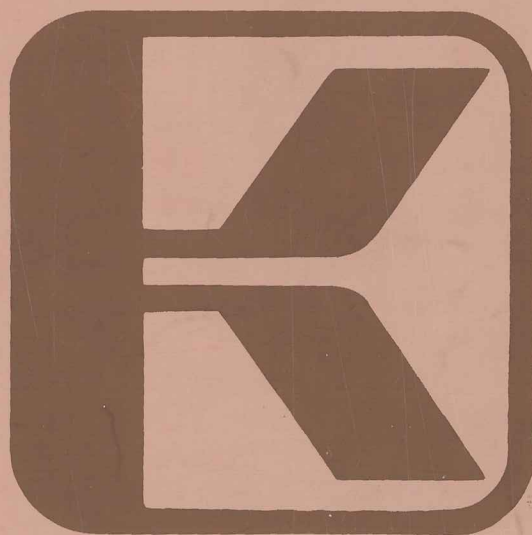


КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



***киношечен
месечник***

8

Скопје, ноември, 1977

СОДРЖИНА

ЈУБИЛЕЈ

- Триесет години македонски филм..... 5
- Филмографија на македонскиот игран филм..... 14

АРХИВ НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

Помеѓу двете светски војни

- Секавања на Александар Етемовски..... 29

Прилози за "Фросина"

- Секавања на Владо Малески..... 35
- Секавања на Киро Билбиловски..... 38
- За "Фросина" низ страниците на списанието "Филм" од 1952 година..... 41

ПОВОДИ

IX кинотечен циклус "ШЕКСПИР НА ФИЛМ"

- Допирот на театарските и филмските облици во "Хенри V" и "Ричард III"..... 52
- По повод филмот "Дванаесеттата ноќ"..... 54
- Страста на безделникот..... 55
- Шекспир како ПОДАТОК..... 58
- Шекспир и Оливие..... 61
- Јан Кот за Шекспир (превод)..... 65
- Податоци и филмографии..... 68

X кинотечен циклус "ВОЕН ФИЛМ"

- Уводник за филмската трибина..... 76
- Глобалната слика на воениот филм..... 77
- Ерозивноста на еден хипотетичен хероизам..... 81
- Последната станица-слобода..... 82
- По повод филмот "Боиште"..... 85
- По повод филмот "Канал"..... 86
- Раѓањето на една нација по Понтекорво..... 89
- Метаморфозите на воениот филм..... 90
- Податоци и филмографии..... 99

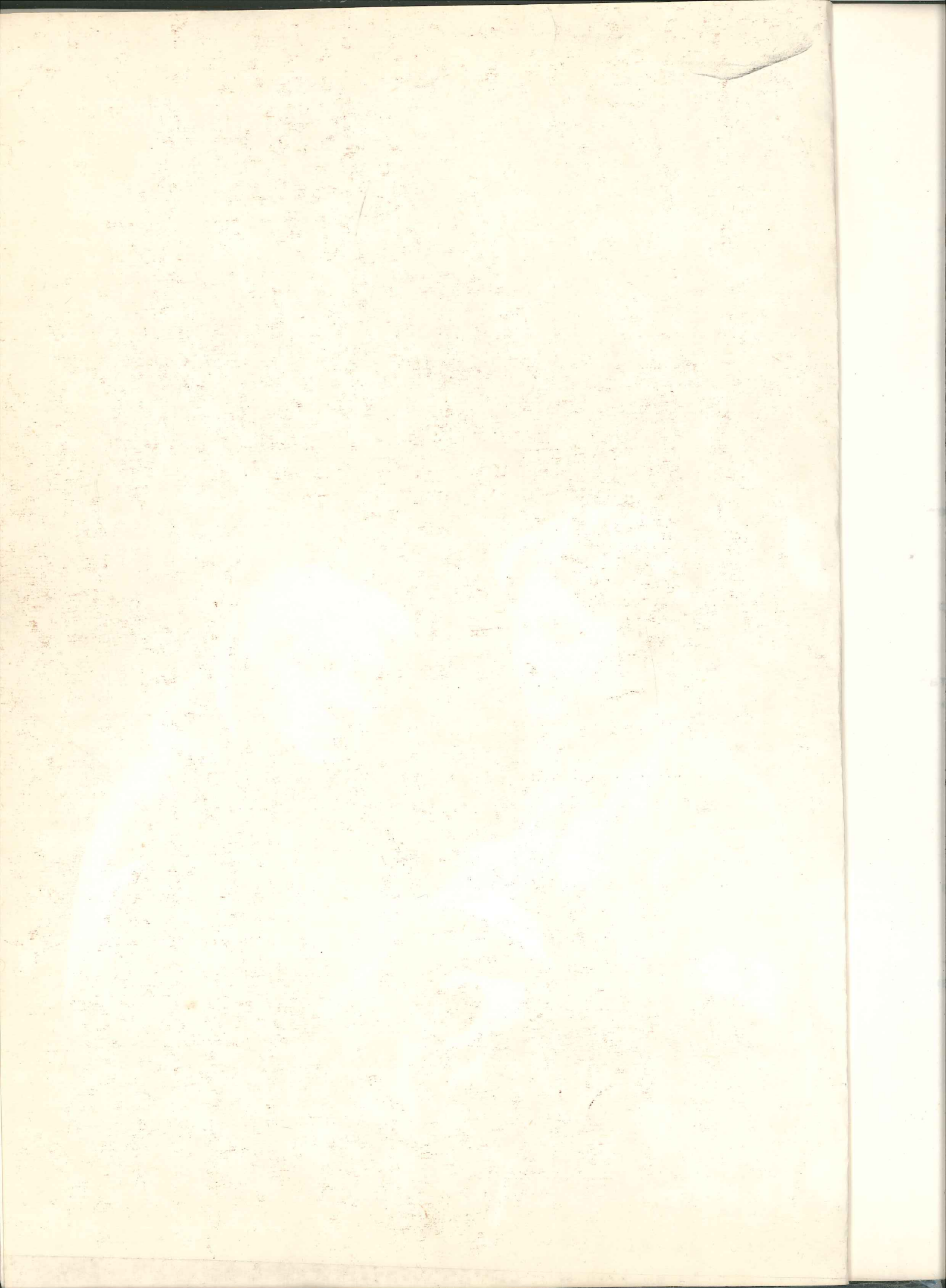
Октомври и филмот 104

ОД ТЕОРИЈАТА НА ФИЛМОТ

- Триумфот на реалистичката традиција..... 112
- Ерик Ромер: од "Целулоид и мермер"(превод).... 113

КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР..... 120







ПО ПОВОД 30-ГОДИШНИОТ ЈУБИЛЕЈ НА "ВАРДАР ФИЛМ"

ТРИЕСЕТ ГОДИНИ МАКЕДОНСКИ ФИЛМ

Независно од големата пионерска улога и мошне богатата снимателска и документаристичка активност пројавена во почетокот на овој век во Македонија од првиот филмски снимател на Балканот, Милтон Манаки од Битола, почетоците на организирано создавање на македонскиот филм паѓаат непосредно по завршувањето на Втората светска војна. Тој период на првите филмски студии и журнари за секојдневните настани и актуелности кај нас, снимени непосредно по ослободувањето, го означува всушност раѓањето на седмата уметност во Македонија.

Тоа е времето, кога за прв пат целулоидната лента го забележа и надалеку го пренесе македонскиот збор, кога самоуките филмски ентузијастички правееа своите први чекори, а филмската камера го регистрираше, разоткриваше и афирмираше ова наше поднебје. Тие почетни филмски напори не оставија некоја подлабока естетско-уметничка трага, не значеа посебен белег во филмското творештво, меѓутоа, снимениот филмски, фактографски материјал со непроценливо документаристичко и историско значење останува како трајно сведоштво на еден неповторлив временски период. Истовремено, тие почетоци ги навестија неограничените можности на филмскиот медиум и создадоа основа за натамошен организиран развој на филмската уметност во Македонија.

Со формирањето на специјализираното филмско претпријатие "Вардар филм" во 1947 година и успешната реализација на првите самостојни документарни филмови на Трајче Попов и Благоја Дрнков "Жито за народот" и "На избори за нови победи" отпочнува посистематско и континуирано филмско производство. Мошне интензивната стопанска и културна преобразба на Македонија императивно услови проширување на материјалната база и, пред сè забрзан подем на филмското производство.

Во текот на триесетте години од своето постоење "Вардар филм", со мали осцилации, подеднакво ја негуваше и унапредуваше играната, документарната и кусометражната продукција, а последните неколку години ја интензивира и продукцијата на цртаниот и анимираниот филм. Досега се снимени околу триесет играни и преку четиристотини документарни, кусометражни и анимирани филмови, филмски журнари и документации. Во исто време, создаден е сопствен стручно-професионален и творечко-креативен

кадар, кој особено последниве години постигна завидно ниво во сферата на уметничките и технолошките достигнувања, потврдувајќи ја не само уметничката зрелост на македонските филмски автори, туку и репертоарската осмисленост, кадровската ориентација и консолидација на претпријатието во целост.

Со интеграцијата на производно-кадровските потенцијали во Републиката, унапредувањето на производните и модернизацијата на техничките капацитети, како и со проширувањето на материјалната база на претпријатието се создадоа услови за зголемено и поконтинуирано филмско производство. Тоа овозможи "Вардар филм" последниве години да прерасне во една од најзначајните југословенски производни филмски куќи.

Меѓутоа, развојот на "Вардар филм" е проследен и со одредени тешкотии. На пример, во поплавата што го снајде Скопје во ноември 1962 година беше уништен скоро сиот дотогашен фонд на играни, документарни и кусометражни филмови, како и првите снимени стории и филмски журнари веднаш по ослободувањето. Во меѓувреме се правеа вонредни напори за негова постапна регенерација. Тоа е, секако, макотрпен и многу сложен процес, кој бара и големи материјални вложувања. На повидок се веќе одредени резултати. Извршена е комплетна регенерација, на пример, на играниот филм "Солунските атентатори" и на некои кратки филмови. Процесот на регенерација на филмовите во колор се одвива потешко. Во поново време е формиран фонд за собирање и средување и на другите документаристички материјали снимени досега на територијата на Македонија. Процесот на регенерација, собирање и средување на старите архивски, документаристички филмски материјали го забрзува Македонската кинотека, формирана во 1976 година.

Катастрофалниот земјотрес што го разурна главниот град на Македонија на 26 јули 1963 година, повторно, но сега во далеку поголеми размери и со поголеми последици, им нанесе непроценливи штети на веќе обновената од поплавата техника, фондусот и зградата на "Вардар филм". Меѓутоа, тоа не ги спречи филмските работници, само неколку часови по големата трагедија, во која беа и лично погодени, да излезат на улиците на својот разурнат град и да ги активираат филмските камери, за тонската копија на првиот документарен филм "Скопје на 26 јули" да биде завршена само три дена по потресот. На тема земјотрес снимени се уште 26 документарни и кусометражни филмови и еден долгометражен документарен филм "Скопје 63". Скоро сите тие филмови со по неколку десетина тонски копии синхронизирани на странски јазици помогнаа во информирањето на нашата и светска јавност за катастрофалниот земјотрес и неговите тешко совладливи последици.

Развитокот на творештвото во областа на кусометражниот филм

Првите неколку години од појавата на организирано филмско производство во Македонија протекнаа, главно, во онаа сеопфатна љубопитност на филмската камера свртена кон фактографското одбележување на дадената стварност, љубопитност која од една страна резултираше со низа журнари, репортажи и "класични" документарци што беа толку потребни во едно време лишено од присуството на телевизијата, а од друга страна таа љубопитност забележувајќи појави од трајно фактографско значење, истовремено беше инструмент за созревање на филмските творци, кои за прв пат во своите раце имаа ново изразно средство, чии тајни и технолошки карактеристики требаше да се запознаат. Испитаат и усовршат.

Во тој период не беа создадени позначајни уметнички дела, но сепак се навести појавата на творечките индивидуалности, забележлива повидно во неколкуте кусометражни филмови на Славко Јаневски и во првиот кусометражен филм на Бранко Гапо "Птиците доаѓаат". Овие први никулци на творечката индивидуалност во пазувите на фактографијата и чистиот документ, за жал, немаа свои следбеници и не го создадоа стилот на македонската авторска кинематографија. Можеби зашто премногу им робуваа на литературните канони (во првиот случај), останаа осамени во средината на македонските документаристи, кои во тоа време беа доста оддалечени и од литературата и од сопствениот афинитет за посложени, посензибилни филмски структури, или затоа што на посреден начин беа изведени од една вештачки применета за тоа време помодна ламорисовска школа на документарниот филм (во вториот случај), која не можеше да фати корен во Македонија и остана само можен експрес или забележителен авторски инцидент.

Пробивот до автентичниот македонски документарен филм стана можен дури тогаш кога документаристите се свртија кон своето поднебје, согледано и со авторски а не само со фактографски очи. Според тоа, таквиот пробив за првпат беше постигнат во документарниот филм на Бранко Гапо "Граница", кој на еден автентичен, документаристички начин, бележејќи ја стварноста, ја вклучува и емоционалноста како иманентна психолошка карактеристика и на поднебјето и на луѓето што ги слика. Без оваа иманентна, на нив својствена, органска психолошко-емоционална компонента, нашите документарни филмови би останале само сведоштво, а не и индивидуални авторски дела.

Натамошниот развој на таа, да ја наречеме, "авторска" компонента може да се следи и во филмот на Димитрие Османли "Дванаесетте од Папрадник", каде што документот е, исто така, обоен со низа драмски, психолошко-емоционални компоненти, кои прават егзистенцијалното прашање на кои и да било луѓе или која и да било средина да прерасне во нешто поголемо, во нешто наше, препознатливо, идентификувачко.

Покрај оваа веристичко-документарна автентика на првите авторски дела во македонската кинематографија, можеби паралелно со неа, се одвиваше и еден друг процес на култивирање, синеастичко приобање кон филмскиот приказ, сфатен не само како рамка за соопштување на потресни документарни сведоштва од нашето време, туку пред сè како полигон за изразување на авторскиот сензибилитет низ една послободна и утилитарно неомеѓена тема, која низ своите лирски и, пред сè, филмски носивости имаше за цел метафорично да ја согледа и прикаже стварноста или макар само еден дел од неа - "Весници, весници" на Александар Ѓурчинов. Овој филм на еден алегориски, антропоморфен начин ја раскажува судбината на весниците, сфатена како метафора на можната човекова судбина и во една поширока смисла поставува прв обид кај нас да се направи филм - есеј со скриено значење но и јасна смисла, која не е буквалистички запис за виденото. Во овој филм за прв пат духот и шармот ја наградија сериозната драматска компонента, воведувајќи ја лежерноста во македонскиот филмски израз како една карактеристика која подоцна ќе има и други свои протагонисти.

Така на пример, во филмот на Кочо Недков "Насмевнете се, молам", оваа компонента добива свои посебни карактеристики изразени низ желбата да се биде политички и општествено ангажиран на еден непринудено асоцијативен и духовито надграден начин.

Компонентата на лежерноста и духот има своја натамошна генеза во развитокот на македонската документарна и кусометражна продукција преку филмот "Свадбата на шарпланинецот" на Трајче Попов, па сè до најновите, се разбира сосема поинаку осмислени иновации во дел од анимираната продукција (особено кај Дарко Марковиќ и Боро Пејчинов). Ветеранот на македонскиот документарец Трајче Попов, кој во својот импозантен творечки опус остварил добри и значајни филмски остварувања, како што се "Птици и риби", "Шарпланинецот Мургош", "Бараме леб", "Охридскиот светилник", "Довикување на пролетта", - токму во "Свадбата на шарпланинецот" се надоврзува, со својот посебен стил, на таа "духовита" компонента во македонското кусометражно творештво. Тогаш и тој за прв пат ја напушта својата правилинска сериозност и строгост во изразот, за да му вдахне на својот документ доза на хумор, емоционалност и симпатии, претворајќи ја метафорично приказната за кучињата во вистинска ода на љубовта.

Така, повеќеслојноста на македонскиот стилски израз придонесува да се создадат дела со повеќе поттексти, амбивалентни по својата структура и експресивни по својот израз.

Секако, врвниот домет во оваа амбивалентна насока го достигнува младиот режисер Столе Попов во кусометражниот документарен филм

"Оган" и долгометражниот документарен филм "Австралија, Австралија", дела кои на најдобар можен начин ја одбележаа стилската автентичност на македонскиот документарен филмски израз, станувајќи рамоправни фактори во формирањето на сликата за југословенската документаристичка школа. Упростено дефинирани, карактеристиките на овој нов македонски бран би можеле да се сведат на следното: експресивност на изразот, лежерност но и ударна поента, филмичност на призорот кој има своја култивирана форма, но и ударно емоционална содржина. Појавата на новите сили влева нова трансфузија во крвотокот и на постарата генерација, па така тој позитивен бран на нови вреднувања и нови домети резултира со автентични филмски дела и кај постарата генерација (на пример кај Кочо Недков во филмовите "Кајак 75" и "Шестиот играч"). Цела низа творечки индивидуалности ја шират и дополнуваат лепезата на изразните творечки можности и дострели на македонскиот кусометражен филм, збогатен во своите форми и содржини со актуелните пораки на Мето Петровски во филмот "Очите треба да гледаат...", духовитите парафрази на Зоран Младеновиќ во "Фаулбал", или метафизичките заклучоци изведени од внимателното документарно понирање во суштината на проблемот кај Лаки Чемчев во "Крлак", "Слава на животот", "Радост".

На најновата генерација филмски автори ѝ припаѓа и Коле Манев со својата искрена емоционалност, ставена во чесна служба на еден политичко-социолошки проседе во долгометражниот документарен филм "Тулгеш", а посебно поглавје во вака богато пространетата и развиена лепеза на творечките можности и домети на македонскиот кусометражен филм претставува расцутот на македонската школа на цртаниот и анимиран филм, веќе доволно афирмирана, призната и присутна не само во Македонија и Југославија туку и во светот. Нејзините основоположници Дарко Марковиќ и Петар Глигоровски, како и некои од помладите автори (Боро Пејчинов, Делчо Михајлов) дадоа свој виден удел во натамошниот успешен развој и афирмација на овој филмски жанр.

Продукцијата и филмското творештво во областа на играниот филм

Играниот филм, за разлика од документарната и кусометражната продукција, во Македонија имаше сосема спротивен тек на својот развој. Карактеристично за периодот 1952-1967 година е дека скоро сета продукција на играни филмови беше реализирана од страна на режисери од другите филмски центри во земјата. Таа соработка во подоцнешната фаза се сведе само на повремени гостувања на филмски режисери, но во реализација на продукцијата учествуваа, а и натаму учествуваат одредени профили на филмски работници, особено филмски артисти.

Првиот македонски игран филм "Фросина" беше снимен во 1952 година според сценариото на Владо Малески, а во режија на Воислав Нановиќ. Само три години подоцна произведен е вториот наш игран филм "Волчја ноќ" во режија на Франце Штиглиц. Тематски и двата филма беа инспирирани од нашата народно-ослободителна војна. Во споредба со "Фросина", филмот "Волчја ноќ" претставуваше филмско дело со осведочени уметнички вредности. Филмот беше снимен според сценариото на Славко Јаневски, наградено на Пулскиот фестивал со прва награда. Во 1957 година беше реализиран филм со современа тема - "Малиот човек" во режија на Жика Чукулиќ, а следната година беше завршен и првиот копродукционен зафат на "Вардар филм" и "Хесперија филм" од Рим, играниот филм "Дубровски", во режија на Вилијам Дитерле.

Во овој временски интервал кај нас беше снимен и првиот југословенски игран филм во колор и синемаскоп техника "Мис Стон" во режија на Жика Митровиќ (1958 година). Оваа сликовна хроника за борбата на македонскиот народ за слобода од времето на Отоманската империја претставуваше значајно уметничко остварување во рамките на својот жанр. Надоврзувајќи се на оваа тематска определба, инспирирана од Илинденската епопеја, своевиден успех претставуваше и играниот филм "Солунските атентатори", реализиран во 1961 година (Жика Митровиќ). Миомир Стаменковиќ и Љубиша Георгиевски го режираа во 1964 година играниот филм "Под исто небо" чија тематска определба е НОБ.

Потпрен, речиси, во целост на гостувачки режисерски кадри, македонскиот игран филм се продуцираше повеќе спонтано и инцидентно одошто системно, континуирано и организирано. Меѓутоа, ако за почетната етапа во создавањето на нашата играна продукција (поради отсуство на квалификуван режисерски кадар за игран филм) гостувањата беа неминовност за подоцнешната фаза за тоа немаше вистинско оправдување. Барем не целосно и не секогаш ("Виза на злото" - 1959, "Три Ани" - 1959, "Каде по дождот" - 1967, а донекаде и во "До победата и по неа" - 1966 и "Македонскиот дел од пеколот" - 1972 година). Карактеристично е меѓутоа дека сценариото на Симон Дракул за филмот "До победата и по неа" и на Славко Јаневски, Панде Ташковски и Ватрослав Мимица за филмот "Македонскиот дел од пеколот", се наградени со Златна арена на Пулскиот филмски фестивал.

Повеќето од вите овие филмови тематски беа свртени кон афирмацијата на подалечното историско минато на македонскиот народ, неговата макотрпна борба за опстојување и слобода, херојската народноослободителна борба и само одвреме навреме беа окупирани со нашата сегашност.

Појавата на творечките индивидуалности во доменот на играните филмови од домашни автори започна во 1961 година - година мошне значајна за македонската играна продукција, кога е снимен првиот игран филм од наш автор. Тоа е "Мирно лето" на Димитрие Османли, прва наша современа комедија, која иако не донесе нејкои особени стилски иновации, сепак претставуваше успешен старт на еден македонски автор и гаранција за созреаноста на една творечка генерација македонски автори на играни филмови. Под превезот на изминатите години, ова филмско дело сепак делува свежо, затоа што се одликува со една искреност и спонтаност во изразот кои се скоро без преседан во овој сеуште најтежок филмски жанр. Во натамошниот опус на овој автор, (во меѓувреме, 1968 година го реализира филмот "Мemento"), треба да се издвои и да се потенцира филмот "Жед" (1971), дело солидно потпрено врз вдахновената литература на Живко Чинго, дело кое, тргнувајќи од социолошко-економските координати на едно поднебје, се обидува да ја надрасне документаристиката со надградување на поетската визија за мечтите и урбаните илузии на човекот, осуден да талка низ суводолиците на своето минато и своето, сепак условено и омеѓено, денес.

Вториот автор на играни филмови е Бранко Гапо, кој ги режираше филмовите "Денови на искушение" (1965), "Време без војна" (1969), "Истрел" (1972) и "Најдолгиот пат" (1976). Следејќи ги поривите на својот еруптивен темперамент и на своето чувство за тлото, докажани низ многубројните документарни филмови, се чини дека Гапо сепак најмногу ја задовлжи кинематографијата со "Време без војна" и со "Најдолгиот пат". "Време без војна" е значаен филм затоа што со него за прв пат македонскиот филм навлезе во еден вистински и неминовен судир со животот. Тој е филм целосно потпрен врз автентиката на една средина и едно време, чии траги и последици се живи и присутни сè до денес, филм, исто така, успешно потпрен и врз автентиката на ликовите и ситуациите, натопени со документаристичко - веристичка уверливост, од една страна, и со емоционално - психолошка мотивираност и доследност, од друга страна. Филмот "Најдолгиот пат" е фреска за патилата на македонскиот човек од поблиската национална историја, но тој е и нешто друго - една симболична, метафорична потврда на теоријата на апсурдот и, истовремено, потресно сведоштво за неуништивоста на генот на човекот и неговото исконско патување и враќање, неговото прогонство за да се остане човек или да се загубат коските во неповрат на испитанијата. Во овој филм степеноста на човекот и пејзажот достигнува свое високо естетско ниво и претставува нова изразна вредност на филмскиот медиум.

Следниот автор на играни филмови во Македонија е Трајче Попов, исто така врвен документарист, кој во филмот "Македонска крвава свадба" (1968) го користи пристапот на народните раска-

жувачи, го користи фолклорот и богатите етнографски наследства за да ни раскаже една позната историја од нашето непосредно минато, историја која сеуште ги пленува срцата на широките маси, ненавлегувајќи притоа во никакви естетски експерименти или ексцеси, но останувајќи доследен на спонтаноста на народното творештво. Во својот втор игран филм "Пресуда" (1977), снимен според сценариото на Јово Камберски, Трајче Попов сепак се обидува да го измени својот стил и успева да внесе нешто ново во стандардните обрасци на филмовите од НОБ, раббранавајќи ја емоционално атмосферата на војната, доловувајќи го човечкото ехо во нејзината суровост и неумоливост.

Сосема поинаков пристап и сосема поинакви естетски согледувања во македонската кинематографија донесе творечката личност на еден врвен театарски и, се чини, најнеизедначен филмски режисер - Љубиша Георгиевски. Неговиот прв филм "Планината на гневот" (1968) реализиран според сценариото на Анте Поповски, несправедливо потценет од тогашната критика, несомнено најави некои нови изразни можности, најави една поинаква и оригинална творечка личност, радикално различна од шаблонизираниите претстави за филмот како исклучителен медиум на масите. За жал, натамошниот развој на оваа интересна творечка личност низ филмовите "Републиката во пламен" (1969) и "Цената на градот" (1970) имаше своја удолна линија, за што не е виновен само режисерот кој, импулсивно воден од својот империјализам, не сакаше да знае за почитување на корективите на времето во кое твореше и, лишен од самостатичност, подлегна на императивите на продукционите односи и на сопствената импулсивна занесеност.

Појавата на Кирил Цаневски во македонската кинематографија означува нова етапа во развитокот на естетските истражувања и оригиналноста на пристапот. Со играниот филм "Црно семе" (1971) во нашата кинематографија беше зачнато едно сериозно и ново естетско согледување на стварноста низ метафоричниот однос кон сеприсутното минато, чии траги и последици се присутни не само денес, туку, пошироко гледано, и во едно недефинирано и неизвесно, бремено со фрустрации, утре. Апокалиптичен филм, кој на еден само навидум документаристички и веристички, а всушност метафорично стилизиран, начин говори за непожелната иднина низ сеуште присутното, полно со лузни минато. Химна на тврдокорноста и истрајноста на македонскиот, па и универзалниот човек денес, зрело остварување на синеаст, кој во своето прво дело покажа дека знае да мисли и чувствува со сензибилитетот на современиот човек - сведетел и учесник во страотната апокалипса на насилството и отпорот. Вториот игран филм на Цаневски "Јад" (1975) ги продолжи естетските истражувања во една нова, поинаква насока. Иако правен како историски спектакл, филмот "Јад" е всушност нешто друго. Свесно жртвувајќи

ја спектакуларноста на филмскиот приказ на сметка на сензитивитетот на филмската камера и филмскиот монтажен рез, овој филм преставува еден вид есеј за борбата на идеологиите, за вечните судири во човекот кои не се само егзистенцијални туку пред сè, психолошко - есенцијални. На тој начин реалното прераснува во иреално за да стане метафорична магија на филмскиот израз и за да се претвори во еден посебен стил.

Коле Ангеловски со играниот филм "Колнати сме, Ирина" (1973) навести едно ново име во македонскиот игран филм, со обидот да се остане во доменот на интимистичка психолошка драма, да се направи евтин, неспектакуларен филм и да се соопштат некои вечни вистини за човекот.

Натамошните врвици на македонскиот игран филм конечно се свртуваат кон богатите слоеви на ова наше секојдневие, кон "малите теми" чии актуелни пораки и чија свежина го растоваруваат македонскиот филм од наследствата на традицијата и од таканаречениот "историски грч", овозможувајќи му да се идентифицира со трендот на општојугословенскиот филм денес. Во првиот филм на Александар Ѓурчинов "Исправи се, Делфина" (1977) не е веќе битно да се потенцира националното низ локалното, тоа спонтано избива низ сензитивитетот на авторот, кој ја следи емоционалната температура на темата, ненамерно придавајќи ѝ ги оние национални белези и карактеристики кои порано тезично и консеквентно биле вметнувани како задача, како цел. Процесот "од локалното кон универзалното", до колку е овде важно да го инаугурираме како целесообразен и неминовен творечки процес, добива своја едноставна и логична потврда токму во овој современ филм на Ѓурчинов. Овој филм со свежината на својот лесно приемлив и допадлив стил, со својата пред сè емоционална а не само спектакуларна поетика, укажува на една од можните патеки за натамошен развој на македонскиот игран филм.

Коста Крпач





ФИЛМОГРАФИЈА НА МАКЕДОНСКИОТ ИГРАН ФИЛМ

1952

Ф Р О С И Н А

продукција: Вардар филм
сценарио: Владо Малески
режија: Воислав Нановиќ
фотографија: Киро Билбиловски
музика: Трајко Прокопиев
сценографија: Милан Васиќ
монтажа: Миланка Нановиќ
улоги: Мери Бошкова, Илија Џувалековски, Петре Прличко,
Нафа Подерегин, Ацо Јовановски, Љупка Џундева

35 мм, ц/б, стандард.

1955

В О Л Ч Ј А Н О К

продукција: Вардар филм
сценарио: Славко Јаневски
режија: Франце Штиглиц
фотографија: Бранко Михајловски, Љубе Петковски
музика: Трајко Прокопиев
сценографија: Диме Шумка
монтажа: Воислав (Вања) Бјењаш
улоги: Илија Џувалековски, Драгомир Фелба, Трајко Чоревски,
Драги Крстевски, Савета Малинска, Петре Прличко.

35 мм., ц/б, стандард

1957

М А Л И О Т Ч О В Е К

продукција: Вардар филм
сценарио: Жика Чукулиќ, Светолик Марикиќ, Јосип Новак и
Ѓорѓе Радишиќ, по идеја на Миодраг Ѓурѓевиќ.
режија: Живан (Жика) Чукулиќ
фотографија: Јосип Новак
музика: Иво Тијардовиќ
сценографија: Миомир Дениќ, Милан Васиќ

монтажа: Маја Лазаров (Рибар)
улоги: Раде Марковић, Мира Ступица, Емил Рубен, Илија
Џувалековски, Лиљана Марковић, Михајло Викторовић,
Бранко Плеша.

35 мм., ц/б, стандард.

1958

М И С Т О Н

продукција: Вардар филм
сценарио : Ѓорѓи Абациев, Трајче Попов
режија: Живорад (Жика) Митровић
фотографија: Миленко (Миша) Стојановић
музика: Иван Рупник
сценографија: Василие Поповић - Цицо
монтажа: Војислав (Вања) Бјењаш
улоги: Олга Спиридоновић, Илија Милчин, Драган Оцоковић,
Петре Прличко, Илија Џувалековски, Марија Тоциноска.

35 мм., колор, тоталскоп.

1959

В И З А Н А З Л О Т О

продукција: Вардар филм
сценарио: Славко Јаневски
режија: Франце Штиглиц
фотографија: Бранко Михајловски
Музика: Бојан Адамич
Сценографија: Диме Шумка
монтажа: Војислав (Вања) Бјењаш, Јелена Бјењаш
улоги: Илија Џувалековски, Слободан Перовић, Метка Оцвирик,
Ацо Јовановски, Предраг Дишленковић, Петре Прличко.

35 мм., ц/б, стандард.

Т Р И А Н И

продукција: Вардар филм
сценарио: Слободан Глумац
режија: Бранко Бауер
фотографија: Бранко Блажина
музика: Бојан Адамич
сценографија: Владимир Тадеј

монтажа: Радојка Иванчевик

улоги: Душан Стефановик, Светлана Мишковиќ, Марија Кон,
Дубравка Гал, Бранко Татик, Тито Строци, Ружица
Комненовик.

35 мм., ц/б, тоталскоп.

1961

МИРНО ЛЕТО

продукција: Вардар филм

сценарио: Фрида Филиповик

режија: Димитрие Османли

фотографија: Љубе Петковски

музика: Драгутин Савин

сценографија: Диме Шумка

монтажа: Маја Лазаров

улоги: Слободан Перовик, Љупка Џундева, Мери Бошкова,
Илија Милчин, Илија Џувалековски, Петре Прличко,
Дарко Дамевски, Димитар Костаров.

