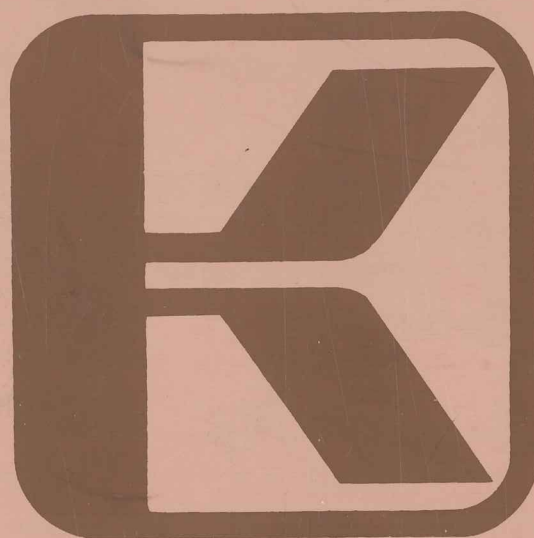


КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



***киношечен
месечник***

7

Скопје, октомври, 1977

- Тито во делата на македонските документаристи...5

- Тито во делата на македонските документаристи...5

IX КИНОТЕЧЕН ЦИКЛУС "ШЕКСПИР НА ФИЛМ"

- Шекспир и филмот..... 13
Филмотастија на екранизирани Шекспирови дела..... 17

VIII КИНОТЕЧЕН ЦИКЛУС "МАЈСТОРИЈАТА НА ВЕСТЕРНОТ"

рецензии за филмовите: 26

- | | |
|--------------------------------------|----|
| - Законот на дивниот Запад | 20 |
| - Чеен | 30 |

ПОВОДИ 52

- За Пекинпо и "Истрелите попладне". 32
- "Експесите" на невестернот. 56

IN MEMORIAM
 a Roberto Rosellini 87

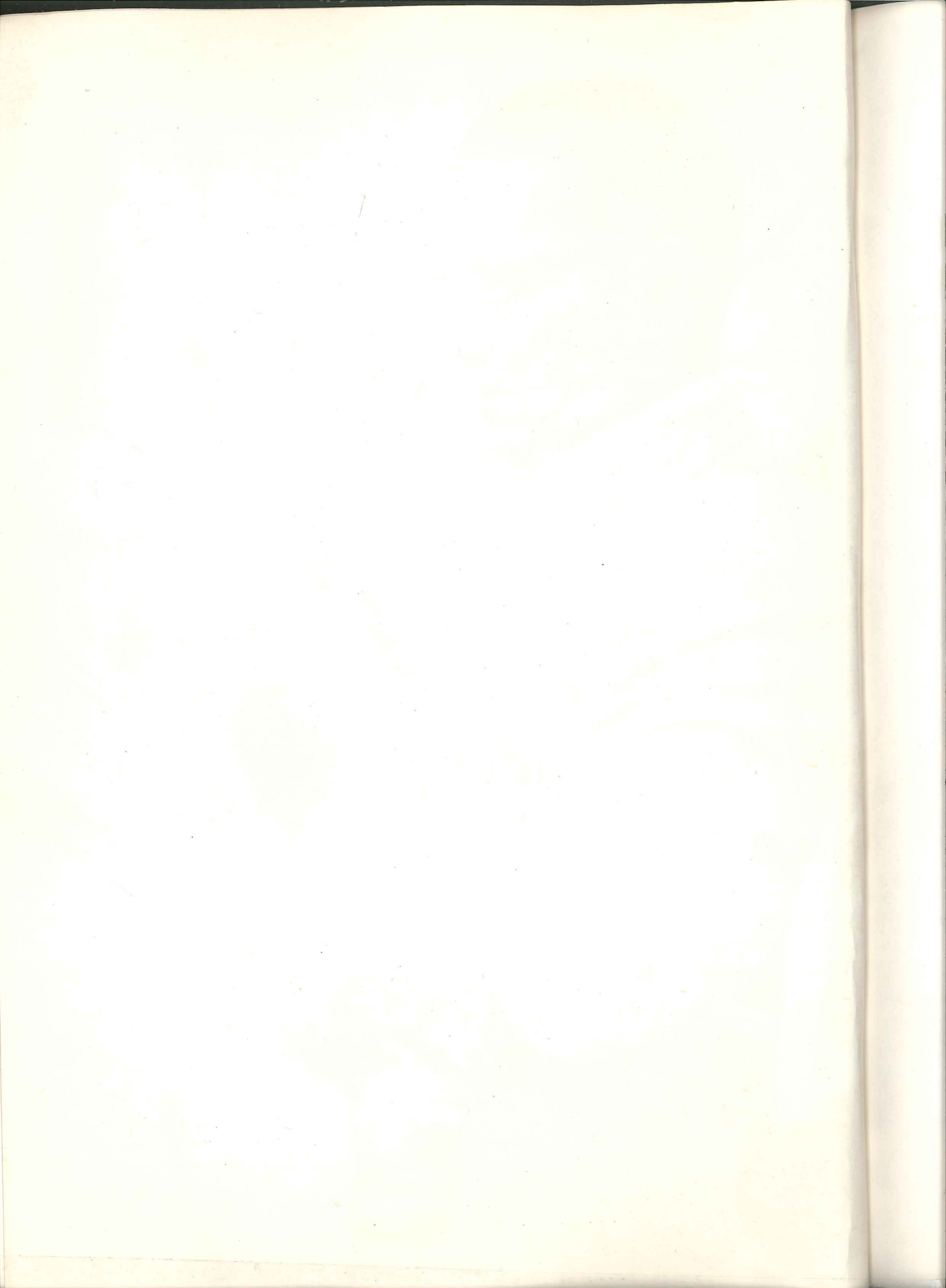
- ## ОД ТЕОРИЈАТА НА ФИРМОТ

ОД ТЕОРИЈАТА НА ФИЛМОТ

- Триесеттите години. 54
- Нон Григсон "Повите принципи на документар-

КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР. 105







ТИТО ВО ДЕЛАТА НА МАКЕДОНСКИТЕ ДОКУМЕНТАРИСТИ

Во оваа година, секако, е момент да се потсетиме на една забележителна филмографија која тематски е сврзана со личноста на Тито и неговото дело. Македонската кинематографија, нејзините филмски работници беа неуморни и грижливи хроничари на секој од овие големи и пријатни настани какви што беа посетите на другарот Тито на Социјалистичка Република Македонија и неговите средби со македонскиот народ. Чувството на голема радост и задоволство што е Тито меѓу нив, Македонците секогаш го изразуваа со еднакво одушевување. Чувството на припадност кон Титовата идеја и дело, чувството дека духот на братството и единството е остварен и дека неговото манифестирање со ништо не се спречува или намалува, сето тоа и многу други елементи се дел од еден драгоцен асоцијативен комплекс кој на филмскиот автор му ја нуди присутноста на Тито во неговото дело.

Филмските хроничари и режисерите - документаристи во однос на еден ваков извор на мотиви се најдуваат во ситуација која на еден специфичен начин од нив бара во својата постапка да применат истовремено рационална дистанца, која би обезбедила објективност и организираност на филмскиот приказ а наедно им дава можност во рамките на истиот тој приказ да го пуштат оној емотивен порок, кој толку неусилено допира до гледачот од филмовите во кои настаните се насочени кон титовата личност. Се чини дека во драматуршка смисла тука Титовата личност е оној обединувачки принцип, кој на едноставен начин ги потиснува разликите во режисерските постапки и овозможува функционалност на целината. И не е ни малку зачудувачки што една личност со огромен творечки потенцијал каква што е Титовата е толку благодарна и драгоцената тема за нашите филмски работници, документаристи. Ова е еден од аспектите што се јавуваат како искуство во чисто занаетчиско-драматуршка смисла од најголемиот број документарци посветени на другарот Тито.

Во македонската филмска хроника и документаристичкото бележење остана регистрирана цела една низа средби на другарот Тито со македонскиот народ и неговите раководители. Поточно, од 1945 година, од првите посети на другарот Тито на СРМ, па сè до неговата последна посета во 1975 година, камерите на македонските документаристи ги фиксираа овие значајни моменти во животот и историјата на СРМ, третирајќи ја Титовата личност како интегрален и незаменлив дел од историјата на македонскиот народ, исто како што е и дел од сите наши народи и народности. Другарот Тито со внимание и голема заинтересираност го следеше развојот на СР Македонија, на нејзините индустриски и земјоделски капацитети, нејзините богати културни традиции, но најмногу од сè беше

заинтересиран за судбината на македонскиот човек, кој, овојпат во слободна земја, го доживува и остварува својот национален интегритет. Ова, е, имено, доминанта во скоро сите документарци, кои било во вид на хроника или во облик на репортаж, ги следат овие настани, создавајќи една посебна историја која ќе значи афирмација на македонското документарно творештво.

"Тито меѓу нас" е наслов на документарецот кој во 1953 година го реализираа Трајче Попов и Киро Билбиловски, за што беше повод посетата на другарот Тито на Скопје по повод прославата на 11 Октомври, денот на востанието на македонскиот народ. Насловот на филмот е мошне индикативен во врска со обработката на тематиката која ќе се покаже основна во скоро сите документарци реализирани во рамките на овој мотив. Она што од сите овие документарци е манира со своевидна убедливост е точно односот меѓу Тито и народот, нераскинливоста на таа врска и безграничната доверба во Титовата личност. Заклучокот што тука се наметнува е дека во таа релација, низ многукратната Титова личност успешно се огледуваат желбите и стремите на народот и идеалите на неговата иднина. Тука повторно се уверуваме во силината на филмскиот документ, во неговата иманентна историчност, во неговата незаобиколна воспитна улога. Меѓутоа, тука почнуваат да ни се откриваат и некои нови слоеви на неговата изразност. Присутноста на другарот Тито во кадарот на документарецот дејствува и како катализатор на множество идеи и емоции, кои во тој и таков контекст се презентираат на најдобар можен начин. Пред гледачот се откриваат, во еден единствен приказ, во многу целисходна визуелна низа, и идејата, и нејзиниот творец, како и нејзиното исполнување.

Со тоа динамиката на нашиот денешен општествен развој е опфатена во својата целосност. Ова, исто така, упатува кон асоцијативната поврзаност на нашите поими со социјалистичката и и самоуправна општествена структура која со спонтаност на метафора се сврзува за Титовата личност тоталитет на сите оние идеали кои со негова помош денес успешно ги остваруваме. Ова, воглавно, би биле само некои од можните белези на иконографското значење на личноста на Тито во просторот и кадарот на документарниот филм, и тоа таков документарен филм кој се труди ритмичноста на своето кажување да ја усогласи со динамиката и револуционерното значење на оние општествени промени и збиднувања чиј иницијатор е другарот Тито. Ова настојување е видливо во цела една низа остварувања на македонските документаристи, какво што е на пример: "Со Тито низ Македонија", мошне исцрпна репортаж во три продолженија, во кои филмски е презентирана посетата на другарот Тито на СРМ во 1957 година. Оваа хроника ја реализираше Јован Поповски, Гојко Секуловски и Ацо Петровски, со впечатлив обид пошироката југословенска јавност да биде што подетално и што пообјективно информирана за оваа посета. Да го споменеме и тоа, бидејќи се работи точно за овој настан, дека другарот Тито при посетата на Битола се најде и пред објективот на камерата број 300, секако на првиот "Документарист" на Балканот Милтон Манаки.

Понатаму можеме да ја следиме мошне интересната и историски необично значајна хронологија на посетите на другарот Тито

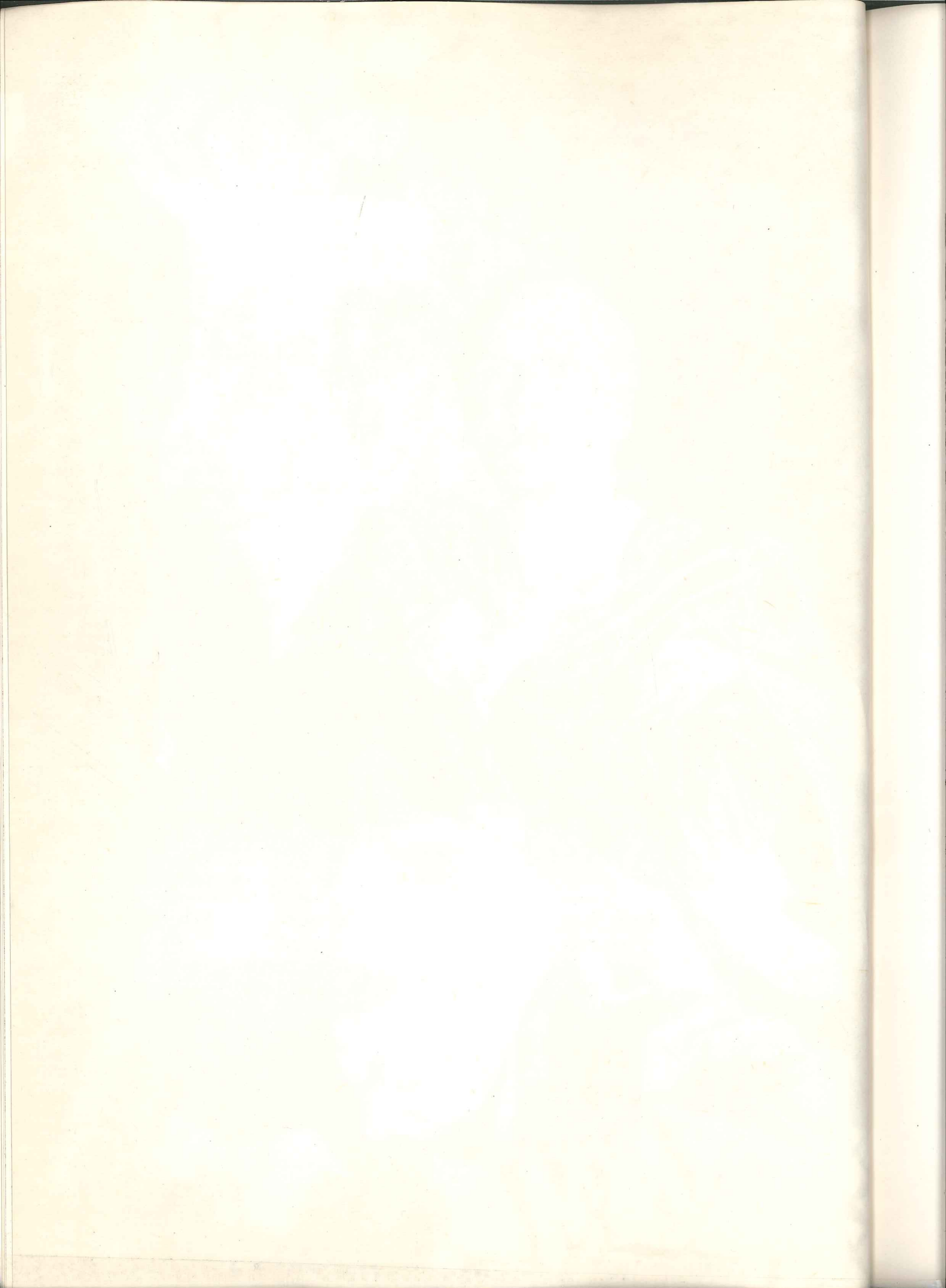
на СР Македонија. Сведоци сме, заедно со него, на квалитативните промени во стопанскиот и културниот растеж. На сето тоа присуствуваме заедно со главниот поборник за слобода на творештвото. Сведоци сме на неговото и нашето сопствено задоволство од постигнатите резултати. Сето ова, како и многу други значајни моменти претставува содржина на филмовите за Тито. "Тито меѓу младите", е запис на Трајче Попов и Бранко Гапо од 1961 година, кој фиксира некои моменти од свеченостите по повод пуштањето во сообраќај на една делница на Автопатот "Братство -единство" и митингот што по тој повод е одржан во Скопје на 13 Ноември 1961 година. Голема вредност на овој документарец претставува секвенцата на средбата помеѓу Тито и младите градители на Автопатот. Потоа, тука е филмот "Тито во Охрид", документарец на Кочо Недков, снимен во 1967 година, каде во амбиентот на стариот македонски град се одвива жива динамика на prizori - средби на другарот Тито со охриданите, средба со еден значаен дел од историјата на македонскиот народ, кој го инкарнираат многубројните културно-историски споменици на почвата на овој град, другарот Тито со големо внимание ги разгледуваше. "Тито во Железарницата" е документ за состојбата во современиот развој на македонската индустрија, а снимен е за време на посетата на другарот Тито на овој објект, кој во негова чест го доживеа свеченото пуштање во производство. Филмот, со деликатен документаристички нерв, го реализираа Томе Момировски и Кочо Недков. Тука бележиме и една средба што означи еден трагичен миг во историјата на македонскиот народ. Тоа е катастрофата на Скопје во 1963 година, кога другарот Тито меѓу првите дојде да ги сподели страдањата и тагата на народот. Тука, во тие кадри исполнети со силна ојаденост заради ненадејната катаклизма што се сруши врз динамичното секојдневие на градот кој беше во подем, Титовата присутност влеваше нималку чуден оптимизам, кој јасно кажува дека трагедијата ќе биде пребродена со солидарноста на сите наши народи и народности и на целото мирољубиво човештво. И, навистина, оваа Титова профетска мисла се открива пред нас како стварност во кадрите на документарецот "Град на човековото препознавање" од 1973 година, филм на авторите Томе Момировски и Трајче Попов, во кој во форма на ретроспекција се настојува да се прикаже развојот на новото Скопје во блиската тематска релација со посетите на другарот Тито на овој град.

Тука би можеле да споменеме уште голем број документарни филмови, но овојпат се ограничивме само на оние за кои сметавме дека се најкарактеристични по формата и изразот, по тематиката што е предмет на ова излагање.

Можеме да го споменете и филмот "Тито во Пелагонија" од 1969 година на режисерот Кочо Недков, кој исто така со еден поширок документаристички пристап ја обработува Титовата посета на овој земјоделско-индустриски комбинат и неговите средби со работниците од овој колектив. Потоа имаме два филма - документарни хроники, со идентичен наслов: "Тито во Македонија", што се снимени во 1969 и 1970 година. Автори на првиот се Гане Тодоровски

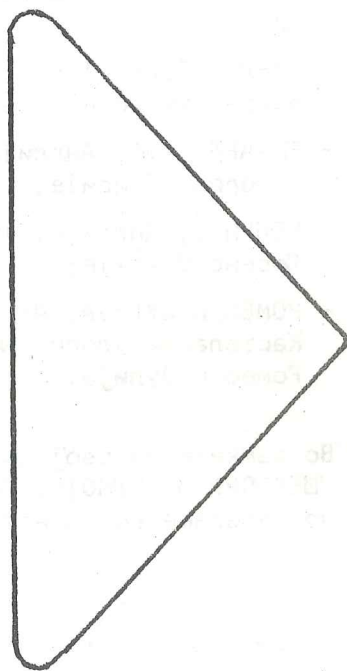






9

КИНОТЕЧЕН
ЦИКЛУС



Шекспир и филмови

Од 2о септември до 2 октомври оваа година се одржа 9-от кинотечен циклус "ШЕКСПИР НА ФИЛМ" во чии рамки беа прикажани следниве филмови:

- ДВАНАЕСТА НОК, СССР, 1955, режија на Јан Фрид со Ала Ларионова и Клара Лушко во главните улоги;
- ЈУЛИЈЕ ЦЕЗАР, САД, 1953, режија Џозеф Манкијевич со Марлон Брандо, Џејмс Мејсон и Џон Гилгуд во главните улоги;
- ОТЕЛО, СССР, 1955, режија на Сергеј Јуткевич, со Сергеј Бондарчук во насловната улога;
- РИЧАРД III, Англија, 1955, режија и во насловната улога - Лоренс Оливије;
- ХЕНРИ V, Англија, 1944, режија и во насловната улога Лоренс Оливије;
- РОМЕО И ЈУЛИЈА, Италија - Англија, 1954, режија: Ренато Кастелани, улоги: Лоренс Харвеј и Сузан Шантал како Ромео и Јулија.

Во рамките на овој циклус на 3 октомври се одржа трибината "ШЕКСПИР И ФИЛМОТ". Домаќин беше Богомил Ѓузел, чие уводно излагање го донесуваме во продолжение.





ШЕКСПИР И ФИЛМОТ

Дали Шекспир е погоден за филм? И, ако е, колку и во која смисла? На првото прашање одвај дали може да се одговори негативно. За тоа дека Шекспировите дела можат, и дури "пекаат", да се екранизираат зборува и целокупната досегашна историја на кинематографијата. Во неа досега се забележани над 150 филмови со тема врз делата на Шекспир, но бидејќи многу од нив се или застарени во однос на филмскиот јазик што го употребуваат, или не ни го даваат соодветното доживување што го очекуваме од Шекспир, ние во освртот пред се помислуваме на оние што сме имале прилика да ги видиме и што ни останале во секавањето за последната деценија и пол. Тие неколку врвни филмски остварувања и ги имаме предвид во овој кус осврт за Шекспир на филмот.

Многумина во Шекспир го нашле она што го барале за правење на еден добар филм вчера или денес. Џозеф Манкијевик има речено дека Шекспировиот текст "Јулиј Цезар" претставува најсожетото сценарио што може да се напише на таа тема. А сер Лоренс Оливије, кој неколкупати ги одбивал поканите за екранизација на сопствените шекспирови креации во театарот, при филмувањето на Хамлет бил изненаден од сценаричноста на ова Шекспирово дело.

Доволно било само да се исфрлат некои споредни ликови и сцени, други сцени да се испремешаат за да се добие готово сценарио. Но за да се направи добар филм, би додале ние, зад камерата било потребно да застане само некој што така одлично го познава Шекспира за камерата да почне да ја скулптурира толку единствено и неповторливо напнатата атмосфера од студениот елсинорски замак.

И навистина, во речиси секое Шекспирово дело, било комедија, хроника или трагедија, се чини дека го има сè она што може да го пожелат еден режисер од своите сценаристи, па дури и оној од холивудско-комерцијален калибар: неверојатни ликови, неочекувани пресврти, неверојатни ситуации, доблесни херои или најподли страсти, несреќни љубови, страотни трагедии или хепиенд, измами и убистваа, трилери за сокриени злосторства, брутална стварност или фантастика.

Можеби за просечниот гледач, кому филмот му е дрога што го извлекува од баналното секојдневие, тука има премногу зборови, понекогаш толкупати вртени и сукани што моментното отплетување, додека трае репликата на кадарот, предизвикува вртоглавица. Тој ќе биде веројатно разочаран што повеќе од филмот помину-

ва во дијалог, но изненадувањето е големо кога ќе се открие дека тоа не претставува празно плампање, туку дека зборовите се остваруваат и претвораат во акции и дела од кои можеш сиот да се наежиш и денес. Добриот филм, како и добрата претстава, мора да дава и "паузи" на убави кадри за регенерација на духот возмутен од таква бурна драматика која за час и пол или два дава "сожета хроника за времето" (Хамлет кон актерите), или поминува цел живот со остварени амбиции и пад (Макбет и Ричард III). Впрочем, и самиот Шекспир пишувал за секоја публика, а неговата од времето на кралицата Елизабета, при крајот на XVI и на почетокот на XVII век, була веројатно најмешаната што може да се замисли.

Повеќето Шекспирови дела се акциони, иако за дејствијата дознаваме повеќе во нивниот зародиш, како планови, или откако се случиле, како опис. Ова затоа што ни најусловната елизабетска сцеба не може да ги претстави масовните битки или она што се случува патем, меѓу едно место и друго. Тоа сега, се разбира, може да го стори филмот. Но и најфилмскиот филм, чинам, сепак мора да се врати на Шекспировиот збор како појдовна точка - било тој да се каже или прикаже со камера.

Дали тогаш зборовите и дијалозите на Шекспир се исто толку важни за еден филм врз некое Шекспирово дело како што е тоа во театарот? Веројатно дека се - инаку зошто би се правел филм за Хамлет, Макбет или Ромео и Јулија? Сепак, самите зборови се тие што им го даваат месото и крвта на Шекспировите ликови, а не само актерската звезда што го толкува Хамлет, Макбет, Ромео или Јулија. Затоа и зборовите стојат неначнато Шекспирови во најголемиот број филмови врз негови драми, сеедно дали во оригинали или превод.

Меѓутоа, дали на филмот му останува само да ги следи Шекспировите дијалози, како што обично се случува со театарските инсценации? Не сосем и не само тоа, се разбира. И филмот мора да ги разгрене и развие широко своите изразни можности во третманот на едно Шекспирово дело, а не само да дава статични "таблони", како во својата рана нема фаза, или да го следи паноптикумот на сцени кај шекапировскиот оригинал, кој - иако вонредно динамичен и дури сценаричен - сепак е под можностите на денешниот дијапазон на филмскиот израз. Притоа режисерот на филмот мора да размислува "шекспировски" - инаку спојот меѓу Шекспир и филмот нема никаква смисла.

Успехот на филмовите врз Шекспирови дела се должи токму на тоа што изразните средства на филмската уметност можат уште повеќе да го зајакнат дејството од Шекспировите зборови и густината на неговата драматика. Можеби и повеќе отколку што тоа може современиот театар, макар што и тој бележи подем во толкувањето на Шекспир со тоа што ги избегнува пажните ефекти на традиционалното сценско опсценарство. Филмот може да му помогне

на Шекспир насекаде онаму каде што неговите зборови загубиле од силата што некогаш ја имале врз елизабетската публика. Односно, тој може да ни помогне таму каде што Шекспировиот стих излитил или заличил од преголема употреба, или пак делува анахронично поради неколкувековната временска дистанца, а таму ни затаила способноста да го визуализираме Шекспировиот збор. Не треба да се биде никаков поклоник на Маклуан за сепак да се признае дека во нашата современост зборот сè повеќе отстапува пред сликата, преку која денеска ги добиваме дури и основните информации за светот. За тоа пред сè е виновна телевизијата, но и филмот. Ни највредното перо денес нема со лесно срце да се нафати да го опише колежот во селото Миј Луј во Виетнам, кога знае дека снимената слика за тој настан е далеку погрозна и по директна од било каков опис, па макар и шекспировски.

Но предноста на филмот пред театарот во прикажувањето на едно Шекспирово дело не мора да биде во основа во предноста на сликата пред зборот кај современата публика сè повеќе растена пред ТВ екраните. На многу пошироко и поприменливо ниво филмските изразни средства можат да се употребат како да се измислени за Шекспировите условни сценски ефекти, или набаре онака како што ги замислил самиот Шекспир. Ниеден сценски рефлектор, ни "пиштол", не може да го замени крупниот кадар на трагичниот јунак кој во моментот го кажува својот прочуен монолог. (На филм тој тоа може и да го мисли, што е -секако- поприсродно.) Филмската камера ги руши театарските конвенции едно и исто место да биде час бојно поле, час внатрешноста на шатор. Еден рез, или класичното претопување, може многу поувверливо за миг да не префрли од Венеција на Кипар, одошто тоа може промената на сцени со затемнување и отемнување или со самото вртење на бината. А да не зборуваме за бурите и природните елементи пред чие уверливо прикажување мора да потклекне и најингениозниот сценски ефект, или на оние монолози и дијалози кажани "на страна", што се однесуваат на некоја општа сцена која сè уште се развива на само неколку метри од ликот што ги соопштува гласно своите мисли, или од оние кои меѓу себе шепотат, но сепак доволно гласно за да ги чуе и театарскиот гледач од галеријата. На филм движењето и аголот на камерата може нив да ги прикаже далеку колку што сака. Условноста на Шекспировиот театар, од што нешто ни останало и ни влегло и таму во крвта како конвенција, а сепак неприродна, а филмот не само што ја превозмогнува, туку камерата неминовно мора да забележи многу што од стварноста што кај Шекспира е само наслутена патемно.

Не би сакал сепак да кажам, како некои други синеаистички пера, дека Шекспир всушност мислел повеќе филмски одошто театарски. Шекспир секако најпрвин пишувал за театар и тоа токму за својот елизабетски театар, правејќи го најусловен што може, крешјки ги сите дотогашни драмски и сценски правила за дејство, место и време, и токму поради тоа се потпираше на зборови набие-

ни со неверојатна енергија. Но точно е дека напати неговата вообразба нема граници, па некои негови сцени дури ни филмот не може да ги фати (барем со денешните расположиви средства) или да најде замена за неговите состојби на духот пренесени со зборови. Ми се наметнува како сè уште филмски нерешива, на пример, оваа слика на Крал Лир: Едгар, преправен во прос-јак, го води слепиот Глостер кон спилата кај Довер од кајшто овој "се фрла" (всушност, на сцена актерот прави сал-то) и веќе следниот миг Едгар, овојпат минувајќи божем како случаен рибар, го дочекува Глостер долу на плажата. Камерата може да ја фати "птичјата" перспектива од претходниот миг со оваа "жабја" од сегашниот, но ниеден нејзин ракурс не може сосем да ни претстави што се случува во тој момент во свеста на Глостер кој мисли дека паднал од неколку стотини метри. Останува фактот дека ниедна камера не може да биде попоетична од поезијата на Шекспир.

