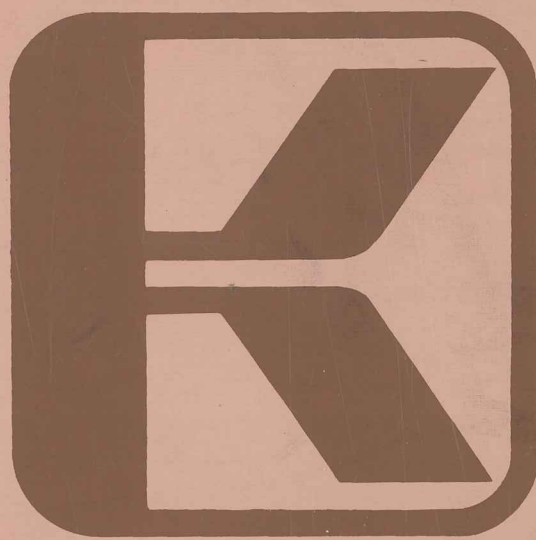


КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



***киношечен  
месечник***

**9**

Скопје, декември, 1977





## СОДРЖИНА

### IN MEMORIAM

- Бесмртноста на еден гениј..... 5
- Увод во симболиката на Шарло (превод)..... 13
- Шарло, големото дете..... 21
- Филмографија на Чаплин..... 25

### ПОВОДИ

#### XI кинотечен циклус "In memoriam"

- Компромисите на нашиот голем современик,  
Фриц Ланг..... 32
- За Фриц Ланг (превод)..... 34
- Фриц Ланг зборува (превод)..... 36
- По повод филмот "Тестаментот на др.Мабузе"... 38
- Фројд на училишната табла..... 45
- Разговор со Фриц Ланг (превод)..... 49
- Правото на хероизам..... 61
- Моралот на борбата и отпорот во човекот..... 63
- "Рим отворен град и неговото значење за  
неореализмот..... 67
- Податоци и филмографии..... 74

### АРХИВ НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

- Прилог кон историјата на македонскиот филм... 84
- Прилози за "Фросина"- низ страниците на  
"Нова Македонија" од 1952 година..... 88

### ОД ТЕОРИЈАТА НА ФИЛМОТ

- Семиологијата го открива филмот..... 110
- Нови очи (превод)..... 112
- Теорија на авторот (превод)..... 116

### КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР..... 122





IN MEMORIAM

CHARLES SPENCER - CHAPLIN (1889-1977)

---

### БЕСМРТНОСТА НА ЕДЕН ГЕНИЈ

---

Веста за смртта на магот на филмската уметност - Чарли Чаплин не можеше поинаку да се прими освен формално, зашто Чаплин ја надживеа и таа само рутинска, хронолошка заклучница на неговото физичко постоење. Некој само може да извика: "Чаплин ѝ припаѓа на вечноста"; тој е дел од оние уметници кои не умираат, зашто неговото дело, уште многу пред допирот со физичката смрт, му ја обезбеди бесмртноста излачена од неговата уметничка неповторливост и ненадминатост - од неговиот гениј.

Генерациите многу одамна свикнаа на неговиот Шарло. Појавувајќи се од филм во филм, како комичар и режисер во своите 80 дела, тој како да ја напиша големата вистина на својот и животот на другите, откривајќи го својот исконски тоталитет со тежина и значење еднакви на една епохалност. Прадедовците, негови врсници, беа сведоци на раѓањето на новата уметност и на појавата на Чаплин, тој беше нивната младост; татковците веќе го имаа сознанието за големиот Чаплин, чиј опус веќе се комплетираше како недостижен во немата етапа, во која тој официјално станува - "крал на немата бурлеска". Третата генерација - синовите или внуците, Чаплиновите филмови ги впиваа како неопходност на своето време, зашто да се биде човек на новиот век како да значеше како мора да се родиш во знакот на Чаплиновиот опус, да ја осознаеш веќе изградената легенда. И така, се чини, во недоглед, од генерација на генерација ќе се пренесува "магијата" на Чаплиновиот гениј, како несопирлив процес кој трае, нешто што е иманентно на нашето време, на нашиот век, една идентичност на секој човек, како дел од Чаплиновиот филмски свет или двадесеттиот век и Чаплин како непрескоклива пропорција која вели: - Чаплин и животот се еднаквост! Чаплин е човекот на сите времиња, планетарна личност. Тоа е секако врвот на една животна кариера, врвот на пирамидата на вреднувањата, максимум недостижен за обичните уметници, кој е резервиран само за оние што го задолжија милионскиот светски аудиториум, зашто нивната големина како инкарнација на времето и животот е достоинствена на незаборавноста. Сечиј филмски опус измерен со Чаплиновиот ја губи битката за престиж, па така, не случајно, Чаплин ќе биде прогласен за прв човек на најмладата уметност, за што ќе му бидат доделени неколку значајни светски признанија како мал придонес за неговата голема уметничка вредност. Меѓу другите, тој од родната Англија ќе ја добие ретко доделуваната титула сер; потоа ќе следуваат и признанијата, како што се: витез на Легијата на честа, една од највисоките француски награди,

па Орденот на Југословенското знаме со ланта со кој го одликува претседателот Тито по повод 75-годишнината на историјата на светскиот филм, како и наградата Оскар за животно дело, со која Американците во 1972 година донекаде го откупија сторениот грев спрема великиот Чаплин, откако по Макартиевата анатема од 1952 година ја предизвикаа гордоста на големиот уметник, кој потоа цели 20 години не стапна на американската почва. Така, Чаплин надживеа сè, израснувајќи во легенда на филмот. Неговиот човек од улицата, боем, скитник, лумпен-пролетер, трагач по вистината-Шарло, со кусите мустаки, со бастунот, халф - цилиндарот, долгите чевли и излитената облека - е маската не само на неговиот опус туку на еден животен поглед и однос спрема светот каков што го гледаме овој човек и уметник. Тој уште како дете во родниот Лондон (од родители уметници, но бргу препуштен на сопствената судбина) ќе ги антиципира елементите што ќе влезат во конечната проекција на неговиот филмски лик кој самиот ќе го интерпретира низ своето уметничко и човечко кредо со една колку дикенсоновска толку донкихотовска димензија, втурната во откривањето на животната реалност со филмот како неговото оружје. Големото искушение на новото индустриско време чиј производ беше и самиот филм, како и човековите патила во тој бурен овековен цивилизациски чекор, ќе се прекршува низ визијата на Чаплин, сведокот, хроничарот и вистинољубецот, човекот кој ќе им припаѓа на сите и кој ќе биде сакан од секого, зашто неговата уметност беше нивна, не обична имитација, најмалку блеф - туку рефлексивна на секојдневноста.

Неговиот уметнички концепт ќе го сочинуваат неколку максими кои како формула ќе ги провлекува од филм во филм. Чаплин најнапред ќе го направи решавачкиот чекор во изборот на својот Шарло, кој е претставник на обичните луѓе со извесноста на класните обележја. Така Шарло, во името на тие секојдневни луѓе, ќе им биде спротивставен на привилегираните од повисоките социјални слоеви, кои секогаш се најкарикирани; затоа Чаплиновиот Шарло е вечниот Давид кој се бори против разновидните инкарнации на голијатството, излегувајќи со својата итрина и разумност секогаш како победник. Шарло се брани од агресивните, ја сопира силата, а хуманоста е негов постојан лајтмотив; тој секогаш е во служба на беспомошните, неговиот алтруизам е мотивиран од човекољубието. И уште една голема вредност има Чаплиновиот филмски свет; имено, тогашните филмско-технички стандарди, кога брзината на филмската проекција не била 24 квадрати во секунда, биле одлична подлога да се добие ефектот на бурлеската во чии рамки секое движење, секој гег или решение, оставале според

денешните согледувања, ефекти на своевидна фотографска анимација. Тоа најмногу доаѓа до израз во Чаплиновскиот комичарски репертоар, неговата фантазија и неговата интелигенција како да ги хипостазираше елементите на идната анимација, на она што во Чаплин ќе го измисли Дизни. За тоа поврзување на Чаплиновата бурлеска со анимацијата, т.е. со цртаниот филм, говори широкиот регистар на неговата авторско-комичарска фантазија. Како крунски доказ за тоа ќе го наведеме она единствено чаплиновско одење во секој филм, а уште повеќе неговото трчање, и тоа оној дел од трчањето кога Шарло во бегство, правејќи кривина, се занесува на една од двете ноги, изведувајќи само нему својствена примена на законот на инерцијата, како некој вид кочење пред да се тргне во друга насока. Затоа било нормално Дизни, одредена инспирација да бара во чаплиновското мајсторство, кое го преточувал во потоа создадената осма уметност - цртаниот филм, т.е. анимацијата.

Во својата богата кариера Чаплин ги обединувал двете основни својства на филмскиот свет, артистичкиот талент сврзан со авторската инвенција и чувството за бизнис, кое ќе му овозможи да ги спроведува своите замисли. Почнувајќи кај Мак Сенет, со чија помош фактички ќе го развие внатрешниот талент, најнапред како наемен комичар во "Кистон", Чаплин ќе промени повеќе продуценти во потрага по својата апсолутна творечка слобода. За Сенетовиот "Кистон" работи интензивно од 2 февруари до 7 декември 1914 година, снимајќи 35 бурлески. Во тој период Чаплин повеќе ќе глуми а за прв пат како коредисејсер и сценарист ќе се појави во бурлеската "Фатен во кабаре" ("Caught in a Cabare "). Веднаш потоа самостојно ќе ја режира и бурлеската "Фатен од дождот" ("Caught in the Rain "). Но, со "Кистон" го прекинува договорот и преминува во "Есени" ("Essanay "), започнувајќи со бурлеската со симболичен наслов "Неговата прва работа" ("His new job ") - веднаш идната 1915 година на 1 февруари, За "Есени" ќе сними 14 бурлески, работејќи до 27 мај 1916 година, кога го снимил последниот филм "Полиција" ("Police "). Многу важна за периодот во "Есени" ќе биде Чаплиновата соработка со прославениот снимател Роли Х. Тотеро (Rollie H. Tothron) кој од тогаш па сè до 1952 година, со играниот филм "Светлините на сцената" ("Limelight "), ќе претставува десна рака на Чаплин, еден од неговите животни соработници и пријатели (Роли Х. Тотеро умре во јуни 1967 година). Третиот продуцент што ќе го има Чаплин е "Мјучуал" ("Mutual") за кого ќе сними 12 бурлески кои се сметаат за негов врв во бурлескиот период. Тоа високо ниво Чаплин ќе го задржи и во новото студио "Фирст нешенел" ("First National ") за кое ќе сними 8 бурлески (во меѓувреме една куса бурлеска ("the Bond") ќе сними под фирмата "Либерти



Лоан Комити" ("Liberty Loan Committee"). Во последниот период, со основањето на неговата самостојна компанија "Јунајтед артист" ("United Artist"), Чаплин го започнува својот долгометражен игран циклус, режирајќи го како прв (само како режисер) филмот "Жена од Париз" ("A Woman of Paris") прикажан на 1 октомври 1923 година. До 1952 година, заедно со филмот "Светлините на сцената", за "Јунајтед артист" Чаплин ќе создаде 8 целовечерни филмови. Претпоследен ќе му биде "Кралот во Њујорк" ("A King in New York") снимен во 1957 година а последен филмот "Грофицата од Хонг Конг" ("A Countess from Hong Kong") снимен во 1966 година.

Својот класичен и легендарен изглед Чаплин ќе го конципира во вториот филм што ќе го сними кај Мак Сенетовото "Кистон студио". Тоа ќе биде пробната бурлеска "Шарло на автотрките во Венеција" - снимена на 7 февруари 1912 година. Пред тоа, во првиот филм за "Кистон" - "Борба за живот" ("Make a Living") - Чаплин по сугестија на Сенет, ќе изгледа како боем, пробисвет, дендиевски скитник, кој ќе се најде "во служба" на една девојка чија мајка ќе биде вчудовидена од "долнокласниот" изглед на боемот Чарли, кој на крајот со познатите негови ќе го исмее вереникот на богатата девојка. Но, да се вратиме на филмот кој го лансирал Шарловиот лик. Тоа е, значи, бурлеската "Шарло на автотрките во Венеција". Во тој филм (само половина ролна) снимени се неколку статични ситуации. Имено, со статична камера е прикажана сцена на филмска екипа која снима автотрки. Но, во еден миг, "случајно" ќе се појави едно љубопитно човече кое час ќе ги посматра трките а час ќе се загледува во камерата на екипата. Комичноста што станува сè поинтензивна ќе произлегува токму од Шарловата желба да биде забележан од камерата на некој си снимател. Така, божем случајно, Шарло ќе се појавува во последните кадри предизвикувајќи спонтана смеа кај гледачот. Во првиот - "Кистон" период, Чаплин ќе лансира динамична, експлозивна комика, очигледно под влијание на Сенет, но основното е што тој ја наметнува еруптивност на својата актерска индивидуалност и оригиналност. Шарло ќе се наоѓа во разни животни ситуации: во кафеаните ќе се надмудрува со кенлерите, ќе ги исмејува надуените снобови, по улиците ќе се расправа со полицајците и ќе ги надмудрува во најразновидни варијанти, и ќе ги заведува срцата на девојките, ќе скита од место до место, од човек до човек, од ситуација до ситуација. Шарло постојано ќе биде некој вид животна функција, околу него сè ќе се врти. Затоа Чаплин во своите бурлески најчесто ќе го применува принципот на рондо, одбирајќи една кота или еден терен околу кој Шарло ќе ги изведува неговите и закачките со своите противници. Во бурлеската "Неговото праисториско минато" ("His Prehistoric Past") Чаплин ќе прави пародија на праисториска тема, ставајќи се себеси во улога на праисториски скитник,