35 мм., ц/б, вајдскрин.

СОЛУНСКИ АТЕНТАТОРИ

продукција: Вардар филм

сценарио: Јован Бошковски

режија: Жика Митровик

фотографија: Љубе Петковски

музика: Душан Радик

сценографија: Диме Шумка

монтажа: Катарина Стојановик

улоги: Александар Гаврик, Драган Оцокољик, Петре Прличко,
Дарко Дамевски, Истреф Беголи, Марко Тодоровик,
Стево Спасовски.

35 мм., ц/б, тоталскоп

1964

ПОД ИСТО НЕБО

продукција: Вардар филм

сценарио: Јован Бошковски

режија: Миомир Стаменковик и Љубиша Георгиевски

фотографија: Бранко Михајловски

музика: Томислав Зографски
сценографија: Диме Шумка
костимограф: Мира Глишиќ
монтажа: Јелена Бјењаш
улоги: Драгомир Фелба, Јован Миличевиќ, Весна Крајина,
Нада Гешовска, Марко Тодоровиќ, Беким Фехмиу,
Славко Симиќ, Виктор Старчиќ, Драган Оцоковиќ,
Дарко Дамевски, Јован Ранчиќ.
35 мм., ц/б, стандард.

1965

Д Е Н О В И Н А И С К У Ш Е Н И Е

продукција: Вардар филм
сценарио: Гане Тодоровски, Димитар Солев и Бранко Гапо,
според драмата "Црнила" од Коле Чашуле.
режија: Бранко Гапо
фотографија: Киро Билбиловски
музика: Томислав Зографски
сценографија: Никола Лазаревски
костимограф: Јелена Патроногиќ
монтажа: Блаженка Јенчиќ
улоги: Илија Џувалековски, Петре Прличко, Воја Мириќ,
Радмила Ѓуричин, Предраг Черамилац, Јанез Врховец,
Димитар Гешовски, Дарко Дамевски.
35 мм., ц/б, синемаскоп

1966

Д О П О Б Е Д А Т А И П О Н Е А

продукција: Вардар филм
сценарио: Симон Дракул
режија: Жика Митровиќ
фотографија: Љубе Петковски
музика: Миљенко Прохаска
сценографија: Никола Лазаревски
костимограф: Јелена Патроногиќ
монтажа: Катарина Стојановиќ
улоги: Александар Гавриќ, Јанез Врховец, Петре Прличко,
Милена Дравиќ, Воја Мириќ, Коле Ангеловски, Ристо
Шишков, Невена Коканова, Илија Милчин, Мери Бошкова.
35 мм., ц/б, синемаскоп.

1967

КАДЕ ПО ДОЖДОТ

продукција: Вардар филм
сценарио: Јован Ќирилов
режија: Владан Слијепчевиќ
фотографија: Киро Билбиловски
музика: Тома Прошев
сценографија: Никола Лазаревски
костимограф: Душко Стојановски
монтажа: Маја Лазаров
улоги: Станислава Пешиќ, Али Ранер, Илија Џувалековски,
Олга Спиридоновиќ, Ристо Шишков, Петре Прличко,
Ладо Лесковар.

35 мм., колор, вајдскрин

МЕМЕНТО

продукција: Вардар филм
сценарио: Јован Бошковски, Ташко Георгиевски и Димитрие
Османли.
режија: Димитрие Османли
фотографија: Бранко Михајловски
музика: Бојан Адамич
сценографија: Никола Лазаревски
костимограф: Зорица Тодоровска
монтажа: Маја Лазаров
улоги: Рената Фрајнскорн, Стево Жигон, Драги Костовски,
Предраг Черамилац, Златко Голубовиќ, Коле Ангелов-
ски, Нада Гешовска, Тодор Николовски.

35 мм., ц/б, вајдскрин

МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА

продукција: Вардар филм
сценарио: Славко Јаневски, според мотивите од истоимената
драма на Војдан Чернодримски
режија: Трајче Попов
фотографија: Киро Билбиловски
музика: Кирил Македонски

сценографија: Никола Лазаревски
костимограф: Рада Петрова
монтажа: Лаки Чемчев
улоги: Ристо Шишков, Вера Чукиќ, Зафир Хаџиманов, Петре
Прличко, Павле Вујискиќ, Јанез Врховец, Драгомир
Фелба, Илија Милчин, Драги Костовски, Коле Ангеловски.

35 мм., истманколор, вајдскрин.

1968

П Л А Н И Н А Н А Г Н Е В О Т

продукција: Вардар филм
сценарио: Анте Поповски
режија: Љубиша Георгиевски
фотографија: Бранко Михајловски
музика: Тома Прошев
сценографија: Никола Лазаревски
костимограф: Рада Петрова
монтажа: Лаки Чемчев
улоги: Ристо Шишков, Оливера Вучо, Петре Прличко,
Бранислав Јериниќ, Нада Гешовска, Драгомир Фелба,
Дарко Дамевски, Драги Костовски, Војислав Мичовиќ,
Ацо Јовановски.

35 мм., ц/в, вајдскрин

1969

Р Е П У Б Л И К А Т А В О П Л А М Е Н

продукција: Вардар филм
сценарио: Јован Бошковски, Љубиша Георгиевски, според иде-
јата на Ѓорѓи Абациев; соработка на сценариото:
Анте Поповски, Богомил Ѓузел и Владимир Поповски
режија: Љубиша Георгиевски
фотографија: Бранко Михајловски
музика: Тома Прошев
сценографија: Никола Лазаревски
костимограф: Јелена Патроногиќ
монтажа: Лаки Чемчев
улоги: Драги Костовски, Ристо Шишков, Драгомир Фелба,
Илија Џувалековски, Петре Прличко, Вукан Диневски,
Ирена Просен, Јелена Жигон, Стево Спасовски, Илија
Милчин.

35 мм., ц/б, вајдскрин.

ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА

продукција: Филмска работна заедница - Скопје и Центар на филмските работни заедници - Белград

сценарио: Симон Дракул

режија: Бранко Гапо

фотографија: Љубе Петковски

музика: Тома Прошев

сценографија: Гинтер Кубе

костимограф: Патроногик Јелена

монтажа: Маја Лазаров

тонска обработка: Војне Петковски

улоги: Слободан Димитријевиќ, Неда Арнериќ, Дарко Дамевски, Киро Кртошев, Шишман Ангеловски, Ацо Јовановски, Зафир Хаџиманов, Душан Јаничијевиќ, Љуба Тадиќ, Јанес Врховец.

35 мм., ц/б, вајдскрин

1970

ЦЕНАТА НА ГРАДОТ

продукција: Вардар филм

сценарио: Симон Дракул

режија: Љубиша Георгиевски

фотографија: Бранко Михајловски

музика: Кирил Македонски

сценографија: Никола Лазаревски

монтажа: Лаки Чемчев

улоги: Јуриј Дарие, Силвија Бадеску, Драгомир Фелба, Драги Костовски, Петар Стојковски, Дарко Дамевски, Ацо Стефановски, Ацо Јовановски.

35 мм., ц/б, вајдскрин.

1971

ЖЕД

продукција: Филмска работна заедница - Скопје и "Македонија филм" - Скопје

сценарио: Живко Чинго

режија: Димитрие Османли

фотографија: Љубе Петковски

музика: Трајко Прокопиев

сценографија: Диме Шумка

костимограф: Зорица Тодоровска
монтажа: Миланка Нановиќ
улоги: Неда Спасојевиќ, Дарко Дамевски, Павле Вујисиќ,
Ацо Јовановски, Снежана Стамевска, Коле Ангеловски.

35 мм., колор.

Ц Р Н О С Е М Е

продукција: Вардар филм
сценарио: Ташко Георгиевски и Кирил Ценевски, според исто-
имениот роман од Ташко Георгиевски.
режија: Кирил Ценевски
фотографија: Љубе Петковски
сценографија: Никола Лазаревски
костимограф: Елена Дончева
монтажа: Лаки Чемчев
тон снимател: Јордан Јаневски
снимател: Мишо Самоиловски
улоги: Дарко Дамевски, Ацо Јовановски, Ристо Шишков, Павле Вуји-
сиќ, Воја Мириќ, Мите Грозданов, Ненад Милосављевиќ.

35 мм., истманколор, вајдскрин.

1972

И С Т Р Е Л

продукција: филмска работна заедница - Скопје и "Босна филм"-
Сарајево
сценарио: Димитар Солев; адаптација: Димитар Солев, Бранко
Гапо и Душан Зега
режија: Бранко Гапо
фотографија: Мишо Самоиловски
сценографија: Петар Георгиевски
костимограф: Зорица Тодоровска
музика: Корнелие Ковач
монтажа: Спасе Тасевски
тонснимател: Војне Петковски
улоги: Перо Арсовски, Емил Рубен, Владимир Светиев, Деспо-
товски Питомир, Неда Арнериќ, Слободан Димитријевиќ,
Мите Грозданов, Шишман Ангеловски.

35 мм., колор.

МАКЕДОНСКИОТ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ

продукција: Вардар филм
сценарио: Славко Јаневски, Панде Ташковски и Ватрослав
Мимица според книгата "Доследни на заветот" од
Панде Ташковски
режија: Ватрослав Мимица
фотографија: Киро Билбиловски
сценографија: Никола Лазаревски
костимограф: Јелена Патроногиќ
снимател: Мишо Самоиловски
улоги: Дарко Дамевски, Павле Вујисиќ, Фабијан Шоваговиќ,
Милена Дравик, Неда Спасојевиќ, Илија Милчин,
Петре Прличко, Нада Гешовска, Петре Арсовски,
Виолета Шапковска, Ѓорѓи Колозовски, Мето Јованов-
ски, Димитрие Зози.
35 мм., колор, виставизион.

1973

КОЛНАТИ СМЕ, ИРИНА

продукција: Филмска работна заедница - Скопје и Центар на
филмските работни заедници - Белград
сценарио: Коле Ангеловски
режија: Коле Ангеловски
фотографија: Мишо Самоиловски
музика: Томислав Зографски
сценограф и костимограф: Владимир Георгиевски
монтажа: Спасе Тасевски
тон снимател: Глигор Паковски
улоги: Бата Живојиновиќ, Неда Арнериќ, Мето Јовановски,
Ненад Милосављевиќ, Шишман Ангеловски.
35 мм., ц/б.

1975

ЈАД

продукција: Вардар филм
сценарио и режија: Кирил Ценовски
фотографија: Љубе Петковски
сценографија: Никола Лазаревски
костимограф: Елена Дончева - Танчева
монтажа: Лаки Чемчев
тон снимател и монтажер на тонот: Јордан Јаневски

снимател: Мишо Самоиловски

улоги: Дарко Дамевски, Олег Видов, Танасие Узуновиќ,
Фабијан Шоваговиќ, Нада Гешовска, Марга Потоцка,
Сабина Ајрула, Илија Џувалековски, Ацо Јованов-
ски, Ристо Шишков.

35 мм., колор, панавизион.

1976

НАЈ ДОЛГИ О Т ПА Т

продукција: Вардар филм, во соработка со "Македонија филм"

сценарио: Петре М. Андреевски

режија: Бранко Гапо

фотографија: Киро Билбиловски

музика: Томислав Зографски

сценографија: Никола Лазаревски

костимограф: Јелена Патронџиќ

снимател и монтажер на тонот: Јордан Јаневски

монтажер: Димитар Грбевски

снимател - швенкер: Драган Салковски

улоги: Ристо Шишков, Дарко Дамевски, Шишман Ангеловски,
Петре Темелковски, Петар Арсовски, Душко Јанџи-
јевиќ, Данчо Чевревски, Панче Камџик, Ненад Мило-
сављевиќ, Фирдауз Неби. Гости во филмот: Јанез Врхо-
вец, Ацо Јовановски, Мери Бошкова, Димитар Гешов-
ски, Крум Стојанов.

35 мм., колор, вајдскрин.

1977

ПРЕСУДА

продукција: Вардар филм и Македонија филм

сценарио: Јово Камберски

режија: Трајче Попов

фотографија: Мишо Самоиловски

сценографија: Никола Лазаревски

костимограф: Данкица Петровска

снимател: швенкер: Драган Салковски

тонски снимател: Јордан Јаневски

музика: Томислав Зографски

монтажа: Димитар Грбевски

улоги: Жарко Радиќ, Петар Арсовски, Благоја Чоревски,
Ѓоко Лукарровски, Драги Костовски, Јанез Врховец,

Илија Милчин, Данчо Чевревски, Ненад Стојановски,
Ненад Милосављевиќ, Драгомир Фелба.

35 мм . колор, вајдскрин.

ИСПРАВИ СЕ, ДЕЛФИНА

продукција: Вардар филм и Македонија филм
сценарио: Александар Гурчинов, соработувале Живоин
Павловиќ и Момо Капор
режија: Александар Гурчинов
фотографија: Киро Билбиловски
сценографија: Никола Лазаревски
костимограф: Зорица Тодоровска
музика: Славе Димитров
монтажа: Димитар Грбевски, Лазар Паковски
тонски снимател: Глигор Паковски
снимател швенкер: Драган Салковски
улоги: Неда Арнериќ, Дарко Дамевски, Слободан Димитријевиќ,
Диме Илиев, Абдурахман Шаља, Ненад Милосављевиќ,
Панче Камџик, Милица Стојанова, Мехди Бајрактари,
Сабина Ајрула.

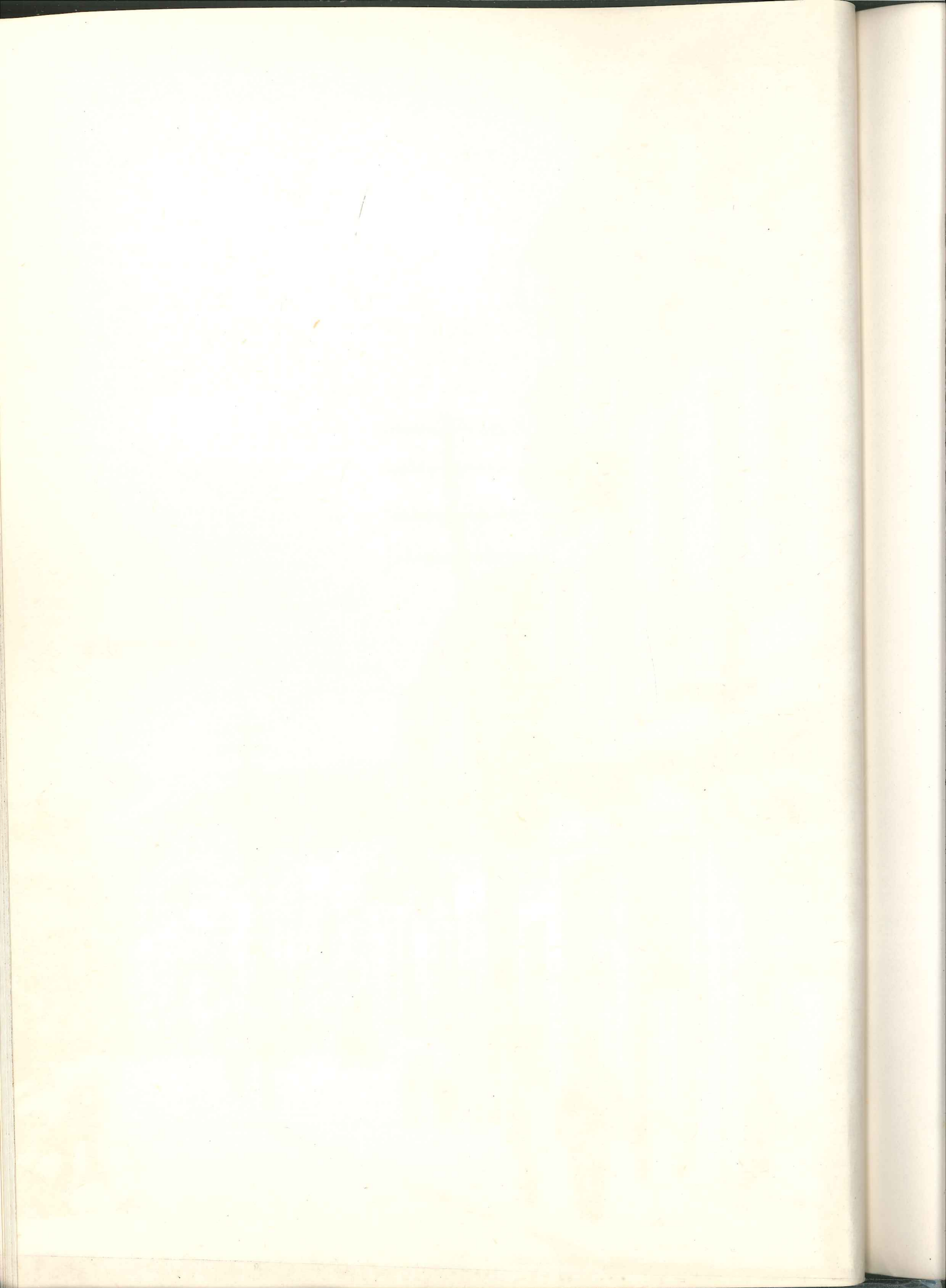
35 мм., колор, вајдскрин.

Копродукција југословенско-италијанска

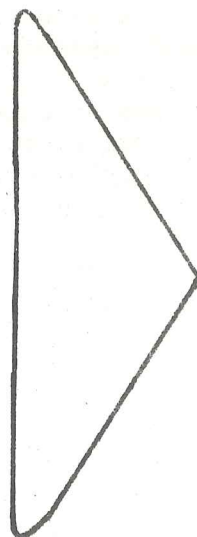
ДУБРОВСКИ 1958

продукција: Вардар филм - Скопје и Hesperia - film, Roma
сценарио: A. Tolny - G. de Sanctis
режија: William Dieterle
фотографија: A. Giordani
музика: K. Rusticelli
улоги: Илија Џувалековски, John Forsythe, Rossana Schia-
ffino, William Dieterle, Jan Sid.





АРХИВ НА
МАКЕДОНСКИОТ
ФИЛМ



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

Во рубриката "Архив на македонскиот филм" се објавуваат материјали и граѓа и историски, естетички и теоретски осврти за кинематографијата во Македонија од нејзините почетоци до денес.



Помеѓу двете светски војни

КИНОАПАРАТЕРОТ ТРЕБАШЕ ДА БИДЕ КАКО КАПЕТАН НА БРОД

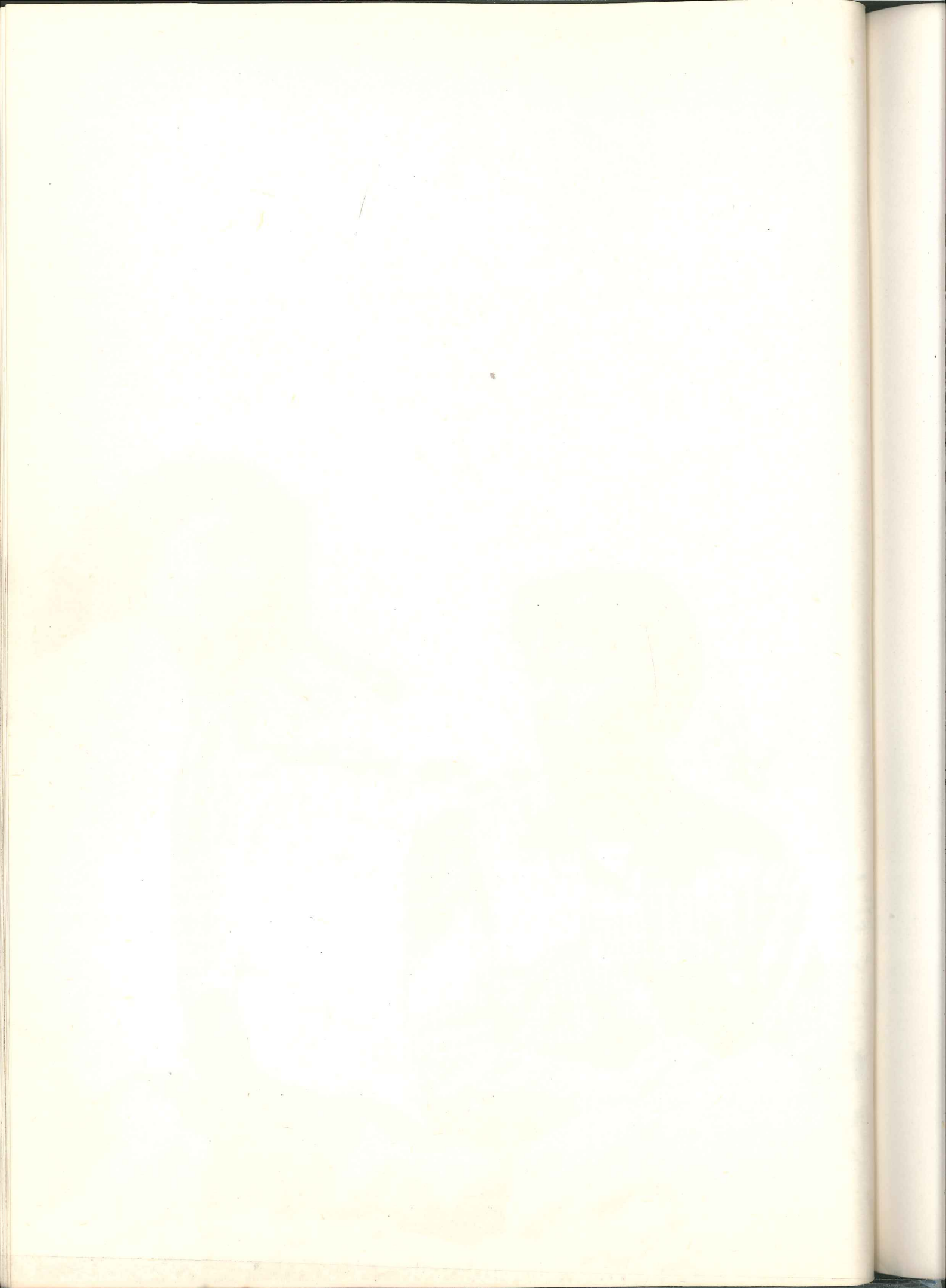
За Кинотечниот месечник зборува **АЛЕКСАНДАР ЕТЕМОВСКИ**,
еден од најстарите киноапаратери во Македонија

Александар Етемовски е роден во Скопје, на 28.V.1901 година, во работничко семејство. Таткото, машиновозач, немајќи средства за школување на својот син, го дал да биде чирак во кафеаната "Зрински". Тука почна дружењето на Александар со кинопроекторот, за подоцна тоа да прерасне во страст, професија, љубов. Ако кажеме дека Александар Етемовски е жива историја на развојот на кинорежата во нашата Република, навистина ќе кажеме малку. Работејќи меѓу двете светски војни како киноапаратер во многу кина во нашата земја, а по НОБ и Втората светска војна во Филмската дирекција на Македонија, како и во "Македонија филм", Етемовски е еден од хроничарите на кинематографијата во Македонија.

Првото кино во Скопје проработи во 1921 година. Тоа беше во кафеаната "Зрински" под Камениот мост. Јас таму започнав да работам како чирак. Чистев и помагав во другите работи. Киното беше во состав на кафеаната. Наоколу имаше маси, а во средината беше монтиран екран. Оние што сакаа да останат да гледаат филм доплатуваа билет од еден динар. Нормално беше, за време на паузите помеѓу чиновите, да се јаде скара и да се пие. Кинопретстави имаше два пати неделно. Газда на ова кино беше Манчиќ. Можам да кажам дека киното работеше добро. Газдата филмовите ги набавуваше директно од Франција. Овие филмови беа без натписи, па затоа по секој чин правевме пауза за да пуштиме дијапозитиви во кои се објаснуваше дејствието. Кинопроекторот, исто така, беше француски "Гомон" (Gaumont), со ланци. Проекторот требаше да се врти со рака (тогаш не постоеше никакво моторче што би го покренувало проекторот), па таа задача, како на чирак, ми беше доверена мене. Од вртење раката ми стана како челик. Инаку секој чин имаше по 200 до 250 метри што значи траеше по 10-15 минути. Значи, така, во оваа кафеана, во ова прво кино јас ги открив првите тајни на филмската техника. Учител ми беше Самоил Песак, кој беше дојден од Белград.

Второто кино во Скопје проработи неколку месеци по "Зрински". Тоа беше во кафеаната "Париз", која се наоѓаше на местото на сегашното кино "Вардар". Газда на ова кино беше Томо Тополов, кој беше познат меѓу своите сограѓани како





Почнувајќи од овој број, во рубриката Архив на македонскиот филм ќе објавуваме секавања, рецензии, осврти и разговори за филмовите од македонската продукција, кусометражна и долготражна. Започнуваме со првиот македонски игран филм "Фросина".



С Е К А В А Њ А

ЗБОРУВА ВЛАДО МАЛЕСКИ, автор на сценариото на филмот "Фросина"

Времето кога ги започнавме подготовките за првиот македонски игран филм беше период на подем во сите сфери, што значи: и во духовната, период кога се ставаа темелите, така да кажам, на оние институции кои на овој или оној начин го затврдуваат националниот идентитет на македонската култура. Иницијативата за наш игран филм не знам од каде потекна, но си спомнувам, веќе беше снимен филмот "Славица", а и во другите републики се работеше врз проекти за играни филмови. Мислам дека во "Вардар филм" се правеа обиди да се дојде до сценарио, но веројатно во тоа не успеале и затоа иницијативата ја презеде ЦК (тоа беше мој впечаток). Ме повикаа на разговор во ЦК и едноставно ми беше дадена задача да напишам сценарио за тој наш прв игран филм. Јас во принцип не одбивав партиски задачи, но оваа ја орифатив со малку резерва. Ветив дека ќе направам обид, но за резултатите не бев сигурен, затоа што таа област за мене беше сосема туѓа. Во помош ми притекна една среќна околност, а тоа беше фактот што јас уште од 1945 година собирав граѓа за еден подолг прозен текст, поточно повест, што во мојот ракописен архив фигурира како "Повест за Фросина и синот" или пак "Тенка". Имав концепција за таа повест, фабулата беше донекаде разработена, а дури и почетните страници - под наслов "Младоста на Фросина" - веќе ги бев објавил во некое списание или весник. Ете, тоа ме охрабри да се нафатам со оваа работа. И така веднаш по разговорот во ЦК седнав да пишувам. Пишував со молив во една тетратка од најголем формат со тврди корици. Интересно е да се направи споредба помеѓу таа верзија на сценариото, втората верзија на сценариото (таа што беше отчукана на машина и предадена во "Вардар филм" на разгледување), дефинитивната верзија во вид на книга за снимање и филмот како дефинитивен производ. Ќе се обидам да си спомнам за некои основни разлики.

Дејството на филмот, според мојот ракопис, е лоцирано и се одвива на територијата окупирана од Италијаните; онака како што подосна во "Разбој" ќе го дадам. Во него е присутно и

испреплетувањето на врските помеѓу ликовите, оние кои живеат на територијата окупирана од Италијаните и оние кои живеат на територијата окупирана од Бугарите поделени со вештачката граница некаде кај Св. Размо. Подоцна, кога го разработуваме сценариото со Нановиќ се согласивме драмата да се одвива само на територијата окупирана од Бугарите, со што во голема мера го стегнавме просторот.

Морам да признаам дека навистина немав никакво искуство во правење на сценарио за филм. Во тој момент многу ми помогна една филмска библиотека што тогаш се појави кај нас во која се објавуваа разни филмски сценарија. Читав, се обидував да го усвојам филмскиот јазик што е можно подобро. Успехот не беше голем, но сепак тие помошни средства донекаде ми го намалија лутањето. На крајот, кога го завршив сценариото, излезе дека според напишаниот текст би можело да се сними филм што би траел 3 или 4 часа (што впрочем сега е во мода, но во тоа време такво нешто не можеше да се замисли). Фабулата беше преразвлечена. Имаше бројни отклонувања, многу сцени за мене мошне интересни - но кои подоцна мораа да отпаднат затоа што не беа во органска врска со главната тема. Така на пример користев еден автентичен настан на уфрлање агент во Главниот штаб на НОВ и ПОЈ за Македонија и слично. Сето тоа подоцна беше исчистено и стегнато. Значи ова беше првата фаза од работата што ја завршив во рекордно време - можеби две недели.

Најмногу време ми одзеде пречукувањето на машина, при што вршев корекции на ракописот. Корекциите беа насочени кон што поголемо стегнување на дејството, за филмот да биде што похомоген. Потоа сценариото го предадов во "Вардар филм". Знам дека Уметничкиот совет го разгледал, не се секавам точно дали беа дадени некои забелешки, но беше сугерирано режисерот и сценаристот заеднички да извршат одредени интервенции при правењето на книгата за снимање. Значи, беше донесена одлука по ова сценарио да се реализира првиот македонски играл филм.

Што се однесува до изборот на режисер не знам дали однапред беше определен режисерот, но мислам дека и јас одиграв извесна улога при консултирањето по тоа прашање. Мојата определба беше за Воја Нановиќ од три причини: прво, сметав дека Нановиќ, кој е роден во Македонија, иако уште како дете отишол одовде, по некој "биолошки пат" ќе пројави поголемо разбирање за животот во ова поднебје отколку некој друг режисер, кому сето ова би му било туѓо. Второ, Нановиќ веќе беше афирмиран режисер на два играни филма "Бесмртна младост" и "Чудотворниот меч" и како трето, фактот дека тој неколку месеци престојуваше во Лондон на специјализација значеше дека таму научил нешто повеќе за филмскиот занает. Ова последново беше една гаранција повеќе за успешно реализирање на поставената задача.

И така дојде до таа потесна соработка помеѓу мене и другарот Нановиќ при изработувањето на книгата за снимање, нешто што мене не ми беше воопшто познато (на пример кадрирање, секвенци). Во тоа време се правеа, така да речам, "железни" книги за снимање, сè требаше да биде предвидено. Најнапред работевме во манастирот Калиште, а потоа во Лазарополе. Додека престојувавме во Калишта вршевме и избор на терени. Јас како стружанец сакав филмот да се снима во Струга, но Нановиќ во Охрид изнајде многу погодни локалитети, на пример онаа стара охридска улица и слично.

Што се однесува пак до работата, најнапред разговаравме за преопширноста на сценариото и Нановиќ со право инсистираше да направиме нешто постегнато. Јас наполно се сложив. Се сложив, како што уште погоре напмнав, и со неговата сугестија настанот да го лоцираме во Македонија окупирана од бугарските сили, и според тоа, да елиминираме низа сцени сврзани со настани од територијата окупирана од Италијаните. Со тоа веќе просторот во голема мерка се стесни. До поголеми фрикции помеѓу него и мене дојде во врска со прашањето: - што ќе биде примарно во филмот: дали надворешната акција, за која се заземаше Нановиќ, или пак тоа ќе биде комбинација на надворешна акција со некои внатрешни превирања на јунаците, со други зборови, со нешто повеќе психолошки елементи кои се навесуваа во првата верзија на сценариото, па дури и со еден вид симболика преку таа тенка која се провлекуваше како лајт мотив. Дефинитивната верзија, според која требаше да се снима филмот, беше компромисна, со тоа што тежиштето сепак падна на надворешна акција.

Некаде непосредно пред почетокот на снимањето јас морав да заминам за Америка. Кога се вратив филмот беше готов и ја гледавме работната верзија. Од сè она што претходно бевме договорале малу останало. Нановиќ во текот на снимањето менувал доста работи, а целосно ја имаше исфрлено тенката, за која пак јас многу инсистирав. Тука дојде и до еден мал инцидент и ако не се лажам јас изјавив дека не сакам моето име да стои на шпицата. Не се секавам дали потоа беа направени некои исправки, но во секој случај работата легна, а јас увидов дека е апсурдно сега - пост фестум - што и да е да се исправа, за што немаше ниту време ниту средства. Освен тоа, откако поразмислив, видов дека и самиот не сум сигурен дали онака како што јас инсистирав би било подобро или не. Впрочем филмот не е мој занает. Покрај сите овие мои незадоволства искажани на таков драматичен начин на состанокот во "Вардар филм" по прожектирањето на работната копија, сепак кога го гледав филмот на премиерата во кино "Култура", можам

да кажам дека тој ме понесе. Веќе беше одминато извесно време, јас се бев растоварил од некои нешта, а и гледав како реагираше публиката во салата. На некои сцени скоро целата публика плачеше, плачеа и луге кои во потешки моменти не заплакале. Ваквата реакција не беше, ми се чини, предизвикана само од сцените што ги пибаа чувствата на гледачите, туку и заради едно присутно сознание кај сите луге дека пред нивните очи се прожектира нешто што е историско, нешто што веќе станува историја, а тие самите учествуваат во тој историски настан - раѓањето на македонскиот игран филм.