А за тоа колку филмот и Шекспир можат да се надополнат, докажу-ваат нашите трајни сеќавања за некои врвни филмови врз Шекспирови дела. За мене, на пример, незаборавна е лирската музичка фраза на Хачатурјан когагоде ќе си ја претставам Дездемона како се влубува во маврот Отело и неговите тешки авантури од филмот на Јуткевиќ. А кога прв пат го видов филмот се изненадив што Јаго на Попов не е никаков Квасимодо во физичка смисла, туку еден неверојатно вешт и убав ѓавол, кој бидејќи се знае за човечката душа, може да го урне сиот космос на Отело пак во хаос. А кога ќе се сетам пак за истоимениот филм на Орсон Велс, пастелната боја од рускиот филм веднаш отстапува пред острите како меч сенки од црнобелата монументална готика на финалето. Најдобар пример за разновидниот пристап што може да го најде филмот кон Шекспира се можеби токму овие два сосем различни филма, кои не го изневеруваат Шекспир туку го рекреираат на свој посебен начин во сопствениот уметнички медиум. А сигурен сум дека секој друг читател на Шекспир и театарски и филмски гледач на неговите претстави и филмови може да пронајде во своето сеќавање бројни примери на неразделност меѓу своето доживување на Шекспировите стихови и ликови, интимно меѓу четири видови или в театар, и она што го видел во некое врвно филмско остварување.



ФИЛМОГРАФИЈА НА ЕКРАНИЗИРАНИ ШЕКСПИРОВИ ДЕЛА

АНТОНИЕ И КЛЕОПАТРА (ANTHONY AND CLEOPATRA)

1909: САД, Џон Сјуард Блектон. 1911: Франција. Алберто Капелани. 1913: Италија, Енрико Гасони (Амлето Новели, Џана Терибли-Гонзалес), според Плутарх и Шекспир.

КАКО ШТО МИЛУВАТЕ (AS YOU LIKE)

1908: САД, Едвин Портер. 1912: САД, Џон Сјуард Блектон (Роз Кохлан, Морис Костело, Розмари Теби). 1916: Англија, Елизабет Рајдсон, осовременото под наслов "Љубов во шума" (Love in a Wood). 1935: Англија, Пол Цинер (Елизабет Бергнер, Љоренс Оливие).

КОМЕДИЈА НА ЗАБУНАТА (THE COMEDY OF ERRORS)

1940: САД, Едвард Сатерленд, осовременото под наслов "Момчињата од Сиракуза" (The Boys from Syracuse).

ХАМЛЕТ (HAMLET)

1900: Франција, Клемант Морис (Сара Бернард, како Хамлет), сцена на мечувањето. 1905: САД, Били Бицер, сцена на мечувањето, подоцна уфрлена како епизода во филмот "Битки на сите нации" (Fights of All Nations), 1907). 1907: Франција, Џорџ Мелије, сцена со духот и мишоловката. 1908: Италија, Марио Касерини. 1908: Англија, Вил Баркер (Шарл Рајмонд), фрагменти. 1908: Италија, Ѓузепе де Лигуоро. 1910: Италија, Марио Касерини. 1910: Данска, Август Блум (Елвин Њус), снимено во дворецот Кронборг. 1912: Франција, Хенри Дефонтен (Жак Гретија). 1913: Англија, Сесил Хепворт (Џонстон Форбес Робертсон, како шестгодишник), делови од театарската претстава. 1914: Италија, Ариго Фруста (Хамилтон Ревеј). 1914: САД, Џејмс Јунг (Џејмс Јунг). 1917: Италија, Елеутерио Родолфи (Руѓеро Руѓери, Елена Маковска). 1920: Германија, Свен Гад и Хеинц Шал (Аста Нилсен како Хамлет). 1935: Индија, производство Stage film, под наслов "Khoon Ka Khoon ". 1948: Англија, Љоренс Оливие (Љоренс Оливие, Џин Симонс). 1952: Италија, Џорџо Симонели (Ерминио Макарио, Росана Подеста), како бурлеска под наслов "Јас Хамлет" (Io Amleto). 1954: Индија, Кисоре Саху (Кисоре Саху Мала Синна). 1955: САД, Филип Дајн (Ричард Бартон), фрагмент во филмот "Крал на глумците" (Prince of Players). 1964: СССР, Григориј Козинцев (Инокентиј Смоктуновски, Анастасија Вертинскаја), музика Димитриј Шостаковик. 1970: Тони Ричардсон (Никол Вилјамсон).

ХЕНРИ VIII (HENRY VIII)

1911: Англија, Баркер (Сер Херберт Три), снимена престава на театарот "Her Majesty's Theatre".

ХЕНРИ V (HENRY V)

1944: Англија, Лоренс Оливие (Лоренс Оливие, Роберт Њутн).

ХЕНРИ III (HENRY III)

1909: Италија, Ѓовани Пастроне.

ЈУЛИЈЕ ЦЕЗАР (JULIUS CAESAR)

1907: Франција, Жорж Мелије, сцена на Цезаровата смрт, под наслов "Шекспир ја пишува смртта на Јулије Цезар "(Shakespeare écrivait la mort de Jules César). 1908: САД, Зигмунд Лубин. 1908: САД, Џон Стјуард Блектон. 1909: Италија, Ѓовани Пастроне. 1911: Англија, Ф.Р. Бенсон, снимена претстава од Шекспировиот театар во Стратфорд. 1913: Италија, Енрико Гасони (Амлето Новели), 15 сцени. 1949: САД, Дејвид Бредли (Чарлтон Хестон). 1953: САД, Џозеф Манкиевич (Марлон Брандо, Џејмс Мејсн, Џон Гилгуд). 1970: Англија, Сјуард Бурџ (Џон Гилгуд, Чарлтон Хестон).

КРАЛОТ ЏОН (KING JOHN)

1899: Англија, Прв филм снимен врз база на Шекспирово дело, фрагмент од театарската претстава на "Her Majesty's Theatre ". (Макс Бирбом Три).

КРАЛОТ ЛИР (KING LEAR)

1909: САД, Џон Стјуард Блектон. 1910: Италија, Ѓузепе де Лигуоро. 1912: Италија, Ѓероламо Ло Савио (Ермето Новели). 1970: Питер Брукс (Пол Скофилд). 1970: СССР, Григориј Козинцев.

МАГБЕТ (MACBETH)

1905: САД, производство Biograph , сцена на мечувањето. 1908: САД, Џон Стјуард Блектон. 1909: Италија, Марио Касерини. 1910: Франција, Андре Калмет. 1911: Англија, Ф.Р. Бенсон,

снимена претстава од Шекспировиот театар во Стратфорд. 1913: Германија, производство Heilberger Filmindustrie. 1916: САД, Џон Емерсон. 1946: САД, Дејвид Бредли, аматерски филм. 1948: САД, Орсон Велс. 1952: Франција, Андре Барсак (Мишел Симон, Пјер Брасер), според сценариото на Жан Ануј, како современ креминалистички филм под наслов "Црвена завеса (Le Rideau rouge)". 1955: САД, Кен Хју (Пол Даглас, Рут Роман) како современ гангстерски филм под наслов "Џо Магбет" (Joe Macbeth). 1957: Јапонија, Акира Куросава (Тоширо Мифуне), префрлен во јапонскиот среден век "Крвавиот престол" (Kumonosu-jo). 1972: Англија, Роман Полански (Џон Финч, Франческа Анис).

ВЕНЕЦИЈАНСКИОТ ТРГОВЕЦ (THE MERCHANT OF VENICE)

1908: САД, Џон Стјуард Блектон. 1910: Италија, Героламо Ло Савио (Ермето Новели). 1912: САД, Танхојсер (Вилјам Буман). 1913: Франција, Хенри Дефонтен, под наслов: "Шајлок" (Shylock). 1914: САД, Луис Вебер и Филипс Смајли. 1916: Англија, Валтер Вест. 1923: Германија, Питер Фелнер (Варнер Краус, Хари Лидке). 1952: Италија Пјер Билон (Мишел Симон, Андре Дебар, Масимо Серато).

БЕСЕЛИТЕ ЖЕНИ ОД ВИНДЗОР (THE MERRY WIVES OF WINDSOR)

1910: САД, производство Selig. 1911: Франција, Хенри Дефонтен (Франсоаз Розеј), под наслов "Фалстаф" (Falstaff). 1918: Германија, производство Beck-film. 1936: Германија, Карл Хофман (Магда Шнајдер). 1950: ДР Германија, Георг Вилдхаген (Соња Циман), филм - опера.

СНОТ НА ЛЕТНАТА НОЌ (A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM)

1909: Франција, производство Le Lion-film. 1909: САД, Џон Стјуард Блектон. 1913: Германија, Стефан Рие (Грете Бергер), осовременето. 1935: САД, Макс Реинхард и Вилијам Дитерле (Мики Руни, Дик Пауел, Оливија де Хавиленд, Џејмс Кегни). 1958: ЧССР, Јиржи Трнка, кукла филм, 1966: САД, филмувана балетска верзија, New York City Ballet. 1968: Англија, Питер Халс, Royal Shakespeare Company.

МНОГУ ВРЕВА ЗА НИШТО (MUCH ADO ABOUT NOTHING)

1958: СССР, Рапопорт, снимена претстава на театарот "Мајерхолд".

ОТЕЛО (OTHELLO)

1917: Италија, Марио Касерини. 1909: Италија, Героламо ло Савио (Перучио Гаравалија). 1909: Италија, Марио Касерини. 1909: Италија, Јамбо (Ермете Новели), како пародија. 1914: Италија, Ариго Фруста. 1918, Германија, Макс Мек. 1922: Германија, Димитри Буховетски (Емил Јанингс, Вернер Краус). 1936: Англија, Валтер Рејш (Себастијан Шо, Гертруде Лоренс), под наслов "Луѓето не се богови" (Men Are Not Gods). 1941: СССР, Труд на студентите на Сергеј Јуткевич, фрагменти. 1946: Англија, Дејвид Мак Кејн (Џон Слотер), снимена театарска претстава. 1948: САД, Џорџ Цукор, ревија под наслов "Двоен живот" (A Double Life). 1952: САД-Мароко, Орсон Велс (Орсон Велс), Сузан Клутие). 1955: СССР, Сергеј Јуткевич (Сергеј Бондарчук, Ирина Скобцева), музика Арам Хаџатуријан. 1965: филмувана театарска претстава од националниот театар на Англија со Лоренс Оливије во насловната улога.

РИЧАРД III (RICHARD III)

1908: САД, Џон Стјуард Блектон. 1911: Англија, снимена претстава од Шекспировиот театар во Стратфорд. 1913: САД, Дадли, екранизација на улогата на артистот Ворд под наслов "Господин Фредерик Ворд во Шекспировото ремек дело- Животот и смртта на кралот Ричард III." (Mr. Frederik Warde in Shakespeare's Masterpiece "The Life and Death of King Richard III"). 1914: Франција, Производство Pathé . 1929: САД, Џон Адолфи и Дарил Занук (Џон Баримур), монолог во филмот "Претстава над претставите" (Show of Shows). 1955: САД, Филип Дајн (Ричард Бартон), во филмот "Кралот на глумците". 1955: Англија, Лоренс Оливије (Лоренс Оливије, Клер Блум, Џон Гилгуд).

РОМЕО И ЈУЛИЈА (ROMEO AND JULIET)

1901: Франција, Жорж Мелије, парафраза. 1908: САД, Џон Стјуард Блектон. 1908: Италија, Марио Касерини. 1908: Англија, Баркер, снимена претстава на Lyceum Theatre . 1910: САД, производство , Selig , бурлеска под наслов " Ромео и Јулија во град" (Romeo and Juliet in Town). 1911: САД, Танхојзер. 1913: Франција, производство Pathe , две ролни. 1916: САД, производство Metrofilm . 1916: САД, Гордон Едвардс, 1917: Италија, (Франческа Бертини). 1920: САД, Вин Мур, кратка комедија. 1923: САД, Мак Сенет, кратка бурлеска. 1924: САД, Сесил Б. де Мил, сцена во филмот "Триумф" (Triumph). 1926: Англија, Дупон. 1936: САД, Џорџ Цукор (Лесли Хауард, Норма Ширер, Џон Баримур). 1943: Мексико,

Мигуел Делгадо. 1944: Египет, Кемал Селим. 1948: Франција, адаптација на Андре Кајат и Жак Превер "Љубовниците од Верона", Андре Кајат (Анук Еме, Серж Реџијани). 1948: Индија, Актар Хусеин. 1954: Италија, Англија, Ренато Кастелани (Лоренс Харвеј, Сузан Шантал). 1954: СССР, филмувана балетска верзија со Жданов и Галина Уланова во насловните улоги. 1955: САД, Филип Дајн (Ричард Бартон и Ева Галиен), сцена во филмот "Крал на глумците", 1960: САД, Роберт Вајс и Џером Робинс, екранизација на балет мјузикл Приказна од Источната страна (West Side Story). 1961: Питер Устинов "Романоф и Јулија" - политичка сатира. 1964: СССР, Отмар Крејча, експериментална репортажа за театарска претстава. 1966: филмувана балетска верзија, Пол Цинер (Џоан Фонтејн и Нурејев). 1968: Франко Зафирели.

СКРОТЕНАТА ГОРОПАДНИЦА (THE TAMING OF THE SHREW)

1908: САД, Грифит (Флоранс Лоренс, Артур Џонсон). 1908, Италија, Ламберто и Ацељо Пинечи. 1911: Англија, снимена претстава од Шекспировиот театар во Стратфорд. 1911: Франција, производство Eclair-film. 1913: Италија, Ариго Фруста (Елеутерио Родолфи, Гиџета Морано). 1914: Данска, Холгер - Мадсен. 1929: САД, Сем Тејлор (Даглас Фербанкс, Мери Пикфорд). 1942: Италија, Фернандо Марија Погиоли (Амадео Назари, Лилија Силви). 1953: САД, Џорџ Сиднеј, како парафраза во стил на мјузикл, под наслов "Бакни ме, Кети" (Kiss Me, Kate). 1955: Франција - Шпанија, Антонио Роман. 1955: Индија, Абдул Рашид Кардар. 1961: СССР, филмувана театарска претстава. 1967: САД - Италија, Франко Зафирели (Ричард Бартон, Елизабет Тејлор).

БУРА (THE TEMPEST)

1905-1908: Англија, три сцени од претставата на театарот "Her Majesty's Theatre". 1911: САД, Танхојзер. 1912: Франција, производство Eclair film.

ДВАНАЕСТА НОЌ (TWELFTH - NIGHT, или WHAT YOU WILL)

1910: САД, Џ. С. Блектон. 1941: СССР, фрагменти, труд на студентите С. Јуткевич. 1955: СССР, Јан Фрид (Ала Ларионова, Клара Лушко).

ЗИМСКА БАЈКА (THE WINTER 'S TALE)

1910: САД, Танхојзер. 1913: Италија, производство "Милано-филм", фрагменти.







8

КИНОТЕЧЕН ЦИКЛУС



МАЈСТОРИЈАТА НА ВЕСТЕРНОТ



ЗАКОНОТ НА ДИВИОТ ЗАПАД (THE WESTERNER)

Режија: Вилијам ВАЈЛЕР (William WYLER)
Сценарио: Џо ШВЕРЛИН (Jo SWERLING) и Нивен БУШ (Niven BUSCH)
според приказната од Стјуард ЛАЈК (Stuart LAKE)
Производство: United Artists , САД, 1940
Улоги: Гари КУПЕР (Gary Cooper), Валтер БРЕНАН (Walter Brennan), Лилијан БОНД (Lilian Bond), Фред СТОН (Fred Stone).

Моите четири видувања со филмот "Законот на Дивиот Запад"

Филмот на Вилјам Вајлер "Законот на Дивиот Запад", одамна веќе е класика на вестернот. Сите достапни податоци зборуваат дека тој е снимен некаде во почетокот на четириесеттите години, поточно во 1940 година. Го земам ова случајно совпаѓање како појдовен чекор во своите размислувања околу овој филм и околу жанрот, кој тој така добро го претставува. Имено, се работи за следнава коинциденција: филмот и јас сме родени некаде приближно во исто време, иако не и во истата година. Но до нашата средба дојде дури по десет години, некаде во август 1951 година, во летното кино "Парк". Заедно со множество заинтересирани гледачи и јас успеав да го видам за прв пат "Законот на Дивиот Запад". Волшебноста на тоа прво видување, максималната препуштеност на една толку позната, па сепак секогаш нова предизвикувачка авантура, тој тогаш помалку нарачан занес пред животот, што се чини некако повеќе створен од оној што самиот го живееш, ќе ми се свети подоцна во покајничките обиди да се одолее на магичната привлечност што во себе ја има светлосниот сноп од проекционата кабина. Малку нешто се задржа во меморијата од тоа прво видување. Како што обично се случува, останаа некои нејасни контури на едно, сепак, силно доживување, кое се допираше на временските и на моите сопствени промени. Тогаш критичноста не постоеше, но таа не се појави ни подоцна. Во августовската вечер очите го голтаа призорот во наивна доверба дека тој ќе го продолжи својот неискажан живот во фантазмагоричните мигови што бездруго ќе ги предизвика. Во оние претстави ги смислуваме сите можни варијанти на фабулативниот тек и исход, не наоѓајќи ја никогаш онаа со која ќе бидеме наполно задоволни, а сосема заборавајќи ја оригиналната сторија на интегралните филмски ситуации. Да, тогаш вредноста на одделен филм се мереше токму со овој момент: колку еден филмски призор, неговиот јунак или филм во целост, ќе ја окупира нашата фантазија. Колку тој долго ќе биде наш заточеник не сфаќајќи дека ние стануваме негови. И, сега е време за она што се вика конечна одлука, за раскинување со оние навидум ситни нешта што станале веќе наша сопственост, се разбира сè уште не сосема овладеана, но тоа тогаш нам не ни пречеше. Тие илузионистички призори со време се множеа,

стануваа постварни од самата стварност, сосема не опкружуваа. Една митологија стануваше незапирливо присутна во она што беше наше секојдневје. Вестернот беше она што денес го нарекуваме митски израз на една ваква состојба. Така тоа траеше до моментот кога дојде до мојата втора средба со филмот "Законот на Дивиот Запад", некаде една деценија подоцна од првата. Филмот пак ги имаше истите флуидни координати, но мојата позиција во однос на него (веќе бевме добри познајници), малку беше изменета. "Младичот", јунакот на филмската приказна, веќе не беше тоа. Сега е тоа Гари Купер, скептичен и воздржан витез-талкач, и пред и по тоа класична фигура во вестерн-сториите. Можеби и не толку витез колку само талкач и, уште повеќе, човек што ја испитува својата зрелост, отколку "младич" со нему пригоден младешки занес. Човек е тоа со веќе формирано чувство, не за правда или за љубов кон новите простори, туку за бегство. Ликот на Кол Харден е така, ми се чини, генеза на прославениот и проколнатиот Шејн. Тука веќе не можеше да ме измами финалниот кадар на филмот со својата идилична интонација. Инаку, структурата на сценариото со својата нагласена едноставност и при второто гледање остана неповредена, занчи употреблива и за понатамошни фантазмагории и надградби, но овојпат цврста и пред сè јасна во односите на темите и ликовите.

Понатаму, едно пет години потоа филмот беше емитиран преку телевизија. Можеше да се очекува дека форматот ќе донесе една барем формална промена. Во самиот поранешен впечаток за филмот веќе се вградени механизми што по некој автоматизам ја коригираат можната неусогласеност со она што веќе е доживеано. Меѓутоа, ова сепак ја комплицира целата ситуација. Впечатокот може да се расипе кога се работи за поинаков филм, но "Законот на Дивиот Запад" во својата драматуршка структура содржи доволно внатрешна динамика за да ја апстрахираме потребата од просторноста. Иако оваа констатација во најмала рака изгледа чудно кога се однесува на еден вестерн, сепак ќе се обидам да ја објаснам. Во "Законот на Дивиот Запад", Вајлер најдоследно ја спроведува елиминацијата на просторот. Широчината и епските глетки се вистинска реткост во овој филм. Безмалку сите клучни сцени за драмскиот растџ се решени во ентериер, а оние што се одвиваат во екстериер се снимени со таква една дистанца, благодарјќи на која пејзажот е грижливо лишен од неважните карактеристики. Тој е присутен единствено како нужност, како формален драмски простор. Би кажале по ова дека "Законот на Дивиот Запад" е во некоја смисла камерен вестерн, иако и една ваква импликација, секако, презвучува парадоксално. Но, токму поради ваквите свои особини, овој филм, за разлика од другите вестерни, не загуби многу на својата проекција на телевизија. Сите други страдаа од тотална пластична атрофираност што е нормален и очекуван придружник во услови на телевизиско прикажување.

"Законот на Дивиот Запад", произлегува, по сè изгледа, без оглед на тоа што сепак се работи за вестерн, од искуствата и манирите на сиот претходен опус на Вајлер. Пред сè, тука е неговото познато продлабочување и инсистирање на психолошката драматика. Оваа постапка, пак, наметнува проседе нужно различно од она што го сметаме како класично за вестерн-филмовите. Акцијоната кај Вајлер е, речиси, неважна компонента, ако пред неа не дејствуваат секвенци со мошне нијансирана психолошка анализа на ликовите и сите нивни можни односи и релации. Така, Вајлеровиот филм се здобива со една несекојдневна димензија, кога е во прашање јунакот на една вестерн историја. Релацијата на тие јунаци со драмскиот простор се движи од тоталната слеаност со инаку скудниот пејзаж, до една делумна доминација на човекот во однос на просторот. Конечно, основниот драмски конфликт во филмот е судирот на фармерите и сточарите. Едните ја бранат и ја спроведуваат идејата за оградување на земјата, за некакво си, што би рекле, нејзино кротење и хуманизирање. Кога Елен Џеј му зборува на Кол за својата визија на идниот живот, гледајќи дел од пејзажот што е пред нив, нема да пропушти, во еден така лирски миг, да ја парцијализира доследно таа своја визија и самата природа што во моментот ја набљудува, мошне јасно карактеризирајќи ја својата желба за дом и сопствено, значи ограден парче земја. Од друга страна, заговорниците на слободната природа, сточарите, ќе се послужат со неа, уништувајќи ја, за да ги остварат своите всушност меркантилни цели. Судијата Рој Бин, чиј лик Волтер Бренан го гради со вчудовидувачка минуциозност во гестот и репликата, и Кол Хардер не ѝ припаѓаат ниту на една од овие две судрени групи. Тие само навидум се поврзани со нивните мотиви и дејствија и само навидум се антиподи. Нивните разлози и мотиви се надвор од овој конфликт. Суровоста и цинизмот вонредно му прилегаат на судијата Бин, но во тоа се вмешува и едно необјасливо инфантилно одушевување на неговиот идеал, пејачката Лили Ленгтри. Одлучноста која не е без суровост наеднаш исчезнува кога судијата ќе ја чуе измислената приказна за Лили Ленгтри. И кај Кол Хардер среќаваме слични осибини, но доста ублажени и ориентирани кон определена етичка и општествена цел. Инаку, и обајцата се луѓе кои навикнале на осаменички живот, без некоја посебна желба за авантури, што е црта која овие ликови и ги прави, сепак мошне реални. Филмот, секако, без некое дотерување се обидува да ја прикаже вистинската ситуација од животот на овие колонизатори. Тегобноста и опасноста во нивното секојдневие е егзистенцијална рамка која без големи отпори ја прифаќаат. Сето ова Вајлер настојува да го изрази транспонирајќи еден, веројатно, автентичен историски настан од колонизацијата на Тексас во легенда која во себе има достатно грубост но и една доза на патетичност, понекаде и вкус на носталгија, впрочем како и времето што го изразува.

Така, легендата го брише минатото во, ни се чини, едно
мошне противречно настојување, едновременно да му се доближи
но и да го заборави, пресоздавајќи го во една приказна
по своја мерка. Вестернот, всушност, со својата позната
драматуршка наклоност кон легендата тоа постојано го
прави. Но тоа е, секако, тема која засега не ќе можеме
да ја исцрпеме, бидејќи во кинотеката не чека четвртата
средба со "Законот на Дивиот Запад". И покрај своите ма-
ли недостатоци, тоа е филм, секогаш толку стар и секо-
гаш толку нов, колку што е нашето нетрпение повторно да се
сретнеме со дело кое скромно се обидува но целосно успе-
ва да биде уметност.

Мирослав Чепинчиќ

ЗАБЕЛЕШКА: Филмографијата на Вилијам Вајлер е објавена во
"Кинотечниот Месечник" бр.3.

ЧЕЕН (CHEYENNE)

Режија: Раул ВОЛШ (Raoul Walsh)

Сценарио: Алан Ле Меј (Alan Le May) и Т.Вилијамсон (T.Williamson), според приказната на П.Велман (P. Wellman)

Производство: Warner Brothers, САД, 1947.

Улоги: Денис Морган (Denis Morgan), Џејн Виман (Jane Wyman), Артур Кенеди (Arthur Kennedy).

Во една од своите анализи на теоријата на авторот, Британецот Питер Волен (Peter Wollen) ќе се најде поттикнат да забележи дека "главниот препнувачки камен" за филмската естетика не е Ејзенштајн, туку Холивуд. Советскиот филм од 20-тите години, продолжува овој теоретичар, мошне лесно се вклопува во историјата на уметноста. Но, што е со Џон Форд (John Ford), со Раул Волш (Raoul Walsh), со нивниот моќен и тврдинатен "Јуриш на тврдината на добриот вкус"?

Неодамна, во рамките на циклусот "Мајсторијата на вестернот" имавме можности да се увериме како овој неподеливо омилен жанр атакува со вешто одбраното оружје на тој традиционален, "добар" вкус, но и како, од друга страна, ги зацврстува основите на нималку нетрадиционалната и, би рекле конзервативна етика.

Раул Волш, на пример, во филмот "Чеен," кој секако не е најсреќниот домет во богатата филмографија на овој значаен синеаст, ќе ги вознесе до идеал сите владејачки страсти на осамениот, но моќен поединец. Неговиот херој не е многу чувствителен на вредностите што ги пропишуваат официјалните институции, зашто луѓето што стојат зад нив, всушност, се мали, пресметливи калкуланти, кои, откако ќе ги искористат услугите на своите наемници, не ќе се воздржуваат да им го покажат наполнетиот револвер. Таа "чиновничка" опскурност на властите, од една страна, и тривијалноста на послушната маса, од друга, му дава право на херојот да прегази преку секаков морал, преку секакви "ситнохуманистички" обсири и да се избори единствено за богатите задоволства на својата блескава победа. Во таа раскошна гозба на триумфот не смее никој да соучествува, освен, можеби, делумно, животната сопатничка на херојот. Па и таа, жената, која во традиционалниот вестерн, речиси, редовно има ритуална функција на верен придружник и идеал што ќе може да се освои дури по извонредните демонстрирања на мажественоста и храброста, кај Раул Волш не е многу достоинствена за витешката љубов на јунакот; измамничка е, лековерна, тврдоглава, недоволно способна да ги открие добродетелите на предодредениот победник, сето време ја раздробува љубовта на сентиментална наклоност кон лукавиот измамник и восхит кон енергичното полубожество, со кое, во епилогот сепак ќе ги сподели дисагите полни со

сето време ја раздразува љубовта на сентиментална
наклоност кон лукавиот измамник и восхит кон енергично-
то полубожество, со кое, во епилогот сепак ќе ги спо-
дели дисагите полни со златници.

Развеселувачко е уверувањето на Раул Волш дека благодетите
на овој свет им припаѓаат на силните. Тој радикално ја
дели човечката заедница на овенчани победници и равнодушни,
безиницијативни полуидиоти. Тоа, се тврди, е право на авто-
рот, неговата филозофска и естетска визија е маѓосана зона
што не смее да се оскверни со допирот на извесни вонестет-
ски фактори, како што тоа би можела да биде моралната ин-
дигнација напасивниот гледач, или, сеедно, критичар. Но,
ако потврдиме дека моралот и не мора секогаш да е во сојуз
и дружба со уметничкиот чин, тоа уште не значи дека сме го
овластиле уметникот да атакува на нечиј морален интегритет
по цена овој, нападнатиот, да го премолчува својот отпор.
Кај Раул Волш можат да останат привлечни и возбудливи сред-
ствата со кои ја изведува својата цел, значи естетските
операции, но не и целта, значи тезата, која не потсетува на
една доктрина, од чии траумни последици светот сè уште
се созема - на доктрината за натчовекот.