кој ќе се бори за престиж на власта и пред жените со дебелиот Мек Свон ( Mack Swain). Во бурлеската "Неговата нова работа" ("His New Joy ") Шарло ќе завлезе во артистичкиот свет, барајќи работа и започнувајќи го тандемството со одличниот комичар Бен Турпин ( Ben Turpin), со кого ќе изведува пијани каламбури и во бурлеската "Нокна прошетка" ("A Night out") (сцената во хотелот кога обајцата се обидуваат да ја отворат хотелската соба). Светот на боксот Чаплин за прв пат ќе го презентира во бурлеската "Шампион" (" The Champion"), кога Шарло ќе мора по секоја цена да заработи пари станувајќи боксер. Бурлеската "Скитник" (the tramp) една од неговите потипични. Таму Шарло е "tramp" - џентлемен, кој ќе ја заштити Една од агресивните крадци, со кои ќе се пресмета на свој начин. Во бурлеската "Полиција" ("Police "), тукушто отпуштениот од затвор Шарло ќе биде измамен од еден лажен поп кој, место да му помогне "да оди напред", му ги краде последните пари. Оттогаш Шарло нема да има доверба во никој, а во сцената во нокевалиштето за сиромашни, дури ќе спие со парите в уста а потоа и ќе ги проголта. Во меѓувреме на стариот крадец ќе му ги земе парите преправајќи се божем спие со нозете свртен кон него, всушност ќе ги држи само кондурите в раце. И во "Вагабонт" (" the Vagabond "), како музичар -скитник, Шарло ќе се најде во улога на спасувач на уште едно несреќно женско срце. Тоа е Една (Edna Purviance , која долго ќе ги игра женските ликови од првиот период) во која најнапред се вљубува, свирејќи ѝ занесно со својата виолина, Така занесен, ќе падне во едно буре со вода за на крајот да ја спаси Една од тиранијата на циганската дружина. Во "Еден по полноќ" (" One A.M.") котата на Шарловата комика е сврзана со неговото пијанство кое тој упорно сака да го елиминира правејќи низа смешни сцени во својата кука (играта со клатното во сидниот часовник, подготвувањето на подвижниот кревет за спиење). Во повеќе бурлески Чаплин ќе ја сконцентрира комиката меѓу Шарло како Давид и дебелиот агресивен Ерик (Eric Campbell ) како Голијат, а меѓу нив секогаш ќе се наоѓа нежната Една (мотиви какви што се користени за подоцнежната цртана серија со Попај, Блут и Олива). Таа борба меѓу Давид и Голијат е прикажана во бурлеските: "Заложница" ("The Pawnshop ") сцената со часовникот што го прегледува до расипување), "Зад сцената" ("Behind the screen" - закачките на Шарло статистот во Ерик како шеф на статистите во едно филмско студио), "Ринк" (" The Rink") - Шарло како вешт возач на ролшуи прави бравурозни сцени на лизгалиштето, насамарувајќи го дебелиот Ерик во битката за убавата Една), како и во една од најубавите бурлески "Лесна улица" (" Easy Street " - Шарло како полицаец почетник ќе го среди уличниот силеџија Ерик, ставајќи му ја главата во плинската сијалица), а и во бурлеската "Лекување" ("The Cure ") - пациентот Шарло ќе му го загорчи лекувањето на пациентот Ерик чија нога е во

гипс. Класична Чаплинова бурлеска е и "Емигрант" ("The immigrant") во која Шарло на бродот изведува неколку брилијантни сцени, особено онаа со јадењето во бродската кантина, па со помошта што ќе ѝ ја укаже на Една која ќе биде нападна од крадците. Во вториот дел, откако ќе пристигне во Америка, во сцената во ресторантот каде јаде со Една, во последен час увидувајќи дека нема пари да плати, па ќе му создаде проблеми на дебелиот келнер Ерик. Ќе ги споменеме како покарактеристични уште и бурлеските: "Кучешки живот" ("A dog's Life") - Шарловата борба за живот, потоа "Пешадија" ("Shoulder Arms") - Шарло како војник пешадиец во Првата светска војна, "Ден за исплата" ("Pay Day") - Шарло работникот кого го експлоатира газдата и кој е потчинет на својата агресивна жена, "Привилегирана класа" ("The idle Class") Шарло се потсмева на снобизмот и блазираноста на високата класа. Посебно место меѓу бурлеските од немиот Чаплинов период зазема среднометражната бурлеска "Дете" ("The Kid") со малиот Џеки Куган (Jackie Coogan) во која Чаплин уфрлува елементи од своето бедно детство во Лондон. Тука позабележително ќе се почувствува Чаплиновото чувство за драмска композиција во која ќе се преплетува динамиката на бурлескната комика, поетиката на неговата сентименталност и човечката топлина. Шарло како усвојувач на напуштено бебе од сиромашната Една ќе се покаже како човек со лавовско срце борејќи се за одгледувањето на малиот Џеки чиј татко станува по силата на судбината. Борба за живот, Џеки и Шарло "работат" во тандем; детето ги крши пенџерињата, а Шарло мајсторот ги поправа. Во заедничкиот дом "Идила" - Шарло подготвува јадење за обајцата: топла чорба а како десерт палачинки - сè се дели братски. На улица Шарло се грижи за Џеки, тој ќе мора да се расправа со братот - силеџија на детето кој од Џеки ги губи двобоите. Доаѓа трагичното, мајката Една станува славна артистка, но богатството не ја утешува пред тагата за отфрленото дете. Од нокевалиштето, газдата ќе му го "украде" малиот Џеки за да ја добие распишаната награда. Шарло е очаен, резигниран, му го нема Џеки кој е смислата за неговиот живот, во бунило ќе го сони сонот за рајот во неговата улица каде сите стануваат ангели, но стварноста е сурова и неизвесна. Сепак, Џеки нема да го заборава својот добротвор Шарло.

Првиот долгометражен филм на Чаплин е "Жена од Париз" ("A woman of Paris"), снимен во 1923 година според сценарио и во режија на самиот Чаплин, каде тој наставува во една епизода. Следниот долгометражен филм, втор по ред во неговата етапа, е неговиот веројатно најантологиски филм - "Златната грозница" ("The Gold Rush") снимен во 1925 година, дело кое се смета за круна на неговата комика и бурлескност, каде, како антологиски бисер, зрачи незаборавната секвенца во која изгладнетиот Шарло, како жртва на златната грозница, безизлезно ќе мора да ги јаде сопствените чевли, притоа оставајќи уверливост дека присуствуваме на вистински ручек. Во третиот долго-

метражен филм од немиот период - "Циркус" ("The Circus") - снимен во 1928 година, Чаплин низ атмосферата на еден циркус всушност ќе направи алузија на својата артистичка позиција во светот на уметноста, настапувајќи како клоун во циркусот во кој ќе остане за љубов на убавата Мерна (Merna Kennedy), ќерката на газдата кој пак сака да профитира од талентот на клоунот Шарло. Циркусото милје за Чаплин како комичар е извонредна можност да го збогати својот комичарски репертоар. Шарло ќе биде турнат во многу незгодни ситуации: како дресер на лавови ќе се најде во кафезот на еден лав, ќе мора да ја игра улогата на еквилибрист, сè додека убавиот еквилибрист не го освои срцето на Мерна. Шарло претрпува уште еден пораз повлекувајќи се од циркусот што ќе го испрати кон неговата следна станица и останувајќи на местото на кое пред тоа беше циркусот на неговите соништа, на неговите надевања, на неговата најдена па одземена љубов. Чаплин како да се самоисповедува - клоунот само дава а ништо не добива - тој постои за радоста на другите, им се подава, а зад сцената останува сам како човек со симната маска кого надвор и не го забележуваат. Уште посентиментално и поромантично Чаплин ќе биде расположен во неговиот четврти по ред долгометражен игран филм од немиот период, филмот "Светлините на велеградот" ("City Lights") снимен во 1931 година како нем, иако веќе беше започната ерата на звучниот филм. Во "Светлините на велеградот" Шарло скитникот ќе ја среќава младата и убавата но сиромашна и слепа продавачка на цвеќиња Вирџинија на која ќе ѝ помогне издавајќи се како милионер. Во меѓувреме ќе биде откриен и осуден на долга робија. Цвеќарката ќе прогледа и ќе стане богата сопственичка на бутик за цвеќиња. Ќе го чека својот добротвор не знаејќи како тој некогаш изгледал. И, така, во финалната секвенца Чаплин одново ќе ни сервира една од неговите најпоетични сцени, кога како скитник отпуштен од затвор ќе дојде до бутикот на убавата Вирџинија која никако нема да знае кој е тој. Шарло ќе се задоволи со она што во некоја рака е негово дело и резигнирано ќе се повлече во својата сиромаштија, на која навикнал, во секојдневноста на својата анонимност. Во 1936 година, со петтиот игран филм Чаплин, конечно ќе мора да се помири со настапувањето на звучната ера на филмот, комбинирајќи ги и покрај тој факт сцените на бурлескното и драмското. Тоа ќе биде филмот "Модерни времиња" ("Modern Times") каде Шарло пролетерот ќе биде сведок на новото време во кое тој е сведен на дел од подвижната индустриска лента. Тоа е сурова, бескомпромисна проекција на Чаплин современикот на индустријализацијата, чија вистина ќе трае сè до нашите денови зашто говори за нововилизациската отуѓеност на човекот, распната меѓу технизацијата на својата природа и времето кое како да го прегазува неговото достоинство. Чаплин е саркастичен и непомирлив во својата осуда, а поттекстот на неговиот филм го носи пледоајето за

вистинскиот човек и идентитет и хуманизам.

Големата авторска ангажираност на Чаплин во вистинскиот миг на една трагедија ќе прозрачи во неговиот извонреден филм "Големiot диктатор" ("The Great Dictator") снимен во 1940 година непосредно по започнувањето на Втората светска војна - дело за Хитлеровиот фашизам во Германија. Во оваа веројатно најголема филмска сатира на адреса на Хитлер и фашизмот, која во времето на појавувањето изврши голема функција во отворањето на очите на американската публика пред наездата на едно зло - Чаплин го покажа сето свое мајсторство како синтеза на дотогашното искуство. Во прологот на филмот прикажан е Шарло како артилерец во војна, искачен на еден топ со кого никако да излезе на крај. Чаплин потоа ќе се појави во главниот лик на пародијата - диктаторот Хинкле (Хитлер) на земјата Томанија (Германија). Негови партнери ќе бидат Напалони, диктаторот на Бактерија (Мусолини и Италија) Гарбич (како Гебелс) и Херинг (како Геринг). Тоталната идентификација со личностите, земјите и настаните е избегната формално, зашто на секој му е јасно за што и за кого се работи. Чаплин како Хитлер до денеска останува, ненадминат, всушност по таа негова фарса никој и не се осмели да го карикира фашистичкиот лудак. Чаплин, како контрапункт, во филмот го толкува и третиот лик - берберот во гетото. Тој и девојката Ана (Поет Годар - Paulette Goddard), како Евреи, ќе бидат жртви на фашистичката агресивност. Чаплин - берберот ќе мора да се брани од фашистичките "кучиња" пркосејќи им на војниците.

По војната во 1947 година по идеја на (Орсон Велс), Чаплин го создава филмот "Господинот Верду" ("Monsieur Verdoux") кој се јавува како парабол во ерата на тогаш настанатата "студена војна". Низ провокацијата на херостратовската мисија на извесниот Верду, кој ќе живее врзан за повеќе жени, служејќи се и со злосторство, Чаплин всушност прави алузија на едно друго поголемо латентно зло кое може да го уништи целото човештво..

Во 1952 година Чаплин ќе го создаде својот вистински последен филм во смисла на неговите вредности, а и во смисла на исповедувачкиот дух на Чаплин уметникот, кој во филмот "Светлините на сцената" ("Limelight") како предвреме да си го почувствувал својот крај, својата смрт, создавајќи го филмот - тестамент на неговиот уметнички живот. Идентификувајќи се со стариот клоун - Калверо, на кого славата му поминала, Чаплин алудира на сопствената улога и позиција во светот на филмот, чувствувајќи се како исслужен циркузант, чија последна желба (во филмот) ќе биде одново да го почувствува восхитувањето на публиката, како лебедова песна на артистот, кој потоа ќе умре на сцената што му значеше живот. Но тоа беше само

на филм. Чаплин колку тогаш и да бил во депресија, загле-  
дан во вистината на одминливоста на славата и животот,  
сомневајќи се во својата уметничка трајност, сепак бил  
премногу самокритичен не можејќи да ја предвиди димензи-  
јата на бесмртноста што му ја обезбеди неговиот филмски  
опус. Тој песимизам ќе трае кусо, зашто, иако со помал умет-  
нички интензитет, Чаплин ќе сними уште два играни филма до кра-  
јот на кариерата. Претпоследен е "Кралот во Њујорк" ("King  
in New York") снимен во 1957 година, а последниот филм  
"Контесата од Хонг Конг" Чаплин ќе го режира во 1966 година  
кога ќе има 78 години. Но тоа ќе биде само крај на импозантна-  
та и восхитувачка кариера, зашто Чаплин уште цели 11 години  
потоа ќе ѝ пркоси на староста живеејќи повлечен во швајцар-  
скиот мир. Сепак неговото физичко битие, конечно, исцрпувајќи  
го и последниот атом на животот во себе, се предаде. И така,  
Чаплин, како што јави агенциската вест умре од староста. А  
ние само можеме да му позавидиме на големото дело и долгиот  
живот - смртта веќе и ја заборавивме, зашто одамна сме сожи-  
веани со неговото дело кое го направи легенда, а легендите  
не умираат. Затоа одвај можеме да ја соединиме сувата вест  
за смртта со трансцедентноста на Чаплиновиот гениј, една  
трајност која сама по себе станала метафизика на животната  
вистина низ филмот. Чаплин останува посилен и од времето  
кое формално го означил неговиот крај, зашто и натаму ќе  
живее со духот на една епоха, како планетарна личност чија  
инкарнација остана низ грандиозниот опус, граден интензивно  
и неуморно цело полуустолетие за да трае во бескрај.

