меѓу нив посебно место зазема авторот Џон Стрејтон, кој на програмата во Скопје беше застапен со три филма: "Eurinom"(70 год.),"Steam Ballet" ("Балет на парен погон" - 68 год.) и "Животни во движење" ("Animals in movement"-68 год.).

Во филмот "Еуриком" Стрејтон, главно, ја применува пластелинската анимација со сторија за еротската игра, во една пустина, меѓу девојката-Ева и змијата, по што се раѓа цивилизацијата (од змиско јајце излегуваат разни цивилизациски парафинелии кои се трансформираат во атомска катаклизма). Во филмот "Балет на парен погон" е изградена 4-минутна монтажна етида во која, низ брз монтажен ритам, се редат разни машини на парен погон, со кои авторот ја гради атмосферата на своевиден "балет" составен од оригиналните движења на машините. Филмот "Животни во движење" го претставува оживеаниот свет на фотографиите на Мејбриџ што ги снимил во Англија меѓу 1877 и 1885 година, во кои вршел детални експерименти со фотографска анализа на човечките и животинските движења. Нив Стрејтон ги анимирал низ континуираното движење на тие аналитички фотографии.

Авторот Дејвид ример беше застапен, исто така, со три свои остварувања: "Миграција" ("Migracion" - 69 год.), "Blue movie" ("Синиот филм" - 70 год.) и "A real italian pizza" ("Вистинска италијанска пица" - 73 год.).

Филмот "Миграција" е своевидна визуелно-експериментална филмска рапсодија, изградена од монтажен ритам на филажно снимени кадри во блиц траење, со птици во лет како лајтмотив на идејата на филмот (за да се сугерира извесната миграција) плус анимација и двојни експозиции





во серија. "Синиот филм" е снимен во колор негатив техника со атмосфера на морски бранови во син тон, додека филмот "Вистинска италијанска пица" е снимен со статична камера, што ја фиксира атмосферата пред една њујоркшка пицерија. Притоа, внатре, во статично снимените кадри, е остварена динамика преку менувањето на филмската брзина во камерата, како и преку менувањето на годишните времиња.

Како интересен автор, со четири остварувања, беше застапен и Рик Хенкокс кој во своите, по структурата, кратки играни филмови внесува експериментални елементи преку разни фотографски и снимателски варијации. Така, во филмот "Mirror, mirror" ("Огледало, огледало" - 72 год.) Хенкокс како да прави автобиографска проекција, градејќи ја атмосферата со едно момче, кое во куќниот подрум, низ средбите со разни антиквитети, добива своевидни бизарни асоцијации за светот на предците (низ привидувања на еротски сцени,слики на вештерки и голи жени и сл.). За негов најдобар авторски личен филм се смета "Домашно кино" ("A House movie"-72 год.) во кој остварува необично топла и непосредна атмосфера во амбиентот на својот дом, низ снимените кадри од ентериерот и екстериерот на неговата куќа, а со динамика остварена на тој начин што камерманот снима од рака и со употреба на "рибино око" на објективот. Во вториот дел на овој филм со наслов "Рапсодија на тема од Домашното кино", атмосферата на една авенија во Торонто, Хенкокс кинестетички ја гради низ фотографии и "живи кадри" во оверлапинг (како слики кои од статична позиција минуваат низ една рамка), како и низ претопувањата на кадри со разни позиции на снимање, со што е добиен и ефектот на фотографско-снимателска анимација. И четвртиот филм на Хенкокс "Neht te me" ("Покрај мене" - 71 год.) има, исто така, личен агол на видување, поточно лична импресија за неговото живеење во Њујорк и за луѓето на кои наидувал, доловена низ миксажата на сликите и звукот во кратки фрагменти,што се заедно ја типизира њујоршката цивилизација.

Во филмот "Солидарност" ("Solidarity - 73 год.) е остварена индиректна социјална порака. Имено, крупните планови на невлите и стопалата (без лицата на луѓето) се земени како класно-социјален симбол на работниците собрани на еден митинг, додека во "Off" се слуша гласот на една работничка која насобраните "чевли" и "стапала",т.е. луѓето - работници, ги повикува на штрајк и солидарност меѓу нив (филмот е снимен во текот на еден од многуте автентични штрајкови во канадската компанија DAMM, па така во една експериментална форма всушност има и своја ангажираност).

И во филмот "Белиот волк" ("Le loup blanc"-73 год.) режисерката Бригит Сориол, во форма на краток игран филм, лежерно ја гради метафората на изгубените илузии на една љубов. Триаголникот е малку невообичаен: Тој, Таа и белото куче што се испречува меѓу нив. Имено, Тој ја сака и жената и кучето и инсистира сите заедно да живеат во снежната белина и мирот на провинцијата, додека Таа не го сака кучето и бара да се преселат во градот. Гонета од "љубомората", на крајот, Таа доаѓа во фармерската куќа и, во жарот на играта меѓу двајцата другари, го убива кучето. Иако на прв поглед со дух на обичен краток игран филм, експерименталната димензија авторката Сориол ја остварува на драматуршко-режиски план, создавајќи атмосфера на лежерност зад која полека извира злото.

Во филмот "Извор" ("Fontain"-72 год.) режисерот Леон Мар, исто така, преку статична камера фиксира една чешма во ентериерот на некоја јавна институција. Камерата ги регистрира разните корисници на шемата кои и различно се однесуваат кон тој извор на вода, всушност симбол на животот и доброто. Така, една жена, во ритуалот на пиењето, низ репетирани дејствија, авторот Мар ќе ја доведе во ситуација на своевидна еротска игра; потоа тука е "играта" со чепот и славината што ја допираат многу раце, како и ѓубрето што некои го фрлаат во лавабото, кое одвреме навреме го чистат рацете на чистачите. Значи, една асоцијативна атмосфера добиена низ "играта"меѓу чешмата и луѓето што ја користат.

Во краткиот, експериментален игран филм "Ѕвездите и другите тела" ("The stars and the other thinks"-73 год.) режисерот Пол Тана изградува своевидна егзистенцијално мучна атмосфера. Во амбиентот на една растурена соба, нејзиниот надворешен хаос осмотски се изедначува со внатрешниот психичко-духовен хаос на некој интелектуалец, кој во настап на параноиден гнев, веројатно, ја убил својата жена, чие тело лежи на еден кауч, покриено со чаршафи, додека неартикулираните тонови од магнетофонот само ја надополнуваат општата дезинтеграција во ентериерот на собата како животен простор.

И во филмот "Како сте, живи бога?" на авторската Вероника Соул е одразена егзистенцијалната димензија, и тоа во вид на циничен коментар на еден хомосексуалец, низ писмата што ги испраќа до авторката во текот на една година од неговите патувања низ Америка и Европа. Содржината на писмата е читана во "Off" додека филмската структура авторката Соул ја гради во стил на динамичен албум, составен од анимирани шеги со Мики Маус, на пример, кој говори за Волт Дизни и за"американскиот сон". Потоа тука се сликите од разни американски градови, додека во "Off-писмата" хомосексуалецот размислува за животот во САД (сите луѓе му се некако зацрвенети со кармин, од негова призма на гледање); секое свое писмо го започнува со: "Dear Jane", а го завршува со: "Love Nick". Во вториот дел од филмот писмата доаѓаат од Европа (слики од Лондон, Париз, Хамбург, Рим, Амстердам). Одново размислувања на хомосексуалецот за животот таму и воопшто. Филмот завршува со мелодијата "Lady Jane" во исполнение на неговиот хомосексуален идол Mick Jager и "Ролинг Стонсите".

Авторот Ал Разутис, како и Рик Хенкокс во "Покрај мене", во својот филм "Печатени податоци" прикажува една интимистички доживеана стварност на еден град, со автомобилите и светлата во своевиден тон на "нојен колор". Своевидна егзистенцијална атмосфера но со синеастички дух е присутна и во филмот "Браќата Роко"

("Rocko Bros"-73 год.), во кој авторот Питер Брајан всушност снима филм по филм, на почетокот цитирајќи го John Casavetes во врска со сфаќањето на уметноста. Филмот започнува со егзистенцијално втопени сцени од животот на авторите пријатели - уметници и нивните средби со клошари и џепчии, а низ црно-бела серија тој ги прикажува "играните" сцени од филмот што го снима за себе и својата генерација-денгуби, облечени во кожни виндјакни, со брилијантински фризури и во ритамот на рок-музиката. Во својот втор филм "Вртеж" авторот Ал Разутис, низ примената на техниката на колор негатив, со претопувања на разни апстрактни слики, создава илузија на "космички вртеж" со чудни визуелни ефекти. Во документарната импресија: "Фабрики" (73 год.) режисерот Ким Ондекај изградува лирски запис за еден работнички кварт.

Во филмот "Животот на глувците и диета во Северна Америка" (68 год.) авторот Џојс Виеланд гради една колажна политичка сатира во форма на басна, во која глувците ги "играат" луѓето: политички затвор (затвореници се глувците), глувци в кафез, а човечки размислувања во "Off-метафора за неслободата, нервозно "коментирана" од брзата музика од саксафонот, неколку двојни експозиции со фотографии на Че Гевара од затвор, од неговата смрт и со американско знаме што го "јадат" глувците. Тоа е алузивниот состав на оваа колажна басна, остро интонирана на релацијата Канада-САД со политичко-социјални осила.

Своевидна експериментално-изразна синтеза е остварена во филмот "Песна на земјата" ("Earth song"-70 год.). Тоа е кинестетичка ода за обединување на природата и човекот, повик до луѓето да и се вратат на природата. Во амбиентите на разни пејзажи крај морскиот брег постојано танцува една жена. Нејзиниот "танц во природата" е динамизиран низ ритамот на немирната камера, низ монтажата, претопувањата т.н. split-screen, двојните експозиции плус апстрактната анимација и снимените филажи, додека во финалето се прикажани следбениците на хипи-движењето и Рама-

-арикришна. Во синтезата на снимателско-лабораториската техника,т.н. соларизација, низ движењето на речната вода во колор негатив, "покриен" со електронска музика, врвна визуелна импресија претставува филмот "Акварели" на авторот Мајк Холиер. И филмот "Улицата Јонг" (72 год.), снимен во црно-бела фотографија, претставува лична импресија на авторот Џим Ендерсон, поточно негова прошетка низ улицата Јонг во Торонто, доловувајќи ја документарната слам-социјална атмосфера од животот во поткровјето на големиот град, со алкохоличарите, проститутките, скитачите и други аутсајдери.

Секако, на крајот на ревијата на канадскиот експериментален филм во Скопје, не можеше да биде избран пооригинален и пошокантен филм. Тоа е филмот "Експлозија" снимен во црно-бела фотографија, чиј автор е анонимен. Во овој филм всушност самиот автор, за последен пат во својот живот застанува пред камерата, поточно го снима сопственото самоубиство пред статично поставената камера, за откако ќе се оддалечи дваесетина метри, камерата да ја регистрира експлозијата со која тој самиот си пресудува. Навистина оригинално и супер-шокантно решение: да се забележи на филмската лента сопствената смрт,што е и крајниот дострел на експерименталниот макијавелизам во овој случај. Така и со тој пример е покажана огромната моќ на филмот, иако овојпат на крајно екстремен начин.

На крајот би додал само тоа дека повторната средба (овојпат одеднаш и со оптимална програма што ги типизира вредностите на канадскиот експериментален филм) со канадските мајстори на филмскиот медиум ни ги откри навистина богатиот изразен свет и високата кинестетичка култура на нивната филмска школа.

****

****

Љубомир Костовски

АНГЛИСКИОТ КАПРИЧО

Тој е по малку ексцентрик. Таа - уште повеќе. Дома се кралство за себе, надвор додворливи поданици на гордиот Албион. Работата, било домашната или службената, за нив е еднакво света, како и часовите за одмор. Конверзацијата се сведува само на метеоролошките прилики, но тие сметаат дека се неофицијални асови во конверзација. Хуморот им е посебна слабост,но тоа е разбирливо, бидејќи џентлменските обзири ги тераат да бидат зајадливи само кон себе. Сепак,како илустрација треба да наведеме дека во англискиот јазик она што доаѓа од страна,што е туѓо, има и друго значење - чудно!

Се смета дека и плачливоста, исто така, им е туѓа - несреќата во соседството е туѓа грижа, а соседството над самите себе бескорисно штом не предизвикува никаква реакција. Сексот? Па, ве молам, гласи насловот на една позната драма - ние сме Британци! Ете, тоа се оние главни предрасуди што делумно или во голема мерка влијаат на сликата што другите нации ја имаат за Англичаните. Се прашуваме: можно ли е да се сними филм за тој така чуден сој луѓе, кој воопшто би бил интересен?

Но, колку и да е тешко да се претпостави, англиската кинематографија е сепак една од најсилните на светот, чудесен мајдан на вредни синеасти, вљубеници во својот занает, луѓе чие творештво секогаш наоѓало приврзаници и подалеку од Островот. Сето тоа си има објективни корени во постоењето на една долга и импресивна матична култура, на нејзиното подоцнежно преплетување со далечните светови на колониите, на условно земено, брзото прифаќање на Лимиеровата "иновација", посебната документарна школа (која толку го унапреди филмскиот израз),

финансиските потенцијали и слично. Се разбира, сето тоа е само еден предуслов, една условна можност од ова подрачје да излегуваат вредни синеастички дела. Во нејзината историја на уметноста се присутни и периоди на вистински кризи пред киносалите, креативно сиромаштво и бегање на највредните имиња. Просто, се работи за кинематографија чиј развој, сликовито речено, наликува на некој капричо - музичка композиција што е полна со изненадувања и пресврти, но кои, главно, се сепак пријатни.

1. Под сенката на високото дрво

Старата поговорка вели дека под високите дрвја тревата не расте. Таа доста често се покажувала како непоколебливо точна и во случајот на англиската кинематографија, поточно кога се работи за нејзиниот материјален и кадровски потенцијал. Во овој случај, да појасниме, високото дрво би бил Холивуд, место во кое иселените Европјани создаваат силна и моќна конкуренција на сите "центри за забава" на Стариот континент. Холивудската лента,тој џиновски потенцијал на ѕвезди од најразличен калибар, почнувајќи од банкарски магнати па се до фризери со педигре, ќе биде со најмногу боцки тонку за англискиот филм, бидејќи јазичната бариера нема да биде спасоносен чамец пред поплавата на целулоидот од онаа страна на Големата бара за ниту еден лондонски продуцент. Меѓутоа, за среќа,оваа фатална околност нема да има постојано влијание врз пазарот во Англија, со оглед на честите падови во продукцијата и во самиот Холивуд. Имено, се работи за империја чии чести велмошки болести ќе делуваат како вистински стимул за Лондон: падот на американската продукција ќе предизвика скок на англиската, а ерозијата на вредностите во Холивуд ќе значи зелено светло за појава на нови и вредни имиња на Островот.

Во сета таа игра на по малку бизарни околности, сепак е неопходно да истакнеме дека американски-

от филм бил и останал оној "што го диктира темпото" и оттаму за англиските продуценти безмалку никогаш немало мирни ноќи. Речиси сите вредни имиња што излегле од нивните студија земале билет за Лос Анѓелос - во еден правец. Тука би биле Корда и Хичкок од постарите автори, Шлезингер и Гилјермин од поновите, но нивниот вистински број е тешко да се одреди и колку да сме вредни статистичари. Богатите роднини, како по обичај, биле поскржави - Џозеф Лоузи е единствениот вреден подарок што ќе го добијат Англичаните, и тоа благодарејќи на Макартиевиот лов на вештерки во добата на студената војна.

Инаку, британската продукција (кога велиме британска мислиме англиска, иако тоа географски не одговара - Велс, Шкотска и Ирска немаат посилни самостојни продуцентски куќи) го имала следново производство: во 1920 година на пазарот биле исфрлени 25 играни филмови. Десет години потоа дури 150 (иако се работи за големата економска криза!), а пред самата Втора светска војна уште стотина филмови годишно. Така, благодарејќи на повремената криза во американските студија, на Островот ќе се создаде една од најсилните продукции на светот. Но, војната во која Лондон а не Холивуд ќе биде тој што ќе биде бомбардиран, и во која Денкерк ќе биде повозбудлив од која и да било кинопретстава, одново ќе ја измени ситуацијата. Во времето на десантот на Нормандија (1944г.) англиската продукција ќе биде вратена дваесет години наназад, а како продуценти ќе постојат само "Универзал" (од постарите куќи). Министерството за информации, воените власти и еден трговец со жито по име Џозеф Ренк. Всушност, се работи за удар од кој оваа кинематографија никогаш практично нема да заздрави, па, така, ќе кружат шеги дека Хитлеровиот "Морски лав" (шифрирано име за никогаш неизведениот напад на фашистите врз Англија)бил погрешно темпиран: падобранците на Хитлер се "спуштиле" само во англиските филмски студија.

По војната англиската влада ќе мора да ги симне од "репертоарот" сите заштитни бариери за домашниот филм. Таканаречениот квота-систем,по

кој сопствениците на киносалите морале најголемиот дел од репертоарот да го составуваат од домашни дела,им пречел на Американците, кои, давајќи финансиски инјекции за заздравување на стопанството, настојувале да си обезбедат и поволен пазар за сите свои производи, вклучувајќи ги и филмовите. Понатаму, Англичаните ќе бидат меѓу првите што ќе се "загреат" за малиот екран, па така, од некогашната голема продукција ќе остане само славата. Со политичката, ќе згасне и филмската империја, иако на свој специфичен начин.

Но, мора да истакнеме дека оваа кинематографија не ја паметиме по нејзините квантитативни фактори,туку по поединците што ќе излезат од нејзините пазуви. Понатаму, се работи за еден специфичен, самосвоен приод кон филмската материја, што исто така го привлекува општото внимание. Всушност, филмот во Англија еднакво е дел од фолклорот како и венчавката на членовите на кралското семејство. Во него, авторите педантно се трудат да ги набројат сите свои суштински, значи и специфични карактеристики на живеење. Тешко е да се најде кинематографија која е толку приближена до секојдневието како англиската и тоа е основната причина што таа "не знае" да прерасне повторно во позначаен пазарен еквивалент. Бидејќи, она што на секој пазар, па и на филмскиот, е блиско до животот, тоа е само чинот на купувањето и неговата живописност. Но, стоката најчесто не е таа што би не потсетувала на него.

2. Континуитетот на традицијата

Традицијата - тоа е оној камен на кој секој историчар на филмот, најверојатно, ќе се сопнува кога ќе се допира до англискиот филм. Како секоја индивидуална вредност во неговите претставници да се одмерувала и премерувала со карактеристиките на традицијата - филмот е кантар на кој ставовите на авторот и предрасудите на традицијата играат посебна игра. Интересен е фак-

тот дека присуството на традицијата во англиc-
киот филм всушност никогаш не било простосрдеч-
но прифаќано, но тоа е, да додадеме, повторно
во манирот на истата таа традиција.Имено, како
секој позначаен автор да сметал дека треба да
го отфрли плаштот на традицијата, да се подби-
ва со неа. Но,колку успеал во тоа, секако е по-
себно прашање - онаму каде тоа не му пошло од
рака вредностите на традицијата излегувале за-
силени.

Александар Корда (1893 - 1958) е еден од оние
на кого подбивањето не му пошло од рака. Тој
ќе наидува на остра осуда кај пуританците на
Островот заради тоа што посегнувал по митовите
за англиските кралеви ("Приватниот живот на
Хенри Осми" - 1933 година). Критиката ќе смета
дека тој, можеби, и не се трудел сосема да ус-
пее во "аферата"со кралските чаршави, бидејќи,
како да му годи тој роjалистички glamour, а
сосема му е непријатно да дојде во отворен су-
дир со официјалната идеологија. Оттаму, ореол-
от на кралевите останал недопирнат.

Сличен е и случајот со Ентони Есквит (1902 -
). Тој сигурно спаѓа во режисерите кои
најмногу се потпираат до културните вредности
на традицијата. Едноставно, нивниот легат во
неговите филмови само претрпува медиумска дис-
локација. Навистина, неговиот почеток со "Ја-
вете и на Англија" (1932) не спаѓа во делата
кои ја глорификуваат историјата. Напротив, ви-
зијата што ја дава Есквит за поразот на соју-
ничките трупи во Галиполе - за време на Првата
светска војна - ни малку не се вклопува во те-
зите за херојската смрт на војникот, за него-
вата решеност без никаква дилема да загине за
кралот.Битката ќе биде дадена со сета нејзина
крволочност и бесмисленост, а јунаците ќе па-
ѓаат со прашањето каде е смислата на сето тоа.

Но, сепак, како само Есквит да е повикан да ги
опева викторијанските времиња. Неговото нета-
мошно творештво ќе значи "скок в уста" за по-
четокот,на задоволство на неговите први крити-
чари. Филмот "Значајно е да се викаш Ернест"

(1952) добро го потврдува ова. Навидум, пред вас е еден водвиљ од молиеровски тип, во кој обичаите на една епоха смислено и плански се исмејуваат, пред се кокетирањата во салоните, баналните женидбени предрасуди и слично. Но, метузалемскиот дух на едно време сепак не е разорен, а јунаците во филмот на крајот слепо му се покоруваат. Слични се и неговите адаптации на романите на Шо и Уајлд.

Како важни детали во глобалното соочување на англиската кинематографија со традицијата, треба да ги споменеме и авторите Керол Рид, Дејвид Лин и Лоренс Оливие. Се разбира, тие ќе им се приклонат на традиционалните вредности не заради својата старомодност туку заради тоа што ќе сметаат дека спојот меѓу ветвите митови и новите шнитови на филмската мода е една многу успешна форма. "Ѕвездите гледаат од небото" (1939) на Рид спаѓа меѓу брилијантните стории за тешкиот живот на јагленокопачите, онаа човечка сорта која светлината на својот живот постојано и упорно ја бара во ходниците што водат до средината на еднаш угаснатата ѕвезда. Меѓутоа, влијанието на Кронировото сфаќање на "интеркласната солидарност", неговото простодушно сфаќање на социјалните разлики сигурно ќе се одрази неповолно врз конечните вредности на филмот.

Понатамошното Ридово дружење со литературните имиња ќе го задржи неговото внимание за Грем Грин (од таа соработка ќе настанат филмовите "Третиот човек" - 1949 г. и "Нашиот човек од Хавана" - 1959 г). А Гриновата специфичната литература ќе ги наметне своите вредности - галерија од животни и луцидни ликови, но само како дел од животописот на високото општество, на неговата жилавост и долговечност. Лесниот и возбудлив раскажувачки фон се гради на структурата на ограничени социјални, па дури и психолошки домети. Дури и онаму каде што нема да го сретнуваме Грем Грин, како во филмот "Трапез" (1956 г.), лесно се согледува Ридовото слепило за животните крајности, за периферијата на современоста, која колку и да е оддале-

чена од филмските рефлектори, сепак постои и го наметнува своето присуство.

И Дејвид Лин, исто така, спаѓа во категоријата на "стар-млади" автори. Класичниот костум на неговите приказни ќе има многу недостатоци,но сепак, во празничните попладнија на сентименталните години, тој ќе си наоѓа верна и љубопитна публика. Во повоените времиња ќе стане славен со психолошката драма "Кратка средба" (1945) и по екранизацијата на популарните романи на Дикенс - "Големото исчекување" (1946) и "Оливер Твист" (1947). Во сите три дела општествената стварност ќе биде дадена само како сенка а режисерот, како мајстор од некој куклен театар, ќе ги остава своите јунаци да висат исклучително во просторот на емоционалните доживувања. Аналитичарите на неговото дело остро ќе му замерат што во "Побрзо од звукот" (1952) му испеал химна на британскиот деловен дух и што во "Мостот на реката Квај" (1957) станал апологет на британскиот начин на живот. И најновиот Лин, оној што го познаваме од "Рајановата ќерка" (1970), ќе остане доследен на своите предности и недостатоци.

Во групата на етаблираните автори,оние кои својата инспирација ја црпат директно од изворите на традицијата, спаѓа и Лоренс Оливие (1907 -), чии карактеристики впрочем се добро познати на нашата јавност. И неговиот пример докажува дека нема тема која не е полесна за филмот, која не може да делува животно, макар и тогаш кога е истргната од неговиот сегмент. Тоа доаѓа оттаму што овие автори всушност биле недоволни во својата вивисекција заради тоа што станале заробеници на една долга и импозантна култура. Нивните недостатоци, сепак, не се изнудени од суровоста на трката по пазарот и тоа е факт што се забележува.

3. Ладнокрвниот набљудувач

Првиот што на свој начин поотворено ќе спори со традицијата сигурно ќе биде младиот Хичкок(1899-

1980). Уште во "Уцена" (1922) одредени самодопадливости на нобликласата навистина ќе отидат под мразот. Иако неговите претходници ги гледаа луѓето како фигури кои често се трудат да го надминат сопствениот хендикеп - да го фатат чекорот со оние што се посреќни или побогати од нив - Хичкок ќе го прикаже светот низ призмите на неговите јасни контрасти, загорен во злосторот и заблудите, при што, тие стекнуваат легитимитет на трајни и речиси законски вредности на природата. Тоа што во истиот филм еден скитник станува сведок на убиство, чиј сторител е една девојка од средната класа, него, по автоматизмот на потеклото, го прави и - извршител. Тоа, се разбира, не значи дека англискиот филм со Хичкок стекнал некоја апсолутна социјална мимикрија, ниту дека настанал надвор од англиската културна традиција, бидејќи судбината на страдалниците била еден вид конфекциско инферно и во Дикенсовото четиво. Но, Хичкоковото присуство е значајно заради тоа што во привидната рамнотежа на усвоениот животен тек на англиското општество, тој го впери прстот на релативизмот - мала е разликата меѓу она што сме и она што сакаме да бидеме, но скалилото по кое треба да се искачиме до идеалите е доволно возбудливо за да ни го прикаже светот и од неговата опачина.