Горѓи Василевски

ФИЛМОГРАФИЈА НА РАУЛ ВОЛШ (RAOUL WALSH)

(1892 -)

- 1912 - LIFE OF VILLA (ЖИВОТОТ НА ВИЛЈА)
1915 - THE REGENERATION (ОБНОВУВАЊЕ)
CARMEN (КАРМЕН)
1916 - HONOR SYSTEM (СИСТЕМ НА ЧЕСТА)
BLUE BLOOD AND RED (ПЛАВА КРВ И ЦРВЕНО)
THE SERPENT (ЗМИЈА)
1917 - BETRAYED (ПРЕДАДЕНИОТ)
THE CONQUEROR (ОСВОЈУВАЧ)
THE PRIDE OF NEW YORK (ГОРДОСТА НА ЊУ ЈОРК)
THE INNOCENT SINNER (НЕВИНИОТ ГРЕШНИК)
SILENT LIE (ТИВКА ЛАГА)
1918 - WOMAN AND THE LAW (ЖЕНА И ЗАКОН)
THIS IS THE LIFE (ОВА Е ЖИВОТ)
THE PRUSSIAN CUR
ON THE JUMP (ВО СКОК)
EVERY MOTHER'S SON (СЕКОЈ МАЈЧИН СИН)
I'LL SAY SO (ЈАС ЌЕ КАЖАМ ТАКА)
1919 - EVANGELINE
SHOULD A HUSBAND FORGIVE ? (ТРЕБА ЛИ МАЖОТ ДА ПРОСТИ?)
1920 - FROM NOW ON (ОД СЕГА ПА НАТАМУ)
THE DEEP PURPLE (ТЕМНО ПОРПУРНО)
THE STRONGEST (НАЈСИЛНИОТ)
1921 - THE OATH (ЗАКЛЕТВА)
SERENADE
1922 - KINDRED OF THE DUST (СРОДНИЦИ НА ПРАШИНАТА)
1923 - LOST AND FOUND (ИЗГУБЕНО И НАЈДЕНО)
1924 - THE THIEF OF BAGDAD (БАГДАДСКИОТ КРАДЕЦ)
1925 - EAST OF SUEZ (ИСТОЧНО ОД СУЕЦ)
THE SPANIARD (ШПАНЕЦ)
1926 - THE WANDERER (СКИТНИК)
THE LUSKY LADY (СРЕКНА ДАМА)
THE LADY OF THE HAREM (ДАМА ОД ХАРЕМОТ)

- WHAT PRICE GLORY ? (КОЛКУ ЧИНИ СЛАВАТА ?)
- 1927 - THE MONKEY TALKS (МАЈМУНСКИ РАЗГОВОР)
- THE LOVES OF CARMEN (ЉУБОВИТЕ НА КАРМЕН)
- 1928 - SADIE THOMPSON
- THE RED DANCE (ЦРВЕНИОТ ТАНЦ)
- ME GANGSTER (ЈАС ГАНГСТЕР)
- 1929 - HOT FOR PARIS (ИЗГОРЕН ВО ПАРИЗ)
- IN OLD ARIZONA (ВО СТАРАТА АРИЗОНА), заедно со Irving Cummings
- THE COCK-EYED WORLD (ОКОКОРЕН СВЕТ)
- 1930 - THE BIG TRAIL (ГОЛЕМАТА ПАТЕКА)
- 1931 - THE MAN WHO CAME BACK (ЧОВЕКОТ ШТО СЕ ВРАТИ)
- WOMEN OF ALL NATIONS (ЖЕНИ ОД СИТЕ НАЦИИ)
- YELLOW TICKET (ЖОЛТ БИЛЕТ)
- 1932 - WILD GIRL (ДИВА ДЕВОЈКА)
- ME AND MY GAL (ЈАС И МОЈАТА ЖЕНСКА)
- 1933 - SAILOR'S LUCK (МОРНАРОВАТА СРЕЌА)
- THE BOWERY
- GOING HOLLYWOOD (КОН ХОЛИВУД)
- 1935 - UNDER PRESSURE (ПОД ПРИТИСОК)
- BABY FACE HARRINGTON (ХАРИНГТОН СО ДЕТСКО ЛИЦЕ)
- EVERY NIGHT AT EIGHT (СЕКОЈА НОЌ ВО ОСУМ)
- 1936 - KLONDIKE ANNIE (АНИ ОД КОНДАЈК)
- BIG BROWN EYES (ГОЛЕМИ КАФЕЈАВИ ОЧИ)
- SPENDTHRIFT (РАСИПНИШТВО)
- 1937 - YOU'RE IN THE ARMY NOW (СЕГА ТИ СИ ВО АРМИЈАТА)
- WHEN THIEF MEETS THIEF (КОГА КРАДЕЦ ЌЕ СРЕТНЕ КРАДЕЦ)
- ARTISTS AND MODELS (АРТИСТИ И МОДЕЛИ)
- HITTING A NEW HIGH (ПОСЕГНУВАЊЕ ВО ПОГОЛЕМИ ВИСОЧИНИ)
- 1938 - COLLEGE SWING (КОЛЕЦОТ ИГРА)
- 1939 - ST. LOUIS BLUES
- THE ROARING TWENTIES (РАЗБРАНЕТИТЕ ДВАЕСЕТ)
- 1940 - DARK COMMAND (МРАЧНА КОМАНДА)
- THEY DRIVE BY NIGHT (ТИЕ ВОЗЕА НОЌЕ)
- 1941 - HIGH SIERRA
- THE STRAWBERRY BLONDE (СИНОКОСА)
- MAN - POWER (МАШКА СИЛА)
- THEY DIED WITH THEIR BOOTS ON (ТИЕ УМРЕА ВО ЧИЗМИ)

- 1942 - DESPERATE JOURNEY (БЕЗНАДЕЖНО ПАТУВАЊЕ)
GENTLEMAN JIM (ЏЕНТЛЕМЕНОТ ЏИМ)
- 1943 - BACKGROUND TO DANGER (ОСНОВА ЗА ОПАСНОСТ)
NORTHERN PURSUIT (СЛЕДЕЊЕ НА СЕВЕР)
- 1944 - UNCERTAIN GLORY (НЕСИГУРНА СЛАВА)
OBJECTIVE BURMA (ЦЕЛТА Е БУРМА)
SALTU O'ROURKE
THE HORN BLOWS AT MIDNIGHT (СИРЕНАТА СВИРИ ВО ПОЛНОК)
- 1946 - THE MAN I LOVE (ЧОВЕКОТ ШТО ГО САКАМ)
- 1947 - PURSUED (ПРОГОНЕТ)
CHEYENNE (ЧЕЕН)
- 1948 - SILVER RIVER (СРЕБРЕНА РЕКА)
ONE SANDAY AFTERNOON (ЕДНО НЕДЕЛНО ПОПЛАДНЕ)
FIGHTER SQUADRON (ЛОВЕЧКА ЕСКАДРИЛА)
- 1949 - KOLORADO TERRITORY (ТЕРИТОРИЈАТА КОЛОРАДО)
WHITE HEAT (БЕЛА УСВИТЕНОСТ)
- 1951 - ALONG THE GREAT DIVIDE (ДОЛЖ ГОЛЕМАТА ПУКНАТИНА)
CAPTAIN HORATIO HORNBLLOWER (КАПЕТАНОТ ХОРАЦИО ХОРНБЛАУЕР)
DISTANT DRUMS (БАРАБАНИ ВО ДАЛЕЧИНА)
- 1952 - GLORY ALLEY (АЛЕА НА СЛАВАТА)
THE WORLD IN HIS ARMS (СВЕТОТ ВО НЕГОВИТЕ РАЦЕ)
BLACKBEARD THE PIRATE (ЦРНОБРАДИОТ ПИРАТ)
- 1953 - SEA DIVILS (МОРСКИ ГАВОЛИ)
A LION IS IN THE STREETS (ЛАВ ПО УЛИЦИТЕ)
GUN FURY (БЕСНИЛО НА РЕВОЛВЕРОТ)
- 1954 - SASKATCHEWAN
- 1955 - BATTLE CRY (БОРБЕН КРИК)
THE TALL MEN (ГОРДИ ЛУЃЕ)
- 1956 - THE REVOLT OF MAMIE STOVER (РЕВОЛТОТ НА МАМИ СТОВЕР)
THE KING AND FOUR QUEENS (КРАЛ И ЧЕТИРИ КРАЛИЦИ)
- 1957 - BAND OF ANGELS (БАНДА НА АНГЕЛИ)
- 1958 - THE NAKED AND THE DEAD (ГОЛИ И МРТВИ)
THE SHERIFF OF FRACTURED JAW (ШЕРИФОТ ОД СКРШЕНАТА ВИЛИЦА)
- 1959 - A PRIVATE'S AFFAIR (СЛУЧАЈ НА РЕДОВОТ)
- 1960 - ESTHER AND THE KING (ЕСТЕР И КРАЛОТ)
- 1961 - MARINES' LET'S GO (МАРИНЦИ, НАПРЕД)
- 1963 - A DISTANT TRUMPET (ДАЛЕЧНА ТРУБА)

ЖОЛТО НЕБО (YELLOW SKY)

Режија: Вилијам ВЕЛМАН (William Wellman)
Сценарио: Ламар Троти (Lamar Trotti), според приказната на Барнет (Burnett)
Производство: Twentieth Century - Fox, САД, 1949
Улоги: Грегори Пек (Gregory Peck), Ен Бакстер (Anne Baxter), Ричард Видмарк (Richard Widmark)

Познато е дека во групата митови на кои вестернот уште од своите рани почетоци ќе види нова поетска и морална сила, ќе ги актуелизира со нови пораки и, над сè, ќе ја потврдува хероиката на судбините на неговите јунаци, митот за жената заземал едно од централните места. Жената во вестернот ги ставала на проба највитешките одлики на нескротениот каубој: неговата храброст, неговата покровителска и заштитничка моќ, неговата дарба да го разликува доброто од злото за да може во подвизите да се застапува за благородното и, се разбира, неговата освојувачка сила.

Ен Бакстер (Ann Baxter) во "Жолтото небо" на Вилијам Велман (William Wellman) ќе го отелотвори во најсовершен облик овој модел на митска девица. Таа е толку куражна, толку енергична верна и приврзана, толку фанатички го чува, покрај своето моминство, и заветот што ѝ го оставил нејзиниот дедо - визионер, што довчерашниот разбојник, заводливиот Грегори Пек (Gregory Peck), скоро без трошка двоумење ќе и го жртвува на љубовта кон неа сето свое дотогашно романтично скитништво. Тој, дури, во завршницата на неизвесната идила што ќе се развива паралелно со пресметката со злиот дух олицетворен во грабежливата страст на донеодамнешниот пријател, Ричард Видмарк (Richard Widmark), обредно ќе го отфрли своето минато - ќе им ги врати на банкарите оплачканите златни монети. Но, напоредно со темата на исцелувачката моќ на девицата, инспирирана инаку од мошне индикативните постулати на еден ортодоксен пуритански морал, во "Жолтото небо" ќе се развива многу посуптилно и мотивот на обновата на пустелијата. Во некогашниот весел град каде што се засолнуваат од законот ограбувачите, анонимно дејствува спомнатиот старец со својата привлечна внучка. Тој го активира златниот рудник што ќе му врати живот на опустошениот град. Користејќи една од тематските антиномии на Џон Форд, дивина - градина, Велман ќе ја забиколи фазата на скротувањето на неосвоениот пејзаж и ќе стартува со една подизменета градителска визија; среде предизвиканиот пустош повторно да поникне живот. Но, кому да му се доделат за таа мисија животворните фениксови крила? На властите? Не. Нивните корумпирани егзистен-

циии ги имаат турнато зад преградите на чистиот морал. На каубојот? Непригодно. Неговата скитничка страст може да најде оддишка единствено при употребата на револверот. Во пустината тој, веројатно, би ги закржлавел своите епски одлики на древно јуначиште.

Ограничениот избор на прототипови со месијанска дарба ќе ги принуди авторите на "Жолтото небо" да ѝ ја доделат таа задача на Жената.А, конечно, зошто и не. Зарем нејзината митска сила само еднаш ги турнала во бездна демонските сили на безверниците и зарем еднаш ги вратила во ветената земја, исчистени и облагородени, сите оние што во срцето носеа барем трошка човештина. Се разбира, оваа упростена па и наивна визија за победата на доброто врз злото, никого не го изненадува. Вестрнот, како што знаеме, никогаш не се изборувал за некакви нови перспективи за местото на современикот во овој тревожен и разеден свет. Неговите најголеми мајстори, речиси редовно им се враќале на блиските митови и како величенствени илузионисти ги воведуваа во милјето на исчадените салуни, во шерифовите пушкарници и во прериите за да ја измерат нивната трајност и - да не кажеме - вечност. Неисцрпното варирање на древните теми ги поштедувал од ризикот да ги вреднуваат или, барем да ги одредат подвизите на митските херои со извесна мера на историчност.

Горѓи Василевски

ФИЛМОГРАФИЈА НА ВИЛИЈАМ ВЕЛМАН (WILLIAM WELLMAN)

(1896 -)

- 1923 - THE MAN WHO WON (ПОБЕДНИК)
SECOND HAND LOVE (ПОЛОВИЧНА ЉУБОВ)
BIG DAN (ГОЛЕМИОТ ДЕН)
- 1924 - THE VAGABOND TRAIL (ПАТЕКА НА ВАГАБОНДИТЕ)
CUPID'S FIREMAN (КУПИДОНОВ ПОЖАРНИКАР)
NOT A DRUM WAS HEARD (НИТУ ЕДЕН ТАПАН НЕ СЕ СЛУШНА)
THE CIRCUS COWBOY (ЦИРКУСКИ КАУБОЈ)
- 1926 - WHEN HUSBANDS ELIRT (КОГА МАЖИТЕ ФЛЕРТУВААТ)
THE BOOB
THE CAT'S PAJAMAS (ПИЖАМА НА МАЧКАТА)
YOU NEVER KNOW WOMEN (НИКОГАШ НЕ ГИ ДОЗНАВАШ ЖЕНИТЕ)
- 1927 - WINGS (КРИЛЈА)
- 1928 - LEGION OF CONDEMNED (ЛЕГИЈА НА ПРОКОЛНАТИТЕ)
LADIES OF THE MOB (ДАМИ ОД БАНДАТА)
BEGGARS OF LIFE (ПРОСЈАЦИ НА ЖИВОТОТ)
- 1929 - CHINATOWN NIGHTS (НОКТЕ ВО КИНЕСКИОТ КВАРТ)
THE MAN I LOVE (ЧОВЕКОТ ШТО ГО ЉУБАМ)
WOMAN TRAP (ЖЕНСКА ЗАМКА)
- 1930 - DANGEROUS PARADISE (ОПАСНИОТ РАЈ)
YOUNG EAGLES (МЛАДИ ОРЛОВИ)
MAYBE IT'S LOVE (МОЖЕБИ ТОА Е ЉУБОВ)
STEELX HIGHWAY (ЧЕЛИЧЕН АВТОПАТ)
- 1931 - THE PUBLIC ENEMY (ДРЖАВЕН НЕПРИЈАТЕЛ)
OTHER MEN'S WOMEN (ЖЕНИТЕ НА ДРУГИТЕ МАЖИ)
STAR WITNESS (ЗВЕЗДЕН СВЕДОК)
NIGHT NURSE (НОКНА НЕГУВАТЕЛКА)
SAFE IN HELL (СИГУРНИ ВО ПЕКОЛОТ)
- 1932 - LOVE IS A RACKET (ЉУБОВТА Е РАКЕТА)
HATCHET MAN (САКАТ)
SO BIG (ТОЛКУ ГОЛЕМО)
PURCHASE PRICE (ЦЕНА НА ЧИНЕЊЕ)
THE CONQUERORS (ОСВОЈУВАЧИ)
- 1933 - FRISCO JENNY (ФРИСКО ЦЕНИ)
CENTRAL AIRPORT (ГЛАВНИОТ АЕРОДРОМ)
LADY OF THE NIGHT (ДАМА НА НОКТА)
LILLY TURNER (ЛИЛИ ТАРНЕР)
COLLEGE COASH (ТРЕНЕР ВО КОЛЕЦОТ)
HEROES FOR SALE (ХЕРОИ ЗА ПРОДАВАЊЕ)
MIDNIGHT MARY (ПОЛНОКНА МЕРИ)
WILD BOYS OF THE ROAD (ДИВИТЕ МОМЦИ ОД ПАТОТ)
- 1934 - LOOKING FOR TROUBLE (ПО ПОТРАГА ПО НЕВОЉИ)
STINGAREE
THE PRESIDENT VANISHES (ПРЕТСЕДАТЕЛОТ ИСЧЕЗНУВА)
- 1935 - THE CALL OF THE WILD (ЗОВ НА ДИВИНАТА)
ROBIN HOOD OF EL DORADO (РОБИН ХУД НА ЕЛ ДОРАДО)
- 1936 - SMALL TOWN GIRL (ДЕВОЈКАТА ОД МАЛИОТ ГРАД)
- 1937 - A STAR IS BORN (ЗВЕЗДАТА Е РОДЕНА)
NOTHING SACRED (НИШТО СВЕТО)

- 1938 - MEN WITH WINGS (ЛУГЕ СО КРИЛЈА)
- 1939 - BEAU GESTE (БО ЖЕСТ)
THE LIGHT THAT FAILED (СВЕТЛОТО ШТО ОТКАЖА)
- 1940 - REACHING FOR THE SUN (ПОСЕГНУВАЊЕ ПО СОНЦЕТО)
- 1942 - ROXIE HART (РОКСИ ХАРТ)
THE GREAT MAN'S LADY (ДАМАТА НА ГОЛЕМИОТ ЧОВЕК)
THUNDER BIRDS (ОГНЕНА ПТИЦА)
- 1943 - OX - BOW INCIDENT (ИНЦИДЕНТОТ ВО ОКС БОУ)
LADY OF BURLESQUE (ДАМА ОД БУРЛЕСКАТА)
- 1944 - BUFFALO BILL (БУФАЛО БИЛ)
- 1945 - THIS MAN'S NAVY (МАЖЕСТВЕНА МОРНАРИЦА)
STORY OF G.I. JOE (ПРИКАЗНАТА ЗА РЕГРУТОТ ЏО)
- 1946 - GALLANT JOURNEY (ГАЛАНТНО ПАТУВАЊЕ)
- 1947 - MAGIC TOWN (МАГЕПСАН ГРАД)
- 1948 - THE IRON CURTAIN (ЖЕЛЕЗНА ЗАВЕСА)
HAPPY YEARS (СРЕЌНИ ГОДИНИ)
THE NEXT VOICE YOU HEAR (СЛЕДНИОТ ГЛАС ШТО КЕ ГО ЧУЕШ)
- 1949 - BATTLEGROUND (БОИШТЕ)
- 1950 - ACROSS THE WIDE MISSOURI (ПРЕКУ МИСУРИ)
WESTWARD THE WOMEN (ЖЕНИ, КОН ЗАПАД !)
- 1951 - YELLOW SKY (ЖОЛТО НЕБО)
- 1952 - MY MAN AND I (МОЈОТ ЧОВЕК И ЈАС)
- 1935 - ISLAND IN THE SKY (ОСТРОВО НА НЕБОТО)
- 1954 - HIGH AND THE MIGHTY (СЕВИШНИОТ)
TRACK OF THE CAT (ПО ТРАГА НА МАЧКАТА)
- 1955 - BLOOD ALLEY (КРВАВА АЛЕЈА)
- 1956 - GOODBYE, MY LADY (ЗБОГОМ МОЈА ЛЕДИ)
- 1958 - DARBY'S RANGERS (ДЕРБИЕВИТЕ ЈАВАЧИ)
LAFAYETTE ESCADRILLE (ЕСКАДРИЛАТА ЛАФАЈЕТ)

ТРАГАЧИ (THE SEARCHERS)

Режија: Џон Форд (John Ford)

Сценарио: Френк Ногент (Frank Nugent) според новелата на
Ален Ле Меј (Alan Le May)

Камера: Винтон Хос (Winton Hosh)

Производство: Варнер Bros (Warner Bros), САД, 1956 година

Улоги: Џон Вејн (John Wayne), Џефри Хантер (Jeffrey Hunter)

Натали Вуд (Natalie Wood) и Вера Мајлс (Vera Miles)

Кога првите доселеници од Европа ќе го минат Атлантикот, тие со себе ќе донесат многу од преданијата што се дел од минатото на стариот континент. Меѓу нив сигурно се наоѓале и оние кои непосредно го величале култот на витештвото - било тоа да потекнува од приказните за германските рите-ри или англиските витези на тркалезната маса. Тие преданија, главно исчезнале во својата првобитна татковина, но со оглед на фактот дека доселениците долго време живееле во околности кои погодувале за преживување на овој култ и со оглед на манирот на жителите на оваа земја без историја да им се восхитуваат на оние кои имаат традиција подолга од два века, митот за воинствениот и (на свој начин) чесен коњаник станал составен дел на преданието за Дивиот Запад, па така и чест призор во вестерн филмовите. И "Трагачи," тоа по многу нешта ремек-дело на Џон Форд, влегува во категоријата на филмовите за витештвото и по повод витештвото.

Така се случи Џон Вејн, толкувачот на главниот лик, да ги олицетворува во себе особините на средновековниот сениор - да биде храбар во секоја ситуација, да биде верен кон своето потесно семејство и неговите интереси, приврзан кон својата потесна татковина, учтив кон дамите и - да не ги набројуваме понатаму тие догми на ритерството. Ако бараме конкретна потврда за неговата храброст, се чини дека јасно е оти таа толку пати се докажува што е илузорно да се појави и трошка сомневање (впрочем, храброста на главниот јунак во вестернот е нешто како *sine quo non*). Неговата верност, пак, кон потесното семејство - овој пат кон семејството на неговиот брат, е повод да се впушти во приватна војна со поглавицата на едно Команч племе. Од неговиот став кон Јенките и Граѓанската војна произлегува дека тој секогаш чувствува "света" обврска да ги брани интересите на својата потесна, "јужначка" татковина. Тоа е локал-патриотизам лишен од идеолошка екстравагантност или политичка заднина. Што се однесува до учтивоста кон по-

убавиот пол, таа е секогаш на завидна висина - тој е нежен само кон женските деца, бара од другите да ги симнат шапките и да го почитуваат женското присуство (сцената со поручникот), а никогаш не дозволува оние кои се сметаат за леди да гледаат една типична машка пресметка. Другите осибини на средновековниот сениор кај трагачот на преријата атрофирале (тоа би била, на пример, љубовта кон поезијата и музиката), но тоа е направено со цел да се истакне неговата мажественост.

Форд очигледно ни сугерира постоење на извесни ликови, кои и како историска категорија сигурно имаат предимензиониранни способности. Но, да не заборавиме дека во процесот на нашето социјализирање, во нашиот првобитен контакт со литературата ние сме биле воспитувани на бајки-витезот е нашата емоционална потреба, а грабнатата девојка цел на идентификација и обратно. А постои и извесна дидактика во таквите приказни-можеби утре кукавиците ќе го сторат тоа што денес го прават храбрите.

Вестерните на овој прославен автор секогаш биле во пристојна мерка и рационални, а тоа не можеме да му го запомниме, посебно кога знаеме дека постојано трагаме по противтежа за нашето преоптоварено со рационалност секојдневје. Можеби затоа Форд секогаш им давал шарм на своите филмови со тоа што ни овозможувал да учествуваме во едно патување-релаксација (тоа патување, се разбира, за него како автор си има драматуршка заднина; конечно, нема витез без доживување, а нема доживувања без патување. Тоа совладување на просторот ја совладува и нашата опскурнос, нашата празнина, нашиот зол демон... И тоа не е само носталгија по еден за секогаш изгубен манир да се живее по мерка на дивината. Тој покривач од ѕвездите што шумолат, тоа будење од светлоста што се расцветува, тоа лутење на птицата што не издава, тој пат низ таинственоста на тревата, таа благодарност за каменот што не скрива - навистина го нема влажниот здив на минатото. Тоа е наша актуелност - да се запознае дивината е единствениот начин да ја лишиме нашата социјалност од непотребниот баласт, а можеби и единствениот начин да живееме без страв од топотот на утрешнината.

Гледачот излегува од киносалата ослободен од психозата на исчекување. Во "Трагачи" сè се завршува како што треба. Во "Трагачи"-таа безстрашна приказна.

Љубомир Костовски

ФИЛМОГРАФИЈА НА ЏОН ФОРД (JOHN FORD)

(1895 - 1973)

- 1917 - THE TORNADO (ТОРНАДО)
THE TRAIL OF HATE (ПАТЕКА НА ОМРАЗАТА)
THE SCRAPPER (ГРАМЗЛИВЕЦ)
THE SOUL HERDER (ЧУВАР НА ДУШАТА)
CHEYENNE'S PAL (ПРИЈАТЕЛОТ НА ЧЕЕН)
STRAIGHT SHOOTING (ПРЕЦИЗНО СТРЕЛАЊЕ)
THE SECRET MAN (ТАЈНИОТ ЧОВЕК)
A MARKED MAN (ОБЕЛЕЖЕН ЧОВЕК)
BUCKING BROADWAY (ПРОФИТОТ БРОДВЕЈ)
- 1918 - PHANTOM RIDERS (ФАНТОМСКИ ЈАВАЧИ)
WILD WOMEN (ДИВА ЖЕНА)
THIEVES' GOLD (ЗЛАТОТО НА КРАДЦИТЕ)
THE SCARLET DROP (ЦРВЕНА КАПКА)
HELL BENT (ПЕКОЛНО ИСКРИВУВАЊЕ)
DELIRIUM
A WOMAN'S FOOL (ШУТОТ НА ЖЕНАТА)
THREE MOUNTED MEN (ТРИ ЈАВАЧИ)
- 1919 - ROPED (ВРЗАН)
A FIGHT FOR LOVE (БОРБА ЗА ЛУБОВ)
THE FIGHTING BROTHERS (БРАКА ВО СУКОБ)
BARE FISTIS (ГОЛИ ТУПАНИЦИ)
THE GUN PACKERS (ПОДОЛ РЕВОЛВЕРАШ)
RIDERS OF VENGEANCE (ЈАВАЧИ НА ОСВЕТАТА)
THE LAST OUTLAW (ПОСЛЕДНИОТ ОДМЕТНИК)
THE OUTCASTS OF POKER FLAT (ОТПАДНИЦИ ОД ПОКЕР ФЛЕТ)
ACE OF THE SADDLE (ШАМПИОН НА СЕДЛОТО)
RIDER OF THE LAW (ЈАВАЧ НА ЗАКОНОТ)
A GUN FIGHTIN' GENTLEMAN (ЏЕНТЛЕМЕН - РЕВОЛВЕРАШ)
MARKED MEN (ОБЕЛЕЖЕНИ ЛУГЕ)
BY INDIAN POST (ПО ИНДИЈАНСКА ПОШТА)
THE RUSTLERS (КРАТЦИ НА ГОВЕДА)

- GUN LAW (ЗАКОН НА РЕВОЛВЕРОТ)
- 1920 - THE PRINCE OF AVENUE A (ПРИНЦОТ ОД АВЕНИЈАТА А)
 THE GIRL IN NUMBER (ДЕВОЈКАТА ОД БРОЈОТ 29)
 HITSHIN POSTS
 JUST PALS (САМО ДРУГАРИ)
- 1921 - THE BIG PUNCH (ГОЛЕМИОТ УДАР)
 THE FREEZE -OUT (СМРЗНУВАЊЕ)
 THE WALLOP (УДАР)
 DESPERATE TRAILS (ОЧАЈНИЧКИ ПАТЕКИ)
 ACTION (АКЦИЈА)
 SURE FIRE (СИГУРЕН ОГАН)
 JACKIE (ЏЕКИ)
- 1922 - LITTLE MAISS SMILES (МАЛАТА ГОСПОЃИЦА СЕ СМЕЕ)
 SILVER WINGS (СРЕБРЕНИ КРИЛЈА)
 THE VILLAGE BLACKSMITH (СЕЛСКИ КОВАЧ)
- 1923 - THE FACE ON THE BAR -ROOM FLOOR (ЛИЦЕТО НА БАРСКИОТ ПОД)
 THREE JUMPS ANEAD (ТРИ СКОКА ПОНАПРЕД)
 CAMEO KIRBY
- 1924 - HOODMAN BLIND (ЗАСЛЕПЕН)
 NORTH OF HUDSON BAY (СЕВЕРНО ОД ХАДСОНОВИОТ ЗАЛИВ)
 THE IRON HORSE (ЖЕЛЕЗЕН КОЊ)
 HEARTS OF OAK (СРЦА ОД ХРАСТ)
- 1925 - LIGHTNIN' (МОЛЊА)
 KENTUCKY PRIDE (ГОРДОСТА НА КЕНТАКИ)
 THE FIGHTING HEART (БОРБЕНО СРЦЕ)
 THANK YOU (БЛАГОДАРАМ)
- 1926 - THE BLUE EAGLE (СИН ОРЕЛ)
 THE SHAMROCK HANDICAP (ХЕНДИКЕПОТ КАЈ ШАМРОК)
 THREE BAD MEN (ТРОЈЦАТА ЗЛИ ЛУГЕ)
- 1927 - UPSTREAM (УЗВОДНО)
- 1928 - FOUR SONS (ЧЕТИРИТЕ СИНА)
 MOTHER MACHREE (МАЈКАТА МЕКРИ)
 NAPOLEON'S BARBER (НАПОЛЕОНОВИОТ БЕРБЕР)
 RILEY THE COP (ЦАЈКАНОТ РАЈЛИ)

- HANGMAN'S HOUSE (КУКАТА НА ЦЕЛАТОТ)
- 1929 - STRONG BOY (СИЛНО МОМЧЕ)
BLACK WATCH (ЦРНИОТ ЧАСОВНИК)
SALUTE (ПОЗДРАВ)
- 1930 - MEN WITHOUT WOMEN (ЛУГЕ БЕЗ ЖЕНИ)
BORN RECKLESS (ВРОДЕНО БЕЗОБЗИРЕН)
UP THE RIVER (ГОРЕ НА РЕКАТА)
THE SEAS BENEATH (МОРСКА ДЛАБОЧИНА)
- 1931 - THE BRAT (ДЕРИШТЕ)
ARROWSMITH (КОВАЧ НА СТРЕЛИ)
- 1932 - AIR MAIL (АВИОНСКА ПОШТА)
FLESH (МЕСО)
- 1933 - PILGRIMAGE (ХОДОЧАСТИЕ)
DOCTOR BULL (ДОКТОР БУЛ)
- 1934 - THE LOST PATROL (ИЗГУБЕНА ПАТРОЛА)
THE WORLD MOVES ON (СВЕТОТ ПРОДОЛЖУВА ДА СЕ ДВИЖИ)
JUDGE PRIEST (СУДИЈА СВЕШТЕНИК)
- 1935 - THE WHOLE TOWN'S TALKING (ЦЕЛИОТ ГРАД ЗБОРУВА)
THE INFORMER (ДОСТАВУВАЧ)
STEAMBOAT 'ROUND THE BEND (ПАРОБРОД ЗАД СВИОКОТ)
- 1936 - THE PRISONER OF SHARK ISLAND (ЗАТВОРЕНИК ОД АЈКУПОВОТО ОСТРОВО)
MARY OF SCOTLAND (МЕРИ ОД ШКОДСКА)
THE PLOUGH AND STARS (ПЛУГ И ЗВЕЗДИ)
- 1937 - WEE WILLIE WINKIE (МАЛАТА ВИЛИ ВИНКИ)
THE HURRICANE (УРАГАН)
- 1938 - FOUR MEN AND AX PRAYER (ЧЕТВОРИЦА И МОЛИТВА)
SUBMARINE PATROL (ПОДМОРНИЧКА ПАТРОЛА)
- 1939 - STAGECOASH (ПОШТЕНСКА КОЧИЈА)
YOUNG MR. LINCOLN (МЛАДИОТ ГОСПОДИН ЛИНКОЛН)
DRUMS ALONG THE MONAWK (БАРАБАНИ ДОЛЖ МОНАВК)
- 1940 - THE GRAPES OF WRATH (ПЛОДОВИ НА ГНЕВОТ)
THE LONG VOYAGE HOME (ДОЛГО ПАТУВАЊЕ ДОМА)
- 1941 - TOBACCO ROAD (ТУТУНСКИ ПАТ)
SEXHYGIENE (СЕКСУАЛНА ХИГИЕНА), школски воен докумен-
тарец.