Благоја КУНОВСКИ

★★★★★★★★★★★★★★★★

АНДРЕ БАЗЕН (ANDRE BAZIN)

УВОД ВО СИМБОЛИКАТА НА ШАРЛО (1948)

#### Шарло е митска личност

Шарло е митска личност која владее со секое доживување во  
кое е замешана. Шарло постои за публиката пред и по "Поли-  
цаецот" (Easy Street) и "Аџијата" (The Pilgrim). За  
стотина милиони луѓе од оваа планета Шарло е јунак како  
што за другите цивилизации биле Одисеј или Ролан ле Пре,  
со таа разлика што за тие стари херои ние дознаваме преку  
довршените книжевни дела кои конечно ги забележиле нивните  
згоди и незгоди, додека Шарло секогаш е доловен да влезе  
во нов филм. Животот Чаплин останува творец и одраз на Шар-  
ловата личност.



Но, со што Шарло толку привлекува?

Доследноста и поврзаноста на естетската егзистенција на Шарло очигледно не може да се сфатат без филмовите во кои тој живее. Публиката повеќе го препознава по лицето и, во прв ред, по мустаките во облик на трапез, како и по пајчиниот од, отколку по облеката, која ни тука него прави човекот. Во "Ходочасникот" Шарло се појавува само како робијаш и свештеник, а во многу други филмови носи смокинг или елегантен фрак на милијардер. Но овие физички знаци на распознавање би биле од слабо значење кога пред сè не би ги изнаоѓале особените внатрешни и навистина битни константи на личноста. Тие потешко се одредуваат или опишуваат. Би можеле да се обидеме, на пример, тоа да го направиме според неговиот начин на реагирање кон одреден тип настани. Така, нему наполно му недостасува упорност кога светот ќе му спротивстави премногу голем отпор. Тогаш се труди да ја заобиколи препреката наместо да ја разреши; привременото решение му е доволно како за него иднината да не постои. На пример, во "Аџија" тој го потпира сукалото на полицата со помош на шише млеко, со кое пак во некој миг ќе треба да се послужи: природно, сукалото ќе му падне врз глава. Но иако привременото решение секогаш му е доволно, во даден момент тој покажува чудесна снаодливост. Никогаш ниту една ситуација не го збунува. Тој има решение за сè, иако светот, можеби повеќе светот на нештата отколку светот на луѓето, не е создаден за него.

#### Шарло и предметите

Употребната намена на предметите се повикува на човечкиот ред, кој и сам е користен и смислен во однос на иднината. Во тој свет, наш свет, предметите се помалку или повеќе целисходни орудија насочени кон одредена цел. Но предметите не му служат на Шарло онака како што нам ни служат. Како што ни општеството никогаш не го прима Шарло наполно туку привремено и само во случај на некакво недоразбирање, така секогаш кога тој сака да се послужи со некој предмет во согласност со неговиот, т.е. со општествениот начин на употреба, тоа го прави сам со смешна умешност (осовено кога се наоѓа на маса) или во краен случај, самите предмети тоа своеволно го одбиваат. Во "Денот на уживање" (A day's Pleasure) стариот Форд престанува да работи секогаш кога тој ќе ја отвори вратата. Во филмот "Шарло го погребува својот ергенски живот" (One A.M.) креветот со федери изведува акробации за да го спречи да легне. Во филмот "Шарло часовничар" (The Pawnshop) тркалцата од будилникот што го расклопил почнуваат самите да ползат како црви. Но, напротив, предметите, кои одбиваат да му послужат онака како

што нам ни служат, нему му служат со многу поголема леснотија, за што тој ги користи многустрано и секогаш од нив бара услуга којашто му е во тој миг потребна. Уличната светилка во "Полицаецот" станува шмрк со гас, кој тој го загушува терористот на малиот кварт. Нешто подоцна бронзената тава ќе му послужи да го онесвести (додека од пендракот), тој "функционален" предмет, само малку му забучиле ушите). Во филмот "Шарло робијаш" (The adventurer) штитот за ламбата го претвора Чаплин во ламба којашто полицајците не ја забележуваат. Во "Идилата во поле" (Sunnyside) кошулата служи како покривка за маса, а ракавите како салветки, итн. Би можело да се каже дека предметите му помагаат на Шарло само надвор од рамките на смислата што им ја наметнува општеството. Најубавиот пример на таквите отстапувања е познатата игра на лепчињата, каде соучесништвото на предметите блескоти во необврзаната кореографија.

Да разгледаваме сега уште еден карактеристичен гег. Во филмот "Шарло робијаш", Шарло мисли дека се отарасил од стражарите кои го гонеле со тоа што фрлил врз нив камења од брегот: навистина, стражарите лежат како онесвестени. Но, наместо да ја искористи ситуацијата за да ја зголеми раздалеченоста меѓу нив и себе, тој се упушта во докрајчување на работата фрлајќи песок врз нив. Притоа не забележува дека од зад грб му приоѓа нивниот колега, кој гледа што работи овој. Барајќи камен, Шарловата рака го напипува стражаревиот чевел. И сега се воодушевуваат од неговиот рефлекс: наместо да се обиде да бега, што веројатно никако не би му успеало, и бидејќи ја оценил сета безнадежност на ситуацијата ако се предаде на затворскиот стражар, Шарло ја прекрива злослутната нога со малку прашина. Вие се смеете, вашиот сосед исто така. Најнапред сите се смеат со ист смевж. Но јас го имам "слушано" истиот гег дваесет пати, и тоа во различни сали, каде публиката, или барем еден нејзин дел, ја сочинуваа интелектуалци (студенти, на пример): другиот бран на смев од поинаква природа се разлива по првиот. Во тој момент салата не ја исполнува почетната експлозија од смев туку неколку наизменични одгласи: смевот се одвиваше во духот на гледачите како од невидливи сидови на бездната. Тие одгласи не можат секогаш да се почувствуваат во салата, пред сè затоа што зависат од публиката, а особено затоа што Шарловите негови најчесто се толку кратки што оставаат време колку да ги сфатите и што не се придружени со никаква пауза во приказната којашто би дозволила како и да било размислување за нив. Вистинската спротивност на театарската техника која ја наметнал токму смевот во салата. Иако поминал низ школата за музикалот, Шарло ја пречистил неговата комика, одбивајќи го израмнувањето кон публиката. Неговите барања во поглед на едноставноста и целисходноста се стремат кон најконцизна јасноста на гегот, но штом тој ќе заврши, Шарло одбива да мисли понатаму за него. Шарловата

техника на гегот би заслужувала, се разбира,цела една студија,којашто тука не можеме да ја започнеме. Доволно е ,можеби, што укажавме натоа дека таа техника достига некој вид крајно совршенство, врвна згуснатост на стилот. Апсурдно е, на пример, Шарло да го сметаме за генијален клоун. Да не беше филмот, Шарло, веројатно, ќе беше генијален клоун,но филмот му овозможи циркуската и мјузикхолска комика да ја воздигне до највисок естетски степен.На Чаплина му беа потребни филмски средства за да може, во најголема мера да се ослободи од комиката потчинета на времето и просторот што ги наметнала сцената или циркуската арена. Благодареејќи на камерата, развитокот на комичниот ефект можеше да се прикаже во сета своја должина на најголема јасност, за што гегот не само што не треба да се предимензионира за да го разбере целата сала туку тој, напротив, може да се обработи до крајни граници, да се изваја и да му се обликуваат тркалцата за да прерасне во високопрецизна механика која е во состојба веднаш да реагира и на најчувствителните пружини.

Впрочем, значајно е тоа што најдобрите Чаплинови филмови може да се гледаат безконечно, а задоволството да не се намалува; напротив. Веројатно уживањето во некои негови е неисцрпно затоа што е толку длабоко,а особено затоа што комичната форма и естетската вредност не му должат ништо на изненадувањето. Ова се исцрпува при првото гледање, а потоа му отстапува место на многу попрефинетото задоволство, што лежи во исчекувањето и препознавањето на совршенството.

#### Шарло и времето

Како било да било, убаво се гледа дека гегот што погоре го спомнавме отвора, после првиот комичен удар, една духовна бездна што кај гледачот предизвикува, иако тој нема време да го испитува, пријатна вртоглавица која брзо го сменува призвукот на смеата. Шарло го доведува во апсурд својот основен стремеж да не го надмине мигот. Ослободувајќи се од двајцата стражари, благодареејќи и на својата способност да ги искористи теренот и предметите, тој штом ќе помине опасноста, престанува да мисли на создавањето нови резерви на претпазливост-и казната набргу го втасува. Но, овојпат таа е толку сериозна што Шарло не може во еден миг да изнајде решение (но да бидеме уверени дека за тоа сепак не ќе му биде потребно многу време); тој не може да го надмине рефлексот и предизвикот на импровизацијата. За секунда, колку што трае движењето на одрекување,заканувањето илузорно ќе биде отклонето, избришано со тој смешен потез на гумата. Но, не треба грубо да се помеша Шарловото движење со вовлекувањето на главата од нојот во песок. Целокупното однесување на Шарло тоа едноставно би го одрекло. Шарло е самиот импровизација, мечта

без граница пред опасност. Но брзината, а особено суровоста на заканувањето, наспроти еуфоричното расположение на кое наишла, овојпат не му дозволуваат веднаш да се извлече. Наместо да го реши проблемот, Шарло нема други можности освен привидно да го отстрани. Кој знае, впрочем, дали тоа движење, заради самото изненадување што го предизвикува кај стражарот, затоа што овој очекувал движење на страв, нема конечно да придонесе да се добие токму она делче од секундата потребно да се изнајде начин за бегство. Тоа движење за да се избрише опасноста е дел, впрочем, од низата чисто Шарлови гегови, меѓу кои треба да ја спомнеме славната камуфлажа во дрво во филмот "Шарло како војник" (Shoulder Arms). "Камуфлажа", треба да се каже, не е вистинскиот збор. Во прашање е, поточно, мимикрија. Во крајна линија Шарловиите одбрамбени рефлекси попаѓаат до тоа, времето да се сведе на простор. Стеснет со врвна опасност, која е неизбежна, Шарло се вовлекува привидно како ракче во песокта (и ова одвајдае метафора: во почетокот на филмот "Шарло робијаш" гледаме како робијашот излегува од песокта и како повторно со неа се покрива кога опасноста се враќа). Дрвото од обое-но платно во кое Шарло се крие неверојатно личи на дрвјата во шумата. Не потсетува на незабележителните игличести инсекти меѓу лисјето или на растителните бубачки кои ги разјадуваат лисјата дури и на деловите што веќе ги нагризале гасениците. Според "растителната" неподвижност на дрвото, Шарло е неподвижност на инсектот што се преправа дека е мртов (споредете го со ова и гегот кога Шарло се претвора дека е убиен од куршумот на стражарот во филмот "Шарло робијаш"). Но Шарло се разликува од инсектите по брзината со која од просторното втопување во вселената преминува кон најсовршено активно прилагодување на мигот. Така, неподвижен како дрво, тој со брзи и со сигурни движења на "гранките" ги удара еден по еден германските војници што му се приближуваат.

#### Ударот со нога е цел човек

Тоа крајно презирање на биографското и општествено време во кое сме потонале и кое за нас причина за грижа на совеста и за постоење на еден немир, Шарло го изразува со познатиот и возвишен гест: со оној извонреден удар со ногата кој му дава можност да ја отфрли кората од бананата што ја излупил или пак замислената глава на цинот Голијат, или пак, уште по-идеално - секоја непријатна помисла. Значајно е тоа што Шарло никогаш не удира со ногата однапред. Дури се труди и ударите во задниците на партнерите да ги зададе гледајќи притоа на друга страна. Чевларот, веројатно, вотоа би видел последица од носењето преголеми чевли. Не ми дозволите, сепак, да го надминам тој површен реализам и во стилот на така честата употреба на тој навистина своевиден удар со ногата на-

назад да го видам одразот на животниот став. Од друга страна, Шарло не сака да ја чека опасноста, ако смеам така да се изразам, лице в лице: тој повеќе сака да ја нападне ненадејно, свртувајќи ѝ го грбот; потем, а посебно кога нема одредена цел (дури и поради обична освета), тој удар со ногата наназад одлично го изразува постојаното Шарлово настојување да не се врзува со минатото, ништо да не влече зад себе. Тој прекрасен удар со ногата, впрочем, е во состојба да изрази илјада преливи, од некоја злопамтена освета па до мангупскиот израз "конечно слободен", отколку јунакот со него не се ослободува од некои невидливи окови.