(Скопје, на 22 ноември 1977)



ЗБОРУВА КИРО БИЛБИЛОВСКИ, ДИРЕКТОР НА ФОТОГРАФИЈАТА НА ФИЛМОТ "ФРОСИНА"

Како што е познато, организираното филмско производство во Македонија започна во 1947 година. Периодот од таа година па до годината кога се зафативме со снимање на првиот игран филм, значи до 1952 година, беше период на кадровско комплетирање на "Вардар филм", стекнување искуство. Кусометражната продукција што ја реализиравме во тој период беше фактички подготовка за најсложената задача во филмското производство - реализацијата на игран филм.

Снимањето на "Фросина" започна во првите денови на јануари 1952 година. Се разбира дека подготовките за ова течеа и порано. Најнапред се постави прашањето каква треба да биде тематиката на првиот македонски игран филм. Постоеја поголем број проекти, но конечно беше искристализиран ставот дека е најпогодно сценариото на Владо Малески.

Паралелно со другите прашања околу реализирањето, се постави и прашањето кој ќе биде режисер на овој филм. За жал, во тој период во нашата Република немаше режисер за игран филм и затоа беше донесено решение филмот "Фросина" да го реализира некој режисер од другите филмски центри во земјата. Изборот падна на Воислав Нановиќ, кој во тој момент, со своите веќе два реализирани играни филма ("Бесмртна младост" и "Чудотворниот меч") претставуваше гаранција за успешно реализирање на поставената задача. За нас уште повеќе значеше неговиот повеќемесечен престој во Лондон, каде се здоби

со уште поголеми познавања од областа на филмската уметност. Така, неговото доаѓање во Скопје за нас имаше двојно значење: успешно реализирање на филмскиот проект и запознавање со иновациите што го придружуваат светскиот филм. Веднаш по неговото доаѓање во Македонија се пристапи кон дефинитивна обработка, односно оформување на филмското сценарио. Се секавам, Малески, Нановиќ и јас заминавме во манастирот Калишта крај Охридското Езеро и таму, од ден на ден се поврке се оформуваше самиот филм преку изработката на книгата на снимањето.

Што се однесува пак до моето ангажирање во овој филмски проект, тоа дојде, мислам, повеќе спонтано. Тоа беше, можеби, и резултат на моето дотогашно филмско искуство (бев автор на повеќе кусометражни филмови и филмски месечници). Довербата што ми ја укажаа другарите за мене беше голема чест, но и голем предизвик што го нудеше местото снимател на игран филм. Во тоа време кај нас имаше и други сниматели кои можеа да го понесат тој товар. Замолив, прв соработник да ми биде колегата Љубе Петковски. Се секавам на еден интересен детал од тоа време: кон крајот на 1951 и почетокот на 1952 година требаше да заминам за Америка каде требаше да снимам филм за нашите иселеници. Тој термин се поклопи со терминот на "Фросина". Дилемата беше голема - требаше да одлучам: Америка или првиот македонски игран филм. Одлучив да останам - сепак, предизвикот на филмот беше поголем отколку желбата да се премине "големата бара". И другарите ме убедуваа. Велеа дека еднаш се снима првиот игран филм, а за Америка ќе има и други можности. И, ете, јас го снимив првиот македонски игран филм, а во Америка до ден денес не отидов.

По изготвувањето на сценариото, се премина кон избор на терени. Бидејќи и самиот текст на Малески беше сврзан со Охрид и Струга, поголеми проблеми околу екстериерите немавме. Но најголемите тешкотии се појавија за сцените што требаше да се снимаат во ентериер. Ние ил денес не располагаме со филмско студио, па да не зборуваме за тоа време. Ни беа потребни поголеми простории каде ќе се сместат ентериерите, па најпогодни за тоа беа хангарите на стариот аеродром кај Зајчев Рид. Тука започнаа подготовките за снимање на ентериерите.

И во оформувањето на ликовите се работеше многу интензивно и одговорно. Посебно се обрна внимание на носечкиот лик - мајката Фросина. Тоа беше многу деликатен лик, а ние во тоа време немавме практично филмски актери. Но, желба ни беше актерите да бидат од нашата Република. Кога падна одлуката ликот на мајката да го толкува Мери Ђошкова, се судривме со нови тешкотии. Пред сè, тука беше возраста на Мери и возраста на Фросина што требаше таа да ја толкува. Така

започнавме и со ликовното оформување, иако во таа област немавме скоро никакво искуство. За ликот на Фросина не беше потребна само шминка туку и маска. Во оваа задача ни пома- гаа повеќемина.

Кога започна снимањето се судривме со множество проблеми, но јас ќе истакнам еден многу значаен, кој заради нашето неискуство и техниката со која располагавме, ни создаваше многу главоболки.

Дејствието на филмот се одвива во голема мерка ноќе (излегување во партизани, илегално преминување преку Езерото). За ноќно снимање на самото Езеро немавме големи можности, па затоа се одлучивме средните и крупните планови да ги снимиме во студиото. Во хангарот сместивме еден рибарски чун, сценографијата ја направивме идентична на езерскиот амбиент (трски, сенки) и снимавме така за да се добие впечаток дека чунот се движи. Сето ова бараше извонредни напори, затоа што требаше да се постигне идентичност помеѓу она што го снимавме во хангарот и она на Езерото (тоталите, сепак, моравме да ги снимиме на Езерото). Подоцна, кога ги гледавме материјалите видовме дека, и покрај нашето неискуство, разликите меѓу едното и другото се минимални. Така, мислам, дека на тој план постигнавме извесни резултати.

Немајќи искуство, ние во текот на реализацијата и учевме, и експериментиравме и истражувавме. Во хангарот направивме многу сцени, дури и цели улици. Во работата дојде многу до израз искуството и умешноста на Воја Нановиќ. Се секавам, за да добиеме ноќ, Воја пред објективот стави затемнети стакла исцртани со темни облаци. Но имавме и вистински ноќни снимања - веќе реков, тоталите. Но и нив требаше да ги збиваме зашто немавме доволен број светлосни единици. Наоколу градевме сплавови, а потоа со денови чекавме Езерото да се смири за да можеме да снимаеме.

Снимавме со една позајмена камера од Централното филмско студио "Кошутњак" од Белград. За нас претставуваше голема храброст тонското снимање во хангарите, каде акустиката беше многу лоша А и дисциплината на екипата често не беше на висина. На луѓето им беше чудно тоа што е потребна тотална тишина. Се секавам дека снимањето често беше прекинувано и од мачките што претрчуваа низ хангарот.

И, сега, кога по толку години повторно го гледам филмот, самиот не можам да поверувам како сме успеале да добиеме толку чист тон.

Уште еднаш би рекол дека реализацијата на "Фросина" бараше многу труд, многу самопрегор. Резултатите што јас лично ги постигнав во овој филм мислам дека се должат на моето повеќегодишно искуство како автор на кусометражни филмови, но најмногу тоа беше плод на една моментна инспирација, на еден миг, на една огромна желба, стремеж да се направи и она невозможното.

(Скопје, 9 ноември 1977)



ЗА ПРВИОТ МАКЕДОНСКИ ИГРАН ФИЛМ "ФРОСИНА"- НИЗ СТРАНИЦИТЕ НА ГЛАСИЛОТО НА СОЈУЗОТ НА ФИЛМСКИТЕ РАБОТНИЦИ НА ЈУГОСЛАВИЈА "ФИЛМ" ОД 1952 ГОДИНА

"ФИЛМ", број 22 од 15 јануари 1952

После низата сериозни подготовки во Скопје, во продукција на "Вардар филм", на 5 јануари оваа година започна снимањето на првиот македонски уметнички филм под работен наслов "Фросина".

Сценариото за овој филм ("Повеста за мајката Фросина и нејзиниот син") го напиша Владо Малески, режијата ја води Воислав Нановиќ (режисер на "Бесмртната младост" и "Чудотворниот меч"), снимател е Киро Билбиловски (досега режирал низа документарни филмови, како што се "Сточарството денес", "Културниот живот во Македонија", "Пет години на НР Македонија"), а сценограф е Милан Васиќ. Тонски снимател е Војне Петковски, а прв асистент на режијата е Трајче Попов. Главните улоги ги толкуваат прваците на Македонскиот народен театар Марија Бошкова (Фросина), Илија Цувалековски (Гоце), Петре Прличко (Кузман), како и Љупка Арсова (Љуба), Ацо Јовановски (Климе), Нафа Подерегин (Калина), Киро Виношкиќ (Асен).

Снимањето што започна на 5 јануари, според поставениот план, треба да заврши до 5 мај 1952 година. Ентериерите се снимаат во ателјеата на "Вардар филм" во Скопје, додека екстериерите ќе се снимаат во Скопје и Охрид...

"ФИЛМ" број 30 од 15 мај 1952 година

"ФРОСИНА" снимена за три месеци и дванаесет дена

... Воислав Нановиќ го сними првиот македонски играен филм "Фросина" за само три месеци и дванаесет дена или, поточно, - за вкупно педесет и два дена ефективна работа... Во овој филм 90% отпаѓаат на ентериерот. Тој е снимен во бившиот хангар на цивилната авијација на аеродромот Зајчев Рид во Скопје, во зимските месеци... Фабулата на филмот, чие дејствие

се случува 1943 година во Охрид, во времето на бугарската окупација, мошне се разликува од другите наши филмови со слична тематика затоа што не опфаќа пошироко историско збиднување од тоа тешко и херојско време, туку се обидува окупацијата и борбата да ги проицира низ личната интимна трагедија на една мајка, Фросина..."

"ФИЛМ" број 39 од октомври 1952 година

РЕЦЕНЗИЈА ЗА ФИЛМОТ "ФРОСИНА"

АВТОР НА РЕЦЕНЗИЈАТА: ВИЦКО РАСПОР

Една сувопарна, зрнаетчиски водена анализа би открила цела низа недостатоци во најновото дело на Нановиќ, филмот "Фросина". Во тој прв македонски игран филм ќе ги најдеме рецедивите на сите слабости на нашата кинематографија од 1947 и 1948 година. Па, сепак, ја "плenuва" публиката повеќе отколку досегашните филмови со тематика од НОВ.

Како и во "Свавица", ликот на Фросина е опфатен голем временски распон и повторно во сценариото избиваат веќе познатите слабости на нашата филмска драматургија што секогаш се јавуваат кога се обработува нашата клучна современа тема.

Низ повеќе епизоди од животот на мајката Фросина и нејзината поблиска и подалечна околина, писателот на сценариото Владо Малески дал панорама на борбата на македонскиот народ за слобода, во која само се насетува суштината на драмата. Или, поточно, околу неколку драмски јазли кои во "Фросина" се само допрени, можело да се изградат неколку драми зашто широкиот временски распон во "Фросина" не е замислен само како рамка за едно згуснато драмско дејствие, туку служи и како црвена нишка врз која се потпираат одделни епизоди, драмски посилено или послабо, но еквивалентни по своето значење и по местото што го заземаат. Во ова сценарио, и покрај досегашните искуства, како да бил најсилен напорот да се истакне сето она - историски и фолклорно - што е значајно и интересно за Македонија, а не напорното и адекватно одбирање само на она што може да се вклопи во рамките на одредено драмско дејствие.

Жена на печалбар, мајка на партизански борец и самата борец - Фросина останува лик кој може да дејствува врз гледачот кој е веќе запознат со значењето на тие поими. Дејствувањето на тој лик е локално ограничено, зашто тој не прераснува во драмски лик, пластичен и целосен, пристапен на

секој гледач. Клите, нејзиниот син, кој мора да го напушти училиштето заради случајно изговорениот македонски збор што предизвикува револт кај наставникот, господин Јован (експонент на шестојануарската големосрпска политика на угнетување на несрпските нации во стара Југославија), тој Клите, кој од непознати (во филмот) причини го симпатизира партизанот Гоце и врз основа на едно негово белешче заминува "во шума" - исто така како позитивен драмски лик, може да дејствува само во локални рамки (во кои шестојануарската диктатура и Народно-ослободителната борба се веќе општопознати поими), како што само во тие рамки може да дејствува и бугарскиот полковник Асен, зашто (во филмот) остана нераскринкан и неанализиран, па затоа само на нашиот гледач, кој веќе ја подразбира свирепоста и грубоста на тој претставник на окупацијата, може да му импонира како негативен драмски лик. Па, кога веќе на проблемот на локацијата и топографијата им се придава толку внимание во нашиот филм во последно време (иако поедини, осамени, домашни критичари и пред доаѓањето на Славко Воркапиќ во нашата земја залудно вперуваа прст на тој проблем) - тогаш во прв ред би требало да се зборува токму за таа и таква "локација" и "топографија" која навлегува во самата срж на драмската обработка, а дури потоа за онаа за која зборуваат Александар Вучо и Радош Новаковиќ во своите написи за "Фросина" т.е. за онаа што се однесува на повеќе или помалку вештата реализација на филмот. Затоа, ако оваа втора, монтажно-мизансценска локација на дејствието не постои во сценариото, во реализацијата на филмот таа може да биде воспоставена многу полесно отколку што е тоа можно со драмските описи на ликовите и амбиентот, доколку тој опис во сценариото претпоставува дека особините на ликовите и атмосферата на амбиентот во голема мерка му се познати на гледачот, та затоа не треба посебно да се опишуваат: а тоа значи ограничување на најтесен круг локални гледачи. И во таа смисла земам слобода, за најважен проблем на локацијата и топографијата во нашиот игран филм да го назначам оној што се однесува на теснолокалниот карактер на нашите драмски ликови и амбиенти во сценаријата. Ми се чини дека ова е важно да се истакне и заради тоа што можеби многу полесно би се избегнал карактерот на филмовите -хроники (кои се такви заради слабостите во драматуршката обработка на материјата, а не заради свесната желба стилски да бидат така конципирани) кога сценаристите би сметале дека во ограничената рамка на еден филм треба да ги приближат своите јунаци кон гледачот, за кој тој, гледачот, ништо не знае и кои во него живеат само онолку колку што живеат драмски. Тогаш би отпаднале (нужно) сите оние ликови кои со главниот јунак немаат никаква драмска врска, па малкумина би се осмелиле да обработуваат временски период од дваесет до четирист години!

Владо Малески, меѓутоа, успеа и покрај сите стари мани на нашата сценаристичка литература да пронајде и обработи некои елементи, кои непосредно допираат до гледачот и будат во него емоции. Тоа во прв ред се однесува на искреното и едноставно раскажување на животната историја на печалбарската жена, на епизодниот лик на Кузман и, на делумно содржајниот, правилно одмерен и на емоционално дејство пресметан дијалог.

Таквите места во сценариото режисерот Воислав Нановиќ ги реализирал со еден, за нашите прилики, мошне редок творечки темперамент и чувство за филмско. Неговата смисла за одржување ритмот на дејствието, како и за одмерување односот помеѓу деловите и целината, таа смисла што тој во своите два досегашни филма ("Бесмртна младост" и "Чудотворни меч") веќе ја има покажано и како сценарист и како режисер - му овозможи да ја одржи рамнотежата и во ова, композициски мошне неизедначено сценарио. Па таму каде што сценариото носи во себе опасност да создаде целосен вакуум во гледалиштето, Нановиќ со стегање на материјалот, со форсирано создавање драмски ситуации, со забрзување на темпото на дејствието, а често и со успешно комбинирање на различни елементи на филмскиот јазик - успеал да го одржи интересирањето на гледачите до крајот на филмот, користејќи ги импулсите што сценариото и режијата овозможуваат да се извечат од најуспешните делови на неговата прва половина.

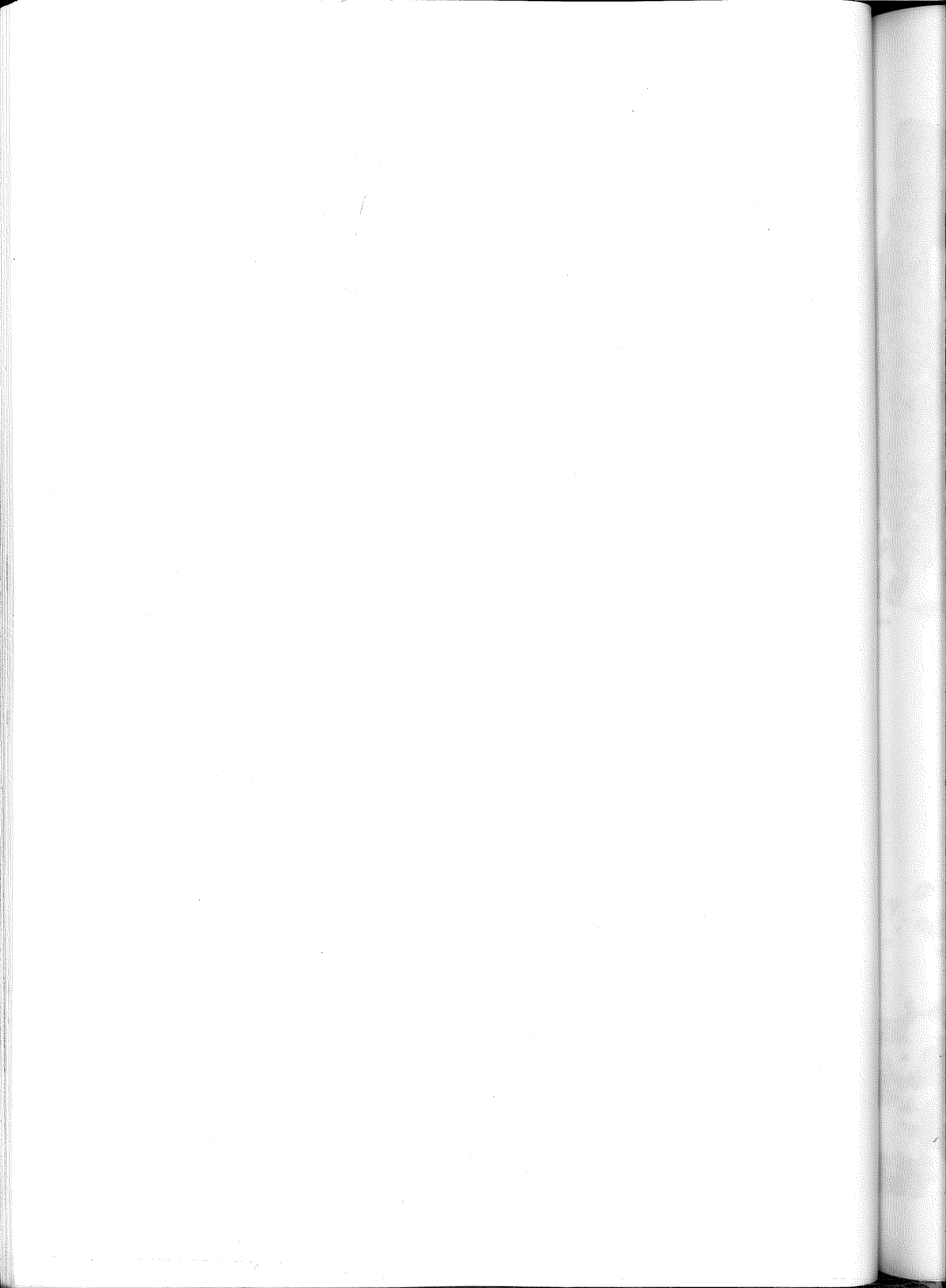
Сè се тоа предности на режијата на Воислав Нановиќ, заради кои во неговиот личен уметнички развој, како и во општиот развој на нашата кинематографија, "Фросина" ќе претставува едно значајно остварување. Но и во овој филм се мошне видливи уметничките и занаетчиските недостатоци на режиската обработка. Само во централниот лик Фросина (Мери Бошкова), врз кој режијата го насочила сето свое внимание, и во епизодната улога на Кузман (Петре Прличко), кога уште сценаристот среќно го остварил - може да се зборува за сериозни артистички креации. Младиот Ацо Јовановски во улогата на Климе и Илија Џувалековски како Гоце, психолошки наполно неразработени драмски ликови, пружија најмногу што како актери можеа да направат: таканаречена филмска игра, која во нашиот речник се нарекува така кога освен натуралистичкиот говор и движењето во неа ништо друго не може да се открие. А таму каде што исклучително од инвенцијата и рутината на режисерот зависело дали играта ќе биде издигната барем на тоа ниво - режијата останува беспомошна (газдата Ефтим, Асен, Љуба), не помогнувајќи ѝ ниту со мизансценот ниту со физиичките дејствија.

Нема сомневање дека тешкотиите при реализацијата на режисерите замисли биле огромни (ова е прв играч филм на "Вардар филм" направен во неговите импровизирани ателјеа, со негова техника и со негови стручни луѓе) и извесни неуспешни кадри (во чамецот, на улици на градот и слично) очигледно не можат да ѝ се припишат на режијата: расчекорот помеѓу замисла-

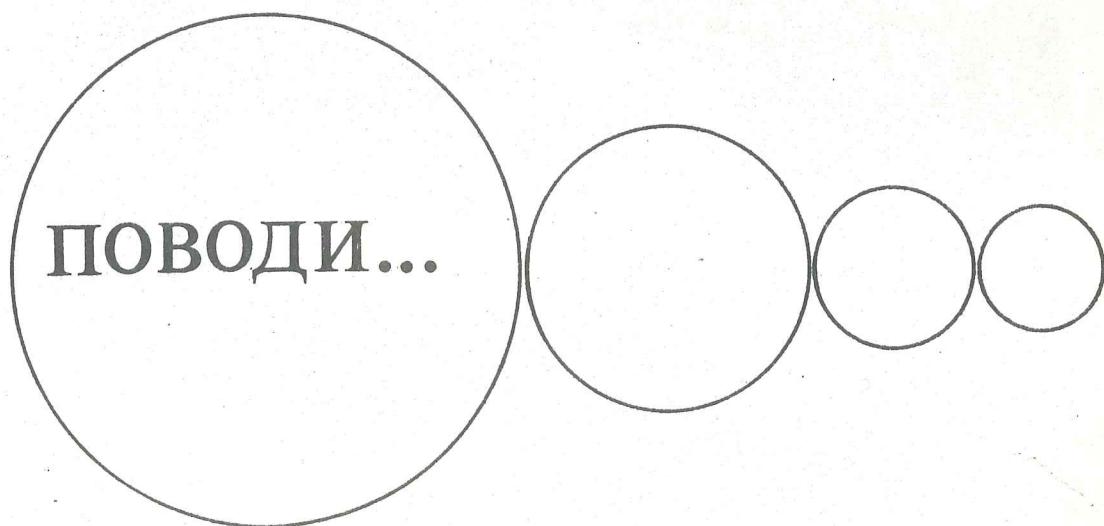
та и остварувањето тука е јасен. Но, освен такви, има и грешки кои лежат исклучително во рацете на режијата: такви се, на пример, многубројните грешки во монтажата (голем број "ножици"!) или, на пример, некои мизансценски решенија, како оние во сценот на газда Ефтим, кои потсетуваат на лош провинциски театар. Или оваа, уште поважна: Нановиќ сè уште не му посветува доволно внимание на одредувањето на една основна гама, една основна температура, во која треба да живее и да се одвива уметнички конципирано драмско дејствие. Иако ова можеше да се осети и во неговите поранешни филмови, тој недостаток повторно изби и во "Фросина": постојат цели партии во филмот кои се дадени и решаваани само за да се соопшти некој податок, неопходен за разбирање на фабулата, без напор за отстранување на крупните шевови кои мошне лабаво ги држат таквите партии од замислената режиска основна маса на филмот.

Колку-годе "Фросина" и објективно (во рамките на нашата кинематографија) и во личниот уметнички развој на Воја Нановиќ да претставува позитивно остварување, а на нашата публика драго дело-сепак мислам дека треба да се нагласи еден момент: во моментот кога на Фросина во рацете ѝ умира единствениот син и кога таа повеќе од секогаш во својот живот ќе осети дека е наполно сама, на сидот се оцртуваат сенките на партизаните кои маршираат понатаму, во нови акции - како мртвите борци да одат заедно со живите и како да ги има двојно повеќе. Таа реалистичка визија, тоа поетско режисерско решение, изведено е, меѓутоа, како да се работи само за сосем натуралистички сенки на живи партизани. Нановиќ како да се исплашил од тој поетски симбол и ја пригушил лириката таму каде што таа самата се наметнува. Во задушувањето на онаа псевдопоетска жица, која делумно дојде до силен израз во "Бесмртната младост" и во развивањето на оваа искрена и вистинска поезија, која можеше да се насети во одделни кадри на "Фросина" - како да се оцртува идниот творечки пат на Воја Нановиќ сега, кога за него веќе може со сигурност да се зборува како за човек кој ќе ги совладее уште непроборените тешкотии на занаетот".

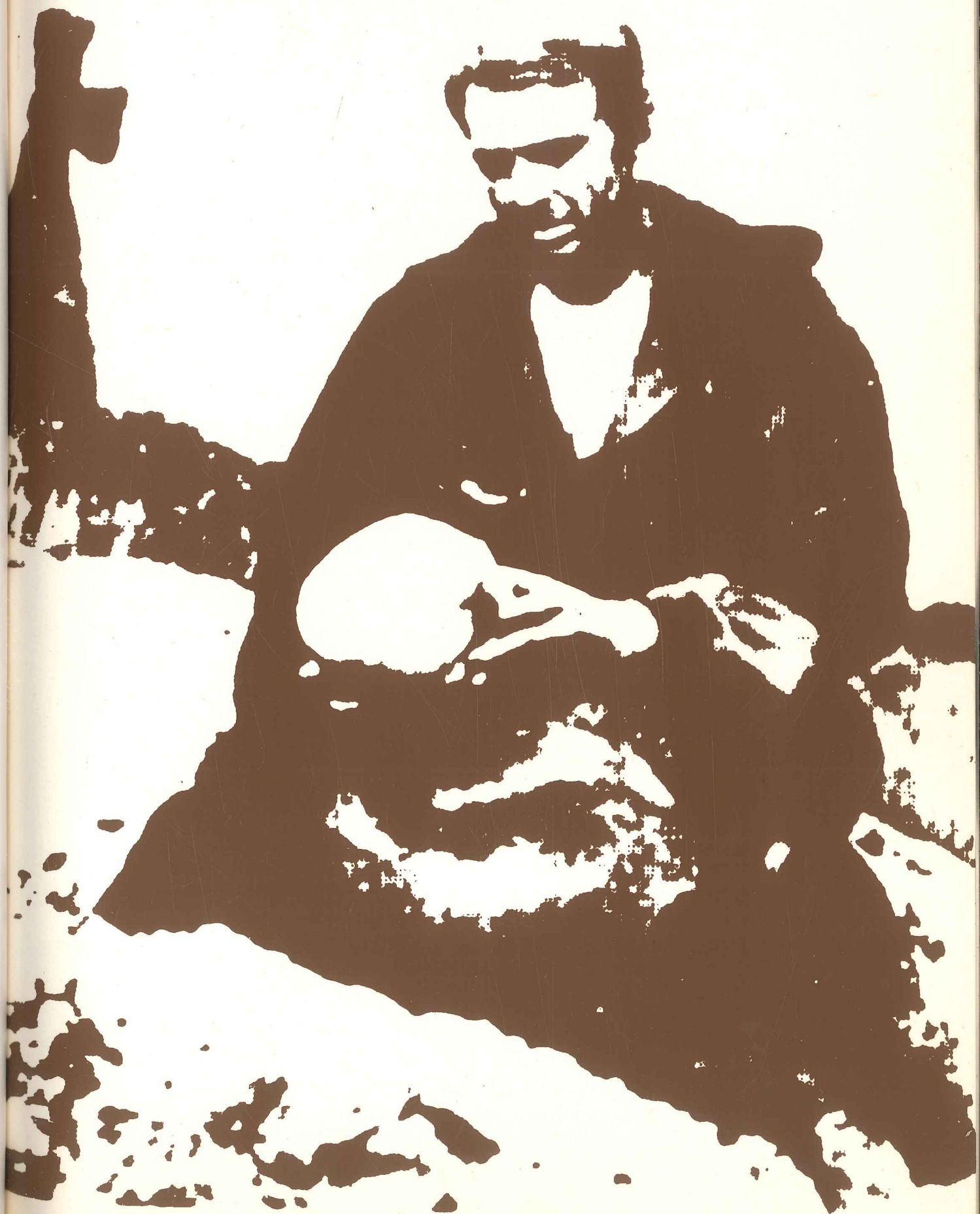


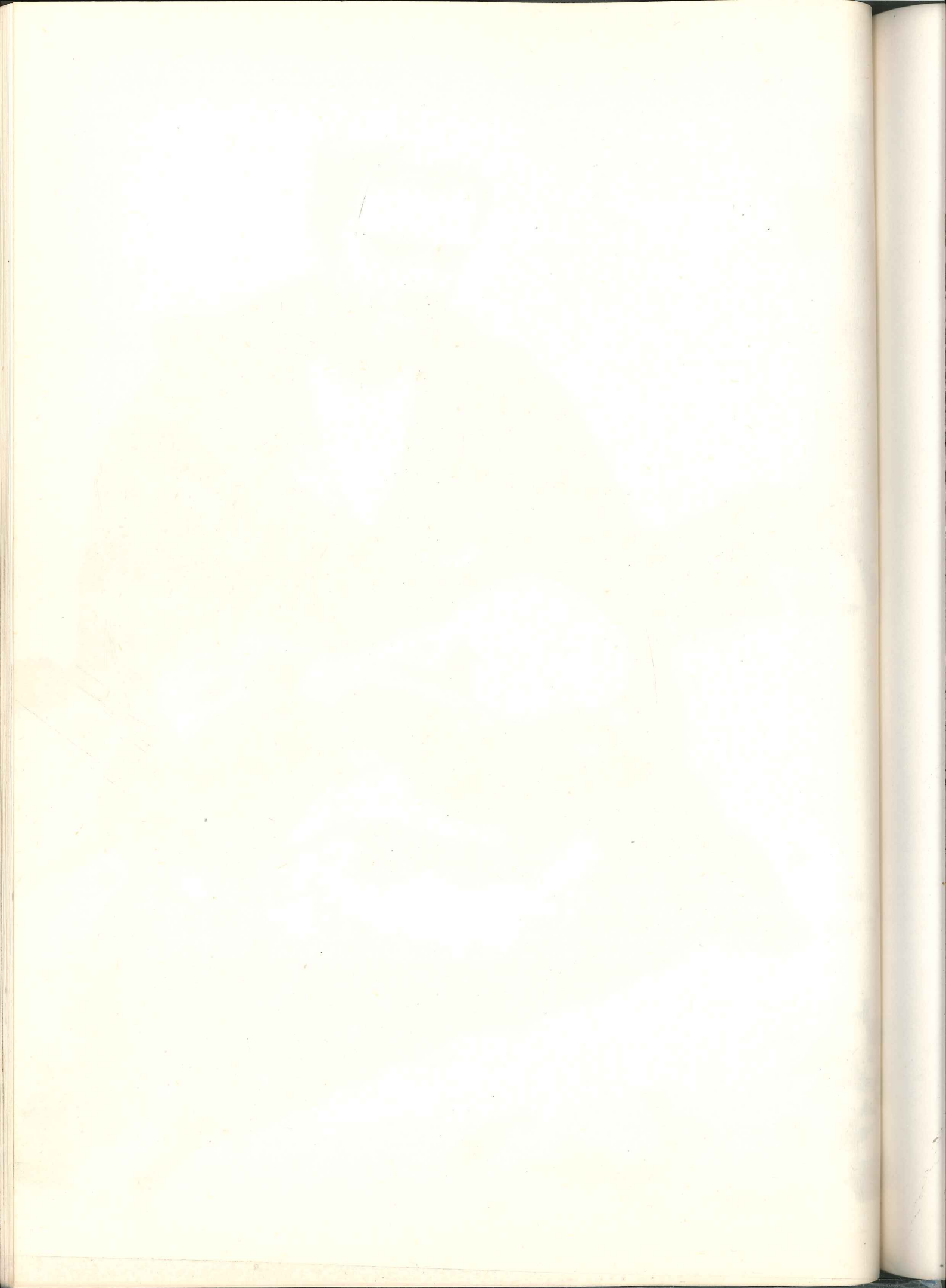


ПОВОДИ...