Се разбира, присуството на Хичкок ќе го зголеми интересот за англискиот филм и заради неговото јазично усовршување. Но, и тука повторно се сретнуваме со традицијата - не се работи ли за една нордиска педантност, за една природа која стрпливо и долготрајно го поправа часовникот за пред нас да се појави неговиот механизам со сиот сјај и возбудливост! Се разбира, занаетчиското совршенство кај него е одраз на друга истрајност - да се најде начинот сликата да стане одраз на човековата душа. Сцената со појадокот од "Уцена" тоа најдобро го потврдува - енигмата на психолошката борба во душата на главниот женски лик ја откриваме преку криптограмот на филмската монтажа.

Хичкок поаѓа од извесноста дека човекот како јунак во една драма и како актер во еден настан

мора да има рамноправен третман во изборот на преживеалиците: како автор тој мора да го сфати значењето на секој гест и да се преиспита дали располага со вистинскиот избор на "филмската реченица", а како дел од артистичкиот галиматијас е нужно да се форсира слободното изразување на интерпретираната личност (слободен избор на можностите, на нивното "зошто" и "како"). Хичкок на овој начин стана истовремено двоен автор - како човек што го поднесува светот и како човек што го изразува, и тоа како актер и мислител.

4. Илинг-комедијата

Како и полуцилиндарот, писмата на читателите на втората страница од "Тајмс" или чадорите, и специфичниот англиски хумор спаѓа во месните живописи. Тоа, се разбира, како да претпоставува дека кинематографијата од истиот животен радиус особено го негува жанрот на смешните нешта. И навистина - особено привлечни автори во оваа национална кинематографија се претставниците на таканаречената илинг-комедија. За неа Гавин Ламберт во есејот "Човекот во бел костум" ќе истакне дека наликува на слајпстигот,но поседува повеќе текст - смешното во турканиците и другите нестандардни потези стекнува и солидна лексичка позадина, што е сосем во традицијата на англискиот хумор. Тоа што повторно го споменавме традиционалното си има и свое друго оправдување - овие филмови сосема се вклопуваат во еден начин на творење за кого стана збор, а кој поседува неутралистички социјален па и морален фон. Меѓутоа, ова не ја спречува неговата популарност. Напротив, како што ќе констатираат историчарите на филмот Грегор и Паталас, илинг-комедијата сосема ќе им годи на Англичаните,бидејќи шегата не го урива митот за внатрешното самодопаѓање на граѓаните на Островот - тие и во најнепријатните околности ги бранат најдобрите "манири" во светот. Снаодливоста на јунаците постојано ќе асоцира на слободната конкуренција на ситниот сопственик, неговата борба

за опстанок во која се преферираат личните склоности и дарби.

Од авторите од овој жанр кај нас се само делумно познати Александер Мекендрик и неговиот филм "Гангстерската петорка" (1955) и Роберт Хелер со "Дождот секогаш паѓа в недела"(1947), додека далеку попопуларен е Ричард Лестер со неговите "Шармот и како да се стекне", "Нешто се случи на патот до форумот", "Трите мускетари" и други. Значајно е да се истакне дека Лестеровото упорно опстојување на екранот по малку е исклучок во однос на другите автори на илинг-комедијата, чиј жанр, како и првобитните амбиции на нивниот патрон (студиото на Мајкл Белкон), ќе згаснат доста брзо.

Причината за тоа е фактот што Лестер нема слепо да се држи до каноните на другите комедијаши, што ќе му овозможи да ги следи, па дури и да ги поттикнува сите смени на ветроказите во англиската култура. Особината да биде различен во годините што надоаѓаат и го менуваат вкусот е сепак по сето тоа да асоцира на еден познат и пријатен рефрен, сигурно дека ќе го обезбеди неговиот авторски континуитет.

Неговата главна карактеристика ќе биде користењето на тривијални елементи - често блиски на кичот - но со форсиран несериозен, речиси ироничен однос кон нив. На пример, во филмот "Нешто се случи на патот до форумот" (1965) елементите од кои се гради заплетот во безимената римска провинција, се близу до тривијалното (роб-интелектуалец, неизживеан херој од војната кој бара девица, грда господарка со прекрасни метреси околу себе и привлечна јавна куќа во соседството). Но,неговите јунаци се живи карикатури,што по менува нашиот однос кон она што инаку би ни било премногу познато и неинтересно. Инаку речено, за оние што во филмот бараат готови рецепти на заплет и тетрапак-личности, Лестер може да биде занимлив, како што е интересен и за крајно интелектуализираната публика заради вешто пласираниот потсмев на сопствената алхемија.

Треба да се нагласи фактот дека Лестер често одеше и кон благо дозирана употреба на надреализмот: еден заплет на "реалните" факти го разрешуваше со обичен мајтаплак кој е неспојлив со физичките закони. Но, тоа понекогаш претставуваше и маниризам кој досадува. Англискиот хумор, општо земено, сепак нема постојан вентил преку кој ќе и се претставува на поширокаta филмска публика - неговите повредни амбасадори засега се сретнуваат само во литературата и повремените одлични телевизиски продукции на Би-Би-Си.

5. На што се должи "слободниот филм"?

Како што може да се забележи од она што беше изложено за оваа кинематографија, во неа сретнуваме доста бисери. Сепак, најдрагоцениот камен во низата секако е "слободниот филм",поточно начинот на третирање и правење филмови што го негуваа група млади творци од крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите години.Како една по малку хетерогена уметничка група (различна во преокупациите, но слична по манирот и сфаќањето на филмската камера), таа донекаде наликуваше на претставниците на "новиот бран" во францускиот филм или италијанската "авангарда", пред се во разбивањето на застарените естетски сфаќања на своите претходници. Занимливо е и тоа дека, гледајќи ги нивните филмови, и денес можеме да констатираме дека некои од нивните поставки и натаму се крајно актуелни и свежи, па евентуалното прифаќање на нивната "патина" ни ги прави навистина многу драги.

Причината за нивната појава лежи во околноста дека класичниот поглед на уметноста беше "неприлагодлив" на новонастанатата социјална и политичка ситуација во Англија. Пауперизацијата на масите, која по краткиот период на релативна благосостојба тешко погоди големи слоеви од општеството, понатаму студената војна и нејзи-

ните "перспективи", одредената актуелност на филозофијата на егзистенцијалистите, која посебно си наоѓаше приврзаници меѓу младите - сето тоа влијаеше и на менувањето на вкусот и погледот на луѓето на уметноста. Впрочем, еден Есквит или Лин во периодот кога песната како "црното е црно" или "Црното е убаво" се на врвот од популарноста, беа подготвени за музејските витрини.

Како што би рекол познатиот француски естетичар Микел Дефрен, младите посегнуваа по "активноста на негативното", кон контракултурата, ги прифаќаа културите што се неспојливи со оние на нивните родители, но истовремено се приближуваа до својот нов "природен и хармоничен модел", и тоа тогаш кога беа "заситени од уметноста на перфекцијата". Тони Ричардсон тоа убедливо ќе го демонстрира во филмот "Вкусот на медот" уште во самата шпица - младата девојка од главната ролја, онака нервозна, нестрплива, но со притаена поетска вокација во себе, со одвратност и неразбирање гледа од прозорецот на локалниот автобус на патот низ центарот на Манчестер во спомениците на "херојското" викторијанско време, прашувајќи се притоа каква е воопшто нивната врска со стварноста, со сламовите од предградието?

Познатиот Херберт Рид смета дека класичните погледи на уметноста се потчинети на нормите за рад, пропорција, симетрија, на статичните и неорганските својства, при што - како идеал на убавината - го зацврстуваат конзервативизмот на политичката власт. По Рид, класичното е пандан на политичката тиранија, па овој мислител е еден од оние што даваат силен поттик за сите нови и неискомплексирани погледи на суштината на творењето. Кога момчињата што подоцна ќе бидат моторната сила на "слободниот филм" ќе се собираат околу списанијата **"Sieht and Sound"** и "Monthly film bulletin" во втората половина од педесеттите, нивната сличност во опсесијата ќе биде несомнена. Интересно е дека тие, како познатиот Трифо од "новиот бран" на францускиот филм, длабоко ќе им оддадат почит на некои за-

поставени примери од класичната уметност (на пример, Џек Клејтон во тој манир ќе го снима својот првенец по романот на Гоголь - "Шинел"), но од аспект на нивната несфатеност и, повеќе, од раритетна употребливост во епохата на новите човечки понижувања, страдања и, воопшто, намалените можности на единката да се добере до среќата и задоволството. Едноставно, тоа се услови кога и уметноста, како и единката, ја губи својата суштина: "како да не постои повеќе вистина што треба да се дели и порака што треба да се каже" (Дифрен).

6. Шок-терапија

Своите први филмови претставниците на "слободниот филм" ќе ги прикажат во текот на 1956/57 година во Институтот за национален филм и театар. Овие, главно,документарни или кратки играни филмови, ќе бидат навистина плод на едно заедничко медитирање на сопствената генерација и заедничка опсервација на (не)моќта на филмскиот израз. Интересно е дека нивна цел ќе бидат местата за забава, онаа импулсивна глутница на млади, ослободени тела; Линдзи Андерсон својот првенец ќе го посвети на забавните паркови по англиските летувалишта ("О земјо на соништата"),вториот на пазарот во Ковент Гарден ("Секој ден освен Божиќ"), а третиот на антиатомското движење чиј водач ќе биде Вертнард Расел ("Маршот на Олдермастон"). Заедничкиот проект на Рајш и Ричардсон ("Мајка ми тоа не ми го дозволува") ќе биде снимен во еден лондонски џезклуб, како и подоцнежниот проект на Рајш ("Ние, момчињата од Ламбет"). Дали во таа неоптоварена атмосфера (или оптоварена со добра музика, секс и пиво) може најлесно да се согледа "естетски ослободеното општество" (Маркузе) или се работи само за имиџ на една генерација што не бега од пораките и пороците на своите врсници?

Се чини дека тука го сретнуваме и едното и другото, бидејќи свеста за новата реалност, соз-

дадена од историјата, сосема се вклопува во интергенерацискатa психологија на која нема да и се измолкнат ниту припадниците на "слободниот филм". Но, од друга страна, се работи и за ставање во дејство на таа нова реалност со чисто уметнички изразни средства. Тоа што психологијата на немирот се фузионира со една нова култура е сосема дијалектичка последица на заживеаната вистина за еден нов, но заокружен и многу импулсивно присутен свет. Всушност, генерализирањето на вкупниот ефект на рок-генерацијата во англискиот филм се состои во онаа шок-терапија, што како естетски феномен ќе остане најзначајна карактеристика на англискиот игран филм од тоа време. Шокот, имено, дури подоцна ќе биде користен од некои други, "лиценцни"кинематографии, но ослободен од својата генеричка суштина.

Шокот, како израз на општите егзистенцијални опасности, ќе укажува на изворот на новиот сензибилитет, истовремено ќе претставува општа, разголена слика за луѓето чии задоволства се наоѓаат во сосема инцидентни извори (вресок, игра без правила, секс без емоции, пискотлива музика...), но чии мотиви, како паритет на едноличната петдневна работна недела, се сосема разбирливи.

Како што ќе истакне Хајдегер, "целосноста на нашето постоење се наоѓа себеси провоцирана - еднаш во играта,еднаш импулсивно,еднаш забрзано,еднаш поттикнато да се предаде на разбивањето на секаквите граници". Токму установите за забава стануваат и средство и место за новиот филм, оној што така лесно ќе комуницира со сознанијата, култовите и сензибилитетот на модерниот гледач. Меѓутоа, ако шокот се користеше како дел од културата на шеесеттите години, тоа не значи дека "слободниот филм" имаше сосема отворен и некритички однос кон сите феномени на новото доба. Напротив, се работи за разработен однос во кој "се купува" и "се продава" - синеастите задржуваат една опсерваторска и конструктивна дистанца, што, конечно, може да се види и низ поединечните примери кои подолу се изнесуваат.

7. Она што ни беше слатко и драго

Тони Ричардсон, како најтипичен претставник на "слободниот филм", својот првенец за спонзорот "Вудфул - компани" ќе го сними по романот на Осборн "Заврти се во гневот" (1959). Иако се работеше за позната содржина, а по малку и за стил што наликува на оној од американските моралисти (Казан, Олдрич) од тоа време, сепак, тоа е вистински шок за гледачот. Пред себе имаме неприлагодлив човек во светот што филмот го третира како изопачен и непоправлив, па така гледачот запаѓа во една логичка мамка: дали јунакот е отпадник (да!); ако е тоа така, дали се работи за резултат на светот што иритира (да!); доколку и тоа е така, дали тој може да биде позитивен пример (да!). Практично она што ни изгледа негаторско се претвора во афирмативно и тоа е онаа мој на новото да биде деструктивно, но не по пат на застарени, туку по пат на нови модели.

Во "Забавувачот" (1960) тој ќе се запре на Арчи Рајш (игра со името на неговиот колега Карел), конферансие во оние места за забава кои веќе ги споменавме. Всушност, тука лесно ќе ја видиме мојта за дистанцирано опсервирање на Ричардсон. Имено, авторот не отстапува ни педа од ритуалите на модерниот Одеон, туку ги користи до максимум како милје во кое целосно се руши светата биста на викторијанските вообичаени морални релации. Но, од друга страна, си го задржува за себе правото да проговори и за нивната бесмисла, да потсети на горчината што ќе остане по неделните матинеа, тогаш кога во самотниот понеделник, одново ќе се соочиме со реалноста.

Во неговиот најфасцинантен филм - "Вкусот на медот" (1961), снимен по драмата на Шелаг Деланиј, атмосферата на резигнација е апсолутно доминантна. Меѓутоа, таа е добиена со употребата на нови творечки методи. Една млада девојка, бедна во радостите, но со посебен талент на сликар да уочува детали и односи, постојано ќе го рас-

тегнува својот мизерен живот меѓу сопственото емоционално сиромаштво и разузданиот, хиперемоционален живот на мајка си. Тоа движење меѓу крајностите на психолошко-социјалниот дијаграм е предадено речиси без употреба на текст. Камерата мирува секогаш кога на девојката ништо не и се случува-сликата е нема и воопшто како целиот свет да се восхитува од сопствената неподвижност. Кога неа, сепак, нешто ќе и се случи (или пак кога таа тоа ќе си го вообразува),камерата ќе почне да се движи во ритамот на нејзиното тело - бакнувањето со морнарот на кејот, нивната брканица на бродот, излетот со групата се сцени кои ефектно го потврдуваат тоа. Но, и тогаш останува некаков вкус на горчина (иронијата со медот во насловот), бидејќи музиката, придушеното светло или изразите на лицата на другите јунаци не потсетуваат на извештаченоста и краткотрајноста на нејзината среќа.

Филмот е снимен по мемливите агли на манчестерските предградија, каде морбидноста на средината дава можности за посебни ефекти. На пример, набрекнатиот стомак на девојката, во нејзината поодмината бременост, во еден момент ќе се оцртува како нападна силуета чиј заден план се отпадните води на една фабрика за целулоза. Како што камерата се приближува до плодот на надежта, така расте и заканувачката тензија на смрдливата вода, која станува се поприсутна на екранот. Веројатно се работи за една од најефектните сцени за "одвишната генерација" на екранот воопшто.

Во сцената со школскиот излет се сретнуваме одново со поезијата на грдото. Ја нема индустриската зона, а руралниот амбиент како да поттикнува на безгрижност. Меѓутоа, душата е обременета со неизвесност - затоа сонцето зајдува зад темните облаци, а блиските урнатини стануваат значаен фон за природата, како дел од нематеријалниот, нежив свет, и нејзината предодреденост за урбанизираниот човек. Не се работи ли за еден простосрдечен однос на Ричардсон кон грдото? Но, ако неговата експресија во изразот е автентична и во хармонија со личноста на екранот -

што во случајот е несомнено така - тогаш навистина добиваме перфектен естетизиран одраз на стварноста.

"Вкусот на медот" е и вонреден егземплар на некои психолошки канони за еротиката. Иако сексуалната возбудливост, навидум, не е особено присутна во филмот,авторот успева да пласира некои значајни сопствени констатации на оваа тема. Се разбира, секоја уметничка генерација е осудена одново да го открива сексот. Притоа не се работи за ред конвексни огледала од кое секое "зрачи" со посебен поглед. Како и кај Џојсовиот "Уликс", и тука еротичната фантазија само ги коригира своите димензии според димензиите на новиот човек. Новата реалност, едноставно, старите погледи на оваа тема ги "фрла во старо железо", што особено впечатливо се гледа од односот на мајката и ќерката кон мажите. Постарата, во согласност со конвенциите "што цврсто стојат на земјата" но и смрдат на буржоаската теорија на вредноста, е подготвена да сретнува и обожава мажи со исклучително самодопадливо его - тие се единствените сигурни купувачи на нејзиното тело на разните панаѓури во крајбрежните летувалишта. Ќерката во сексот открива нешто помаѓепснички, помалку ветво и комерцијализирано: отворајќи го капакот на телесните уживања, таа сака да продре и до нивната подлабока смисла. Присуството на хомосексуалецот е израз на нагласеното присуство на новиот, емотивен тип мажјак (се разбира, во карикатурален вид) во рамките на создавањето на сосема нов свет од елементите на постојниот.

Меѓутоа, ако зборуваме за стилот и, воопшто,за приодот кон филмот, александриски светилник за оваа талентирана генерација може да биде само филмот на Шлезингер "Дарлинг". Во тој филм, кој претставува блескава алегорија за она што ни беше "блиско и драго", како во некаква целулоидна симбиоза да се собрани сите естетски особености на деценијата. Имено, додека кај авторите на англиската традиционална школа бележиме една опсесија со замислената естетска мостра,дотогаш "Дарлинг" е производ на повеќе, често хетерогени

влијанија. Шлезингер едноставно е заведен од уметноста на перформансите,од повеќето естетски изрази и правци на шеесеттите години, од пробивањето на бариерите меѓу одделните јазици на кои се изразуваат творците.

"Дарлинг" (1965) наликува на еден модерен лексикон, во кој се собрани знаците на дизајнот, плакатот, хепенингот... Филмската слика служи само како селотејп, бидејќи тие сите заедно се доволно филмични. Во филмот, на еден посебен начин - во извесна смисла како изумрена вредност, е присутна литературата, посебно во ликот на стариот писател што умира и новиот (Дирк Богарт) кому ништо не му успева - но видлива е нејзината "неконјунктура" крај перформансите. Шлезингер дури и го користи начинот на експлоатацијата на времето - повторување, неподвижност, тишина, експлозивност, забавување и слично.Тоа резултираше во сосема нов филмски производ што нема ништо заеднично со класичните теркови преземени од конвенционалните третмани на творечкиот чин.

Посебно е интересна композицијата на делото. Имено, дејствието не се движи по познатиот постапен редослед, по кој кумулацијата му претходи на крајот, а тој пак останува без тензија. Тука се работи за дело без особен возен ред, но со внатрешна хиерархија, мала глаголивост и крај кој не е тоа, бидејќи можете да го продолжите во недоглед. Тоа што во уводот, на пример, го гледаме пред себе плакатот со фотографија на Џули Кристи, не значи дека се работи за дејствие што треба да го поврзе нашиот впечаток со натамошната логичка афирмација или негација на виденото. Плакатот е едноставно јазик за себе,тој создава предубедување во нас - тоа е лице што ни станува драго. Со тоа Шлезингер добил "готов лик", бидејќи нашата симпатија, која е речиси неограничена, е свесна за слабостите на карактерот на главната хероина. Значи, без доброто познавање на видеоуметностите, авторот сепак повеќе би морал да употребува "трикови" од стариот шешир на седмата уметност. Слично е и со

употребата на искуствата на хепенингот во сцената на париската журка. Преку една полуперверзна игра на група париски бонвивани, доаѓаме до суштината на "синема-верите" школата, но далеку полесно и во само неколку кадри, без вообичаените претерувања што би биле неизбежни во "верите" филмот од два часа траење. Познатиот теоретичар Даглас Дејвис ќе истакне дека "видеоуметноста се поврзува со животот во една силно концентрирана форма". Методолошкиот пристап на Шлезингер и неговите другари од "слободниот филм" тоа сосема го потврдува.

8. Дваесет години потоа

На големата матура на "новиот филм" присуствуваа, се разбира, повеќе автори а не само Тони Ричардсон и Џон Шлезингер. Но, јазикот на "неспоменатите", сепак, не е толку предоминантен со новотариите, иако се работи за филмски творци чија условна лична вистина беше пред се освета на запоставените животни содржини. Таа, тоа мораме да го нагласиме, не беше повик за "парти" во работничките квартови (да се потсетиме само на филмовите "Спортски живот" и "Кога би" на Линдзи Андерсон и "Сабота навечер, недела наутро" на Карел Рајш). Вистината на уметникот од типот на Рајш или Андерсон не ја нарушува потребата од постоење на "искривеното огледало на уметникот". Сепак, стои заклучокот дека нивниот искривен свет беше конкретен до бол. Тоа доаѓа оттаму што огледалото на објективната вистина, тогаш кога ќе го прифатиме неговото хипотетичко постоење, сепак се гледа низ очилата на сопствените предубедувања. Оттаму "новиот филм" успева да им парира на скриените замки на "вечните" вистини и да проговори, низ сознанието на сопствената генерација за низа социјални, идеолошки и психолошки прашања. Од вистинската уметност тоа е сосема за оптиката на доволното.

Ова се надоврзува на прашањето на кое, на крајот од овој осврт за "новиот филм", секако мо-

раме да одговориме: какво е финалето на првобитната решеност на неговите поданици да совладат нов пристап кон уметноста? Дали се работи за еден од оние обиди што само помодно приоѓаа кон промената, зад кои, како зад секоја артифициелност. останува само разочарување? Не се репродукува ли сознанието (често истакнувано од теоретичарите на уметноста) дека апсолутното истрајување на радикалните чинови се претвора во апсолутно разочарување?

Двете децении што несомнено се испречени меѓу нас и премиерите на наведените филмови, секако дека даваат простор за одговор на тоа прашање. Впечаток е дека субјективизацијата на стварност, која произлегува од еден така автентичен протекст каков што е "новиот филм", не делува толку деструктивно по основните канони на естетиката (хармонија, конзистентност и слично), но тој одбива да го реконструира животот по напишаните рецепти на една доба за која можеме да се изразуваме во плусквамперфект, бидејќи секоја реконструкција е осудена да го изгуби сјајот на автентичната рефлексија на природата и општеството.

Впрочем, за овие прашања најдобро говори последниот филм на Карел Рајш "Жената на францускиот поручник". Една класична сентиментална драма тој ја реконструира во стилот на неоромантизмот,што е чекор кој предизвикува благослов од страна на канонизираната естетика. Но, Рајш, како чедо на една нова генерација, е свесен дека во филмот сепак нешто недостасува, ја нема онаа автентична уметничка "аура" - се запоставува факторот на еволуцијата на свеста низ годините. Затоа тој се решава низ дејствието да проткае една драма, која во исти околности ќе им се случува на артистите, значи на денешните луѓе. Од тој судир на две времиња силно го почувствувавме различниот пулс на времето, како фактор на творечкиот чин.

Реконструкцијата е само една голема тага (не само реконструкција на одамна збиднати нешта, туку филм што се снима со духот на давнешната доба), илузија,

борба чија победа веќе одамна ја изгубил сопствената смисла. Во реконструкцијата практично го нема етичкиот чин, бидејќи прашањето на изборот е атрофирано. Од друга страна, уметникот што зборува со јазикот на своето секојдневие, мисловните и емотивните ефекти практично, допрва ги очекува и неговото дело станува посамостојно.

Така, "новиот филм", како последен каприц на англиската уметност, сепак донесе некои нови одговори на стари дилеми. Тој успеа во постојаната обнова на соѕнанијата да си го задржи за себе правото да не биде учител.

****

****

Благоја Куновски

- Филмовите на Франсоа Трифо - со акцент врз "УКРАДЕНИ БАКНЕЖИ"

Уште од првите чекори на новиот филмски бран во Франција во почетокот на 60-тите години,кога Шаброл, Годар и Трифо ги создадоа своите родоначалнички првенци:"Двојниот пресврт", "До последниот здив" и "400 удари", светската филмска јавност согледа дека во тие автори и во нивните дела се зародува еден нов синеастички сензибилитет и поглед на свет, што набргу ќе ги зафати и другите европски синеасти. Самиот Трифо има значајна позиција во инаугурацијата на францускиот нов филмски бран. Тој учествуваше во реализацијата на Годаровиот "До последниот здив" (дијалогот е негов), потоа долго се занимаваше со критика и дебитираше со својот секако најзначаен филм "400 удари", кој, заедно со филмот "До последниот здив", претставува револуционерен миг во француската и европската кинестетика. Одисејата на беспризорниот тинејџер-адолесцент одекна како експлозија, оставајќи зад себе длабок социолошки, политички и етички кратер во современото француско општество. Секоја глетка, секој дијалог или кадар од тој филм, предизвикуваше реперкусии во свеста на современиот, дотогаш сеуште "неразбуден" гледач. "400 удари" како симболично да ги будеа луѓето со својата бескомпромисност во пресметувањето со општеството и неговите институции.По "400 удари" Трифо сними уште низа значајни и содржинско-изразно разновидни филмови: лежерната брачна драма која завршува трагично експлозивно во филмот "Нежна кожа", потоа пикантната комика но со фаталистичко финале за изгубените илузии на една генерација во филмот "Жил и Џим", а Трифо ќе се покаже и како суптилен толкувач на Бредбериевата прозна фантастика во истоименият филм "Фаренхајт 481". Во меѓувреме тој прави анализа на злото и одмаздата што на извесен начин не потсетува на Шабролoвиот "Нека умре sверот" - во филмот "Госпоѓата во црно". По-

тоа следува хуманистичката афирмација во "Диво дете", а појавата на филмовите: "Украдени бакнежи" и "Семеен живот" значи заокружување на трилогијата на Трифо (прв дел е "400 удари") аа централната личност Антоан Дуанел. Од поновата фаза на Трифо би ги споменале филмовите со историска провениенција: "Адела Х" и "Последното метро".