### Гревот на повторувањето

Цената на неговото недоближување до настаните во основа е стремез кон механизација. Бидејќи предметот, кога е со него во однос на траењето, никогаш не се проицира во иднина според предвидувањето, Шарло мошне брзо добива некаков механички грч, површина навика со којашто ја губи свеста за првобитната причина на движењето. Таа злосреќна наклоност постојано му се свети. Врз неа се базира и познатиот гег од "Модерните времиња" (Modern Times), каде Шарло, работејќи на лента, продолжува со движења да ги врти непостојните винтили. Неа ја откриваме во уште посуптилен вид и во "Полицецот", на пример. Во собата, додека го брка крупниот силеџија, Шарло помеѓу себе и него го турнува креветот. Се нижат бројни отстапувања, каде и едниот и другиот го оптрчуваат креветот по неговата должина. Конечно по извесно време, Шарло, и покрај очигледната опасност, се навикнува на таа провизорна тактика на одбрана и наместо своите свртувања да ги подреди на ставот на својот противник, тој механички го повторува трчањето горе-долу како тоа движење да е само по себе доволно за секогаш да го заштити од опасност. Се разбира, колку и да е глуп противникот, доволно ќе му биде само еднаш да го разбие ритамот, па Шарло сам да му втрча во преградка. Не верувам дека во целокупното дело на Чаплин постои барем еден пример на механизација кој не се свети. Затоа механизацијата, во некоја рака, е основен Шарлов грех. Постојано искушение. Неговата слобода во однос на нештата и настаните може да се проицира само во траењето на механичкиот облик, како сила на инерцијата која продолжува под дејството почетниот замав. Дејноста човек - во општеството, т.е. вашата и мојата организација е врз база на предвидувања и се проверува во текот на нејзиниот развој со постојаното споредување со стварноста што сакаме да ја измениме. Таа за време на сето свое постоење се прилепува до развојот на настаните во чии рамки и се наоѓа. Дејноста на Шарло, напротив, е една низа од мигови: на секој му е доволно неговото зло. Но ќе се појави мрзеливоста и Шарло и во наредните мигови ќе го повторува решението што одговарало на еден друг одреден миг. Смртниот грех на



Шарло - а тој впрочем, без воздржување, не остава заради тоа да се смее на негова сметка - се состои од прозирање во времето на начинот на прилагодувањето кон моментот; тоа е тоа "повторување".

Мислам дека кон гревот на повторувањето треба да го надоврземе и семејството на добро познатите негови во кои го гледаме среќниот Шарло кога стварноста го опоменува на ред. Славниот гег, на пример, од "Модерните времиња", кога Шарло сака да се избања и скокне во реката... којашто е само дваесетина сантиметри длабока, или пак оној на почетокот на "Полицаецот", каде Шарло преобразен од љубовта, излегува со склопени раце и очи подигнати кон небото и... го крши носот на скалилата. Кога би располагал со одреден инвентар, со задоволство би тврдел дека Шарло, секојпат кога не засмејува на своја сметка, а не на сметка на другите, на извесен начин невнимателно или ја изедначил иднината со сегашноста или наивно се впуштил во игра со луѓето - според општествените - норми и поверувал во некој од нивните големи механизми за правење иднина: морал, религија, општество, политика...

#### Човек надвор од светоста

Еден од најкарактеристичните видови на Шарловата слобода во однос на општеството е, секако, неговата целосна рамнодушност кон категориите на светото. Под свето, се разбира, ги подразбирам пред сè разните општествени видови религиозен живот. Старите Шарлови филмови претставуваат највисок дomet на антиклерикализам што може да се замисли во однос на провинцијално-пуританското општество на Соединетите Американски Држави. Доволно е само да се потсетиме на филмот "Аџија" и чудовишните лица на факоните, црквениците, огорчените и беззабни богомолки, свечените и аглести квекери. Дибуовиот (Dubout) свет е детинштина во споредба со таа општествена карикатура достојна на еден Домие (Daumier). Но, основната сила на сликата лежи во киселината што, иако го врежала бакрорезот, во суштина не е антиклерикализам туку нешто што би можело да се нарече целосен аклерикализам. Впрочем, тоа на филмот и му овозможува да остане во границите на подносливото: тука воопшто нема стремеж за хулење. Ниту еден пастор не би можел да се навреди од Шарловата изнакажана облека. Но тоа е уште полошо: нешто како некакво сведување на нула на сето она што ги оправдува личностите, нивната вера и нивните постапки. Шарло нема апсолутно ништо против нив. Тој дури може да ги имитира

сите обреди на неделната служба, со мимика да ја изрази поведта за да го задоволи или пак за да го отстрани сомнението на полицијата, а сето тоа изгледа како да се вмешал во обредот на некоја црнечка игра. Со самото тоа обредите и верниците се отфрлаат во еден апсурден свет, се сведуваат на егзистенција на смешни и скоро непристојни предмети, зашто се лишени од смислата. Со некој смешен парадокс, единствени постапки кои добиваат смисла во тој одред се оние кога Шарло ја проверува тежината на прилозите на терезијата и им се заблагодарува со насмевка на благородните работодавци, а се мршти прекорно на најголемите скржавци. Тука спаѓа и неговиот начин да се враќа и по неколку пати да се поклонува по проповедите како артист во мјузикал, задоволен од самиот себе, и не е случајно што единствениот гледач кој ја прифаќа неговата игра и му ракоплеска на едно нечисто, мрсулаво детиште кое за време на целата служба, и покрај мајчините прекори, гледа како летаат мувите. Но религиозните обреди не се единствени. Општеството одржува илјада конвенции кои се и самите некој вид постојана служба за него самото. Така е пред сè со однесувањето на маса во друштво. Шарло никогаш не успева пристојно да го држи приборот за јадење. Редовно го нопува лактот во чинијата, ја истура супата врз пантолоните итн. Врв, секако, претставува ситуацијата кога е тој келнер во ресторан (на пример, во филмот "Шарло се лизга" - ("The Rink")). Религиозна или не, светоста е насекаде присутна во општествениот живот; не само во судијата, полицаецот, свештеникот, туку и во обредот на јадењето, во професионалните односи, во заедничкиот превоз. Благодаретки и на неа општеството го одржува своето единство како со помош на магнетно поле. Несвесно, секоја минута, ние самите ги одбележуваме магнетните линии на силата. Но Шарло е направен од поинаков метал. Не само што силата не дејствува врз него туку и самата категорија на светост за него не постои, исто толку е непоимлива како што светот од гераниум: слеп од раѓање.

Поточно, добар дел од Шарловата комика израснува од напорот што тој понекогаш го прави (заради моменталната потреба на ситуацијата) за да оди во чекот со нас: како на пример, кога се труди пристојно, дури и отмено, да јаде или кога смешно и гиздаво се облекува...

(превод И.П.)

---

(ЗАБЕЛЕШКА НА РЕДАКЦИЈАТА: Базен при наведувањето на Чаплиновите филмови, се користи со француските преводи на насловите, коишто, во најголем дел имаат сосема слободен превод.

"Нараквиците мои и вратоврската!  
Вратоврската, молам, и нараквиците,  
пеперугата не ја знае смртта на кројачите,...  
Еден минувач ќе умре во три точно...  
Но сега мојот бастун заскитува од мене.  
Колку тажно го мислам сам во светот!  
Мојот бастун! Мојот шешир, моите копчиња!  
Нараквиците мои и чевлите!  
Точно три часот - испарува гол труп  
однатре од аптеката."

(Извадок од песната на Рафаел  
Алберти "Чаплиновиот тажен говор")

Во малото гратче Вивеј, со небо чие "синило го облагородува воздухот", како што пишува во туристичките проспекти, а чии дрвореди ведро се спуштаат од недостижните облаци кон девствените бразди на Леманското Езеро, има една кука, замок поточно, во чие двориште секое претпладне неколку слуги го туркаат неподвижното тело на еден старец, му го покажуваат светот кон кој тој е веќе неповратно рамнодушен, за по половина час го вратат зад тешките врати на недостижното богатство, оставајќи го повторно сам на себе и на двај чујниот и сè попридушен ритам на неговиот биолошки часовник. Долго време болната и тажна историја на неговото детство, обгрнатата со парталаво руво на сиромаштвото, не можеше да го прескокне сидот на судбината паѓајќи на аудициите на артистичкото проклетство, кршејќи го телото пред гегот на невозможното; потоа го прескокна неговата побуна против механичкиот поредок на нештата не зарази за неговата слава, недопрена од смртта, да истане вечно меѓу човечкиот род, а неговото болно тело да исчезне од видикот на потеклото - едно сиромашно момче од Ист Енд умре како фараон, најбогат меѓу богатите соседи. За нас тој ќе остане парталав безделник, за банкарите примамлив клиент, за смртта не сосема проголтлив залак.

Сега, кога сме соочени со неговата физичка капитулација пред долгата и тешка болест, природно е дека сме завртени кон неговиот феномен како артист. И, навистина, кој можел да предвиди дека во тоа бедно суштество од лондонското предградие што по својата надворешност наполно се вклопувало во сликата на околината ќе израсне еден вечен талкач, немирен дух, виртуоз на телото и крал на мимиката. Кој во тој син

на вариететските забавувачи, кои меѓу жицата на поно-  
рот и празната чинија на масата ги изведувале до бескрај  
своите егзибиции, можел да предвиди дека е тоа некое  
заборавено дете на ренесансата што така случајно се поја-  
вило во едно по дух сиромашно и јалово време. Чаплин го  
опишува своето детство како горко искуство во животот,  
како постојано соочување со смртта од глад, постојани пора-  
зи на аудициите по циркусите. ("Ако само еднаш ми успееш  
да направам двојно салто, веројатно до крајот на животот ќе  
останев зад циркуските шатори" - раскажуваше подоцна Чаплин).  
Потоа, по игра на случајот, станува "приправник" во театар-  
ската куќа на Чарлс. Фореман, каде едно време ќе го игра први-  
от лакеј на прославениот Шерлок Холмс.. Набргу преоѓа во  
театарската група на Фред Карно и со тоа, како што вели, го  
направил тој значаен чекор" што од мизеријата ме приближи  
до сонот кој одамна го присакував". Во таа средина тој поч-  
нува да ја усовршува пантомимата. Следи турнеја по Европа  
која ја воодушевува публиката; потоа турнеја по САД и Чаплин  
ја воодушевува Америка - тој веќе ги има своите први сто до-  
лари во џебот.

Првиот ангажман на филмот Чаплин го добива кај тогаш позна-  
тиот Мак Сенет за доста висок хонорар. Всушност, во сите 35  
филмови што ќе ги сними за својот патрон и Кистон - компани-  
јата, Чаплин веќе се јавува и како коавтор и консултант, што  
во крајна линија му нуди поголема слобода во импровизаци-  
јата ("ДАј Чарли, види што можеш со овој бастун" - се сеќава  
на тие експериментални моменти Чаплин во својата "Автобиогра-  
фија"); подоцна прославената контура на отмениот клошар ќе  
се роди во тие напори да се изнајде лик - иновација меѓу мно-  
жеството комични типови на немиот филм. Одбивајќи да му се пот-  
чини на менталитетот што станува општествена конвенција, Шарло  
одбива да стане декласиран тип. Теодор Хаф во книгата "Чарли  
Чаплин" вели: "Неговиот костум ја оцртува излижаната отменост,  
пропаднатиот аристократ ѝ гледа на смртта право во очи... басту-  
мот е само обид да се сочува достоинството, дрскиот мустаќ  
укажува на суетата". Се разбира, дијапазонот на Чарлиевите  
типолошки карактеристики, гледан од аспект на неговиот развој,  
не е идентичен ниту во еден негов филм, туку нијансира пред  
сознанието на искуството во трансформацијата на поттикот  
за артистичката креација:

во филмовите за компаниите "Есенеј" и "Мјучел" тој е дети-  
нест садист, во периодот на "Светлостите и велеградот" -  
осетливо дете, подоцна во периодот на "Господин Верду" и  
"Големиот диктатор" - некаков стар-мал, додека, конечно, во  
неговото најлошо дело - "Кралот од Њујорк", Чаплин останува  
во сенката на обидот да прерасне во сериозен старец, да ги  
одбегне во голема мерка своите палави дела со креативно не-  
дефинираниот обид да му се спротивстави на злодухот на ма-  
картизмот, чија жртва беше и самиот пред тоа.



Всушност, тој негов последен обид да биде поинаков како артист, успешен е само тогаш кога покажува склоност да биде "неснаодлив" во поредокот на нештата, а не негов катализатор. Имено, неговата најсјајна особина е способноста маркантно да ја истакне својата присутност во светот нему туѓ, да ја спротивстави својата појава на секојдневјето на граѓанските норми, за потоа да ја изрази таа средина со бацилот кој во почетокот личи на обичен штос или сатирична боцка насочена против манирите на рамномерното живеење, а во еден момент да се претвори во комика на ситуацијата во која поединците како глас на љубовта, добродушноста, но и хаосот и анархијата, недвосмислено ја напаѓаат апсурдноста на важечките кодекси. Таа бујна и раскошна комика не измамува само насмевка туку често прераснува во општествен конфликт од пошироки размери, во една надреалистичка сцена со јасна и недвосмислена симболика. Како поединец Чаплин секогаш, во секое свое дело, во почетокот кој изгледа доста невин, задира во некое од светите нешта на граѓанинот - неговата жена, приватната сопственост, платениот пијалок; потоа се замешуваат силите на редот, настанува вообичаената бркотница во која спонтано ќе земат учество сите што ќе се најдат на патот, за сè да се заврши со бој од сериозни димензии, бој од кој скитникот вешто и чудотворно се извлекува оставајќи го светот на конфликтите сами да ги мисли своите неволји. Во филмот "Прекрасните капачки", пак, бркотницата се претвора во тајфун, и не само полицијата и месното население, туку и предметите носени од силниот ветер - скалилата, бандерите и покривите се спротивставуваат на Чаплиновото бегство од светот, кој, ете, не е скроен по негова мерка. Крајот е вообичаен - целиот град започнува пресметка со торти... На еден начин сите учествуваат во рушењето на цивилизацијата. "Тоа е надреализам без солзи" - ќе рече еден англиски историчар на филмот.