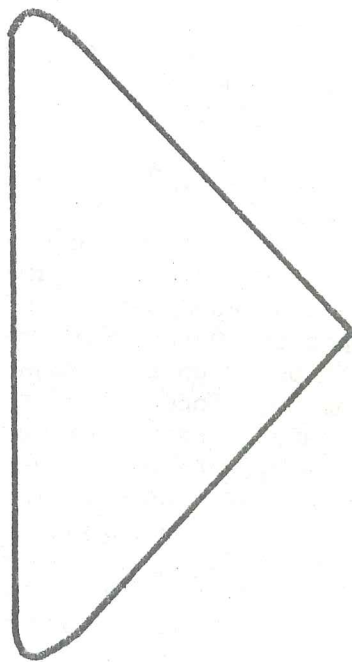






9

киношечен
циклус



Шекспир и филмот



ДОПИРОТ НА ТЕАТАРСКИТЕ И ФИЛМСКИТЕ ОБЛИЦИ ВО "ХЕНРИ V" И "РИЧАРД III"

30 години од раскинувањето со една предрасуда која ги туркаше авторите на Шекспировите екранизации во бесплодните "осовременувања" на неговите дела е период што ни дава доволно гаранции да утврдиме во која мера Шекспир ја задолжи новата уметност и, се разбира, во која мера филмот не го изневери неговото дело.

Денес не ни е туго уверувањето дека со екранизацијата на "Хенри V" ("Henry V"), Лоренс Оливије (Laurence Olivier) му го врати на филмот автентичниот Шекспир, оној сочен, ненакитен, по малку груб, народски Шекспир. Навистина, ваквите ни малку претерани признанија ќе му бидат оддадени на Лоренс Оливије уште во годините кога ќе се појави "Хенри V" и кога ќе биде оценет како значаен експеримент. Нешто подоцна, во него ќе се открие цел еден естетички систем што фанатичниот шекспировец, Лоренс Оливије, ќе го преземе од театарот и откако ќе им го приспособи на изразните средства на филмот, ќе развие некои негови облици што театарот можеби и не ги познавал.

Како, значи, Лоренс Оливије го транспонирал! Шекспира од театарскиот простор во филмскиот кадар? Во "Хенри V" тој максимално ќе ги почитува театарските конвенции и ни во еден момент не ќе дозволи тие да бидат нарушени од слободата на камерата да го прошири видното поле зад театарскиот простор. Филмот буквално ни ја транспонира претставата на "Хенри V" во автентичниот амбиент на елизабетанскиот театар. Но, Лоренс Оливије ќе ја стави оваа транспозиција во служба на еден естетички механизам кој активира две влијанија; влијанието на драмскиот тек на шекспировиот текст и она на Лоренсовата визија. На едниот пол е распоредена театарската илузија, на другиот нејзината објективизација што ја врши филмската камера. Судирот на двата тока не оштетува ништо ни од уметноста на филмскиот автор ни од претставата на изворната драма; личностите самостојно се вклучуваат во дејството, нараторот се повикува на фантазијата на гледачот (од театарската претстава), а камерата, исто така, независно, ја открива играта и ја втиснува во кадарот без да застрани од зоната оградена со театарската рампа.

Па, сепак, "Хенри V" во ниеден момент не побудува сомневање дека тоа е филмувана театарска претстава. Гледачот сето време се уверува дека има пред себе филм за една илузија во која се преплетуваат патосот, карикатурата, лиризмот, наивноста. Можеби генијот, авторитетот или ерудицијата на некој негов современик ќе најде причина да се дистан-

цира, или да ѝ припише на таа илузија извесна склоност кон претерувања, од што не се воздржувал, на пример, Толстој, кога го обвинувал Шекспир дека неговите дела се одвратни, здодевни и невистинити. Нам, меѓутоа, не ни е доделена таа повластица, и тоа не само поради околноста што спаѓаме во категоријата читатели и гледачи на кои авторот на "Војна и мир" им припишува безумие кога го обожуваат Шекспира. Зашто, ако "Хенри V" уште и не поттикнува квалитативно да ја разликуваме оваа историска драма од "Хамлет", на пример, или "Кралот Лир", трагедијата "Ричард III" сосема ги брише пред нас тие разлики.

Меѓутоа, ние ни во случајот со оваа екранизација на Лоренс Оливије нема да се определиме за анализата на книжевните, филозофските и поетските значења што ги зачува "Ричард III". Тоа сепак, ни се чини, е потфат достаплив единствено за ерудицијата на исцрпните познавачи на Шекспир. Затоа ќе се задоволиме со нешто пос скромната задача да посочиме на некои од трансформациите што филмуваната театарска сцена ги поднесе на својот пат од "Хенри V" до "Ричард III".

Да повториме дека Лоренс Оливије во "Хенри V" строго го одделуваше драмскиот простор на сцената од дејственото поле на филмот. Во "Ричард III", меѓутоа, тој го стеснува растојанието меѓу двата спротивставени драмски полигона до границата кога филмската илузија почнува да се втопува и да се разлива по просторот на театарската претстава. Актерите сега не му се претставуваат на гледалиштето во театарот, туку на објективот на камерата, тие не прибегнуваат кон стилизација на играта или кон претерување во гестовите туку кон сведување на глумата до максималната мерка на природноста.

Па, сепак, сценографијата во "Ричард III", особено, фактурата на бојата, која недвосмислено им се доближува на хроматските својства на сцената, како да ја истакнуваат врската меѓу филмската и театарската реалност, меѓу едната и другата илузија. Во еден миг Лоренс Оливије ќе инсистира на доминацијата на актерот, на реализмот на неговата игра, а во друг на владеењето на декорот и на апстрахирањето на фактографската стварност што тој го поттикнува. Доближени една до друга, овие две спротивности предизвикуваат една сосема нова илузија и една сосема нова психолошка состојба кај гледачот. Тој се идентификува со драмата на Шекспировите херои, но предупреден дека нивната стварност е потпрена на механизми што се разликуваат од распоредот на силите во неговиот реален свет, почнува самостојно да ја обликува "инсценираната" стварност.

Иако талентот на Лоренс Оливије да ја открие таинствената формула на пренесувањето на Шекспир од театарот на филмот го сметаме за најзначајна одлика на неговата уметност, тој не ги исцрпува сите добродетели на неговата богата уметничка личност. Можеби неговата игра која е строго ставена во служба

на преобразените театарски облици во филмот, заслужува уште поголемо внимание. Зашто, освен Орсон Велс (Orson Welles), ниеден синеаст не успеал како Лоренс Оливије да го оствари она чудесно идентификување на актерот со режисерот, до кое веројатно доаѓа по една безмилосна, долготрајна и, речиси, нерешлива битка.

Горѓи Василевски

ПО ПОВОД ФИЛМОТ " ДВАНАЕСЕТТАТА НОЌ"

Обидите на советските синеасти да го екранизираат Шекспир датираат, по сè изгледа, макар што во тоа не треба да бидеме стопроцентно сигурни, токму од овој филм. Потоа, како што веќе знаеме, ќе уследат резултати што на овој план ги постигнаа: Сергеј Јуткевич со својата визија на "Отело", Григориј Козинцев со своите по многу нешта барокни видувања на "Хамлет" и "Кралот Лир" и, во поново време, Самсон Самсонов со својот филм "Многу врева за ништо".

Случајно или не, овој квантитативен податок што го нудиме како оправдување за евентуалното недоразбирање при оценувањето на "Дванаесеттата ноќ", може сепак да послужи како пристоеен доказ дека интересирањето за Шекспир, се разбира, особено за екранизираниот Шекспир во советската кинематографија секогаш е сериозен потфат. Ова спомнување на сериозноста можеби не би требало посебно да се подвлекува, но тоа ни го наметна гледањето на "Дванаесеттата ноќ" на режисерот Јан Фрид.

Познато режисерско име со определена репутација во рамките на советската кинематографија, Јан Фрид е рутиниран реализатор на литературните мотиви и, главно, според расказите на Чехов, но за своите филмови ги користи и другите теми од руската литературна класика. Па, сепак, поскоро би кажале дека вистинската креативна вокација на Фрид се пројави во филмовите со содржинска основа од Втората светска војна, и, секако, од Револуцијата, каков што е на пример филмот "Славата на Балтик". "Дванаесеттата ноќ" е токму обид на Фрид да ја досегне и интерпретира онаа таинствена комедиографска нишка што секако Шекспировиот текст во изобилство ја содржи и ја користи. Фрид на оваа комедија ѝ приоѓа со една, можеби, претерана па поради тоа и непотребна сериозност. Се разбира, тој од време навреме се обидува со извесна стилизација на призорите и нивните протагонисти, да ја долови онаа комична ситуација, којашто веројатно, ја замислувал и Шекспир во оваа своја комедија. Но за жал, се има впечаток, дека Фрид како нејзин визуелен интерпрет не успева со оваа делумна интервенција да ја зафати таа богата комедиографска нишка. Бидејќи, доколку ја парафразираме хипотезата на еден од многубројните истра-

жувачи на Шекспировиот опус "Дванаесеттата ноќ" е единствена Шекспирова комедија која во себе содржи еден волшебен спој на сензитивен-сериозниот елемент со хумористично-комичниот, на романтичниот со реалистичниот. Режисерот Фрид мошне добро ја насетил оваа хипотетичка поставка, но во своето проседе едноставно не ја погодил смислата што таа ја содржи, поради тоа што на многу места оваа мошне деликатна комедиографска структура погрешно ја дозирал. Во еден забележителен обем кој се движи од травестија, што самата по себе како комедиографски елемент ѝ прилега на една ренесансна комедија каква што е "Дванаесеттата ноќ", па донекаде преку реалистична гротеска до едно прилично неконтролирано карикирање (каков што е случајот со ликот на сер Андрија), Фрид без видлив успех настојува да ги обедини тие така бројни комедиографски елементи. Така, гледачот, и покрај сета разгаланост што оваа фабула може да му ја пружи, како непотребно искуство понесува и еден прилично конфузен впечаток кој филмот му го остава во емотивно наследство.

Почитта кон Шекспировиот текст, можеби, кога се работи за филм малку прекумерен, се резултира во доследната презентација на комедиографскиот расказ, со една горе-долу стандардна евокација на ликовите и, конечно, со едно пиктурално богатство кое, всушност, најмногу ќе ни го долови ренесансното шаренило и виталноста. За жал, мораме да констатираме дека ритамот на филмот не ќе успее кинестетички да изрази една ваква атмосфера. Иако грижливо граден и пресметан од секвенца до секвенца, во мошне препознатливи драматуршки целини, следејќи ја на тој начин примарната поделба на театарскиот текст, филмскиот ритам на "Дванаесеттата ноќ" тука, сепак ќе се трансформира во одредена изразна метаструктура во однос на театарската пиеса чии експресивни форми не успева да ги надмине. Оттаму и таквиот, би рекле, неповолен впечаток што ни го наметнаа филмот и неговиот режисер, пред сè, тука мислиме на односот на театарот и филмот како медиуми во постапката на екранизирањето, а посебно на односот: Шекспир и филмската транспозиција на неговите дела. Но ќе се согласиме дека тоа се проблеми кои за среќа, по иднината и на едниот и на другиот медиум а исто така и за Шекспир, ќе останат отворени.

Мирослав Чепинчик

СТРАСТА НА БЕЗДЕЛНИКОТ

Што да се каже за оние дела за кои е веќе многу речено? Што да се каже за трагедијата на Капулетите и Монтегите - дека ѝ претходеа љубов која не родила меѓусебна доверба? Не, се чини дека сето тоа не е вредно ни да се спомене, особено заради фактот што за сето тоа се веќе потрошени многу празни зборови. Но, нешто тука секако паѓа в очи, а се чини дека е

доста премолчувано - дека тоа слепо чувство веќе пет векови се провлекува како нешто достапно само за страста на безделниците, како нивен статусен симбол. затоа и настаните во врска со Ромео и Јулија се јавуваат само како своевидна патрициска опомена; возвишените чувства и романтиката на кршењето на семејните забрани се достапни за привилегираните: само во светот на аристократиите постојат забрани, тие конечно се и едни од неговите главни обележја, бидејќи во атарот на плебејците забраните и го немаат тоа значење, таму етичкиот кодекс секогаш бил поеластичен.

Впрочем, гледајќи ја реакцијата на публиката, која доста комотно и дури потсмешливо ја прими приказната, не може да се ослободиме од впечатокот дека тоа е и по малку одвишна и застарена приказна, чиј опстанок во светот на иронијата и цинизмот не се пролонгира како драма на безизлезност, туку како заблуда на адолесцентниот период. Секако дека со тоа не се одзема и не се негира можноста сторијата за прославениот пар од Верона да останетраен извор на поетска инспирација, се разбира ако сè се сфати во упростени размери. Што се однесува пак до филмувањето на "Ромео и Јулија", таму секој предизвик ќе мора да ја запази само онаа големина на Шекспировиот текст која го надминува како израз на моралот и убавината на едно столетие, или пак ќе мора да се повлече границата меѓу една визија за поетската и трагична љубов и една друга визија која ги оцртува своите контури во ерата на иронијата. Во првиот случај, како во Зефирелиевата верзија, нужни се поинакви акцентирања во текстот, водење на играта со еден друг, автентичен поетски јазик. Во вториот случај, како во Кајатовите "Љубовници од Верона" (1947 г.), ќе треба да се скицира портретот на секојдневната едноставност, да се оди кон имитирање на плебејските односи, кон надминување на театралното, церемонијалното и непотребната гордост.

Впрочем, сите оние што научиле школски да ја примаат трагедијата на Ромео и неговата љубовница, секогаш треба да имаат предвид дека таа никако не може да биде одраз на некакво осознавање на животот во неговиот тоталитет (како кај Монтерлан, на пример), туку дека е производ на случајноста (пораката која ќе биде затворена во подрумот со болните од чума), на пребрзанооста, (сцената во гробницата) и, дури, на крајот би додале - на заговорот на судбината. Со еден збор, таа постапка повеќе е резултат на малолетничката доба на жртвите и нивното непознавање на животот одошто на свесен и планиран одговор на хаосот на постоењето, со што отпаѓа единствениот залог за респект кон нивниот чин. Во Кајатовиот филм, да го земеме повторно за пример, навистина имаме несакана и случајна смрт, но таа се сфаќа во своето преносно значење - таа е нешто што, сакале или не, ќе го надживее тоа чувство.

Оттука и сите понови филмски бестселери со љубовна тематика се многу претпазливи во третирањето на односот меѓу љубовниците и светот, кој, сè уште оптоварен со предрасуди, не ги прифаќа. Да ја земеме како пример Хилеровата "Љубовна приказна" (и тука се работи за едно игнорирано чувство, за забранета љубов, која токму затоа има вкус на забрането овошје); тука се зборува низ реториката на цинизмот и потсмевиот - тоа е залогот за природноста, хипотека на манирот на модерните времиња, бидејќи гледачот секогаш е спремен да го навлече на себе ироничниот оклоп штом на хоризонтот ќе се појави навестување на некаков "бесмислен", но и извесен крај. Она што не може да го прифати, денешниот млад човек го негира со сопствениот или со здружен цинизам - тој во таа смисла е спремен да ги типизира сите такви случаи! Впрочем, судирот меѓу идеализмот на младите и предубедувањата на "искусните" е секогаш судир со еден комплетно оформен свет, отуѓен и неосвоив. Како и секој нихилизам, иронијата и цинизмот се орудие кое претставува негирање во име на иднината, притисната од сознанието за редоследот на несакани но извесни случки. Тоа како текст Шекспировата драма не го нуди, па оттука нејзината способност за опстанок како опомена за "непомирливите" е сè повеќе проблематична.

Во тој случај оваа верзија на "Ромео и Јулија" сме принудени да ја гледаме само како екранизација на една историска случка. Но и тука, се разбира, можат да се стават низа забелешки. Пред сè, режисерот не ги користел можностите што му ги нуди филмскиот израз. Неговата визија се состои во слепо прифаќање на маниризмот на англискиот традиционален театар: под маската на приближување до "изворниот" Шекспир, само се стреми кон што попластично и положично рецитирање. Така се добива впечаток дека сме на некоја академска приредба на која дузина актери се натпреваруваат во жестокоста, во наоѓањето на плафонот на сентиментализмот, во потрагата по "вистинскиот израз". И сето тоа резултира со еден книжевен театар, сето тоа наликува на литературна седенка; стихот тука ја има суверената моќ да ги потиснува другите изразни средства, така што одвај се користат и декорот и другите илустративни елементи. (Оттука, прв чекор на авангардниот театар беше функционалното оспособување на кореографијата.)

Можеме да одиме дотаму, да кажеме дека стихот ја заменил сценската илузија во целост (освен сцената на балот и претпоследната сцена, кога граѓаните на Верона се собираат на гробот - кои имаат силен филмски израз, благодареејќи на тоа што тука стихот е изоставен. Затоа може да се рече дека во сето тоа има многу проза, што, се разбира, кога се работи за другите Шекспирови дела може да го редуцира големиот свет на неговата литература.

Љубомир Костовски

ШЕКСПИР КАКО ПОДАТОК

Во процесот што ја условува појавата на едно уметничко дело, секако, се јавуваат повеќекратни ситуации со само на себеси својствени внатрешни одблесоци.

Уште на самиот почеток на творечкиот чин се чини дека како негова основа се појавува и ситуацијата во која се препознаваат и дефинитивните заклучоци за (не) уметничкото.

Ако претпоставиме дека патот на создавањето ќе мора да ги разоткрие оние знаци на творечкото битие што се и негова егзистенцијална природа од дух и материја, тогаш сосема сигурно единствената насока по која ќе се движи создадењето ќе го претставува она што најмногу ќе го разјасни соодветното творечко постоење, пред сè на планот на интуитивниот интелект.

Ваквото мислење ќе биде веднаш поткрепено ако се согледаат и внимателно се проанализираат некои од основните впечатоци што човек ќе ги добие кога сериозно ќе се задлабочи гледајќи едно од многубројните платна на Де Ла Кроа: "Хамлет на гробишта".

Шекспировото дело, траејќи низ вековите, иницирало вакви или онакви поставки во театарот, во сликарството, литературата, музиката и, конечно, денес во филмот. Неговата совршена знаковна и системска мисла ќе создаде и низа различни определби за тоа како таа ќе треба да се толкува, поставува и обликува низ неминовното дистанцирање од неа кај оној што се "осмелил" "поинаку" да ја постави.

Сигурно е дека кога се решава да се посегне по делото на Шекспир и од него да се создаде друго дело, потребни се исцрпни познавања, но дали е тоа сè ?

Да "претпоставиме" дека Де Ла Кроа сосема добро ги познавал Вилијам Шекспир и неговиот Хамлет и сосема вистински се одушевувал од него! Но, уште веднаш ќе треба да се подвлече дека споменатото платно на овој извонреден сликар е далеку од она што тој ќе го воспостави како слика на совршенството на својот гениј во делата како што се "Смртта на Сарданапал", "Колеж на Хиос" и, што е најважно во овој случај, во своето надалеку познато дело "Слободата го води на родот".

Споменатиот "негов Хамлет" е слика во која се исклучува виртуозноста и техничкото совршенство на мајстор каков што е Де Ла Кроа, па тогаш на површината останува само навидум потресната судбина на данскиот принц. Да се стаса колку што е можно поблиску "во Шекспир" и "таму" да се слави неговото дело, вклучувајќи го притоа сопственото осознавање, се чини невозможно. Невозможно од проста причина што е невозможна толку голема трансформација во која личното ќе исчезне до таа мерка за да остане, би рекол, само техничката интервенција, а притоа да се биде "уште еднаш" Шекспир.

Многу подоцна Пабло Руис Пикасо, ќе ги создаде своите Инфанти, своите Менини, своето Веласкезово ателје, откривајќи ги притоа основните недостатоци во постапката на Де Ла Кроа кон делото на познатиот Англичанец. И сега, ако се "претпостави" дека Пикасо сосема добро го познавал Веласкез, тогаш тоа што тој го направил претставува совршена творечка негација врз која ПОДАТОКОТ е потчинет и сообразен на Пикасовите внатрешни барања, прашања и одговори на сопствениот однос кон светот во кој живеел Веласкез и за оној во кој живеел Пикасо. Овде Веласкезовиот облик е сосема сигурно позајмен само како ПОДАТОК со кој требаше да се создаде новиот Пикасов знак.

Дијалогот е отпочнат, па неговите треперења сега се бележат во нова слика. Сета строгост на внатрешниот творечки суд е на страната на уметничкото толкување на слободата на изразот. Тоа е почеток на творечка самотија, воздигната до совршенство на религија во која човекот - бог е еднаков на човекот - уметник. Меѓутоа, ваквата состојба во процесот на создавањето не значи дека се прекинати сите врски со природата на ПОДАТОКОТ, со неговиот внатрешен и надворешен белег.

Чувствувајќи го знакот на една сосема индивидуална појава каква што е Веласкез во историјата на сликарската уметност, Пикасо всушност посега по својот најдлабок внатрешен критички однос кон ова сликарско чудо, па ќе заклучи дека таквиот ПОДАТОК ќе мора да биде распнат на Пикасовиот крст, со што единствено ќе биде можно доаѓањето на новата, Пикасова слика направена според Веласкеза.

Неминовната осуда врз карактерот на позајмениот ПОДАТОК сега ќе стане нова во својата визија за светот.

Тогаш, сèто искуство што ќе произлезе во мисла во која уметничкото достоинство и чест ќе бидат продолжени траења, ваквото искуство, моделирано како нова вредност, ќе ги покаже сите неминовности во одвојувањето од ПОДАТОКОТ со единствената цел, да ја потврди неговата новооткриена вистинитост.

Јаболкото што ќе го земе Сезан и сликата на Веласкез што ќе ја препороди Пикасо во својата суштинска избраност се сосема еднакви.

Филмуваниот Шекспир, најмалку "ќе мора да биде Вилијам Шекспир" зашто и таму неговото дело е ПОДАТОК спротивставен на оној што од него сака да создаде сопствен уметнички суд низ творештво. Определувајќи се за вака поставеното прашање за делото на Шекспир, битни се, пред сè, новосоздадените вредности, како: јасниот став, севкупната личност, новата творечка возбуда што ќе не вознемири со форма и содржина за светот на оној што се "осмелил" да го образложува светски познатото дело.

Филмската уметност сосема сигурно го обезбедува ваквиот приод зашто и нејзината конечна цел е зад себе да остави трага на едно лично постоење, творечки суд за одредена вредност, новопоставено прашање врз судбинската определеност на уметничкото дело, потврдувајќи постојано дека човекот - уметник е вечна таинственост.

На тој пат создаден од тајни, неоткриени сознанија и ненасетени заклучоци што значат нова содржина и мисла, избраниот ПОДАТОК ќе овозможи длабоки преиспитувања за творецот и неговата пеколна осаменост.

Тогаш, жестокоста на творечкиот занес ќе значи слобода што обврзува.

Заклучувајќи го ова размислување за ПОДАТОКОТ и неговото значење, за приодот и изборот, за неговиот карактер и за неговата спротивставеност во поинаква творечка мисла, ќе потсетам на еден достоинствен одговор на шпанскиот мајстор од Толедо Ел Греко: "Ако ме прашате чија е оваа светлост што создава ваква СВЕТЛА ТЕМНИНА во моите слики, тогаш ќе ви одговорам: таа е на природата".

Владимир Георгиевски

ШЕКСПИР И ОЛИВИЕ

Англија земјата на великиот Шекспир, чие дело останува за сите времиња, го даде и неговиот најголем интерпрет сер Лоренс Оливије (кој таа висока титула ја доби токму за извонредната театарско-филмска интерпретација на делата на големиот Шекспир).

Предноста на Англичаните во толкувањето на делата на Шекспир, чиј најголем претставник е Оливије, произлегува од самата национална идентичност која со себе ги нуди духот, психологијата и менталитетот, како приоритети во понирањето и транспонирањето на Шекспировото дело.

Талентот и интелигенцијата на Оливије, се разбира, низ упорната работа - придонесоа тој најмногу да му се доближи на светот на Шекспир, на неговите личности, на неговите мисли и рефлексии. Тоа, секако се однесува на трагедиите на Шекспир, во кои тој го достигнува максималниот филозофски израз. Единственоста на Оливије во, би рекле, студирањето на светот на Шекспир доаѓа од неговата исклучително двојна улога - како непосреден интерпретатор на суштинските личности од познатите истоимени трагедии, значи како артист, и во вториот степен, еднакво важен, како режисер на филмските верзии, што сè заедно ја обезбедува неговата тоталност во пренесувањето на Шекспировите трагедии. Така, со текот на времето, иако досега многумина автори од Англија или светот се зафатија со деликатната задача-филмски да го оживеат времето и светот на Шекспир од неговите дела - Оливије се наметна со својата убедлива и затоа најдоминантна уметничка интерпретација. Низ временската проверка тој сепак го задржа приматот, а нашето сфаќање на Шекспировите дела, нивното осознавање, најкомплексно и, би рекле, "премиерно" е сврзано за филмските верзии на Оливије. Воспоставена е условната пропорција - Шекспир е онаков каков што го видува и сфаќа Оливије. Навистина, направени се и други поединечно добри филмски интерпретации во светот, но за Оливије може да се каже дека тоа го прави комплетно.

Најкарактеристични и досега единствени филмски верзии на Оливије во двојна улога: како артист-толкувач на насловниот лик и како режисер, кои му го обезбедија шекспировскиот примат се: "Хамлет" (1948), "Хенри Петти" (1944), "Ричард Трети" (1955) и "Отело" (1965) - како артист).

Во првите три гореспоменати филмови, Оливије авторски студиозно го задржува дијалектичкото единство, како база меѓу идејата и контраидејата, како мисловно-филозофски и драматуршки предуслов на Шекспировото кредо. Во Оливијевата постапка, дијалектичкото единство го прават: внатрешното драмско движење создадено

од дијалектичката јасност на контрапунктните личности и надворешната експресија на суштината, која се постигнува низ визуелната форма, како акција по себе (фотографско-камермански и актерско-сценографски израз).

Во таквата примена на драмско-филмската дијалектика, Оливие е близок до Аристотеловото дефинирање на дијалектичкото - како метод за докажување. Исто така, неговиот систем е близок и до Хегеловата поставка, според која "контрадикцијата е сила која ги покренува работите".

Во својот, секако, најантологиски филм, "Хамлет", базиран врз истоименото дело на Шекспир, Оливие како идеен лајтмотив ја имаше формулата: "Хамлет - тоа е трагедија на човек кој не може да ја одреди својата свест". Оливиевиот Хамлет е реализиран низ клучно поставеното прашање - формула: може ли хамлетовата интелектуално-фрејдовска неадекватност (во одлагањето на директниот чин на ликвидација на Клаудие), што значи драмска индиректност, да биде камермански регистрирана, така што да има внатрешно движење, внатрешна тензија? Тоа во секој случај е далеку поделикатниот приод од оној на Козинцев во неговиот "Хамлет" (64 год.) со Смоктуновски, каде дијалектиката е форсирана од надворешната страна, низ флуидноста на камерата и самиот кинестетички израз. Кај Оливие е спротивното, рамката е скоро театарска - неговиот Хамлет е надворешно (привидно) забавен, а внатрешно згуснат. Тоа најдобро се потврдува низ системот на драмско-персоналните триаголници, во кои е инволвирана свеста на Хамлет и низ кои се толкува неговата првостепена неактивност. Со тие триаголници Оливие, како режисер, ги гради климаксите и сцените и особено климаксите на секвенците. За илустрација ќе го земеме суштинскиот триаголник, во кој како константи се јавуваат Хамлет и Клаудие (предметот на неговата акција), додека третата кота е променлива и всушност низ неа, индиректно, се развива акцијата и драмата на Хамлет. Во секвенцата А, која стартно е означена со директност, т.е. со позитивност во акцијата, Хамлет ќе биде покренат на акција по наговор на духот на неговиот подмолно отепан татко. Значи, тука акцијата тече од духот кон Хамлет. Но тоа сè уште не е непосредната акција на Хамлет кон Клаудие, која ќе дојде дури во финалето. Во секвенцата В Хамлет е пасивен, без директна акција кон Клаудие, неговата омраза и предизвиканото лудило не се претвораат во егзекутивен чин туку одат посредно, низ драмските конфликти со Полоние, Офелија, и, особено, со патувацката артистичка група, со чија помош ќе дојде до посредната пресметка со Клаудие (претходно инструирајќи ги актерите со познатиот монолог за суштината на играта). Затоа Хамлет ќе извика: "Играта е главна, каде ќе ја уловам совеста на кралот" (Клаудие). И третата секвенца-С го носи пасивитетот на Хамлет. Во неа Хамлет ќе го отепа Полоние, откако претходно ќе го излее своето кондензирано лудило врз Офелија (која

по смртта на татка си ќе се самоубие) и, особено, врз Гертруда. Во секвенцата Д акцијата на Хамлет кон Клаудие е одложена; значи, пак пасивност. Во меѓувреме Клаудие ќе го аранжира неговото иселување, но Хамлет се враќа и доаѓа до аранжираниот двобој меѓу него и Лаерт, во кој Хамлет сака да ја оправда својата љубов кон Офелија. Конечно, подмолноста на Клаудие, не само во наместениот двобој, во кој Хамлет ќе треба да биде подмолно ликвидиран како и татко му, доаѓа до израз во секвенцата Е во која доаѓа до директна акција на Хамлет спрема Клаудие, кого ќе го убие откако ќе сфати дека мајка му Гертруда, поради недоразбирање, ќе се отруе. Лаерт ќе биде смртно ранет, а тој ќе има само сили да му ги навесе смртоносните бодези на општиот виновник на верижната трагедија. Така, дури во секвенцата Е, заветот на Хамлет за одмазда, низ убиството на Клаудие, ќе го добие својот епилог во неговата пролонгирана акција. Тоа наедно преставува драматично завешување на сторијата низ серијата филмски климакси остварени во споменатите секвенци.

Во "Хенри V" (1944) Оливие го остварува единството на филмот составена од два слоја - првиот, чисто театарски, во кој меѓу другото постои и инвентивната илузија за некогашниот шекспировски театар- "Глоб" (прикажан најнапред на макета, како панорамскиот кадар да е снимен од птичја перспектива, а потоа и непосредно во ентериерот, каде што е извршена сценска реконструкција на тогашниот "Глоб") во кој фактички се одвива дејствието на преставата, за потоа вториот дел, да биде филмски продолжено. Значи, вториот слој на "Хенри V" е филмската режија на Оливие, која својата кулминација ја достигнува во, би рекле, антологиската секвенца (такви секвенци уште имаат: Велс во "Фалстаф", Куросава во "Седумте самураи", Тони Ричардсон во "Јуришот на лесната коњаница", Кубрик во "Бери Линдон" и уште неколкумина автори) на битката кај Еиџинкорт меѓу Англичаните и Французите. Оваа битка Оливие ја режира со големо мајсторство, па иако колорот е причина за едно суштинско разликување, таа по својата концепција и развиток потсетува на Ејзенштајновата секвенца од "Александар Невски" (поразот на Готите од армијата на кнезот Невски). Особено импонира кинестетичкото решение од филмот на Оливие. Теренот на битката е сеопфатно прикажан, јуришот на француските ритери е сликан од еден агол, а одбраната на англиските стрелци кои чекаат и ги оптегнуваат стрелите, од друг агол. Бојата и костимите извонредно се вклопуваат во општиот пејзаш на реконструираната битка кај Еиџинкорт. Кинестетичкото го прават многубројните панорамски кадри, потоа снимањето при возење, а има и доста зумирање. Со еден збор, секвенцата има несекојдневен ритам и единство во режијата, остварено низ камерманско-фотографскиот фон, а сценографијата во автентичниот природен екстериер, како и во костимите. Меѓутоа, што се однесува до самата Оливеова интерпретација на ликот на Хенри V, тој големо вни-

мание му посветува на карактерно-психолошкото нијансирање на ликот на овој војсководач. Најдобар и суштински одредувачки момент во филмот, на тој план, ќе биде секвенцата во нокта, кога Хенри најнапред ќе го слуша разговорот на војниците, на кои ќе им се придружи како анонимен борец, за потоа, во својата осаменост пред утрешната тешка и неизвесна битка, да си го говори својот внатрешен монолог за одговорноста и искушението што таквите како него мораат да ги понесат на својот грб, особено во праведната војна.