Треба да се потенцира и Трифовото восхитување од делата на големиот Хичкок. Таа своја привржаност кон стариот мајстор на трилерот, Трифо ја покажал на еден специфичен и рафиниран начин во неколку свои филмови. Имено, тој никогаш не прави чист трилер, туку се задоволува со извесна трилер интонација во фабулата, што потоа донесува сосема други заклучоци и друг епилог. Така, извесна дискретна трилер-нота тој за прв пат воведува во филмот "Нежна кожа", потоа во "Невестата во црно" тоа е понагласено, за во "Украдени бакнежи" да добие еден поживотен рафинман. Во сличен манир Трифо го започнува и својот филм "Сирената од Мисисипи", кој, патем речено, од пиетет му го посветува на Жан Реноар. Трифо, на мошне сугестивен начин, на почетокот на филмот "Сирената од Мисисипи", преку 2 крупни плана (на дланка и на огласната страница од весник) од уводните кадри, не вклучува во суштината на егзистенцијалниот проблем на филмот. Потоа, во првиот дел од филмот прави мал заплет за да добие во време, а преку трансформацијата на злото и одисејата на љубовната двојка завршува едно интересно инсистирање на романтична љубов, која претставува синтеза на Манон Леско и Бони, гледано од аспект на жената како централна драмска личност не само во тој туку и во повеќето филмови на Трифо.

По улогата на тинејџерот во "400 удари" - артистот Жан Пјер Лео, во филмот "Украдени бакнежи", а потоа и во "Семеен живот", веќе се појавува како израснат, зрел младич (Антоан Дуанел), препуштен на новите животни текови. Сето она што беше првобитна намера во филмот "400 удари" и овојпат го задржува својот интензитет, но повеќе продлабочен и посилно изразен поради зрелоста

на младичот Антоан. Филмот "Украдени бакнежи" е, исто така, специфичен пресек на француското ткиво, во чии води (социјални, етички и други) младиот Антоан е поставен како експериментално зајаче. Имено, одисејата на тинејџерот од "400 удари" продолжува многу подрастично. Трифо прави една синтеза од лажни животни ситуации кои се многу горчливи и гротескни, потенцирајќи ја со тоа отуѓеноста на современиот човек во цивилизацијата на кока-колата, во светот на такананареченият "естаблишмент". Во него Антоан е туѓ, апатичен и со видлива невроза. Тој е една бледа фигура, бескрвна човечка материја на која светот околу неа и ги атрофира чувствата, и ги "краде" бакнежите на љубовта и на младоста. Колажот од ситуации и личности е еден комплекс од многу слични судбини со што отуѓеноста на современиот човек се потенцира, овозможувајќи, судбината на Антоан да биде исклучок што го потврдува правилото. Во помалку симболичната професија на приватен детектив, Антоан ја открива, всушност се доближува до отуѓеноста на другите, а сето тоа го стимулира неговиот немир. И токму кога е на прагот да ги почувствува среќата и смиреният живот, кругот на апсурдот не се затвора, тој како да продолжува до крајот на филмот кој и не е тоа. Немирот и некомуникативноста останууваат како трајност во свеста на Антоан. Тука треба да се подвлече дека артистот Жан Пјер Лео останува еден од најтипичните интерпретатори на Трифо и Годар од нивната прва етапа.

****

****

Мирослав Чепинчиќ

"СЕНСО", ВИСКОНТИ И КРАЈОТ НА НЕОРЕАЛИЗМОТ

Несомнено е дека филм како што е "Сенсо" понудува еден безмалку неограничен број можни пристапи и толкувања на неговата структура. Забележително дело во опусот на својот автор, но и филм кој надвор од тој контекст зрачи со својата несекојдневна слоевитост, "Сенсо" на извесен начин како да ги дементира поранешните естетско-стилски дострели на својот творец. Воушност, "Сенсо" фрла поинаква светлина и на сиот неореалистички правец, кој во времето кога беше реализиран, веќе ги губеше своите дотогашни доминантни естетски позиции. Се разбира, ова се случуваше сосема спонтано, но токму филмовите каков што е "Сенсо" (токму тој во најголема мерка), со сета своја намигнувачка симптоматичност укажуваа на сопствената скора сталистичка криза. Од друга страна, "Сенсо" делува и како карактеристично дело за својот автор, речиси како синтеза на неговите дотогаш естетско-изразни преокупации. Така, тој потсетува дека неговиот творец е комплетен режисер, кој во својата актива освен филмови имаше и театарски претстави, оперски спектакли итн. "Сенсо", можеби, и поради тоа е обременет со еден барокен изразен арсенал, кој напати може да го доведе гледачот до своевидна забуна. Мелодрамските елементи на овој филм, јасно нагласени веќе од почетокот, спаѓаат во конкретните изразни средства, со кои Висконти се обидува, наместа мошне успешно, да ја коментира социопсихолошката ситуација на едно изминато време. Очигледна е овдека намерата на Висконти, која се почувствува и во неговите поранешни филмови, да создаде определена визија на минатото, условена и создадена врз одредена реалност на времето и светот за кои сака да зборува, и поради тоа настојчиво се обидува да го зафати со сите негови духовни и етички состојби. Оваа, пред се, ориентација во драматуршка смисла не го ос-

лободува Висконти од определените стилски настојувања кои ќе ја засилат автентичноста на доживувањето на материјата.

Самото определување на Висконти за романот на Камило Боито, италијански писател од 19.век, поттикнува чудна недоверливост во смислата на неговиот естетско-критички ангажман. Ваквата ситуација е на почетокот на филмот, каде што на прв поглед ни изгледа дека Висконти моделира една помалку или повеќе бизарна мелодрамска повест. Но, сепак, набргу станува јасно дека целите на Висконти се мошне поинакви. Личностите на кои тој ќе им подари најмногу творечко внимание се токму оние кои на некој начин излегуваат од контекстот на својата историска егзистенција, а тоа е парот: контеса Серпиери и Франц Малер. Така, тие со привидно необезбедени социјално-психолошки контури, се причинуваат како наполно оттргнати од нивната историска заднина. Но и тој привид ќе го снема кон крајот од приказната. И контесата Ливија и поручникот Малер се сепак легитимни претставници на две носечки класи на тоа време. Детерминирани, така, како производ на еден определен општествен систем, тие и ја доживуваат својата трагика во залудната љубовна врска, која доаѓа како нешто што и противречи на таа општествена структура. Висконти анализира едно време и неговата општествена поставеност, служејќи се, пред се, како што гледаме, со средствата на мелодрама, а следствено на тоа и со некои типични акценти на овој стил. Ова проникнување на творечки план ни го доближува токму оној Висконти, кој пред тоа "пар екселанс"ги направи неореалистичките филмови, какви што се: "Опсесија" ("Ossesione"), 1942, "Најубавата" ("Bellissima"), 1952, и секако "Земјата трепери" ("La terra trema"), 1948. Јунаците, односно протагонистите на овие дела се исто толку противречни како и парот Ливија Серпиери - Франц Малер. Но она што овдека донесува една секако квалитативна разлика е нивниот свесен социјален ангажман со кого тие ја надминуваат својата првична општествена и класна конфузија. Секако, овие филмови беа естетски одраз

на едно време кое беше непосредна реалност за нивниот творец. Тука за Висконти мошне скрупулозно се наметнаа определени естетски моменти, кои во својата суштина би му овозможиле на консументот, без многу мака, да ја препознае и сопствената реалност. Ќе го одбегнеме овдека прашањето дали се работи едноставно за реализам или за неореализам, за кое мислиме дека е чисто терминолошки дискурз. Важно е и очигледно едно: Висконти своето дело го збогатува со една исклучително ефектна драмска атмосфера, на која, како што на прв поглед ќе ни се причини, е спремен да и ги жртвува и своите јунаци. И, навистина, дури и главните протагонисти во "Сенсо", Ливија и Франц", не се доста тно убедливи, односно мотивирани на психолошки план. Тие посвдуваат некои основни контури во таа смисла, но со развојот на дејствието и тие стануваат стапица за гледачот. Се разбира, оваа забелешка би можела со уште повеќе разложност да се употреби и за епизодните ликови, почнувајќи од маркизот Усони, грофот Серпиери и другите. Дали е ова слабост на режисерската постапка на Висконти? Мислиме дека Висконти на овој начин всушност,ја одбегнува спомнатата мелодрамска ориентираност и назначувањето од почетокот на филмот,кога своите протагонисти во еден кадар визуелно ќе ги доближи и просторно ќе ги избалансира со интерпретите на "Тоска", чиј дејствие тие го набљудуваат. Ова како да требаше да означи дека протагонистите на "Сенсо" се ставени во веќе однапред познатите психолошки дадености. Се што тие ќе сторат понатаму, само се повеќе или помалку трагични обиди да се ослободат од овие наметнати психолошки рамки. А за тоа, за таков вид психолошка акција тие во структурата на дејствието ќе имаат безброј причини. Лажната општествена сигурност и ситуираност и на едниот и на другиот, нивната врзаност за определен простор, кој Висконти, со неговиот снимател Алдо, вонредно пластично го доловува, сето тоа доволно јасно упатува дека се работи за она што во мелодрамскиот жаргон така среќно се наречува "заробеници на чувствата". Тука некаде, можеби,се крие и смислата на насловот на филмот, бидејќи "сенсо" значи и емоција и чувство и страст, а како што вели



еден коментатор на "Сенсо", филмот го содржи сето тоа. И многу повеќе.

Колку и да се фатени во стапиците на своите чувства, тоа секако не се и единствените окови на јунаците на "Сенсо". Постојат ограничувања и на општеството чии извонредни припадници се тие. Но, Висконти во својот третман на ликовите ќе ја избегне онаа класичната претстава на овој однос; неговите главни јунаци се навидум апсолутно вплетени во својата општествена ситуација како нејзини органски влијателни елементи. И нивната љубов е дозволен дел од тој општествен микрокосмос, тоа е всушност неговата вообичаена буржоаска фолклористика. Такви какви што се, ликовите на Висконти воопшто не пројавуваат спротивставување или контрадикторност кон општествените норми. Но, визуелната метафорика на целиот филм, неговата глобална пластична димензија, јасно и недвосмислено не упатуваат на впечаток дека тие се само егзотични, што значи преостанати примероци од некој вид, кои живеат во раскошни кафези, плашејќи се наедно од можноста да излезат од нив.

Така, ликовите во "Сенсо" се наоѓаат во една не толку судбинска колку историски детерминирана ситуација.Бурните историски движења, кои во почетокот на филмот се профилираат како театрален елемент, односно како надополнување на претставата што е во тек, со летоците што паѓаат врз сцената и со интерпретите кои ги земаат и ги читаат, на крајот преминуваат во еден застрашувачки, инфернален фон, кој директно ги загрозува јунаците на филмот. Мислиме дека "Сенсо" и на овој план го одбегнува строгото жанровско класифицирање, но мораме да речеме дека тој е и историски филм. Меѓутоа, доминентноста на оваа тема ние веднаш не можеме да ја забележиме, поради тоа што Висконти мошне вешто ќе не плени со мелодрамските ефекти. Така, дури при крајот на филмот ние се ослободуваме од овој привид и стануваме свесни дека присуствуваме на една мошне реалистички изградена историска фреска, која на исто така мошне возбудлив драматур-

шки начин ја отсликува историската сцена на првата половина од 19.век. Случајноста што главниот протагонист Франц Малер е поручник на окупаторската австроунгарска армија е, се разбира, една од оние отстапки што Висконти и ги прави на мелодрамата од почетокот на филмот. Се чини, имено, дека ореолот на привлечноста што го следи Малер и припаѓа токму на оваа случајност.За контесата Серпиери се интересни и нејзиниот роднина Усони и неговиот револуционерен кружок, составен од млади и убави буржуи. Но, меѓу нив Ливија, за жал, не наоѓа достатно додворувачки интересенти, бидејќи во моментот сите се повеќе свртени кон патриотската љубов. Дали е ова причина што Ливија ќе падне во рацете на Малер, или тоа е онаа ненадејна средба на одразите на нивните ликови во огледалото од театарската ложа? На тоа прашање Висконти не дава конкретен одговор, бидејќи воопшто немал намера да го даде. И оваа даденост, како и нивните психолошки предилекции, само ќе го засили основниот мелодрамски тон на фабулата, за на крајот да бидеме изненадени со еден реалистички третман на историските збиднувања во кои(но и сега сепак не сме сосема на јасно) протагонистите беа само бессилни марионети. Сепак, трагиката што тие ја доживуваат упатува и на едно поинакво толкување, од кое можеме да заклучиме дека тие стануваат жртви, односно вистински трагични протагонисти на едно време кое немало и не можело да има разбирања за нивните слабости и заблуди. Можеме, значи, да помислиме дека Висконти на неговите јунаци им наоѓа вистински трагичен пандан во суровите историски збиднувања чии сосема несакани сведетели и учесници се тие. Всушност, овдека се враќаме на она што и порано го спомнавме за онтолошката трагична поставеност на јунаците во "Сенсо", а тоа е дека тие сакаат но не можат да избегаат од овие настани, како што не можат да избегаат и од своите психолошки и просторни дадености, за кои гледачот јасно може да разбере, низ прекрасниот ликовен третман на филмот, дека се всушност зандани на нивниот дух. Конечно, оттаму и поранешната забелешка за отсуството на побогати психолошки валери кај ликовите станува јасна и се

појавува не како слабост на режисерскиот третман, туку како своевидна стилска луцидност во односот на режисерот кон неговите протагонисти. Всушност, она што според нашите онтолошки премиси најмногу ги одредува ликовите во "Сенсо" не е нивниот недостаток на психологија туку нивниот недостаток на морал. Оттаму Висконти и ги извлекува сите оние трагични заклучоци кои така "убаво" им прилегаат на неговите ликови. И смртта на Малер и духовната катаклизма на Ливија имаат свои корења токму во етичката страна на нивниот однос и на нивната морална конфронтираност со средината во која се затечени и заточени. И така,наеднаш, овој филм, кој во почетокот е сиромашен со психолошките одредници на своите протагонисти, станува мошне богат со заклучоци што консументот може со не голем напор да ги извлече токму на овој навидум запоставен план. Конечниот заклучок секако би требало да биде овдека навистина не се работи за мелодрама, но Висконти не инсистира врз едно такво разубедување. Може лесно да забележиме, дури, дека тој сака да ги афирмира, односно да ги рехабилитира своите јунаци, токму таму каде што се најслаби, токму на планот на чувствата. Дали едно вакво настојување е слабост или заблуда на самиот творец?

Висконти, во своето претходно творечко искуство, во голема мерка го следи концептот на доследноста во реалистичкиот третман на ликовите и драмскиот амбиент. Ова, се разбира, се и основните стилски и драматуршки постулати и на неореализмот, кому тој несомнено му припаѓа во својата најрана творечка фаза. Оваа стилска придобивка Висконти ќе продолжи да ја негува и усовршува и во своите понатамошни филмови и фази. Од овој аспект е интересен токму "Сенсо" кој, како дело, се наоѓа во средиштето на Висконтиевиот опус, но по своите дострели и резултати делува по малку изолирано. Набљудуван од еден агол, тој делува како синтетична сума на Висконтиевите стилистички истражувања и дострели; од друга страна, пак, како да ги најавува подоцнежните резултати какви што се филмовите: "Роко и неговите браќа" ("Rocco e i snoi frate-

lli"), 1960, "Белите ноќи" ("Le notti bianche"), 1958, "Сандра", 1964, и се разбира "Гепард" ("Il Gattopardo"), 1963, филм чија тема и фабула можеби се најблиску структурирани до оние од "Сенсо". Така, "Сенсо" можеме да го сметаме и за некој вид стожер во богатиот опус на својот творец. Овој филм, не само што го потврдува и зацврстува оној идеолошко-естетски ангажман од Висконтиевите претходни дела, туку и навистина ја најавува новата стилска ориентација што Висконти понатаму ќе ја следи и ќе ја надградува.

Без сомнение, врз основа на еден ваков творечки растеж, можеме да ја согледаме и специфичната поетика на творештвото на Висконти. Основните моменти на таа творечка поетика се: поезијата, драмата и критиката. Овие елементи се составни делови веќе и на неговиот прв филм "Опсесија", но тука ги наоѓаме во форма на одреден стилски ангажман кој ќе резултира со верификање на неореализмот. Главно, при теоретското крунисување на овој правец, најголемиот број теоретичари ги земаа некои строго формални елементи за решаванки во определувањето на еден творечки стил. Меѓутоа, настојувањата за објективно разоткривање на ликовите и реалистичко отсликување на амбиентот беа оние најважни моменти по кои, впрочем, една уметност и може да биде и да се нарече реалистична. Овие моменти пружаа и најголем доказ дека односот на авторот кон материјата што ја обработува е реалистичен. Нешто слично се случува и со делото на Висконти, односно со неговите први филмови, макар што мораме да речеме дека специфичноста на неговата поетика секогаш ги одбегнуваше строго формалистичките канонизации. Заради тоа, кон трите наброени елементи на неговата поетика треба да го додадеме и идеолошкиот ангажман на Висконти кој е во апсолутна кохерентност со поезијата, драмата и критиката во делото на овој автор. Додолен доказ за тоа ќе биде неговиот втор филм "Земјата трепери", во кој ги афирмира своите естетски и идеолошки ставови.

Конечната цел на својот творечки ангажман Висконти, значи, сепак ја гледа во идејното и моралното определување. Така станува појасна и

тезата назначена во насловот на овој напис, за крајот на неореализмот. А оваа теза не произлегува само од глобалната контроверзност на севкупниот опус на Висконти, туку и од едвн современ естетско-идеен аспект кон придобивките на неореализмот. Ние веќе во "Сенсо" се среќаваме со привидот на реалистичното толкување и мелодрамската структура. Се на се, "Сенсо" е филм сиот во привиди и обременет со своевидни контроверзии. Тоа е филм, како што веќе споменавме, со една повеќеслојна структура, во која сите нивоа добиваат речиси еднаква драматуршка валоризација. Ова, секако, се однесува и на идејните импликации што се присутни во него, како еден историски идеолошки флешбек во однос на истата ситуација во "Земјата трепери", кој филм навистина можеме да го означиме како типично неореалистичко дело. Следствено на ова, значи, Висконти не го менува својот основен идеолошки однос, без оглед на драмската материја што ја третира; се работи само за нејзино различно манифестирање во драматуршката структура на филмот. За него од пресудна важност е ситуацијата што ја создаваат општествено-историските елементи, односно нивното влијание врз драмските ликови и, понатаму, онаа ситуација што тие ликови ја формираат меѓу себе како одредена микрокосмичка варијанта на нивниот свет. Најголемиот број вакви структурални елементи најдобро се изразува во Висконтиевите големи драми, во кои тој презентира големи и решавачки социјално-историски движења, како во: "Земјата трепери", "Роко и неговите браќа", "Гепард", "Падот на боговите" и, се разбира, "Сенсо". Таквото интересирање и однос не отсуствуваат и во неговите други филмови, но тие во нив се трансформирани на еден внатрешен план, на планот на човековото интимно доживување на стварноста. Можеме да забележиме дека третманот на протагонистите на "Сенсо" ја следи токму таа творечка насока. Една во прилична мерка забележлива редуцираност на активниот драмски простор, а со тоа и намалена стилска функција на амбиентот во кој јунаците се движат за разлика од типичната стилска постапка, го прават "Сенсо"и на овој план (кој нам ни

се чини стриктно формален) различен од филмовите на овој правец. Конечно, исто така моќне присутната и неизбежна склоност кон естетицизмот, која се провлекува низ целиот филм од кадар во кадар, делува и збунувачки но и катарзично. Висконти, можеби и тоа можеме да го речеме, насилно го разубавува амбиентот, бидејќи тој како драматуршки елемент, спротивставен на протагонистите и нивните наместа инфернални побуди, треба да му пружи на гледачот каква таква естетска утеха и доживување. Дали овдека веќе се назира крајот на ортодоксната неореалистичка постапка. Секако да. Впрочем, ни се чини дека е битна една нетолку спротивна колку интензивирана стилска постапка, за разлика од онаа создадена во неореалистичките рамки. Ова искуство на Висконти започна уште од неговиот прв филм "Опсесија", во кој, исто така, им е подарено исклучително внимание на главните протагонисти и на амбиентот во кој се наоѓаат. Сличната но веќе во некои битни елементи поизградена постапка ја гледаме во "Белите ноќи", филм што Висконти го сними по "Сенсо". Оваа органска стилска поврзаност секако е знак дека се работи за голем автор и тоа поинаку и не може да биде.

Еволутивноста на Висконтиевиот стил ја чувствуваме веќе во "Сенсо",дело во чија контроверзност се огледа напорот на Висконти да ја надмине неореалистичката постапка што се закануваше да премине во манир. Тоа е опасност што многумина големи творци на неореализмот, сепак, не успеаја да ја избегнат. Висконти, секогаш ориентиран прогресивно, со марксистички ставови, успешно ги надминуваше можните естетски заблуди на еден филмски правец. Во "Сенсо" тој тоа го постигнува сликајќи ја, пред се,како што веќе рековме, објективно општествената средина и ликовите,потоа поместувајќи го реалистичкиот метод од надворешниот кон внатрешен план; од планот на средината и амбиентот кон планот на ликовите и нивниот внатрешен свет. Се чини дека неореализмот, во принцип,на ваков начин е изневерен,па сепак "Сенсо"останува еден од можеби првите дострели на својот автор,благодарејќи секако и на неговото неореалистичко искуство.Современоста и историјата Висконти како да ги помирува во "Сенсо".

****

****

Љубомир Костовски

ОСВОЈУВАЧОТ НА СЕВЕРНИОТ ПОЛ
(По повод "Крик" на Антониони)

Во филмот малкумина јунаци се заѕидани во кулата на сопствениот аманет. И кога се снима и кога се прикажува, тој како да е опкружен со подвижен празник - не постои потреба од напуштање на веселата атмосфера на заедништвото. Сепак, филмот нема да го одбегне Жидовиот "разбој на творењето" - похотата на очите и кожата и надмеността на животот, а тоа ќе му ја зголеми ценатa на уметникот што ја издвојува својата судбина од општиот карусел и вредноста на гледачот, кој изолирано се предава на волшебниот сплет на светлите мрежи на сликата и кој, одделен, како византиски цар, се моли во сопствената црква, пред само нему видливиот капелник. Впрочем, светот како да навикнал,одвреме навреме, понекогаш силовито, како во луња, да ги напуштаме светите мошти на заедничкиот живот и сплотената судбина за, разбиени како семки од некоја пралубеница, да запловиме по непознатите простори на апатијата, несреќата и скепсата. Мора да запомниме: еднаш, или барем само еднаш, кога - годе, ловецот на сомнението ќе не улови во својата мамка. Вистината не живее,ниту се пренесува, ниту некој друг ја учи за нас!

Микеланџело Антониони (1912) со "Крик" (1957) на стенографијата на осамената несфатена душа и приоѓа искрено и "апсолутистички", речиси како кон аксиом. Ова дело - нему четврто - силно го запазува токму она што му недостасува на неореализмот: Vita contenplativa. Имено, идентификацијата на желбите и сознанијата на масите од страна на претставниците на неореализмот водеше кон крајноста на тоталитарната,еднозначна цел - заедничката среќа, при што се заборави дека историјата разумното и убавото како да го трпи само во форма на исклучок. Но, осамата на работникот Алдо од "Крик" внесува кај гледачот силно сознание дека интровертноста е еден од

неодминливите полови на егзистенцијата, таа развива слика или претставува симбол на несреќата како природна појава.

Работник, речиси мајстор во занаетот, Алдо ја губи сопствената смисла за постоење во моментот кога ќе ја има во рацете и кога, навидум, ќе треба да ја притегне цврсто во пазувите на секојдневјето. Но, неговата љубовница - иако сопругот и умира - се замолкнува од гравитационата моќ на неговиот поглед. Тој заминува низ маглите на долината на есенската По, но веќе не со едноставната хиерархија на страстите во себе; обземен од непосредно интензивниот одек на прашањата (кој сум, од каде сум и каде одам) тој заминува од татковината на обичните преокупации. Како и секој Робинзон, и овој живее од спомените и залудно се обидува да ги спои со натежнатите идни дни. Но, како таа материја Антониони ја пренесува на екранот? Како таа крипта на човечкиот кошмар заживува пред нас? Артистичко волшебство, магепснички рендген...?

Јазикот на Антониони во основа се служи со редуциран збир на знаци, гледано во однос на џагорот на неореализмот, тој правец што како сунѓер го впи сиот колорит на епохата. Меѓутоа, за Антониони е карактеристично повторувањето и контрастот како средства со кои тој редуциран јазик добива сосема нови, неочекувани значења. На пример, повторувањето на локалитетите (бензинската станица, рибарската колиба, куќата во која Алдо живее) - тие се прво сценографија, но потоа идиограм. Значи, од предмети тие стануваат поим што се врзува за нашите чувства. Кога првпат ќе ја здогледаме куќата крај По, не заплиснува притаена надеж за Алдовата среќа; слично е и со рибарската колиба и со бензинската пумпа - но секогаш кога ќе ги здогледаме повторно овие места се повеќе стануваме свесни за Алдовиот апсурден **circulus**...Одеднаш слободата на изборот се претвора во мачнина: она што во романтизмот (река, магла, жени) беше израз на силата и самоволието на изградената личност, се претвора во слабост и немоќ што постојано се прехранува од својата сопствена супстанца.