Таа комична читанка секогаш била природна по своите димензии, па дури и тогаш кога, по некои, претставувала визија за некаква безболна револуција. Што се однесува, пак, до неговата вивисекција на животот, таа, мора да се истакне, содржи констатации во духот на времето или оди пред него ("Модерните времиња" и "Големиот диктатор", да речеме), но секогаш си има и свои отстапки во корист на оној гег чија смисла е само да не отргне од премногу сериозните размисли за поредокот на нештата (на пример "Доселеници"). Тој секогаш ги прикажувал луѓето во една опскурна и фатална атмосфера, нивната судбина ја читал од дланките на социјалното потекло; но, Чаплин кој сонувал дури и кога му паѓа цигла на главата, става граници на своето хуморно боцкање, свесен дека природата на неговата комика мора да си изнајде свој перпетуум, а

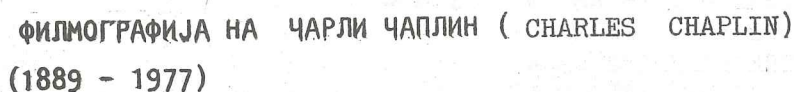


тој е во светот онаков каков што е. Што би се случило со мотивите ако тој се промени?

Шарло, тоа големо дете, секогаш си наоѓаше предмет на своите играрии во постојаната констелација на односите и ја играше својата игра без лицемерство кон своето минато. Дури и кога стана богат, тој во филмовите одеше во чевли најдени на некое буниште, пет броја поголеми, толку големи, секогаш да му поставуваат сопки на замислениот пат кон сигурното доброутро, да го направат неговиот од вртење во кругот на ситниот порок, но и за да го остават слободен во неговите прошетки низ неправедниот свет што, ете, нуди толку комични нешта. Како низ својата облека да сонуваше еден ретрограден сон, како да се навраќаше во Ист Енд. И, така, тој сон се претвори во есперанто, а Шарло во кој сиромашните си наоѓаа утеха а богатите забава, стана и галениче и несакано дете на векот. Но, еден ден престана да биде дете. Кога го носеа онака неподвижен во болничка количка, тој веќе немаше сила да им се подбива на нештата, тој одеднаш ни се претстави како белокок старец. одеднаш сфативме дека е богат, дека има замок, слуги, дека кон оние што кон него беа зли не сака да биде садист, туку само добродушно суштество. Неговото талкање се приближи до извесниот крај.

Но, кој ќе ги понесе неговите ракавици, копчињата за кошула, чевлите и бастунот? Светот сè уште не е променет во онаа мерка во која Шарло би изгледал како тип кој не е опасен. Макар и како неповторлив пример.

Љубомир КОСТОВСКИ



1914 - MAKING A LIVING (Заработувајќи за живот)  
KID AUTO RACES AT VENICE (Детски авто трки)  
MABEL'S STRANGE PREDICAMENT (Мабелината чудна авантура)  
BETWEEN SHOWERS (Помеѓу два дожда)  
A FILM JOHNNIE (Филмот на Џони)  
TANGO TANGLES (Танго на збрките)  
HIS FAVOURITE PASTIME (Негова најдрага разонода)  
CRUEL, CRUEL LOVE (Окрутна љубов)  
THE STAR BOARDER  
MABEL AT THE WHEEL (Мабел на точак)  
TWENTY MINUTES OF LOVE (Дваесет минути љубов)  
CAUGHT IN A CABARET (Во кабаре)  
CAUGHT IN THE RAIN (Фатен од дожд)  
A BUSY DAY (Работен ден)  
THE FATAL MALLETT (Фатален Малет)  
HER FRIEND THE BANDIT (Неговиот другар крадец)  
THE KNOCK OUT (Победа)  
MABEL'S BUSY DAY (Работниот ден на Мабел)  
MABEL'S MARRIED LIFE (Мабеловиот брачен живот)  
LAUGHING GAS (Плилот што тера на смеа)  
THE PROPERTY MAN (Гардеробер)  
THE FACE ON THE BAR ROOM FLOOR (Лице на барскиот паркет)  
RECREATION (Рекреација)  
THE MASQUERADER (Маскарадер)  
HIS NEW PROFESSION (Неговата нова професија)  
THE ROUNDERS (Играчи)  
THE NEW JANITOR (Новиот вратар)  
THOSE LOVE PANGS (Љубовни болки)  
DOUGH AND DYNAMITE (Тесто и динамит)  
GENTLEMEN OF NERVE (Ладнокрвниот господин)  
HIS MUSICAL CAREER (Неговата музичка кариера)  
HIS TRYSTING PLACE (Неговото договорено место)  
TILLIE'S PUNCTURED ROMANCE (Тилината избушена романса)  
GETTING Aequainted (Постигајќи познанство)  
HIS PREHISTORIC PAST (Неговото предисториско минато)

Серија ESSANAY (14 филмови)

- 1915 - HIS NEW JOB (Неговата нова работа)  
A NIGHT OUT (Нокно излегување)  
THE SHAMPION (Шампион)  
IN THE PARK (Во парк)  
THE JITNEY ELOPMENT  
THE TRAMPH (Скитник)  
BY THE SEA (На море)  
WORK (Работа)  
A WOMAN (Жена)  
THE BANK (Банка)  
SHANGHAIED (Присилно качување на брод)  
A NIGHT IN THE SHOW (Нокте во театар)  
CARMEN  
POLICE (Полиција)

Серија MUTUAL (12 филмови)

- 1916 - THE FLOORWALKER (Надзорник во продавница)  
THE FIREMAN (Пожарникар)  
THE VAGABOND (Скитник)  
ONE A.M. (Во еден по полноќ)  
THE COUNT (Гроф)  
THE PAWNSHOP (Лихвар)  
BEHIND THE SCREEN (Зад екранот)  
THE RINK (Патека за ролшули)  
1917 - EASY STREET (Тивка улица)  
THE CURE (Лечење)  
THE IMMIGRANT (Доселеник)  
THE ADVENTURER (Авантурист)

Серија FIRST NATIONAL (9 филмови)

- 1918 - A DOG'S LIFE (Кучешки живот)  
SHOULDER ARMS (Пушка на рамо)  
THE BOND (Обврзница)  
1919 - SUNNYSIDE (Сончева страна)  
A DAY'S PLEASURE (Ден за уживање)  
1921 - THE KID (Детиште)  
THE IDLE CLASS (Привелигирана класа)  
1922 - PAY DAY (Ден на исплата)  
1923 - THE PILGRIM (Аџија)

Серија UNITED ARTISTS (9 филмови)

- A WOMAN OF PARIS (Парижанка)
- 1925 - THE GOLD RUSH (Потера по злато)
- 1928 - THE CIRCUS (Циркус)
- 1931 - CITY LIGHTS (Светлините на велеградот)
- 1936 - MODERN TIMES (Модерни времиња)
- 1940 - THE GREAT DICTATOR (Голѐмиот диктатор)
- 1947 - MONSIEUR VERDOUX (Господин Верду)
- 1952 - LIMELIGHT (Светлините на сцената)
- 1957 - A KING IN NEW YORK (Крал во Њу Јорк)

Продукција UNIVERSAL

- 1966 - A COUNTESS FROM HONG KONG (Контеца од Хонг Конг)

(подготвиле: И. Петрушева - Д. Рубен)

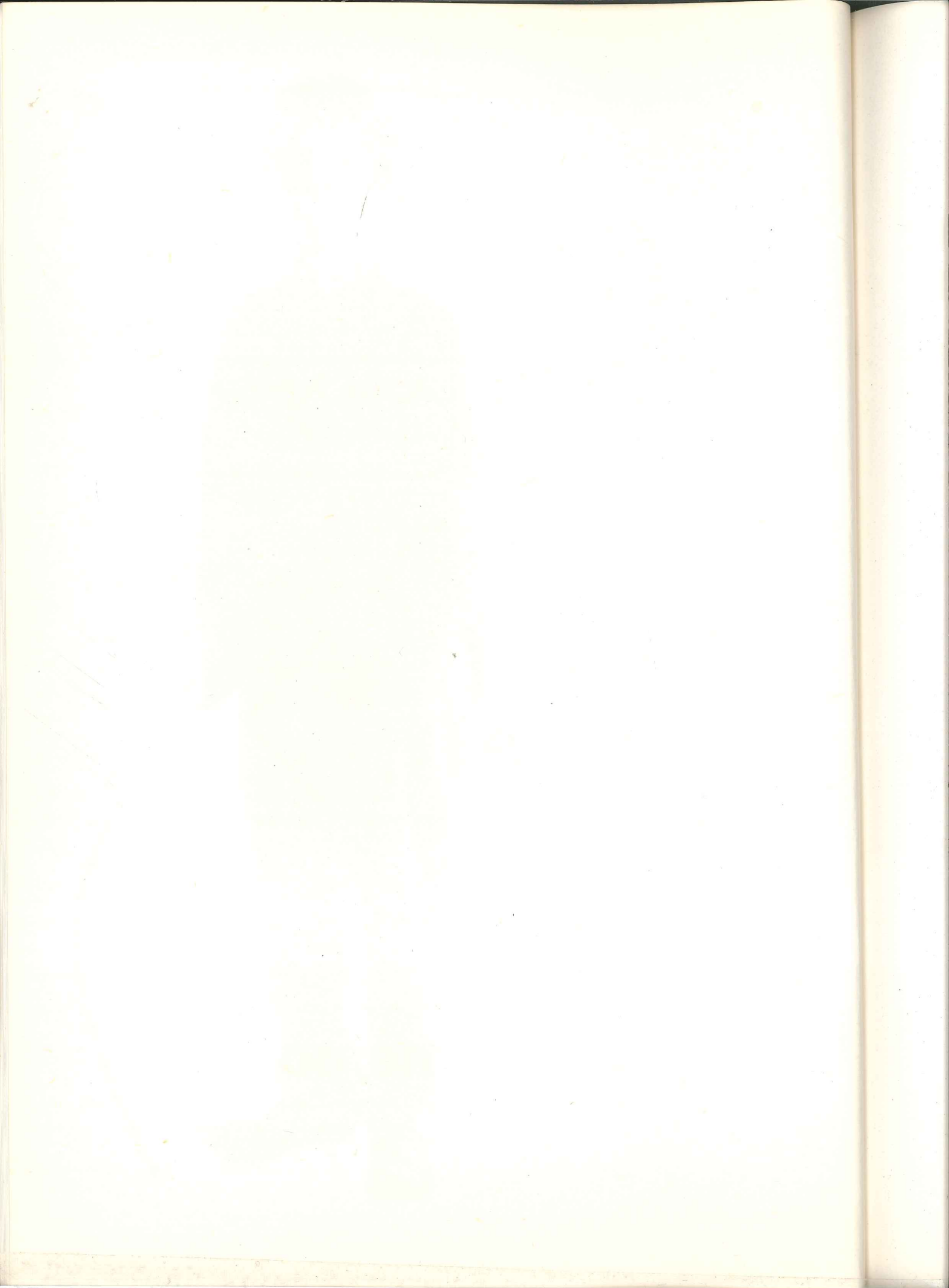


1  
The first of these is the  
fact that the  
the first of these is the  
fact that the  
the first of these is the  
fact that the

the first of these is the  
fact that the

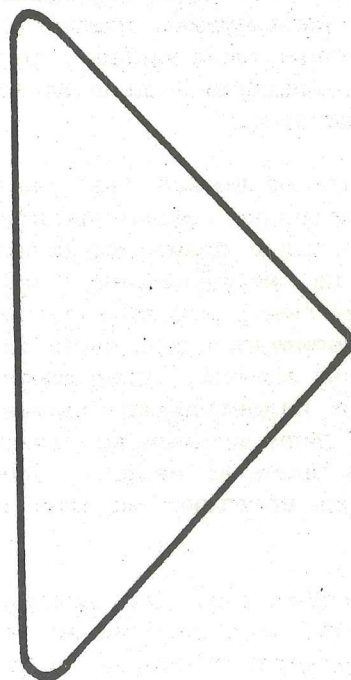
the first of these is the  
fact that the





**11**

**КИНОТЕЧЕН  
ЦИКЛУС**



**in memoriam**



## ФИЛМСКА ТРИБИНА

ГОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

---

### КОМПРОМИСИТЕ НА НАШИОТ ГОЛЕМ СОВРЕМЕНИК, ФРИЦ ЛАНГ

---

Како малкумина од уметниците што денес без воздржување ги наречуваме класици на филмот, Фриц Ланг ќе ни даде со своето целокупно дело убедливи докази за основаноста на онаа горчлива Толстоева сентенца што Андре Базен, кога ќе зборува за теоријата на авторот, не еднаш ја има на ум:

"Гете? Шекспир? Сè што е потпишано со нивните имиња се смета за добро и луѓето размислуваат како да ја пронајдат убавината и во глупите, промашените дела, кои на тој начин само го изопачуваат општиот вкус. Сите тие големи таленти, тие гетеовци, шекспировци, бетовеновци, микаланџеловци, покрај убавите, создадоа и дела кои се не само осредни, туку и ужасни по квалитет."

Историјата на филмот не познава многу автори чија филмографија може да ни измами таков носталгичен излив на недоумица, како што тоа е случај со делото на Фриц Ланг. Не е доволно само да се исчудиме: зар е можно потписникот на "Лов на Човек" да е оној гениј што го направи "Тестаментот на Мабузе"! Прашањата допираат и до многу посложени проблеми; како дошло до тоа, на пример, еден монолитен склоп на естетско совршенство и неповторливо содржинско богатство што ќе се потврдува од филм до филм во текот на повеќе од една деценија, да се распрсне во макар и блескави но, сепак, разединети парчиња од естетско-морални компромиси, отстапки и помирувања?