Филмот "Ричард III-от" (1955) донекаде има слична конструкција како и "Хенри V", со тоа што тежината на филмската драматика и трагедија во прв ред паѓа врз деликатниот лик на една од најнегативните личности во Шекспировите трагедии. Ричард III Оливије го игра со скоро тотална идентификација, за што придонесува, во прв ред, извонредната маска со која е сугерирана надворешната креатурност на Ричард, за таа да се потврди низ неговата внатрешна опскурност, како безмилосен и нечовечен макијавелист, тиранин, љовек змија (кој своите многубројни жртви ги убива најподмолно и ладнокрвно, наоѓајќи компензација за својот физички хендикеп) - значи, не само физички туку и морален квазимодо. Затоа разликите во личностите меѓу Хенри V и Ричард III, за Оливије се веќе однапред одредувачки за стилот и начинот на нивното карактерно психолошко толкување. Од друга страна, во целината на филмското структурирање на личноста на Ричард III, Оливије како режисер ќе се придржува кон спрегот: акција (заговорите на Ричард, ликвидациите на сите оние што му пречат при искачувањето на кралскиот трон) - реакција, онаа реакција што Ричард ќе ја трпи во финалето на филмот, предизвикана исто така, во решавачката битка против побунетите кнежевства во Англија. И оваа битка во филмот "Ричард III" ја има катарзичната и со тоа клучна димензија како и онаа во филмот "Хенри V". И тука војсководачот ја очекува утрешната битка, но бидејќи битката на Ричард е неправедна, својот немир пред нејзиниот почеток тој го "плаќа" во морничавиот сон, во кој му се појавуваат ликовите на сите крваво убиени жртви на неговиот заговор. Будењето од сонот Ричард го проследува со очајнички крик. Утредента, во битката, неговиот сон ќе се оствари, неговата армија ќе биде поразена, а тој, во завршнината на битката, ќе ја доживее својата антологиска филмска егзекуција. Најпрвин, во паничното губење на битката, паднат од коњот, Ричард очајнички ќе ја извика познатата реплика: "Кралството за коњ" ("A Kingdom for a horse"). Во меѓувреме, од главата ќе му се стркала кралевската круна која ќе запре во еден жбун. На крајот доаѓа крвавата сцена на неговото ликвидирање од војниците на победителите. Откако ќе биде обиколен од војниците, во блиц кадарот ќе се види засечувањето со нож на неговиот врат, кој ќе бликне во крв, а потоа следи масовното доотепување, кога сите војници ќе му ги забодат мечовите во телото. Во таа ретко возбудлива но и најкатарзична

сцена (во која се поништува крвопролевањето што Ричард претходно го сторил) победениот крал-крвник за сета сторено зло ќе плати со сопствената крв, за конечно во смртниот грч да прета како заклан петел. На крајот, Оливије нема да заборави да ни ја сугерира Демокловата заканувачка позиција на кралската круна, која ќе биде подигната на височина пред да биде спуштена на главата на новоизбраниот крал.

Во снимената театарска верзија на Шекспировиот "Отело" (1965), (реж. Стјуарт Барџ), Оливије одново ќе биде испречен пред искушението што со себе како артистички предизвик го носи една од највпечатливите, по Хамлет, Шекспирови личности - Отело. Режисерот Оливије во оваа филмувана верзија му се "подредува" на актерот Оливије во ликот на Маврот Отело, доловен во исто така успешната и сугестивна маска што за тој лик ја избира самиот Оливије. Чоколадест тен, зацрвенети усни, светнати очи и прошарена коса - во тие колористички контури камерата го фиксира артистичкиот филигрански израз на Оливије кој уште еднаш "живее" со својот голем драмско-трагичен лик, покажувајќи ја по кој знае кој пат својата ненадмината артистичка големина, изразена токму низ најделикатната задача - толкувањето и транспонирањето на Шекспировиот гениј, но со помошта на својот артистичко-режисерски гениј, резонансно еманирајќи дури и онаков вид транс-дедентност или "хамлетовско лудило", и ја минуциозност може да ја улови само артист, уметник и човек од типот на сер Лоренс Оливије, веројатно најголемиот и сè уште жив Шекспиролог.

Благоја Куновски

ЈАН КОТ ЗА ШЕКСПИР

ОД "ШЕКСПИР НАШ СОВРЕМЕНИК" (Jan Kott "Szkice o Szekspirze")

... Кога започна пренесувањето на Шекспир на филм, дејствието стана еднакво значајно како и зборот. Сите Шекспирови дела се големи спектакли, полни со звукот на оружје, маршеви на војски и двобои, во нив има гозби и пијачки, натпревари меѓу витези, превртување на дворските будали, виори, бури, физички љубови, свирепости и страдања. Елизабетанскиот театар беше за гледање. Како што е за гледање и кинеската опера. Сè во нив се случува вистинито. Гледачот верува дека на сцената е бура, дека бродот тоне, дека кралот со својата придружба поаѓа во лов, дека платениот убиец со меч го прободува јунакот.

Раѓањето на елизабетанската трагедија беше многу слично на раѓањето на филмот. Во трагедијата се земаше сè што беше под рака. Секојдневни настани, криминална хроника, фрагменти од историјата, легенди, политика, филозофија. Беше тоа хроника на актуелности и историска хроника. Елизабетанската трагедија беше ненаситна: ослободена од секакви правила, се фрлаше врз секоја тема. Како и филмот, се хранеше со криминалот, историјата и остро то набљудување на животот. Ги преработуваше и историјата и легендите и старите преданија. Сè беше ново, сè можеше да се адаптира. Тие големи елизабетанци често потсетуваат на филмските продуценти кои пред сè бараат атрактивни теми. Доволно е да се прочита Мајро или - покрај Шекспир - и Бен Џонсон.

Кога театарот се оддалечи од елизабетанската конвенција, истовремено ја изгуби шекспировската сликовитост и шекспировската силина. Не умееше повеќе да ги покаже. Напросто, за тоа немаше сценски средства. Или ги имаше премногу. Го видов Шекспир на подвижна сцена, во декор кој се менуваше пред очите на гледачите и во завеса со подвижни натписи кои укажуваат на местото на дејствието. И сè уште тоа не беше вистинскиот Шекспир. Театарот се плеткаше помеѓу илузионизмот и условноста. Илузионизмот беше плиток, натуралистички или детински и оперски. Условноста беше апстрактна и формалистичка - или натрапна, како да му намигнуваше на гледачот. Илузионизмот и условноста еднакво го задушуваша Шекспир, го лишуваша од прозата и поезијата, му ја одземаа сета животност.

Се среќаваат четворица луѓе. Еден од нив почнува да ги навредува другите тројца. Ги потегаат мечевите. Еден од четворицата ќе биде убиен. Се разијдуваат. Пријателството ќе биде раскинато. Започнува граѓанската војна или бунт. Сè траеше две минути. Во тој миг беше одлучена судбината на државата. Во петнаесет реплики.

Момчето ѝ дофрла двет на девојката. Таа го подига. Нивните погледи се среќаваат. Таа е ќерка на неговиот непријател. Три реплики за сонцето, ѕвездите и младите тигри. Момчето е веќе сето обземено од љубов. Во тој момент е одлучена судбината на двата рода.

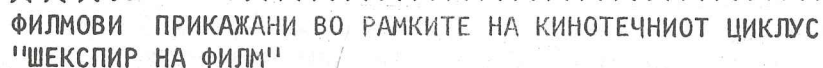
Заиграјте ги двете сцени натуралистички. Или условно. Ќе го убиете Шекспир. Шекспир е повистинит и од животот. И може да се игра само дословно. На таа дословност најмногу од кој и да било театар и се доближија филмовите на Оливие.

На онаа суперавтентичност Шекспирова. Создадоа нов Шекспиров јазик. Јазик на напнатости, без празни места.

Актерот воспитан во театарот од деветнаесеттиот век не ќе умее да се вљуби во триесет секунди. Ниту да замрази во две реплики. Ниту во десет реплики да собори кралство. Филмскиот артист, од голема љубовна сцена преминува во вистинско лудило. Убива, го става мечот во корици и повикува да му донесат пехар со вино. Не успева да го испие докрај. Наидува момче и му јавува дека синот му е убиен. Ќе страда, но не повеќе од триесет секунди. Како се случило тоа? Како е возможно? Празните места ги исекла монтажата. Големиот филм е составен само од напнатости. Како кај Шекспир.

Ако Шекспир го гради дејствието врз згуснување, тоа значи дека бара од актерот одоветна игра. Текстот е интензивен и метафоричен. Шекспир неуморно оперира со крупни планови - како во филмот. Љубовницата, предавникот, кралот, узурпаторот; куса масовна сцена и монолог. Монолог говорен на просцениумот, кон гледачот, како во камера. Голем монолог - како крупен план. Театарскиот актер од старата школа во тие моменти станува беспомошен. Залудно се обидува монолот да го направи веродостоен: и појатаму ја чувствува околу себе целата сцена. Меѓутоа, постои само тој и гледачите. Токму тоа е Шекспировиот крупен план...

(превод)



Продукција: САД, 1953

Режија: Џозеф Манкиевич (Joseph Mankiewicz)

Улоги: Марлон Брандо (Marlon Brando), Џеџи Мејсон (James Mason), Џон Гилгуд (John Gielgud)

Продукција: СССР, 1956

Сценарио и адаптација: Сергеј Јуткевич (Юткевич Сергей)

Режија: Сергеј Јуткевич

Фотографија: Андри Канис

Улоги: Сергеј Бондарчук, Ирина Скобцева

Музика: Арам Хаџатуријан

Продукција: Англија, 1955

Режија: Лоренс Оливије (Laurence Olivier)

Улоги: Лоренс Оливие, Клер Блум (Claire Bloom), Џон
Гилгуд (John Gielgud)

Продукција: Two Cities , Англија, 1945

Сценарио: Лоренс Оливие и Алан Дент (Alan Dent), според
истоименото дело на Шекспир

Режија: Лоренс Оливије

Фотографија: Роберт Класкер (Robert Klasker)

Улоги: Лоренс Оливие, Роберт Њутн (Robert Newton), Рене
Ашерсон (Renee Asherson).

Продукција: Италија-Англија, 1954

Режија: Ренато Кастелани (Renato Castellani)

Улоги: Лоренс Харвеј (Laurence Harvey) и Сузан Шантал
(Susan Shentall).

Продукција: СССР, 1955

Режија: Јан Фрид

Улоги: Ала Ларионова, Клара Лушко

ФИЛМОГРАФИИ

ЏОЗЕФ МАНКИЕВИЧ (JOSEPH MANKIEWICZ)
(1909)

- 1946 - DRAGONWYCK (ДВОРЕЦ НА ЗМЕЈОТ)
SOMEWHERE IN THE NIGHT (НЕКАДЕ ВО НОЌТА)
- 1947 - THE LATE GEORGE APLEY (ПОКОЈНИОТ ЏОРџ ЕПЛИ)
THE GHOST AND MRS. MUIR (АВЕТ И ГОСПОЃА МУИР)
- 1948 - ESCAPE (БЕГАЛЕЦ)
- 1949 - LETTER TO THREE WIVES (ПИСМО ЗА ТРИТЕ ЖЕНИ)
HOUSE OF STRANGERS (КУЌА НА ТУЃИНЦИТЕ)
- 1950 - NO WAY OUT (БЕЗ ИЗЛЕЗ)
ALL ABOUT EVE (СЕ ОКОЛУ ЕВА)
- 1951 - PEOPLE WILL TALK (ЛУЃЕТО ЌЕ ЗБОРУВААТ)
- 1952 - FIVE FINGERS (ОПЕРАЦИЈА ЦИЦЕРО)
- 1953 - JULIUS CAESAR (ЈУЛИЕ ЦЕЗАР)
- 1954 - THE BAREFOOT CONTESSA (БОСОНОГА КОНТЕСА)
- 1955 - GUYS AND DOLLS (МОМЦИ И ДЕВОЈКИ)
- 1958 - THE QUIET AMERICAN (МИРЕН АМЕРИКАНЕЦ)
- 1959 - SUDDENLY LAST SUMMER (НЕНАДЕЈНО МИНАТОТО ЛЕТО)
- 1963 - CLEOPATRA
- 1967 - THE HONEY POT (ГРНЕ СО МЕД)
- 1969 - COUPLES, THE BAWDY BARD
- 1970 - THERE WAS A CROOKED MAN (БЕШЕ ЕДНАШ ЕДЕН НИКАКВЕЦ)
- 1972 - SLEUTH (ДУШКАЛО)

СЕРГЕЈ ЈУТКЕВИЧ (ЮТКЕВИЧ СЕРГЕИ)
(1904)

- 1925 - ЕДНА ЕПИЗОДА ВО "ДАЌШЬ РАДИО!"
- 1926 - АСИСТЕНТ НА АБРАХАМ РОМ "ПРЕДАТЕЛЪ" (предавник)
- 1928 - КРУЖЕВА (ЧИПКА)
- 1929 - ЧЁРНИИ ПАРУС (ЦРНАТА СДРИЛИЦА)
- 1931 - ЗЛАТЫЕ ГОРЫ (ЗЛАТНО РИДЈЕ)
- 1932 - ВСТРЕЧНИИ (корежија со Ф. СРМЛЕР)
- 1934 - АНКARA - СЕРДЦЕ ТУРЦИИ (АНКАРА - СРЦЕ НА ТУРЦИЈА),
документарен
- 1937 - ШАХТЁРЫ (РУДАРИ)
как будет голосовать избиратель, документарен
- 1938 - ЧЕЛОВЕК С РУЖЬЁМ (ЧОВЕК СО ПУШКА)
- 1940 - ЯКОВ СВЕРДЛОВ (ЈАКОВ СВЕРДЛОВ)
- 1941 - БОЕВОЙ КИНОСБОРНИК, документарен
- 1943 - НОВЫЕ ПОХОЖДЕНИЯ ШВЕЙКА (НОВИТЕ ДОЖИВУВАЊА НА
ХРАБРИОТ ВОЈНИК ШВЕЈК)
- 1944 - ДИМИТРИЈ ДОНСКИ (документарец)

- 1946 - ОСВОБОЖДЕННАЯ ФРАНЦИЯ (ОСЛОБОДЕНА ФРАНЦИЈА), документарец
ЗДРАВСТВУЙ, МОСКВА ! (ЗДРАВО МОСКВА), документарец
МОЛОДОСТЬ НАШЕЙ СТРАНЫ (МЛАДОСТ НА НАШАТА ЗЕМЈА), доку-
ментарец.
- 1948 - ТРИ ВСТРЕЧИ (ТРИ СРЕДБИ), корежија со ПУДОВКИН И ПТУШКО
- 1952 - ПРЖЕВАЛЬСКИЙ
- 1954 - ВЕЛИКИЙ ВОИН АЛБАНИИ СКЕНДЕРБЕГ (СКЕНДЕРБЕГ)
- 1956 - ОТЕЛЛО (ОТЕЛО)
- 1957 - ПОЁТ ИВ МОНТАН (ПЕЕ ИВ МОНТАН), документарец
- 1958 - РАСКАЗЫ О ЛЕНИНЕ (ПРИКАЗНИ ЗА ЛЕНИН)
- 1960 - ВСТРЕЧА С ФРАНЦИЕЙ (СРЕДБА СО ФРАНЦИЈА), документарец
- 1962 - БАНА (БАЊА), корежија со АНАТОЛИЈ КАРАНОВИЧ
- 1966 - ЛЕНИН В ПОЛЬШЕ (ЛЕНИН ВО ПОЛСКА)
- 1967 - О САМОМ ЧЕЛОВЕЧНОМ, документарец
- 1969 - СЮЖЕТ ДЛЯ НЕБОЛЬШОГО РАССКАЗА (ЛИКА ГОЛЕМАТА ЛУБОВ НА ЧЕХОВ)

ЛОРЕНС ОЛИВИЕ (LAURENCE OLIVIER)
(1907)

- 1945 - HENRY V
- 1948 - HAMLET
- 1955 - RICHARD III
- 1957 - THE PRINCE AND THE SHOWGIRL (ПРИНЦ И ТАНЧЕРКА)
- 1970 - THE THREE SISTERS (ТРИ СЕСТРИ)

РЕНАТО КАСТЕЛАНИ (RENATO CASTELLANI)
(1913-)

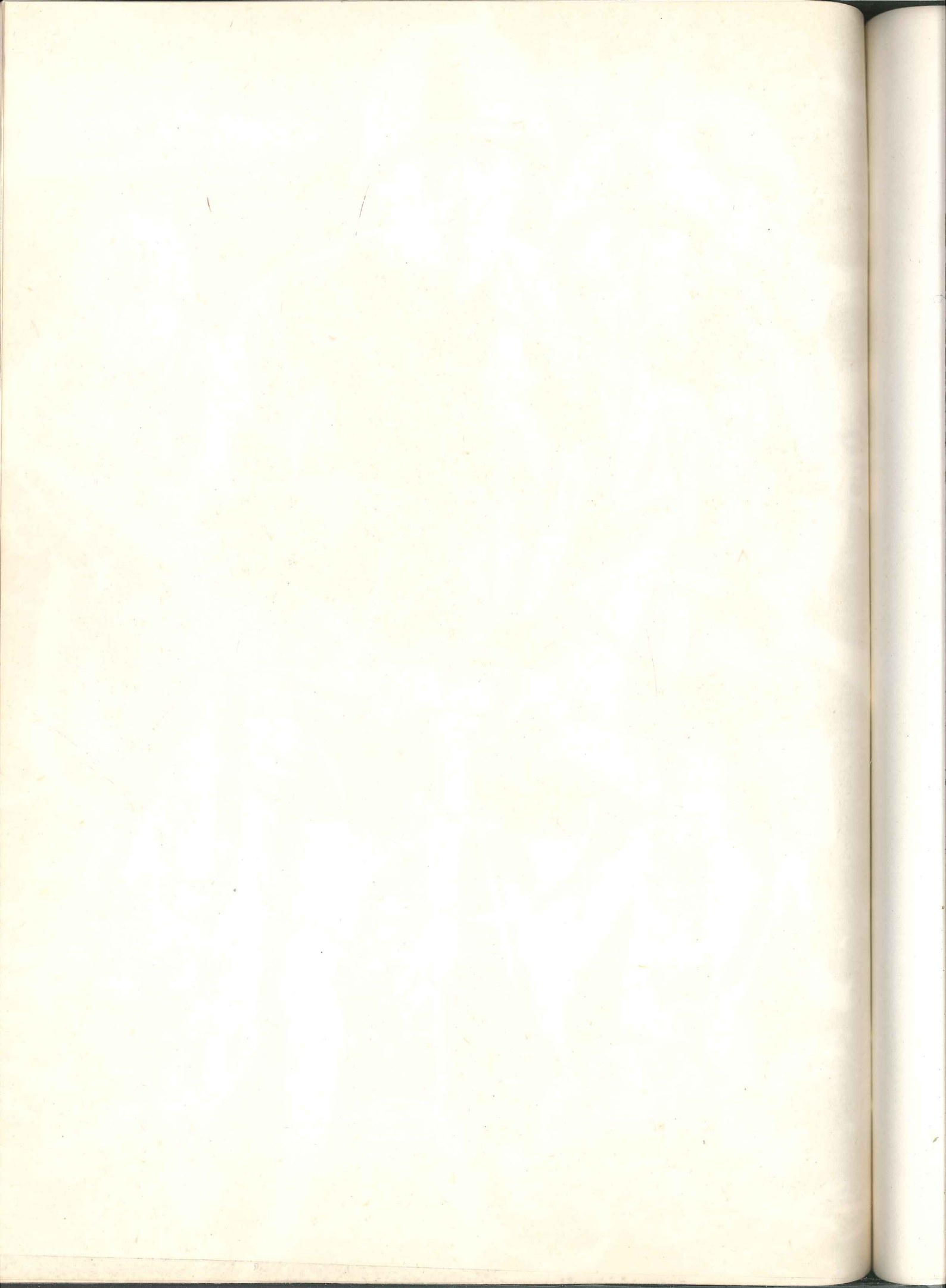
- 1941 - UN COLPO DI PISTOLA (ИСТРЕЛ ОД ПИШТОЛ)
- 1942 - ZAZA
- 1946 - MIO FIGLIO PROFESSORE (МОЈОТ СИН ПРОФЕСОР)
- 1948 - SOTTO IL SOLE DI ROMA (ПОД СОНЦЕТО НА РИМ)
- 1949 - E PRIMAVERA (ПРОЛЕТ)
- 1952 - DUE SOLDI DI SPERANZA (ДВЕ ПАРИ ЗА НАДЕЖ)
- 1954 - ROMEO E GIULIETTA
- 1957 - I SOGNI NEL CASSETTO (СОНИШТА ОД КУТИЈА)
- 1958 - L'ENFER DANS LA VILLE (ПЕКОЛ ВО ГРАДОТ)
- 1961 - LE BRIGAND
- 1963 - MARE MATTO (НЕВЕРНО МОРЕ)
- 1971 - ТВ СЕРИЈА ЗА ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ, за РАИ

ЈАН ФРИД (ЈАН ФРИД)
(1908)

- 1939 - ХИРУРГИЈА (ХИРУРГИЈА)
ПАТРИОТ
- 1940 - ВОЗВРАЩЕНИЕ (ПОВРАТОК)
- 1951 - СОВЕТСКАЯ УДМУРТИЯ (СОВЕТСКА УДМУРТИЈА), документарец
- 1952 - СОВЕТСКАЯ БУРЯТ - МОНГОЛИЯ (СОВЕТСКА БУРЈАТ-МОНГОЛИЈА),
документарец
- 1953 - ЛЮБОВЬ ЯРОВАЯ (ЉУБОВ ЈАРОВАЈА)
- 1954 - РОДНОМУ НАРОДУ (НА РОДЕНИОТ НАРОД)
- 1955 - ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ (ДВАЕСЕТТАТА НОЌ)
- 1956 - ДОРОГА ПРАВДЫ (ПАТОТ НА ВИСТИНАТА)
- 1958 - БАЛТИЙСКАЯ СЛАВА (СЛАВАТА НА БАЛТИКОТ)
- 1960 - ЧУЖАЯ БЕДА (ТУГА БЕДА)
- 1967 - ЗЕЛЕНАЯ КАРЕТА (ЗЕЛЕНАТА КОЧИЈА).

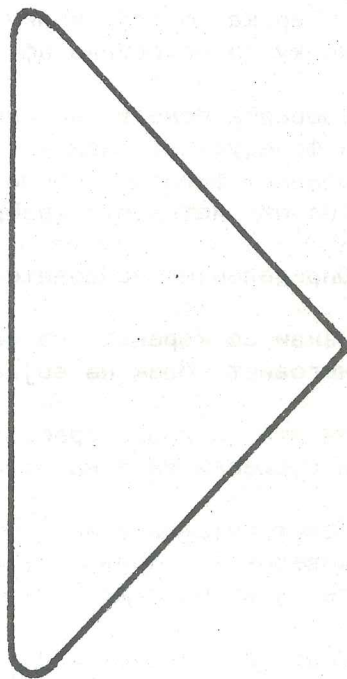






10

**КИНОТЕЧЕН
ЦИКЛУС**



Воен филм



ФИЛМСКА ТРИБИНА

ЉУБИША ГЕОРГИЕВСКИ



Со оглед на тоа што овие наши сеанси се определуваат според тематски циклуси на филмовите што ги гледаме (а не, да речеме според стилски или други естетски определби) предлагам, во интерес на што поинтензивното користење на времето на разговорите, да разговараме повеќе за содржинските елементи на воениот филм.

За да имаме барем некој систем во разговорите, предлагам, да се претресат следниве конкретни прашања:

1. Колку воениот филм претставува цел (уметничка), а колку средство за пропаганда на одредени идеолошки и воени системи ?
2. Во врска со тоа, колку се работи за антивоени пораки, а колку за прикриена афирмација на милитаристичкиот дух ?
3. Споредба помеѓу американскиот, советскиот, англискиот и францускиот филм како најизразити претставници на воениот филм во смисла на третманот на моралните вредности: патриотизмот, храброста итн.
4. Определби на жанровите на воените филмови.
5. Какви се корените на насилството воопшто, а какви во неговиот облик на војна посебно?
6. На што се должи храброста да се направи комедија, дури и бурлеска на тема на војна?
7. Територијалниот интегритет на сите живи суштества, па и на човекот (R. Ardrey) како психолошка подлога на филмовите со воено сизе.
8. Каков е главниот херој или хероите во одделни кинематографии ?
9. Третманот на непријателот во одделни кинематографии.
10. Критика на својата сопствена армија низ филмот.
11. Дали е тоа воопшто можно?
11. Каде се наоѓа негативниот херој во воениот филм?
12. Убиството како длабок морален чин во војната.

13. Дали изборот на целта (мета) е етички избор ?
14. Што значи конвенцијата пријател - непријател, дали тоа зависи од некој меѓународен договор?
15. Дали е квантитативна или квалитативна разликата помеѓу херојскиот чин што неминовно завршува со смрт на херојот ако тој умре во разорот на војната или пет минути пред потпишувањето на некое примирје ?
16. Колкава е можноста на режисерот да не "навива" за една од двете или повеќето војувачки армии и со тоа да ја следи човековата судбина?
17. Дали е нужност или навика армијата што историски ја загубила војната да ја губи секоја битка и во филмовите што следат со години потоа? Дали се работи за некој вид естетичка osveta на победникот над поразениот ?



ГЛОБАЛНАТА СЛИКА НА ВОЕНИОТ ФИЛМ

Сосема е извесно дека омиленоста на еден жанр зборува мошне убедливо за неговото здравје, но, исто така, и за значењето на темите и содржините што им ги нуди на гледачите во кои тие спонтано го бараат и наоѓаат својот расколебан идентитет. Одамна е, на пример, укажано на фактот дека најомилениот жанр - вестернот, не им го должи својот беспримерен успех само на вртоглавите потери и жестоките пресметки. Причините за сеопшто-то внимание и восхит пред подвизите на легендарниот каубој понапред можат да се побараат во моралниот конфликт добро-зло, што потоа ќе се разгранува во безброј поттеми и судири (закон-беззаконие, стихијност-организација, дивина-питомост итн)-конфликт, кој како што знаеме, цврсто е втемелен во структурата на традиционалната вестерн-сторија.

Воениот филм, (употребата на овој назив е доста условна. Со неа не означуваме некоја строга жанровска определба. Таа понапред служи како помошен метод што ќе ни помогне да ги групираме филмовите чиј драмски предмет е војната и, уште потесно, војните од нашето столетие. Сите екранизации, имено, на воените судири од претходните епохи спаѓаат во жанрот историски филм), навистина никогаш не успеал да ја достаса омиленоста и популарноста на вестернот, па дури не ни онаа на трилерот, чија драмска конфликтност, исто така, почива на антагонизмот добро - зло. Меѓутоа, во последнава деценија стануваме сведоци на еден нималку охрабрувачки пресврт во животот на вестернот. Тој почнува

да венеа, па и да изумира. Неговата поедноставена епска форма сè почесто предизвикува недоверба кај новата генерација американски синеасти, моралната шема според која на јунакот му е дозволено да ги смирува во своја корист и натчовечките судири, неповратно ја губи својата уверливост. Па дури и она чудесно содзвездие на митови што ќе ги извлече од древните легенди генијалноста на еден Форд (John Ford) или Хокс (Howard Hawks), се подрско го замрачува скепсата на младите филмски автори кои, пародирајќи ги старите величини, не се воздржуваат да му ја оспорат моралната, па и историската веродостојност - ("Буфало Бил и Индијанците" - Buffalo Bill and the Indians - Роберт Алтман).

Слична е судбината и на трилерот. Денес и тој им ја препушта популарноста на жанровите што сè поекспанзивно се устоличуваат во програмата на продуцентските фирми (социјалната драма, на пример, или политичкиот филм): Тоа истото се случуваше пред четири децении кога се алармираше дека на комедијата ѝ доаѓа крај.

Па, ако навистина е така несопирливо осипувањето на некогаш толку омилените жанрови, можеби не е неоснован заклучокот дека воениот филм, роден и прифатен од гледачите уште во раните години на новата уметност, најистрајно му одолеал на променливиот вкус на публиката и најжилаво ги совладувал кризите на кои го изложувала повремениот доминација на еден или друг филмски род. Зашто, како би се објаснил фактот дека тој, еве, уште е жив? Гледан е, барањ од публиката и необично живо го привлекува вниманието и на филмските автори и на нивните продуценти.

Најверојатно не ќе погрешиме ако констатираме дека на воениот филм му се природени некои од највитаалните одлики што ги одржувале или уште ги одржуваат другите жанрови (моралната храброст на социјалната драма, лиризмот на љубовниот филм, напнатоста на трилерот, двосмисленоста на психолошката драма) и оти може компетентно да полага право на експлоатација на темите предодредени за специјализираните жанрови. Така, тој со еднаков успех ќе ја транспонира темата на љубовта во милјето на военото пустошење, како впрочем и темата на осаменоста. Во најдобрите воени филмови ќе доживеат вистинска ренесанса содржините што ѝ најразвиените облици на другите жанрови наполно ги истиснаа или барем ги поместија во некоја далечна епоха. Всушност, таа слобода на воениот филм да ги асимилира сите теми и да им отвори животен простор на содржините што атрофирале во формите на конвенционалните филмски родови се должи на радикалниот раскин што тој ќе го изврши со "племенското" препознавање и групирање на одделните мотиви во еден тематски монолит, кон кој се стремат другите жанрови... Познато е, на пример, дека комедијата редовно ќе гравитира кон судирот меѓу возможното и невозможното, вестернот ќе ги репродукува варијациите на

антиномијата "благородно-порочно", социјалната драма ќе се ограничи на инспирацијата на критиката на општествената стварност.

Воениот филм не знае за такви ограничувања. Тој може без стравување да ја користи темата на насилството, на пример, пред-одредена, инаку, за т.н. полициски филмови, и притоа да не му противречи на ниеден естетски или морален принцип. Напротив. Насилството во воениот филм го подвлекува апсурдот на војната и наедно го прави побогат портретот на драмските херои. Тоа, всушност овде се појавува во еден особен вид; учесникот и свидетелот на војната се само објекти, не само субјекти на насилството, тоа редовно им одбегнува на нивната моќ и нивната волја. Еднаш поттикнато и ослободено од механизмите на разурнувачките сили, насилството завладува како сеприсутно метафизичко зло. Глетката на човековото тело, распаданото и изнакажано од непријателското оружје, јасно нè предупредува дека врска-та меѓу жртвата и убиецот никогаш не била воспоставена. Целатот е населен во некој вончовечки свет, во оклопните грдосии и тела, во металните грла што исфрлаат оган, тој управува со прстот на војникот во поинаква униформа да го повлече орозот. Идентитетот на убиецот останува кошмарна загатка, човекот е безволно вовлечен во дијаболичната игра на војната (Квака 22" - Мајк Николс, "Catch 22" - Mike Nichols).