- HOW GREEN WAS MY VALLEY (КОЛКУ ЗЕЛЕНА БЕШЕ МОЈАТА ДОЛИНА)
- 1942 - THE BATTLE OF MIDWAY (БИТКАТА ЗА МИДВЕЈ) воен докум.
- 1943 - DECEMBER 7TH (7 ДЕКЕМВРИ), воен документарец
- WE SAIL AT MIDWAY (ОТПЛОВУВАМЕ ВО ПОЛНОК), воен документ .
- 1945 - THE WERE EXPENDABLE (ЖРТВУВАНИ)
- 1946 - MY DARLING CLEMENTINE (МОЈА ДРАГА КЛЕМЕНТИНА)
- 1947 - THE FUGITIVE (БЕГАЛЕЦ)
- 1948 - FORD APACHE (ФОРТ АПАЧИ)
THREE GODFATHERS (ТРИ КУМА)
- 1949 - SHE WORE A YELLOW RIBBON (ТАА НОСЕШЕ ЖОЛТА ЛЕНТА)
- 1950 - WHEN WILLIE COMES MARCHING HOME (КОГА ВИЛИ ДОАГА МАРШИ-РАЈКИ ДОМА)
WAGON -MASTER (ВОДАЧ НА КАРАВАНОТ)
RIO GRANDE (РИО ГРАНДЕ)
- 1951 - THIS IS KOREA (ОВА Е КОРЕЈА) документарен
- 1952 - WHAT PRICE GLORY (КОЛКАВА Е ЦЕНАТА НА СЛАВАТА)
THE QUIET MAN (МИРЕН ЧОВЕК)
- 1953 - MOGAMBO (МОГАМБО)
- 1954 - THE SUN SHINES BRIGHT (СОНЦЕТО СВЕТИ СИЛНО)
- 1955 - THE LONG GRAY LINE (ДОЛГАТА СИВА ЛИНИЈА)
MISTER ROBERTS (МИСТЕР РОБЕРТ)
THE RED
THE BAMBOO GROSS (БАМБУСОВ КРСТ) тв филм
ROOKIW OF THE YEAR (РОКИ НА ГОДИНАТА) тв филм
- 1956 - THE SEARCHERS (ТРАГАЧИ)
- 1957 - THE WINGS OF EAGLES (ОРЕЛСКИ КРИЛЈА)
THE RISING OF THE MOON (ИЗГРЕВ НА МЕСЕЧИНАТА)
- 1958 - THE LAST HURRAH (ПОСЛЕДНОТО "УРА")
- 1959 - GIDEON OF SCOTLAND YARD (ГИДЕОН ОД СКОТЛАНД ЈАРД)
KOREA, (КОРЕА) документарен
THE HORSE SOLDIERS (КОЊАНИЦИ)
- 1960 - SERGEANT RUTLEDGE (НАРЕДНИКОТ РАТЛИК)
THE COLTER SRAVEN STORY (ПРИКАЗНАТА ЗА КОЛТЕР КРАВЕН) докум.
- 1961 - TWO RODE TOGETHER (ДВАЈЦА ЈАВААТ ЗАЕДНО)

- 1962 - THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE (ЧОВЕКОТ КОЈ ГО
УБИ ЛИБЕРТИ ВАЛАНС)
FLASHING SPIKES (БЛЕСКАВИ КРАМПОНИ) ТВ ФИЛМ
THE CIVIL WAR, ТВ ФИЛМ
- 1963 - HOW THE WEST WAS WON (КАКО БЕШЕ ОСВОЕН ДИВИОТ ЗАПАД
работен заедно со Henry Hathaway i George Marshall
DONOVAN'S REEF (ДОНОВАНОВИОТ ГРЕБЕН)
- 1964 - CHEYENNE AUTUMN (ЕСЕН НА ЧЕЕНИТЕ)
- 1965 - YOUNG CASSIDY (МЛАДИОТ КАСИДИ), го завршил и потпи-
шал Jack Cardiff
- 1966 - SEVEN WOMEN (СЕДУМТЕ ЖЕНИ)
- 1970 - CHESTY , ТВ. ФИЛМ

ЛЕВОРАКИОТ РЕВОЛВЕРИСТ (THE LEFT-HANDED GUN)

Режија: Артур Пен (Arthur Penn)

Сценарио: Лесли Стивенс (Leslie Stevens) според (Gore Vidal)

Фотографија: Хенри Алкан (Henri Alekan)

Производство: Warner Bros, САД, 1958

Улоги: Пол Њумен (Paul Newman), Џон Динер (John Dehner)

Лита Милан (Lita Milan)

ПРЕЧЕКОРУВАЊЕ НА МИТОТ

Несекојдневноста на "Леворакиот револверист" на Артур Пен е во неговата едноставност и, секако, во големата доза на искреност при обликувањето на една веќе одамна митологизирана вестерн ситуација. Приказната за Били Кид беше една од мношнесте постојаните саги за Дивиот запад и неговите храбри и истрајни скротители. Но, по сè изгледа, интересирањето на Артур Пен е привлечено во сосема поинаква насока. Пен го интересираат единствено судбините и човечките мигови во оваа жанровски прецизна поставена рамка. Неговиот јунак е несфатен, трагично осамен млад човек во едно општество чии влијанија ги трпи и им се спротивставува, но најчесто на погрешен начин. Едно мошне современо видување на една вестерн-легенда, бездруго и на нејзина неизбежна трансформација. Етичките карактеристики што се, воглавно, мотиви за акција на личностите од овој филм, за Пен се примарна деаматуршка линија. Недоразбирањата во кои, по правило, попаѓа Били Кид во своите контакти со општествената средина не ја намалуваат неговата вина. Тој би требало да претставува според намерите на режисерот, еден деформиран одраз на општествената клима и нејзините морални неотпорности, а не класичен јунак на вестернот, онаков каков што го знаеме од типолошката престава на митот.

Временската поставеност на вестернот како специфична жанровска констелација им дозволува на неговите афтори да се дистанцираат од ситуациите и личностите и да ни ги прикажат низ една сурова и виолентна, па сепак стилизирана повест. Оваа карактеризација, толку важечка за она што го нарекуваме "класичен вестерн", станува мошне загрошена во филмот на Артур Пен. Нарушувајќи ги некои од битните стилски нормативи на жанровската лексика, Пен прави мошне големо временско салто, доближувајќи ги своите јунаци до една мошне актуелна препознатливост. Социјалната осаменост и етичката дезориентираност на Били Кид, како и неговите подвизи, кои не само што личат туку и се невротизирани ексцеси на една психолошки и морално лабилна личност-

не ли се тоа, всушност, некои од негативните искуства на денешниот човек од Запад? И современиот човек, бездруго, е обременет со слични фрустрации кои не ретко доведуваат до видливи конфликти. Но, Били Кид и неговиот пријател шерифот Пет Гарет, сепак се извлечени од една условеност во која многу нешта пак остануваат негибнато да траат. Тука е првин мотивот на пријателството кое станува загро-зено откако двајцата пријатели ќе се најдат на спротивните страни. За разлика од другите интерпретации на овој мит (Раул Волш, Хауард Хјуз, Сем Пекимп и други... да ги спом-неме само најпознатите), кај Пен пријателството на Кид и Гарет, поради наведениот факт, е само привидно загрошено и тој момент нема решавачка улога во дејствието. Законот и должноста да се брани, за шерифот Пет Гарет се и можност со оваа ситуација да се манипулира повеќе или помалку прагматично. Коренот на таквото пријателство, во кое Били Кид е оној што е во ситуација да биде манипулиран, поради својата невообичаена јасност, понекогаш е, секако, прилич-но траен. Драмскиот конфликт во "Леворакиот револверист" е емоционално интониран, така што грубоста и насилството што доминираат во дејствието на филмот делуваат како не многу функционална рамка за една ваква приказна. Поскоро би кажале дека овие ситуации се вметнати во драматуршкото ткиво на филмот за да се задоволат определени жанровски постулати кои во вестернот, оној од класичен вид, мошне мно-гу значат за развојот на драмата. Но во конкретниов случај "Леворакиот револверист" ги содржи овие елементи како со-сема одвишна структура, без која филмот, неговата основна драмска нишка, исто така, мошне добро би егзистирала.

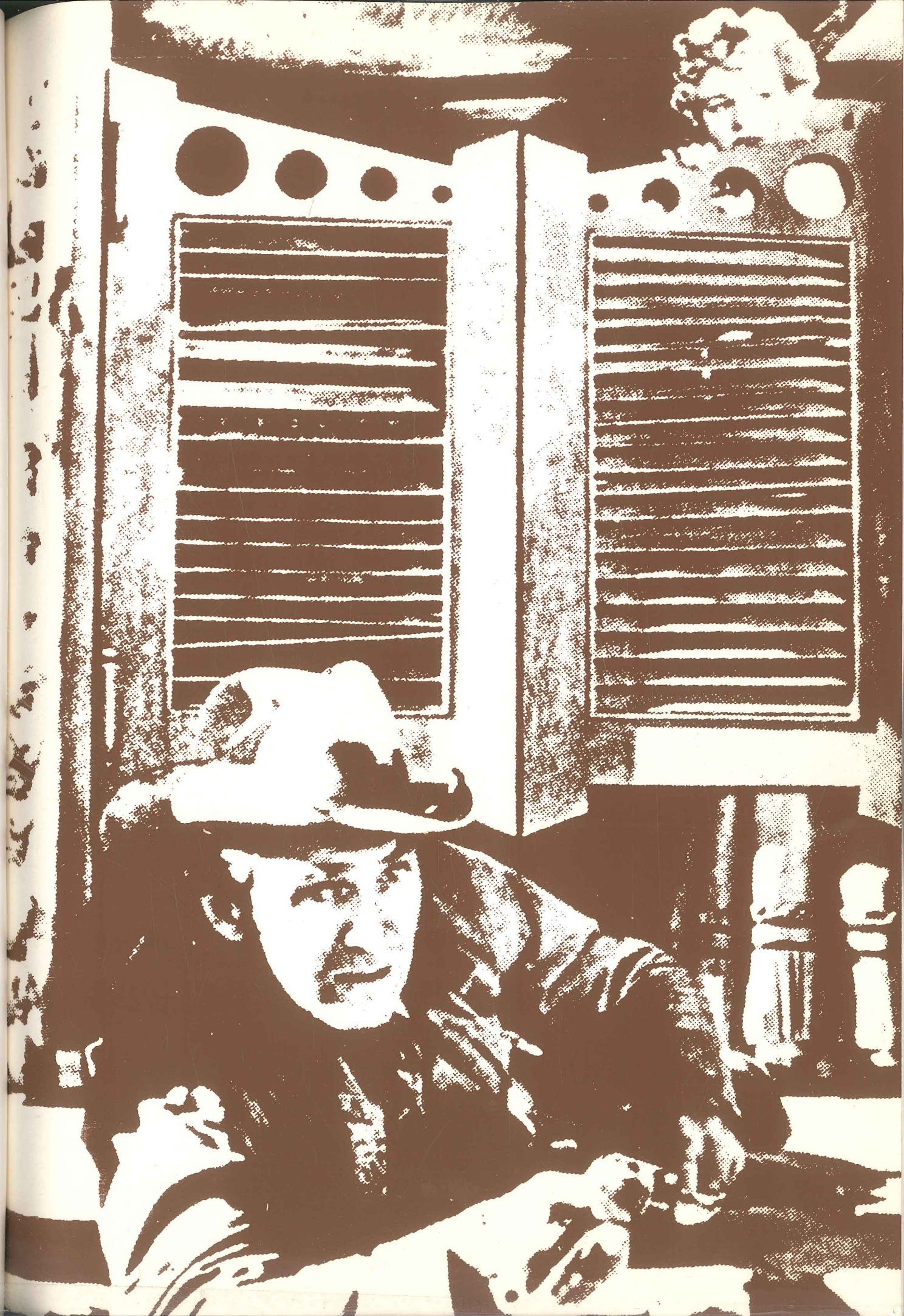
Секако е тешко да се замисли вестерн - филм без некои од познатите инструменти на овој жанр. Ни "Леворакиот револверист" не е без нив, но тука ним им е одземена онаа примарна функција што ја имаат во класичниот вестерн. Тра-гичното финале на Били Кид, кога тој, бранејќи се со праз-ниот пиштол од својот пријател шерифот Пет Гарет, самиот ќе му дозволи тој да го убие, навистина е поента која ќе значи еден од можните патишта во развитокот на овој жанр. "Леворакиот револверист" укажува дека психолошкиот вестерн, со сета своја аналитичност и критичност во однос на материјата што ја прикажуваат, има иднина во овој, сè уште помалку комерцијален жанр. Впрочем, таа тенденција подоцна на-полно се оствари.

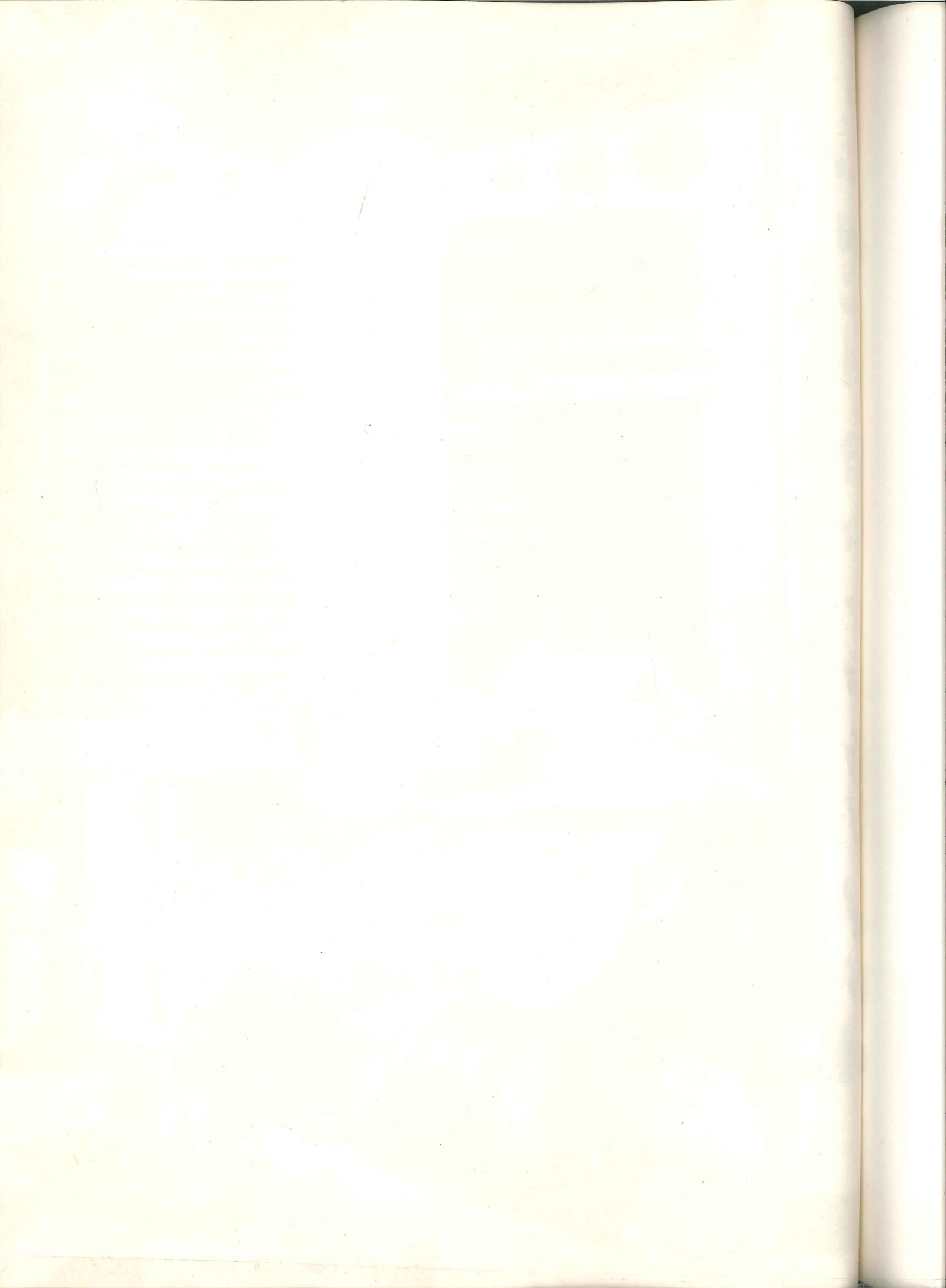
Мирослав Чепинчиќ

Филмографија на Артур Пен (Arthur Penn), (1922)

- 1958 - The left handed gun (Леворакиот револверист)
- 1962 - The miracle worker (Чудотворка)
- 1965 - Mickey one (Извесен Мики)
- 1966 - The Chase (Потера без милост)
- 1967 - Bonnie and Clyde (Бони и Клајд)
- 1969 - Alce's restaurant (Ресторанот на Алиса)
- 1970 - A little big man (Мал голем човек)







ПОВОДИ...



по повод филмот
ИСТРЕЛИ ПОПЛАДНЕ (RIDE THE HIGH COUNTRY - GUNS IN THE
AFTERNOON

Режија: Сем ПЕКИНПО (Sam Peckinpah)
Сценарио: Н.Б.Стон (Stone)
Фотографија: Lucien Ballard
Производство: МГМ,САД, 1961
Улоги: Рандолф Скот (Randolph Scott), Роналд Стар (Ronald Starr)

ANDREW SARRIS И JIM KITSSES ЗА СЕМ ПЕКИНПО И "ИСТРЕЛИТЕ
ПОПЛАДНЕ"

Сем Пекинпо (Sam Peckinpah) се издвои од големиот број анонимни режисери со својот втор филм "Истрели попладне" ("Guns in the afternoon "или под оригинален наслов " Ride the high country "). Тоа беше вестерн со Џоел Мек Кри (Joel Mc Crea) и Рандолф Скот (Randolph Scott) во кој се проткајуваа реалистички детали низ херојските легенди. По овој филм Пекинпо ќе искуси многу невољи со продуцентите кои ќе му го попречуваат слободниот авторски пристап при реализацијата на неговите филмови "Мајорот Денди" (" Major Dendi ", 1964, кај нас прикажуван како "Сијера Чариба") и " Синсинати Кид" ("Cincinnati Kid ") (кој Пекинпо нема да го режира , туку ќе му биде доверен на Норман Џуисон, Norman Jewison , - забелешка на редакцијата). Ваквите невољи на Пекинпо покажуваат дека режисер со изразена лична визија сеуште има проблеми во својата работа во Холивуд... Пекинпо стана мета на холивудските напади токму во времето кога вестернот беше најоспоруваниот жанр и кога неговите најинспирирани автори не беа охрабрувани во своите амбиции... Роден како човек од Запад,тој беше предодреден да го подмлади вестернот.

"Истрелиете попладне" е на некој начин конвенционален вестерн, но тој воедно е лежерен и убав филм. Во него ќе ни го привлече вниманието чувството за простор, целосната контрола при поставувањето на моралната дилема како централна тема во филмот и можеби уште повеќе, повремените скоро надреалистички решени секвенци и чувството за суптилните разлики меѓу личностите.

Кога филмот беше прикажуван никој не го прифати сосема сериозно. Но, како што времето одминува неговите трајни

вредности стануваа сè поочигледни така што денес е тешко да се најде американски филм од 1962 година кој би можел да биде рангиран повисоко од него. Ако "Истрели попладне" беше конвенционален филм, тој сеедно останува мајсторско остварување.

Филмот не одбира за предмет никакви социјални или психолошки мотиви. Тоа е чисто морална приказна. Не се служи со иронијата, ниту кога ги портретира личностите ниту кога ја раскршува приказната... Личностите не се епски херои, туку луѓе од стварноста, со видливи слабости и противречности. Ако тие се "симболични" (во тешкотиите да се биде добар во еден свет каде што вообичаените форми на добрина бодат кон самоубиство), симболичноста се развива на подлабоко ниво, за да се открие повеќе аналитички од колку сетилно...

... Во филмот дијалогот го дооформува драмското дејствие, поврзувајќи ги двата остарени поранешни шерифи кои тргнале по различни патишта во своето несогласување со општеството. Во создавањето на тоа општество и тие самите учествуваат да сега се најдат сосема далеку од него. "Потклекнување пред тешките времиња" за Вестром (Рандолф Скот) значи предавање пред силите кои ќе ја уништат неговата личност. Практичниот Вестром се служи со измами (во својот стрелачки шоу) и весело се карикира самиот себе. Со својата лажна црвена брада, лажниот "Орегон Кид" (Вестром) го фалсификува и порекнува своето минато кое сеуште го дели со Џоел Мак Кри). За разлика од него, остарениот Џад очајнички и безсмислено се држи за своето минато. И пред него стои анонимноста која се приближува; тој патетично поздравува допирајќи ја својата капа во разиграната празнична толпа која ја очекува спектакуларната трка на камилата и коњите. Неговите тешкотии одат многу подалеку од излитените ракави на денешнината и неговото минато на барови и бордели. Од борбата со својата гордост израсна чесноста, високото чувство за морал и-опсесијата да се исполнат сите обрски. Свирепоста во однесувањето со Вестром, кој ќе се обиде да го открадне златото, е многу блиска до очај. Банкарите нема да бидат погодени од кражбата "Тие не, само јас!", извикнува Џад... искушението е победено, обезоружано и се чува свиреп; сопатникот од старите времиња ќе го помине патувањето цврсто врзан...

Пасторалната чистота на фармата на Нудзен и неговите безконечни морални проповеди точно го оцртуваат духовниот центар на Стив Џад. Оправданоста за одење од ваква средина во Содомата и Гомора на рударскиот логор, а потоа и враќањето назад, се чинат сосема коректни. Колку е мисијата

ниска и нечиста. Јунаците ќе дознаат дури кога ќе стигнат во населбата на рударите. Неколките илјада долари кои Џад треба да ги пренесе во градот и банката, најповеќе доаѓаат од јавната кука која, како што вели сопственичката, е вистински златен рудник. Во споредба со фармата на Нудзен (таткото на Елса), логорот е животински свет на насилство и зло. Инстинктите се единствените што владеат... Во тој свет на морални гротески и дивјаци, Вестром е тој што функционира. Тој безкрупнозно ќе ја уништи дозволата за работа на судијата (се служи со насилство) што пред судот на рударите ќе значи слобода за Елса. Всушност, вистинскиот иницијатор на акциите кои Вестром ќе ги превземе е младиот Хек. Вестром е присилен да делува; тој има идни намери (грабеж на златото). Од друга страна, со своето круто повинување на "законските" одлуки, Џад продолжува да се грижи за својата задача и спремен е да ја прифати "правдата" на кампот дури и ако таа значи целосно пропаѓање на лилноста на Елса. За Џад, изборот на ваков живот, исполнет со тешка и добра работа, значеше жртвување на дом и фамилија. Девојката Сара, на која Елса помалку потсетува, остана далеку во минатото и сега води удобен живот и чува внуциња. На луѓето како Џад и Вестром историјата не им овозможи избор. Гледана од ваква перспектива, личноста на Елса се наоѓа во вистинскиот центар на филмот; таа е душата на дејствието...

Со посебна жестина Пекинпо го посочува изборот кој човек го има кога ќе се сретне со смртта која го очекува. Кога браќата Хамонд ги напаѓаат јунаците, Силвиус се обидува да ги заобиколи но наидува на Хек кој брутално стрела во него. Отфрлен од експлозијата на револверот на карпите. Силвиус гледа со недоверие, и како да не разбира, во Хек кој ја зема неговата пушка и си оди. Уште само неколку секунди Силвиус, трепка и додека ледениот планински ветер дува околу него тој се превртува во прашината. Тоа е осамена смрт во гол и див простор. Варварска и безмислена тоа е смрт на еден волк...

На крајот на филмот ја гледаме смртта на Џад. Џад и Вестром се исправуваат "баш како во старите времиња" и му се спротивставуваат на непријателот лице во лице во отворен простор. Додека тие "маршираат" во битка, Пекинпо реже (сече) и ни ја открива конфузијата кај дивјациите кои ги чекаат. Потоа Џад умира. Хек и Елса, иднината, се поштедени од последниот поздрав со Џад. Вестром тажно се збогува и го остава стариот човек во сенката на големото дрво.

На последниот кадар Пекинпо му посветил големо внимание. Ние стоиме точно позади Цад и го делиме со него последниот поглед на фармата и на жолтото лисје на шумите на далечниот хоризонт, каде што високите планини стојат со целата своја дива величественост. Потоа Цад се наслонува и умира.

Ако на крајот на филмот природата е исполнета со љубов и сочувство, тоа не е поради умирањето на добриот; елегичниот тон на есанта го означува поминувањето на стариот ред.

Andrew Sarris - Interviews with film directors

Jim Kitses - Sam Peckinpah The savaga eye (Horizons West).

ФИЛМОГРАФИЈА НА СЕМ ПЕКИНПО (SAM PECKINPAH) (1926)

- 1961 - THE DEADLY COMPANIONS (СМРТОНОСНИ СОПАТНИЦИ)
GUNS IN THE AFTERNOON (ИСТРЕЛИ ПОПЛАДНЕ)
- 1965 - MAJOR DUNDEE (МАЈОР ДАНДИ)
- 1969 - THE WILD BUNCH (ДИВАТА ХОРДА)
- 1970 - THE BALLAD OF CABLE HOGUE (БАЛАДА ЗА КЕЈБЛ ХОУГ)
- 1971 - STRAW DOGS (КУЧИЊА ОД СЛАМА)
- 1972 - JUNIOR BENNER (ШАМПИОН НА РОДЕОТО)
THE GETAWAY (БЕГСТВО)
- 1973 - PAT GARRET AND BILLY THE KID (ПЕТ ГЕРЕТ И БИЛИ КИД)
- 1974 - APPOORTEZ - MOI LA TETE D'ALFREDO GARCIA (ДОНЕСЕТЕ МИ
ГЛАВАТА НА АЛФРЕД ГАРСИЈА)
- 1976 - ЖЕЛЕЗЕН КРСТ



"ЕКСЦЕСИТЕ" НА НЕОВЕСТЕРНОТ

Митот тешко се создава а уште потешко се руши или пак постепено станува замена за општата реалност, како цел за себе и самозадоволство, кога дури и вистината во поодминатата фаза се занемарува - што тогаш? Во стандардната жанровска поделба внатре во филмската уметност, се чини дека на прво место, како некој вид "галениче", доаѓа "Вестернот" - така внимателно, гордо и љубоморно изградуван и одржуван од оние чија историја во некоја рака претставува самиот тој жанр. Американците ја измислија новата уметност, ја развија во индустрија и она што во досегашната предисторија се смета како класика, веќе си ги доби своите жанровски рамки, без оглед на тоа дали се работи за вестернот, за криминалистичкиот филм, за комедијата, мјузиклот, бурлеската, социјално-граѓанската драма и слично. Во меѓувреме, сфаќањата се изменија, "психологијата" на филмот стана позрела, драматургијата се измени, режијата доби нови димензии, играта на артистите стана наполно "незабележлива", техниката сè посовршена. Временската дистанца го диктира неминовното ревалоризирање, колку и зошто некои дела сè уште се одржуваат според сегашните мерила, дали сè уште можат да го носат епитетот "антологиски", кои од нив се жанровски екземплари, градители на "класичното", колку од нив отпаѓаат не издржувајќи го новиот суд.

Во најстариот или еден од најстарите жанрови на седмата уметност, генезата на жанровската зрелост, растежот или спиралната отвореност кон менувањето за да се покаже дека процесот не е завршен, се чини дека не може да се остана само на класиката остварена во жанрот, поточно, на нивото на МИТОТ - граден со децении, каде што самиот термин мит и тука го добива метафизичкото значење, како означување на еден завршен процес при што сè е остварено без можности да се наградува или демистифицира. Митот секогаш станува самозадоволство кога процесот се запира на едно условно апсолвирано ниво, достигнато според "внатрешните" шаблони и правила, конкретно, во драматуршко-фабулативен и режиски поглед. Значи, митот, сакајќи или не сакајќи, станува замена за реалното, за вистината. Затоа, во вестернот мораше да дојде до контрареакција, до отворање нови патишта за натамошен растеж, за извесна рехабилитација на историската вистина. Прототиповите на класичниот вестерн, филмовите кои го изградија неговиот мит и кои се и самите единечни митови (како "Поштенска кола", "Точно на пладне", "Шејн", "Жолто небо", "Законот на дивниот запад", "Трагачи" и уште многу други) во никој случај не треба да нè исполнат со задоволство кое ќе значи крај за самиот вестерн-жанр, туку кон нив треба да се приоѓа како кон една карактеристична хронолошка етапа за да се стаса до најновите појави во жанрот, сè до нашите дни. А таа појава во вестерн жанрот, како негова нова етапа, во последната деценија се нарекува "НЕОВЕСТЕРН".