Дали, можеби, овој парадокс се појави како мачен епилог на притисоците чије дејство не ќе можат да го неутрализираат ни најочајничките отпори на уметникот, а Фриц Ланг, знаеме, ќе го трпи тоа дејство и кога, надуштајќи ја Хитлерова Германија, ќе се најде во една сосема нова културна клима и кога, притоа, сакал или не, ќе им се потчинува на сомнителните критериуми на холивудските продуценти, и кога ќе биде принудуван да се ангажира за теми туѓи на неговиот уметнички темперамент.

Но поводот да се осврнеме на некои аспекти од творештвото на Фриц Ланг не ќе ни даде многу можности да ги осветлиме овие проблеми во сета нивна сложеност. Ние, имено, ги немаме на увид ако не најзначајните филмови на Фриц Ланг, зашто



"Мабузе" неспорно спаѓа меѓу нив, тра секако насловите што ќе ја потврдат или оспорат, на пример, назначената хипотеза, според која американските филмови на големиот уметник се далеку помалку значајни од делата на неговиот експресионистички период.

Затоа предлагаме да се задржиме на теми за кои ќе најдеме повод во содржините и обликот на филмовите од тукушто изминатиот циклус.

Според нас е мошне интересна темата на демонстрацијата на националните сили за чие изразување Фриц Ланг избира фактографски изразни средства (двојната експозиција на "Мабузе").

Оваа тема ја доведуваме во врска и со повторувањето на сеприсутниот мотив на злото во филмовите на Фриц Ланг. Тоа, како што можеме да забележиме, во "Мабузе" добива облик на демонијаштво, додека во "Жена во излогот" - вид на фаталност. Во "Законот на линчот", пак, злото се разгранува во две струи - првата од нив се излева во масовна хистерија, а втората - во слепа одмаздољубивост на поединецот.

Нашето размислување, се разбира, не ќе се задржи на констатацијата дека разурнувачката моќ на злото Фриц Ланг ја наоѓа единствено во нејзините манифестантни облици. Кога, всушност, добро ќе се размисли, глетката на насилството и пресметката, пред чија заводливост ретко кој од синеастите ќе остане незаинтересиран, е стапица во која останува отсечен некој витален дел од индивидуалноста на просечниот талент. Не е доволно во евокацијата на свирепоста да се вложи само страст и да се задржи на фасцинацијата од близината на смртта, навестена во чинот на ослободеното зло. Полето во кое дејствуваат овие "ополномоштеници" на смртта; агресивноста, злото, насилството и одмаздата, уметникот би морал да го прошири и до жариштата на нивните антиподни сили: отпорот, слободољубивоста, благородноста и правдољубивоста.

Дали Фриц Ланг не упатува на трагата на тие извори? Пред нас ова прашање скоро и да не се поставува. Но дали уметникот би останал верен на својата уметност кога би ни давал рецепти како се открива тајната на таа потреба? Та нели уметноста е тајна што мораме сами да ја одгатнуваме? Авторот на "Мабузе" се придржува кон тој принцип како малку кој од неговите современици. Неговите филмови и во примерите што не ги сметаме за најзначаен дел од ова импресивно дело, ќе не наведат, меѓу другото, и на дилемата: дали можеби изворите на отпорот и триумфот на слободољубивоста не поникнуваат во реакциите на гледачот, кога тој, вчудовиден од совршеноста на механизмите со кои смртта ги разнесува своите апокалип-

тични пораки, ќе ги стави во состојба на мобилност не само емоциите туку и интелектот за да успее поподготвено да му се спротивстави на злото. Дали овие реакции ќе потраат само до моментот додека на платното се низат злоделата на генијот на Мабузе?

Прашањето ни најмалку не ни се чини наивно и тоа, по сè изгледа, не ќе се помири со одговорите да или не. Неговата сериозност ја поврзуваме и со поведението на планираните, но - смееме ли да кажеме - за среќа, неостварени жртви на оној непоколеблив луд Месие од "Ловот на Човек".

Нафрлените прашања и дилеми што ги иницираа филмовите на Фриц Ланг (видени во рамките на тукушто одминатиов циклус), секако, не се единствениот поттик за еден интересен разговор, од кој очекуваме да не упати на некои нови сознанија за значењето на Ланговата уметност.



#### ЗА ФРИЦ ЛАНГ

ANDREW SARRIS - предговор на интервјуто со Фриц Ланг што го водел Марк Чивас (Mark Schivas). Објавено е во 1962 година во "Movie" ("Interviews with film directors")

Пред рир проекција на автомобили во движење гледаме бел автомобил што поаѓа. Додека камерата се повлекува, друг црн автомобил се приближува до него и го покрива пред гледачот. На задното седиште на црниот автомобил седи човек со темни очила. Тој со прстите удира на виолинска кутија.

Рез: Врата со натпис УБИСТВА. Зад неа, во собата, полицискиот инспектор зборува по телефон со доктор Корнелиус. Рез: Човек со бела коса (и тој носи темни очила) седи во соба декорирана со знаци од хороскоп. "Еден живот е во опасност", проморморува тој. "Опасноста се приближува. Злобни намери. Убиство!"

Рез: Автомобилите застануваат пред семафор. Човекот од црниот автомобил ја отвора виолинската кутија, вади чуден револвер, нишани и пука бесшумно. Возачот на белиот автомобил паѓа преку воланот. Полицаецот дава знак за поаѓање. Од горен ракурс го гледаме белиот автомобил како и понатаму стои додека другите го заобиколуваат.

Со првите кадри од филмот "Илјадаочи на д-р Мабузе", се открива една целосна апсурдност и една чудна комплексност.



Белиот автомобил на човекот кој ја знае тајната на Мабузе е покриен со црнилото на другиот. Бидејќи дотогаш сè уште ништо се нема случено, вратата со натпис "Убиства", директно спротивставена на претходниот кадар ја изненадува публиката. Тоа што ќе се случи го најавува д-р Корнелиус кој е далеку од местото на настаните, во својата мрачна соба. Кога тој извикува "Убиство", автомобилите застануваат и убиецот пука како да примил наредба преку гласот на видовитиот Корнелиус. Белиот автомобил останува, додека црниот исчезнува во непознатото заедно со другите автомобили.

Со јасниот спротивен однос бело-црно, Ланг ја започнува приказната. Со таков почетен пристап, едноставноста на сторијата привидно води до наивност. Какви и да било карактеризации се малку присутни; декорот е сиромашен и апсолутно гол. Но, зарем сите сказни не се едноставни? Од нивната привидна едноставност произлегуваат други комплексности. Секој кадар води кон следниот, не по логички пат туку теран од волјата на режисерот. Содржината од првиот влијае на содржината на наредниот. Стилот на Ланг е наполно функционален. Во филмот се употребени само неколку претопувања. Секоја сцена води кон следната што создава чувство на движечка сила. Ланг ни сугерира дека Корнелиус е поврзан со Мабузе (во филмот тоа ниеднаш не е кажано со зборови). Резот од предупредувањето (Корнелиус) ја донесува сцената на убиството; резот од возачот (кој сака да го види лицето на својот непознат господар) - на крупен план Корнелиус; резот од Корнелиус (кога му соопштуваат дека некој поткажувач разговарал со полицијата) - на убиството на возачот. Сите тие заедно ја кажуваат моќта на Корнелиус.

Корнелиус и Мабузе полека се идентификуваат. Во филмот тоа е дискретно посочено. Понатаму, Корнелиус споменува "уплашена жена", а Ланг сече (рез) на Дон Адамс. Врската помеѓу овие две личности ја откриваме преку нивното директно спротивставување. Ваков начин на монтажа е употребен низ целиот филм што скоро сите личности ќе ги поврзе, на еден или на друг начин, со Мабузе. Мабузе прераснува во демонска сила: зло кое им се заканува на сите.

Механичките (технички) помагала со кои Мабузе се служи, уште повеќе го продлабочуваат чувството за неговата бесконечна сила. Огледалото овозможува набљудување на жената без таа да знае. Ако нејзините движења се следат тие веројатно можат да бидат контролирани. Телевизиските камери ја снимаат секоја соба и секој ходник во хотелот. Како дел од моќта на Мабузе, тие можат да го одредуваат животот на луѓето што ги следат. Луѓето (нивните слики) изгледаат заробени на екраните. Сликата на полицискиот инспектор, кога тој влегува во хотелот ја гледаме

на три екрана. Поставени една до друга, трите слики создават чувство на натчовечка сила, способност да се биде на три места истовремено и да се следат три дејствија... Но, моќта на Мабузе да ги "зароби" своите жртви на екраните е привидна, како впрочем и сета негова сила. Тој ги заробува нивните слики, но не ги заробува самите луѓе. Кога доктор Мабузе ја хипнотизира Дон Адамс, тој успева да завладее со нејзиното однесување, но нема да успее да ја спречи да се вљуби. Кога е во ликот на Корнелиус, тој успева да ги предвиди само оние настани кои однапред сам ги планирал. И покрај тоа што успева да ги тероризира луѓето околу себе, неговите планови не успеваат секојпат. Љубовта "да се коцка со луѓе и животи" е опасност за неговата цел.

Кога подоцна во филмот ќе ја откриеме тајната на Мабузе, тој ќе ја изгуби својата моќ да не застрашува во моментот кога ќе ја симне лажната брада. Сега, тој ни изгледа безначаен и грд. Само во маската и во машините постои моќ. А тие ќе бидат победени со љубовта на една жена, еден човек и итрото куче...

x x  
x

#### ФРИЦ ЛАНГ ЗБОРУВА

Да ви објаснувам зошто во шеесеттите години повторно се вратив на Мабузе е долга приказна. Мабузе беше роман на Норбер Жак (Norbert Jacques). Тој не е веќе жив. Станавме добри пријатели и јас направив филм кој беше многу популарен во Германија во тоа време. Филмот се викаше "Доктор Мабузе, коцкар". На крајот на филмот Мабузе станува луд. Тоа беше во 1924 година. Осум години подоцна ми беше предложено: "Господине Ланг, заработивме многу со д-р Мабузе..." "Да, многу повеќе од мене" - одговорив. "Можете ли да направите уште еден Мабузе?" Почнав да размислувам за понуденото. Но, што треба да правам? Мабузе е луд и се наоѓа во лудница! Невозможно е да го направам повторно нормален".

Со помош на госпоѓа Фон Харбоу го создадовме "Тестаментот на д-р Мабузе". Тогаш реков: "Сега е готово. Ќе го убијам". Во устата на лудиот криминалец ги ставив сите нацистички пароли што ги знаев. Кога филмот беше готов, некои криминалци на д-р Гебелс дојдоа кај мене и ми се закануваа дека ќе го забранат филмот. Јас кратко им одговорив: "Ако мислите дека можете да забраните филм на еден Фриц Ланг во Германија, само повелете"! Тие тоа и го направија.

Потоа, ми беше наредено да одам кај д-р Гебелс. Се облеков свечено. Не се чувствував баш многу пријатно. Требаше да



одам во новото Министерство за пропаганда. Се оди низ долги, широки коридори со камени знамиња и слично. Ващите чекори одекнуваат и на секој агол наидувате на луѓе со оружје. Одите од една до друга соба и на крајот ве оставаат да чекате во една мала соба. Сега малку се потите. Потоа, вратата се отвора откривајќи голема просторија зад себе на чиј крај седи д-р Гебелс. "Повелете господине Ланг" - тој е најљубезниот човек што сте го сретнале досега.

Седев наспроти него. Тој ми рече: "Навистина ми е жал, но моравме да ви го конфискуваме филмот. Крајот не ни се допадна. Тој не рече ништо за вистинската причина. Причината беше фактот дека нацистичките пароли беа искажани од еден луд креминалец. "Филмот мора да има поинаков крај. Лудилото не е доволна казна за Мабузе. Тој мора да биде убиен од народот". Единственото на што јас мислев во тој момент беше како да излезам од таму. Сакав да стигнам на време да земам пари од банка. Прозорецот гледаше на еден голем часовник: времето одминуваше полека.

На крајот тој ми рече: "Нашиот Фирер ги гледал вашите филмови и мисли дека сте вие човек кој ќе ни даде голем нацистички филм." Одговорив дека сум многу заинтересиран. Што можев друго да кажам? Тогаш си реков: "Ова е последниот момент кога можеш да побегнеш од Германија". Погледнав на часовникот. Во два и пол банките затвораат. Како да излезам одовде? Не излегов на време. Гебелс беше многу учтив. На сè одговарав со да.

Кога најпосле бев надвор веќе беше доцна. Не можев да си ги земам парите. Отидов дома и му реков на батлерот дека морам да одам во Париз на неколку дена. Не се осмелував да му ја кажам вистината никому...

Се плашев дека ме следат, та на станицата дојдов само неколку минути пред поаѓањето на возот. Постојано се обврнував зад себе. Сето тоа ми личеше на лош филм. Следното утро бев во Париз...