Актерите кај Антониони, несомнено, не се ѕвезди со неограничен сјај. Дури, тие воопшто не се ѕвезди - само мали светли точки што одвреме навреме ги распознаваме во темнината на бескрајот, одвоени меѓу себе со некоја нова, злобна магија. Зборовите, кратките мисли што ќе ги изнесат одвреме навреме, имаат само една цел - да потсетат на човечкиот гест или интонација, да не вратат за час во заборавените предели на друштвеноста. Таквиот третман е условен од Антониевата проценка дека само природата е константна а јунакот не; константната едноставност на материјалниот свет нема адекватен израз во психолошката нестабилност на луѓето.

Кај овој режисер, без оглед на бројот на артистките, доминира машкиот пол. Впрочем, во драмата тоа се случува уште од Есхиловиот "Орест" - само хорот е женски. Констелацијата на односите во филмот е само "пресликана"од античкиот поредок. Сите релевантни дејствија се врзани за дадените санти на Алдовата контемплација. Жените се само одеци, некои далечни сирени пеат меѓу нив. Како егземплари на најосновната и истовремено најсовршена друштвеност, тие се незгодни патокази за метафизинката расположба на освојувачот на Северниот Пол. Духот е благодетен само на својот пат кон вистината.

****

****

Томислав Османли

"НИБЕЛУНЗИ", ИЛИ ЗА ПРИЗИВОТ НА СЕНИШТАТА НА МИНАТОТО

1.

Кон крајот на втората деценија од овој век, Европа ја мори еден нов немирен сон. Едно сениште снове низ европскиот воено исцрпен дух, сеништо на едно неидентификувано чувство на страв. Филмските екрани на времето ги полнат ужасните слики што го изразуваат скоро со судбинска тежина и одреденост чувството на безизлезност; сноват низ европскиот филм чудни сеништа и застрашувачки монструми што не му припаѓаат на овој свет и што се понастојчиво сугерираат дека непријателските, дијаболични сили, чудно ослободени од пандорините кутии на човековата зла потсвест, го демнат секого, вовлекувајќи го во една судбинска игра од која излез не постои.

Од каде доаѓа тој ужаснувачки фантасмагоричен филмски соновник? Кои се тие нечисти сили што создаваат и манифестираат неодминливото чувство на страв; од каде сведувањето на филмскиот дух на егзистенцијалистичките расположби и безизлезност, од каде ослободувањето на силите на фатализмот и индигнацијата што ќе се развијат до катастрофални размери во дотогашната постојана прогресија на германскиот културен дух?

"Штрумундранговската" естетика само е дел од одговорот на овие суштествени прашања, зашто во својата консеквентна естетска "идеологија" таа се јавува само на филмските платна на меѓувоена Германија. Исцрпувањето на вајмарскиот дух и последиците на масовното разочарување што го постигна една неостварена револуција го стеснуваат натамошниот светоглед на германското општество, а економски загрозената нација којашто во повоените години на исцрпеност, дезориентација и криза нуди бедна слика на сиромаштија, масовна безработица, глад и унесреќеност, ги раситнува и

раствора сите оптимистички визии, па дури и предусловите за нивната уметничка можност. Германија на противречностите, Германија на сјајот и бедата, Германија на прогресот и реакционерноста, Германија на кабаретската распеаност и онаа на гладниот молк, сликата на една црно-бела Германија помеѓу сонот да биде **über alles** и помеѓу јавето на економската, класната и политичката се поостра диференцијација, една Германија што не е тоа што е, и којашто е она што не е, таква една германска апстракција наоѓа свој конечен израз и на исто така апстрактно обликуваното филмско платно. Германија од ова раздобје е во летаргија, Германија е во сон, а сонот што таа го сонува е сонот на едно застрашувачко, се уште нејасно но дефинитивно ужаснувачко претчувство што се јавува во остра, наглласено контрасна експресија, во онаа експресија што му е својствена во крајна инстанца на германскиот филмски експресионизам.

2.

Германскиот филм од дваесеттите години, меѓутоа, не нуди, како и германската општественост, единствено слика на една ужаснувачка духовна хаварија. И покрај тоа што одредувањето на германскиот филм од овој период е над се социјално, и покрај тоа што денес веќе класичната кракауеровска линија се чини речиси неоспорна во толкувањето на севкупните интенции на германскиот филм во единствена насока, имено, онаа што има чисто политичка завршница ("Од Калигари до Хитлер"), германскиот филм од дваесеттите всушност е едно тројно вкрстување на три автономни кинематографски линии: германскиот експресионизам, камершпилфилмот и интенцијата наречена "нова стварност", три стилски ориентации со, ако не слични, тогаш секако комплементарни поставки, идентични социјални и естетски извориште и, конечно, со единствено исходиште. Германскиот филм всушност своите мотивации ги наоѓа во различните стилски резултанти на три општествени фактори: на социјалната психологија

на времето, на политичката идеологија и нејзината разблажена противречност и на актуелната скептична естетика на оваа доба.

Но, постои едно дело создадено на пресекот на 1923-та и 1924-та, кое во себе на еден специфичен начин ги обединува овие три фактори и ги изразува на еден начин што создава речиси "челична" верба во реафирмација на старите вредности, во препоставувањето на убавото и во оптимистичката расположба кон натамошните можности на изразито национално заснованата уметност. Тоа е дело што е суштествено не само како спојување на митологијата и експресионистичкиот актуелитет, туку пред се заради тоа што е релевантно во една друга, социјална смисла на уметничката анализа: Ланговите "Нибелунзи".

3.

Задржувајќи ја Кракауеровата линија на анализирање на германскиот филм од дваесеттите, се поставува скоро само по себе прашањето: како е можно еден филм кој означува претенциозно воскреснување на изгубениот естетски оптимизам вра-ќајќи му се на познатиот германски мит, да биде придонес на естетски план кон најопскурниот период на тоталитарното владеење што светот кога и да е го запознал? Можни ли се катастрофичните последици на убавината? Ако се можни, не делува ли тој став нагласено мистификациски и фаталистички?

Треба, се чини, токму затоа, најнапред да се види каков е историскиот квалитет на оваа политички опасна убавина, да се види што поправо "Нибелунзите" квалификуваат како убаво, да се зајде во социјалниот израз на таа убавина што недвосмислено носи нагласени идеолошки конотации. Како, значи, "Нибелунзите" го еманираат фашизмот, и на кое свое рамниште, поправо, потенцијално го содржат?

Зад помпезната убавина на "Нибелунзите" се крие, исто така, експресионистички ужаснувачки монструм, но таков кој е пострашен во својствата од Калигари, Мабузе или Носферату, иако улулкуван од националната воодушевеност на митот врз кој се гради; монструм кој е во процесот на своето бавно будење. Наспроти Кракауер, кој ликовите на монструмите и сеништата на експресионизмот ги смета како метафорично, уметничко претчувство на надоаѓачкиот фашизам, "Нибелунзите" фашизмот го носат на еден подруг, дури и подиректен план: во естетиката на призивот на сеништата на националното минато, во сомнабулното повикување на сенишниот свет на националниот романтизам кој се самопрогласува за апсолутна убавина (во недостиг на друга алтернатива што ќе му го спротивстави својот хуманистички поим на убавото) и кој од планот на "чистата" естетика ова свое самоодредување го префрла на еден друг план, на оној идеолошкиот. Оттука и "естетиката" на "Нибелунзите" е идеологија на германската ретрогарда, нејзина естетска алтернатива заснована на митот на по секоја цена разубавената и хармонизирана ревиндикација на минатото. Таа "естетика", всушност, е естетски сурогат, таа е онаа алтернатива што се јавува како замена за непостојната естетска прогресија во германскиот филм од овој период.

Во споредба со идеолошката естетика на внатрешните својства на "Нибелунзите", консеквентниот калигаризам и директно хуман, зашто низ распространувањето на чувството на страв, за последен пат рефлектира една дезидеологизирана, спонтано изразена естетика "по мера на хуманитетот". Калигаризмот, и покрај сета своја опскурност, всушност е хумана опомена, едно нејасно, но сепак човеколико претчувство на манстроузноста што историски се заканува. Кон истата таа монструозност "Нибелунзите" се однесуваат спротивно:тие ја призиваат.

4.

Идеологизмот во дводелниот Лангов филм е содржан во сиот уметнички и естетички позитивизам на делото, кој дури и денес е препознатлив. Идеолошките корени на херојската сага, впрочем, не ги препознавал ниту неговиот автор, кој, токму на нивната политички изразена основа, само десетина години понатаму ќе доживее еден од најголемите удари - сопствената политички обусловена емиграција од нацистичка Германија, и едно од најголемите разидувања со уште една авторска личност со чии патишта тој се вкрстува и на планот на остварувањето на "Нибелунзите", имено, со личноста на сценаристот на овој филм Теа фон Харбу, која по Хитлеровото доаѓање на власт останува да работи за германската филмска пропагандна индустрија. За апсурдот на овој личен и авторски дебакл да биде поголем, треба да се каже и тоа дека фон Харбу дотогаш беше Лангова сопруга.

Но, каде се очитува тој есенцијален позитивизам на "Нибелунзите", на кој план тој триумфира на ова дело што на прв поглед нема политички претензии, ниту пак видливи траги на идеолошка претенциозност? Тоа е всушност онаа судбина на уметноста која не ретко се очитува во конкретните судбини на голем број (особено филмски) дела: социјалните контексти овие дела да ги сместат во средиштето на идеолошките текови и политичката функција, без таквата нивна првобитна претензија, како резултат на овладувањето на политичките потенцијали на една историска доба - со оние на самото творештво. Станува збор за она совпаѓање што има историска определеност, помеѓу потребите на идеологијата што се наметнува и еден авторски одговор што има позитивистички значења на чисто естетски план, на кој му го дава својот одговор на актуелното прашање на филмската естетика на времето, за тоа како да се надмине духовниот корсокак со чистиот експресионизам во кинематографот на предвоена Германија го установи во вид на безизлез од егзистенцијалистичката застраше-



ност на неизвесностите на времето. Авторскиот одговор на Теа Фон Харбу и Фриц Ланг, во таа смисла, ги даде токму "Нибелунзите". На тој начин, започнува периодот што актуелните естетски прашања на времето ги одговара на еден можен начин. Проблемот на идеологизацијата на овие текови што во германскиот филм ги установија "Нибелунзите" се состои во тоа што во актуелниот политички момент оваа нивна можност ја остварија како политички одредена "естетска" нужност; а на егзистенцијалистичкиот емоционален скепти цизам, за прв пат му го спротивставија идеолошко-политичкиот рационалитет на националниот позитивизам. Темата на херојската сага од старогерманските преданија и чинот на посегањето во разубавените ревокации на минатото, остварени во време на триумфот на малограѓанскиот културен и политички дух, беа јадрото на оваа релевантна, но еднакво опасна метаморфоза. Она што во еден момент се манифестира во псевдоназивната форма на националниот романтизам, всушност го означи почетокот на губењето на вистински естетската битка во германскиот филм. Примерот на националниот романтизам во германскиот филм и уметност, всушност, е едно историско предупредување кое од својот актуелитет не губи ниту денес. Воспоставувањето на претенциозната естетичност во определувањето на националното живеење, имено, на овој пример ја означи сета своја потенцијална опасност која може да биде, во еден историски момент, наполно ослободена, зашто препотенцирањето на убавината на националното си е самодоволно се додека не се амбицира и не се обопшти до оној степен што ја манифестира како национална убавина, а потоа - според логиката на осамостоениот и незапирлив раст - и до наднационална, кога и започнува да функционира и идеолошки во квалитетот, а агресивно во начинот, добивајќи контури на се почиста политика во која хуманитетот е проголтан од ослободениот, осамостоен и агресивен национализам. Овој процес наполно се очитува во германскиот филм, се чини, почнувајќи од "Нибелунзите".

5.

Експресионистичките принципи веќе се метаморфозираат во еден нов "реализам", откако одговорот на суштественото прашање на времето веќе е дадено, откако на заплашениот калигаризам му е одговорено со - херојскиот национализам.

"Нибелунзите" и, по нив, фашистичкиот националистички спектакуларизам, меѓутоа, не и се враќаат на стварноста на самото време, приближувањето до реализмот само е артистичка и артифициелна, а не сознајна и вистинска уметничка операција. Во "Нибелунзите", на "внатрешната стварност" на калигаризмот и консеквентниот експресионизам му е спротиставен еден друг бег од стварноста, еден нов, нетворечки, деструктивен, националистички обликуван иреализам. Додека калигаризмот проповеда страв и скепса кон времињата што неконтролирано надоаѓаат, нибелунгизмот опасно и крајно позитивно го надминува тој уметнички однос. Тој позитивизам ќе биде долгорочно опасен не само за германскиот филм и културен дух, туку и за германското општество што и политички го изрази и оствари тој дух, и тоа за подолго време.

****

****

Благоја Куновски

ГРАЃАНСКАТА ДЕКАДЕНЦИЈА ПОД ЛУПА

Џозеф Лози немаше комплекс, како персона кон грата за Америка, на англиската средина,то ест на англиското општество да му гледа низ прсти. Остринатa и бескомпромисноста на неговиот карактер продолжија да се манифестираат и да доаѓаат до целосен израз токму во Англија, втората од двете англосаксонски татковини на Лози. Со филмовите какви што беа: "За кралот и татковината", "Слуга", "Инцидент",и "Тајната церемонија", Џозеф Лози, без сомнение, играше водечка улога во англиската и светската кинематографија. Тргнувајќи од аспект на суштинската преокупација, би рекле дека она што Антониони со своите филмови:"Авантура", "Ноќ", "Затемнување" и "Црвена пустина" е за италијанскиот филм, Шаброл за францускиот, или Мајк Николс со филмовите:"Кој се плаши од Вирџинија Вулф" и "Дипломец" за Америка, тоа е Лози за Англија. Да прецизираме. Заедничко им е: кај Антониони опседнатоста со поставената деструкција и моралната декласираност на високата општествена класа во Италија, што патем речено е типично и за Фелини во "Сладок живот" и "Осум и пол"; кај Шаброл тоа е анализата на истиот феномен преку метафориката на криминалистичката фабула, а кај Николс - константната невротичност што избива во лудило во филмот "Кој се плаши од Вирџинија Вулф" или пак евентуалниот оптимизам да му се спротивстави на снобизмот и конзервативното кај американскиот среден сталеж, преку сатирата во филмот "Дипломец". Лози, својата опсесија за поделеноста на класното општество и поголемото интересирање за средната и високата буржоазија ја покажува скоро во секој филм. Негова цел најчесто е еротофобијата на споменатите класи земена како експресија на нивната руинирана класна совест.

Лози најнапред имаше храброст да атакува на бесрамната махинација со невините војници, припадници на пониската класна скала, во филмот "За кралот и татковината", во кој е опишана една од многуте гнасни епизоди од Првата светска војна. Во тој филм високиот воен суд, носен од својата морална импотенција, тврдоглавно ја манифестира својата класна супериорност и непогрешливост, осудувајќи го на смрт нервно растроениот војник за лажно дезертерство. Со филмот "За кралот и татковината" Лози не само што им се придружува на филмовите "Патеки на славата", "Долго умирање во денот" и "Луѓе против" на режисерите: Кјубрик,Колинсон и Роси, туку ја потврдува и својата основна поврзаност со класниот момент воопшто, кој е и битно обележје на спомнатите филмови.Својата опсервација на класната диференцираност Лози ја подига на пиедестал, во филмот "Слуга". Симболиката на самиот наслов, како и на она што се случува во овој филм,ја потврдува нескриената офанзива на Лози, што тој ја презема против корумпираноста на високата класа, нејзината физичка и етичка фригидност. Иронијата во овој филм поминува во сарказам кога господарите и слугите, симболично ќе ги сменат улогите (тоа се гледа од метафората на играта на скалите во куќата или пак од тоталната духовна зависност на господарот од слугата). Но, тоа не е некое револуционерно пледоаје за смената на класите колку осуда на фриволноста и бескрвноста на комплетниот општествен систем. Својата преокупација Лози натаму ја продолжува во филмот "Инцидент" за на крајот да кулминира во филмот "Тајната церемонија", снимен во 1968 година. Атмосферата и ликовите во филмот "Тајната церемонија" комплетираат еден тотално изгубен свет, урнат од сопствениот неморал и од сопствената традиција, што се гледа во завршната секвенца на филмот,во која се прикажува симболичното самоуништување на фаталната тројка. Лози прави еден шизофреничен трилер,исполнет со лудиот егзибиционизам на експонентите на оној дел од класното општество што себеси се осудува на пропаст. Огромната зграда - дворец, со својот екстериер и ентериер, секогаш играла централна улога во филмовите на Лози, како во "Слуга" и

во "Инцидент" така и во "Тајната церемонија" или пак во најновиот филм "Меѓу" снимен во 1973 г. Во богатиот ентериер што ја симболизира материјалната моќ на високата класа се ткае пајажината на нејзините креатури. Присуствуваме на тајната церемонија која, како сопствен погреб, ја спроведува бизарната петорка составена од: шизофреничната и сексуално опседната девојка, постепената параноична идентификација на двојната мајка, присуството на секс-манијакот и неговите инцестуозни слабости, како и тандемот старици, сопственички на старинарницата. Сите особини на мистериозната петорка, а особено на тројката,како и нагласената перверзна дегенерација илустрирана со лезбиските склоности, се симболи од кои е исткаена Лозиевата метафора за тоталното самоуништување на еден свет.

Сонговите што ги пеат Лиз Тејлор и Мија Фароу се уште една потврда за нихилистичката агонија на традиционалистичката опскурност и надживеаност на извесната класа. Таа артистичка метафора, остварена преку бизарната содржина на филмот, Лози го доближува до апокалиптичните алузии и визии на Полански во филмовите: "Бал на вампири" и "Розмариното бебе". Да се разбере Лози значи да се умее да се "чита"неговата метафорика поставена врз минуциозноста на дијалогот,на ентериерот на куќата - симбол, на движењето на камерата, на тонот и неговите невротични шумови и слично. Лози е базиран во синеастичката конструкција на своите дела, но сигурно реален во метафориката на фабулата.

****

****

Слободан Петровиќ

РАСПРОДАЖБА НА СОНИШТА

Најпрвин неколку бројки и основни податоци од енциклопедиски карактер со цел, колку-толку, да се назначат контрастите на неврзана Индија, земја со најмногубројна филмска продукција во светот. Индискиот Полуостров, или потконтинент, зафаќа простор три пати помал од нашата стара и добра Европа, а во Индија живеат околу 600 милиони, речиси исто колку што има жители нашиот континент. Со таа разлика што во Индија се говорат 845 јазици и дијалекти, од кои 720 се индиски, а 63 се неиндиски, од хинду и бенгалскиот на северот, до тамилскиот и телушкиот на југот, а меѓу нив се и јазиците на кои, во одредени случаи, говори само едно племе. Од населението 83 проценти се хиндуисти, 11,2 се муслимани, 70 отсто од вкупното население е неписмено, а остатокот се полуписмени и писмени. И покрај тоа, голем број од нив се билингвали: покрај службениот, хиндискиот јазик, најчесто се комуницира на англиски, наследство на долгото колонијално присуство на Гордиот Албион на овие простори. Во Федерална Индија постои 21 сојузна држава, една е придружна и 9 се сојузни територии. Во селата живеат 80 отсто од вкупното население,а 68 проценти се занимаваат со земјоделство. Денес во Индија работат 300 продуцентски куќи, кои, само во 1980.година, според официјалните податоци, произведоа 742 филма, бројка, која југословенската кинематографија ќе ја оствари некаде во 1985 година, по четириесетина години континуирано производство.

Врсник на браќата Лимиер

Погрешно е да се мисли дека филмот во Индија почнува со појавата на Сатјаџит Реј, бездруго, најзначајното име на оваа кинематографија, пошироко на источните региони и на филмот воопшто.

Г-ѓа Сантха Синг,индиски филмски критичар, на претпоследниот белградски ФЕСТ не запозна со некои помалку познати детали, сврзани со историскиот развој на кинематографијата во нејзината земја, посебно со местото и со значењето што го има комерцијалниот, такванаречен "формула-филм".

Филмот пристигна во Индија истата година кога браќата Лимиер ги имаа своите први парески проекции. Според тоа, историјата на филмот во Индија е стара колку и историјата во светот на филмот. Почнува со патувачките кина, кои допираат и до најоддалечените села, а продолжува со првата сопствена продукција, остварена во 1913.година, во Бомбај. Повеќегодишната масовна продукција - тврди г-ѓа Синг - може да даде слика за вистинските вредности, но за оние што индиските народни маси ги сметаат за вистински животни вредности. На пример, сите индиски филмови се сон-филмови. Во нив секогаш постои идеален маж, идеална жена, идеална мајка, идеална сестра, што е одраз на литературата, и тоа е она што мечтаат да бидат индиските луѓе. Тоа не е фантазија, тие навистина го сакаат тоа, и секоја недела по седумдесет милиони гледачи ... стојат пред кината.

Повеќе од 3,5 милијарди кинопосетители во една година, тоа е навистина факт што треба - во најмала рака - да се почитува, исто како што заслужува респект нивниот предмет на интересирање: во средиштето на индискиот филм се соништата, а тоа е бегство, бегство од реалноста.

Формулата на "формула-филмот"

Со децении,водечката струја во индискиот филм, комерцијалниот, најчесто тричасовен, производ, инспирацијата ја пронаоѓа во лесните авантуристички, семејни или митолошки теми, при што мошне често надворешниот блесок е во функција на заслепување на гледачот. По правило, амбиентот

е богато декориран, се свети и блеска, а во него се движи ирреален свет, светот од соништа и неостварливите мечти на обичниот индиски човек. Сижеата на "формулата филмот" се упростени до крајност, така што не му создаваат проблеми на неписменият гледач, потенцијалот кон кој е свртен овој филм. Најголемиот број производи почнуваат и завршуваат со песни и со игри, а меѓу нив се сместува некоја љубовна игра, авантура или интрига, но секогаш со среќен крај. При толку бројна продукција, музиката, која има исклучително важно место, во многу случаи се нахсинхронизира директно и без посериозни подготовки: на платното се одвиваат сцените на монтираната слика, а малиот музички состав, инспириран од дејствието, со кое првпат е соочен, импровизира музика што се забележува на лента.

Основниот закон, формулата на "формула-филмот", е со најминимален можен буџет да се сними филм што, во најскоро време, ќе ја врати инвестицијата и ќе почне да донесува високи профити, пред се благодарејќи на високата посета. Зашто, цената на влезницата во Индија прилично е ниска и за скромната економска моќ на обичниот гледач. Најчесто, скромни се и салите во кои се прикажуваат филмовите, распоредени на секои дваесетина метри во урбаните средини. Во селата проекциите се одржуваат во шатори или под отворено небо, додека во градовите постои категоризација на просторот, па и делови резервирани исклучително за жените.

На еден од Московските фестивали, пред десетина години, кога официјален југословенски претставник беше "Црно семе", во соседството на масата седеше индиската филмска делегација, разубавена со присуството на една млада, веројатно дваесетгодишна артистка. Тогаш не вчудовиди податокот дека девојката од соседната маса е едно од најпознатите имиња на индискиот филм, артистка со не многу долга кариера, но затоа со - триесетина снимени филмови зад себе. Не дознавме како се вика, но сознавме нешто поважно. Холивудскиот "стар систем" е смешен, во споредба со индискиот, и врз него, покрај елементарното сиже, лаж-

ниот блесок и задолжителната музичка придружба, се темели целата филозофија на "формула филмот".

Божества, небесни и земски

Неможно е, исто така, споредување на степенот на популарноста на филмските божества во Индија и овие во Европа или од онаа страна на "Големото мочуриште", што ги дели нашиот континент и Америка, со таа разлика што идентификацијата со ѕвездите од екранот во одредени случаи е сосема деликатна. Во моментов најбарани и најпопуларни филмски артисти во Индија се Зенат Аман и Прем Назир. Вториов има филмски опус со кој не би можеле да се пофалат и некои поразвиени кинематографии.И покрај младоста, Назир досега има снимено околу 400 филмови, што, сепак, не е апсолутен индиски рекорд, иако за другите региони во светот е космичка бројка.

Во интерес на филмскиот профит и сопствената заработувачка, голем број индиски артисти мошне често паралелно снимаат по неколку филмови. Во услови на евтина и брза продукција, каква што е индиската, месечниот фонд на ѕвездите од индиското филмско небо соодветствува на едногодишниот и најпопуларните европски или американски артистички имиња, па тоа ја објаснува фантастичната бројка од 400 филмови во кариерата на Прем Назир.

Еден друг феномен, со кој е соочена индиската јавност, исто така е без преседан. Пишувајќи за него, еден хроничар го забележа следново: "Артистите на екранот се супермени кои, како со магепсно стапче, ги решаваат сите ситуации, сиромашните ги прават богати, накратко - го разубавуваат нешто многу пријатниот свет. По нешто од таквите особини им се придава и во вистинскиот живот". По 300. снимени филмови, шеесетгодишниот артист Рама Рао објавил дека и се посветува на политиката, со желба да им служи на сиромашните маси на сојузната држава Андра Прадеш. Рама Рао, наспроти нерасположението на

локалните власти, секако предизвикано од страв, веќе основа сопствена политична партија и сериозно се заканува на наредните избори да ја преземе власта. Стравот меѓу сегашните носители на власта е сосема оправдан: Рама Рао во долгата кариера толкувал божества во филмовите со митолошка содржина, а многумина во селата на Андра Прадеш веруваат дека тој е инкарнација на Кришна, па во одделни селски храмови тоа божество е направено според неговиот лик.