Новите сфаќања за филмската уметност и за одделните жанрови, како што беше речено, донесоа нови етапи во сите филмски родови или, уште попрецизно речено - се продолжи нормалниот дијалектички процес кој подразбира константна отвореност и истражување, откривање на нови вистини и реални содржини. Неовестернот, ако не директно опонентен на стариот вестерн - ќе речеме дека се појави како негово продолжение, како надградување на шаблоните и рамките, разбивајќи ја мистификацијата која, ~~која~~ ако останаше на нивото на митот, само ќе го "задушеше" жанрот, претворајќи го во музејска реликвија, без можности за натамошно развивање. Авторите кои во голем дел учествуваа во градењето на класичниот мит на вестернот, заедно со помладите режисери, ја надоврзаа таа нова етапа - инаугурирајќи го неовестернот како нов неминовен феномен на "вестерн процесот" во американската кинематографија. Вестернот, кој единствено од сите жанрови остана "сопственост" на американската кинематографија (имајќи притоа на ум дека секогаш се мисли на уметнички зрелото во тој филмски род), мораше да ги "разбие" сидовите, зашто пред светот постоеше новата обврска - денитологизацијата, како на самиот филмски жанр така и на историјата со која тој се занимава и ја презентира. Останувањето на нивото на фолклористичко-етнографскиот филмски стрип, исполнет со неопходните архетипови и реквизити, честопати ширејќи и заблуди со дискутабилни, дури и реакционерни тенденци, па и фалсификување на историјата, низ скривање на вистината - за класичниот вестерн можеше да значи само "смртна пресуда", а за авторите признавање на личната стерилност и немоќ да се оди потаму, да се откриваат нови хоризонти. Зашто, ако Форд, Хокс, Стивенс, Волш, Синеман, Велман, Мен, Вајлер, Ланг и многу други од најстарата авторска генерација на вестернот го изградија класичното и митот во вестернот, тоа не значи дека во нивните дела е остварено сè, дека се тие единствените што ја знаат "тајната и магијата" на вестернот. Тоа го демантираа авторите кои ѝ се придружија на постарата гарда, учествувајќи најнапред во комплетирање на вестерн-класиката, за потоа во својата подоцнешна фаза да го започнат неовестернот како нов процес. Не е никакво чудо што еден Артур Пен низ неколкуте свои филмови ќе го потврди токму тој преод од класичниот кон неовестернот. Дури и во неговиот првенец "Леворакиот револверист" *The left-handed gun* ќе биде фрлено "семејство" на неовестернот - психологијата. Имено, од стартот до финалето Били Кид (Пол Њумен) ќе "работи" на сопственото ликвидирање, препуштајќи се апатично и резигнирано на времето и околината што го "ништат" и за кој тој е "натурен". Кулминантна драмско-психолошка потврда за таквата егзистенцијална помирливост, Пен ќе ни "сервира" во симулираниот двобој од страна на Били против гонителот - некогашниот пријател Гарет - шерифот, "повлекувајќи" го празниот револвер, со што фактички доброволно ја избира смртта. Истиот тој Артур Пен ќе биде еден од најревностните "кршачи" на жанровските рамки, не само во вестернот туку и во другите жанрови ("Mike One" во психолошката драма - со призвук на надреализам, "Бони и Клајд" во гангстерско-криминалистичкиот жанр) а во вестернот - пробив кон неовестернот ќе направи со два мошне карактеристични неовестерн

филмови: "Малиот голем човек" (The little big man) и "Двобој во Мисури" (Missouri breaks). Слично на него, уште покарактеристичен преод кон неовестернот ќе направи режисерот Сем Пекинпо - од класичните: "Истрели попладне" (Ride the high country²) и "Мајорот Денди" (Major Dundee) - кон најтипичниот зачетник на неовестерн етапата - филмот "Дивата орда" (The wild bunch) а тука се уште: "Пет Гарет" и Били Кид" (Pat Garrett and Billy the Kid) и "Бронко Булфрэг", а на одреден начин и "Јуниор Бонер". Џон Хјустон од "Златото на Сиера Мадре" (The treasure of Sierra Madre) ќе "перасне" во неовестерн верзијата за легендарниот судија на Дивиот Запад - Рој Бин во филмот "Животот и времињата на судијата Рој Бин" (The life and times of Judge Roy Bean) - една типична неовестерн верзија, претходно, во класичен стил, презентирана во филмовите: "Законот на Дивиот Запад" (The westerner) со оскаровецот Валтер Бренан како Рој Бин) на режисерот Вилијам Вајлер и филмот "Време за умирачка" (A time for dying) од 1969 година на режисерот Бад Бетичер, каде што судијата Бин го игра Виктор Џори. Сидни Полак ќе намести некои моменти на неовестернот во својот филм "Ловци на скалпови" (The scalphunters) во секвенцата на тепачката меѓу црнецот и белецот, кои во калта добиваат еднаков изглед, а црнецот над сето тоа "интелектуално" ќе триумфира над белиот соперник патем, цитирајќи му неколку латински сентенции. Потоа, Полак ќе се јави со специфичниот неовестерн "Џеремија Џонсон" - едно метафоричко размислување на работ од цинизмот за евентуалните можности и изводливоста на бегството од цивилизацијата во природната дивина на Rocky Mountains - ите (Џеремија го игра Роберт Ретфорд како еден од потипичните протагонисти на неовестернот). Слично како и Полак и режисерот Ричард Брукс најнапред ќе се јави со хибридниот филм (како пример за преод кон неовестернот) "Професионалци", кој претставува некој вид претходница на Пекинповата "Дива Орда", но далеку поимфериорен. Потоа Брукс ќе се претстави со неовестернизираната комедија "Гриз-ни го куршумот" (Bite the bullet) како еден вид романтичарско-витешка евокација на времето што веќе не постои и чиј ламент претставува самиот филм на Брукс. Натаму, преод кон неовестернот прават неколку карактеристични филмови како што се: "Will Penny" на режисерот Том Гриз, "Златото на Макена" (Maskenna's gold) на Ли Томсон, "Вистинскиот сој" (True grit) на Хенри Хатавеј, "Коцкар и блудница" (McCabe and Miller) на Роберт Алтман. Со структура на неовестерн драматургија и карактеристични "ексцесии" во режисерската поставеност на работите ќе се наметнат неколку типични филмови меѓу кои влегуваат веќе споменатите "Дивата орда" на Пекинпо, "Малиот голем човек" и "Двобојот кај Мисури" на Артур Пен, "Животот и времињата на судијата Рој Бин" на Хјустон, "Кажете им дека Вили Бој

е тука ("Tell them Willy Boy is here") на режисерот Абрахам Полонски, "Буч Касиди" (Butch Cassidy and Sundance Kid) на Џорџ Роџ Хил, додека како специфични примери ќе се јават егзистенцијалниот вестерн "Дволиниски црн врв" ("Two-Lane Blacktop",) на режисерот Монте Хелман (сценарио на Rudolph Wurlitzer) и антивестерните од типот на (underground - вестернот "The lonesome cowboys" на Енди Ворхол и Алтмановиот "Буфало Бил" и Индијанците, како тотална демистификација на самиот мит на Дивиот Запад, инкарниран во легендата за Буфало Бил и "Бикот кој седи", сето тоа прикажано во некој вид прв "вестерн - циркус" или "вестерн шоу - бизнис".

Веќе ги споменавме карактеристиките и тенденциите во неовестерн филмовите генерално; тоа е рушењето на каноните, на митот и откривање на една нова ако не и единствена вистина. Ги споменавме и таканаречените драматуршко-содржинско-режиски "ексцесии" кои се појавуваат кај споменатите филмови од новиот тренд на вестерн жанрот. Во оние филмови кои прават преод кон неовестернот се јавуваат тие парцијални "ексцесии", вметнати во општата вестерн - фактура. Во нив не постои целосна неовестерн структура иновантна на сите нивоа на делото. Такви "бакцили" на неовестернството среќаваме од најразлична природа. Така, во Ли Томпсоновиот "Златото на Макена" шефот на бандата (Омар Шариф) која е во потрага по мистериозно закопаното злато, смислата на таа мисија ја гледа единствено во целта со добиените пари, да може да отиде во далечниот град на музиката, виното и убавите жени - Париз. Неговиот сон, кој интимно - психолошки го претставува во едно романтизирано руво, нема да се оствари поради катаклизмичната експлозија, која во финалето на филмот, во снимениот тотал, ќе ја добие димензијата на нуклеарна експлозија.

Во филмот на Том Гриз "Will Penny" централната личност (Чарлтон Хестон) ќе биде соочена со буквално егзистенцијалното чувствување на стравот и опасноста во допирот со природата низ годишните времиња додека опасноста од човекот - непријател ќе ја добие метафизичката димензија, на која треба да ѝ се погледне во очи, без "инат" по секоја цена, а бегството да се почувствува во вистинскиот миг - за што суетата и тврдоглавоста следниот пат можат да бидат фатални и да се јават како казна. Во вестерн пародијата "Кат Балу" авторот Силверстен Елиот прави директна демистификација на двата стожерни симбола на вестернот: каубојот (Ли Марвин) и неговиот "пријател" коњот, прикажувајќи ги во неодоливо духовитата секвенца - нивното тотално пијанство, кога и "сиромашкиот" коњ се лулее мртов

пијан" како и стопанот. Во една друга пародија "Најголемиот грабеж на банката" решавачкиот напад врз блиндираната банка, споулавената банда ќе го изврши сосема ступидно, по "грешка" на синот на шефот на бандата, кој качен на колата со огромен шилест балван ќе објавува "повик за јуриш" на банката, пред чиј "заштитен бедем" ќе се парчосаат сите "јуришци". Во Алтмановиот "Коцкар и блудница", чие дејство се одвива во еден сосема "невестерновски" амбиент некаде во северозападна Америка, на границата со Канада, каде што се изградува нова рударска населба, личностите коцкарот Мек Кејб и проститутката Милер, се сосема поинаку драмски поставени, би рекле "неореалистички" во однос на класичниот вестерн, каде што обично, "револверистот-осаменик и коцкар" хепи-ендовски се справува со околината, а жената-проститутка е секогаш на негово располагање, и не со оние способности за бизнис какви што пројавува Mrs Miller (Џули Кристи).

Мек Кејб (Ворен Бити), откако во неизбежниот двобој ќе ги победи непријателите во смрзнатиот зимски пејзаж на северниот град (прв вестерн во тотална зима, наспроти вообичаениот "тексас-амбиент", со неподносливи горештини, пустински предели или карпести кањони и зајуборени реки) ќе загине од "заскитаниот куршум" со што иронијата на главниот лик се потенцира.

Во комплетните неовестерни "ексцесноста" во однос на класичниот вестерн е комплексна, изведена низ сосема изменета драматуршко-режиска структура. Во нив се менува глобалната идеја, се открива стварната вистина на опсервираниот историски настан, а содржинското и драмско ткиво не е синплифицирано во стилот: добри-лоши (каде победуваат добрите во стандардниот happy-end). Неовестернот има сложена мисловно-драмска структура, со изградена повеќе слојност, која создава простор за трансцедентност и мултипликации. Најчесто неовестернот руши еден мит за Дивиот Запад на сметка на "погледнување во очите" на вистината, или, ако таа вистина ја реорганизира некористејќи ја како петрифициран фолклорно-историски факт, ја насочува во осовременувањето на историската материја низ метафоричко-асоцијативните дострели на сегашното време. Извонреден пример за ваква неовестерн рефлексија наоѓаме во Хјустоновиот филм "Животот и времињата на судијата Рој Бин". Тоа не е оној Рон Бин на Вајлер во интерпретација на остарениот Бренан, туку е "подмладен" и агресивен делител на личната правда во однос на системските експлоататори. Бин во интерпретација на Пол Њумен, добива во појавноста и во цинизмот, нагласена е неговата карактерно-психолошка амбивалентност (за наивните и добрите тој е правдољубив и романтичарски добар, а за стрвинарите тој се претвора

немилосрден егзекутор со единична самодеструктивност). Рој Бин на Хјустон е разнобоен индивидуалист-анархист, експанзивен и непомирлив, опонент кој се смее пркосејќи му на американскиот поредок во кој се затекнал. Затоа Хјустон не подготвува на прифаќање начинот на кој настаните од живот на судијата Бин се реорганизирани (не изменети), за да ја засили алегоријата околу општата корумпираност на американскиот живот, на неговиот капитализам и хипокризијата. Бин повторно ќе се врати во својот град во 1920 година, (историски тој умира во 1902), во тој "град" на XX-от век"- творба на "нафтениот бум", полн со капиталистички манипуланти. Бин, фактички, се враќа за да се свети, водејќи го градот кон "оргијата на деструкцијата" што, конечно, ќе го врати тој фашизиран бункер на капиталистичко-бизниската Гомора кон правот од кој изникнал, предизвикувајќи го катастрофалниот пожар во финалето на филмот, што се издига до метафора за Биновиот сеопшт протест на нивото на епски неовестерн.

Пекиновите неовестерни, се чини, се најкарактеристични. "Дивата орда" и "Пет Гарет и Били Кид" комплетираат една општа формулација на принципите на неовестерн структурирањето. За Пекино, митовите не измолуваат изненадувања. Место тоа тие бараат ритуали кои водат кон недефинираноста и големината на човековата непредвидливост. Заедничката фасцинација од Пекиновите неовестерни доаѓа од латентната растрепереност на невидените, односно сугерираните настани, кои се услов за недефинираните мотиви. Споменатите два филма се егземплари исполнети со настани и непредвидливости, неочекувани скокови од еден до друг драмски контекст, свет на мажи во кои гордоста, верноста и афектацијата се еднозначни. Во "Дивата орда", "Пет Гарет и Кид", како и во "Јуниор Бонер", личностите, поточно нивните карактери и однесувања, се појавуваат комплетно низ меморијата и нивното презентно поведење е единствениот водач кој не сверзува со нивното минато. Личностите во Пекиновите неовестерни се "осудени" на самоликвидирање како реакција на нивната несовпадливост со времето што веќе го надраснале. "Пет Гарет и Били Кид", слично како и во "Пен" во неговата верзија за Били Кид - "Леворакиот револверист", Пекино на карактеристичен начин ја режира смртта на Кид. Имено, кога Гарет (неговиот некогашен пријател) со вториот куршум ќе го "погоди" својот лик одразен во огледалото ќе сфати дека со смртта на Кид, всушност е мртов и тој самиот, со што го уништува она што некогаш бил, во исто време уништувајќи ја смислата на сопственото постоење. Во "Дивата орда", квартетот индивидуалци, од примарни и елементарни "отпадници од законот" (по неуспешниот грабеж на лажните пари) ќе се трансформираат во "позитивни херои",

ставајќи се во служба на побунетите мексикански селани, а против нивните милитаристички угнетувачи (напуштајќи го нивното село низ една песна, тие се појавуваат во двојна експозиција, со што Пекинпо го потенцира нивниот човечки чин (за, во финалната секвенца во продолжениот двобој со многуилјадната војска да прераснат во "неовестерн - антихерои", всушност нов вид херојство, постхумно кога нивниот гонител (Роберт Рајан), исто така, ќе го насети сопствениот пораз во "поразот" на "квартетот". Џорџ Рој Хил, пак, во својот филм "Буч Касиди", откако ќе ги "пресели" Касиди и Санденс (од урбанизираниот Њујорк, низ документарните фотографии (во Боливија, на преломот од столетието, нивниот "век" ќе го пролонгира, ставајќи се на нивната страна во конфликтите со ненародниот режим. Во финалето, како и Пекинпо, Рој Хил ќе го пролонгира филмскиот двобој на Касиди, и Кид против многубројните војници, а нивната "егзекуција" нема да ја прикаже директно, туку обајцата ќе ги "замрзне" во нивната акција (како метафора за метафизиката на отпорот (во завршниот стоп-кадар. Така, Касиди и Санденс Кид ги добиваат нашите симпатии во надградбата на нивното осознавање во контекстот на историската поставеност.

Абрахам Полонски во својот "Вили Бој" ја открива вистината за расизмот во Америка, низ голготата на невино прогонетиот црвенокожец Вили Бој, кого локалната потеря ќе му инсинуира намери за извршување атентат врз американскиот претседател, кој во тоа време се очекува да пристигне во дотичната држава на САД. Вили Бој ќе ја доживее истата судбина како и Били Кид кај Артур Пен. Имено, тој, по кусиот двобој со прогонувачите, ќе симулира повлекување куршум во веќе испразнетата пушка.

Артур Пен во филмот "Големиот мал човек", правејќи историска реконструкција за масакрот на Јенките врз едно индијанско село, на почетокот на филмот ќе ни го помага очевидецот на масакрот - старецот, роден кон крајот на минатиот век, кој се сеќава пред филмската екипа која го снима тонски (тоа е сегашно време, крајот на 60-тите години во САД). Старецот "под филмската маска" е Дасти Хофман, кој, потоа во флеш-бекот, ќе го игра Малиот Голем Човек. Низ соочувањето со масакрот (како историска брука) Артур Пен во тоа време беше директно актуелен со траењето на Виетнамската војна и извесните масакри што таму се случуваа, како недела на американските војници. Значи, сугерирано е дека историјата се повторува, со што авторот урива сè во врска со развитокот на цивилизацијата во САД. Слична демистификација во служба на историската вистина прави и Ралф Нелсон во својот филм "Синиот војник" ("Soldier Blue") покажувајќи го

вистриолски масакрот на генерал Гранд врз едно недолжно индијанско село. Тие масакри, како што е познато не ги покажа класичниот вестерн, па затоа појавата на таквите неовестерни се прима и како своевидна историска коректура и рехабилитација, симнувајќи го жанровскиот ореол на повеќето класични вестерни кои не "умееја" да говорат со "современиот јазик" на филмот, што ќе рече, со јазикот на вистината. Затоа, како крајна демистификација ќе одекне саркастичната димензија на Алтмановиот антивестерн "Бафало Бил и Индијанците". Во него авторот нема милост за "религијата" на класичниот вестерн, жигосувајќи го како сурогат во медиумот на кој му припаѓа, но кого го сфаќа исклучително во функција на објективизацијата на историјата и современоста и нивното критичко преиспитување. Алтмановиот "филмски циркус", со "свездите" на вестерн историјата: Бафало Бил, Бикот кој седи, па дури и еден од првите американски претседатели, е горчлива гротеска која урива еден надуен и искомерцијализиран мит, закржлавен во стадиумот на слепило за вистината, објективноста и реалноста.

Овој преглед на релација "класичен вестерн-неовестерн" во никој случај не претендира на негација на првиот на сметка на другиот, туку намерите стасуваат само таму каде што треба да се укаже на нивната поврзаност, без празното извикување "смрт на вестернот - да живее неовестернот", а точно е и тоа дека класичниот вестерн останува архивско-историско сведоштво за растежот на еден филмски жанр и дека иднината е на страната на неовестернот, како продолжение на недефинираниот и незавршениот жанровски процес-внатре во популарниот "вестерн"

Благоја Куновски



СТАРИОТ ДОБАР ВЕСТЕРН И НОВИОТ ДОБАР ВЕСТЕРН

ДВЕ САГИ

- САГА ЗА ПРОГОНУВАЧИТЕ ПРЕКУ КОЈА СЕ ВЕЛИЧААТ СОЦИЈАЛНИТЕ И ИДЕОЛОШКИ ПРИНЦИПИ НА ЕДНА КУЛТУРА
- САГА ЗА ПРОГОНЕТИТЕ КОЈА ГИ РАЗОТКРИВА СОЦИЈАЛНИТЕ И МОРАЛНИТЕ ПРОТИВРЕЧНОСТИ НА СВОЕТО ПОДНЕБЈЕ И ГОВОРИ ЗА ГОЛЕМАТА ОТУГЕНОСТ НА СВОИТЕ ЈУНАЦИ

Кога бисе обиделе да ги собереме во една книга сите комплименти и негативни оценки изречени за вестернот, би го добиле нај-солидното лексикографско издание на придавки. Таквиот експеримент со некој друг филмаки род би бил бескорисен и промашен обид, бидејќи ниту еден друг филмски род не опстојувал на платното така долго и неприкосновено како вестернот. И дури и тогаш кога нашата смисла за критично ќе најде начин да склопи компромис со неговото дотогашно, холивудско создавање, ставајќи ги неговите тематски, социјални и морални ангажмани и симболики во лавиринтот на нашите наострени сфаќања, можеме да речеме дека вестернот ја докажа својата виталност; дузина млади автори, служејќи се обилно со маниризмот на вестерновите критичари, наоружани со фактите на неговите противници, повторно го преокупираа нашето внимание со бледите јавачи на сребрената месечина, со нивните талкања покрај реката без враќање, нивниот карактеристичен и тврдоглав (читај: борбен) практицизам, не соочија со приказните каде коњот вреди повеќе од човекот, пријателот повеќе од крвните сродници... нешто се промени? се разбира - творците на вестернот, и оние од изминатите времиња и оние што денес творат, биле свесни дека за да опстане традиционалното предавање за Дивиот Запад ќе мора понекогаш да го вкрстуваат нешвилскиот конзервативен дух со духот на промената, бидејќи не се трајни непроменливите работи туку оние кои добро ја поднесуваат промената.

Впрочем, вестернот секогаш имал чувство за акомодација, кон вкусот на публиката. Тој секогаш ни го "давал" она што ни недостасува, што модерните времиња ни го даваат само по цена на кинобилетот (релаксација, чувство на слобода, која е "незагрозена" од никого, благи интелектуални дигресији, додворувања на кои не им недостасува вербален шарм...) и кои реципрочно на тоа во вестернот секогаш си наоѓаат свое место, а, од друга страна ни го "откраднува" она што и самите го поседуваме, што е дел од нас како социјални битија (одредена смисла за правичност, за поетичност...). Притоа вестернот репродукува некои наши сфаќања и создава силна емоционална врска меѓу своите јунаци и гледачот. Ова последново во вестернот се менува, како впрочем и погледите и искуството на опсерваторот и тоа би било предмет на овој напис.

Првобитна сага

Вестернот е неоспорно само дифузија меѓу историскиот и авантуристичкиот жанр. Тоа не е ниту комбинација половина-половина, а ниту доминација на еден од овие. Во вестернот се среќнуваме со еден опробан рецепт - историското е рамка, авантуризмот содржина; едното не возбужда, го привлекува нашето внимание, друго не уверува во "реалистичноста" на призорот. Така, често се случува вестернот да не доведе во искушение да му поверуваме на преданието за Дивиот Запад во кое ни се проповеда за една историја во која постојано се води борба за опстанок и во која се докажува виталноста на една нација.

И, навистина, историјата на Северна Америка е преполна со факти кои го поткрепуваат преданието. Преданието на кои се создавани речиси сите уметнички, полууметнички и квазиуметнички дела за Док Холидеј, Вајат Ерп или Бафало Бил само му даваат на историското, детаљ, само ја украсуваат трpezата, што е поставена пред нашата никогаш незадоволена глад за чудење, восхит, идентификација... Вештината на оние што го создавале митот на Дивиот Запад, често правејќи христијани покрај историското, е во тоа што меѓу своите поединечно создавани приказни создале цврсто споено доба: неуморно се поврзуваат индивидуалните животи на пионерите, се ткае густа мрежа во која нема дупки - сè се поврзува, еден начин на мислење, на живот, на верување. Така, една култура го изгради митот за сопствениот зачеток и сопственото постоење, и тоа така вешто што и самата долго веруваше во него. Најмногу за тоа придонел манирот на татковците на овој жанр, кои секогаш замижувале пред континуитетот на историјата. Во вестернот постојат "темни" случки кои не се допираат, иако се случувале во исто време или приближно исто кога и ловот на бизони на Бафало Бил; така, во овие филмови ретко или никогаш нема да сретнете црнечки робови а да не зборуваме за некаков одглас од илјадните востанија на овие насилно доведени "доселеници"; вестернот не знае за востанието на Даниел Шејс, најсилната личност на националното ослободување, која долго по донесувањето на Американскиот устав ќе води војна против централната власт на Вашингтон, сметајќи дека буржоазијата ги предала националните интереси со донесувањето на еден таков уставотворен закон; или да го земеме случајот со Граѓанската војна која секогаш е претставена како фер-дуел меѓу дузина јунаци од обете страни и каде нема ни трага од целите заради кои се повела; империјалистичките апетити на младата американска држава спрема соседите се дадени во сосема спротивно светло (да се потсетиме само на филмот "Аламо" кој е вистинска мамка за оние кои не ја познаваат историјата на САД, а таквите, се разбира, ги има многу); најмалку треба да се зборува за третирањето на т.н. "индијанско прашање", бидејќи тоа е општо познато - делумната "рехабилитација" на Индијанците дојде, барем на филмот, дури во 1950 година во делото на Делмер Дејвис - "Скршената стрела".

Мошне е интересно гледиштето што вестернот го развива кон правото на сопственост. Кога се обработува периодот на освојувањето на Средниот /запад и Пацифичкиот брег и на постојаната војна на домородците, на сопственоста се гледа како на релативна а не апсолутна категорија. Грабежот на земјиште, шуми и рудни богатства е само начин да се цивилизира само еден огромен простор, да се сугерира дека во тоа огромно пространство има место за секого, има шанса за сечија среќа. Мошне е интересна репликата помеѓу (Рој Бин) и Гари Купер во "Законот на Дивиот Запад" каде сопственоста се сведува на едно ниво кое е карактеристично за многу примитивни социјални заедници. Се работи, имено, за некој вид колективна сопственост. Но, затоа, во времето на првобитната акумулација и наглиот продор на технологијата (градењето пруги, отворањето рудници...), на сопственоста се гледа како на нешто неприкосновено. Третманот на прогонетите крадци - мислам пред сè на нивната психолошка неизвајаност, нивното еднострано "обојување" во црно-веке зборува за тоа како вестернот се труди на малиот ситносопственик да му пружи некаква имагинарна заштита во ликот на вајатерповците.

Впрочем, и филмот на Џорџ Маршал "Овчар", дело кое третираше иста тема како и претходно споменатиот Вајлеров филм "Законот на Дивиот Запад", најмногу зборува за променетиот однос кон сопствеништвото. Веќе не се работи за војна на принципи, како во Вајлеровиот филм ниту за борба меѓу две големи колективни заедници, туку за пресметка меѓу крупниот земјопоседник "Полковникот" и еден ситен сточар, при што нагонот за поседување е далеку поизразен а војната за земја прераснува во вистинска економска војна. Како што гледаме веќе нема хоризонти кои нудат среќа, нема простори во изобилство.

Кога сме кај Маршал, секако ќе се сетиме на неговиот "Дестри" (1939) со Марлен Дитрих и Џејмс Стјуарт во главните улоги. Овој, последниот таму игра шериф кој ниту еднаш нема да го употреби својот револвер, за жал на малолетните љубители на вестернот, а што ќе морате да признаете е мошне невообичаено за еден чувар на законот во еден така див крај. И нели се чини дека одредени особености на американскиот општествено - политички систем си наоѓаат свој, можеби и ненамерен пропагатор во вестернот! Институционалните рамки што ги дава Американскиот устав од 1787 година како мошне карактеристични и особени, лесно паѓаат во очи при монтирањето на таа игра меѓу прогонетите и прогонителите. Народот демократски го избира својот чувар, а тој верно ги штити нивните интереси и во секој момент се покорува на волјата на мнозинството: тоа е типичен претседателски систем. Да го погледнеме само филмот на Џинеман од 1955 година "Точно на пладне". Тука шерифот добива некои карактеристики на својата сопруга, инаку мормонка - особини кои често се прилепувани на ликот на овој артист - што ја гаран-

тираат неговата морална чистота и честитост, неговата одбојност кон насилството со што само се зголемува неговата омиланост кај народот и се зголемува нашата одбојност кон револверистите што точно на пладне ќе го нарушат хепинингот во малото безимено градче.

Или, кога сме кај Гари Купер, да се вратиме на "Законот на Дивиот Запад". Тука се сретнуваме со исмејување на јуристичката практика на самонаречениот судија Рој Бин, но од името на официјално анаугурираните принципи на законитоста и уставноста во САД. Тоа е типично учење на негативни примери од агло-саксонската кривична постапка. А сигурно е дека многу забелешки можат да се изречат и на третманот што го ужива американската армија во делата на Џон Форд (да речеме во "Рио Гранде"). Посебно е препорачливо да се прочита толкувањето што Андре Базен го дава во "Вестернот или вистинскиот американски филм" за влијанието на макартизмот, значи за дневната политика, врз вестерн-продукцијата. Сенаторот од Илиноис сметаше дека нема ништо подобро за одржување на престижот на Запад одошто и понатаму да се негува митот за Том Микс и неговите наследници. Во таа смисла Базен ги споменува "Шејн" на Стивенс и "Сребрениот пат" на Форд.