Кога се вратив во Германија, по мојот престој во Индија во 1956 година, повторно ми беше понудено да ги правам Нибелунзите. Реков не. Дадов некакви причини, но не вистинските. Не сакав да бидам навредлив. Се вратив во Германија, а веќе некој најавил нови Нибелунзи. Му реков: "Жалам, но ќе морам да му се обратам на печатот и да кажам дека сте проклет лажго. Нема да ги правам Нибелунзите". "Што би сакале да правите", ме праша. "Сакам да го правам Фауст", одговорив. Тоа навистина ќе беше голема работа. Тој размислуваше, прашуваше лево и десно и на крајот не се сложи. После неколку понуди, кои јас ги одбив, стигнавме до Мабузе. Ме тераше да направам нова



верзија на "Тестаментот на д-р Мабузе". "Прави го сам, јас не се враќам на моите стари филмови". "Тога, зошто нр би направиле нов филм за "Мабузе"? И покрај мојот одговор дека проклетниот Мабузе е мртов за мене, на крајот тој ме убеди. Тогаш ми се стори дека би можело да биде интересно да се покаже сличен криминалец како оној од пред дваесет или триесет години, но сега потпомогнат со новите технички можности. И потоа, да се кажат нови работи за нашето време во кое постои опасност сета цивилизација да летне во воздух и на нејзините рушевини да се изгради кралство на криминалот. Тоа и го направив. А потоа, пак ме тераше да направам уште еден Мабузе. Се разбира, одбив. Оттогаш тој направи уште два филма за Мабузе и јас не можев тоа да му го забранам.

(превод: Илија Пенушлиски)

---

ФРИЦ ЛАНГ - "Тестаментот на д-р Мабузе"  
(FRITZ LANG - "Das Testament des Dr. Mabuse")

---

Својот филм "Тестаментот на д-р Мабузе" ("Das Testament des Dr. Mabuse" - 1932), Фриц Ланг (Fritz Lang) во 1943 год. го прокоментирал како "алегорија која го претставуваше хитлеровскиот механизам на теророт".<sup>1</sup> На "демонскиот" д-р Мабузе неколкупати се враќал. Прва верзија претставува филмот снимен во 1922 год. - "Коцкар - д-р Мабузе". По "Тестаментот..." Ланг повторно се вратил на истиот мотив по војната, во шеесеттите години, во филмот кој кај нас беше прикажуван под името "Илјада очи на д-р Мабузе".

Во филмот што го гледавме деновиве, извонредно е вообличена основната преокупација на германскиот експресионистички филм во оние неколку години пред Втората светска војна, заради кои и ја доби карактеризацијата "демонски екран" како што го нарече во истоименото дело Лоте Ајснер (L. Eisner)<sup>2</sup>. Тука припаѓаат филмовите од немиот период во кои за прв пат се појави прикажувањето на феноменот на демонизмот, хипнозата, власта, проблемот на другото - Јас, фантастичноста, мистиката и симболичното вообличување на мрачните и "судбински" сили. Вистински почеток претставува филмот "Кабинетот на д-р Калигари" на режисерот Роберт Вине (Robert Wiene), снимен во 1920 година. Филмот на F.W. Murnau "Nosferatu" ја продолжува опседнатоста со темите на вампиризмот, стравот и ужасот, силите на "ноќната доба", која започна уште порано со филмовите "Студентот од Прага" (1913 и 1926), "Homunkulus" (1916).

За германскиот експресионистички филм од големо значење е влијанието на експресионистичкото сликарство, особено движењето наречено "Нова стварност" ("Die Neue Sachlichkeit"). За сликарството на припадниците на ова движење (Max Beckman, Otto Dix, George Grosz) често се употребува определбата "непопустлив реализам - дури цинизам". Тоа е сликарство на резигнацијата и протестот против војната. И тука владеат пророците, паниката, стравот на осакатениот и распарчен човек.

По неколкуте значајни неми филмови на Фриц Ланг ("Трите светлини", 1921, "Нибелунзите", 1924, "Метрополис", 1926,) тој, со појавата и употребата на звукот, повторно се врати на истата инспирација. Две-три години пред да ја напушти Германија, ќе ги реализира своите можеби најзначајни филмови: "Убиецот М" (1931) и "Тестаментот на д-р Мабузе" (1932).

Алегоричноста на филмот е наполно јасна. Алегоријата е многу чест начин на прикажување и говорење за фашистичката психологија и фашистичкиот водач. Најчесто, основната структура е секогаш премногу реална, ликовите сосем препознатливи, симболизацијата се прифаќа само заради првобитната насоченост кон вообличување на реалните сили во судбински и демонски. Третирањето на походот на фашизмот како масовна фасцинација и хипноза, со една разобличувачка иронија и хумор го среќаваме кај Чаплин во "Големиот диктатор". Сепак, тоа што се смееме на вдахновениот водач, не мора и да не исполни со ослободувачко познание, бидејќи, можеби, си се смееме на себе си. Интересен е, исто така, третманот на хипнотизерската моќ на фашизмот во новелата на Томас Ман (Thomas Mann) "Марио и маѓепсникот". Маѓепсникот успева да ги извлече тајните надежи и очекувања на сите преку кои ја демонстрира својата власт на хипноза. Ветувајќи им, кога се во хипнотички транс, исполнување, тој потоа понижувачки ги изневерува. Другите, освен Марио, на крајот на новелата се уште на тоа само се смеат.

Кај Ланг, хипнотизерската власт сè уште ја следи "калигаријевската" шема, умоболник кој ги "води" умовите на сите други преку власта над шефот на болницата. Но, сепак, Ланг не го интересира само проблемот на хипнозата и власта, туку барем нам така ни се чини, организацијата на власта што ја создава подложноста на луѓето на хипнозата на масовната илузија.

Силата на организираниот терор ја насетуваме уште на почетокот на филмот, но посредно, преку приказот на изобличувачкиот страв на човекот кој ја открил организацијата на Мабузе и кој бара помош од полицијата. Уште во овие неколку кадри "походот на тираните" е демонски прикажан, иако симболите се наполно реални. Човекот во бел мантил кој експериментира со нешто, препознатлив лик на научник кој се продал на злите



сили, влегува во некоја мрачна просторија во која се крие преплащениот сведок, придружен еден снагатор,, извршител со животински израз на лицето. Разум и терор, еве ја шемата на прикажувањето на тоталитаризмот и масовното безумство. Се работи за прагматизиран разум, мислење во служба на доминацијата (најнапред над природата, потоа и над човекот). "Знаењето кое е моќ, не познава граници ни во поробувањето на битието ни во услужноста кон господарите на светот"<sup>14</sup>.

Интересно е дека ентериерот или, поинаку кажано, "животниот простор" во кој се случуваат најголем број од нештата се работни простории, канцеларии во полицијата, канцеларии во болницата. Всушност, тоа е просторот во кој постојат и се раѓаат карактери и односи подложни на фашизација. "Тестаментот на д-р Мабузе" е филм во кој се владее со светот зад затворени врати, зад кои секогаш некој понизно-демонски прислушува. Таков е ликот на послужителот на шефот на болницата, а и оној на шефот на полицијата. Тука е иронијата; двата шефа "шефуваат" во ист тип организација. Разликата е во тоа што едниот засега ГОНИ. Ланг го согледал типот карактер кој е подобен на тоталитаризмот. Во индивидуалната психологија тој е одреден како садомазохистички карактер, додека во социјалната психологија често се наречува "авторитарен" карактер. Овој најчесто се среќава на "посредувачките" места во организацијата на работата и власта и ја сочинува најплодната подлога на фашизмот. Во реалната ситуација тие навистина постојано живејат во страв и потчинетост, но сепак, не се секогаш наполно потчинети; секогаш има некој подолу. Желбата за неограничена власт над сè живо, рамна на нивното обожување на власта над нив самите, која секој момент ја чувствуваат, секогаш е подготвена за пробив. Средната класа од која Хитлер врбувал верни слуги најмногу ја сочинувале луѓе од токму ваков тип. Според голем број истражувачи на масовната психологија на фашизмот, тој е поход на малограѓанштината, на мислењето кое пред сè е безумност и предрасуда, но кое никаде не сака да остави предрасуди. Сè мора да е јасно, методично средено, како предметите така и луѓето. Таквиот тип мислење станува инструментализирано, инструмент на безумната власт, која владее ликвидирајќи ја индивидуата и изедначувајќи се со мртвото, за да може хипнотизерски да владее. Бидејќи во чинот на хипнозата личноста на оној што е хипнотизиран е ликвидирана, тој реагира и е подложен само на единствениот двигател - силата како хипноза. Тука е и клучниот момент во одредувањето на садомазохистичкиот карактер како најпогоден за тоталитаризмот. Тој живее со никогаш неостварената сопствена власт, идентификувајќи се наполно со туѓата власт што ја чувствува како најголем авторитет. "Социјалната свест на чиновникот ја карактеризира неговата положба во однос на државната власт и

"нација", а не свеста за судбинската поврзаност со колегите на работа. Неговата свест се состои во целосното идентификување со државната власт.... Чиновникот е, исто така, експлоатиран како и индустрискиот работник. А зошто нема никакво чувство на солидарност како работникот? Тоа е заради неговата положба меѓу власта и пролетеријатот. Sprema оние горе е потчинет, а спрема оние долу претставник на власта и како таков ужива одредена морална (не материјална) заштита<sup>5</sup>.

Јасно, овде можат да се најдат карактеристиките на "авторитарниот карактер", однесување кое е и подложно и услужно и наредбодавачко - со два збора: кое ужива и трпи. "Владеење со оние под и подредувањето на оние горе"<sup>6</sup>. Дури и како фашист, тој ги задржува истите карактеристики што се изразуваат во паталашката желба за повисока сила на која би можеле да се подредат. Желбата за власт станува демонска, онака како што демонското го одредува Гете (J.W. Goethe) во "Разговорите со Екерман": "Демонско е она што не може да се проучи со паметот и разумот, нешто што не е во мојата природа, но на што сум подреден". Разликата е во тоа што рационализираното владеење со луѓето, за оној што е потчинет, се јавува во форма на демонско, судбинско, бидејќи, исто така и судбината, тој ги чувствува само ударите, но не е свесен дека со тоа се одржува. Судбината ја докажува својата сила со неумоливото случување, власта станува судбина како ликвидација на сè живо во мртво-во тоталитаризам во кој животот е во служба на системот и станува мртов предмет. Тој е само дел, функција, и затоа е променлив. Не случајно тогаш силата на законот и тоталитарното владеење Ланг секогаш ги покажува со судбински призвук. Не се работи за симболика, туку повеќе за разоткривање на привидот зад кој се крие доминацијата, прикажан и доживуван како судбина. Интересно го аргументира овој став Фром (Frich Fromm) кога вели: "За оние што беа еден чекор пониско од Хитлер, Фирерот беше највисоката сила; за самиот Хитлер тоа беше судбината, законите на Еволуцијата"<sup>7</sup>.

Во филмот на Ланг умоболниот д-р Мабузе станува водач на сите промени. Така, тој ја објавува фашистичката парола: "Човештвото треба да се фрли во бездната на ужасот". Но, сепак Ланг потсетува дека лудот владее со програма, тој го пишува својот план кој членовите на организацијата го остваруваат по најстрог ред. Не можеме да се ослободиме од асоцијациите на "Mein Kampf". Во рационализираното владеење на лудот, кој откако е мртов владее со живите, се открива обидот да се оствари сонот, најметодично да се раководи откако ќе се изедначи со мртвото. Односно, владеењето на д-р Мабузе кај Ланг ја симболизира ситуацијата на фашизмот во која "системот на лудилото е направен како умна норма на светот"<sup>8</sup>.



Феноменот на хипнотичката власт е можеби најсјајно изразен токму во овој филм. Хипнозата овде е употребена симболично и реално да го означи чинот на идентификацијата. Фактот дека шефот на болницата е одеднаш хипнотизиран не треба да се сфати како изолиран момент во неговиот живот. Напротив, тој сиот свој живот е во состојба на идентификација и подготовка за хипноза. Сега наоѓа само објект кој го хипнотизира. Пренесувајќи ги сите свои субјективни сили на силата надвор од себе, тој самиот се прави објект на силата, дозволувајќи таа да стане субјект. Всушност, откако умира Мабузе, во средбата со неговиот "Тестамент" тој го проицира надвор од себе сето она што долго го носел во себе. Со тоа се хипнотизира самиот себеси. Во реалноста, тоа е карактеристика на идентификацијата со државната власт на садмазохистичкиот карактер. Во наводот од Рајх (W. Reich) што го дадовме погоре, тој има една мошне значајна забелешка кога говори за идентификацијата. Еве ја:

"Идентифицирањето" психоанализата го разбира како фактичка состојба со која некоја личност почнува да се чувствува како едно со некоја друга личност, да преземе од неа особини и ставови кои пред тоа не ги поседувала, во фантазијата да се поставува на нејзино место; подлога на тој процес е стварното менување на личноста која се идентификува со тоа што "во себе го прима" својот пример".<sup>9</sup> Така, садмазохистичкиот карактер е непосредно во состојба на продолжена хипноза. Проблемот е во тоа кога ќе почне да функционира "системот на лудилото". Тој жртвите сам ги проицира, самиот си го поставува непријателот. Во филмот тоа не е објаснувано; се останува на нивото на дејствувањето на злите сили, но кое е многу рационално. Методично блокирање на артериите на општеството. Финансиите, со создавањето лажни пари, со поттикнувањето на економската криза и инфлацијата, со уништувањето на фабриките, бидејќи така се добиваат нови армии на безработници, со предизвикувањето епидемии. Рационализирано владеење кое станува катастрофа, судбина, злачовечка природа. Токму овде важи тезата за враќање на просветителството во мит и повторното пострашно паѓање во варварство (Horkheimer-Adorno), бидејќи "помислувањето за деструктивноста на напредокот останува препуштено на неговите непријатели".<sup>10</sup>

Кои се членовите на организацијата? Оние кои се на "работ" на општеството. Тие се оние на кои им се "ветува". Младиот повратник од робија кој неуспешно се обидува да најде работа. Сликата на берзата на трудот говори дека има илјадници како него кои се потенцијални членови. Меѓу членовите има чиновници, пропаднати надежни млади луѓе и индустриски работници. Фашизмот во почетокот е "ветување" за сите. Хитлер во говорите пред индустриските работници дејствува комунистички, апели-