Директно од екранот, од светот на соништата, во политиката, тоа не е ретка појава во индиската стварност. М.Г.Рамачандран за својот политички успех треба да и заблагодари на популарноста остварена на филмското платно. По серијата филмови во улоги на спасител и заштитник на сиромашниот свет, Рамачандран се определи за политиката и денес е претседател на владата на педесетмилионската сојузна држава Тамил Наду.

Песната на патот

Иако незначителна по обем и непризнаена и неприфатена среде најширокиот круг гледачи,во Индија постои кинематографија создавана во духот на европскиот филм или по вкусот на порафинираниот европско-американски гледач. Корените на тој филм, или на "паралелната кинематографија", наспроти "формула-филмот" не враќаат во педесеттите години и појавата на "Патер панчали",првото и најпознатото остварување на Сатјаџит Реј. Хрониката за момчето Апу (во превод "Песната на патот") го означи раѓањето на социјалниот филм во Индија и афирмацијата на индискиот филм во пошироки, во светски рамки. "Патер панчали" е дел од трилогијата, во која спаѓаат "Непобедените" и "Апуовиот свет", сите три реализирани во периодот од 1955-1959.година.

Пред две години, а по повод 25-годишнината од снимањето на "Патер панчали" и јубилејот на индискиот филм, во Њу Делхи е приредена изложба на околу 300 фотографии, плакати, фотокопии,илус-

трации и друг материјал сврзан со творештвото на Сатјаџит Реј. Тоа беше убав повод за потсетување на севкупното творештво на овој истакнат автор, "Шекспир на филмот", како што го нарече лондонски "Тајмс", по Чаплин единствениот филмски работник прогласен за почесен доктор на Оксфордскиот универзитет, а и за сентиментално навраќање на "Патер панчали" и другите негови филмови.

Според искажувањата на Сатјаџит Реј, сценариото, книгата на снимањето, па дури и тетратката со цртежи во боја за "Патер Панчали", сето тоа било подготвено уште 1950. година, но продуцентите не покажувале интересирање за екранизацијата на приказната. Консултираните професионалци тврделе дека не може да се снима надвор, под дневните временски услови и се друго сврзано со екстериерот, па сугерирале снимањето да се одвива во студио. Сатјаџит Реј решава да ризикува и снимањето го почнува со полупрофесионална екипа, заложувајќи ја полисата на своето животно осигурување. Подоцна е принуден да ги продаде книгите, потоа колекцијата плочи и, на крајот, накитот на сопругата. Завршувајќи го "Патер панчали", светот на филмот и на уметноста станува сопственик на еден од највредните бисери во својата колекција.

По успехот на "Патер панчали" (или "Песната на патот"), за кој му припаднаа десетина највисоки меѓународни филмски признанија, Сатјаџит Реј ја продолжува приказната за момчето Апу, сторијата за развојот и за растежот на едно сиромашно индиско момче, заокружувајќи ја со двете наредни дела од трилогијата. Тоа се веќе спомнатите филмови "Непобедените" и "Апуовиот свет", а сите три заедно, како што напиша еден критичар, претставуваат еден од најпотресните сведоштва во историјата на светската кинематографија.

Никулците на ангажираниот филм

Иако некои кругови сметаат дека Сатјаџит Реј се исцрпува со Апу-трилогијата, и неговото наредно творештво заслужува сериозно внимание. Во текот

на 25-годишната кариера, од 1955-1980 година, Рej оствари опус од 25 филмови, а по почетните теми од руралниот живот, подоцна се свртува кон урбаните средини и животот на метрополата Калкута. "Чарулата", снимен во 1964.година,зборува за животот во работничките квартови на Калкута и претставува едно од неговите врвни дела по "Патер панчали". Следуваат "Сидарта и градот", прв од трите филма на Рej, посветени на проблемите на невработените млади луѓе во големите градови.

Објективизирајќи ги внатрешните конфликти на својата земја, излегувајќи од рамките на "формула-филмот", поставувајќи во своите филмови ангажирано социјално и политичко ниво, Сатјаџит Рej најнепосредно ќе посочи на потребата од еден поинаков приод и третман кон современиот живот, наспроти огромниот, потопувачки прилив на комерцијалната индустрија. За жал, Рejовиот опус не наоѓа соодветен прием во сопствената земја,наспроти ласкавите признанија во светот. Неговите филмови не успеваат да ги вратат вложените инвестиции, зашто индискиот гледач го претпочита слаткиот лажен сон, наспроти соочувањето на екранот со стварноста, макотрпна и неизвесна, со која секојдневно се судрува.

Но, Рejовите никулци не остануваат без резултат. Последниве години во Индија е се позабележливо местото на "паралелната кинематографија", на "новиот бран" или на одговорот на масовниот комерцијален филм.

Бранот од Калкута

Во индиската "фабрика на соништа", најмасовниот светски производител на филмови, каде што производот со најлесна специфична тежина уште со децении нема да биде симнат од тронот доколку, во меѓувреме, сателитската телевизија не ја изврши својата експанзија - "паралелната кинематографија" засега е во длабока сенка. Но, постои и се позачестено го свртува вниманието на

културната јавност, наспроти одбивниот однос среде широките гледачки маси.

Калкута, градот во кој живее и работи Сатјаџит Реј, последниве години стави на увид неколку интересни остварувања и некои поизразити социјални назнаки. Овие филмови се реализираат со навистина скромни материјални средства, но ја имаат поддршката на Националната филмска корпорација и на одредени интелектуални кругови, особено во Калкута, во Мадрас и во некои помали регионални центри.

Зад "паралелниот филм" стојат предимно млади луѓе, штотуку завршени студенти на разни факултети,меѓу кои најзначајно е местото на Индискиот филмски и телевизиски институт. Сиад Мирза, Шајам Бенегал, Амар Палекар или Апарна Сен, денес спаѓаат во редот на најпознатите претставници на "паралелниот филм", на "новиот бран" во индиската кинематографија. Нивните филмови користат нешто од "формула-филмот", пред се, задолжителното присуство на музичките мотиви, меѓутоа, очигледно е настојувањето по пат на "параван теми" да се пласираат одредени социјални пораки, кај гледачот, навикнат од филмот да очекува релаксација и ништо повеќе, да побудат размисли за животот што ги опкружува и како да се подобри.

Битна карактеристика на "новиот бран" е високото техничко и професионално ниво на производот, што е особено видливо во споредба со "формула филмот". Припадниците на новата и вака ориентираната генерација филмски автори, сценаристи, снимат ели, режисери, артисти, а и некои независни продуценти, отворено ги најавуваат претензиите за афирмација надвор од границите, кога веќе немаат поширока поддршка во земјата и меѓу своите гледачи. Излезот во светот го гледаат во големите меѓународни филмски фестивали, каков што, впрочем, беше патот на Сатјаџит Реј, кој најнапред ги освои САД и Европа, а дури потоа беше прифатен и признат во сопствената средина.

Афро-азиски филмски центар

Недоволниот тренд на "сериозниот" филм, секако, се должи, освен на приликите за кои стана збор, и на долгото отсуство на систематска и на темелна подготовка на стручни филмски профили. Индиската кинематографија има искуство од неколку децении, но дури пред дваесетина години е основана високообразовна институција за школување филмски кадри. Единствениот центар на филмската едукација е Пуна, милионски западноиндиски град, со богата универзитетска традиција. Во Пуна, освен студентите од Индија, се школуваат и странци, предимно од азискиот, а и од африканскиот регион. Тоа е резултат на одлуката на Генералното собрание на УНЕСКО, одржано во 1976. година, во Најроби, кога е решено Индискиот филмски и телевизиски институт во Пуна да стане регионално средиште за подготовка на филмски и на телевизиски стручњаци за целото афро-азиско подрачје.

Резултатите од овој потфат допрва треба да излезат на видело, иако уште сега се чувствуваат одредени нови тенденции во некои од земјите, чии студенти го завршиле Институтот во Пуна. Тоа е особено видливо во Индија, каде што секоја година излегуваат по неколку стотици остручени филмски работници, чие влијание во индискиот филмски конгломерат не е особено големо, но е присутно и видливо. Студентите на овој институт беа меѓу првите, секако, под влијание на се она што се случува во современиот филм во светот, што и се спротивставија на комерцијалната формула како единствено егзистентна, притоа, докажувајќи дека филмот не е само средство за евтина забава. Тие изградија сопствен однос кон филмот, кон филмот како уметност, како можност за изразување на посуптилни чувства и опсервации, за пласирање на одредени пораки и животни ставови. Врз тие идеи почива, всушност, "новиот бран" на индиската кинематографија, а меѓу многубројните свршени студенти на Индискиот филмски и телевизиски институт се, на пример, и Мринал Сен од Бангладеш и Адор Гопалакришнан од Керал.

Под влијанието на тие внатрешни и силно изразени струи, идеи и настојувања, самиот Институт постапно ја менуваше својата програма и ориентација, претходно насочена да произведува,колку-толку, обучени профили за потребите на комерцијалната индустрија. Во почетните години, студентите имаа кратки курсеви, а целиот друг период од студирањето се сведуваше на практична работа за потребите на комерцијалниот филм. Последниве години, разликата е очигледна, така што денес на Институтот огромно влијание и се посветува на теориската наобразба, а особено се продлабочуваат темите од естетиката,филмската теорија и општествено-економските дисциплини.

****

РАЗГОВОР СО САТЈАЏИТ РЕЈ

Овој текст претставува интегрално интервју што го даде Сатјаџит Реј на Француската телевизија во 1978 г. за емисијата "Прозорец на".

Сатјаџит Реј е роден на 2 мај 1921 г. како син на еден фотограф, сликар и писател од Бенгал. Во 1940 г. дипломирал економија во Калкута. Од 1940 до 1942 г. студирал графика на Универзитетот во Сантиникитан под раководство на Рабиндранат Тагоре. Во 1943 г. во Калкута почнал да работи како уметнички директор на една британска издавачка куќа. Во 1947 го формирал првиот киноклуб во Индија, Calcuta film society.

Од 1949 до 1950 г. бил во Лондон каде што работел во матичната издавачка куќа. Во 1950 се вратил во Индија и работел со Реноар на подготовките за еден негов филм. Подоцна ги откупил правата на книгата "Петар Паншали" и во 1952 г. по неа снимил филм со сопствени средства. По 1961 г. ја компонирал музиката за сите свои филмови, како и за филмот Shakespeare Wallah на Џемс Ивори, во 1965. Има снимено околу 25 играни и два документарни филма.

Неговите филмови биле наградени на фестивалите во: Кан - 1952, Венеција - 1957, Берлин - 1963 и 1964 година.

- Вашиот прв филм Ви ја донесе сета слава. "Петер Панчали" е филм за детството и јас не би Ве запрашал дали е тој автобиографски туку како беше вашето детство?

- Тоа беше сосема различно од она што е презентирано во филмот зашто јас сум роден во град и воопшто не го познавам селото: бев

вистински граѓанин. Роден сум северно од Калкута. Не го познавав дедо ми кој беше сопственик на една од најдобрите печатници во Индија. Исто така тој беше иноватор, сликар, музичар, писател - најчесто пишуваше за децата. Умре на шест години пред моето раѓање и татко ми ја презеде работата во печатницата. Тој исто така беше многу талентиран. Беше сликар, писател; во Англија студираше графика и литографија. Се родив во атмосфера на различни уметнички активности. Но многу рано го загубив татко ми: кога тој умре јас имав само две години.

- Значи, живеевте со мајка Ви?

- Да. Фирмата беше ликвидирана и ние се иселивме. Оттогаш се боревме со големи тешкотии. Но јас никогаш не бев многу погоден од оваа тешка ситуација зашто живеев кај вујко ми каде што и ги добив своите први едукации. Пораснав во куќата на вујко ми, одев во колеџ каде што дипломирав економија, а потоа ги продолжив студиите на универзитетот на Тагоре, каде што студирав сликарство.

- Постоеја ли некои врски помеѓу Тагоре и Вашето семејство?

- Да, тие беа многу блиски. Тој беше на возраст на мојот дедо и често доаѓаше во нашата куќа бидејќи имаа многу заеднички гледишта. Сиот свет, сите интелектуалци го познаваа Тагоре, го ценеа, а тој имаше влијание на сите писатели и музичари од таа епоха.

- А Вие лично, откако го напуштивте неговото училиште, подоцна, имавте ли доста контакти со Тагоре?

-По завршувањето на колеџот јас не знаев што да правам, но мајка ми настојуваше да се запишам на универзитетот на Тагоре. Имав вроден талент за цртање и сакав да станам графичар и да работам на рекламни публикации.

Зашто единствено така можев да заработувам за живот. Мајка ми ме праша: "Зошто не одиш таму долу?" - Тагоре беше се уште жив. Тоа беше во 1940 година. - Понатаму таа рече: "Зошто не поминеш некое време на Универзитетот во Сантиникитан? Мислам дека тоа ќе ти користи". И јас мислев дека ова е мудро решение зашто кога ќе бидам во Сантиникитан ќе бидам во контакт со прекрасни луѓе. Тогаш таму имаше прекрасни учители по уметност. Таму студирав сликарство и бев обземен од индиските традиции. Патувавме во сите уметнички центри на земјата со уште двајца - тројца пријатели. И Тагоре беше таму. Иако беше респектиран тој многу ни се доближи. Веќе имаше осумдесет години и умре во периодот кога јас престојував таму. Кога Тагоре беше во наша близина го чувствувавме неговото влијание, но беше недофатлив бидејќи беше доста повлечен.

- Прочитав еднаш дека ги имате преведено неговите архиви и неговите записи и дека имате најдено една трага на некој вид "сеанса" за што тој зборувал со Вашиот татко.

- Да, но тоа беше подоцна. Тоа беше во 1960 година, кога јас веќе бев синаеаст. Во 1960 година ја славевме стогодишнината од неговото раѓање и владата побара од мене да направам еден филм во негова чест. Се вратив на неговиот универзитет и се дадов на проучување на сите негови забелешки, записи, речиси на се, на едно брдо од хартија сместено во неговата соба. Ми требаше еден месец за да навлезам во оваа материја и тоа беше прекрасно бидејќи најдов листови каде што беа забележани сеансите што ги водел со еден медиум, една поетеса, една млада поетеса која умрела на 20-годишна возраст и која, според него, била извонреден медиум. Таа ја имаше препишано конверзацијата со мртвите, по раскажувањето на Тагоре, и со мојот татко. Најдов три листови кои се однесуваа на еден разговор со духот, со претпоставка дека тоа е духот на татко ми.

– Кога живеевте во Калкута, одевте ли често на село?

– Селото ме заинтересира со "Патер Панчали", во моментот кога илустрирав едно специјално издание на книгата. Во тој момент бев уметник и публицист. Работев во една британска агенција како визуелен составувач и типограф и бев во добри односи со една многу добра издавачка куќа која беше, пред се, револуционерна поради тоа што издаваше бенгалски книги со многу убава типографија и илустрации. На неколку пати работев за овој издавач и рекламната агенција. Издавачот реши да објави една едиција за "Патер Панчали", со мали скратувања, наменета за младите, па од мене побара да ја илустрирам. Тогаш веќе имавме формирано киноклуб во Калкута. Филмот се повеќе и повеќе ме интересираше, а издавачката дејност се помалку и помалку. Јас добро ја познавав американската кинематографија бидејќи за време на моето детство или, поточно, додека студирав бев киноф̂ил: ги познавав сите американски режисери. Тоа беше во почетокот на моето школување: јас бев филмоф̂ил. На универзитетот на Тагоре имаше една библиотека каде што почнав да читам посериозни книги од областа на филмот. Меѓу ретките книги што во тоа време ми беа на располагање на англиски, беа делата на Пудовкин, Рајмонд Спотсвуд. Ејзенштејн дојде подоцна. "Филмската сеанса" беше објавена во 1947 година, во годината кога почна да постои и нашиот киноклуб. Тогаш веќе бев страстен филмоф̂ил и ние решивме да направиме нешто во овој правец. Тогаш го основавме нашиот киноклуб. Тоа беше во 1947 година, кога беше добиена независноста. А во 1949 ја илустрирав книгата "Патер Панчали" и уште тогаш ми беше јасно дека од неа може да се направи ф̂илм. Но тогаш не ми ни паѓаше на ум да ја напуштам работата, бидејќи во тоа време бев уметнички директор со солидна заработувачка – може да се каже дека тоа беше состојба која ми обезбедуваше "мирна иднина". Во 1950 година мојата издавачка агенција ме испрати да работам во матичната куќа во Лондон.

Во Лондон работев 4 - 5 месеци и целото време го посветив за гледање филмови.

- И што откривте во Лондон?

- Првата работа што ја направив таму беше да обезбедам постојана влезница за Кинотеката, а првиот филм што го видов таму беше "Крадци на велосипеди" во двојна програма со еден филм на браќата Маркс. "Крадци на велосипеди" беше голем, навистина голем филм. Тој кај мене предизвика една револуција бидејќи веќе ја споменав можноста и планот да го снимам "Патер Панчали". Во Калкута ми велеа: "Не е можно да се работи со аматери, не е можно да се работи во екстериер, не е можно да се снима по дожд, не е можно ова, не е можно она... Треба да се изгради филмско гратче, филмско студио", одговарав, сигурен дека може да се направи она што јас го велам. А го видов и филмот на Де Сика; го имаше снимано со непрофесионалци, со екстериери, по секакво време, на дожд и на сонце. Тоа ми даваше храброст. На бродот со кој се враќав во Индија ја напишав првата поставка за филмот - сакам да кажам онака, одвај неколку странички, главната идеја на филмот.

- И по враќањето се сретнавте со Реноар?

- Не. Со него се сретнав подоцна бидејќи тој беше дојден да направи подготовки и пробни снимки со артистите од Калкута; мојата канцеларија беше наспроти неговиот хотел, одвај три минути пеш. Еден оглас во весникот Statesman, голем весник...од Калкута, соопштуваше дека господинот Жан Реноар сака да запознае артисти за еден филм што планира да го сними во Калкута или во нејзината околина. Во овој период јас ги познавав неговите американски филмови, но не и неговите француски. Го имав видено, "Човекот од југ" и некои други.

- "Човекот од југот" го обработува животот на село и е многу реалистичен.

– Точно така. И на моменти има голема сличност помеѓу "Човекот од југот" и "Патер Панчали": и во двата има стара жена, деца, две деца, родители, беда и борба за живот. Отидов да се сретнам со него и бев претставен како филмски вљубеник: "Јас ги познавам Вашите филмови, и сум сликар како и Вие. Ги познавам и делата на Вашиот татко". Тој покажа големо интересирање и изненадување што запознал еден бенгалец кој знае толку многу работи за неговото дело и она на татко му. Ја прифатив поканата да го посетам во неговиот хотел, како и да го придружувам при барањето терени во околината на Калкута, бидејќи добро го познавав селото. Му препорачав неколку локации за снимање. Тоа беа единствените моменти кога со него имав време да зборувам за се и сешто. Мислев дека имам низа прашања. Тој беше многу љубезен и со уживање зборуваше за делото на татко му, како и за своето. За време на првото патување на Реноар во Индија јас бев во Калкута, потоа отпатував за Англија, а тој тогаш го започна снимањето на филмот "Река". Планирав да се вратам додека се уште трае снимањето и многу сакав да го видам како работи, но ме сфаќате, јас имав својата работа, а и не бев настроен два пати да проучувам еден ист момент од снимањето.

– Сето ова Ви беше ли потребно?

– О, да, многу. И разговорите со него беа пријатни, прекрасни. Тоа е голем човек и не знам дали на некого повеќе се восхитувам отколку на него.

– Имам чуено дека Џон Хјустон...

– Музејот на модерната уметност од Њујорк имаше план да направи голема изложба посветена на индиската уметност и еден од нивните претставници, Монро Велер, дојде во Калкута да го направи изборот на делата. Тој ме запозна како публицист: тогаш веќе претставував име

во публицистиката – тогаш тој ме посети. Нему му објаснив дека работам на еден филмски проект и тој ми рече: "Ако можете да го завршите навреме, би сакал да го прикажам во Музејот на современата уметност". Три до четири месеци по неговото заминување Џон Хјустон пристигна со намера да го сними филмот "Човекот што сакаше да стане крал" со Хемфри Богарт и други. Нашата средба се случи обично; тој живееше во истиот хотел во кој беше Жан Реноар. Го посетив и му реков: "Имам едно 2500 метри снимен материјал за филм и би сакал да го погледате." И му го покажав. Тоа беше по првата монтажа, навистина во самиот почеток. Се установи дека тој е пријател на Монро Велер. По враќањето во Њујорк, тој му рекол: "Мислам дека филмот ќе биде доста интересен, прикажи го овде". Тој му го препорача мојот филм на Велер кој веќе, повеќе или помалку беше решил да го прикаже. И сега се појави ургентноста на роковите. Филмот требаше прво да се прикаже во Музејот на современата уметност во Њујорк, пред да се појави во Калкута. Завршните работи во филмот се одвиваа во хаотична ситуација; мојот монтажер и јас завршната монтажа ја направивме за 10 дена и ноќи, без да спиеме. По монтажата немав можност да ја видам готовата копија; по излегувањето од лабораторија веднаш беше однесена во Pan Ameriken каде што чекав на шалтерот, поспан, и ударот на службеникот одвај ме разбуди. Филмот отпатува за Њујорк, беше прикажан во Музејот на современата уметност, а во Калкута се појави два месеца подоцна.

– А Канскиот фестивал? На кои моменти се сеќавате од овој настан?

– Една година подоцна, неколкумина одеа во Кан, еден од моите индиски пријатели... И сето ова се случуваше пред официјалната селекција. Тоа беше малку полесно бидејќи по нивното стигнување тие имаа само еден филм за прикажување. Тоа беше се што направи мојот пријател. Подоцна дознав дека проекцијата била закажана за полноќ и на неа не присуствувал скоро никој, одвај десетина гледачи.

– Андре Базен?

– Да, Андре Базен беше таму и Лидсај Андерсон, Лот Еиснер.

– Потоа филмот се здоби со интернационална репутација?

– Да, но сите членови на жирито го немаа видено, замислете, требаше уште една проекција; потоа ја доби наградата, тоа беше прекрасно.

– И потоа ги направивте сите Ваши големи филмови...

– Сакам да ви кажам неколку нешта. Јас не ја напуштив мојата работа за да го направам "Патер Панчали". Нам ни беа потребни две и пол години за да го завршиме, во етапи, зашто долго време немавме пари. Почнавме со мали сопствени средства, и еден дел од мојата плата одеше на филмот. Видовите во какви услови го снимав мојот прв филм. Но, по неговото појавување, по неговите успеси – тој забележа успех и во Бенгал, веќе и пред Кан – луѓето имаа обичај да кажат дека Сатјаџит Реј не станал режисер по фестивалот во Кан, но тоа не беше вистина: луѓето од мојот крај ги сакаа оние филмови кои долго се здружуваат на репертоарот. После, наеднаш, решив да ја напуштам издавачката дејност и да се посветам на филмот. Имав идеја да направам втор дел, во почетокот го замислував како трилогија.

– Би сакал да ми зборувате за Вашиот придонес во Индија, но пред тоа да завршиме со надворешните влијанија, неореализмот, Реноар итн. Кои се Вашите врски со Англија и британската култура? Би требале да бидат еквивалентни.

– Тие се такви зашто имав научено англиски, одев во англиски школи кадешто наставата беше на англиски. Можеше да се учи во некое англиско училиште или некое религиозно, или, како што беше случај со мене, во бенгалско, но се-

каде се учеше англиски. Ние читавме англиски книги, па дури и народните романи беа печатени на англиски, цртаните филмови - се само на англиски. Јас бев во контакт со сето ова. Но, мислам дека се дефинирав како продукт и на исток и на запад не исклучително на Англија и на Индија туку на западната култура и на индиската култура. Зашто во текот на годините што ги поминав на училиште многу ме интересираше западната музика, која не беше британска туку класична западна музика.

- Бетовен, Моцарт?

- Бетовен, Моцарт, Бах: јас зборувам за возраст на 14 - 15 години. Тоа беше прекрасно, бидејќи во моето детство постојано дома имавме грамофон. Не знам на кого ме потсекава, но имаше еден опус за концерт за виолина, од Бетовен, во една прастара изведба на Крајслер и Берлинската опера. Подоцна беше повторно издадена како стара класика, но ние веќе ја поседувавме, го поседувавме ова единствено дело на Бетовен и наедно го почитував. И Бетовен беше еден од моите детски јунаци; овој наглув композитор со својата силна личност. Неговата личност особено ме заинтересира и јас посакав да ја слушнам и другата музика од него. Притоа почнав да правам колекција од негови дела. Во почетокот немав доволно пари и месечно можев да купам одвај една плоча; но штедев од мојот џепарлак за да можам редовно секој месец да купувам по едно од неговите дела, подоцна и од делата на Моцарт. За годините поминати во колецот, покрај интересот за филмот, кај мене се јави и интересот за западната музика и прочитав се што е во врска со неа, купував плочи, ја следев на радио. Ете ја врската со западната култура. Подоцна ме заинтересира класичната индиска музика; бев роден во музичка средина, бидејќи сите околу мене, од страната на мајка ми, беа родени пеачи; тетка ми, мајка ми... И тие најчесто ги пееја песните на Тагоре, кој беше и композитор. Би требало да кажам дека во

Сантинитикан се заинтересирав за древните индиски традиции, за индиската уметност, како и за западната. Научив се за импресионизмот, за ренесансата, за јапонската уметност, за кинеската уметност; не поучував на калиографија и на тоа на кој начин Кинезите ја држат четката - калиографијата беше дел од нашата настава. Подоцна правев бенгалска калиографија со употреба на јапонска техника.