Но, ако политизацијата на "стариот" вестерн е вешто декорирана, неговото третирање на еротиката е далеку поуочливо. Таинствениот прериски талкач е секогаш работен по еден прототип со кој се докажува неговата припадност кон една решителна нација. Скромен, со остатоци од една детинска носталгија по првобитниот куќен праг, со физиономија која секогаш сугерира ненаметлива надмоќ на машкиот заштитник, "натур-бојот" и потенцијалниот патер фамилијас. Неговата лежерност не му пречи тој истовремено да е човек од акција. И Глен Форд, и Гари Купер, и Џејмс Стјуарт, и Роберт Мичам личат на атлети, сувенирски примерок на една надмоќна нација: вообичаената карирана кошула и шеширот со широк обод само ја нагласуваат нивната широчина во рамениците и го истакнуваат нивното мускулесто тело. Се разбира, во прв момент може да зачуди како нивната независност и слобода лесно капитулираат пред неизбежните предуслови што патријархалната женка ќе ги претпостави пред нивната врска, но во тоа многу помага фактот што авторите од типот на Џон Форд, во целост ја почитувале сликата на западниот човек како витален, благороден, алтруист. Тука се вклопува и препознатливата фигура на Каламити-вита, енергична домаќинка, бестрашен борец. Дури и кога е проститутка ("Поштенска кочија"), таа ќе ги задржи викторијанските морални начела на својата прататковина. Па и Џејн Расел, чии физиолошки карактеристики се единствената причина што таа едно време беше кралица на Холивуд, кога настапи во "Били Кид" на Хјуз мораше да го покрие своето деколте во вестернот има место само за девици. Единственото што вестернот го нудеше во еротиката е срамежливиот бакнеж, не сугерирајќи ништо повеќе од веќе споменатата смисла за снаодливост на своите јунаци. Со еден збор, стариот добар вестерн на крајот ни приредуваше пристојна свадба меѓу храбриот и чесен каубој и неговата пуританска женка, па така авантурис-

тот стануваше економичен домакин, дел од среќната група на прогонителите која секогаш ќе си наоѓа почесно место на Фордовиот пиедастал на вредностите,

Новата сага

Таквиот вестерн релативно лесно воспоставуваше контакт со гледиштето на публиката. А денес? Денес е тој популарен во некои неразвиени земји од Азија и во арапските земји. Таму неговите пораки и симболи навистина можат да постигнат полн погодок. Борбата на единките за правда и против тиранијата може да помине само онаму каде општествените прилики бараат и од самите гледачи секојдневна жилава борба за опстанок. Тоа се обично земји на либералниот капитализам кој го повластува поединечното натпреварување а неговите резултати ги валоризира како општествено корисни. Впрочем, Америка и Европа ја надминаа социолошката типизација и идеолошката симболика што ја нудеше стариот холивудски вестерн. Војната во Кореја и Виетнам, сите афери со кој беше поткопуван авторитетот на политичкиот систем, донесоа нови гледања на публиката кон војската, правосудството, патриотизмот и другите елементи на вестернот. Каубојот мораше да доживее трансформација.

Од послушен приврзок на библиските морални и џорџташн-тоновски општествени норми и вредности, тој станува нивни непријател, револвериста кој го презира општеството и е циничен кон неговите кодекси. Холивудската теза дека меѓу општеството и единката постои обострана и силна врска, а оттука и обострана потреба, сега се претвора во обострана негација. Во новиот вестерн сретнуваме бесперспективни индивидуи, засекогаш отуѓени од средината, за кои моралот на Гари или Џон би бил бескорисен утопизам. Така, младите автори на вестернот, следејќи го расположението на масите кои купуваат влезни билети, се концентрираат на прогонетите, на бездомниците и на неидеалистите.

Зачетокот на "новиот" вестерн е некаде во почетокот на шеесеттите години. Со зголемена доза на суровост новите херои, или ако тоа повеќе го милувате - антихерои, ќе ги водат своите претсметки за пари, ќе ја изнајмуваат својата вештина за соодветен надоместок. Нивното чувство за независност (а не приврзаноста кон некоја идеја, чувство или вредност) ќе ја плени публиката. И Ли Марвин во "Кет Балун" и Марлон Брандо во "Југоисточно од Сонора" се личности кои се свирепи колку и самото општество, кое веќе развива импресивен сплет на механизам со кои ја разорува индивидуалната побуна; се работи за развиено општество кое во своите пазуви крие мрачни сили и ја насочува судбината на масите. Од друга страна, револверистите се посебна социјална група која живее на сметка на општеството и се чувствува супериорна над него. Сигурно не би било тешко да се наведат примери од новиот бран на филмови за Дивиот Запад. За американската критика два од нив спаѓаат во грстот најуспешни вестерни направени кога и да е - "Дивата орда" на

Пекинго и "Буч Касиди и Санденс Кид" на Рој Хил. И во обата филма се сретнуваме со нови погледи кон приватната сопственост, јавната власт, етиката. Да не заборавиме дека и во обата филма гледачот за прв пат ќе почувствува дека му е предадена верна социјална слика на средината; банкарите и сопствениците на рудниците грабаат од сиромасите, разбојниците од банкарите и се создава еден злокобен круг каде нема и не може да има хепиенд: револверистите не му припаѓаат никому и не припаѓаат никаде. Тие умираат со својата осаменост.

Можеби најдобар пример за рушењето на Фордовските канони е "Мистер Мек Кејп и Мис Милер" на Алтман (1973 година), кој не само заради тоа е еден од најсупериорните филмови на овој еминентен автор. Би можеле да речеме дека неореализмот за прв пат се "вметнал" во една приказна за Дивиот Запад. Ни трага од оној блескав сјај на салоните, ни трага од некогаш предаваните односи меѓу луѓето. Се е нечисто, на работот од мизеријата, се се гуши во дождот кој непрекинато се слева од крововите. Личностите тонат во масовен разврат и порок, немоќни да ја сменат сопствената судбина - несреќата е колективна. Алтман силно ја ангажира својата творечка особина да ни пружи повеќе интелектуални пораки одошто да биде уверлив во емоциите. Неговото рационално водење на дејствието ладнокрвно ќе ни соопшти: нема двобој на сонце ни ритерски ритуали, не постои фер-борба а ниту една победа не е славна. Неговиот нихилизам ќе го урне споменикот за јунаците на вестернот.

Шеесеттите години и во вестернот ќе донесат нови еротски симболи. Со Марвин и Брандо, екстремното и ексцентричното ќе ја истиснат чистотата и уредноста. Односите меѓу половите повеќе се мазохистички отошто сензуални. Подоцна Ворен Бити во "Мек Кејб" ќе ја истакне емотивноста и нежноста на маж-јакот и, верувале или не, неговиот страв и слабост. Во Алтмановиот филм имаме обратна пропорција (гледано во однос на старите клишеа во вестернот): силна и енергична женка, слаб мажјак. Наместо заштитник кој се нуди, фигурира профинет пријател и интелигентен соговорник. Иако не е пуританец, кај него има самодисциплина, но таа е резултат на неговата фрустрираност. Тотално фијаско на некогашните смели момци со сомбреро!

Веројатно многумина жалат за стариот вестерн, со оглед на тоа дека на новиот понекогаш му недостасува рафинираност, а суровоста не се комбинира со нежност, оптимизмот не се врзува со секоја животна ситуација. Но новите дела за пионерите на Западот ја немаат намерата да бидат демагошки настроени кон гледачот, да манипулираат со непроверени и фалсификувани факти. Новиот вестерн е тотален израз на една висока уметничка свест, со високи естетски и мисловни дострели.

Љубомир Костовски



"ГОЛЕМАТА ЗЕМЈА" НА ВИЛИЈАМ ВАЈЛЕР

Вообичаено е да се зборува дека вестерн филмовите ѝ припаѓаат на онаа категорија филмови што само по себе го носи обележјето на една тотална комерцијализација на филсмаката уметност, па оттаму во нив се гледа, пред сè како на филмови со шаблонизирани содржини за животот на Дивиот Запад. Но, од друга страна, постои верување дека овој филмски жанр во својата суштинска поставеност најмногу ѝ припаѓа на седмата уметност, заради своите структурални вредности кои во себе ги содржат основните постулати за визуелно трансформирање на стварноста во филмско дело.

Се разбира дека само вторава поставка води кон откривање на севкупните творечки вредности на овој жанр, бидејќи тој во себе ги содржи двата елемента, односно истовремено претставува и продукт на една моќна филмска индустрија, која, пред сè, бара економски ефекти, но во себе содржи и неоспорни филмски квалитети што го сместуваат во самиот врв на филмската уметност воопшто.

"Големата земја" на Вилијам Вајлер е токму еден од таквите примери. Ова филмско дело е засновано на една вообичаена приказна за судирот меѓу две семејства околу проблемот на земјиштето со извори на вода што ѝ припаѓаат на трета личност. Но, иако проблемот на судирот се чини решлив, бидејќи сопственикот на изворите е согласен да им ја отстапи водата за користење и на едното и другото семејство, сепак постои една пресудна пречка што се идентификува со водечките личности на двете семејства. Всушност, и двете стожерни личности на овие семејства се повод и причина за неминовниот судир што лежи во суштината на нивните карактеристики како насилници.

Насилството како суштинска карактеристика на двата основни лика има поинаква природа за секој од нив. Додека едниот (Хенри Терил) претставува студен и суров исполнувач на својата омраза, неговиот антипод Рајфус само надворешно ги одразува спротивностите на својот противник. И тој во својата суштинска карактеристична црта ги одразува основните белези на насилството, нескриено покажувајќи дека сета смисла на неговото живеење е посветена на моќта и власта и дека демонстрацијата на силата за него претставува вистинско задоволство. Но, сепак, тој се издвојува по многу нешта од својот противник. Тој секогаш може да биде лицемер, но не и кога се бори. Оттука произлегува и неговата пресудна одлука да го убие својот син, бидејќи кукавучки се однесува во двобојот.

Всушност, двете стожерни личности на "Големата земја" сета смисла на својата егзистенција ја имаат претворено во култ на омраза кој не признава никакви поинакви морални кодекси. Таа

Вистина значи појдовна пречка не само за натамошната егзистенција туку и за развојот на животот што е и оној што треба да дојде. Се разбира дека природата на животот ги познава само егзистенцијалните текови на животот и развојот, па поради тоа само нивната заедничка смрт значи продолжување на животниот тек. Впрочем, природата на живот секогаш го прави своето, го руши она што претставува пречка за сестраниот континуиран развој на човештвото. Токму за тоа една од главните личности во филмот ќе рече: "Зошто беше потребно сето ова убивање? Има место за сите нас во "Големата земја".

Наспроти овие два лика стои Џемс Маккеј кој ја претставува другата страна на работите. Но, тој не е само формален претставник на една друга средина. Всушност, тој претставува носител на поинакви принципи на човечката егзистенција, која признава сосема други етички норми, како продукт на една поразвиена и позрела човечка заедница. Луѓето од "Големата земја" треба допрва да ги сознаат тие поразвиени етички норми, кои во себе содржат похумани постапки за решавање на човечките односи. Со оваа своја димензија Вајлеровиот филм "Големата земја" добива едно пошироко симболичко значење. Тоа најдобро го потврдува завршната сцена на филмот која што истовремено претставува логичко разрешување на дејството, но во себа ја содржи и другата димензија која за творечкиот миг на Вилијам Вајлер има суштинско и првостепено значење.

Оваа појдовна димензија се вовлекува низ сите пори во драмското ткаење на самата приказна, но Вајлеровиот креативен потег никогаш не дозволува таа да се сфати директно туку само во нејзиниот поширок мисловен контекст.

"Големата земја" по своите структурални вредности, пред сè, ја навестува својата епска форма. И тука Вајлеровата режиска постапка поаѓа од едно своевидно сфаќање дека величината на секоја голема уметност лежи во нејзината едноставност, па затоа и овој негов филм не носи во себе никакви формални обележја. Неговите основни компоненти никогаш не се движат по раздвоени патишта туку се надоврзуваат едни на други што само по себе покажува дека Вилијам Вајлер не е синеаст кого го инте- ресираат одделни визуелни ефекти и метафори. Впрочем, тоа нај- добро покажува дека Вајлеровата филмска постапка, пред сè е заинтересирана за еден тотален интегритет на сите компоненти во создавањето на едно филмско дело. Овој значаен аспект по- кажува дека Вилијам Вајлер својата филмска приказна ја гради врз една содржинска премиса за преточување на стварноста и речиси секогаш се движи и надградува врз еден мисловен третман на појдовната основа, па оттаму произлегува внатрешната ритми- ка што расте и се развива од кадар во кадар, од секвенца во секвенца.

"Големата земја" е филмско дело што означува уште еден значаен подем во кој се запазени основните елементи на Вајлеровата режиска постапка. Тоа, прочем, ги потврдува вис-тинските вредности на Вајлеровото филмско творештво, покажувајќи дека овој филм иако не ги надминува вредностите на неговото претходно филмско остварување "Пријателско убедување", сепак означува едно интегрално филмско дело.

Никола Новковски



КЛАСИЧНИОТ ВЕСТЕРН ИЛИ ВО ПОТРАГА ПО ЗАГУБЕНИОТ ФИЛМ

Циклусот вестерни, кој како свој посебен прилог го имаше Македонската кинотека оваа сезона, наеднаш го најде потписникот на овие редови затечен. Гледајќи ги првите кадри на "Законот на дивниот запад", тој почувствува вкус на нешто заборавено, на нешто што како Прустовото колаче, наеднаш го врати во некогашните ветви киносали, со брчењето на несовршените кинопроектори, чкрипењето на старите столови и чудесната воодушевеност од филмот. А филмот тогаш беше вестернот.

Гледаните филмови во тој "херојски" период, кога бевме докрај одвоени од филмот, имаше некаков свој посебен вкус, вкус и во физиолошка смисла. Тоа е оној недостаток на плунка во устата кога Фил Кејн од "Точно напладне" на прашањето на жена му (Грејс Кели) зошто оди да се бори со разбојниците кога веќе не е шериф, ќе рече: "одам затоа шти морам!". Тој е оној момент кога поцврсто се стега дршката на столот, а Док Холидеј во едни мугри ќе реши да им се приклучи на браќата Ерп во пресметката кај ОК Корал. Тоа е она стегнување вгрло кога на крајот на "Шејн" - "малиот" ќе викне: "Врати се, Шејн, мама те сака!". Но Шејн дури не се ни свртува. Неговата фигура во бело исчезнува во самракот на преријата.

Тоа беа првите поуки од лекцијата како да се стане човек, да се порасне, да се биде голем и јак како Џон Вејн, храбар како Гари Купер, да се има нешто трагично во изразот како Виктор Матур, да се биде осамен како Ален Лед.

Младоста го примаше овој жанр во една негова битна димензија, во нешто што е поправо една од основните конституанти на класичниот вестерн, а овде со тоа условно се мисли на вестернот од 40-тите и 50-тите години. Тој го одбиваше етичкиот релативизам на животот. Тоа беше една од причините која предизвикуваше супериорни насмевки кај "сериозните познавачи" на филмот, а кај младите луѓе тука имаше и дел од привлечната моќ на вестернот.

Фабулата беше секогаш цврсто базирана на одредени морални постулати, кои не поднесуваа многу отстапувања. Поларизирањето околу доброто и злото беше недвосмислено, неоставајќи простор за сомневања во изворот на вистинската страна. Се разбира, со вакви цврсти рамки, на вестернот не му преостануваше многу простор за тематски варирања, за изнаоѓања на се понови ситуации, но, се чини, ваквите ограничувања се претворија во квалитет, за што сведочи необично големата популарност на овој жанр, ниту пак беа пречка за постигнување на високи уметнички вредности. Вестерните, речиси во правило остваруваа висок степен на идентификација со публиката, што беше скоро без пандан кај другите жанрови, освен се разбира, во поединечни случаи.

Митологијата на вестернот, цврста и постојана низ подолг период, беше отпорна на корозивното дејство на релативитетите на животот. Пронаоѓајќи најдиректни патишта за да ја оствари идентификацијата со гледачот, обрнувајќи му се на најблагородното во човекот, вестернот стана замена за еден вечен човечки сон: да се биде херој во еден свет каде правдата секогаш победува. Постоенето на една цврста етика содржана во вестернот е во директна врска со една негова друга конституанта - индивидуализмот. Сите карактери се јасно изразени сè до последниот епизодист, кој одвај изговара една реплика. На прашањето на Вајт Ерп во една крчма во филмот "Моја драга Клементина" дали некогаш бил вљубен, крчмарот ќе одговори: "Не, јас отсекогаш сум бил крчмар!" Ова, се разбира е само еден, можеби, малку претеран пример за изразноста на деталите кои ги легитимираат лицата-карактерите во вестернот. Но, изјавата на крчмарот значи само тоа што значи. Крчмарот нема да биде шеф на некоја банда, каубој-скитач или нешто друго. Тој до крајот на филмот ќе биде само крчмар. Недвомисленоста на карактерите и ситуациите им погодува на основните интенции на жанрот. Како вистинска апологија на индивидуализмот, вестернот ја става единката во сите темелни егзистенцијални ситуации: човекот во борба со природата, борба за остварување единствена љубов, борба против злото, личната освета која е често оправдана и од општествен агол и чувството на осаменост како судбинска сенка на човековото траење. Единката во вестернот има можност за избор, мотивите на нејзиното дејствување ѝ припаѓаат само нејзе. Рефлексите од одредени општествени констелации се редуцирани до минимум. Дури и поразот е свесна определба. Класичниот почеток и класичниот крај на вестернот: јавачот се појавува од пејсажот и јавачот исчезнува во пејсажот.

Генерацијата која можеби најмногу го сакаше вестернот "остаре" заедно со него. Следејќи ги конјуктурните трендови во филмот и другите уметнички подрачја, вестернот почна да ги отуѓува најдрагоцените квалитети од својата класична фаза. Сексот во агресивна форма, моралните колебања на времето, општата дезориентираност на денешнината и, конечно, како жален преседан, појавата на "шпагети" - вестернот дефинитивно го наредија овој жанр во нешто што веќе не може да ги привлече нашите емотивни определби.

Поединецот е заменет со најмалку двајца или, се почесто со група актери, кои скоро еднакво го носат дејствието на филмот. Можноста за идентифицирање е веќе невозможна. Дали е тоа во врска со чувствата дека поединецот во времето во кое траеме е без шанси?

И понатаму настануваат вредни уметнички дела, се појавуваат филмови кои со својата реалистичност говорат за вистините на едно време, се остваруваат кореспонденции со сегашноста, но на влубениците на класичниот вестерн им недостасува токму лагата. Им недостасува сонот каде неказнето ќе можат да веруваат дека херојот во името на правдата, и понатаму може да победува.

Љупчо Тозија



ФРИЦ ЛАНГ И ВЕСТЕРНОТ - КОН ОПЛЕМЕНУВАЊЕ НА ЖАНРОТ

Вестернот поседува привлечност која ретко кога е придружена од критичноста или од еден рационален став. Секако, ова не значи дека во овој жанр владее разлеаност и негрижа за сопствените валери, кои така среќно се пронајдени а уште посреќно искористени во филмовите од овој вид. Она со што вестернот најмногу манипулира е акцијата во која учествуваат сите елементи на филмот. Нужноста од неа за овој жанр е несомнен и постојано, со секој нов вестерн филм, потврдуван факт. Тој е всушност компонента која најмногу пленува и го врзува нашето внимание, принудувајќи не и ние да станеме дел на оваа динамизирана структура. Се разбира, притоа, важна улога има и секогаш истата, стандардизирана но функционална морална шема, која најчесто не упатува на судирот помеѓу злото и доброто, еден од вечните, митски конфликти, кој во вестернот добива нова форма на своето постоење и дејствување. Ова ќе не доведе пак до едно привидно упростување на содржинскиот план на вестерн-сториите. Но, како што ќе видиме и како што еволуцијата на овој жанр тоа непобидно ќе го докаже, овој момент ни најмалку не ќе го намали нашето интересирање за вестернот. Земајќи ја оваа ситуација како свој биден драматуршки белег, вестернот ќе развие и неколку други мошне значајни теми за неговата естетска интегралност. Низ неколку содржински димензии што жанрот ќе ги варира со поголем или помал успех, ќе добиеме едно широко замислена стилизирана претстава за животот во еден временски доста строго фиксиран миг на американската историја. Тоа е стилизација која сите општествено-економски услови во ваа сфера, односно во овој жанр, ќе ги претвори во елементи на една епска нарација. Во овој колку грандиозен толку и рискантен потфат, филмот и филмските афтори, ќе пронајдат начин да го прилагодат и филмскиот израз на потребите на новата драматургија, која произлегуваше од овој жанр. Реалистичките рамки што ќе ги наметне

самиот амбиент на вестернот, големите прерии, огромните пустини, планини и реки, ситот тој дотогаш само топографски забележителен простор, ќе стане арена на одвивање на една од најголемите претстави на филсмаката уметност. Од почетоките на филмот па до денеска таа претстава, сеуште трае, со својата секогаш нова, мистериозна младост. Она што ја одржува актуелноста на овој жанр е, секако, и таа негова вечна важечка морално-етичка поставеност. Таа е една од драматуршките константи на вестернот. Борбата помеѓу доброто и злото вестернот ќе ни ја опее како човечка несопирливост во стремењот кон вистината и правдата. Оваа тема ќе доживее безброј варијанти но само во формалната смисла. Пораката, моралната вредност, остануваат постојано негибнати, како митски елементи на оваа драматика.

Почитувајќи ја оваа шема, многу од големите имиња на филмот се обиделе во овој жанр. Веќе на почетокот спомнатата атрактивност што вестернот во изобилство ја нуди во сите свои компоненти, некогаш делува како вредност и сама по себе. Но тука некаде се јавува и опасноста што го демне жанрот, опасноста драматскиот потенцијал на сторијата да се исцрпи во своето надворешно манифестирање, да не биде надграден со некои нужни психолошки и емотивни моменти. Тука, на оваа навидум нетолку сериозна пречка, вестернот, по правило, губи многу од своите веќе проверени вредности. Психолошката мотивација и овдека има несомнено голема важност за реалистичноста на ликовите, а исто така и за убедливоста на нивното доживување. Овој момент е важен за изградувањето на целата структура на жанрот. Тука е можноста да се надмине опасноста од влегувањето во веќеизградениот стереотип, што овој жанр го поседува, дури некаде од почетоките на своето постоење. Во оваа низа наограничувања, на свесно прифатени наративни шаблони, вестернот како жанр полака почнува да стагнира. Во неговата дотогаш мошне прецизно изградена фактура се појавија елементи на романтичарски третман на настаните, сè повеќе потпирајќи се на легендата и митот. Оваа романтизација не дојде ненадејно, па сепак вестернот, особено со појавата на звукот се зацврсти како во формата така и содржински, прифаќајќи ги пред сè своите митски обележја. На ваков начин тогашните мајстори на жанрот создаваа една псевдоепска атмосфера околу вестернот, бидејќи беше напуштена онаа суштинска реалистичност што на призорот би му ја обезбедила тежината на нужната убедливост. Во режисерските настојувања не се чувствувааше напор вестерн-приказната да се ослободи од натрупаните условности што дојдоа како резултат на ваквата жанровска симплификација. Веројатно е дека таква една криза секогаш донесува низа драгоцен плодови, драгоцен на планот на естетското преиспитување на драматуршката оправданост на самиот жанр.

Веќе во уводот спомнавме дека тематскиот обем на вестернот содржи во себе еден строго одреден фонд на теми. Во текот на живеењето и растежот на жанрот, тој тематски фонд скоро и не се збогатуваше, но ниту се менуваше. Еден ваков концепт, во својата крајна ориентација требаше да доведе до формирање на една петрифицирана изразна структура, која ќе беше модел, доминантен и безпоговорен во смисла на неговата драматуршка функција.

Но набргу станува јасно дека вестернот не ги трпи ваквите клишеа и по својата жанровска природа, која ја карактеризира во вонредно динамична акција, и по својата формална определеност кон епското кажување. Низа мошне успешни дела ќе го потврдат овој сосема очекуван резултат: "Симарон" на Весли Раглс, снимен во 1931 година, еден од филмовите што во себе ја разградуваат тематската подвоеност на формалната и содржинската компонента во вестернот. Ова, по сè изгледа, се случува уште порано со филмот "Покриена кола" (Covered Wagon), што Џејмс Крузе го сними во 1923 година. Вестернот очигледно ги зема своите теми од повеќе или помалку епски настани. Оваа веќе забележана насоченост нема да ни се провлече ниту во филмовите "Железниот коњ" (The Iron Horse) на Џон Форд од 1924 година, потоа во звучните филмови на Кинг Видор "Били Кид" (Billy The Kid) од 1931 година, "Тексашките граничари" (Texas Rangers) од 1935 година. Во ова бегло набројување не смеаме а да не го споменеме и филмот од истиот автор "Џеси Џејмс" (Jassy James) кој е снимен во 1939 година. Доминацијата на епските настани и секако на епските личности, во овие неколку спомнати вестерни мошне успешно ќе го фиксираат еден од веќе порано утврдените драматуршки профили на жанрот. Главно се работи за конкретни историски настани, а кон нив се приклучуваат во една вонредна инспирираност, и настани кои имаат свои извори во фантазијата на сценаристите. Сепак, она што треба да го забележиме а што е мошне интересно за оваа задоцнета генеза на жанрот, тоа е дека овие настани и нивните актери кои исто така се диференцирани на повеќе или помалку афентични или фиктивни, го наоѓаат своето соодветно место во организмот на вестернот. Ова среќно совпаѓање ни укажува уште еднаш на драматуршката основа и спонтаната сила на жанрот. Всушност, сето ова е резултат на еден своевиден хибриден процес, каде настаните, местата, имињата и личностите добиваат една нова топографија, за разлика од онаа што ја поседува во нивниот вистински историски миг. Но како инаку да се спроведе една ваква стилизација, на која е тешко да ѝ се најде пандан во историјата на филмот а во пошироки рамки и во севкупната светска културна историја. Во тоа време вестерн-филмот значеше повеќе и од историја и од фолклор и од легенда и од мит, неговите значења се мултиплицираат, дадени во едно неверојатно едноставно драматуршко руво. Но, легендата често заостанува зад стварноста, зад нејзината необјаслива моќ што прави настаните да ги почувствуваме во една фантастична светлина, многу поирационална од онаа од ореолот на легендата. Илузијата едноставно ќе ја загуби онаа способност да ни создаде еден исцело нов простор во кој нашиот сензибилитет ќе ја најде вистинската почва. Случајот со вестернот сепак повеќе укажува на еден друг недостаток, на една поинаква фетишизација. Хипертрофијата на легендата, обидот таа да се третира како своевиден апсолут, е прилично честа појава како модел за правење вестерн-

филм. Легендата овдека веќе се третира како автентичен настан, како доживеана историја. Таа го зазема местото на една човечка конкретизирана акција и сè се чини дека ние, гледајќи го филмот, ќе ја прифатиме како единствено можна егзистенцијална варијанта.

Сите овие рефлексии, всушност, ги иницира првиот вестерн на Фриц Ланг (враќањето на Френк Џејмс (The Return of Frank James)), снимен во 1940 година, значи веќе во зрелото доба на жанрот. Филмот ја продолжува легендата за прочуениот одметник Џеси Џејмс, овој пат низ приказната за осветата што како завет, како порака дури, ќе ја исполни неговиот преживејан брат Френк, кој во филмот, сепак, мошне воздржано го игра Хенри Фонда. Филмот е инаку значаен на два плана. Прво, тој му овозможува на Фриц Ланг, иако менувајќи го жанрот, да ја задржи својата старатематска опсесија за осветата и осветољубивоста. Друго, правејќи вестерн на таа тема, Ланг вешто и луцидно ќе ги открива неговите дотраени механизми, кои веќе не можат да се скријат зад каква и да било драматургија. Во текот на целиот филм, со променливи резултати. Ланг се обидува да ја измири легендата со стварноста. На некој начин ваквата можност во вестернот е и порано користена. Жестокоста на осветата што го гони Френк Џејмс да ја започне својата пеколна одисеја во потрага по убијците е мотив кој својата вредност ја црпи токму од таа легенда. Френк е исфрлен од своето мирно и невозбудливо секојдневие за уште еднаш да ги почувствува искушенијата на животот кој води во легенда. Од тој момент Френк Џејмс не е повеќе автентична личност, туку една легендарна фигура која бара исполнување на својата митска функција. Вредноста на филмот, меѓутоа, е во една мошне силна и реалистичка психолошка мотивација со која Ланг ги обременува актерите на овој свој прв вестерн. Да се биде во легенда но и да се избегнат нејзините вознесувања, да се биде во акција но таа акција да има мерка на човечка димензија, тоа се накусо некои од премисите што Ланг во нивната полна амбивалентност ги поставува во филмот и пред гледачот. Се разбира, ризикот е очигледен и "враќањето на Френк Џејмс" ќе преставува можеби прв вестерн кој во својата надградба донесува една прилично комплицирана драматска и психолошка структура. Не сме сосема сигурни, но сите индикации зборуваат дека овој филм е предвесник на подоцнежниот таканаречен "супервестерн" или "надвестерн", но тој навистина ги поседува сите елементи што Андре Базен ќе ги посочи во прилогот на оваа нова класификација на вестернот.

Веќе идната година Фриц Ланг се зафати со снимање на нов вестерн, овој пат тоа беше литературна инспирација со доза на продлабочување на резултатите постигнати во постапката и при работата на "враќањето на Френк Џејмс". Според делото на Зејн Греј, Ланг во 1941 година ќе го сними филмот "Западната унија" (Western Union).