Воениот филм со не помала веродостојност ќе го обнови, или барем ќе актуелизира некои негови добродетели, и митот на прометејскиот тип херои. Кај него, се разбира, уривањето на ограничувањата што во поновите жанрови му ги натрупуваат институциите на власта, ќе трае многу кратко. Во епилогот на неговата исцелувачка еуфорија тој ќе плати извонредно висок данок затоа што се осмелил да се мери со божествата -слободоносци ("Бегство од Гијана" -Мајкл Кертис, "Passage to Marseille" - Michael Curtiz).

Мошне е интересно да се потсетиме на моделот на овој херој што американскиот филм со деликатна упорност му го нудеше на светот речиси цели две децении. Одбраниот тим филмски работници грижливо ги одвојуваа од заводливиот тим на античкиот херој речиси сите употребливи состојки за да му ги ампутираат на својот војник испратен на боиштата на Европа и по Пацификот и притоа да го овенчаат со месијанската слава на исцелувач. Не е без значење податокот што во отелотворувањето на овој мит учествуваа најголемите холивудски звезди.: Хемфри Богарт (Humphrey Bogart), Кери Грант (Cary Grant), Гари Купер (Gary Cooper), Џон Вејн (John Wayne), Клерк Гебл (Clark Gable) итн.

Патот што овој херој го изоди од романтичниот старт на Диви-от Запад преку чикашкото подземје до џунглите на Пацификот

и до разурнатите градови на Европа остави впечатлив белег на сликата за војната. Таа во драматични тонови ја демонстрира апокалиптичната визија на завојуваниот свет и низ чадот на пожарите, експлозиите, разурнатите домови, продремничавото сомневање: има ли право човекот да располага со една таква демонијашка направа, каква што е оружјето.

Многу позаканувачки ова прашање ќе се одгласи во една друга зона на војната, во едно апокалиптично подземје, блокирано од сеприсутната смрт. Тоа фрапантно ќе не потсети на Дантеовата алегорија "Пеколот", само што алегоријата овојпат ќе биде објективирана до последните детали ("Канал" - Анжеј Вајда "Kanał" - Andrzej Wajda). Кога Ерих Фром (Erich Fromm) про-низирал со оние просветени демократски духови кои верувале дека ужасите на фашизмот им припаѓаат на изминатите векови, веројатно ги имаше предвид овие ужаси. Како и да е, штом се осведочуваме во нивната фактографска реалност, ние како да забораваме на долгиот пат што го изоди човештвото, забораваме на неговата уметност, на неговата наука, на неговата култура. Во "Пеколот" на нашиот век систематски се уриваат сите одбранбени градби на духот, сите етички забрани, сите надежи и ветувања. Историјата е избришана, изгонета и обесправена, владее само разурнувачката сила на праисконскиот елемент.

Вратен во својот прапочеток со бремето на сквернавењата и понижувањата, човекот како да нема сили да се запраша: имам ли јас иднина и можам ли кон неа да подигнам уште еден мост? А, ако таму ме пречакаат истите закани, истите прогонства и казни?

И токму воениот филм, откако ќе ни ги принесе најморничавите сведоштва за моќта и облиците во кои се манифестира злото, ќе не упати, без да го игнорира и потценува влијанието на разурнувачките инстинкти, на изворите што му ја враќаат на човека надежта во неговите творечки можности. Еден од нив, најдопирливиот но во исто време и најтаинствен, е љубовта ("Хирошима, љубов моја" - Ален Рене, "Hiroshima mon amour" - Alain Resnais). Таа е спасоносно ветување, но и безмилосен повик по срцето да ја открие сета вистина за себе. Не е доволно да се смета на нејзината моќ како на расположива извесност, па во моментите на искушенијата што војната најболно ги заострува, испунавачки да се повика на помош. Љубовта мора да се заслужи.

Се разбира, таа не може да ги спречи војните, но може да го неутрализира разурнувачкото влијание врз поседникот на нејзината власт, да ја совлада агонијата на пустошот, и конечно, триумфално да се смири со смртта (Балада за војникот" - Григориј Чухрај).

Вилијам Велман сака да не увери дека неговите војни се ни помалку ни повеќе, мали божества, испратени на фронтите на стариот континент во мисија да го воскреснат идеалот на силата, на победоносната моќ и убавината на завојувачката страст. Не треба да се залажуваме со експлицираната декларација на Велман дека неговите униформирани мисионери се борат против фашизмот како против зло што му се заканува на сето човештво туку како противсила што, претставите си, се осмелува да го гибне прекуатлантскиот џин. Секој "безумник", нè предупредува армискиот свештеник во филмот, што ќе се дрзне да му противречи на мислењето на тој олимписки џин, ќе биде безмилосно казнет, здробен, уништен. И за да ја потврди неприкосновеноста на својата закана, тој, разбирливо, со мошне вдахновена метафорика, ќе се повика на милоста на бога; спасот на анегдотски расположената група војници ќе дојде од небото.

Улогата на олимписките божества ќе ја преземат авионите и подобрите, а божјиот благослов - разнесената магла по што ќе блесне спасоносното сонце. Сè во традициите на библиската мудрост. А епилогот? Епилогот, по сведоштвата што ни ги пренесе еден Роберт Алтман (М.А.С.Х.), се прима како оригинално и интелегентно изведена алузија што ни најмалку не ја пожелувал Велман.

Откако ќе ја извршат својата исцелувачка мисија, уморените - но може ли американските војници да се уморат, та тие се имуни на сите "мали" слабости - херои бодро ќе се враќаат од фронтот кон сончева Калифорнија, Вирџинија, Тексас... Музичките стручњаци мора да останале фасцинирани од ритмичките ефекти на корачниците на униформираните полубожества.

Ѓ. Василевски



ПОСЛЕДНАТА СТАНИЦА - СЛОБОДА (по повод филмот "Бегалци")

Некогаш, кога ќе замолкнеле војничките труби, судот на победниците им судел на копјата на воините од спротивниот табор, сметајќи ги за единствени виновници за крвопролевањето. Денес, и уште триесетина векови наназад, чувството за вина ја доживува онаа не малку непријатна трансформација со крунисувањето на својата супремација низ крвавиот пир што победникот го приредува во моментот на својот војнички триумф. Но, не е тоа сè - на современата држава која гради победнички капи не ѝ се нужни само трупови и крвна освета. Не, на неа ѝ се потребни и поразени. Затоа таа создава и воени логори: ништо поедноставно за да се принудат оние на кои не им била наклонета војничката среќа да го прифатат својот пораз како неминовен, да сè влее потребната доза на дефетизам, и тоа така што плените ќе мораат восхитувањето од комплицираниот воен механизам

на нивните господари, создаван со години и векови од нивниот реваншистички дух, да го прифатат како свое секојдневје. Впрочем, државите од типот на Третиот рајх, кои ја имаа таа машинерија за истребување на нациите, никогаш не беа "едностранни" во бруталноста; ако одеа кон тотално уништување на победените, тогаш доведуваа до опасност да исчезне и мотивот за одржување на таа скапа машина и да престане задоволството што им го носеа експериментите со конц-логорите: со постојани тортури да се променат антрополошките добродетели кај угнетени.

Токму заради таа крвава еволуција на мазохистичкиот нагон, филмовите на тема од животот во воените логори, таму каде што се составуваат опсесиите на времето, секогаш го наметнуваат присуството со својот хуманистички апел. Тука, пред сè, би ги издвоиле филмовите на Вајда, Бондарчук ("Човековата судбина") и Бауер ("Да се дојде и остане"), каде судбините на јунаците се воздигнуваат над личното и посебното и проговоруваат за корсокакот на човековиот злодух, за деструкцијата на цивилизацијата, и тоа секогаш од една активна хумана позиција. Затоа, иако ја немаат во себе привлечноста што ја носат фронтовските операции и нивниот рапав звук, тие дела се дел од вистината за војната и убедливо се приближуваат до гротескната слика за моралниот пад на нацистите.

Меѓутоа, кај филмовите на таа тема што ни доаѓаат од англиското или романското подрачје се сретнуваме со еден поинаков третман на логорите и нивната историска конкретност; тука веќе етичкото жигосување ја нема онаа жестокост и недвосмисленост како кај еден Бауер или Бондарчук. Тоа е резултат можеби, и на фактот дека хитлеровците, кога се работеше за воените пленници од западните армии, покажуваа дека ги почитуваат каноните на конвенциите од военото право. Затоа и сите англиски, француски и американски филмски приказни на тема од конц-логорите одбегнуваат да ја отсликаат таа грозна напрана за масовен помор и групно мачилиште, задржувајќи се само на онаа игра на откривање и криење меѓу будните очи на стражарот и имажинацијата на бегалецот. Тоа секогаш си има и свое драматуршко оправдување, но ја отапува моралната осуда и го поедноставува предизвикот на слободата. Во таа смисла би го споменал познатиот "Сталаг 17".

"Бегалци" на тогаш младиот Шануа, по своите први кадри како да ја следи таа развојна линија на дејствието. Но подоцна, во низата случки во пломбираниот вагон што бегалците треба да ги однесе во неутралната Шведска, се забележуваат низа специфики кои делото не само што го прават позанимливо туку и му ја даваат онаа поливалентност која измамува почит. Имено, Шануа своите јунаци не ги става само пред дилемите што ги носи лавиринтот на бегството како чин, туку и пред сложенос-

та на мотивот кој им дава сила да истраат во своите намери. Поинаку речено, тој им го наметнува прашањето: "Што е тоа слобода?" и настојува низ нивниот одговор да ги изгради нивните карактеристики како личности (и да ги оправда оние особини кои патем им ги доделил) и потоа да ги спротивстави, да предизвика драмски судир. Во тој метод на дивергенција на поимното одредување на слободата се издвојуваат три верзии: првиот бегалец слободата ја гледа во непреченото уживање во "радостите од животот", вториот бегалец настојува да се врати во родното место бидејќи својата неслобода ја поврзува со нешто што го "задушува" кога е надвор од етничките граници, а третиот бега за да го ослободи својот народ. Тука веќе и се насетуваат вистинските мотиви на авторот, бидејќи таа дилема околу димензиите на слободата се воздигнува над нивниот личен судир, над драмскиот климакс, добивајќи своја разврска во сцените од "Чистилиштето". За Шануа е сосема јасно дека таа дилема е сè уште сиромашна по своето значење за да ги оцрта контурите на слободата како поим. Така, тој ги соочува бегалците со онаа поетична глетка, видлива и од ограничениот простор на нивниот подвижен затвор, во која еден млад пар, бркајќи се низ тревата, не знаејќи, "игра една древна игра, еден древен љубовен ритуал", тоа е кадар кој го зацврстува нивното сознание дека тие се заробеници на своите идеи и на императивот на сопствените желби, дека нивните визии за слободата се дел од нивната неслобода. И таа сцена во полето, со моќ која сликарите би ја нарекле фигуративна асоцијација, не само што ни посочува уште една димензија на слободата, туку хипотетички го оспорува целото тоа патување, го прави дел од нашето тродимензионално сфаќање.

Зошто кај нас веднаш се јавува ембрионот на сомнението: дали навистина сме и самите слободни живеејќи на оваа земја која како затворен вагон се движи по судбинската линија на вселенската гравитација, додека околу нас се раѓаат нови светови, го осветлуваат бескрајното пространствонадвор од нашето сознание, за да исчезнат проголтани од темни полипи, потсмешливо иритирајќи ја нашата немоќ да ги откриеме законите на тој таинствен процес.

Се разбира, мисловниот радиус на сценаристот Андре не нуди премногу такви рефлексии. Нему му било доволно хипотетички да ги оцрта контурите на едно филозофско прашање. Целата таа приказна, впрочем завршува доста дидактички - секоја слобода си има и своја цена, па тројцата слепи патници на последната станица ќе се решат на едно ново и понеизвесно патување, токму затоа што нивните другари од логорот очекуваат тие да го исполнат својот патриотски долг, зашто оние што останаа зад водликавата жица, изложени на презирот од победникот, веќе ја платиле својата цена.

Љубомир Костовски



"БОИШТЕ" - САД, 1949 год. (" BATTLEGROUND ")

В. Велман, бездруго е еден од најтипичните американски режисери, ветеран чиј богат опус исполнува скоро две децении од развитокот на американскиот филм. Присутен уште од немиот период со десетина филмови, за својот подем да го достигне меѓу двете светски војни, Велман се јавува како авторски егземплар на холивудската филмска традиција, како државно-режимски "темпиран автор" кој со своите дела остава и траги на еден "патриотски долг" - како уметник на нацијата и "земјата на препородот". Сепак, својот зенит Велман ќе го достигне по Втората светска војна, појавувајќи се со повеќе интересни филмови, меѓу кои посебно места заземаат оние контраверзните. Така, sluжејќи и на татковината низ својот уметнички медиум, во интересот на високите државно-политички цели, Велман ќе се појави непосредно по војната и како заговорник на студената војна со филмот "Железна завеса" ("The Iron Curtain") со кој и започнува серијата "противцрвени" филмови. Претходно, уште во текот на војната Велман ќе го привлече вниманието со антологискиот филм - "Инцидентот во Окс - Бов" (1943 год. - "The Ox-Bow incident ") во кој за првпат се обработува тогаш табу темата - линчот.

Воениот жанр, покрај вестернот ("Жолто небо" - 1951 год.), ќе биде главната преокупација на Велман, особено по војната, кога требаше да се велича добиената војна на големата и непобедлива американска армија, како што пропагандната машинерија сакаме да ја прикажеме и низ филмот. Со филмот "Приказната за регрутот Џо" ("Story of G.I. Joe") Велман ќе постигне успех во САД со епизоди од војната во Италија, гледана низ очите на обичниот војник Џо, но со наивноста во сценографијата изведувана во холивудските студија. Во овој жанр далеку поголем успех ќе оствари со филмот "Боиште" ("Battleground") кој во 1949-50 год. ќе преставува еден од поголемите комерцијални успеси. Меѓутоа, гледано од денешна перспектива, тоа е типично пропагандно интониран филм, едно американизирано гледање на настаните од Втората светска војна од крајот на 1944 -тата, некаде на фронтот во Франција, кога една американска извидувачка единица ќе го добие својот апотеотичен изглед, како егземплар и инкарнација на американската армија и нејзината непобедливост. Така инструктираниот Велман ја гледа историската вистина во годината 1944 на војната што се разгоруваше во Европа, а знаеме како истата таа година, низ својата супериорна рефлексивно богата и кинестетички единствена верзија еден Вајда ја опсервира во антологискиот филм "Канал". Се разбира, сфаќањата на Американците кои не доживеале војна на својата почва се поинакви од страдањата на Полјаците, на пример, па оттаму и интерпретациите се различни, сепак, вис-

тината е само на страната на овие вториве, па затоа и нивната уметничка транспозиција ќе зрачи со својата убедливост и непобитност. Наспроти Вајдиното гледање, Велман сака во неговиот филм тоа да биде парада на американската големина, во која храброста на американските војници студиски ќе биде исфорсирана со редовните жанровски гарнири, карактеристични за една холивудска визура на реалноста, која во таков вид претенциозни филмови редовно добива сурогатска димензија. Последното искушение на една американска јдница, која место, според планот, да се врати во татковината, ќе биде испратена во првата линија на фронтот - во Велмановата верзија ќе биде претставено "навивачки", со однапред искалкулиран триумф на херојството на американскиот војник, кој по успешно завршената задача ќе најде сили за одважно парадирање, покажувајќи ја уште еднаш гордоста и суетноста во американскиот начин на гледање на работите во војната - поточно местото и улогата на американската армија во Европа, како некој вид армија на спасот. Затоа, тој вид авторска премисла создава чувство на отпор кај гледачот кој, колку и да ја знае историската извесност за уделот на американската армија во Втората светска војна не може да се отргне од впечатокот дека американската филмска индустрија мошне прозирно се става во служба на пропагандното презентирање на она што во реалноста имало и друга страна на медалот. Мајсторството на американската филмска продукција, можеше во годините по војната и деценија потоа, да биде магично за наивните па оттаму и своевидното подметнување на лакирани верзии за вистината. "Боиште", не дека е невестинит, но е мошне далеку од една спонтаност и без свест за непресметаноста, за жанровските калкулации и инструкции, кои, се чини, го оставиле својот печат.

Б. Куновски



"КАНАЛ " - Полска, 1957

Втората светска војна започна со нападот на Полска. Хитлеровата фашистичка хорда првите и решавачки чекори ги гледаше во освојувањето на европскиот Исток. Полска и СССР беа првите планирани "залаци" во сеопштите ликвидирачки планови на Хитлер спрема Евреите и Словените како подолни раси. Во текот на пет и полгодишната немилосрдна воена тортура Полјаците го доживеаја својот најголем историски погром, земјата беше безмилосно уништувана, никнуваа конц-логери, Варшава беше на просто уништена. Па тој пекол, таа апокалипса, во литературата или филмот можеше да се прикаже како уметнички медиум чија изразност е неограничена и информативно непосредна.

Полската кинематографија во војната беше, исто така, ликвидана па по ослободувањето требаше да започне сè одново, а продуцентот "Филм полски" не можеше да создава спектакуларни филмови кои ќе ја покажуваат страотната димензија на тукушто завршената војна. Првите сведоштва за патилата и борбите на полскиот народ, филмски ги забележаа Јакубовска и Форд, но она најважното доаѓа кон средината на 50-тите години кога најнапред Кавалерович а потоа и Вајда ќе го инаугурираат т.н. повоен филмски бран на полската кинематографија.

Појавата на Вајде ќе биде решавачка и пресвртничка за новиот полски филм. Делата "Канал" и "Пепел и дијаманти" ќе го свртат вниманието на светската критика, која овие почетни остварувања ќе ги вброи, без размислување, меѓу оние кои светската филмска антологија нема да ја напуштат сè до наши денови. Вајда, во споменатите дела, за преживеаната катаклизма на својот народ ќе проговори на, се чини, најубедлив начин, со камерно психолошка згуснатост и со кинестетичка суптилност во изразот.

Филмот "Канал" е редок и досега неповторен филмски третман на војната. Времето е 1944-та година, кога сè уште се водат очајнички борби на улиците и кварталите на разурнатата Варшава, чии жители, а и таа како град, доживеаја едни од најоморничавите часови во текот на Втората светска војна. Својата голгота Варшава ја мина од времето на безмилосната изолација на варшавските Евреи во варшавското гето, па сè до крајот на долгата уништувачка војна, во која од старата Варшава не остана скоро ништо.

Опишувањето на тие страотии од војната никој нема моќ да го изведе на начин кој ќе ја даде макар илузијата за она што во реалноста се случувало и доживувало. Ниту Дантеовиот пекол би можел да биде "повикан на помош" за да се почувствува она што несреќните очевидци го преживувале, многумина од нив веќе претворени во прав, а малкумина останати како живи сведоци кои длабоко во себе го носат својот дел од пеколот. И, се чини, исправен пред таквото искушение Вајда го наоѓа најдобриот начин да ни ја сугерира "миризбата" на тој пекол. Откако во уводната секвенца ќе ја создаде атмосферата на војната што се води меѓу фашистичките војници и домашните партизани, на кои секој час им се заканува неизбежната ликвидација во разорената Варшава, Вајда "ќе не внесе" во подземјето на Варшава, долу, во канализационата мрежа на некогаш големиот град, од кој како единствен "животен простор", како "спас" останале само тие мрачни клоаки. Така Вајда, всушност, ни го сугерира "пуштањето" на дното на Дантеовиот пекол, таму долу меѓу изметот и нечистата течност, во чија "река" се втопуваат и "се варат" како во казаните на гаволот повлечените борци и

немоќните жители на градот, кој горе и не постои. Тој мрак во кој се губат човечките суштества претворајќи се во лилјаци на своевидниот пекол, таа смрдеа од каналите како да допираат до гледачите. Веројатно нема поморничав и посугестибилен филм од овој на Вајда, во кој темнината и изметот се стопуваат во едно чувство за човековата бездна, за маките и страдањата. Фотографијата низ контрастот на црно-белиот "клер-опскур" го исполнува сиот простор, мракот и смрдеата се "делат" во киносалата, "допираат" до гледачите, настанува степен на идентификација со страдањата што ги преживуваат актерите на оваа, една од најмрачните филмски драми воопшто снимени; осмозата меѓу мракот од екранот, мракот во салата и мракот во душата е кулминантно воспоставена. Во еден миг, нема гледач, кој не ќе почувствува морници по кожата. Се случувадо, оние што првпат го гледаат да се згадат во буквална смисла. Тензијата е "зоврена", во драмата за една илузија во бегството кон слободата и спасот логиката престанува, излезот е метафизички нефатлив, реалноста одекнува со својата страотна вистина - горе е смртта, но и допирот со светлината, тука смртта се пролонгира во мракот кој е бескраен, во излезот кој единствено води кон смртта.

Уште еднаш, којзнае по кој пат, се потенцира инстинктот на животот по секоја цена подгреван од вечната надеж, кога и религиозното чувство за избавување се гасне неповратно. Кад е границата на "нормалното" и може ли човекот да го одреди степенот на својата издржливост, а колку фантазијата на истиот тој човек ќе исфрла пламени на смртта? Вајдиниот "Канал" со својата неизбежна натуралистичка форма, чија баража од човековите патила ја бомбардира нашата свест, така, се претвора во несекојдневен антивоен протест, во кој каналот или каналите се замена за Дантеовите симболи на пеколот, круговите - "филмска ода" за страдањата на полскиот народ, за кој во мракот на војната не грееше сонцето, ниту постоеше светлина, а сè мирисаше на смрт и апокалипса. Тоа е филм кој со својата пластичност во изразот, низ визуелната фактура на црно-белата фотографија се доживува како неповторливост и незаборавност чија трајност е присутна секогаш, при секоја средба со него; како повторна симфонија за човековите страдања во војната. Тоа е дело кое ја има моќта за трансцедентна трансформација, кое одекнува со силината на аларм кој сведочи но и опоменува со една космичка френезија.

Б. Куновски



РАГАЊЕТО НА ЕДНА НАЦИЈА ПО ПОНТЕКОРВО

(по повод филмот "Алжирска битка")

Несомнено дека филмот "Битката за Алжир" во себе го содржи сето она што го ветува со својот наслов. Акционоста и возбудливоста на дејствието го врзува вниманието на гледачот и речиси од самиот почеток "Битката за Алжир" ја преминува онаа граница која гледачот инстинктивно ја чувствува помеѓу настанот насликан на целулоид и вистинитоста на едно не така дамнешно историско збиднување. Значи фикцијата на некој начин е премостена, а тоа претставува не помалку важен квалитет за еден филм. Секако, најголема заслуга за тоа му припаѓа на режисерот Гило Понтекорво, на неговиот стремеж кон објективноста и сериозноста при обработката на еден ваков историско-политички настан. Делумно тоа му го овозможи и самата тема заситена со страдања, со една многу ликовна хероика, едноставна и еднодушна во својот отпор кон францускиот колонијализам. Понтекорво се обиде целата таа историска фреска создадена од луѓе затекнати во сурови ситуации што поавтентично да ја пренесе во својот филм, а ние уште во текот на неговото прикажување ќе можеме да констатираме дека во тоа навистина успеал. Официјално признание за тоа претставува, покрај многуте награди, и Златниот венецијански лав кој на филмот му беше доделен во 1966 година. Оттогаш па до денес "Битката за Алжир" не загуби ништо од својата автентичност и актуелност. Создавајќи го овој национален епос, Понтекорво одеше по пат на тотална, речиси фактографска реконструкција на настаните, наметнувајќи ни го впечатокот на скоро непосредна физичка присутност на нивните актери: како и чувството на вистинитост на нашата опсервација на настаните. Со оваа деликатна филмска постапка Понтекорво едновременно и методолошки го изразува својот став кон темата: уметнички ангажиран но политички донекаде неутрален, чувајќи се од празната декларативност, како и од идеолошкиот екстремизам. Токму документаристичката фактура на неговиот филм му овозможи да ја долови онаа сеопфатност и објективност и да ги зачува вниманието и почитта кон еден настан, мошне значаен за целото прогресивно човештво. Така стремежот на алжирскиот народ кон слобода, во овој филм наоѓа своја достојна апотеоза.

Пасионираниот гледач на кинотеката, во овој филм секако ќе ги почувствува и оние благородни традиции од големите дела на великаните на советскиот филм Пудовкин, Довженко и, се разбира, пред сè Ејзенштејн. Навистина неоспорен е впечатокот дека во "Алжирската битка" суштествуваат, во својата реинкарнирана форма, многу од структуралните елементи, како

и естетските ставови и резултати на процените филмски епови од спомнатите класици.

Меѓутоа, нам овдека не ни е намера да ја докажуваме формалната сродност со одделните дела на советската филмска класика, туку нивната идејна врска, која е мошне евидентна. Се разбира, по сè се чини дека најважната мисла што ја наметнува овој филм е токму впечатокот колку еден филм може да послужи како орудие во конкретните идеолошки и хуманистички цели. Ефикасноста на овој план, што се однесува до едно уметничко дело, е онаа енигма на која често се сопираме, па сепак, овојпат, како и да е, сомневањата им отстапуваат место на возбудливите визуелни докази за еден несекојдневен креативен резултат.

Мирослав Чепинчиќ



МЕТАМОРФОЗИТЕ НА ВОЕНИОТ ФИЛМ

Во минатиот број, кога тематскиот циклус нè врзуваше за вестерн жанрот, од неговата класика до неовестернот, општо, констатиравме дека развитокот на филмската уметност, со сите нејзини драматуршко-содржински, естетски, кинестетички, артистички, како и технички компоненти, нормално го диктираше и менувањето, метаморфозата на самите жанрови. Имено, она што ги задоволуваше барањата и можностите на секој жанр во ерата на звучната егзалтација на филмот (некаде до средината или кон крајот на 50-тите години), откако ја исполни рамката на т.н. уметничко-жанровска класика, не можеше да остане важечки норматив за истите тие жанрови во натамошната филмска продукција од многу познати причини. Ако класичните филмови нудеа една романтичарска свртеност кон самите кано-ни на филмските родови, помалку или повеќе заслепени од "правилата на играта" кога дури и историјата се гледаше со очите на едностраноста, со поновите дела се отвора простор за нејзино преиспитување и доближување до реалните состојби, т.е. до вистината. Класичните жанрови со нивната шаблонска поставеност, диктирана во прв ред од неприкосновената холивудска филмска машинерија и воопшто од кинематографската супремација на САД, која долго ги создаваше "правилата" и во другите, пред сè европските, кинематографии низ евидентната "зададеност", неминовно раѓаа предиспонираност кон извесно жан-овско митологизирање на историската и животната материја, со нескриена доза на пропагандност. Ако такви сопледувања из-рековме за еден од најтипичните филмски жанрови, најамерикан-скиот производ - вестернот, тогаш тоа во една специфична

варијанта можеме да го кажеме и за воениот жанр. Се разбира, историската отвореност и генералната припадност на секое национално историско искуство и на секоја кинематографија им го дава правото и низ филмските дела да ги изразуваат сопствените и универзалните историско-државни прекршувања, но во рамките на една што пообјективна и поприфатлива варијанта. Вистината е една, научно-историски забележана, па оттаму и на воениот жанр однапред не му е номинативно, загарантирана секаква историска транспозиција или опсервација.

Во општоприфатената жанровска терминологија, под воен жанр најчесто се подразбираат делата што се однесуваат на двете светски војни, како и оние историско-воени судирања кои се случуваат овде - онде во поновата современа историска етапа. А секако дека тоа сфаќање не ги ограничува можностите, одреден филм со каква год историско - воена проблематика да не се најде во рамките на воениот жанр. Самиот развој на филмската уметност во звучниот период, како и хронолошкиот распоред на историските настани во него, го условува и развојот, конкретно на воениот филм.

1. Непосредно по инаугурацијата на звучниот филм, воениот жанр, иако во својата основа имаше некакви специфични искуства од неговиот период, не можеше веднаш технички да напредува, додека историското искуство само по себе во секоја национална средина беше и останува доминантна инспиративна подлога. Во триесеттите години, филмските автори можеа фактички да ги користат искуствата од Првата светска војна. Еден таков поттиповен воен филм од првите години на звучната ера ќе биде, секако Пабстовиот антологиски филм: "Западниот фронт во 1918 год." снимен во 1930 "West -front 1918") како прва звучно филмска осуда на Првата светска војна. Во стилот на филмскиот веризам, Пабст слика страотни сцени во кои се прикажани купшта мртви војници, расфрлани во пеколот на фронтот, во калливите ровови, каде одекнуваат крикови на болка и морничавост, во атмосфера на масовно убивање и излуденост. Познат по својот претходен документаризам, Пабст и во својот прв звучен филм ја достигнува документаристичката сугестивност и непосредност - потенцирајќи го во тоа дело апсурдот, глупоста и бесмисленоста на војната, а не нејзините причини. Следејќи го примерот на Пабстовиот филм, во САД, режисерот Луис Мајлстон ќе го сними познатиот филм "На запад ништо ново" (All quiet on the western-front), како адаптација на познатиот воен роман на Ремарк, филм кој ќе биде забранет за прикажување во Германија, во времето кога фашизмот неоспорливо ја зацврстува својата позиција; со доаѓањето на Хитлер на власт, Гебелс дефинитивно стана господар на германскиот филм, со што беше фрлена анатема на сите антивоени филмови, а ѝ се отворија вратите на фаши-

тичката пропагандна машина, во која во филмот се велича воената сила на Германија и нејзините освојувачки аспирации.

Сепак, временски и жанровски во посозреани услови, воениот филм во светската продукција интензивно ќе биде поттикнат од својот непосреден извор Втората светска војна. Во прв ред и доминантно, ќе биде активирана американската продукција, која ќе има основна цел да го подигне моралот на нацијата, низ потенцирањето на американската борбена спремност да ја прифатат "фрлената ракавица" на предизвикот на војната, прво од страна на Јапонците, а потоа комплетно против фашистичката оска. Прв чекор кон пропагандното ангажирање на филмот во текот на војната што се разговараше беше документарната серија "Зошто се бориме" (Why we fight) на режисерот Френк Капра. Меѓу првите играни филмови со поттикнувачка задача ќе биде филмот на Хауард Хокс - "Авијација" (Air force), снимен во 1943 година каде што се опишува силата на американската авијација на Пацифичкиот фронт и каде митот на непобедливоста на американската армија скоро свесно се форсира. Во исто време Вилијам Вајлер, од онаа страна на Пацификот, ќе ја зголеми поддршката на англосаксонските браќа - Англичаните за време на нивниот отпор пред Хитлеровата агресија, во филмот "Госпоѓа Минивер", но со една иконостасна и граѓанска интонирана идеја. Импресионен за тоа време беше и филмот "Пат кон ѕвездите" (The way to the stars) на Англичанецот Ентони Есквит, кој како и Хокс, е инспириран од животот и борбата на авијацијата, конкретно на еден англиски бомбардер,

Во СССР, Хитлеровата инвазија ја стави во воена состојба и советската филмска индустрија. Филмските работници се посветија исклучиво на снимањето документарни хроники за битките во Советскиот Сојуз. Такво дело е колективно снимениот филм "Еден ден војна" или "24 часа војна во СССР" реализиран од над 200 сниматели, кои во 1942 година се разлеаја низ советската земја снимајќи ги потресните сведоштва но и херојството на народот. Со ближењето на крајот беа собрани материјали за долгометражни документарци, како што се: "Поразот на Германците под Москва", потоа "Битката за Украина", "Битката за Орел", "Севастопол" и Рајзмановиот "Паѓањето на Берлин". Непосредно по завршувањето на војната советската кинематографија ќе им се посвети на изминатите тешки години на херојската борба, во повеќе играни филмови меѓу кои позабележителни се: "Секретарот на окружниот комитет", "Таа ја бранеше татковината", "Зоја" и "Радуга" како и уште еден документарец од крајот на војната - Ермлеровиот "Големата пресвртница".

Од непосредно повоената продукција, француската кинематографија ќе ѝ се оддолжи на изминатата војна со антологискиот филм "Битка за пругата" (Bataille du rail) на Клеман, како најдобар одраз на психологијата на военото и окупациско време во Франција во најдобро сфатената смисла на движењето на отпорот.