- Значи, бев во контакт со музиката и уметноста од целиот свет.

- Тоа беше сижето на филмот "Музички салон".

- Тоа е неговата содржина. Ќе ви раскажам како започна сето тоа. Вториот дел од трилогијата доживеа финансиски крах и јас решив... Имав некои идеи, по малку нејасни по успехот што го постигна "Петар Панчали" и овој неочекуван неуспех; зашто тоа беше и еден успех на критиката. Тогаш решив да направам еден музички филм. Мислев дека индиската публика сака песни и игри и дека ќе треба да направам еден филм со музика и игра. Ја прочитав таа приказна.

- Тоа беше приказна за еден стар човек?...

- Да, но писателот на сценариото, знаете дека тоа беше приказна за еден феудален велепоседник која на крајот... Тоа е симболичен крај на феудалниот свет и раѓање на...

- На новата класа.

- Да, на новата класа. Но, штом го напишав сценариото повеќе не мислев на публиката и тоа стана една сериозна студија, многу непријатна по феудализмот, а музиката што ја употребив беше класична; воопшто немаше музика од т.н. народни филмови. На крајот може да се каже дека ова не е филм за широка публика туку за одреден круг луѓе. Од комерцијална гледна точка, без сомневање, беше голема заблуда,

а јас имав особена желба да го снимам овој филм во кој пронајдов една студија, многу интересна за феудализмот, а подоцна направив една комедија.

- "Камен на филозофијата"?

- Да. токму тој. Бидејќи, од многу причини, сакав промена, не сакав да се повторувам. Го имав направено "Патер Панчали" и Apagajito кои, повеќе или помалку, се на иста тема. Сакав еден нов контраст и го направив филмот "Камен на филозофијата" кадешто сакав да употребам еден артист кој секогаш добивал мали роли а за кој мислев дека е способен да даде многу повеќе. Сакав да му дадам голема улога во голем филм. Сакав тоа да биде негов филм; тогаш го снимив "Камен на филозофијата". "Апарајито" тогаш беше претставен во Венеција каде што ја доби наградата "Златен лав" и каде за време на конференцијата за печат ме прашаа дали планирам да направам една трилогија, и сам си го слушнав одговорот:"ДА". И денес се уште не знам зошто го дадов овој одговор. По моето враќање дома ја препрочитав книгата уште еднаш и пронајдов во неа трет филм. Така направив трилогија и на неа бев многу горд.

- Благодарејќи на конференцијата за печат?

- Да.

- По Вашето враќање од Англија, во духот на Вашето однесување, од позитивен аспект, кои беа Вашите чувства во поглед на Англија, од англиското присуство? Го имате ли чувството дека Ве напуштаат во Вашата култура.

- Во тоа време ние веќе бевме независни.

- Но порано, многу порано, сакам да кажам во 1947 г. Како дете, потоа како млад човек во Индија, како го чувствувавте присуството на Англичаните?

– Тогаш не го чувствував нивното присуство многу директно, а како студент воопшто. Имавме професори дојдени од Англија, ние учевме англиски, што не беше лошо, впрочем мислам дека тоа беше нешто многу добро. Тие ги имаа добро разбрано политичките аспекти. Јас бев многу млад, мислам дека имав 9 или 10 години кога Ганди го започна првиот цивилен револт во Индија; во тоа време ние бевме многу млади. Се сеќавам кога предевме памук сите, па и децата. Сите беа преокупирани со предењето на сопствениот памук. Тој се носеше дома и целата фамилија работеше на него. Потоа дојде еден друг период во 1942 година кога бев студент на универзитетот на Тагоре. Првото поголемо антибританско движење, движењето "Quit India" од 1942 година, предводено од Ганди, каде што јас лично не бев ангажиран. Бев во тек со настаните, но тоа беше многу малку, бидејќи бев преокупиран со истражувања во индиската уметност и индиската традиција, за да бидам директно вклучен во политиката. Јас не бев политички ориентиран. Потоа дојде независноста... која беше добра работа и јас имав чувство дека не и должам многу на британската култура туку на западната.

– Кој е Вашиот поглед на бенгалската култура? Сакам да кажам, за нас е тешко да уочиме која е битната разлика помеѓу бенгалската и другите индиски култури.

– Добро беше што главен град на Британска Индија во тоа време беше Калкута и, како што велевме ние, ренесансата на XIX-от век се одвиваше во Бенгал. Тоа беше една цела група интелектуалци кои ја беа проучиле англиската култура; Мил, Бентам. Тие беа филозофи кои читаа; а двете големи влијанија во оваа епоха беа Масини и Гарибалди. Гледате, тоа беа се луѓе на левицата од оваа епоха. Нивните контакти со западните идеи беа по малку иронични бидејќи постојната западна наука беше одговорна за развивањето на антиимперијалистичките чувства кај интелектуалците. Тоа беше мно-

гу интересно; се читаше Мил, Бетам и Лук, а потоа ја читаа историјата на Гарибалди и Масини и што тие правеа во Италија. Се имаше чувство дека Британците се ... Ова чувство на оспорување на британското влијание се јави во XIX-от век во Индија, и започна токму во Бенгал. Почетокот беше предводен од неколку големи интелектуалци кои знаеја кои се Британците, но и кои беа способни да се спротивстават на лошото што доаѓаше со империјализмот.

- Да, но ова е интересно бидејќи чувствувавме дека сето ова што го кажавте, спротивностите што ги сретнуваме во вашите дела: работите не се баш едноставни. Револтот беше предизвикан од оние кои ве угнетуваа, и во вашите филмови се забележуваат вакви контрадикции. Вие не давате одговор на сето ова.

- Тоа се работи што не мислев да ги прикажам. И да постојат, јас не ги познавам. Јас се обидов да прикажам вистински проблем, една ситуација, што е можно попродлабочена, и да ги оставам луѓето да размислуваат за да донесат свој сопствен заклучок. Не мислам дека тие имаат готови одговори на ниедно прашање.

- Во "Патер Панчали" и целата трилогија ја прикажавте бедата, мизеријата, селото, но го покажавте и единството на семејството.

- Да.

- Потоа отидовте во градот каде што има поголемо богатство, но и поголема пустош. Тоа е, исто така, контрадикција.

- Да, пустош. А вториот дел обработува еден интересен момент каде што мајката живее на село, а нејзиното дете расте далеку од неа бидејќи учи во градот, а и е обземено од желбата да дознае кој управува со градот. Еве една од контрадикциите во животот.

- Во филмот "Музички салон" забележителна е и носталгијата за културата што исчезнала.

- Да. Една вистинска средина, велат, многу налево. Некои се обидуваа отворено да ме нападнат, претендираа на тоа дека сум искажал симпатии кон феудализмот, дека сум го бранел, што не е вистина. А во што исчезнува има нешто патетично, мислам дека не сум го заборавил овој аспект. Неправедно е феудалната господа да се држи слепо за своите вредности, а често историјата го брише феудализмот, па неговите припадници го забележуваат тоа. Тогаш се јавуваат конфликти, не знаејќи дека притоа тие го провоцираат својот пад, а јас сметам дека тоа е многу патетично.

- А секоја култура содржи свои вредности.

- Секоја култура има свои вредности, зашто, пред се, тие беа заштитници на музичарите, а по падот на феудализмот многу музичари се здружија со бедата бидејќи никој повеќе не ги ангажираше. Ова е дел од историјата, а тоа треба да се има предвид за да се остане автентичен.

- Се забележува кај Вас, исто како и кај советските синеасти, исто како и кај американските, една преокупација од трансформациите во животот. На пример, сликата на возот...

- Да, Чехов.

- Сцената на возот што ги носи луѓето кон друга цивилизација.

- Да, мислам дека возот во трилогијата е употребен на речиси симболичен начин. Во првиот филм се има претстава за возот: момчето никогаш го немаше ни видено ни чуено. Во вториот, возот се трансформира во симбол кој го одвојува детето од мајката. Нормално дека мајката ќе чека да го види возот, надевајќи се дека можеби синот и е во него. И во третиот, од аспект најгрозен за возот и за градот, бидеј-

ќи возот поминува покрај куќата на детето, со долг свиреж, пареа, со чад и со сета нечистотија што го придружува.

- Ме зачудува што Вие многу рано ги прифативте сознанијата за еманципацијата на жената, како на пр. во филмот "Големиот остров".

- "Големиот остров" е правен директно на ова сиже. Тоа е приказна за една млада жена која треба да работи за да го издржува своето семејство, и покрај спротивставувањето на семејството на мажот. Таа станува продавачка. Еден психолошки конфликт се надвиснува над ситуацијата, бидејќи нејзиниот маж е обесхрабрен, бидејќи сега таа заработува повеќе од него.

- Оваа тема е оригинална во индиската кинематографија и, без сомневање, предизвика реакции.

- Тоа беше, повеќе или помалку, оригинална тема, но проблемите постојат.

- Ве напаѓаа ли конзервативците?

- Не, не многу. Повеќе ме напаѓаа кога го снимив филмот "Деви". Тоа е во врска со една млада жена. Тие викаа дека сум посегнал по индиските религиозни традиции, а единствено на што атакирав беше догматизмот.

- А почитувањето?

- Да, почитувањето. Нејзиниот свекор е тука. И таа е во ситуација во која не знае што да прави. Таа е заробеничка на едно сфаќање. И нејзиниот помлад син е тука, воспитан во едно западно училиште, при што дошол во контакт со модерните идеи; одеднаш тој му поставува прашање на татко му и тоа е таа ситуација што ја раѓа трагедијата.

- А нејзиниот свекор мисли дека таа е реинкарнација на божицата Кали.





- Да, токму тоа.

- "Сарлута" е, исто така, сторија за една жена.

- Да, таа е вљубена во младиот братучед од нејзиниот маж. Тоа е многу чувствителна жена, доста изградена, но во тоа време/во XIX-от век/ жената ја немаше таа слобода како денес. Пред овој конфликт таа сака да се експонира со пишување. Нејзиниот маж не и посветува ни доволно време ни доволно внимание. Таа страсно се вљубува во младиот братучед кој е поблиску интелектуално до неа и имаат исти желби.

- Сметам дека Вие лично бевте многу совесни: тоа се однесува на седумдесеттите години кога се повеќе и повеќе се чувствуваше социјалниот белег во Вашите дела.

- Токму така, да, да. По шеесеттите години Калкута стана еден град, се поинтересензза политичките вриења што се појавуваа од ден на ден и чувствував императивна потреба тоа нешто да го ставам во моите филмови. До 1970 година снимав филмови кои, пред се, мене лично ме интересираа, кои по своето дејствие се одвиваа во XIX-от век и на село. Сметам дека само филмот "Големиот остров" се занимаваше директно со социјалните проблеми во Калкута, по 1970 год. Калкута стана динамичен град со политички превирања и со екстремна левица. Тогаш решив да го сменам начинот на експлоатација на Калкута и, од нејзините најразлични аспекти го одбрав проблемот на невработеноста. Тогаш го снимив филмот "Два дена и две ноќи во шумата" кој го третира проблемот на младите луѓе од Калкута, еднаш оттргнати од нивната секојдневна урбана средина, преместени во еден рустикален декор. Сметав дека, ако еден граѓанин се оттргне од неговото секојдневие и се најде во една друга средина која нема никакви сличности со него, неговата личност ќе се откриe на еден многу интересен начин. Овој филм ги прикажува овие луѓе во нивните психолошки и други конфликти, сместени во еден селски декор.

Таа линија ја следев и во филмот "Противник", мојот прв филм кој најдиректно ги третира современите социјални проблеми во Калкута, филм за еден млад човек кој нема вработување и кој треба да се бори за него. Потоа го снимив филмот "SEEMABADDHA" - за еден млад вработен човек и за неговите проблеми: тој сака да се искачи во хиерархијата и во тие обиди наидува на корупција и друго.

- "Jana Aranya" е како 4 дел на една трилогија.

- Тоа е една тетралогија, но сама за себе. Пред овој филм снимав и други работи. Една сторија сакав да снимам многу одамна пред "Патер Панчали", сторија за гладот што го погоди Бенгал во 1943, кој и јас го запознав но не бев толку погоден. Гледав многу луѓе што бегаат од селата во градовите и тука умираа без никакво внимание.

- Тоа беше филмот "Далечни грмотевици"

- Да, тоа беше токму тој. Баназ, авторот на "Патер Панчали" беше напишал една многу добра книга која зборуваше за едно мало село и една мала група луѓе, за еден доста храбар период. Не бев во можност да го снимам веднаш бидејќи не можев да пронајдам соодветни артисти, а и бев окупиран со други работи. Имав впечаток дека ми е потребна мала дистанца за да може мојот пристап да биде објективен. Така, во 1972-73 год. решив да го снимам овој филм. Ангажирав една артистка од Бангладеж, бидејќи не најдов ниту една во Калкута која може да ја игра мајката на Брахамин. Имавме веќе доста добри односи по независноста на Бангладеж. Исто така, ангажирав и еден од моите омилени артисти за улогата на нејзиниот маж и така го снимив филмот во едно село близу до Сантаникитан-универзитетот на Тагоре и каде што студирав. Тоа беше на 5 км од селото каде што го снимивме овој филм за гладот. Потоа го снимив филмот "Интермедијар".

- Да се вратиме на филмот "Интермедијар" и на трите други филмови што ги третираат економските и социјалните проблеми. Иронијата сакаше, кога западњаците си отидоа да ја протурат и тезата, од воена и политичка гледна точка, дека Индија е вистинска жртва на економијата. Вие сте многу критичен пред оваа ситуација; на пример, во "Музичкиот салон", лихварот наспроти аристократијата; го критикуваше начинот на давање пари и социјалниот стремеж за рушење на човечкото битие.

- Навистина, таа е една од темите што е присутна секогаш, а, без сомнение, овде е присутна во големи размери.

- Да се вратиме на "Божица", дали сте религиозни?

- Не, религијата ме интересира само интелектуално во сите аспекти. Јас лично не сум следбеник на ниту една религија, но сите ме фасцинираат, бидејќи во Индија не може да се игнорира религијата. Кога дојдов во Бенарес да снимам филм видов дека Индија не се променила за последните 1000 год. На брегот на реката и на полињата гледате дека ништо не се променило.

- Вие не сте се промениле. Читав една ваша декларација од пред десетина години; мислејќи на Индија, Вие сте станале фаталист. Во таа смисла не сте се промениле многу.

- Мислам дека "Интермедијар" кажува малку за ова. Се забележува еден тон на цинизам, а тоа го немаше во моите поранешни филмови. И често чувствата што имаа една сигурна надеж им оставаа на политичките партии да го одржат своето ветување...

- Вашите филмови не се песимистички. Презентирате една желба за живот, но исто така и еден скептицизам.

- Тие ги презентираат моите чувства во еден даден момент. Но тие чувства може и да ми се променат.

- Но Вам не Ви се променија во последнава деценија. Вашите опсервации од седумдесеттите години се уште се видливи.

- Да.

- Повеќето од Вашите филмови се правени според некоја новела или роман. Дали затоа што од нив можевте да стартувате, или Ви претставуваа нужна граѓа, или затоа што литературата Ве привлекува?

- Ние имаме еден доста богат литературен опус од кој може да се позајмува. Тоа е една од карактеристиките на Бенгал; неговиот голем број многу интересни романсиери и писатели на новели. Во почетокот не знаев, очигледно не знаев дали сум способен самиот да пишувам. Сакав сам да ги пронајдам своите филмови во делата на другите. Тоа беше можност да прочитам доста од бенгалската литература. Наидов на многу интересни дела и повеќето од нив ги екранизирав. Но, некаде на средината од мојот развоен пат, околу 1960, решив да напишам своја сторија, Kanchenjunga беше мое прво оригинално сиже; сакав еден одреден жанр на филм за еден одреден тип луѓе, а не можев да најдам ниту една книга со таква содржина. Потоа напишав и други оригинални сценарија, како на пр. "Херој". Сакав две работи: да направам филм за патувањето со воз, едно сиже кое ме фасцинира, и еден филм за филмот. Тогаш ги искомбинирав овие две работи. Филмот претставуваше патување на еден артист од Калкута во Делхи, каде што одеше да прими една награда. Знам дека овде ги имав приказната за возот и приказната за филмот. Но, постоеја многу стари книги, како и современи. Така, честопати немав потреба да ги пишувам моите сценарија. Очигледно дека многу од овие оригинални извори беа подложувани на потребната

адаптација. Мал број од овие дела, како и расказите од Тагоре и некои други писатели, беа речиси готови книги за снимање. Другите ги користев само како извор. Во својата обработка вметнував по некој свој детаљ кој ми се допаѓаше, додавајќи и други, и тие стануваа мои сопствени стории.

– Пред да го снимите "Патер Панчали" имавте ли напишано сценарија кои не бевте ги снимале?

– Многу, многу, но тоа е минато. Кога ќе слушнев дека некој снима филм по некоја сторија јас пишував сопствена кинематографска обработка и подоцна ја споредував со снимениот филм. Честопати бев способен да го предвидам филмот што ќе се снима по некое дело, а подоцна правев белешки за разликите помеѓу мојата адаптација и снимениот филм. Но, тоа е минато. Понекогаш, ќе земев едно сиже и ќе напишев сценарио, и пред да го завршам ќе се најдеше некој да ги откупи правата на книгата и тој правеше филм. Сето ова го правев со надеж дека еден ден ќе бидам способен сам да направам филм.

– Дали Вашите сценарија се прецизно напишани? На пример, за Вашиот прв филм?

– Да, но тие не се никогаш вистински напишани. Не велам дека импровизирав, но мислев дека мојата идеја ќе биде доволно силна само во форма на филм. И до денес се уште не научив да пишувам дијалози. Ова не се однесуваше на моите први филмови. По **Aparajito** се нафатив да пишувам комплетни сценарија. Во почетокот моите сценарија имаа многу визуелна форма. Не гледав причина да пишувам разни описи, тоа е губење време и губење зборови. На крајот ми останувааа само слики и дијалози. Бидејќи умеев добро да цртам, правев мали скици на разни декори и кадри, со мали забелешки од страна, во кои беа дијалозите или пак движењето на камерата. Ова доста ми помагаше во дискусиите со директорот на фотографијата, бидејќи тој беше навикнат на мојот метод на работа.

Значи, ништо не потсеќаваше на едно дактилографско сценарио кое подоцна се делеше на сите.

– Значи, Вашето е илустрирано?

– Правев мали кадри и во моментот кога ќе ја отворев мојата тетратка, ја гледав монтажата; гро план, среден план, издолжен план и сите работи од овој вид. Тоа беше мојот начин на работа.

– А дали ова постојано го практикувате?

– За сите мои филмови, сега со уште повеќе детали, цртежи за декоркостими, за се. Последните години станав попрецизен, од една страна, од економски причини, а друга страна, бидејќи не сакав работите да ги повторувам. Сметав дека треба да се штеди зашто три до четири пати снимав со скромна метража. Не треба да се продолжува филмот бидејќи тој, пред се, не треба да биде скап. А доколку се има еден прецизен проект, може битно да се намали цената на филмот. Но, природно е, доколку се работи во природни екстериери, треба да се предвидат голем број импровизации, бидејќи често се јавуваат нови идеи што треба да се инкорпорираат. Но, текот на филмот ретко се менува, па јас импровизирам само во мали детали.

– А кој е костурот на филмот? Дали се тоа личностите кои го даваат водечкиот тон.

– Кога ќе напишам едно сценарио, личностите се очигледно многу важни, бидејќи една личност најчесто може една сторија да ја насочи во одреден правец. Мислам дека се тоа разни комбинации на разни елементи. Сакам да кажам дека многу мислам на атмосферата, која во себе го има и пејзажот, со нејзините аспекти, моментот од денот што го избирам за снимање. Исто така, поседувам и едно многу истенчено чувство за времето, сакам да знам за колку дена ќе се сврши една сторија и во кој ритам, бидејќи ритамот

се менува. Ако монтираме една ноќна сцена па потоа дневна, целиот контекст се менува, и тоа се нешта што ги чувствувам многу силно. Значи, тоа се личностите, пределот, декорот, визуелните аспекти, се е значајно. Мислам дека е тоа една хармонична врска од сите овие елементи, од кои секој има свое значење.

- Монтажата, по се што рековте, игра голема улога во Вашата работа. Снимајќи, Вие најчесто давате малку можности за слободен избор.

-Принуден сум монтажата на филмот да ја имам во главата во моментот на снимањето, со минимум отфрлени рестлови во монтажната сала. Бидејќи самиот јас стојам зад камерата, однапред знам како ќе го монтирам филмот. А тоа не е метод како на некој холивудски режисер кој ја покрива секоја сцена од сите можни агли, а на монтажерот му остава да прави избор. Кај нас постои една средина, а така е и со снимањето... На пример, во мојот претпоследен филм "Играчи на шах" Ричард Атенберг беше еден од главните артисти и беше многу изненаден што не ја покривам секоја сцена од сите агли. Изненаден ме запраша: "Што мислите да правите во монтажната сала?" "Јас тоа го знам однапред, се имам во главата, се имам во главата". Таков е мојот метод. А тоа е една од причините што сум и камерман на моите филмови од 1963 г. па наваму. Употребуваме АРИФЛЕКС. Работам со непрофесионалци - артисти аматери. Притоа, открив дека е полесно да се работи со нив кога не ме гледаат, т.е. кога сум скриен зад камерата. А професионалните камермани, кога ќе снимаа некоја сцена, најчесто бараа да ја повторат. Ако ги прашате за причината за повторувањето не беа способни да дадат оправдан одговор. Најчесто велеа: "Не сум задоволен од снименово". Тогаш донесов решение да го оставам мојот камерман да работи со расветлувањето, да биде директор на фотографија, а јас лично да се зафатам со камерата.

- Но, на првата проба Вие сте на сцената меѓу артистите а не зад камерата?

- Да, токму така, но јас правам малку репетиции. Репетиции правиме најчесто кога снимаме во студио, со подготвен декор, кога сите учесници се на своите места; инаку ги повторуваме само оние работи што ќе се снимаат истиот ден. Но, тоа ни малку не личи на една театарска репетиција. Никој не го прави ова. Артистите однапред го имаат научено текстот, тие го познаваат сценариото. Правиме првично читање на текстот со сите артисти, од најмалите до најголемите улоги. Читам јас лично. Ова читање истакнува одделни делови од играта, интерпретацијата. Но артистите, помалку или повеќе, знаат како го имам замислено филмот. Потоа правиме еден мизансцен, со готов декор, каде што се е на свое место; се повторуваат деплазманите и тоа се координира со техничарите; се дотерува светлото. Потоа снимаме. Најчесто првата снимка е најдобра и не барам да се прави друга.

- А таа мешавина на професионалци и аматери...

- Најдов дека тоа е многу добро. Во почетокот користев исклучително непрофесионалци, сакам да кажам за првите два дела од трилогијата. Подоцна сакав да работам со професионалци. Во "Музички салон" и "Камен на филозофијата" користев исклучително професионалци. Потоа тоа кај мене стана практика: кога пишувам едно сценарио мислам на одредена личност не на физичкиот изглед на некој професионалец. Можам да појдам в театар и директно од сцената да земам некој артист. Инаку, јас сум отворен за сите. Секој може да дојде кај мене. Моето име се наоѓа во телефонскиот именик. И доколку некој артист сака да работи со мене, може да ме побара. Во неврзан разговор си правам еден мал кроки за него. Најчесто не носат фотографии со себе, па јас ги забележувам нивните адреси. Се случува, еден артист кој сум го запознал во 1960 г. да го викнам и да му предло-

жам улога во 1965. Тоа често се случува. Инаку, мешавината од професионалци и аматери е многу интересна.

– А проблемот на подготовките се поставува ли во тој момент? На еден професионалец не му требаат долги подготовки, додека на аматерот му е потребно и повеќе време и повеќе трпение.

– Доколку една улога содржи долг дијалог и компли-цирани движења, доста е тешко да се работи со аматери, доколку повеќе што тие не се многу талентирани. Во вакви случаи не ги ангажирам аматерите. Во филмот "Противник" ангажирав еден човек кој пред тоа никогаш не снимал, но кој се покажа како артист од висока категорија. Денес тој е професионалец. Ова се случува често. Од аматерите може да се очекува само она за што се способни. Ако откријам дека имаат лице кое ми треба, држење и глас, понатаму не размислу-вам. Ги употребувам сите видови трикови за да ја истакнам реакцијата што ја сакам. Ако сакам да направам изненадувачки силна реакција, на платото за снимање приредувам голема бучава. Тоа се моите испробани методи на работа.

– А старата жена, бабата на Патер Панчали?

– Таа беше една артистка од професионален теа-тар. Ние и внесовме нешто ново во животот зашто таа не работела ништо последните триесет годи-ни. Старицата ја баравме насекаде, по улици, по оризовите полиња, но сите што ги пронаоѓавме беа со многу слабо памтење...

– На едно снимање, како што беше она "Патер Панчали", кое траеше две и пол години, неми-новно е да се појавуваат континуирани пробле-ми со артистите, пред се со децата.

– Сигурно, но за наша среќа двете деца не по-расна толку многу за разликата да биде забе-лежлива. Често се случуваше да го прекинеме снимањето: на пример, сме снимале под агол и таа сцена треба да биде продолжена 6 месе-ци или една година подоцна. Замислете го

континуитетот на движењата што требаше да го имам во главата. Еве еден пример: во една сцена од еден филм се појавува едно куче; во едниот план беше снимено кучето како се приближува кон камерата, а во следниот како се оддалечува, овој план го имавме снимено под еден агол, прекинато, за кога ќе имаме пари да го продолжиме снимањето. Во меѓувреме кучето умре. Немаше никаква разлика меѓу него и кучето што го замени. Во еден филм имаше една многу значајна сцена. Еден човек носи на грб дете, а нив ги следи едно куче. Во меѓувреме човекот умре, а ние веќе со него имавме снимено три сцени. За четвртата сцена ангажиравме друг човек кој го снимавме од грб. Тој беше наполно различен од претходникот. Но, динамиката на филмот не дозволува да се забележи замената. Повеќе проблеми ни се појавуваа со пејзажите бидејќи при повторното снимање беа променети и сезоните.