Еден од познатите епски мотиви е присутен во оваа материја. Тоа е поставувањето на телеграфската линија преку сеуште неосвоениот Запад. Мотив кој е користен и порано и подоцна, но на кој Ланг му дава една, поинаква обработка и тежина. Акцијата како колективен чин, како помирувачка дијалектичка ситуација, присутна е со сета потребна убедливост во овој филм. Но присутен е, исто така, и еден вечно непомирлив манихеизам со библиска основа и во амбиент на Дивиот Запад. Се е тоа мошне стари, но благодарејќи и на Ланговата интерпретација, мошне непредвидливи конфликти. Индијанците како фон на сета оваа приказна претставуваат еден вид катализатор на драмската ситуација. Всушност, вистинското зло претставува брат на главниот јунак кој е водач на една група одметници. Подобриот брат, кого успешно го толкува Рандолф Скот, е човек кој земал удел и се приклучува во споменатата акција, поставувањето на телеграфот. Заедно со напорите во овие настани, тој е на пат да доживее и една позитивна морална трансформација. Одбива да соучествува во грабежот на логорот и со тоа конечно се определува за доброто. Но таквиот пат ќе се покаже далеку потежок и многу понесогледлив. Ланг не само што сака со дејствието да го искупи морално својот јунак, туку се обидува од него да направи вистински модерен херој кој се жртвува и кој во последната пресметка ќе го убие брата си но и самиот ќе загина во револверашкиот дуел. Така, телеграфската линија на далечниот Запад се ослободува од еден непријател но губи еден од своите градители. Една, секако, строго лична драма на крајот резултира со епско финале кое на филмот му дава определени формални рамки. Па, сепак, на гледачот сето време му е совршено јасно дека се работи за изразито психолошка приказна, во која Ланг повторно ќе најде простор за експлицирање на своите морални ставови.

По "Западната Унија" Ланг подолго време нема да сними ниту еден вестерн. Неговиот фолмски опус се кристализира во еден добар број филмови направени во овој период. Тоа се главно, дела што ја обработуваат современоста, дела што ги следат тековите на моралните девијации на современиот човек, кој е вpletен во не толку безгрижувачките мрежи на секојдневието. Но Ланг секогаш настојува слабостите на своите јунаци да ги разбере и на некој начин да ги оправда. Рамно десет години по "Западната Унија", за кое време Ланг има снимено десетина филмови од други жанрови, во 1952 година ќе го сними својот трет, и за жал, последен вестерн "Ранчот на проколнатите" (Rancho notorius). Во филмот настапуваат неколку познати артистички имиња, а сценариото го напиша Даниел Тарадаш. На Ланг така му беше овозможено овој филм да го третира како своевидна балада за љубовта, омразата, и осветата. Тоа е приказна

во која сите актери нешто губат, но не го прекинуваат трагата и тогаш кога им станува јасно дека се работи за една невозможност и илузорност во која сето време биле обфатени. Уривајќи ги, во себе и надвор од себе, овие непостојни ограничувања, проколнатите јунаци на филмот, на еден, ни пред ни по тоа виден, така непосреден и убедлив начин, ги претвораат своите емоции во најчиста акција. Овој момент претставува, може би клучна карактеристика и асоцијација што "Ранчот на проколнатите" го прават филм кој се гледа со воодушевување а се памети со неизбришлива носталгичност. Изненадувачката жестина со која акцијата е водена не дозволува ниту за миг да се посомневаме во условните вистини во оваа филмска балада. Постапката на Ланг и овдека е мошне прецизна, но во својата позната рационалност тој тука има придодадено и добра доза на лирски елементи, чија ирационалност и лежерност во овој филм прават една дотогаш, можеби, неостварена синтеза на овие во основа спротивни драматуршки категории. На овој начин Ланг не само што ќе зачува легендата, туку ќе ја продолжи неоставајќи ни ги клучевите за нејзиното конечно согледување. Баладата за "чакелак" ќе се огласи уште еднаш во финалето на филмот и како музички лајкмотив и како секавање на една таинственост чие значење не ни е повеќе познато отколку што било во почетокот на филмот. Сместени во амбиент кој повеќе посетува на оголените вонвременски пејсажи од раните лангови експресионистички обиди одошто на типичен вестернски амбиент, јунаците на "Ранчот на проколнатите" ќе ја продолжат својата потрага по загубената смисла, наоѓајќи во самото тоа трагање извор на својата човечка потреба по доброто, но наедно и отпор кон суровата предестинираност, кон злото, чија присутност некогаш забележлива некогаш не, како отровен пустински цветке ја следи оваа легенда.

Мирослав Чепинчиќ

★★

ЗА БАД БЕТИЧЕР

"Времето ќе оди, годишните времиња ќе доаѓаат и одминуваат. Наскоро ќе дојде летото со своите треперливи жештини на спржениот хоризонт. Потоа есента со месечина жолта како зрело класје и ридови кои се позлатуваат под залезот на сонцето... па зимата со својот назабен виорен ветер и земја прикриена со снежна белина... и, конечно, одново пролетта со својата разбранета зелена трева и слатко миризливо цвеќе на секој рид... НО ТИ НЕМА ДА БИДЕШ ОВДЕ И НЕМА ДА ВИДИШ НИШТО ОД ТОА!" (текст од смртната пресуда од филмот "Време за умирање" ("A Time for Dying")).

Неверојатно е, навистина, како понекогаш ни одбегнуваат вредности од кои, при повторните средби, се восхитуваме и се чудиме зошто и како тоа не сме го почувствувале првиот пат. Со филмот такви нешта не се случуваат ретко. Од друга страна, "Неправдите" често и не се толку сериозни за да мораме да си го преиспитуваме својот поранешен став. Некој пат, разликите во нашите оценки се толку големи што не тераат да се посмневаме дури и во моментно "слепило". Причините можат да бидат различни, почнувајќи од нашето тогашно расположение при гледањето на филмот, преку разните дистрибутерски пропусти и слабости, па до најважното: до формата на делото што немала површна допадливост. За жал, кон неа ние не сме секогаш наполно отпорни.

Некои автори со својот пристап кон филмот, со изборот на филмските стории или со други моменти на нивната работа на филмот, понекогаш се совпаѓаат со нашите интимни афинитети, та на нив се секаваме дури и по повеќе години. Во воздишките за старите добри вестерни, веројатно, секогаш ќе ги споменуваме Ентони Мен (Anthony Mann), Хауард Хокс (Howard Hawks), Сем Пекинпа (Sam Peckinpah). За Џон Форд (John Ford), не без причина ќе зборуваме до безконечност. Интервјуата со Хокс и Ланг ќе ги читаме по неколкупати и секогаш ќе наоѓаме нов интерес. Со Бад Бетичер (Budd Boetticher), меѓутоа, е малку поинаку. За многумина тој останува скриен негде во огромниот број вестерни. Оние, пак, кои добро ги знаат вредностите на Бетичер, зачудо и како по правило не ги откриле при првите гледања на неговите филмови. И, потоа, како да не можеме да најдеме начин да го објасниме своето воодушевување. Велиме дека Бетичер е "чист", та искажуваме многу едноставни, но убави и длабоки респекти за неговиот вестерн. Ваквите оценки на неговите приврзаници се совпаѓаат со неговите филмови. Во нив сите нешта се случуваат едноставно, па дури и во најсилните секвенци во насилството. Но, да се стигне до ваква едноставност не е едноставно! За тоа е потребна фантастична мерка, економичност и способност сè да се доведе до перфекција по најчист можен пат. Таков пат не води кон оскудност; едноставноста станува токму спротивното.

Во филмовите на Бетичер се е точно одредено. И јунакот и негативецот не можат да бидат поинакви. Тие се разликуваат со по некоја претходна предодреденост или случај, често се разбираат наполно; иако се на две спротивни страни се изедначуваат во некои ставови и дела. Во неговите вестерни јунакот стои сам, тој го прави она што мора да го направи. Американскиот Запад всушност е еден простор каде драмата на поединецот, надвор од вообичаените општествени норми на решавање на проблемите, ќе се разреши само во зависност од акциите што тој е способен да ги превземе. Поединецот, значи, е единствениот кој го држи решението во свои раце. Некои работи мораат да се направат, јунакот тоа го знае и го прави,

дури и тогаш кога акцијата веќе ја губи смислата. Во филмот "Одлука во самрак" ("Decision at Sundown"), 1957, Рандолф Скот сака да го убие човекот кој ја завел неговата жена, па таа се самоубила. Тој нема да се откаже од својата намера дури и кога ќе дознае дека неговата жена не била за прв пат доброволно "заведена".

Херојот на Бетичер не е оној познат, најбрз и непобедлив тип на јунак од вестерните, иако и тој на крајот победува. При тоа употребува севозможни начини на борба, изедначувајќи се така, до некаде во невитештвото со негативците. Секогаш е сам. Опасностите и драмата почнуваат кога тој ќе се сретне со други луѓе. Тоа најчесто се случува во амбиенти (град, станица, група јавачи) кои навидум се посигурни од дивината во која тој, кога е сам, е безбеден.

Јунакот, Рандолф Скот, сето тоа веќе го поминал, та она што сега се случува нема да го измени ниту посебно ќе го импресионира. За личностите во филмот крајот нема да донесе ништо неочекувано, освен што некој од нив ќе биде убиен. Главниот негативец повеќе се разликува од своите потчинети отколку од јунакот против кој тие заедно се борат. Тој ја согледува апсурдноста на својата дружина, ја презира, та единствените дијалози со споредните негативци се наредбите. Често ќе ги спречи во убивањето на јунакот и покрај тоа што знае дека во финансната пресметка со него тоа нема да игра никаква улога. И покрај тоа што е секогаш помалку брутален од споредните негативци, тој останува последниот и најопасниот противник на јунакот.

Вестерните на Бетичер во повеќе нешта се еден ист филм. Драмата се развива со една иста "математичка прецизност". И покрај тоа што крајот на филмот е јасен и очекуван, неизвесноста расте со приближувањето на расплетот. Од еден до друг филм, Рандолф Скот го потврдува ставот на Бетичер дека во тотално апсурдниот свет никој не може да победи, туку само да најде смисла во самата акција и да ги следи правилата по кои таа се игра. Во "Човекот од Аризона" ("The Tall T"), 1957, дијалозите помеѓу негативецот (Richard Boone) и Рандолф Скот ја наоѓаат својата поента во кратките скептични одговори на јунакот. Ричард Бун планира да го употреби својот дел од очекуваниот плен за да купи ранч во Мексико и да започне нов живот. Тој сака да отстапи од правилата на играта која мора да се игра до крај. Со тоа неговата смрт е неминовна. Бетичеровиот јунак, Рандолф Скот, тоа го знае и заклучува иронично: "Сите тие го велат истото". Бад Бетичер има една од оние познати, чудни биографии на Холивуд. Меѓутоа, за нас најинтересен дел од таа биографија е неговиот престој во Мексико. Таму Бетичер ќе ја изучува вештината

на матадорите подготвувајќи се да стане професионален борец со бикови. Ваквото искуство ќе го доведе и до филмот. Во 1941 година тој како технички советник, ќе работи кај Мамулијан (Mamoullian Rouben) на неговиот филм "Крв и песок" (" Blood and Sand"). Следните неколку години ќе асистира кај повеќе познати режисери (George Stevens), за во 1944 година да го направи својот прв филм "Една мистериозна ноќ" ("One Mysterious Night "). Филмографијата на Бетичер е обемна, но, за жал, поголемиот дел од филмовите направени пред 1956 година за нас остануваат непознати. Тоа се често кратки филмови, правени за телевизија, понекогаш снимени за само неколку дена. Литературата посебно споменува два филма на кои Бетичер работел со голем интерес и ентузијазам. Тоа се филмовите "Матадор и Дама" ("The Bullfighter and the Lady "), 1951, и "Величествениот матадор" ("The Magnificent Matador "), 1955. (За првиот Бетичер вели дека се базира на автобиографски податоци; монтажата ја надгледувал Џон Форд.) Теми на борба со бикови се сретнуваат и во повеќе подоцнежни филмови на Бетичер.

Филмот кој најпосле сериозно ќе го насочи вниманието кон Бад Бетичер е сепак еден вестерн - "Седумте јавачи" ("Seven Men from Now "), 1956. За тоа е најзаслужен Андре Базен со својот прекрасен напис објавен во "Cahier de cinema:" навистина е тешко со сигурност да се одреди кој од извонредните вредности на филмот потекнуваат од режијата, кои од сценариото и прекрасните дијалози, а да не зборувам за анонимните убавини на традицијата кои сами се расцветуваат..."

Во "Седумте јавачи" за прв пат Бетичер го има Рандолф Скот кој до својот крај ќе остане главен јунак во неговите филмови. Сценариото е на Бард Кенеди (Burt Kennedy). Тој ќе соработува со Бетичер и на филмовите "Човекот од Аризона", "Осамениот јавач" (" Ride Lonesome") 1959, и "Станицата Команчи" ("Comanche Station "), 1960. Заедно со филмовите "Одлука во самрак", 1957, "Бјукенен јавач сам" ("Buchanan Eides Alone"), 1958 и "Западњак" ("Westbound"), 1959, тие го сочинуваат циклусот "мали вестерни" кои и го одредија местото на Бетичер во друштвото на најголемите мајстори на вестернот.

Работата со мала, одредена група соработници, секако, мора да влијае на крајниот резултат. Далеку од безграничните филмски можности на ателјеата на Холивуд, ваквиот состав од индивидуалци принудува на дисциплина. Таа дисциплина, кај Бетичер, овозможува во веќе одредените вестерн формули се откријат нови, индивидуални вредности, кои јасно го издвојуваат од другите големи автори.

"Бетичер стои сам. Постојат повеќе нешта во животот и уметноста на овој режисер кој го охрабруваат ова романтично тврдење. Додека Форд, со своите корени длабоко во историјата, ќе достигне големо почитување во филмската индустрија, додека Мен, поткрепен од своето искуство во театарот и својата вродена досетливост, во текот на својата кариера ќе стекне три репутации (мајстор на трилерот, вестернот и спектаклите), Бетичер се чини скромна и изолирана фигура која работи во сенка, обидувајќи се наполно да ја извлече својата уметност само од себе си." (Jim Kitses).

Илија Пенушлиски



ЗА ВЕСТЕРНОТ

"Луѓето се секаваат на убавите моменти од својот живот: некој кога се качувал на Партенон во зора, некој кога сретнал убава девојка во парк и со неа доживеал слатки и драги моменти, како што се вели во книгите. Тоа што јас го помнам е моментот кога Џон Вејн убива тројца со пушка, паѓајќи на правливата улица во "Поштенската кола"...

Walker Percy

Вестернот се повикува на еден краток период од историјата на Американскиот запад. Тоа повикување е само делумно вистинито бидејќи низ досегашниот развој вестерните си создадоа своја сопствена митологија која станува поважна од историската вистина. Кога легендата станува факт, кажувај ја легендата, (дијалот од филмот "Човекот кој го уби Либерти Валанс" ("The man who Smot Liberty Valance" 1962). На таа митологија вестернот се гради и се надградува. Дури би можело да се каже дека најдобрите вестерни се најчесто оние кои се најдалеку од точната историска веродостојност. Приказните за пионерите кои ги откривале новите територии стануваат романтични легенди. Шемата по која се развиваат тие легенди, на кои е базирана и историјата, барем кај добрите вестерни, е едноставна но сепак во неа постојат повеќе точки кои овозможуваат да се изгради цел еден комплексен поглед на светот. Чврсто одредените норми кои строго ја одредуваат привидната конструкција на вестернот им овозможуваат па и ги приморуваат творците да навлезат во некои посуптилни варијации од кои произлегуваат и многу подлабоки значења. Со тоа вестернот и ако на прв поглед најбанален филмски жанр, може да даде и најзначајни и најиндивидуални остварувања.

Регистарот на ваквите точно одредени правила може да се сведе на неколку значајни точки.

Вестернот е неразделив од добро познатите вестерн Пејзажи. Тие не се никако, само потребен простор на кој се случува драмата. Со огромните ненаселени пространства, во кои дури негде во недоглед постојат минијатурни оази на цивилизација пејзажот на филмот му дава посебни значења. При првата средба со тој пејзаж и неговата суровост, веднаш сознаваме како треба да биде поединецот за да биде во состојба во него да опстане. Пејзажот и поединецот се во постојан судир, но тој судир никогаш не се разрешува. Поединецот е секогаш доволно подготвен да се соочи со сите опасности што ги носи просторот. Опаностите на просторот се секогаш помали од оние на кои тој наидува кога ќе се сретне со други луѓе. При меѓусебните судири оној поединец кој подобро го владее просторот има поголеми изгледи на победа. Изборот на пејзажот му овозможува на авторот да внесе и една посебна индивидуална нота во филмот а во исто време да ја оцрта суптилната разлика меѓу својот јунак и оние во другите вестерни. Понекогаш, за авторот, привлечноста на пејзажот е појака од привлечноста на дејствието што го следи. Така, кај најголемите мајстори на вестернот често среќаваме постојано инсистирање на еден ист пејзаж. Monument Valley Utah, станува неразделив од поимот John Ford -вестерн. За разлика од Anthony Mann чија љубов се шумите на Vajoming, јунаците на Budd Boetticher се чувствуваат сигурни само кога се во еден тотално спротивен амбиент. Тоа се секогаш пусти песочни предели во кои се издигаат чудни тркалести карпи. Главниот јунак, Randolph Scott, ја поседува истата таа вечност и неуништивост. Кај Howard Hawks амбиентите се сосема поинакви. Неговите јунаци секогаш ги изведуваат своите подвизи во нестварни мали гратчиња на границата помеѓу Мексико и Тексас. Во ваквиот нестварен амбиент се движат само главните јунаци. Непотребни статисти, наблудувачи, во неговите филмови нема. Огромните равни пространства овозможуваат прегледност. На хоризонтот секој облак од прашина најчесто наговестува невоља. Ако на почетокот на филмот јунакот не доаѓа од тој простор, тогаш барем еднаш мора да се најде во него, најчесто во некој сугестивен тотал.

Еден од често присутните елементи на судир во вестернот се и средбите со Индијанци. Со развојот на вестернот и улогата на Индијанците се менува: од една недефинирана дива опасност, преку симпатични ликови од подоцнешните филмови на John Ford до главни јунаци во "Есента на Чејените" ("Cheyenne Autumn" 1964). Последните мигови на трагедијата на овој народ прикажана во филмот, назначени се во поранешните филмови на Форд преку фаталистичките ликови на остарелите поглавици ("Жолта лента" ("She wore a yellow Ribbon" 1949)) и преку безумните индијански јуриши во смрт "Форд Апачи, 1948" ("Ford Apache", "Поштенска кола" 1939 ("Stagecoach", "Трагачи" 1956 ("Searchers").

Во вестерните главниот судир почнува кога јунакот ќе дојде во допир со цивилизацијата. Тој судир е, по правило, со некој друг поединец кој најчесто е потпомогнат од група луѓе. Тоа ќе биде најголемата разлика помеѓу позитивниот и негативниот јунак. Позитивниот јунак не може да се вклопи во група, а ако случајно некој се наоѓа на неговата страна, секогаш се работи за некој кој не е способен да му помогне или пак со кој јунакот неминовно ќе мора да дојде во судир. Во "Рио Браво" ("Rio Bravo", 1959) Howard Hawks, сите му ја нудат својата помош на John Wayne, но тој ја одбива за во крајната пресметка да појде заедно со еден пијаница (Dean Martin), еден неискусен младич (Risky Nelson) и еден сенилен сакат старец (Walter Breannan).

Настаните во филмот се само една од повеќето слични епизоди во животот на јунакот. На разни начини дознаваме дека јунакот веќе имал некои слични доживувања. Понекогаш е доволно само неговото име па луѓето веднаш да ги асоцира на некои настани кои веќе стснале легенда.

Во филмот "Моја драга Климентина" (My darling Clementine", 1946) Вајат Ерп е веќе легендарен бивш шериф на Dodge City за кого знае целиот Запад. Во Ел Дорадо самото име на јунакот е доволно за да ги смири бандитите. Јунакот е романтичен. Тој скита, постојано нешто бара, па и што да му се случи во филмот тој ќе продолжи понатаму.

Градот во кој се случува оваа епизода е населен со мали, еднакви луѓе, со кои јунакот нема ништо заедничко и покрај тоа што понекогаш ги спасува од опасност. Негативецот против кој се бори му е многу поблизок, тие се слични. Обајцата се против градот но тоа различно го манифестираат. Јунакот секогаш се бори на послабата страна. Негативецот често го изнајмуваат од мрачните богаташи кои сакаат да завладеат со градот. Главниот негативец никогаш не ги крши етичките норми на вестернот; тоа го прават другите членови на неговата банда, често и против неговата воља. Примери за првата група се Ричард Бун (Richard Boone) во филмот "The Tall T" (1957), Артур Кенеди (Arthur Kennedy) во "На свиокот на реката" (The Bend of the river) 1952, Кристофор Горг (Christopher George) во "Ел Дорадо" ("El Dorado" 1966), Ричард Видмарк (Richard Widmark) во "Жолто небо" (The Yellow sky 1948) итн. Претставници на втората група, на негативците, се Ли Марвин (Lee Marvin) во филмот "Човекот кој го уби Либерти Валанс", Бродерик Крафорд (Broderick Crawford) во "Најбрзиот револверист победува" ("The Fastest gun alive", 1949) и повеќето епизоди на Хенри Силва (Henry Silva) Роберт Вилке (Robert J. Wilke), Џек Елам (Jack Elam), Ли Ван Клиф (Lee Van Cliff).

Во заднината на настаните секогаш стои вистинскиот негативец кој никогаш не избива во преден план. Тој не се бори, по правило умира кукавички. Често не е човек од Западот. И јунаците и изнајмените негативци кои се борат за него го презираат.

Во вестернот се сретнуваат неколку главни типови жени. Прво, тука е жената со сомнителен морал, но само по граѓанските норми. Таа е слична на јунакот и често ги разбира работите што тој мора да ги направи. Кај Хокс, женските ликови се секогаш снажни и независни и често доминираат со главните јунаци. Единствените дуели што John Wayne ги губи во филмот "Рио Браво" се судирите со Енџи Дикенсон (Angy Dickenson).

Кај Џон Форд се појавува и друг тип на жена. Таа е нежна, романтична и постојано ѝ е потребна заштитата на јунакот ("Моја драга Климентина", "Жолта лента", "Поштанска кола", "Водичи на караванот").

Еден од типичните придружници на јунакот е и ликот на некој симпатичен старец. Тој секогаш е на неговата страна, би сакал да биде како јунакот, но немал сили за тоа. Во несогласувањата помеѓу своите желби и своите можности, често не засмејува. Најубав пример за таков старец е Валтер Бренон во филмот "Рио Браво" и Артур Ханикет (Arthur Hunnicatt) во "Ел Дорадо".

Од овие неколку главни точки на кои се гради вестерн шемата, со мали варијации, проозлегуваат безброј различни авторски изрази. Ваквиот мал регистар на одредени правила докажува дека вестернот ја достигнал својата полна зрелост и не му се потребни поголеми драматуршки комбинации та да даде комплетно дело. По тие одредени правила јунакот се движи од филм во филм и кога филмот ќе заврши знаеме дека во следниот филм ќе ги сретнеме истите ликови, истите односи, истите ситуации, но сепак сето тоа за нас ќе биде едно ново доживување. Сместен во еден краток историски период, во еден мал распон на време, во мал број претходно одредени ситуации, во строго одреден простор, вестернот се издигнува надвор од просторот и надвор од времето, навлегува во вечноста и, како што вели Horhe Luis Borges (Ј.Л.Боргес) "ги исполнува епските должности кои другите уметности сè повеќе ги запоставуваат".

Стево Црвенковски

Илија Пенушлиски

РОБЕРТО РОСЕЛИНИ /ROBERTO ROSSELLINI/

(1906-1977)



На самиот почеток на јуни од Рим стигна тажната вест дека во 71-вата година од животот почина великанот на италијанскиот и светскиот филм Роберто Роселини. Тоа значи, дека само една недела по завршувањето на Триесеттиот кански фестивал, каде што се наоѓаше во улога на претседател на жирито - неговото срце попуштило. Роселини, веројатно, во едномесечната напорна улога на претседател на жирито над маратонскиот фестивал во Кан се заморил премногу, издржувајќи го до крај и последниот чин на фестивалот - доделувањето на наградите на 27 мај - за таа негова функција да биде фатална по неговиот живот и последно другарување со филмот. Годишите го направија своето, иако во текот на Фестивалот, гледајќи го како енергично иницира и води разговори на тема: "Социјалната и економската ангажираност на филмот и моралната улога на филмските автори" - никој и не помислуваше дека тој немирн дух ќе поткликне по само седум дена, предавајќи се заедно со измореното тело. А, намерите на канските организатори беа мотивирани од големата почит кон Роселини и неговите дела - тие, едноставно и не претпоставувајќи дека му доделуваат претешка улога за неговите години - сакаа токму тој, Роселини, да се најде на чело на жирито на јубилејниот Триесеттиот кански фестивал, укажувајќи му така чест на првиот лауреат на Првиот кански фестивал, кога Роселини веднаш по војната во 1946 година, ја освои првата Златна палма - "Гран при" за својот антологиски филм "Рим - отворен град".

Тоа е филмот со кој Роселини беше промовиран за татко на италијанскиот неореализам. Оттогаш секоја книга посветена на тој историски значаен правец на светската кинематографија, секоја енциклопедија, секој есеј или критичарски приказ за периодот, делата и авторите на италијанскиот неореализам ќе започнува со едно дело како база, како 'ркулец - тој е класиката на неореализмот, филмот "Рим - отворен град" на Роселини.

Во годината на тукушто завршената војна Роселини го создава тоа свое ремек-дело, иако со веќе познатите тешкотии околу средствата за снимање кои постојано му го оневозможуваа нормалното реализирање на филмот. Сепак, филмот ќе биде готов во почетокот на есента 1945 година и веднаш по првите прикажувања ќе стане рекордно посетен филм - донесувајќи за само четири месеци добивка од 61 милион лири. Тајната на успехот на овој буревесник на филмскиот неореализам се состоеше во разбивањето на илузиите што ги сервираа во ателјеа снимените американски филмови, како сурогати на животот што тогаш течеше поинаку.

Филмот на Роселини, всушност, ја врати публиката кон стварноста, ја потсети дека тагата сè уште тлее во нивните срца, ги сврте нивните погледи кон небото каде што се издигнуваа скелетите на срушените згради, ги соочи со немирите на невремето, осветлувајќи ги причините на минатото и војната за да им го покаже патот кон иднината, без лаги и лузии. Тоа беше филм-манифест на италијанскиот неореализам, дело создавано врз принципите на строгата документаристика, зашто е отворено кон тековите на секојдневниот живот, надвор - на улиците на Рим, меѓу автентичните луѓе. Тоа почитување на вистинскиот живот и неговите настани, тоа земање на реалноста за основа, овозможува да се создаде мислењето дека филмовите: "Рим-отворен град" и вториот филм на Роселини "Паиза" снимен во 1946 година претставуваат документаристички хроники.

Меѓутоа, Роселини не ѝ се потчинува на голата хроника и на датумите, туку на историската, животната и на човековата вистина - тоа е значењето на неговиот неореализам: воведувањето на уметноста во пулсот на сегашноста на повоена Италија, во нејзините проблеми. Тоа е дело за луѓето од секојдневието, филм без главна личност а со хор од личности кои го карактеризираат реалниот свет на животната околина. Тоа можел да го регистрира само длабок хуманист и познавач на животот, каков што беше Роселини, за кого неореализмот во филмот ќе значи: љубов спрема луѓето и спрема вистината. Тоа се својствата на големиот автор, кои врз основа на неговата човечка и уметничка интуиција ќе успее да ја осознае суштината на неореализмот. Затоа, за Роселини, неговиот француски колега - режисерот Реноар со право ќе рече: "Тој човек постои, благодарение на своите очи. Тоа е чувство за животот кој го поставува неговиот мост, навлегувајќи длабоко меѓу луѓето. Низ тие очи тој апсорбира, регистрира, пробива - две чудесни острици способни да ги пробијат и најоддалечените површини на животот. Потоа, тука е и неговото срце кое се разлага на повеќе делови, а мозокот впира секаков трепет на тој живот". Делата како што се "Рим - отворен град" и "Паиза", тие својства на Роселини човекот и уметникот ги потврдуваат на највисок и најдостоинствен начин. Творечкиот немир, натаму, ќе го води уметникот кон разни теми и содржини, остварени во дела со различни вредности, како што се: "Љубов", "Машина за убивање на злите", "Стромболи", "Земјата на господ", "Франческо божјиот пејач", "Каде е слободата", "Пат во Италија", "Девицата Орлеанска", "Страв", "Европа 51". Во 1957 - 1958 година Роселини ќе отпатува во Индија од каде што ќе се врати со документарен материјал што ќе го искористи во неговиот долгометражен документарец со наслов "Индија", а во 1959 година ќе потсети на старата слава со филмот "Генералот од Ровера", добитник на Златниот лав во Венеција.

Треба да се спомене и тоа дека при создавањето на филмот "Стромболи" ќе започне врската меѓу Роселини и артистката Ингрид Бергман, што ќе трае цели 15 години, за несреќно да се прекине кон средината на 60-тите години. Во меѓувре-

ме, Роселини ќе се преориентира кон телевизијата, иако не ја смета за опонент на филмот. За РАИ и ОРТФ, Роселини снимил повеќе драми посветени на познатите историски личности, како што се: "Луј XIV", "Блез Паскал", "Сократ", "Декарт и други", за повторно да му се врати на филмот со своите последни дела "Месиџ" и "Италија од нултата година".