Во Италија, мусолиниевски задушениот филм, по војната, своја несопирлива рехабилитација ќе најде во неореалистичкиот препород и филмовите на Роселини: "Рим-отворен град" (Roma città aperta) и "Паиза" (Paiza), како своевидни и автентични сведоштва за последиците на војната.

За американскиот повоен филм, мошне карактеристичен и критички отворен кон проблемите на релација војната и нејзините последици, т.е. она што следува потоа, ќе биде "Најдобрите години од нашиот живот" (the best years of our lives), снимен во 1945 од режисерот В. Вајлер. Меѓутоа, нешто подоцна од овој значаен филм, сè уште ќе се јавуваат филмови апологетски настроени кон американскиот војник и неговата непобедливост, какви што се: "Пат кон сонцето" на Мајлстон; "Боиште" на Велман и "Песокот на Иво Џима" (Sands of Iwo Jima) на Алан Двон.

Педесеттите години во американската филмска индустрија сè уште го одржуваат трендот на жанровска пристрасност за изминатата војна во однос на американскиот војник и американската армија - победник. Не случајно, на пример, ќе се јави феноменот Оди Марфи, артист, вистински учесник во војната и добитник на воени ордени, со кого ќе бидат снимени повеќе воени филмови ("До пеколот и назад" (To hell and back) како и дузина вестерни.

Втората половина од 50-тите години, имајќи ја предвид извесната дистанца, со која избледе еуфоријата од војната и егзалтацијата од нејзиното прикажување, мораше да донесе нови аспекти во светскиот воен жанр. Се отворија патишта кон демистификација и рехабилитација на одредени историски вистини.

Една специфичност од тоа пресвртничко време во американскиот воен филм донесува Цинемановиот "Одовде до вечноста" (From here to eternity) снимен според истоимениот Џонсов роман во 1955 година, во кој директно се сугерира суровоста во редовите на мировременската американска војска низ неколку апсурдни умирања на војници од нејзините редови. Во Англија, Дејвид Лин во својот "Мост на реката Квеј" (1957 - the bridge on the river Kwai) ќе подвлече повеќе слоеви на апсурдното на релација: патриотизам и одбрана на честа низ отпорот кон јапонските војници од страна на англиските воени заробеници.

Во советскиот филм од крајот на педесеттите, во рамките на воената филмска драма, ќе се појават повеќе антологиски и тогаш новобрамовски дела. Свртеноста кон стравотите на

војната, каде човекот е во средиштето на морално-психолошко-то преиспитување на дел од вистината, со дотогаш невообичаена отвореност и критичност, главно ќе бидат мотивите на филмовите: "Балада за војникот", "Жеравите летаат" и "Човековата судбина". Во исто време во Полска ќе се појави Вајда со своите два импресивни филма: "Пепел и дијаманти" и "Канал".

Меѓутоа, дела кои ќе се карактеризираат со тотално поинаква поставеност кон воениот жанр, особено во англосаксонскиот филм, ќе бидат: "Патеки на славата" (Paths of glory) на Стенли Кубрик (1957) и "За кралот и татковината" на Џозеф Лози (снимен во 1960 година). Во духот на Реноаровото идејно-класно размислување за војната и учеството во неа во филмот "Големата илузија", овие два филма ја потенцираат апсолутноста на апсурдот на војната во која обичните војници во Првата светска војна се поставени во улога на директни жртви на интересите на интернационалните капиталистички кругови, кои во името на своите државно-класни интереси, всушност, го фрлаат в оган европскиот пролетеријат, а тој пак во улогата на војник ја врши непотребната егзекуција над своите класни истомисленици. Кубриковиот "Патеки на славата" долго го имаше американското и француското ембарго. Првите, под завесата на "студената војна", цели 10 години не дозволуваа филмот да ја пречекори американската граница, а Французите не го прифаќаа поради тоа што третира настани во врска со француската армија во текот на Првата светска војна. И Кубрик и Лози во своите дела ја потенцираат иронијата и апсурдноста на смртта на обичните војници, во чиј гест на дезертерство, свесно или несвесно, само се заострува саркастичноста во основната антивоена идеја.

Својата антивоена саркастичност Кубрик ќе ја подигне на повисоко ниво во сатирично и гротескно интонираниот антимилитаристички филм "Др Стреинцлав", исмевајќи ја трката во атомското наоружување. Ваквиот новожанровски тренд ќе се одрази и врз другите американски и европски автори.

Во Италија, покрај неколкуте филмови од типот на "Четири неаполски денови", под влијание на споменатите филмови на Кубрик и Лози, во првата половина на 70-тите години ќе се појави антивоениот филм "Луѓе против" (Uomini contri) на режисерот Франческо Роси, во кој исто така ќе биде подвлечен апсурдот на Првата светска војна, како и осудата на милитаристичката хиерархиска суета, чија жртва се обичните војници, но уште посурова, ќе има и еден од поновите јапонски филмови: "Луѓе и војна", во кој се расветлуваат некои настани од текот на јапонската инвазија на Кина во 1937 година, а во пресрет на Втората светска војна иницирана од фашизмот.

Во меѓувреме, развиената американска филмска продукција ќе задржи две кинематографски линии во рамките на воениот жанр. Првата е строго продукциско-комерцијална и е ориентирана од самата надворешна атрактивност на големите битки кои се екранизираат во суперспектакуларна форма. Синемаскоп техниката, како и развиената техника на снимање, на американците им создадоа услови за реализација на воени филмски спектакли кои се најчесто реконструкција на познати битки од текот на Втората светска војна. Такви остварување се филмовите: "Битка на Пацификот", "Битка за Мидвеј", "Битка за Ардените", "Топовите од Наварона", "Нападот на Перл Харбур", а на чело е, секако, познатиот суперспектакл "Најдолгиот ден" (The longest day) на режисерот и продуцент Дарил Занук, во кој се реконструирани настаните од инвазијата на Нормандија. Меѓу поновите спектакли на американската продукција беше филмот "Патон" (Patton - lust for glory) инспириран од необичната личност на познатиот американски генерал.

Меѓутоа, последното "крило" во рамките на воениот жанр го сочинуваат оние филмови кои отидоа најдалеку во акцентирањето на апсурдноста, гротескноста и црнохуморноста на војната, дела кои се карактеризираат со длабока уметничка антивоена ангажираност. Тоа би била, всушност, втората група филмови од англосаксонската продукција кои во себе го носат строгиот авторски печат со јасно определена идеја и мисла на антивоениот протест. Меѓу овие филмови, секако, треба да се спомене извонредно сугестивниот и камерно импрегниран филм "Долгото умирање на денот" (Long day's dying) на Англичанецот Питер Колинсон. Во овој филм, низ доживувањата на една командоска единица во редовите на англиската армија, во текот на Втората светска војна, регистрирани се сите психолошки и животни трауми на група непосредни протагонисти на војната. Стравот од смртта која демнее во воениот метеж, прикажани се ситуации на изненадувања и пресврти, на ненадејни опасности, искажан низ монолози или телепатски дијалог, низ физиолошка и психолошка деформација, тоа е мотивот со кој ја развива својата антивоена димензија филмот на Колинсон, кој ќе кулминира во апокалиптичниот и неповторлив крај во кој е прикажано пеколното умирање на последниот војник (Дејвид Хемингс).

Меѓутоа, секако најдалеку ќе отидат филмовите на двајцата американски автори: Трамбо и Рој Хил. Првиот, убеден анти-милитарист, прогонуван во времето на макартизмот, во својот филм "Џони отиде во војна" (Johnny got his gun), се чини го, достигна степенот на вжештеност во антивоената осуда. Имено, во овој филм војната и не е непосредно присутна, туку пред нас жари нејзината последица, нејзиниот апсурден резултат. Младото момче Џони, отргнато од преградите на својата млада жена, ќе замине во војната (Првата светска војна) каде ќе доживее тотално осакатување, останувајќи без екстремитети.

Станувајќи "жив мртовец" во полуосветлената болничка соба, сиот завиткан во завои, ќе делува како монструозно и крајно алармантно сведоштво за стравотиите што ги носи војната. Џониевите разговори со сестрата и неговите монолози, во таквиот апсурден статус на живо човечко суштество кое, фактички, и не може да живее па дури и самото да решава за самоубиствениот чекор, одекнуваат во космичката димензија на животниот апсурд, како последица на најголемата деформација на цивилизацијата - војната.

И Рој Хил во својот филм "Кланица бр.5" (Slaughterhouse five) фантазмагорично ќе ја потенцира апсурдноста на војната, развивајќи ја идејата меѓу документарната реконструкција на познатото бомбардирање на Дрезден и надреалистичкото трансформирање на свеста на еден од очевидците на тој воен колеж, во рамките на некој новопланетарен космички мир, како фантастична проекција на историската катаклизма.

За стравотиите на фашизмот и неговата психологија, сведоштво претставува и специфичната вивисекција на Висконти во неговиот антифашистички филм "Самракот на боговите" (La caduta degli dei) како дедуктивно анализирање на корените на причинителот на последниот светски колеж. Со своја специфичност, во рамките на воениот жанр се издвојуваат и делата што се инспирирани од извесни понови воени судирања, какви што се: "Алжирската битка" (La battaglia di Algeri) на Понтекорво и "Р.А.С.-состојба редовна" (R.A.S.) на Ив Боасе, обата инспирирани од времето на француското империјалистичко ангажирање во колонијата Алжир, како и од борбата за ослободување на Алжирците. Во таа смисла поголема епско-историска димензија имаат и два уште посспецифични филма, кои се занимаваат со еден поголем историски период на една национална историја. Тоа се: алжирскиот филм "Хроника на жешките години" (Chronique des années de braise) на Алжирецот Лахдар Хамина, дело кое го опфаќа периодот од поновата алжирска историја, од пред Втората светска војна до времето на борбата за национално ослободување. Вториот филм е грчкиот "Патувачки артисти" (O thiasos) на Теодор Ангелопулос, во кој авторот прави реконструкција на настаните во Грција во историскиот период од појавата на фашизмот, низ Втората светска војна, па некаде до повоените државни превирања низ борбите на демократските и силите на воениот режим.

Списокот на антивоени филмови ќе го заклучиме со неколкуте антивоени комедии и сатири.

Тоа се, во прв ред, двата американски филма: "М.А.С.Х." на Алтман и "Квака 22" (Catch 22) на Николс, како и англиската филмска сатира "Ох, колку прекрасна војна" на режисерот Ричард Етенборо. Сите три филма, користејќи ја рамката на

војната како општ феномен на цивилизациско зло, сатирично и саркастично се свртени кон апсурдите на секоја војна, кон глупоста на милитаристичката машина, чии крајни дехуманизаторски и деградирачки резултати за сметка на човечките достоинства се заоствени низ црнохуморната и гротескна баража. исфрлена од војната како најголемо зло на човештвото.

Благоја Куновски





Продукција: САД

Сценарий: Роберт Пироз (Robert Pirosh)

Режија: Вилијам Велман (William Wellman)

Фотографија: Пол Вогел (Paul C. Vogel)

Улоги: Ван Џонсон (Van Johnson), Џон Ходијак (John Hodiak), Рикардо Монталбан (Ricardo Montalban), Џорџ Марфи (George Murphy), Маршал Томсон (Marshall Thompson)

Продукција: Cooperative generale du cinema, Франција, 1946

Сценарио: Колет Одри (Colette Audry)

Режија: Рене Клеман (Rene Clement)

Фотографија: Анри Алекан (Henri Alekan)

Улоги: Жан Кларие (Jean Clarieux), Жан Доран (Jean Dau-
rand) Пјер Латур (Pierre Latour)

Продукција: Casbah film, Алжир - Igor Films, Италија, 1965

Сценарио: Франко Солинас (Franco Solinas)

Режија: Џило Понтекорво (Gillo Pontecorvo)

Фотографија: Марчело Гати (Marcello Gatti)

Улоги: Жан Мартен (Jean Martin), Јасеф Сади (Yacef Saadi),
Томасо Нери (Tommaso Neri), Мохамед Бен Касен
(Mohamed Ben Kassen).

Продукција: Kadr Unit , Film Polski, Полска, 1957

Сценарио: Јиржи Ставински (Jerzy Stawinski), според
неговата новела " Kloakerne "

Режија: Анжеј Вајда (Andrzej Wajda)

Фотографија: Јиржи Липман (Jerzy Li

Улоги: Тереза Ижевска (Tereza Izevska), Тадеуш Јанчар (Tadeusz Janczar), Владислав Шеибал (Wladyslaw Sheybal).

СВИРЕПО МОРЕ (THE CRUEL SEA)

Продукција: Англија, 1952

Режија: Чарлс Френд (Charles Friend)

Улоги: Џек Хокинс (Jack Hawkins), Вирџинија Маккена
(Virginia Mckena), Стенли Бекер (Stanley Baker).

БЕГАЛЦИ (LES EVADES)

Продукција: Франција, 1954

Режија: Жан Пол Шануа (Jean Paul le Chanois)

Улоги: Пјер Фресне (Pierre Fresnay), Франсоа Перие
(Francois Perier), Мишел Андре (Michel Andre)

Сценарио: Мишел Андре (Michel Andre)

Во рамките на редовната трибина, овој пат посветена на
циклусот воени филмови, беше прикажан филмот:

ВОЈНИКОВИОТ ТАТКО (ОТЕЦ СОЛДАТА)

Продукција: Грузија филм, СССР

Сценарио: Сулико Жгенти

Режија: Резо Чхеидзе

Фотографија: Лев Сухов и Арчил Филипашвили

Музика: Сулхан Цинасандзе

Улоги: Серго Закараидзе, В. Приваљцев, А. Назаров, А. Лебе-
дев, В. Колоколцев, Ј. Дроздов.

ФИЛМОГРАФИИ

Филмографијата на Вилијам Велман (William Wellman) е
објавена во "Кинотечниот месечник" бр.7

РЕНЕ КЛЕМАН (RENE CLEMENT) (1913)

- 1936 - SOIGNE TON GAUCHE (ГРИЖИ СЕ ЗА ТВОЈАТА ЛЕВИЦА) , кусометражен
- 1937 - L'ARABIE INTERDITE (ЗАБРАНЕТА АРАБИЈА) , кусометражен
- 1938 - LA GRANDE CHARTREUSE , кусометражен
- 1939 - LA BIEVRE, кусометражен
- 1940 - LE TRIAGE (ПРЕБИРАЊЕ) , кусометражен
- 1942 - CEUX DU RAIL (ОНИЕ ОД ПРУГАТА) , кусометражен
- 1943 - LA GRANDE PASTORALE, кусометражен
- 1944 - CHEFS DE DEMAIN, кусометражен
- 1946 - LA BATAILLE DU RAIL (БИТКА ЗА ПРУГАТА)
LA BELLE ET LA BETE (УБАВИЦА И СВЕР) , корежија со Кокто
LE PERE TRANQUILLE (МИРЕН ТАТКО) КОРЕЖИЈА СО Ноел-Ноел
- 1947 - LES MAUDITS (ПРОКЛЕТНИЦИ)
- 1948 - AU - DELA DES GRILLES (LE MURA DI MALAPAGA) -ЗИДОВИТЕ
НА МАЛАПАГА)
- 1950 - LE CHATEAU DE VERRE (ЗАМОК ОД СТАКЛО)
- 1952 - JEUX INTERDITS (ЗАБРАНЕТИ ИГРИ)
- 1954 - MONSIEUR RIPOIS (ГОСПОДИН РИПОА)
- 1956 - GERVAISE (ЖЕРВЕЗ)
- 1958 - BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE (LA DIGA SUL PACIFICO)-
БРАНА НА ПАЦИФИК
- 1959 - PLEIN SOLEIL (ПОЛНО СОНЦЕ)
- 1961 - QUELLE JOIE DE VIVRE (CHE GIOIA VIVERE) (КАКО Е
УБАВО ДА СЕ ЖИВЕЕ)
- 1962 - LE JOUR ET L'HEURE (ДЕН И ЧАС)
- 1964 - LES FELINS
- 1966 - PARIS BRULE -T-IL ' (ГОРИ ЛИ ПАРИЗ ?)
- 1969 - LE PASSAGER DE LA PLUIE (ПАТНИК НА ДОЖДОТ)
- 1971 - LA MAISON SOUS LES ARBRES (КУКА ПОД ДРВЈАТА)

ГИЛО ПОНТЕКОРВО (GILLO PONTECORVO) (1919)

- 1956 - GIOVANNA
- 1957 - LA GRANDE STRADA AZZURRA (ГОЛЕМИОТ СИН ПАТ)
- 1959 - KAPO
- 1965 - LA BATTAGLIA DI ALGERI (АЛЖИРСКА БИТКА)
- 1968 - QUEIMADA (ОСТРОВОТ ВО ПЛАМЕН)

ЧАРЛС ФРЕНД (CHARLES FRENDE)

(1909-)

- 1941 - THE BIG BLOCKADE (ГОЛЕМАТА БЛОКАДА)
- 1942 - THE FOREMAN WENT TO FRANCE (НАДЗОРНИКОТ ОТИДЕ ВО ФРАНЦИЈА)
- 1943 - SAN DEMETRIO -LONDON
- 1946 - JOHNNY FRENCHMAN
- 1948 - SCOTT OF THE ANTARCTIC (СКОТ НА АНТАРКТИК)
- 1949 - THE MAGNET (МАГНЕТ)
- 1952 - THE CRUEL SEA (СВИРЕПО МОРЕ)
- 1960 - CONE OF SILENCE (ОГРАДА ОД ПРЕМОЛЧУВАЊЕ)

ЖАН ПОЛ ШАНУА (JEAN PAUL LE CHANOIS)

(1909-)

- 1938 - LA VIE D'UN HOMME (ЖИВОТОТ НА ЕДЕН ЧОВЕК)
- 1939 - LE TEMPS DES CERISES (ВРЕМЕ НА ЦРЕШИТЕ)
L'IRRESISTIBLE REBELLE (НЕЗАПИРЛИВ БУНТОВНИК)
- 1946 - AU COEUR DE L'ORAGE (ВО СРЦЕТО НА ОЛУЈАТА)
MESSIEURS LUDOVIC
- 1949 - L'ECOLE BUISSONNIERE (БЕГАЊЕ ОД УЧИЛИШТЕ)
- 1950 - SANS LAISSER D'ADRESSE (БЕЗ ДА СЕ ОСТАВИ АДРЕСА)
- 1952 - AGENCE MATRIMONIALE (ЖЕНИДБЕНА АГЕНЦИЈА)
- 1954 - VILLAGE MAGIQUE (ВОЛШЕБНО СЕЛО)
PAPA, MAMAN, LA BONNE ET MOI (ТАТО, МАМА, СЛУЖАВКАТА И ЈАС)
LES EVADES (БЕГАЛЦИ)
- 1955 - PAPA, MAMAN, MA FEMME ET MOI (ТАТО, МАМА, МОЈАТА ЖЕНА И ЈАС)
- 1956 - LE CAS DU DOCTEUR LAURENT (СЛУЧАЈОТ НА ДОКТОР ЛОРЕН)
- 1958 - LES MISERABLES (ЈАДНИЦИ)
- 1960 - LA FRANCAISE ET L'AMOUR (ФРАНЦУЗИНКАТА И ЉУБОВТА)
- 1961 - PAR - DESSUS LE MUR (ПРЕКУ СИДОТ)
- 1963 - MANDRIN
- 1964 - MONSIEUR

АНЖЕЈ ВАЈДА (ANDRZEJ WAJDA)

(1926-)

- 1950 - ZLY CHLOPIEC (ЛОШО МОМЧЕ) кусометражен филм според новела од Чехов, работен за филмскиот институт од Лоц.
- 1951 - LA CERAMIQUE D'ILZA ,документарен, работен за филмскиот институт во Лоц.
- 1952 - KIEDY TY SPISZ (КОГА ТИ СПИЕШ), документарен
- 1955 - IDE DO SLONCA (ОДАМ КОН СОНЦЕТО), документарен

- 1955 - POKOLONIE (ПОКОЛЕНИЕ)
- 1957 - KANAŁ (КАНАЛ)
- 1958 - POPIOL I DIAMANT (ПЕПЕЛ И ДИЈАМАНТ)
- 1959 - LOTNA
- 1960 - NIEWINNI CZARODZEJE (НЕВИНИ ВОЛШЕБНИЦИ)
- 1961 - SAMSON
- 1962 - СИБИРСКА ЛЕДИ МАГБЕТ
(L'AMOUR A VINGT ANS) (ЉУБОВ ВО ДВАЕСЕТАТА ГОДИНА)
- 1965 - POPIOLY (ПЕПЕЛ)
- 1967 - GATE OF PARADISE (КАПИЈА НА РАЈОТ)
- 1968 - WSZYSTKO NA SPRZEDAZ (СЕ Е НА ПРОДАЖБА)
- 1969 - POLOWANIE NA MUCHY (ЛОВ НА МУШИЧКИ)
- 1970 - KRAJOBRAZ PO BITWIE (ПРЕДЕЛ ПОСЛЕ БИТКА)
BRZEZINA (БРЕЗОВА ШУМА)
- 1971 - PILAT I OSTATNITE
- 1972 - WESELE (СВАДБА)
- 1974 - ZIEMIA OBIECANA (ВЕТЕНА ЗЕМЈА)

ПО ПОВОД 60-ГОДИШНИОТ ЈУБИЛЕЈ НА
ОКТОМВРИСКАТА РЕВОЛУЦИЈА ВО КИНО-
ТЕКАТА НА СРМ СЕ ОДРЖА ПРИГОДНА
ФИЛМСКА ВЕЧЕР СО ПРОЕКЦИЈА НА ФИЛ-
МОТ "КРСТАРИЦАТА АВРОРА". ЗА ОВАА
СПЕЦИЈАЛНА ФИЛМСКА ВЕЧЕР УВОДЕН
ЗБОР ПОДГОТВИ НАШИОТ СОРАБОТНИК
КИРИЛ ТЕМКОВ, АСИСТЕНТ НА ФИЛОЗОФ-
СКИОТ ФАКУЛТЕТ ВО СКОПЈЕ.

★★★★★★★★★★

ОКТОМВРИ И ФИЛМОТ

★★★★★★★★★★

ПРЕД ТОЧНО 60 ГОДИНИ пролетеријатот на Петроград и морнарите на Балтичката флота, со истрелите од крстосувачот Аврора, на светот му објавија дека власта во Русија ја зема пролетеријатот и дека за прв пат во историјата нема намера повторно да ја загуби.

Во царска Русија, најголема земја на светот, но земја истош-тена од вековната безмилосна експлоатација на разблудните спахии, од стравичниот полициски терор против секој што ќе се обиде да придонесе кон ослободувањето на мужикот, работникот и човекот, земја осиромашена за милиони живо-ти во бесмислената светска војна - Октомври ќе донесе расплет на вжештените класни спротивности и ќе објави дека пролетеријатот му вели јасно "Не!" на таквиот свет. Со тоа рускиот пролетеријат, на чело со великиот Ленин, покажа дека добро ги научил лекциите од жестоката класна борба што ја водеше со децении, но и дека уште подобро ја разбрал и ја усвоил Марковата девиза: "Ослободувањето на пролетеријатот може да биде дело само на пролетеријатот!" Оние што не беа ништо - со Октомври - почнаа да стануваат сè.

МАЛКУ ИМА ЗБОРОВИ да се опише значењето на Октомври, да се ка-же што тој значи за историјата, како и за иднината на светот и ослободувањето на човекот. Остварувајќи го класниот, општочо-вечкиот идеал на слободата, оваа светска револуција делуваше

К. ТЕМКОВ

како вистински катализатор на енергијата и силите на човекот на процутот и ширењето на духот. Великиот Октомври, затоа, не е само најголема и со најдалекусежни последици револуција во историјата на човештвото, туку и една од најголемите светски културни револуции. За тоа најдобро сведочат имињата на само неколку од бескрајната армија нејзини интелектуални придружници: на еден Ленин, на еден Горки, Мајаковски, Маерхолд, Шагал, Бабељ, Островски, Иљф и Петров, а од светот на филмот - на еден Ејзенштејн, Сига Вертов, Довженко, Пудовкин и многу, многу други, познати и заборавени.

ВЕКЕ ОВИЕ ИМИЊА, меѓу најзначајните во историјата на филмската уметност, го покажуваат значењето на великиот Октомври за филмот. Дури може да се каже дека од сите гранки на уметноста филмот најмногу му должи на Октомври.

Беше потребно да се случи Октомври, тој најкрупен настан во нашата доба, со кој започна епохата на социјалистичките револуции, па филмот со својата широчина и можности да се претстави и како најсоодветна уметност на нашето време. Само една таква синтетична уметност каква што е филмот можеше и може да го опфати октомвиското и нашето повеќестрано постоење, само една таква дијалектичка уметност можеше и може да го претстави ова револуционерно време, само еден таков подвижен и голем уметнички жанр можеше и може да ја истражи оваа шесеттогодишна и голема епоха на светскиот пресврт.

ЗА САМИОТ ФИЛМ, како средство на уметничкиот израз, Октомври има извршено радикално влијание токму од гледна точка на неговото филозофско сознание. Октомври беше прва револуција со дијалектички ум во историјата на човештвото. Таа се преиспитуваше и анализираше себеси, ги создаваше противречностите внатре во себе, во својот свет, и знаеше самата себеси да се надминува.

Последиците за светот на духот, а уште повеќе за светот на филмот, беа непроценливи.

Октомври и Ленин, откривајќи го значењето на уметноста и културата во издигнувањето на работниците за да станат способни да го преземат светот во своите раце, ќе го откријат филмот како најзначајна уметност за ваквото светско револуционерно движење, пред сè затоа што тој се обрнува на најголем број луѓе, ги изедначува во можностите за комуникација и перцепција на уметноста, односно претставува средство за практично укинување на елитизмот и културата и, во таа смисла, има непроценливо значење како најнепосреден медиум за педагошко, идеолошко и естетско воспитување на масите. Со тоа Октомври на филмот му овозможува да достигне дигнитет на вистинска умет-

ност, вистински создаен процес, наспроти неговата дотогашна предимно забавувачка функција.

Дијалектички откривајќи ги за прв пат масите како творци на историјата, Октомври ја откри и нивната неизмерна енергија и динамика, и нивната можност да влијаат врз судбината на светот. Токму филмот, пак, е речиси онаа единствена уметност во која масите можат да станат навистина валиден уметнички објект. Со тоа филмото го освои драматскиот квалитет што масите го носат, нивната естетска вредност во смисла на животноста и разноликоста на множеството ликови и судбини, сето богатство што човекот може да го понуди сфатен како група, класа или човештво. Овој принцип најдобро ќе го оствари Ејзенштејн во своите филмови, особено во филмот "Штрајк".

Октомври, како дијалектичка револуција, во стварноста ќе го разоткрие движењето како основен принцип на светот. Филмот на Октомври тоа ќе го сублимира со воведувањето на подвижниот кадар, со кој појавите во светот стануваат процеси, а процесите појави.

Октомври како дијалектичка револуција, ќе ги разоткрие противречностите во процесите, нивната дијалектичка поврзаност и законите на нивната обусловеност. Филмот на Октомври ова ќе го воздигне на ниво на принцип, создавајќи од монтажата суштински елемент на филмското творештво. Овој филм процесите не ги следи во нивниот стварен но привиден континуитет, туку со монтажата воспоставува нов сооднос, сублимиран, концентриран. Во филмот на Пудовкин "Крајот на Петроград", на пример, со контраполирање на сликата на ровови со измачени војници и на сликата на брзата се сугерира една општа слика на состојбите во Русија во приквечерината на Револуцијата.

Октомври, како дијалектичка револуција, ќе го открие светот како низа и систем на противречности. Филмот на Октомври тоа ќе го доведе до творечки метод. На пример, во филмот "Звенигора" од Довженко, вкупната идеја за светот се создава со спротивставување на низа кадри еден на друг сè до завршната секвенца. вообликувајќи ја така идејата на филмот како одраз, како вкупна слика на светот.

Октомври, како дијалектичка револуција, ќе го открие светот како едност, а тој принцип во филмот на Октомври ќе биде разработен во две насоки. Прво, во насока на концептот на "Кинооко" на Сига Вертов, кој создава филм со монтажа на низа кадри кои се резултат на слободното снимање на разни, неповрзани настани од животот, но кои во системот во кој се поставуваат со монтажата се здобиваат со посебно

значење, давајќи му пак самите значење на целиот новосоздаден систем, како што и целостта на светот е составена од низа појави кои имаат, секоја за себе, свое посебно значење, но со вистинското значење се здобиваат само во контекстот на една целост.

Другата насока е во разработката на принципот на универзализацијата односно претставништвото, кој ќе го развие еден таков мајстор каков што е Сергеј Ејзенштејн. Дијалектичката мисла од која поаѓа ваквата поставка гласи: во системот на светот секој негов дел сведочи за неговата целост. Ремек-делата на Ејзенштејн "Штрајк", "Крстосувачот Потемкин" и "Октомври", всушност, не зборуваат за оние определени историски настани кои послужиле како повод и тема на овие филмови, туку воспоставуваат една парадигматична слика на бесконечната класна борба во светот, која ќе се води сè додека не се воспостави новиот свет на слободата.

Октомври, како дијалектичка револуција, на еклатантен начин го потврди принципот дека животот во крајна инстанца ја условува уметноста. Филмот на Октомври, наспроти дотогашните филмски тенденции, воспоставувајќи веристички валери на филмот, со метод на една голема и синтетичка уметност го верифицира животот.

Октомври, како дијалектичка револуција, го оживотвори принципот на Хегеловата дијалектика дека во природата на ограничението е да се надминува. Филмот на Октомври тоа сетилно го докажа: материјалот на филмот, кадрите, воспоставуваат една целост која донесува идеја, а која нејзините делови сами по себе ќе ја носат.

Филмот на Октомври, барем во своите најголеми претставници, беше достоин сопатник на оваа дијалектичка револуција, покажувајќи ги сите можности на дијалектичката уметност да проникне во суштината на светот. Затоа тој филм, откривајќи го творењето како принцип на светот, установи и своја концепција на творештвото во филмот, на едно творештво ослободено од прангите на цврстите шеми. Ејзенштејн така ја разви теоријата на т.н. "емоционално сценарио", кое не треба да го прецизира изгледот на кадарот и случувањето во него, туку само да го поттикнува режисерот на творечки и спонтани решенија.