– Вие пишувате, сликате, режирате, снимате со камера. Исто така ја компонирате музиката за Вашите филмови. Кое место и го давате на музиката во филмот: ја употребувате ли по монтажата или на неа мислите пред монтирањето...?

– Идеите за музиката ми доаѓаат за време на пишувањето на сценариото. Во принцип, работам со автори музичари како што се Рави Шанкар и Билард Кан кои се професионалци. Не се професионални композитори туку виртуози. Но, не е многу сигурно да се работи со виртуози, бидејќи тие не ја познаваат доволно филмската музика. Јас повеќе сакам подоцна да ги употребам нивните интерпретации и нивните инструменти отколку нивните идеи. Рави Шанкар беше многу добар во трилогијата. Но, подоцна решив да пишувам сопствена музика. Во моментот кога ќе ми дојдеше некоја идеја веднаш ја регистрирав во една мала тетратка што секогаш ја носев со мене во сценариото. Пишувањето ноти го научив сам, а исто така ми е познат индискиот начин на бележење музика. Откако се повеќе почнав да правам филмови за современиот живот во градовите, музика употребувам се помалку.

- Пишувате музика само за Вашите филмови или нешто и за концерт?

- Само за моите филмови. Тоа е исклучително функционална музика.

- Свирите ли некој инструмент?

- Не баш. Употребувам пијано за компонирање. Имам едно пијано на кое свирам; сакам да кажам тоа не е страст што ме обзема, туку најобична потреба како придружба на моите филмови.

- Имате снимено еден филм со музичка содржина, "Музички салон". Имате ли други проекти?

- Направив еден авантуристички детски филм "Авантурите на Гупи и Бага" кој беше во некоја рака музичка комедија. Пронајдов многу музика. Песните сам ги компонирав и требаше да им напишам зборови. Ова го правев со големо задоволство и би правел уште еден филм од овој жанр.

- Имате ли некој друг проект во кој ќе биде застапена музиката?

- Да, за француската ТВ. Сакам тоа да биде еден филм кој ќе обработува одредени аспекти од индиската музика. Имам снимено два филма во Рајастан, во пустината, предел многу богат со народна музика, прекрасна. Земјата е доста пуста и луѓето се многу бедни, но поседуваат еден огромен музички фонд кој не го познавав до моментот кога се зафатив да правам филм за ова.

- За традиционалната музика?

- За музиката од еден регион од западен Рајастан. Таму има едно село каде што се сите музичари.

- Да се вратиме на начинон на кој ги подготвувате Вашите филмови. Велите дека многу важ-

ност им давате на атмосферата и на светлината. Трошите ли многу време на подготовки?

– Да. Но, ова зависи од филмот. На пример, во мојот претпоследен филм "Играчи на шах", дејствието се одвиваше во Лукнов. Тоа е еден предел кој во последно време многу се изменил, како и ентериерите, бидејќи во еден народен револт во овој крај од 1957 г. скоро се беше срушено. Ретките декори што се уште беа здрави ги снимивме во Лукнов, а другите ги реконструиравме во студио. Но, со "Патер Панчали" поминавме денови и денови во селото проучувајќи ги светлината, сезоните, вегетацијата и го одбиравме најпогодниот момент.

– Она што ме фасцинира по првото гледање на "Патер Панчали", има оттогаш дваесет години, тоа е таа мешавина на многу ситни детали, еден цвет на врвот од еден зрнест куп, и една космичка концепција што личи на оросена ружа од Тагоре.

– Да, тој има напишано една мала поема на ова сиже во мојот автобиографски албум. Имав седум или осум години кога прв пат го сретнав; му го дадов мојот споменар и тој напиша една поема за мене, велејќи ми: "Ќе разбереш што сакам да кажам кога ќе пораснеш голем."

– Што беше тоа?

– Идеја. Бидејќи патував многу по светот, видов планини, мориња, видов се. Единствено ми недостасуваше да го поминам прагот од мојата врата за да ја видам таа капка на еден ружин лист. Тоа тој сакаше да ми го каже. Тоа е присутно во срцето на секој артист. Мислам дека индиското сликарство тоа добро го објаснува: тоа е една голема концентрација на детали кои често ја сугерираат бескрајноста: макрокосмо-

сот и микрокосмосот. Тоа е еден од клучевите. Во моите филмови очигледно постои една историја, една тема, но исто така, колку што е можно, и една концентрација на мали детали на човековиот ток, детали на животот и објектите.

- Ви благодарам многу господине Реј.

- Ви благодарам и јас.

Positif № 218

Превод и адаптација
Д. Костадиновски

Филмографија на Сатјаџит Реј (Satyajit Ray)
(1921 -)

1955 - ПАТЕР ПАНЧАЛИ (PATHER PANCHALI)
1956 - НЕПОБЕДЕНИОТ (APARAJITO)
1957 - КАМЕН НА ФИЛОЗОФИЈАТА (PARAS PATHAR)
1958 - МУЗИЧКИ САЛОН (JALSAGHAR)
1959 - СВЕТОТ НА АПУ (APUR SANSAR)
1960 - БОЖИЦА (DEVI)
1961 - РАБОНДРАНАТ ТАГОРЕ (RABINDRANATH TAGORES)
ТРИТЕ СЕСТРИ (TEEN KANYA)
1962 - КАНЧЕЏУНГА (KANCHENJUNGHA)
ЕКСПЕДИЦИЈА (ABHIJAN)
1963 - ГОЛЕМИОТ ОСТРОВ (MAHANAGAR)
1964 - ОСАМЕНА ЖЕНА (CHARULATA)
ДВА (TWO)
1965 - КУКАВИЦА - СВЕТ ЧОВЕК (KAPURUSH-MAHAPURUSH)
1966 - ХЕРОЈ (NAYAK)
1967 - МЕНАЏЕРИ (CHIRIKHANA)
1968 - АВАНТУРИТЕ НА ГУПИ И БАГА
(GOOPI GYNE BAGHA BYNE)

1969 - ДЕНОВИ И НОЌИ ВО ШУМАТА (ARANYER DIN-RATRI)
1970 - БУНТОВНИЦИ (PRATIWANDI)
1971 - НЕПРИЈАТЕЛ (SEEMABADDHA)
1972 - ГРМЕЖ ВО ДАЛЕЧИНАТА (ASHANI SANKET)
1974 - ЗЛАТНА ТВРДИНА (SONAR KELLA)
1975 - ИНТЕРМЕЦИЈАР (JANA-ARANYA)
БАЛА (BALA)
1977 - ИГРАЧИ НА ШАХ (SHATRANJ KE KHILARI)
1979 - ГОСПОД СЛОН (JOI BABA FELUNATH)

Филмографијата ја подготви:

П. Гргуревиќ

********** **********


IN MEMORIAM

****

Мирослав Чепинчиќ

АБЕЛ ГАНС - ПРОКОЛНАТ ЦЕЛУЛОИДЕН ПРОРОК

Некои личности во филмската историја мошне добро ја изразуваат сета онаа авантура, големата надеж и горчливите заблуди низ кои и самата таа поминувала. Тоа е случај, можеби и единствен, со големиот француски режисер Абел Ганс (1889-1981). Овој автор ги следи првите чекори на филмот, речиси,уште од времето кога тој беше само техничка атракција. Всушност, Абел Ганс ќе му пријде на филмот како веќе изграден театарски човек. Што е тоа што ќе го привлече овој млад поет и драматург кон филмот, кој во тоа време беше само светлина и сенка, гест и пантомима? Ганс веќе во 1909 г.дебитираше како артист во филмот "Молиер" на Леонс Пере. Тој веднаш, длабоко инстинктивно ја почувствува несовршеноста на една сепак загадочна и толку ветувачка форма на изразување. Во овие свои почетоци првин се занимаваше со пишување сценарија за познатите режисери во тоа време Луј Фејад и Албер Капелани. Тоа е периодот некаде помеѓу 1910 и 1911 година. Оваа соработка благородно му користеше на филмското надградување на Абел Ганс. Како и да е, филмскиот вирус кај Ганс најде апсолутно поволна почва. Набргу по својот сценаристички период, тој, без многу двоумење, се прифати за режисерската работа на филмот. Така настанаа не многу познатите филмови "Лудоста на докторот Тиб" ("La folie du doctur Tube"), "Зона на смртта" ("La zone de la mort") и "Право на живот" ("Le droit a la nie"). Ова се филмови снимени во периодот од 1916 до 1917 година. Ганс беше несекојдневен талент. Филмот го прифати како простор на своето изразување и почна нешто што и некои пред него го правеа со овој нов медиум. Имено,пред да го подложи на една опстојна творечка анализа, што темпераментот не му дозволуваше, веднаш почнуваше да експериментира врз најразличните планови на тогашниот оскуден филмски из-

раз. И веднаш, во тие почетоци, станува јасно дека односот на Ганс кон филмот е нешто што излегува од рамките на дотогашните конвенционални сфаќања за овој медиум. Ганс, по се изгледа, на филмот му пристапи со голема доза на љубов,но во првиот првиот професионален контакт со него се роди и извесно незадоволство од она што филмот тогаш го нудеше. Во сите овие констатации не е редок случајот кај еден млад, егзалтиран уметник да зачне мислата за револуционизирање на изразните средства на уметноста на која и се посветил. Токму ова настојување ќе го оддели Ганс од тогашните последици определени за кинематографијата која се уште беше во повои. За жал, малку ни се познати тие филмови во кои учеството на Ганс беше секако забележително. Но тоа за Ганс значи едно онтолошко врзување за медиумот што тогаш се наоѓаше во една неверојатно интересна генеза. Ганс, секако го посодуваше веќе во тоа време она чувство или, подобро кажано, онај инстинкт кој сосема ќе го привлече до филмот и тој засекогаш ќе остане негов безрезервен заговорник.

Така проследувајќи ја неговата биографија, веќе од првите чекори можеме да забележиме дека едностраноста во толкувањето на една творечка личност не е секогаш достатна, дури и да сме ја одбрале онаа суштинска линија која творецот го открива на најдобар можен начин. Така, веќе во почетокот од своето занимавање со медиумот на филмот, Ганс се декларира како исклучителна творечка личност, како творец кој не се согласува со медиумската ситуација во која сака да ја пронајде својата творечка димензија. Веројатно е дека младиот Ганс, поет, а со тоа и следбеник на една бодлеровска инспирација, ќе забележи во медиумот на филмот една несекојдневна можност за презентирање на своите лични поетски светови. Како што гледаме, културната традиција на француската литература овдека на најблагороден начин ја докажува својата присутност во новата уметност. Своите поетски светови Ганс набргу ќе почне да ги прилагодува на новиот израз, со упорно настојување и тој да стане еден од инструментите на нејзиното изразување.

Оваа длабока врска, традиционално обусловена, ќе биде и понатаму постојано присутна во делото на Ганс. Ретките познавачи на неговиот опус и, по се изгледа, уште поретките поклоници на неговата често неразбирлива визуелна поетика, можат само да жалат што средбите со овој навистина исклучителен филмски автор беа толку ретки кај нас; но без оглед на тоа, неговото дело останува како неминлива визија која уште во периодот на немиот филм инаугурира една неочекувана кинестетичка структура, изразувајќи на тој начин една слобода во користењето на новиот медиум, чии можности ни оддалеку не беа во целост истражени.

Зборувајќи за Ганс на овој план, на планот на истражувањето на можностите на филмот, многу работи можеби денешните филмски творци му должат токму на овој вљубеник во филмот. Тој, како што рековме, прилично рано започна во својата филмска кариера со експериментирање, чии резултати во времето на немиот филм не беа прифатени на целисходен начин, ниту за тоа тогаш постоеше соодветна духовна клима. Доведувањето на филмската експресија до таков интензитет, таа да може да изрази некои конкретни поетски ситуации, од почетокот му беше творечки идеал на Ганс. Ганс, всушност, на овие принципи ќе се обиде да ја создаде својата филмска поетика. Карактеристичен за оваа фаза е неговиот филм "Тркало" ("La roue"), 1922, Обземен од желбата да го создаде својот творечки микрокосмос на начин кој ја изразува неговата телеолошка насоченост и едно безрезервно верување во можностите на филмот, тој во чисто стилска постапка често е конфузен. Меѓутоа, неговата поетска имагинација во филмот ја наоѓа својата легитимна можност да се презентира. Се разбира, "Тркало" е филм кој, по својата стилска структура, со една монументална патетичност сака да искаже некои егзистенцијални идеи на Ганс. Таков е случајот и со претходниот негов филм "Матер долороса", 1917, како и со филмот "Десеттата симфонија", 1918, каде што овие идеи стекнуваат метафоричен визуелен израз. Можеме да кажеме дека таков стил поседува и филмот "Обвинувам"

("J'accuse"),1918, кој се обидува критички да прозбори за тукушто завршената Прва светска војна. Конечно, сите овие дела делуваа како етиди за она што Ганс ќе го направи со својот "Наполеон", 1923. Расцутот на импресионистичката постапка, која во овој филм доминира како стилско-изразна константа, употребата на тројниот екран, смелоста во работата со камерата, одбегнувањето конвенционални пластични форми - тоа се само неколку елементи со кои ова дело ја изненади публиката. До крајот на епохата на немиот филм ова дело наедно останува и најголемиот естетски резултат на Ганс. Со појавата на звучната кинематографија Ганс како да го реформира својот стил и вкус. "Крајот на светот" ("La fin de monde"), 1930, филм кој инаку се доближува до еден своевиден обид на Ганс да создаде сајанс-фикшн, сепак поседува интересни резултати во ползувањето на звучната компонента. Оваа тенденција особено ќе се почувствува и во филмот "Големата љубов на Бетовен" ("Un grand amour de Bethoven"), 1936, каде што Ганс се обидува со употреба на стереофонски ефекти.

Инаку, мелодрамската ориентација, што Ганс ја пројавува во својот звучен опус ќе остане за подолг период ознака на овој творец. Меѓу другите, тој ќе ги сними и филмовите: "Дамата со камелии" ("La dame aux camellias"), 1934, "Лукреција Борџија" ("Lucrece Borgia"), 1935, "Загубениот рај" ("Paradis perdu") 1939, потоа "Слепата Венера" ("La Venus Aveligle"), 1941, па "Капетанот фракас" ("Le capitaine Fracasse"), 1942, со кој се враќа на историската тематика, екранизирајќи го истоименит роман на Готје. Тука а и една повеќе комерцијална верзија на "Нелската кула" ("La tour de Nessle")1954. Конечно, во 1960 година тој се обидува со "Аустерлиц" да ја заокружи својата епопеја започната со "Наполеон", но овојпат со видливо помал успех.

Ганс повеќе и припаѓа на една стандардизирана продукција, со исклучок на повторно снимениот

филм "Обвинувам" во 1938, кој претставува уште еден авторски обид за бегство од конвенционалните сфери на филмскиот израз, во кој бездруго и самиот почнал да пропаѓа. Последниот филм на Ганс "Сирано и Д'Артањан" ("Syrano et D'Artagnan"),1963, за жал, не ни е познат, но по се се чини дека овдека се работи за еден вид комедиографска скица која ги користи традиционалните визуелни шеми.

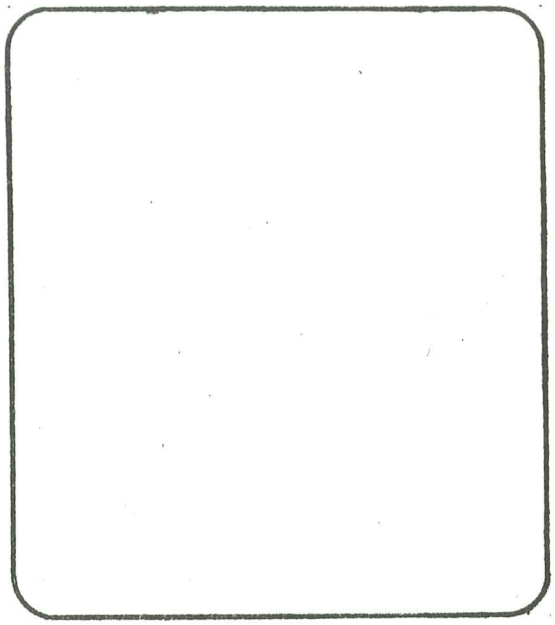
Абел Ганс, така, од ентузијазиран синеаст, посветен на една профетска мисија и убеден во месијанската улога на филмот како на медиум, во текот на низата свои творечки циклуси се транспонира, во типизиран комерцијален режисер. Меѓутоа, кај него сепак, постојано ќе ги чувствуваме настојувањата да ги облагороди своите филмови. Така, често не многу успешно, тој прави обиди да внесе поуниверзални идеи.

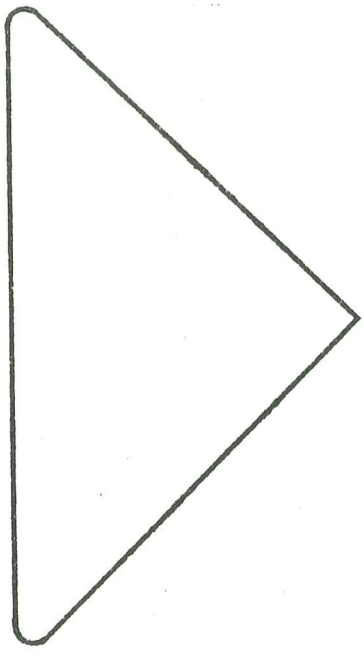
Во средиштето на Гансовото дело беше експериментирањето и истражувањето на можностите на филмскиот израз, за што со несмалена ефектност се уште сведочат "поливизијата" и користењето на стереофонијата. Што се однесува до тематскиот аспект на Гансовите филмови, забележуваме дека во почетокот на неговата кариера, тој бил воден од едно своевидно пасионирано интересирање за судбините на незообичаени личности. Тој во нив ја наоѓал онаа судбинска димензија, за која сметал дека токму на филмскиот екран ќе може да се извлече како суштинска драмска компонента. Така, во тие почетоци, видни се и влијанијата на експресионизмот, чии елементи можат често да се сретнат во Гансовите неми филмови.

Веќе во неговиот звучен циклус, веднаш по "Наполеон", кој секако претставува естетско-филмски тестамент на Ганс, тој ќе доживее извесна творечка стагнација. Поточно кажано, овој циклус делува како директна негација на неговото претходно творештво. Понатаму, неговото творечко дејствување се одвива во слични противречности. Ненадејната привржаност кон мелодрамата и старото интересирање за големите и необични ликови

се два стилски екстрема помеѓу кои докрај ќе осцилира Гансовата режисерска имагинација. Сево ова не наведува на еден прилично интересен заклучок, кој можеби сепак донекаде ја објаснува оваа исклучителна творечка личност. Ганс со сите свои творечки афинитети што ги појави уште во немата кинематографија, со своите смели естетско-изразни експерименти, беше прилично долго корифеј меѓу своите филмски собраќа. Сите негови дострели и резултати на многу подоцна стануваа усвоени и усовршувани. Ганс,меѓутоа, се затвори во својот досегнат естетски космос и почна бесплодно да истражува една веќе експлоатирана естетска материја. Така, овој проколнат филмски пророк, чии главно технички резултати а не и неговата уметност се прифатени и признаени, своето дело го заврши во една своевидна творечка заблуда.

****





ОТВОРЕН
ФИЛМСКИ
УНИВЕРЗИТЕТ

****

Илинденка Петрушева

ФИЛМОТ И ВОСПИТУВАЊЕТО

Се определивме, во неколку наредни броеви од Кинотечниот месечник, во рубриката "Отворен филмски универзитет", да позборуваме малку за една тема која досега наполно отсуствуваше од нашиве страници. Станува збор за третирањето на филмот во наставно-образовниот и воспитниот систем во основното и средно образование кај нас.

Филмот, иако релативно кусо време присутен во нашава цивилизација, има бурен и силно експанзивен развиток, каков што досега во историјата на културата немало. Филмската индустрија, за период од околу осумдесет години,стана една од првите индустрии во светот, годишно во производството на филмови се вложуваат милијарди, а секоја година повеќе од 12 милијарди гледачи ги посетуваат кино-салите на сите континенти. На овој број треба да му се придодаде и неутврдениот број гледачи на филмски стории од ТВ екранот. Филмови, потем, се прикажуваат и во училиштата, во разни клубови, културни институции, стопански организации. Филмскиот аматеризам станува пасија како на возрасните, а уште повеќе на младите. Овие појави создаваат нов, кинематографски свет во светот на нашето столетие. Еден познат социолог констатира дека играниот филм е главна духовна храна на денешниот човек и како таков поседува влијателна моќ која не може со ништо да се спореди. На социолошките набљудувачи не може да им избега фактот дека филмот денес не претставува само уметност најблиска до човекот,туку тој е и најомилено уметничко доживување, кое се сфаќа и како најпопуларен облик на разонода. Социолошките обележја на филмскиот феномен (неверојатната консументска масовност, омиленоста, влијателната моќ) педагошки се покажаа мошне релевантни. Социолошки-

те показатели, набљудувајќи ги од педагошки аспект, ги обврзуваат, не само училиштата и родителите туку и општеството и сите организирани воспитни фактори, најдоследно да се ангажираат во разрешувањето на проблемите присутни во сложениот однос младите и филмот. Другарот Тито, во една прилика, напоменува дека филмот треба да биде еден од важните фактори во воспитувањето на вашите млади. Јоханес Зиелински, педагошки теоретичар, нагласува дека повеќе од кога и да било треба да се иницира контактот меѓу научнопедагошкото истражување и воспитната практика, посветен на филмско-педагошката тематика, зашто не смее младиот човек да се остави сам наспроти една огромна сила која му е мошне привлечна.

Првото систематско и организирано истражување на планот на филмско-воспитните прашања е реализирано во САД во 1927 година. Во Европа филмско-педагошкиот интерес е нешто послаб, особено во периодот помеѓу двете светски војни. Непосредно пред II-та светска војна односот филм-млади почна да побудува поширок меѓународен интерес. Имено, во 1939 година Комитетот за социјални прашања при Друштвото на народите го издаде извештајот посветен на филмот и младите, со заклучок дека филмот може да биде ефикасен инструмент во развитокот на младите. По војната, научното истражување во оваа област стана поинтензивно, при што основни преокупации беа психолошкиот однос на младите кон филмот и одразот на стихиското влијание на филмот врз децата и младите. Во многу земји беа формирани посебни институти и научни друштва кои ја проучуваа филмолошко-педагошката проблематика (такви се Британскиот филмски институт и Филмскиот институт при Универзитетот во Париз). Оваа проблематика стана предмет на повеќе научни собири на меѓународен план (Милано 1953, Париз 1955, Цирих 1956, Њу Делхи 1961 итн). Наедно и УНЕСКО даде свој придонес во ова - се ангажира во издавачката дејност за оваа тема, под негово покровителство беше формиран и Интернационалниот филмски центар за млади со седиште во Брисел.

Во нашата земја посериозни зафати на полето на филмско-педагошката работа се направени од 1956

година па наваму. Имено, во таа година Советот за грижи и воспитување на децата и младината на Југославија ја формира комисијата "Филмот и детето" со цел да се поттикне филмско-педагошката истражувачка работа меѓу заинтересираните институции и организации.

Ова се однесува на дејностите сврзани со истражувачката работа на ова поле. Каква е практиката? Во продолжение ќе направиме пресек на искуствата од другите земји.

Во некои земји филмското воспитување е аналогно на музичкото, ликовното воспитување или пак наставата по книжевност, утврдено со наставна програма. Така, на пример, во САД филмската уметност е дел од наставата по мајчиниот, англиски, јазик. Во 1950 година 11.000 професори по англиски јазик држеа редовни часови по филмско воспитување. Во 1958 година во две третини од наставните планови што се однесуваат на наставата по англиски јазик за второстепеното школство беа предвидени часови посветени на филмот и телевизијата. Англиските специјалисти за филмско воспитување истакнуваат дека филмското воспитување треба да биде дел од наставните програми, а не само дејност на учениците надвор од училиштето, која ја организираат киноклубовите и друштвата на љубителите на филмот. Според податоците од 1960 година,во околу 700 англиски училишта се одржувале курсеви за игран филм. Друштвото за телевизиско и филмско воспитување и британскиот филмски институт имаат разгранета киномрежа, како во училиштата така и на факултетите. Во Франција, од 1952 година филмското воспитување е дел од наставните програми на училиштата во неколку провинции. Во другите провинции филмот е воведен како редовен наставен предмет во 1957 година. Покрај тоа, Министерството за национално образование во својот Билтен за национално образование има редовна рубрика за филмот и воспитувањето. Во СРГ филмот исклучително спаѓа во надлежност на училиштата. Институтот за училишен филм, што е формиран во 1949 година, ангажира броен тим филмски критичари, психолози,педагози,

лекари и други стручни лица, кои им ги става на располагање на училиштата при реализацијата на филмското образование.

Во 1962 година филмските работници и воспитувачи на Австрија, на советувањето во Солзбери, ја концепираа програмата за филмското воспитување на децата и младината. Една година подоцна, Сојузното министерство за школство на Австрија им препорача на училиштата одредени филмови, погодни за воспитувањето. Во Австрија дејствува и таканаречената Друштво за добриот филм, кое се обидува да ги натера кинематографите редовно да прикажуваат филмови за младите,издава филмски брошури и летци со препораки за гледање на одредени филмови. Исто така, издава и упатства а за водење разговори со учениците по гледањето на филмовите.