Со ненадејната смрт, Роселини не успеа да го реализира својот амбициозен и долго време подготвуван проект за Карл Маркс, чие снимање наместо за март го одложи за октомври годинава. Идејата во тој филм требаше да биде, како што објаснуваше самиот, дека оние што говорат или го следат Маркс и марксизмот, треба најнапред длабоко да ги познаваат и да бидат доследни во примената на марксовото учење. Навистина штета, зашто борбениот и полемички дух на Роселини можеше да гарантира успешен филм за великанот на историскиот и дијалектичкиот материјализам. Меѓу другите негови критички мисли ќе ја издвоиме и онаа од неговото последно интервју дадено во вториот број од фестивалскиот билтен во Кан, каде што Роселини вели: "Училиштето подготвува човек способен само да го заработува лебот, тоа не го подготвува за осознавање на вистинското значење на него самиот - а тоа е значењето на човекот. Биологијата не учи дека секој од нас е уникален во историјата на човештвото но ние не го користиме тоа". "Тоа е и причината за социјалната ангажираност на филмот", вели Роселини, и додава: "Треба ли и тој да ѝ служи на алиенацијата или на знаењето. Ако сме привилегирани да ја посматраме загрозеноста на цивилизацијата, ми се чини дека е време да се здружиме заедно во напорите да го откриеме разбирањето на минатото, сегашноста и иднината". Роселини, тој свој творечки и човечки напор го запре, но како поттик и сведоштво остануваат неговите филмови, критичарските текстови и неговиот уметнички хуманизам.

Благоја Куновски

ФИЛМОГРАФИЈА НА РОБЕРТО РОСЕЛИНИ /ROSSELLINI/

(1906-1977)

- 1937 - DAPHNE, документарен кусометражен
- 1938 - PRELUDE A L'APRES - MIDI D'UN FAUNE, документарен кусометражен
- LUCIANO SERRA PILOTA /ЛУЧИЈАНО КЕ БИДЕ ПИЛОТ/, соработник на режисерот Goffredo Alessandrini
- 1939 - FANTASIA SOTTOMARINA, кусометражен
- 1940 - UOMINI SUL FONDO /ЛУЃЕ НА ДНОТО/, соработник на режисерот Francesco De Robertis
- 1941/42 - LA NAVE BIANCA /БЕЛИОТ БРОД/
- 1942 - UN PILOTA RITORNA /ПИЛОТОТ СЕ ВРАКА/
- 1943 - L'UOMO DELLA CROCE /ЧОВЕК СО КРСТ/
- 1943 - DESIDERIO /ZELBA / започнат од Роселини, а го завршил Marcelo Pagliero

- 1945 - ROMA, CITTA APERTA - (РИМ ОТВОРЕН ГРАД)
- 1946 - PAISA
- 1947 - GERMANIA ANNO ZERO (ГЕРМАНИЈА ВО НУЛТАТА ГОДИНА)
- 1948 - L'AMORE (ЉУБОВ)
- 1949 - LA MACCHINA AMMAZZACATTIVI (МАШИНА ШТО ГИ УБИВА ЗЛИТЕ)
- 1950 - STROMBOLI, TERRA DI DIO (СТРОМБОЛИ, ЗЕМЈА БОЖЈА)
- FRANCESCO GUILLARE DI DIO (ФРАНЧЕСКО, ПЕАЧ БОЖЈИ)

- 1952 - EUROPA 51
- 1952 - SIAMO DONNE (НИЕ ЖЕНИТЕ)
- 1953 - DOV' E LA LIBERTA (КАДЕ Е СЛОБОДАТА)
- 1953 - VIAGGIO IN ITALIA (ПАТ ВО ИТАЛИЈА)
- 1954 - LA PAURA (СТРАВ)
- JEANNE AU BUCHER (ЈОВАНКА ОРЛЕАНКА)
- 1958 - INDIJA, долгометражен документарец
- 1959 - IL GENERALE DELLA ROVERE (ГЕНЕРАЛОТ ОД РОВЕРА)
- 1960 - ERA NOTTE A ROMA (РОМСКА НОЌ)
- VIVA L'ITALIA (ДА ЖИВЕЕ ИТАЛИЈА)
- 1961 - VANINA VANINI, филм за РАИ
- 1962 - ILLIBATEZZA (БЕСПРЕКОРНОСТ)
- ANIMA NERA (ЦРНА ДУША)
- 1964 - L'AGE DU FER (ВРЕМЕ НА ТРУДОТ), филм за ОРФ
- 1966 - LA PRISE DU POUVOIR PAR LOUIS XIV (ЦЕНА НА МОЌТА НА ЛУЈ XIV), филм за ОРФ
- 1967 - LA LUTTE DE L'HOMME POUR SA SURVIE (БОРБАТА НА ЧОВЕКОТ ЗА ДА ПРЕЖИВЕЕ), филм за ОРФ
- SICILIE, IDEE D'UNE ILE (СИЦИЛИЈА, ИДЕЈА НА ЕДЕН ОСТРОВ)
- филм за ОРФ
- 1968 - ATTI DEGLI APOSTOLI (ДЕЛА НА АПОСТОЛИТЕ), филм за РАИ
- 1970 - SOCRATE (СОКРАТ), филм за РАИ
- 1971 - BLEZ PASCAL, за ОРФ
- 1972 - AUGUSTIN D'HIPPONE, за ОРФ
- L'AGE DES MEDICIS (ВРЕМЕТО НА МЕДИЧИ), филм за ОРФ
- 1973 - DESCARTES, филм за ОРФ
- ITALIA ANNO ZERO (ИТАЛИЈА ВО НУЛТАТА ГОДИНА)
- 1974 - MESSTE
- 1977 - неосвретен проект, работен според Karl Marx "Travaillez pour l'humanité" (Работете за човечност)





од теоријата

на филмот



ТРИЕСЕТТИТЕ ГОДИНИ

ТРИУМФОТ НА ЗВУЧНИОТ ФИЛМ

Во триесеттите години пред теоријата на филмот се поставија нови задачи. Филмската естетика сега беше задолжена да го помирува жестокиот конфликт што го предизвикаа бранителите на звукот во филмската глетка, од една страна, и оние што категорично се оградуваа од него одречувајќи му каква годе уметничка функција.

Како што знаеме, оваа теоретска битка ќе потрае не само една деценија. Некои нејзини одгласи ќе се чујат дури и денес. Во неа ќе влезат со извонредно одбрани аргументи и против-аргументи најголемите уметнички и научни авторитети. Сергеј Ејзенштејн, на пример, веднаш ќе го прифати звукот како ново изразно средство на филсмаката уметност и во познатиот Манифест, на кој ќе бидат потписници уште Всеволд Пудовкин и Александар Александров, тој бодро ќе го поздравува новиот изум: "Идеалот на звучниот филм, кон кој толку долго се стремевме, сега се оствари..." Но, притоа, Ејзенштејн ќе предупреди: "звукот се-пак е меч со две острила. Сосема е можно тој да почне да се применува само колку да се задоволи љубопитноста на публиката. Тогаш ќе присуствуваме на користењето на стока што најлесно се произведува и продава..."

Меѓутоа, големиот германски теоретичар Рудолф Арнхајм (Rudolf Arnheim) не само што не ќе го подели восхитот со својот прославен современик, туку радикално ќе го отфрли звукот како туѓо тело во организмот на филмската уметност и децидно ќе објави дека "...звучниот филм е хибридна творба..." или оти "...на филмската уметност ѝ се заканува опасност од уништување со зборови..." Откако овој автор на капиталното теоретско дело "Филмот како уметност" ("Film als Kunst") ќе алармира дека "...развојот на филмската уметност не само што запрел туку и уназадил...", тој ќе ја одрече функцијата и на бојата и на сите нови технолошки изуми, остро спротивставувајќи им се притоа на оние теоретичари што, како Ѓакомо Дебенедети (Giacomo Debenedetti), ќе заклучат дека "...звукот соединет со сликата, вистински се сообразува со барањата за интегрален реализам, сватен како уметнички вкус, а не како механичка репродукција на вистината".

Всушност, во годините кога Дебенедети ја пласира оваа оптимистичка формула за интегралноста на звукот во уметничката целина, во Италија се формира цело едно движење, во чија интелектуална активност Андре Базен (Andre Bazin) ќе ги побара теоретските подготовки на неореализмот, кој десетина години подоцна ќе му се открие на светот како "неочекуван" бум.

Импресивниот број теоретичари, меѓу кои ќе се најдат Умберто Барбаро (Umberto Barbaro), Луџи Кјарини (Luigi Chiarini), Антонело Џерби (Antonello Gerbi), Алберто Консиљо (Alberto Consiglio) и многу други, ќе останат, како што се наведува, "научно имунизирани против секој остаток на омраза спрема филмот...", толку распространета, инаку, меѓу "образованиот" свет во тие години, и наскоро ќе ги одомаќат во својата културна почва сите владејачки теории за филмот. Речиси секој од нив ќе даде значаен придонес во идентификувањето и дистинктирањето на специфичните изразни средства на филмот. Некои од нив нема безрезервно да го прифатат апсолутизираниот став дека филмот е слика или приказна и притоа ќе се спротивставуваат со истакнувањето на фактот дека постојат автентични уметнички сведоштва и во жанрот на документарниот или поетскиот филм.

Зачестените и интензивирани размислувања за блискоста на филмот со другите уметности не еднаш ќе ги доближи овие истражувачи до тезите и резултатите до кои доаѓале нивните истомисленници или теоретски ривали од Франција, Советскиот Сојуз, Германија, Англија. Во овие средини веќе се напуштале презривиот тон со кој донеодамна се дочекуваше звучниот филм. Сега, меѓу другото, почнаа да се анализираат не само естетските аспекти на новата уметност, туку и комплексот на економската и општествената проблематика. Развојот на новите жанрови, од друга страна, како документарниот филм, на пример, заземаат посебно поглавје во интересирањата на теоретската мисла, како, впрочем, и збогатениот регистар на изразните средства на филмот: музиката, дијалозите, бојата. Средината на триесеттите години ќе влезе во хронологијата на теоријата на филмот и со вниманието што почна да ѝ се посветува на особеноста на филмската уметност, која за разлика од театарската игра каде што "...актерот е мал човек со глас на човечиште..." во филмот "...се сведува на најмала можна мера, имајќи предвид дека колку камерата е поблиску до актерот, толку неговиот глас мора да биде потивок, а изразот на лицето подискретен." (Адриан Брунел-Adrien Brunel). Овој динамичен период во развојот на теоријата на филмот ќе го прекине Втората светска војна, за да добие во повоените години уште поголем полет.

Горѓи Василевски



ЏОН ГРИРСОН (JOHN GRIERSON)

ПРВИТЕ ПРИНЦИПИ НА ДОКУМЕНТАРНИОТ ФИЛМ

Прв принцип (1). Уверени сме дека моќта на филмот да стаса на секаде, да забележи сè и да селектира од самиот живот, може да биде искористена во еден нов и витален уметнички облик. Филмовите што се снимаат во ателје, главно, не ја познаваат можноста да го прикажат стварниот свет на филмското платно. Во нив се сликаат режирани и играни приказни со вештачки декор. Но во документарниот филм се снима "жива" сцена и "жива" приказна. (2). Убедени сме дека "натуршчикот" или изворен глумец и оригиналната или изворна сцена се подобри водачи во филмското толкување на современиот свет и дека на филмската уметност ѝ пружаат поголемо изобилство на материјал. Тие ѝ влеваат сила за толкување на многу по сложени работи и изненадувачки збиднувања во реалниот свет отколку што тоа може да го предизвика умот во ателјето со својата магија или техничкиот стручњак. (3). Убедени сме, исто така, дека материјата и приказната извлечени на еден ваков начин можат да бидат многу поефектни, многу постварни во филозофска смисла одошто кои и да било режирани документ. Спонтаното движење добива посебна вредност на филмското платно. А филмот ја има сензационалната моќ да го истакне таквото движење што е обликувано од традицијата или истрошено од времето. Неговиот правоагалник, навистина, го открива движењето на еден исклучителен начин и му ја дава најголемата можна вредност во просторот и времето. Овдека треба да се додаде дека документарниот филм може да ја постигне присноста на сознание и дејствување која му е недостапна на shim-sham механизмот на студиото и на слабата игра на велеградскиот артист.

Не би сакал во овој мал манифест да ја наметнам мислата дека ателјеата не можат на свој начин да произведуваат уметнички дела кои ќе го восхитат светот. Не постои ништо (освен вулворотовските намери на луѓето што управуваат со нив) што би ги спречило студијата својата продукција да ја воздигнат на повисоко ниво, во театарскиот стил или во стилот на вилинските приказни. Моето посебно интересирање за документарниот филм се состои единствено во убедувањето дека тој и во користењето на живиот материјал му ја дозволува на својот автор можноста тој да го изврши и творечкиот дел на работата. Мислам, исто така, дека ориентираноста кон документарниот медиум, исто толку сериозно се разликува во изборот, колку и ориентираноста кон поезијата наместо кон фикцијата. Бидејќи се занимава со различни материјали, тој со нив се занимава, или би требало да се занимава, водејќи сметка за естетските проблеми што се поинакви од оние со кои се занимава студиото. Ја подвлекувам оваа разлика до таа мерка што тврдам дека еден млад режисер не може, во принцип, едновременно да прави документарен

филм и филм во ателје. Зборувајќи порано за флаерти, посочив на тоа како еден голем уметник го напушта ателјето, како се фаќа во костец со Ескимите, па со Самоанците, а подоцна и со луѓето од Арканските Острови; во која мерка режисер на документарен филм се разминува во сфаќањето со намерите на холивудските студија. Тоа е суштината на целиот расказ. Холувид сакал на суровиот материјал да му наметне еден веќе подготвен драмски облик. Холивуд барал од флаерти тој своите Самоанци да ги вгради во една механичка драма за ајкули и убавици на морето, што беше длабоко неправедно во однос на изворната драма што се случуваше на лице место. Таквата намера се изјалови во случајот на "Моана", но затоа се оствари (преку В.С. Ван Дајк) во случајот на "Белите сенки од јужните мориња" и (преку Мурнау) во случајот на филмот "Табу". Во последните два примера загубата ја поднесе самиот флаерти, кој од својата компанија ги одзеде двата филма.

Со флаерти се наметна и апсолутниот принцип дека приказната треба да биде земена од местото на збиднувањето и дека според неговото сфаќање треба да биде битна за тоа место на збиднување. Поради тоа неговата драма е драма на денот и ноќта, на менувањето на годишните времиња, драма на борбата што ја водат луѓето за да опстанат, за да овозможат заедничко живеење или за да го сочуваат достоинството на племето.

Ваквото толкување, се разбира, ја одразува посебната филозофија што флаерти ја има во својот однос кон нештата. Успешниот документарист не е на никаков начин приморан да талка до крајот на земјината топка во потрага по едноставноста на древните времиња и по некогашното достоинство на човековата борба со небото. Навистина, ако за миг можам да бидам претставник на опозицијата, се надевам дека неорусизмот што е имплицитен во делото на флаерти, умира со неговата исклучителна личност. Ако ја издвоиме теоријата за враќањето кон мајката природа, ќе се увериме дека ваквата постапка е ескапизам, дека неговото око е заморено и далечно и дека во понеискусни и послаби раце се стреми кон сентиментализам. Колку и да бил обземен со силата на Лоренсовската поезија тој никогаш нема да може да го развие обликот што би одговарал на непосредната материја на современиот свет.

Не досега само погледот на лудиот до крајот на светот. Понекогаш дотаму досега и погледот на поетот. Често и така голем поет како Кабел мудро ќе не известува за такви нешта, како што тоа го прави тој во своето дело "Надвор од животот". Меѓутоа, ние би морале, во однос на секоја класична теорија за општеството од Платон па до Троцки, токму поетите физички да ги издвоиме од републиката. Бидејќи го сака секое Време освен своето сопствено време и секој Живот освен сопствениот живот, тој одбегнува да се зафати во костец со творечката работа во полна мерка во која таа се однесува кон општеството. Во средувањето на најприсутниот од сите можни хаоси тој не ја употребува својата моќ.



АНДРЕ МАЛРО (ANDRE MALRAUX)

НАЦРТ ЗА ЕДНА ПСИХОЛОГИЈА НА ФИЛМОТ (1939)

VI.

Се чини дека филмот, од своите детинести почетоци па до последните неми дела, освои неизмерни области; Што стекна од тогаш? Го усоврши осветлувањето и приказната, ја усоврши својата техника. Но во споредба со уметноста...

Тука под уметност подразбирам изразување на непознатите и ненадејно уверливи односи помеѓу суштествата или помеѓу суштествата и нештата. Големiot нем филм не ја занемарува-ше оваа област. Американскиот филм од 1939 година, придружен од другите, се грижи пред сè (а тоа му е, како на индустрија и вродено) својата моќ за разонода и забава што повеќе да ја усоврши. Тој не е литература, тој е новинарство. А како новинарство тој повторно, го сакал тоа или не, наоѓа една област од која уметноста не може засекогаш да биде отсутна: го наоѓа митот. И животот на најдобриот филм се состои, веќе добри десетина години, во лукавата игра со митот.

Првиот знак на оваа игра криенка е односот меѓу сценариото и ѕвездите, мажи и жени - а пред се на жените. Свездата не е никако артистка која игра во филмот. Таа има минимална драмска дарба, нејзиното лице изразува, симболизира, отелотворува некаков колективен инстинкт: Марлен Дитрих (Marlene Dietrich) не е артистка како Сара Бернар (Sarah Bernard), таа е мит како Фрина. Грците своите инстинкти ги отелотворувале низ нејасни животописи. Истото тоа го прават и современите луѓе, кои за своите инстинкти измислуваат непрекинати приказни, токму како што и творците на митовите ги измислиле сите Херкулови работи.

Сето ова е така добро приспособено што ѕвездите не ги сфаќаат митовите што ги отелотворуваат и бараат сценарија што би можеле да ги продолжат. Публиката, пак, благодареејќи на крупниот план, ги познава онака како што никогаш не успеала да ги запознае театарските актери. Уметничкиот живот на едните се одвива во спротивна насока од уметничкиот живот на другите: голем уметник е жена која е способна да отелотвори голем број различни луѓе, ѕвездата е жена способна да предизвика раѓање на голем број сценарија кои се стремат кон една идентична заедничка цел.

Пантомимите, некогаш, даруваат неброени авантури на неколку личности на италијанската комедија. Пламените приврзаници на филмската уметност знаат многу добро, дека, и покрај сите напори на сценаријата личностите да ги одвојат и обележат, артистот владее суверено: исто онака како што го видовме Пјеро крадецот, Пјеро обесен, Пјеро пијаница и Пјеро вљубен, така

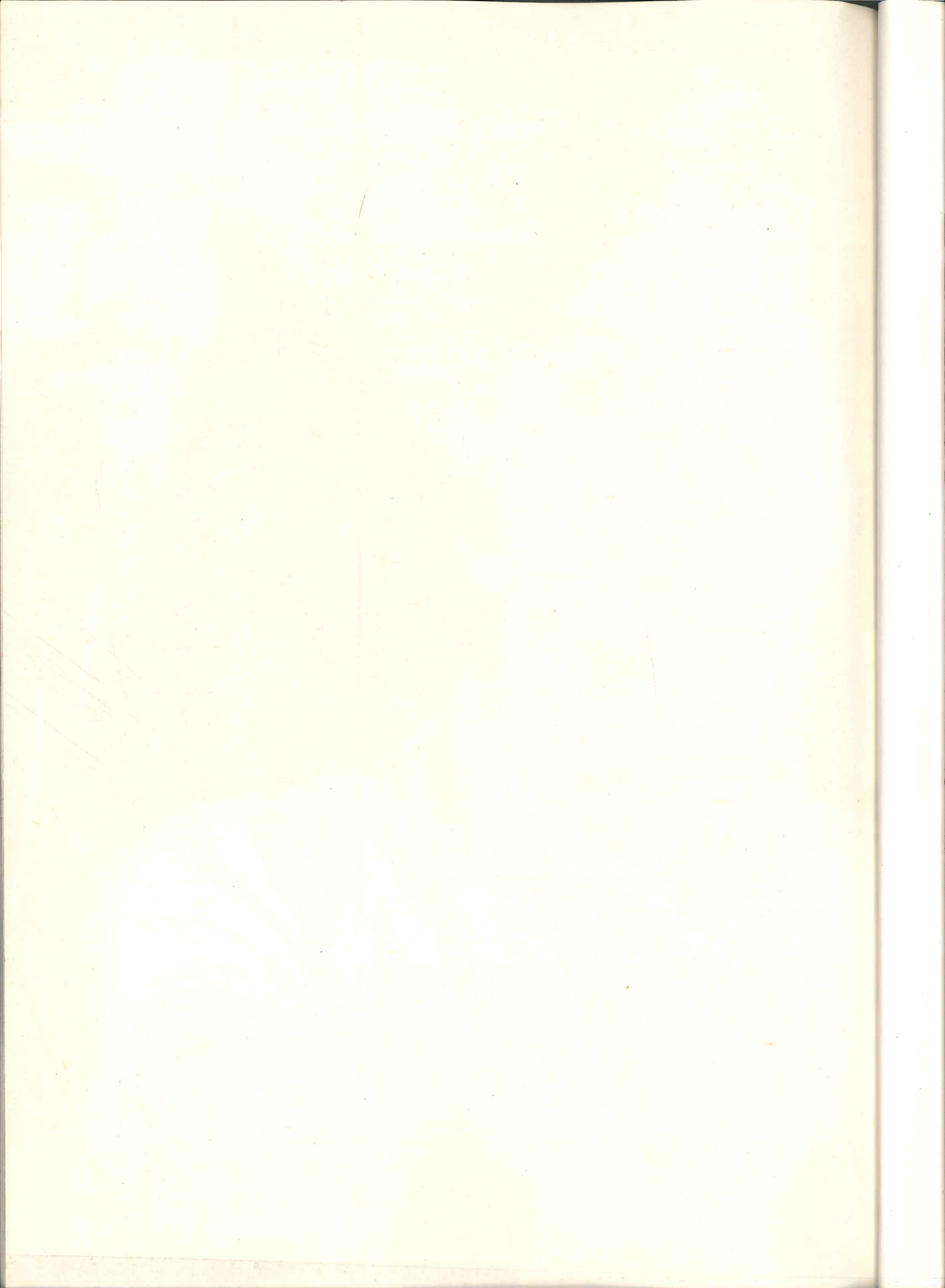
ќе ја видиме Гарбо кралица и Гарбо куртизана, Марлен блудница и Марлен шпионка, Штрохајм (Stroheim) на Гибралтар и Штрохајм во војна, Габен (Gabin) легионер и Габен скитник.

Совршен пример е Чаплин (Chaplin). Во Персија видов филм што што не постои, а кој се викаше "Животот на Шарло". Персиските кина се под отворено небо; на сидовите што ги опкружуваат гледачите седеа црни мачки и гледаа. Арменијанските прикажувачи направиле, злобно, монтажен склоп од сите Шарлови кратки филмови, а резултатот, еден мошне долг игран филм, беше чудесен: митот се појавуваше во чиста состојба.

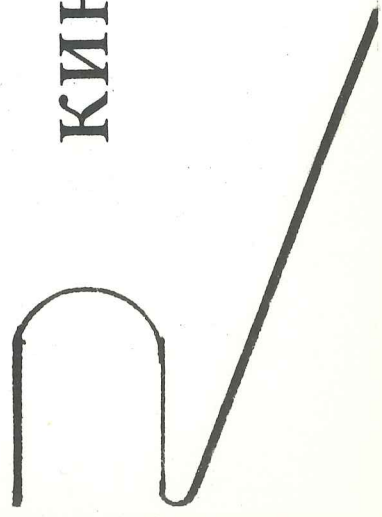
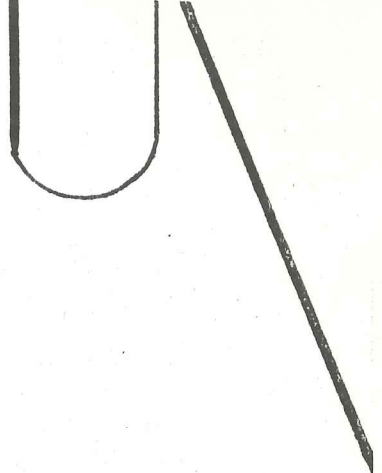
Она што артистот очигледно ни го покажува, без сомневање произлегува од сценариото. "Нибелунзите" (Die Nibelungen) се еден познат мит; најголемиот меѓународен успех на Рене Клер (Rene Clair) "Милион" е нешто подмладен мит за Пепелашка; на еден по рафиниран начин се провлекува мит и во "Потемкин", во "Мајка", во големите шведски филмови, во "Калигари" (Das Kabinett des Dr. Caligari), во "Синиот ангел" (Der blaue Engel), во делото "Јас сум бегалец" (I am A Fugitive from A Chain Gang), во сите Шарлови филмови. Меѓу другите современи митови, правдата во својот поединечен или колективен облик, авантурата и сексуалноста уште ни оддалеку не ја исцрпила својата моќ. Филмот се обраќа кон масите, а масите го сакаат митот, во доброто и злото. Војната (и тоа како) би ни го покажала сето тоа кога би се обиделе да ја заборавиме: кафеанскиот стратег е помалку позната личност отколку "човекот кој од сигурни извори дознава дека непријателот на децата им ги сече рацете". Од неточни вести до фејтони, новинарството лаже низ митови.

Митот започнува со Фантомас, но завршува со Христос. Масите ни оддалеку не го сакаат она што е најдобро кај него, но затоа пак често го препознаваат. Што е тоа што тие го слушаат во проповедите на светиот Бернард? Нешто што тој ниту го кажал? Можеби. Секако. Но како да го пренебрегнеме она што го сфатија во моментот кога тој непознат глас успеа да продре до најдлабоките катчиња од нивните срца?





КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР



Нови броеви на филмските списанија во кинотечната библиотека

За четиримесечната пауза помеѓу 6 и 7 број на кинотечниот месечник, во нашата библиотека пристигнаа повеќе броеви од филмски списанија на кои Кинотеката е претплата.

Од американското гласило "VARIETY" пристигнаа броевите 7, 8, 9, 10, 11 и 12, како и полугодишниот број кој ги содржи најинтересните написи од изминатите шест броја.

Од најновите пристигнати броеви 4, 5, 6 и 7 на "AMERICAN CINEMATOGRAPHER" би ги издвоиле можеби како најинтересни репортажите за најновите филмски проекти "Звездените војни" на Џорџ Лукас и "Железницата на смртта" на Џејмс Голдстон.

Есенскиот број на англиското списание "SIGHT AND SOUND" исто така обилува со интересни прилози, репортажи и разговори со познати филмски уметници, како што се на пример портретите на Алфред Хичкок и Џорџ Цукор.

Во кинотечната библиотека почна да пристигнува уште едно нови филмско списание. Тоа е американското списание "FILM CULTURE" кое во главно презентира написи од областа на теоријата на филмот.

Од пристигнатите советски списанија "Кино искуство" и "Советски филм" треба да се одбележи прилогот на Ростислав Јурењев (во две продолженија) под наслов "Под туго небо". Инаку овој мошне интересен и значаен материјал е дел од обемната монографија на Јурењев "Ејзенштејн. Идеи, филмови, метод". Двете спомнати продолженија, што се објавени во "Кино искуство" се однесуваат на периодот што Ејзенштејн го поминал во САД и Мексико.

Последните пет броеви од чехословачкото филмско списание "FILM A DOBA" донесува повеќе интересни прилози, од кои нашето внимание посебно го привлече разговорот со југословенскиот филмски режисер Душан Вукотик, објавен во шестиот број.

Од Италија пристигна двобројот (2-3) на информативното списание "CINEMATOGRAFIA ITALIANA", а од Франција "J'AVANT SCENE DU CINEMA" (187-193) и "CINEMA 77" (222-226). Нашето внимание посебно го привлечеа, од првото списание, броевите посветени на Мурнау и Грифит, додека од многубројните значајни и интересни прилози поместени во броевите од второто списание, ќе ги набележиме оние за браќата Тавиани, за Тео Ангелопулос и за шпанскиот и арапскиот филм.

Од домашните филмски списанија пристигнаа последните броеви на Белградски "Филмограф", Љубљански "Екран" и Сараевскиот "Синеаст". Од навистина многубројните прилози поместени во овие списанија

105

ке обрнеме внимание на прилогот на Ѓорѓи Василевски за појавата на "Кинотечниот месечник" (Филмограф бр.5) и оние на Јусуф Мустафиќ и Благоја Куновски за Бранко Гапо (Синеаст 35-36).

10-ти кинотечен циклус

ВОЕН ФИЛМ

Во периодот од 18 до 30 октомври се одржува 10-от по ред кинотечен циклус филмови под наслов "Воен филм". Во оваа филмска програма поместени се следниве филмови:

- БЕГАЛЦИ, Франција, Жан Пол Шануа
- СВИРЕПО МОРЕ, Англија, 1952, Чарлс Френд
- КАНАЛ, Полска, 1957, Анжеј Вајда.
- АЛЖИРСКА БИТКА, Алжир-Италија, 1965, Гило Понтекорво.
- БИТКА ЗА ПРУГАТА, Франција, 1946, Рене Клеман.
- БОИШТЕ, САД, 1950, Вилијам Велман.

Редовната трибина ќе се одржи на 1 ноември.



Во подготвувањето на овој
број соработуваа:

Ѓорѓи ВАСИЛЕВСКИ
Богомил ЃУЗЕЛ
Љубомир КОСТОВСКИ
Благоја КУНОВСКИ
Никола НОВКОВСКИ
Оливера ПАВЛОВСКА
Златко ПАНОВ
Мартин ПАНЧЕВСКИ
Илија ПЕНУШЛИСКИ
Илинденка ПЕТРУШЕВА
Дубравка РУБЕН
Костадин ТАНЧЕВ - Динката
Љупчо ТОЗИЈА
Мирослав ЧЕПИНЧИЌ
Стево ЦРВЕНКОВСКИ



Издава:

КИНОТЕКА НА СР МАКЕДОНИЈА

- Скопје

Кеј Димитар Влахов 66

тел. 32-356

п.фах 161 - 91000 Скопје

за издавачот Ацо ПЕТРОВСКИ



Печатено во печатницата

на НУБ "Климент Охридски"

тираж: 300 примероци