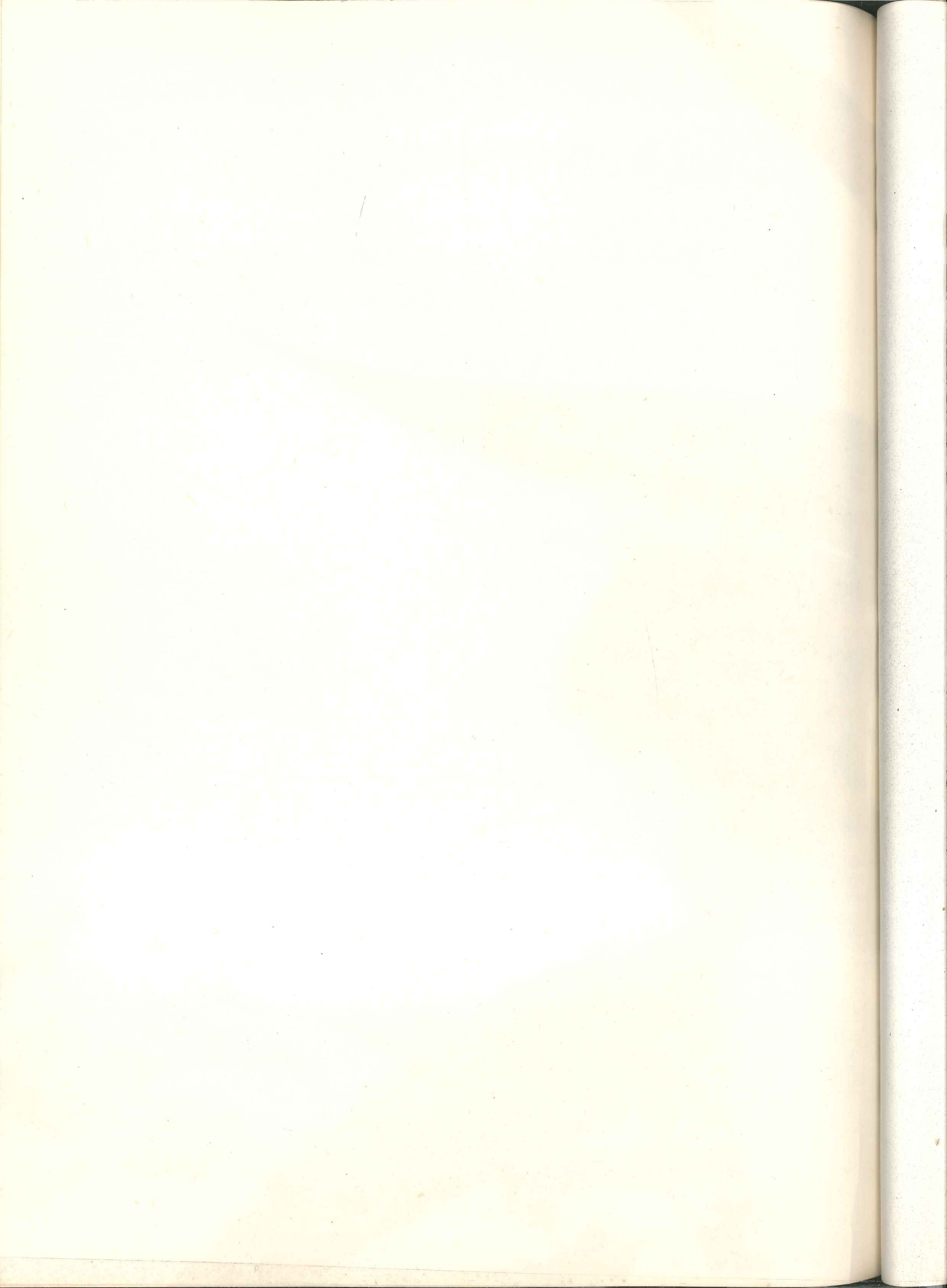
ЗА САМИТЕ ФИЛМСКИ УМЕТНИЦИ, се разбира, токму со оглед на изложеното дијалектичко познание на Октомври, кое впрочем произлезе од неговата практика, најголем предизвик беа и самата тема и збиднувањата во Октомври. Најзначајни филмови кои ги обработуваат или самите непосредни настани околу

7 ноември 1917-та или најинтересните настани и лица од револуцијата и граѓанската војна, се: "Октомври или Десетте дена кои го потресоа светот" на Ејзенштајн (1927), "Крајот на Петроград" на Пудовкин (1927), "Арсенал" на Довженко (1929), "Неповратно привидение" на Абрахам Ром (1929-1930), "Тихи Дон" на Олга Преображенска и Иван Правов (1930), "Дваесет и шест бакиски комесари" на Николај Шенгелаја (1933), "Предградие" на Борис Барнет (1933), "Чапаев" на Сергеј и Георгиј Васили (1934), "Ние од Кронштат" на Ефим Сиган (1936), "Оптимистичка трагедија" на Самсон Самсонов (1963), "Последна ноќ" на Јулиј Рајзман (1936), "Депутатот на Балтик" на Захри и Хејфиц (1936), "Ленин во Октомври" и "Ленин во 1918-та" на Михаил Ром (1937, 1939), "Човек со пушка" на Јуткевич (1939), "Виборошка страна" на Козинцев и Трауберг (1938), "Шчорс" на Довженко (1939), "Четириесет и првиот" на Г. Чухрај (1957), "Тихи Дон I-III" на Герасимов (1957-1958), "Крстосувачот Аврора" на Јуриј Вишински (1965) и други.

Пред сите овие филмови треба да се спомне "Крстосувачот Потемкин", тој најдобар од сите филмови, кој е всушност, иако посветен на Револуцијата од 1905-та, филм на Октомври и за Октомври, кој создаде никулци на новиот свет и го овозможи новото и неповторливо разгорување на револуционерната и творечка страст на пролетеријатот.

Кирил Темков





од теоријата

на филмот



ТРИУМФОТ НА РЕАЛИСТИЧКАТА ТРАДИЦИЈА

Познато е дека првата филмска деценија по војната беше сета во знакот на неореализмот. Појавата и релативно долгиот живот на ова значајно филмско движење, разбирливо, се должат на голем број социјални и политички преобразби што ги поднесуваа италијанското општество по распаѓањето на фашизмот. Меѓутоа, не се малкумина оние што оценуваат дека блескавиот успех на неореализмот во не мала мера е заслуга и на мошне развиената теоретска мисла што во Италија се одгледуваше и во предвоениот и повоениот период.

Освен дејноста на теоретичарите што ги спомнавме во минатиот број на "Месечникот", во овие години мошне активно ќе се вклучат во изучувањата на теоријата на филмот и Карло Лудовико Раџијанти (Carlo Ludovico Ragghianti) чиј придонес најнапред ќе го побараме во неговите анализи за проткажувањето на филмските изразни средства со другите уметности. Притоа, неговите проникливи заклучоци за ликовните својства на филмот ќе останат во не мала мера актуелни и денес. Од друга страна, Гвидо Аристарко (Guido Aristarco) ќе го преземе најголемиот дел од задачата да ја осветли појавата на неореализмот од социолошки позиции и да ги прошири своите истражувања врз најзначајните остварувања од целокупната светска филмска продукција.

Се разбира, паралелно со проучувањето на неореализмот, теоријата на филмот ќе се заинтересира и за други научни области. Таа се повидливо се разгранува и во нови поодделни дисциплини. Во феноменот на филмот ќе станат љубопитни и други науки: филозофијата, социологијата, лингвистиката. Некогашната еуфорија на апологетите на новата уметност која не ретко прегоруваше во панегирични декларации на 40-тите и 50-тите години ќе почне да се умерува и да се изразува во теоретски образложени програми.

Во Франција ќе се оформи извонредно хомогена група критичари и теоретичари кои ќе ги подведат под ревизија сите естетички табуа на претходно зацртаните и втемелени теории макар што, не по еден повод, ќе попаднат во стапицата на самоцелното одречување.

Тоа е време кога најстрасно и најекспанзивно се вклучуваше во полемиките Андре Базен (Andre Bazin). Неговите приврзаници и следбеници ќе создадат вистински култ спрема реалистичката традиција, која од една страна, ќе се потпре на неореализмот, а од друга - на американскиот филм.

Во популаризирањето на овој естетски идеал, остро спротивставен на концепциите инспирирани од метафоричкиот филм, особено значајна улога ќе одигра групата од париското филмско списание *Cahiers du cinema*. На неговите страници ќе ги објавуваат своите трудови и манифести Кристијан Мец (Christian Metz), Ролан Барт (Roland Barthes), Жилбер Коен Сеа (Gilbert Cohen Seat) и воопшто, сите приврзаници на Базеновата естетика која доследно ќе ѝ се опира на експресионистичката традиција и на теоријата на аналитичката монтажа.

Се разбира, оваа упорно експлицирана нетрпеливост спрема сè она што им се противи на тезите од видот "филмот не смее да се прави по некој план, туку по принципот собирање делчиња од изворната стварност кои сами по себе се доволно многукратни и двосмислени", не ќе потрае долго. Нејзиното потекло Питер Волен (Peter Wollen) ќе го идентификува во репродуцирањето на древните култови спрема "магиската реалност", а Јуриј Лотман (Юрий Лотман) ќе укаже на недоразбирањата што ги распространија овие теоретичари околу значењето на монтажата. Андре Базен, имено, го стеснува поимот на монтажата и на нејзините функции, вештачки спротивставувајќи му ја на реалистичкиот кадар.

Како заклучок на прегледот за теориите што го потсилија интересирањето за филмот во 40-тите и 50-тите години можеме да се повикаме на очекувањата на нивните интерпретатори и популаризатори дека времето работи за филмот. Познавањето на особеностите на новата уметност веќе не останува повластица на еден ограничен круг ентузијаста. Многубројните подродови на теоријата на филмот, меѓу кои семиологијата зазема позначајно место, сè повеќе го зголемуваат бројот на познавачите на филмот па, според тоа, и бројот на неговите изучувачи. Денес најмалку од кога и да е теоретските хипотези и заклучоци можат да се сведат под заеднички именител.

Горѓи Василевски

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

ЕРИК РОМЕР (ERIC ROHMER)

ЦЕЛУЛОИД И МЕРМЕР (1955)

...

Сега би сакал идејата за класиците, со која ме вдахна споредбата на филмот со сликарството, да ја заменам со идеја за природата. Споредбата на грчката скулптура од петтиот век со европската музика од седумнаесеттиот век ќе го овозможува веќе само нивното својство за среќна рамнотежа: ми се чини дека онаа величествена убавина, на која годините што настапија со право ѝ се исмејува кога почна да тоне во високопар-

ност или блуткавост, е навистина неоспорна сопственост на западната уметност. Филмот во своите најзначајни моменти може да се воздигне до неа само заради тоа што се вклопува во една иста традиција. Често, во замрачената сала, зборовите убав како музика служеа како поткрепа на мојот восхит: кога на сликата од екранот би виделе само чиста пластичност, тоа би значело, се разбира, дека ни недостасуваат аргументи пред остварувањата на сликарите и скулпторите; ако судиме склучиво според мерилата на сликарството, тогаш тоа, наполно се согласувам, "не е уметност" или е уметност толку малку што овој вид можеме и да го занемариме. Филмот го достигнува уметничкото достоинство превосходно затоа што се изразува во времето. Сосема свесно велам време, а не движење. Она што екранот умее да им го понуди на нашите очи не е прелевање на привидности, апстрактна механика на некој ни сам не знам каков космички балет: снимената материја, напротив, станува уште по прозрачна за нашите сетива зашто такво нешто тешко се набива во рамките на системот на физичкото движење. Во временската димензија не влегуваме низ вратата на детерминизмот, туку низ капијата на слободата. Во овој случај плотта е непрекинато обележена со печатот на духот кој ја надразнува: прво пристапуваме кон онаа "интериорност" врз која Хегел ја гледал предноста на музиката. Вратен кон себе, човекот се ослободува од органската магла во која современата уметност се обидува да го расточи: ниту еден друг облик на уметноста не пружи една таква возвишена мисла за ближните, со сиот свој пламен да распламти она првобитно благородство на лицето, гестот, човековото однесување.

Убав како музика... Додека уметноста на звуците во игра му се отвора на надворешниот свет, филмот од неа ја задржува само внатрешната постапка. Дали постои нешто понепријатно од моментот кога партитурите што својот ритам го преземаат од надворешното движење на битието или предметот ќе преминат на екран? Дали постои нешто понеточно од оваа точност?! Пробајте, меѓутоа, во текот на проекцијата на еден нем филм да "пуштите" грамофонска плоча. Под услов тонот на музичкото парче да се усогласи со тонот на филмот, изразеното чувство да е слично, временските скокови да бидат од незначителна важност и самите ќе бидете изненадени од ефектот на драмското или поетското поклопување што ќе го постигнете на овој начин. И Реноар во "Златните кочии" ја сфатил улогата на музичката придружба: битно е да се подвлече внатрешниот, а не видливиот ритам. Убавината на извесни кадри е чисто музичка зашто не возбужува, заведува, пленува, онака како што тоа би го сторила некоја песна што на моментот му ја дава онаа вредност, онаа тежина, која барем досега, само уметноста на Орфеј умее да му ја вдахне, а пред сè затоа што филмот, како што

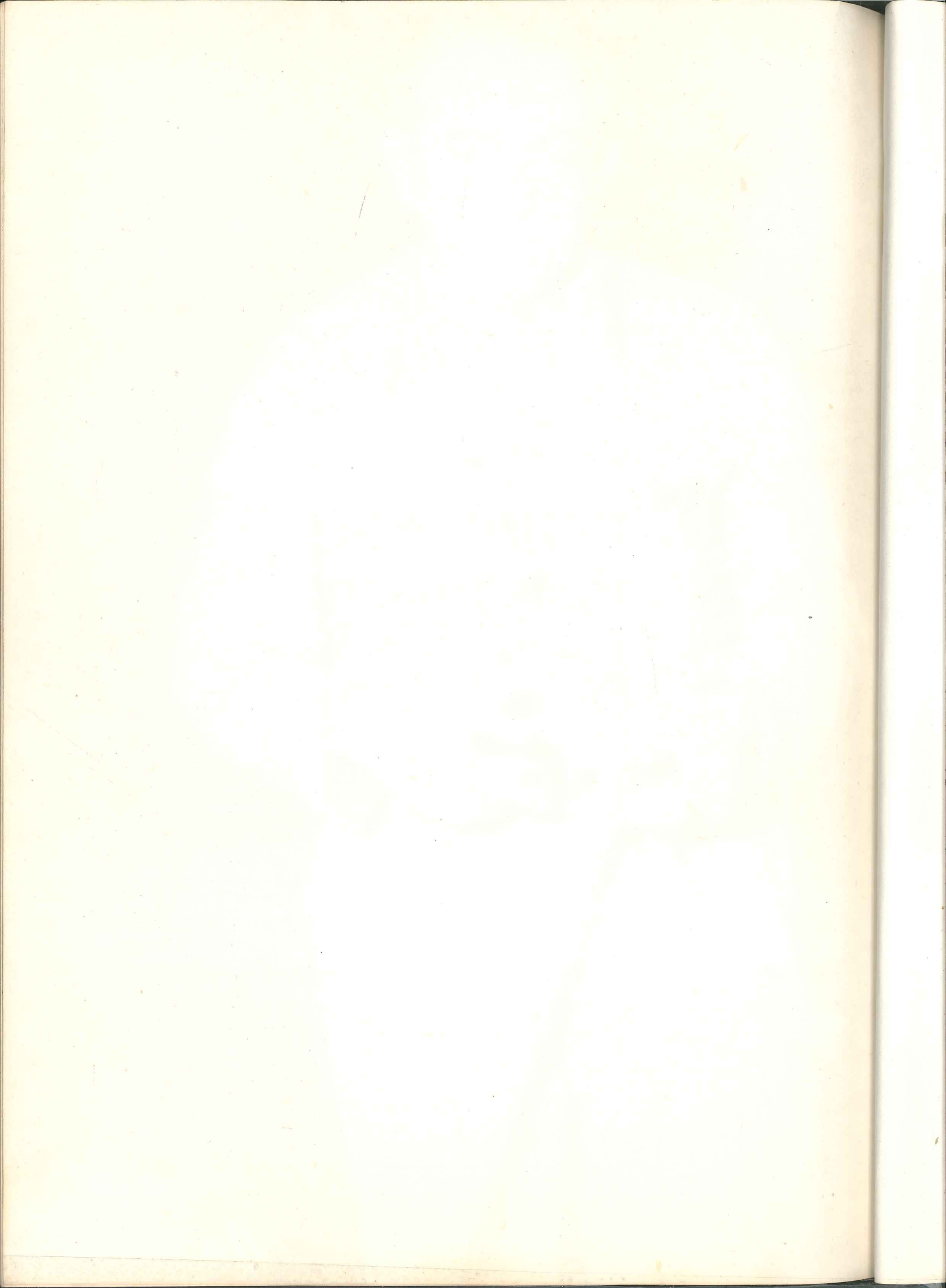
Питагора од небесната хармонија правел сетилен објект на "музиката на сферата", ни открива една убавина sui generis која, како составен дел на светот од самиот почеток, чекала да се појави средството кое ќе им ја прикаже на луѓето. И заради тоа филмот е нешто илјада пати поголемо од јазикот: неговата функција не се состои во тоа "поинаку" да го каже она што веќе е кажано; од него многу често правеа некаква истенчена мимика, средство за изразување со помош на гестови, алузија на она што романот или театарот го сликаат со беседа. Филмот, не само што има свој начин, или личен облик, тој донесува и материја која пред него не може ниту да се насети: филмот ја донесува онаа тајна песна на светот која со својата магија може да разбуди единствен звук во кој, благодарјќи на мајсторската рака, сочувал сè до што се допрел.

Уште еднаш нека ми биде простена мојата определеност. Ни во оваа област - тука уште и помалку отколку во другите - немам намера да се поставам како стручњак. Токму спротивното. Од сите уметности најмногу уживам во музиката, која ја слушам од чисто задоволство, без ниедна задна критичка мисла. Но, мајсторите со кои воспоставив еден, речиси, секојдневен допир се родија во исти временски и просторни граници, и заради тоа со причина верувам дека овој избор многу влијаел врз мојата замисла на функцијата што е својствена на секоја музика. Покрај оваа концерција што ја илустрираа големите германски композитори од осумнаесеттиот и деветнаесеттиот век, постојат и многу други но не верувам дека некоја отишла толку далеку во тоа внатрешно истражување што мене ме интересира: нечиста музика, ако е точно дека не постои ниедно виечко чувство, радост или тага, љубов или гнев, гордост или помиреност со судбината, што таа не се обидела да го изрази; и наспроти тоа, чистата музика, која се храни со сопственото суштествување обично нема никаква причина да го оживува видливиот свет зашто, дури и во описните пасажии, помалку се занимава со живописната надворешност а повеќе со душевната состојба, зашто повеќе се грижи да го слика движењето што ги менува нештата, значи промената, а помалку движењето во просторот и бидејќи, со самото тоа што е платонска по традиција, не води кон идејата, од онаа страна на секоја емоција и низ секоја емоција. Сите други музики, народни или обработени, без оглед на местото и векот во кој се родени, како што барем мене ми се чини, се само бележење на еден вид шумови својствени на материјата, во кои духот не учествува, во кои може само да се разлие, расточи, да исчезне; тие бараат да ги слушаме пасивно, онака како што патникот низ стаклото од возот гледа како се движи пределот, или, кога еднаш ќе се стопиме со нивниот ритам, сосема да ги забравиме. Таа музика бара свесно спојување со секој момент, со секој такт, со секоја нота, таа не држи во напнатост, но и на растојание, таа не ни ги возбужда сетилата, туку го восхитува нашето духовно битие. Оваа особина, која

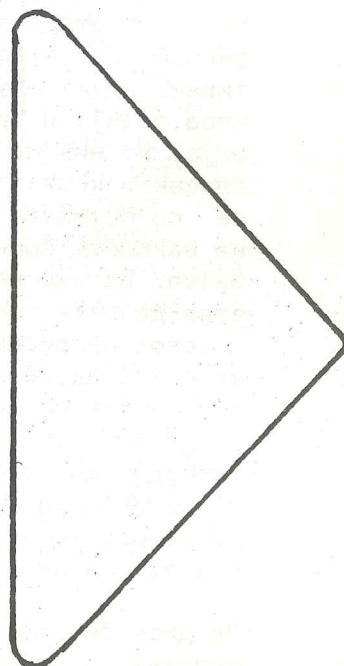
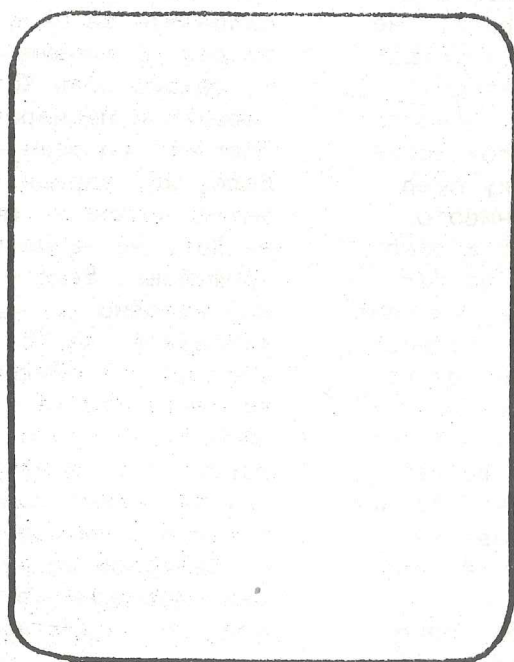
теоретичарите впрочем ја нарекуваат "нагорна", било да станува збор за ритмот или за самата гама, моето перо може да ја изрази само во просторни слики, иако е таа специфична за временската димензија. Еден од илјадниците примери: често, во најзбиените, најосмислените дела на Моцарт или Бетовен ме изненадуваше присуството на некоја фраза од "пресудно" значење за понатамошниот развиток. Зајем оваа постапка не го изразува далеку подобро отколку таканаррвениот "херојски" стил ова движење кое не е толку желба колку што е посакувањето во најтесната смисла на овој израз, волја која знае дека е слободна, дека е кадра победнички да се мери со судбината, а која сепак трепери од страв дека не ќе ја прифатат меѓу тајните богови? Колкаво е само растојанието што сигурниот цртеж на овој позив го дели од чисто психолошкиот немир на природната човекова песна, која е, како што вели Шатобријан (Chateaubriand) "тажна во секоја земја, дури и тогаш кога изразува среќа"...

(превод)





КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР



ФИЛМСКА ТРИБИНА:

ШЕКСПИР НА ФИЛМ

Домакин: Богомил Ѓузел

Домакилот на трибината Богомил Ѓузел своето уводно излагање го отпочна со основното прашање кое предизвикува полемика: како ќе се екранизира Шекспир, додека прашањето дали Шекспир е погоден за филм е излишно, бидејќи за тоа говори целокупната кинематографија во која досега се забележени над 150 филмови со теми од делата на Шекспир. Говорејќи за различните начини на филмскиот приод кон Шекспир, Ѓузел ги наведе Англичаните за кои тој значи фолклор, така што тие го играат било в театар или на филм, како една театрализирана ритуална фолклорна страст. Тие филмови се, пред сè, илустративни, имаат илустративна игра, режија и таква сценографија. Во нив не постои некое слоевито копање туку пред сè се останува на нивото на наивното, приказот е како бајка. Во нив не се поставува драмата како кај Шекспир и затоа англиските постановки се, пред сè, повик да се предизвика читање, при што гледачите остануваат доволно слободни да трагаат во себе по неговите длабочини. Во нив режисерот не се решава на ништо, тоа ни го остава нам.

Од дискусијата околу овие прашања, а во прилог на ова англиско поставување на Шекспир, произлезе и одговорот на прашањето, зошто во филмот

го бараме Шекспир, а не бараме нешто друго, зошто не се бара само идејата врз основа на која се гради неговото дело. Зошто Шекспир, сите свои дела ги градел врз веќе познати приказни и сите филмови кои се базираат на сижето и во кои е раскажано она што се случува кај Шекспир, а не ја следат неговата реплика ни драматуршкиот заплет, не се Шекспир и тука не може да стане збор за Шекспир.

Од друга страна, во дискусијата беше разгледана и другата можност, а тоа е можноста на режисерот да го упрости Шекспир до максимум и да каже нешто свое. Тоа би била европската интерпретација на Шекспир, која може да биде причина и за определени забун.

Еден од оние кои најмногу направија за едно вакво современо третирање на Шекспир е, секако, Јан Кот. Но, беше наведен и примерот на филмот "Магбет" во режија на Орсон Велс, кој заради тоталното антиципирање на мислењето на Кот, не наиде на целосно прифаќање. Велс е првиот кој наполно ја насетил теоријата на Кот, тој е првиот кој се обидел да направи нешто што не е конвенционален Шекспир. Неговиот Магбет го означува почетокот на новиот приод кон Шекспир. Режисерите Полански и Зафирели во дискусијата беа наведени како автори кои го следат овој пример.

Во натамошната дискусија беше напомената и една американска теза, која вели дека

Шекспир воопшто не е за игра, а напоредно со тоа дека не е ни за филм, туку дека неговите дела се пред сè за читање и размислување. Оваа теза предизвика подолга дискусија, бидејќи кога би се прифатила, тоа би значело дека не се зема предвид дека Шекспир, создавајќи ги своите дела, однапред ги подготвувал за игра. Исто така, од оваа теза би требало да следи и тоа-ако е нужно осиромашување на Шекспир преку игра, тоа осиромашување мора да има барем некаква смисла.

Како заклучок од оваа дискусија може да се наведе мислењето дека не е можна ни најдобра реконструкција на едно дело. Секоја реконструкција е реконструкција на одредено време, а со самото тоа и интерпретација на одредено време и најчесто се останува само на тоа.

Како пример на извонредна интерпретација на Шекспир на одредена почва беше наведен филмот на Акиро Куросава "Магбет", а беше констатирано и тоа дека сигурно поинаков ќе беше и советскиот филм "Отело", ако само не прозвучуваше руски туку ако беше руски. Зашто не може да се има нерешителен, некреативен пристап кон Шекспир. Едно, спротивно на ова, наративно приоѓање кон Шекспир и филмот може да доведе до лош филм.

Сите беа единствени во заклучокот дека Шекспир ги надминува рамките на своето време и оди понатаму во обликувањето на оние општи места кои можат нас, како цивилизација, да не задоволат.

ФИЛМСКА ТРИБИНА ЗА ВОЕНИОТ

ФИЛМ

Домаќин: Љубиша Георгиевски

На почетокот на трибината домаќинот Љубиша Георгиевски, провоцирајќи ги присутните на разговор, предложи да се разгледаат прашањата, како: колку воениот филм претставува цел (уметничка), а колку средство за пропаганда на одредени идеолошки и воени системи и, во врска со тоа, колку се работи за антивоени пораки, а колку за прикриена афирмација на милитаристичкиот дух.

Овие прашања провоцираа многумина на дискусија, која главно се движеше околу тоа дека во воените филмови, можеби, најмногу се злоупотребува уметноста и дека филмот е манипулативно средство, секако и ако се работи за вулгарна пропаганда. Од друга страна воениот филм, или филмот на војната, може да биде најчовечен поради проблемот на човечноста кој е најдоминантен токму во овие филмови.

Од друга страна, се направи споредба меѓу американскиот, советскиот, англискиот и францускиот филм, како најизразити претставници на воениот филм во смисла на третманот на моралните вредности, како што се патриотизмот, храброста и др. Беше истакната нагласената патетичност во советските филмови, но и нејзината оправданост како механизам на одбрана, мотивирана

со историски релации. Во таа смисла беше насочен и американскиот воен филм кој е пак, исто така, многу патетичен кога се работи за нивната војна меѓу северот и југот.

Потоа дискусијата беше насочена кон проблемот на убиството како морален чин во војната и кон човековата психологија кога убива во војна или кога тоа го прави како цивил. Општата основна разлика се сведе на тоа дека човекот во војна убива непознат субјект-број, но кога би ја познавал својата жртва, најверојатно, тоа убиство не би го извршил.

На прашањето дали режисерот ја прифаќа војната како феномен или ја одбива и прави од неа бурлеска, како одговор беше посочен филмот на Чарли Чаплин "Големият диктатор", во кој режисерот не е подложен на манипулации и на милитаристичкиот дух. Тој во филмот има строго одреден и ладеен став и останува надвор од неа, поради тоа останува поштен во својот приод кон темата. Но, како спротивно мислење беше наведен и примерот на американскиот филм "МЕШ" во кој хумористичниот став има сосем поинаква основа.

Во понатамошната дискусија беа изнесени и примери на можности каде воениот филм може да биде и критички не само спрема феноменот туку и спрема одредени историски фиксирани сили кои можат да ја водат таа војна.

Дали е можно да се снимат самокритички воен филм? - ова

прашање, исто така, предизвика доста долга дискусија меѓу присутните. На крајот можеа да се извлечат некои ставови кои би можеле да се наречат и заклучоци. Од нив произлегува дека секој автор е онолку слободен колку што е уметнички моќен, а филмот за војната не може да биде докрај реален, тој мора да биде обоен и да содржи некои етички идеи; филмот не може да биде идејно или етички неутрален. Оној воен филм кој има за цел одредени идејно-политички цели не може да биде без пропаганден карактер и идеолошки неутрален - не постои неутрална општествена тема.

Нови броеви на филмски списанија во кинотечната библиотека

Од повеќето пристигнати броеви на американските гласила "VARIETY" и "AMERICAN CINEMATOGRAPHER", нашето внимание го привлече извештајот од V-та Интернационална технолошка конференција и изложба "ФИЛМ 77", која оваа година се одржа во Лондон под покровителство на Британската кинематографија и каде присуствуваа делегати од целиот свет.

Исто така можеби е интересно да се одбележи и тоа дека режисерот Џон Борман го снима филмот "Егзорцист II" и покрај тоа што првиот филм, познат кај нас под наслов "Истерувач на ѓаволот", предизвика големи и опречни полемики во светската јавност. Главните улоги во овој филм ќе ги толкуваат Линда Блер (во улога на

девојче кое го опседнува Га-волот), Ричард Бартон, Лујза Флечер и Макс фон Сидов.

Последните два броја на "Советски филм" се посветени на Московскиот меѓународен филмски фестивал и на 60 годишната од Октомвриската револуција. Од повеќето прилози вниманието го привлекува оној на Ала Золотухина под наслов "Големиот Октомври и филмот" и прилозите за најновите советски филмови "Војници на слободата" и "Ноќ над Чиле". И последниот број на "Искусство кино" е посветен на X Московски фестивал и на 60 годишниот јубилеј на Октомвриската револуција. Броевите 195 и 196 од "L'Avant scene du cinema" се посветени на Вилијам Дитерле (William Dieterle), Давид Мерсер и на филмовите "Провидение" од Алан Рене и "Жените од Булоњската шума" на Роберт Бресон. Од повеќето интересни прилози поместени во најновиот број од француското списание "Cinema 77" нашето внимание посебно го привлекува прилогот под наслов "Белешки за "критичкиот филм".

Отворен час на Естетичката лабораторија

На 26 октомври во кинотечната библиотека се одржа отворен час на Естетичката лабораторија посветен на филмот "Алжирска битка". На часот, со кој раководеше Кирил Темков, присуствуваа студенти од катедрите по филозофија, историја на уметноста, ОНО и од Високата музичка школа - оддел за драмски актери.

XI кинотечен циклус

Од 17 до 30 ноември се одржа X кинотечен циклус под наслов "In memoriam", во чии рамки беа поместени следниве програми; Роселини беше претставен со два филма "Генералот де ла Ровере" и "Рим - отворен град", Џон Крафорд со филмот "Што се случило со Беби Џејн", а Фриц Ланг со филмовите "Тестаментот на Др. Мабузе", "Само еднаш се живее", "Законот на линчувањето" и "Жена во излог". Трибината за овој циклус ќе се одржи на 12 декември, со проекција на филмот "Лов на човекот" на Фриц Ланг и со разговор, чиј домаќин ќе биде филмскиот критичар Горѓи Василевски.

XII кинотечен циклус

Од 20 до 21 декември ќе се одржи XII кинотечен циклус "Големи комичари на екранот". Во рамките на овој циклус ќе можеме да ги проследиме следните филмови: "Бастер генерал" со Бастер Китон, "Овен со пет нозе" со Фернандел, "Џандарми и кратци" со Тото, "Еден ден на трки" со браќата Маркс и "Мојот вујко" со Тати.



Во подготвувањето на овој
број соработуваат:

Горѓи ВАСИЛЕВСКИ
Владимир ГЕОРГИЕВСКИ
Љубиша ГЕОРГИЕВСКИ
Павлина ГРГУРЕВИЌ
Павле КОНСТАНТИНОВ
Љубомир КОСТОВСКИ
Коста КРПАЧ
Благоја КУНОВСКИ
Оливера ПАВЛОВСКА
Златко ПАНОВ
Мартин ПАНЧЕВСКИ
Илија ПЕНУШЛИСКИ
Илинденка ПЕТРУШЕЗА
Дубравка РУБЕН
Костадин ТАНЧЕВ-Динката
Кирил ТЕМКОВ
Мирослав ЧЕПИНЧИЌ



Издава:

КИНОТЕКА НА СР МАКЕДОНИЈА
- Скопје
Кеј Димитар Влахов 66
п.фах 161-91000 Скопје
тел. 32-356
за издавачот: Ацо ПЕТРОВСКИ



Печатено во печатницата на
НУБ "Климент Охридски"
тираж: 500 примероци