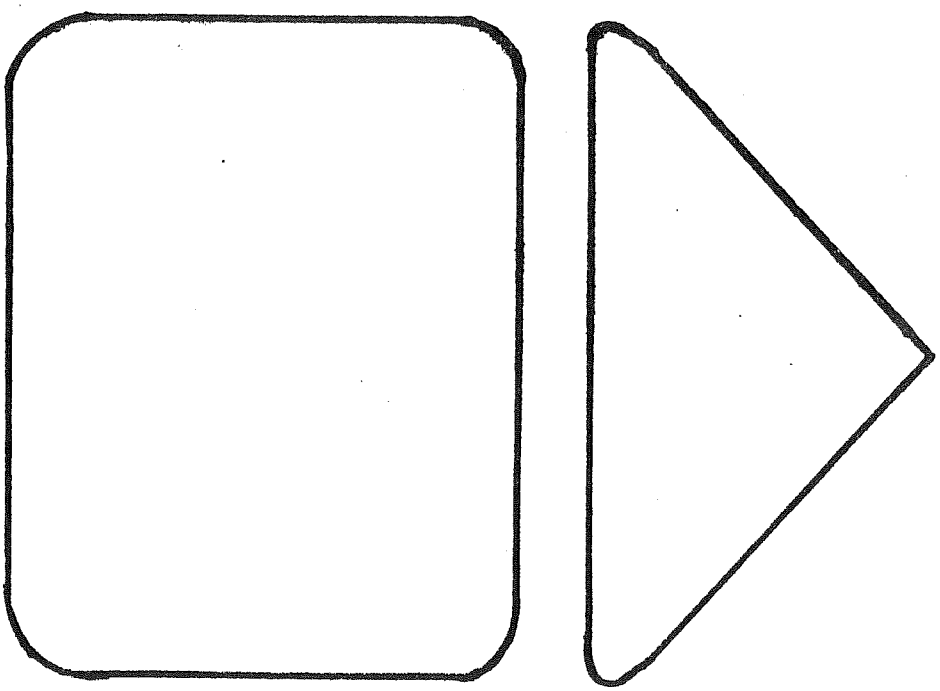
Во скандинавските земји филмот го наоѓа своето место во наставата по мајчин јазик, музика и државно воспитување. Во Советскиот Сојуз играниот филм е безрезервно прифатен како позитивно воспитно средство со кое училиштето треба да се користи. Во училиштата се прикажуваат филмови за децата и младината. Опременоста на училиштата со кинопроектори е задоволителна. Така, на пример, во Грузија 70% од училиштата поседуваат сопствени апаратури. За прикажаните филмови станува збор потоа на часовите по мајчин јазик, историја и други предмети. Но, одговорните фактори во дискусијата што ја покрена списанието "Уметност-филм" неповолно се изразуваат за филмско-воспитната практика во училиштата. Еден од учесниците во оваа дискусија вели дека, додека наставниот филм секој ден наоѓа се поголема примена на часовите по хемија, физика, биологија,географија и книжевност, уметничкиот филм, наспроти тоа, во многу мала мерка се користи во воспитно-образовниот систем на средните и вишите училишта. Во Унгарија реформираното средно училиште во 1965 година воведе редовна настава по историја на филмот и филмската естетика. Во еден извештај по повод Меѓународната филмска недела во Манхајм,истата година, се вели де-

ка само 4 месеци по воведувањето на филмот како наставен предмет, преку 10.000 гимназијалци биле опфатени во таа програма. Во ЧССР педагозите истакнуваат дека училиштето е должно да ги запознае учениците со филмскиот јазик, со најпознатите филмски дела, со филмските сценаристи и режисери, исто како што ги запознава со книжевните остварувања и авторите. Во една информација на секретарот на чехословачкиот центар "Филмот и младината" се вели дека во деветгодишното задолжително средно образование постојат, во рамките на часовите по мајчин јазик, редовни часови за филмско воспитување. Во нашата земја, по ослободувањето, дојде до корено менување на културната и педагошката оценка за играниот филм. Филмот е прифатен како уметност. Во педесеттите години започнаа се почести дискусии за влијанието на филмот врз младите. На првото југословенско советување посветено на оваа проблематика, во 1956 година, истакнато е дека филмот станува еден од значајните фактори за формирање на младата социјалистичка личност и, аналогно на ова, невозможно е школството така едноставно да ги заобиколува овие прашања. Заклучокот од ова советување беше јасен: "Во наставните планови и програми на нашите училишта неопходно е на филмот да му се обезбеди практично место какво што имаат другите уметности." Меѓутоа, како ова се остварува во практиката, ќе проследиме во наредните броеви од нашиот Кинотечен месечник.

****



кинотечен информатор



****

ДЕНОВИ НА ПОЛСКИОТ ФИЛМ

2 и 3 јуни 1982

Програма:

"НОЌНИ МОРИ", режија Војцех Марчевски
"ГОЛЕМ", режија Пјотр Шулкин

На 2 и 3 јуни во Скопје престојуваше полска делегација составена од членовите: Ришард Кришко, началник на Економското одделение при Државниот завод за кинематографија, Чеслав Доџило, филмски критичар, Ева Вишњевска, артистка, Моника Висицка, претставник на "Филм полски", сите гости на Друштвото на филмските работници на Македонија.

За време на својот дводневен престој во Скопје полските филмски работници имаа средба со филмските работници на Македонија, со скопската публика во киното "Култура" за време на проекциите на филмовите "Ноќни мори" од Војцех Марчевски и "Голем" од Пјотр Шулкин, како и со скопските новинари и со соработниците на Кинотеката на СРМ на конференцијата за печат во просториите на Кинотеката на СРМ

На оваа средба членовите на полската делегација се обидоа да не запознаат со моменталната состојба на полската кинематографија, како и со нејзините перспективи во сегашните услови, по воведувањето на воената состојба.

Филмскиот критичар Чеслав Доџило, говорејќи за актуелната состојба во полскиот филм, меѓудругото рече:

"И полскиот филм ја дели судбината на општите, пред се политичките и економските состојби во Полска, особено по настаните од 13 декември 1981 г. и воведувањето на воената состојба во земјата. Стагнацијата во производството е карактеристика за овој период. По "полскиот август" доминираше "филмот на моралната вознемиреност", со црно-белото отсликување на состојбите во Полска. Десетина такви филма афирмираа не-

колку нови имиња, но подоцна настапи процесот на метаморфоза, што подлабоко да се проникне во човековата личност, да се избегне дневната политичност, филмот да обезбеди трајност на поаките."

Дополнувајќи го искажувањето на Доджило, Ришард Кришко, началник на Економското одделение при Државниот завод за кинематографија, рече:

"Моментно производството на филмови е намалено за една четвртина. Поради новите економски услови, бројката од четириесет филмови годишно се намали на околу триесетина играни филма. Посебен проблем на полската кинематографија претставува намалениот извоз што единствено не важи за анимираниот филм, за кој побарувачката е поголема од можностите за производство."

По разговорот членовите на делегацијата, во малата киносала, имаа можност да видат избор од творештвото на Милтон Манаки.

ДЕНОВИ НА КИНЕСКИОТ ФИЛМ

10 и 11 јуни 1982
Програма:

"ПЕСНА НА МЛАДОСТА", режија Цуи Веи, Чен Хуајај
"САКУРА - ЦРЕША", режија Џан Шианчи, Хан Шиаолеј

Втората средба со странска кинематографија што Скопје ја имаше во јунските денови беше запознавањето со кинескиот филм преку делата "Песна на младоста" на режисерите Цуи Веи и Чен Хуајај и "Сакура - црешa" на Џан Шианчи и Хан Шиаолеј.

Сегашните имигови во кинескиот филм и тенденциите, по долгогодишната затвореност и изолираност, да се отвори пред светот, беа главните теми на средбата што петчлената кинеска филмска делегација ја имаше со филмските работници и новинарите во Кинотеката на СРМ.

Делегацијата ја сочинуваа: Ли Шаобе, историчар на кинескиот филм, Чао Шучин, сценаристка и режисер, Чанг Дјинлинг, филмска артистка, Чаи Шенчуан, преведувач, и Ванг Јанг, режисер и водач на делегацијата.

Режисерот Јанг, во разговорот за тоа што се случува во кинеската кинематографија сега и кои се релациите на творештвото по застојот од времето на Културната револуција, истакна: "Речиси комплетен културен застој го карактеризира десетгодишниот период на владеењето на "четиричлената банда". Но, за среќа, повторно дојде до обновување на филмското и воопшто на творештвото во Кина, за што говори и податокот дека во времето на застојот се снимаа само по десетина филма, а денес продукцијата веќе е зголемена на 108 играни филма годишно, иако се разбира, не се сите на квалитетно ниво; Меѓутоа, радува фактот што растежот на современиот кинески филм се одвива со така забрзано темпо."

Ли Шаобе, историчар на кинескиот филм, говореше за почетоците на кинескиот филм: "Во 1905 година беше прикажана првата филмска проекција во Кина, а во 1914 година беше прикажан првиот кинески игран филм.Револуционерот и творецот Лу Син

рекол: "Културното движење во Кина е всушност движење на левото крило во нашето вкупно творештво". Истото тоа лево крило, триесеттите години, овозможи да биде снимен филмот "Ангели на патот".

Имено, познато е дека во периодот на триесетите години кинеската кинематографија доживеа коренити промени во споредба со филмовите од почетниот период. Тогаш беа создадени голем број добри филмови. Потврда за ова е податокот за првото меѓународно признание што го добил еден кинески филм. Се работи за филмот "Песна на рибарите" на режисерот Чан Чушен, кој во 1935 година ја доби почесната награда на Првиот меѓународен филмски фестивал во Москва."

Членовите на делегацијата, исто така, говореа и за отворањето на кинескиот филм кон светот, по долгата затвореност и изолација. Денес веќе во Кина публиката има можност да следи филмови од странски продукции, вклучувајќи ја и американската. Почнуваат да се снимаат филмови во копродукции, како што е, на пример, најновиот проект "Марко Поло" со Италија и "Една неодиграна партија шах" во соработка со јапонските филмски продуценти. Режисерот Јанг истакна дека југословенските играни филмови се особено популарни кај кинеската публика. Таа им се восхитува на јунаците од филмовите "Валтер го брани Сараево", "Мост", Делфина", "Неретва" и др.

По разговорот, членовите на кинеската делегација се запознаа со материјалите од творештвото на Милтон Манаки, како и со неколку кусометражни филмови од најновата продукција на "Вардар филм".

Информациите ги подготви
Дубравка Рубен

****

****

Тоне Фрелих

КИНЕСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА

Вистина е оти до неодамна кај нас, а и во Европа,речиси не се знаеше ништо за кинеската кинематографија. Од една страна,тоа треба отворено да го признаеме, но не треба поради тоа и да се срамиме. Објективните околности навистина беа такви, што не ни дозволуваа да се запознаеме со филмската уметност на таа далечна земја, зашто, всушност,филмовите од Кина не доаѓаа на европските платна. Посебно треба да ја признаеме и вистината оти нашите дистрибутери не ги интересираше кинескиот филм, дури ни во времето кога можеше да се добие некое филмско остварување од Кина. Периодот на кинеската културна револуција и тогашното затворање на кинеските граници ќе бидат тема на разгледување во овој текст.

И сега воопшто не изненадува големото интересирање што во последно време го појавува Европа, по скоро седумдесетгодишно непознавање на кинеската кинематографија. Пред години, филмскиот фестивал во Пезаро, им ја посвети својата програма на Кинезите, годинава, во Торино, дури беше направена голема ретроспектива на кинескиот филм. Веќе и познатите, општопризнати, фестивали во Кан и во Берлин, во своите натпреварувачки програми почнаа да опфаќаат современи кинески филмови.

Кога зборуваме за доцното запознавање на кинеската филмска историја, не можеме, а и не смееме, да ги премолчиме неколкуте личности што пишуваа на таа тема. Првенствено, тука е Џеј Лаида, со книгата "Electrics Shadows" ("Електрични сенки"). Има и неколку француски автори, кои од Кина донесоа неколку интервјуа и потоа ги објавија по филмските списанија. Вистина е оти станува збор за текстови напишани пред 20 и повеќе години. Поновите студии за кинеската кинематографија не постојат, зашто во последно време многу се промени

програмско-организационата положба и засега се уште не е можно да се направат конечни анализи. Тогаш, да појдеме од почетокот.

Првите филмски претстави во Кина беа одржани уште есента 1896 година. Самиот датум зборува оти појавата на филмот во Кина се совпаѓа со појавувањето на оваа уметност во целиот свет. Се до 1908 година, кога го снимија својот прв целовечерен уметнички филм, Кинезите гледаа првенствено англиски и американски филмови. Интересно е и тоа, што појавувањето на новиот технички медиум кинеските списанија го нарекоа "електрични сенки" и тој израз е зачуван до денеска.

Првото десетлетје од нашиов век во Кина не беше многу живо, впрочем како и во другите делови од светот.Но, продуцентските компании, коишто го снабдуваа светот со филмски производи, не ја губеа од вид Кина и голем дел од филмовите беа испраќани таму.

Туѓото влијание беше многу силно и во дваесеттите и во триесеттите години. Доајенот на кинеските филмски автори Ли Пингкуиан ни раскажуваше во Торино дека во тоа време кинеските филмски создавачи живееле под непосредно влијание на Европа и Америка. Примерот што го даваа европската и американската филмска уметност беше толку моќен, што во Кина не можеа да му се спротивстават. Доаѓало дури и до тоа, директно да се копираат туѓи филмски содржини и во нив да се внесуваат кинеската типика и кинескиот фолклор. Многу често се преземале филмските клишеа, зашто филмот во Кина долго време немал своја традиција и воопшто не можел да оди наопоредно со литературата и театарот, коишто беа во рамките на традиционалните форми на уметноста и на општото изразување.

Ова беше еден поглед на филмското создавање во Кина. Вториот, кој е во непосредна а и во причинска врска со првиот, е тој што бројни туѓи - тоа значи некинески - компании снимаа во Кина филмови за Кинезите, но тие филмови им беа

наменети на туѓите филмски пазари, значи повторно на декинескиот филмски пазар.

Еден од позначајните такви автори е Американецот Бенџамин Бродски. Во 1912 година тој го сними документарниот филм "Револуција во Кина", кој го обиколи целиот свет. Денеска овој документарен филмски запис се чува во Library of Congress.

Нас, се разбира, повеќе не интересира тоа што го правеа самите Кинези во првата деценија на столетјево. Освен учењето и имитирањето на западните начини на филмско искажување, тие бараа и цврсти корени во домашната уметност. Најблизок им беше театарот - посебно моделот на Пекингшката опера. Филмските автори, кои најчесто доаѓаа токму од театрите, пренесуваа на филмското платно цели драмски претстави или пак само некои епизоди, што ги прикажуваа како целосни, заокружени содржини.

Од театарските штици не беше преземена само содржината туку и начинот на нејзината изведба. Иако снимањето беше префрлено во реални простории околности, посебно кога се снимаа глетки од природата, начинот на мизансцените на играчите воопшто не и беше приспособен на камерата и на можностите што таа ги дава.

Во принцип, камерата беше статичка, сликите ги опфаќаа целите сцени и во една се одигруваше целата секвенца. Во тие филмови камерата ја имаше улогата на набљудувач од театарскиот партер, како што многу порано беше кај Мелиес. Само во најдраматичните моменти се разбира ако секвенцата воопшто ги имаше, се снимаше одблизку и ваквите слики беа контрапунктирани со други снимања одблизку.

Всушност, во тие филмови, а и во следните, внатре во самата секвенца немаше вистинска монтажа, зашто кинеските режисери само ги монтираа секвенците една на друга.

Пример за една ваква режисерска постапка е филмот "Цветот што се раѓа", снимен во 1927 година. Вонредно сиромашната содржина раскажува за обидот да се грабне некоја принцеза, којашто се нашла во некој манастир. Калуѓерите решиле да ја спасат принцезата, побарале помош, двете војски се степале и принцезата била спасена. Сега таа може да се омажи за младото момче од манастирот.

Посебно интересен е преминот од немиот кон звучниот филм. Кинескиот нем филм разви свои посебни канони, кон кои доследно се придржуваше. Притоа мислам на содржинскиот редослед на секвенците, бројот на сцените кој, по правило, не беше поголем од шест, кадрирањето, начинот на играта на артистите, опсежноста на фабулативното време и слично. Со звукот, а посебно со зборот, тие постојни канони беа нарушени. Затоа кинескиот филм познава меѓусостојба, степен на полузвучност. Станува збор за звучен филм, само без зборување. Пример за филм од овој вид е филмот "Големиот пат" на режисерот Сун Јуа од 1943 година. Во филмот се снимени сите реални шумови крај патот што се гради, во крчмата дури се слуша и смеењето на артистите, меѓутоа, тие не зборуваат. Текстот се јавува само напишан меѓу снимените сцени. Сето друго е како и кај вистинските звучни филмови.

Набрзо, по 1935 година, со конечното прифаќање и признавање на звучниот филм, во кинеската кинематографија дојде до голем пресврт. Напредните, лево ориентирани филмски автори почнаа да ја увидуваат идејно-воспитната вредност на филмот. Тие откриј дека, со соодветна содржина, и филмот може да изврши важно револуционерно влијание. Јунаците од филмовите од тој период, а тој траеше до конечното ослободување на Кина во 1949 година, најчесто остануваат бедни и угнетени селани, безработници, напуштени деца и слично. Во центарот на кинематографијата беше прикажувањето на социјалната положба на тие луѓе, подробно беа претставувани и угнетувачите, но симпатиите на авторите секојпат беа јасни. Овие филмови не ги оставија гледачите рамнодушни, а тоа може да се почувствува и денеска, кога тие филмови ги гледаме по 40 години.

Еве два филма од тој период: "Ангели на патот" и "Крстопат". Обата се од 1937 година. Во филмот "Ангели на патот" се зборува за едно сиромашко момче, коешто сака девојка, бедна како него, меѓутоа, сиромаштијата не им дозволува да живеат заедно. Во филмот "Крстопат", пак, се зборува за бедни студенти, кои не можат да најдат работа за да си го обезбедат оптанокот. Нивните судбини се различни, едниот се самоубива, вториот конечно наоѓа некоја работа, девојката останува на улица, по пропаѓањето на фабриката... Треба да признаеме оти, од филмска гледна точка, кинеските филмски автори од тој втор период биле многу способни и вешти. Потенцираната црно-бела фотографија се уште е најмоќниот израз. Кадрирањето на одделните слики е се уште едноставно, доволно статично, за да ја потенцира експресионистичката игра на артистите.

Филмските раскази од тоа време речиси сите, се случуваат во подолг, некојпат и неколкугодишен период. Ова долго временско провлекување на содржината најчесто е решено на сосем едноставен начин, со пишување податоци, датуми, години.За кинеските синеасти посебен проблем претставувал имагинарниот свет на фабулата и на филмските јунаци, на пример, нивните соништа, желби. Тие биле изразито романтични во прикажувањето на фабулативните првични решенија, често употребувале слики од природата. Расцветаната гранка и разбранетата вода се само два примера што ја илустрираат душевната состојба на јунаците. "Погледот напред" често е прикажан во двојна сликовна експозиција, каде што имагинарниот свет е секојпат разубавен,суштински нереален.

Меѓутоа, уште тогаш почнаа да се јавуваат филмови коишто многу директно ги прикажуваа револуцијата и доживувањата од војната. По 1949 година имаше уште повеќе такви филмови. Нивните содржини беа од непосредното минато. Тоа беа еден вид активни, снимани сеќавања на преживеаното време. Бездруго треба да спомнеме три филмови. Едниот од нив е "Мајка" на режисерот Линг

Зифенг, снимен во 1956 година. Тоа е приказна за една вдовица, што останува сама да се грижи за своите деца и да ги одгледува. И самата оди по стапките на нејзиниот загинат сопруг-револуционер, ги воспитува децата во партиски дух и тие не ја изневеруваат. Бидејќи настанов се случува пред ослободувањето, политичката цел на филмот е сосема јасна. Страдањето на мајката го симболизира страдањето на целиот народ, а нејзината победа - тоа е победата на револуцијата.

Вториот филм е "Песна на младите", снимен во 1959 година. Времето во кое што се случува настанот е, исто така, времето на револуцијата. Во преднината се млади студенти, коишто си го бараат своето место во општеството. Притоа, напредните луѓе биваат затворени, стрелани, некои дури и попуштаат пред тортурите. Само вистинските ги издржуваат сите понижувања, ги совладуваат мачењата и победуваат.

Еве го и третиот филм: "Продавницата на семејството Лин", и тој снимен во 1959 година. Дадена е една градска улица, еден трговец со најразлична стока, кој е прогонуван од даночните службеници. Купувачите немаат доволно пари и трговијата лошо работи. Во почетокот трговецот е чесен човек. Подоцна решава да ја продаде продавницата и да се исели со фамилијата. Притоа, со себе ги зема и парите на други луѓе, и тие сиромашни како него, кои кај него се задолжиле и во рати ги исплатувале своите долгови. Всушност, филмот за семејството Лин не ја покажува револуционерната совест, но затоа ја поттикнува кај гледачите.

Филмовите од овој вид се редат се до почетокот на Културната револуција. Изразните средства, барем во техничка смисла, и во Кина во тоа време многу напредуваа, иако основниот начин на раскажување, заедно со филмската слика, и остана верен на едноставноста, продолжи да ги нагласува конфликтните ситуации, внимателно ги следеше проблемските расчленувања, поради што кинеските филмови и од овој период не се програмерки и утилитарни.

Времето на културната револуција не донесе голем уметнички филм. Тогаш најмногу се правеа документарни филмови, во кои централната улога, речиси, редовно ја имаше Мао Це Тунг. Веќе во насловите на овие филмови беше кажана и нивната содржина: "Мао Це Тунг ја посетува Јужната армија", "Мао Це Тунг во посета на земјоделската задруга" и така натаму.

Би сакал да го спомнам филмот, кој и покрај тоа што е направен во самиот почеток на културната револуција, успеа добро да се вклучи во нејзините потреби. Тоа беше филмот "Истокот е црвен", на режисерот Ванг Пинга, а беше снимен во 1955 година. Тоа е филмска оперска претстава, која како хроника ја раскажува историјата на кинескиот отпор и на револуцијата. И, како што на сцената се менуваат чиновите и глетките, тоа се случува и на платното. Режисерот не и додал на оваа адаптација ништо филмско, првенствено ги нагласил кореографијата и сценографијата на претставата. Либретото на операта е исполнето со идеолошки потенцирања и, како што одговара за опера, вонредно шематски е претставено. Се чини како пред нас да имаме карикатура на конфликти и односи.

Филмското остварување во Кина стана посебно интересно по паѓањето на "бандата на четворицата". Во тоа време беше отфрлена Централната филмска комисија, која претставуваше и идеолошка и финансиска цензура. Денеска, за репертоарската политика, за идеолошката страна и за финансирањето на филмската продукција се одговорни самите филмски студија. Но, таа голема и првенствено нова одговорност на студијата не влијаеше врз намалувањето на филмската продукција. Така, во последниве години во Кина годишно се снимаат околу 100 филмови. На толку големиот број филмови на Кинезите би им завиделе дури и земјите со многу поголема традиција во кинематографијата и со посредени односи.

Навистина е тешко да се опише современата кинеска филмска продукција. Превладуваат филмови што критички зборуваат за постапките и за грешките

од времето на културната револуција. Тие грешки се прикажани без разубавување, опфатен е човековиот момент, неправдата што била сторена, последиците од грешките, уништените животи. Покажано е, исто така, и кој е виновникот за тие зла, а на крајот често доаѓа до помирување. Убав пример за филм од овој вид е "Необична случка од планината Тианиун". Се раскажува за двајца што не можат да живеат заедно поради наизглед различните идејни спротивности.

Дел од слободната продукција повторно се враќа во времето пред кинеското ослободување во 1949 година. Најчесто тоа се важни воени настани и тие филмови по жанрот може најлесно да се определат. "Како светат ѕвездите ноќва", снимен во 1980 година, е токму пример од овој филмски жанр. Се раскажува за чета млади момчиња, војници, кои му се верни на правичниот бој. Доброволно решаваат да извршат смртно опасен подвиг, пеат кога им умира другарот и слично. Се до завршниот кадар филмот тече доста реалистички, додека крајот, со својата романтична имагинација, е филмска појава од свој вид. Девојката, што и се придружила на четата момчиња, се шета под посебно нагласеното ѕвездено небо, пее за живите и за мртвите другари, коишто и се прикажуваат меѓу ѕвездите.

Што да речеме на крајот? Повеќе од видливо е оти во последниве години кинескиот филм е во подем. Ќе речеме, исто така, оти е посебно интересна и неговата критичност. Секако треба да повториме дека сега и светот и ние имаме вистинска можност да го запознаеме кинескиот филм. Не смееме да ја пропуштиме, ниту да ја отфрлиме, таа можност.

****

****

Во овој број соработуваат:

Павлина ГРГУРЕВИЌ
Делчо КОСТАДИНОВСКИ
Љубомир КОСТОВСКИ
Благоја КУНОВСКИ
Томислав ОСМАНЛИ
Слободан ПЕТРОВИЌ
Илинденка ПЕТРУШЕВА
Дубравка РУБЕН
Тоне ФРЕЛИХ
Мирослав ЧЕПИНЧИЌ

Лектор

Оливера ПАВЛОВСКА

Графичко обликување
Панде ДИНЕВСКИ

Издава
КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА - СКОПЈЕ
Кеј 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

****