ра на револуционерната класна свест, а со крупните капиталисти преговара да добие пари и ветува забрана на штрајковите. Ветувањето на сите станува масовна измама, зад која се подготвува походот. Завесата на обманата ја игра најзначајната улога во филмот на Ланг. Сите оние што припаѓаат на организацијата не знаат кој им е водачот, бидејќи слушаат глас зад завеса. Тие се во буквална состојба на примачи на наредби, во состојба на подготовка за масовно лудило. Ироничноста на нивната состојба е во тоа што секој од нив може да си замислува дека тоа е негова организација која ќе ги оствари токму неговите барања. Човекот зад завесата може да биде сè, тој е фашистичкиот магепсник кој секогаш има потсмешлива маска. За организацијата тие се само дел од рационализираната разработка на планот, тие се делови на механизмот. Тие стануваат бројки или знаци. Меѓу себе комуницираат на полно формализирано, потчинувајќи се <sup>на</sup> невидливиот демонски Мабузе или на Фирерот. Технологијата станува идеален модел, сè може да функционира како најдобро воден технолошки процес. (Затоа фашизмот и имаше концентрациони логори кои функционираа како производствен процес кој, по природата, ги преработува луѓето). Членовите на организацијата се предаваат на "невидливата" власт за да ја скријат сопствената немоќ. Манијата на гонењето кај себе ќе ја скријат наоѓајќи жртви што ќе ги гонат. Сето општество станува жртва, импулсот станува програма. Лудиот Мабузе гледа низ жртвите, тие постојат за него, тој само неумоливо го тера вителот на пропаста напред. Како во кадарот од филмот кога шефот на болницата бега, хипнотизерската власт не му помага, таа само наредува во заповеднички став со раката вперена в глава. Сомнабуличен гест на кој сите му се потчинуваат, готови да го потврдат своето самозаборавање на кое одамна самите се осудиле. "Тие го следат оној кој не ги гледа, кој гледа покрај нив, кој не ги зема како субјекти туку ги препушта на погонот со многу цели. Нивниот свет е превртен. Наедно, ... знаат... дека зад завесата пробива мртвото. Лудакот, меѓутоа, не ги погодува дури и ако како Фирерот им блеска во лице. Тој само ги распалува. Пословичниот поглед на окоото не ја чува индивидуалноста како оној слободниот. Тој само фиксира. Бидејќи на такви погледи им недостасува рефлексија, тие ги електризираат оние без рефлексија".<sup>11</sup>

Оној што сепак ќе го согледа сиот ужас на таквото хипнотичко потчинување, може единствено да ја изгуби можноста за учество во така организираниот свет. Тој станува на полно несоодветен и непрактичен, завршува во лудница и само пее повикувајќи го имажинарниот за него спасител - шефот на полицијата. Тоа не значи дека меѓу оние надвор и него постои разлика, бидејќи тогаш вистинските лудаци биле на слобода и раководеле со светот. Преплашениот сведок на појавата на организираното зло кај Ланг завршува во самица и пее.



Но, Ланг, сепак, направил законот триумфално да победи во филмот, полудениот шеф на болницата е сместен и затворен во лудацката ќелија на д-р Мабузе. Законот победува, а фашизмот се повлекува зад затворените врати.

Кица БАРЏИЕВА

1. Цитирано според М. Јанјон - "Романтизам, револуција, марксизам" "Нолит", 1976, стр.273.
2. L. Eisner - "Dämonische Leinwand. Die Blütezeit des deutschen Films" 1955 (Демонски екран. Процутот на германскиот филм).
3. На пр. Herbert Read - "Уметност данас", "Младост", Загреб, 1957, стр.57.
4. M. Horkheimer-T. Adorno - "Дијалектика просветителства" Веселин Маслеша. Сарајево, 1974, стр.18.
5. Wilhelm Reich - "Масовна психологија фашизма", Идеје, Београд, 1973, стр.55.
6. E. Fromm - "Анатомија људске деструктивности", Напријед, Загреб 1975, стр.112.
7. E. Фромм, исто дело, стр.111.
8. Horkheimer - Adorno, исто дело, стр. 199.
9. W. Reich. стр.55.
10. Horkheimer - Adorno. исто, стр.9.
11. Horkheimer - Adorno, стр.203.



## ФРОЈД НА УЧИЛИШНАТА ТАБЛА

Или за влијанието на психоанализата врз филмското творештво

(По повод филмот "Жената во излогот")

"Културата ја започнала својата несфатлива метаморфоза во оној момент кога човекот го препознал духот во себе, а цивилизацијата, пак, тогаш кога човекот започнал да ги ограничува во себе своите нагони" - вели Владета Јеротиќ во своето дело "Психоанализа и култура". Во таа смисла е содржана драмата на човекот, напишана од неговото настанување, за неговата свесна конфронтација со природниот нагон и сопственото оковување во општествени конвенции, но драма за чии димензии човештвото ќе стане свесно дури по појавата на Сигмунд Фројд и виенската плејада психоаналитичари. Тој судир меѓу свесното и несвесното, тоа двојство кај човекот е разбирливо, чест предмет на уметноста во нејзиното разобличување на сè она што како дел од стегата на цивилизацијата го става слободниот и волев човек во прангите на неговиот репресивен механизам. Но, како да требаше Фриц Ланг да го сними "Жена во излогот", па една порочна врска меѓу филмот и психоанализата да се круниса со успешен брак. Во ова дело, влијанието на психоанализата не се сокрива - Фројдовото име добива "право на граѓанство" уште во првиот кадар, со неговото сретнување на училишната табла во предавалната на Правниот факултет. Тоа име тука несомнено се јавува и како недвосмислен мотив, ткивото на една наука, и самата во повој, да се вплете во конструкцијата на една интересна приказна која треба да го открие потсвесното во човекот. Психоанализата тука не е само мост кон облагородувањето на содржината на, во овој случај, криминалистичкиот жанр туку и значаен патоказ кој укажува на влијанието на Фројд, а уште повеќе и на Јунг, неговиот ученик, односно на нивните студии за потсвесното и поттиснатото како мовенс на содржинскиот приказ на сонуваните и мечтаените преживелици.

Не е случајно што германскиот експресионизам и неговите претставници, меѓу кои и Ланг, се допираат до една, во тој момент, оспорувана наука. Во околностите во кои твореа, таа можеше и да биде нејасен параван (по сè изгледа колку по нејасен толку подобро) за сè она што ќе се случи во нивната земја во годините што ќе настапат и што го притискаше германскиот човек - репресијата беше дел од цивилизацијата и правниот поредок на една очевидно неуспешна вајмарска комбинација, а ослободувањето од него во форма на ослободување на човековиот нагон, често иницирано од некаков таинствен фирер ("Мабузе"), кој негува некаков однос со психоанализата и на тој начин кумулира во себе таинствени сили и моќ (во споменатиот филм тоа е однос со парапсихологијата), претставуваше варијанта што непријатно



се наднесува со својата "судбинска предодреденост" над времето на конфузијата. Скепсата, како општествена клима, побара во психологијата на масите оправдување на она што неизбежно ќе се случи - обожувањето на еден култ... Така, на една појава германскиот филм ѝ пријде како на нешто што е во човечката природа и неговото негирање на цивилизацијата во разбивањето на нејзините синоними. Националниот спасител (во случајот на "Мабузе", сепак, се форсира поинаков заклучок) ќе стане дел од семотка на една неиспитана и недокажана наука (затоа и се јавува отворена можност тоа да се толкува произволно, во најголем свој дел), а моќникот ќе стане составен дел од слабоста на нациите.

Така, веќе првите обиди во германскиот филм од времето на експресионизмот покажуваат склоност кон прикажување на внатрешно - душевните процеси и низ на нив својствената симболика да ја предодредат општествената патологија. Како зачетник на тој манир се смета Данецот Стелан Риј - кој, инаку, постојано ќе снима во германските сдудија - и неговиот "Прашки студент"; тука нагонот на човекот ќе ја игра главната ролја, конкретизиран во еден двојник од огледалото, односно во сенката на мистериозниот студент, низ кој авторот ќе го манифестира присуството на нашето второ "јас" во сите подли и зли зделки. Потоа ќе се појават многу дела во кои ликовите на порокот ќе бидат создавани во лабораториите на научникот, со што веќе се создава и еден негативен став кон фројдизмот. Со "Доктор Калигари" на Карл Маер, психијатрите ја преземаат улогата што подоцна, барем на филмот, многу често ќе ја играат - тие го симболизираат поредокот на семотка на државата која манипулира со своите поданици - пациенти. Во тој филм еден психијатар со помош на хипноза ги наведува своите пациенти на убиства. Подоцна ќе се јави и обратен однос кон психоанализата и психијатријата и тој, речиси, ќе стане правило во времето на нацистичкиот период на Германија.

Така, во "Тајните на една душа" на Георг Вилхем Пабст, еден психоаналитичар со успех лекува еден невротичар; историчарите на филмот го оценија тоа дело како отворена поддршка на новиот поредок "кој ќе го лекува" општествениот порок и ќе ги избрише јавните неволји со еден потез на раката.

Кај младиот Ланг интересот кон модерната наука и филозофската мисла ќе се јави доста рано, но тој интерес во "германскиот период" на неговото творештво доста непреработено ќе се најде во неговите филмови. Тоа дезавуирање на суштината на егзактните дострели во "Уморната смрт" - дело на самиот почеток на неговата кариера - не е многу забележливо; запретано е во полите на традиционалните преданија. Имено, во тој филм се води дијалот меѓу гласникот на смртта и една девојка, чија цел е нејзиниот љубен да биде вратен меѓу живите. Но се ќе заврши така што до средба меѓу вљубените ќе дојде дури во



земјата на умрените; тука влијанието на Танатасовиот нагон е "пресудно" за девојката, односно можеме да сметаме дека во филмот се сретнуваме со дел од Фројдовите сознанија за смртта ("Сè што произлегува од нагонот за смртта, директно му служи на животот"), инаку подоцна отфрлени од Фром во неговата "Анатомија на човековата деструктивност". Во "Доктор Мабузе - коцкар" Ланг по малку ќе манипулира со семокта на хипнозата, додека во "Мабузе" имаме коинциденција со еден опишан случај во студијата "За хистеријата" напишана од Јозеф Браер и Сигмунд Фројд уште во 1895 година. Таа студија денес се смета за прапочеток на парапсихологијата, нешто што во она време било на сосема втор план.

Во "Жената во излогот", дело на неговиот "американски период", Ланг гради убава синтеза на физичкото и трансценденталното, на сензуалното и спиритуалното. Човековиот сон, инаку најмногу истражуван од Јунг, во ова дело не доближува до архетипското во човекот, претставува клуч за истражување на човековиот порок и агресивната природа, но не како начин за негово објаснување (Ланг во овој случај не е едностран) туку како врата што не води кон потиснатите несвесни содржини на цивилизираниот човек, како доказ за несовладливоста на вистинската човекова природа - суштина што во јавниот живот им отстапува место на конвенциите, а која во сонот си наоѓа простор за неограничено празнење. Така, професорот по кривично право низ сонот, кој секогаш е некаков обред или иницијација, се ослободува од премрежјето на личните врски (неинтересниот брак, рамнодушните студенти, мислата дека на факултетот не е доволно ценет, додека неговите пријатели се општествено поафирмирани) и се оспособува да ја игра својата игра како поединец. Тој, наоѓајќи се за прв пат сам, без своето семејство, не знае што да прави со својата слобода... Сонот му понудува нова врска, порочна, и поради низа околности, нераскинлива - во неговиот живот влегува друга жена, мечтаена жена, убавица облечена во црна облека: вистинска *femme fatale*.

Значи, Ланг не се служи туку така со сонот; кај него прикриени-те желби, компензирани низ соодветни симболи, имаат, така да се рече, научно покритие. Така, таа фатална жена не е ништо друго туку вообичаена форма која сонот им ја "подарува" на мажите како олицетворение на несвесното (во сонот на жената тој лик е вообичаено - маж); тоа е онаа, таканаречена анима, женската половина во машката личност, потиснуваниот дел на неговата мажественост, темната страна на Месечината, неговиот пророк и носител на неодредените чувства. Како дел од ирационалното, необично привлечната жена ќе го наведе професорот на убиство, навидум убиство во нужна одбрана. Така, непосредно доживеаното во текот на денот се вткајува во ирационалната приказна што ќе биде сонета-нужната одбрана беше предмет на неговото предавање пред недоволно љубопитните студенти тоа утро. Но, како да се толкува тој почеток? Зошто убиство? Очевидно одговорот



лежи во Ланговото добро познавање на истражувањата за сонот и по повод сонот: секој однос меѓу мажот и жената содржи доза на насилство, а тоа е особено присутно во сонот, односно онаму каде што модерниот човек е останат како единствен терен за компензација на древните обреди (во тие обреди пак, на нашите претци се компензирал придушениот нагон), па така и меѓуполовото насилство, на пример си добива значајно место токму во таквите обреди: во почетокот и самата венчавка што треба да легализира еден полов однос пред генсот, предвидувала инсценирано силување, подоцна се предвидувало инсценирано откраднување на невестата а денес сето тоа атрофирало во обично пренесување на девицата на раце преку прагот на домот); се разбира, ако сонот води кон сексуален однос, кој сам по себе содржи доза на насилство - на насилно спојување на машката мисла (логосот) и женската податност (еросот) - тогаш нема да се јават други форми на манифестирање на насилството, како што се: кавгата, ранувањето, бркањето и слично. Во овој случај не доаѓа до сексуална врска токму тогаш кога таа се претпоставува како врв на ноќната забава, и тоа заради нејзино продолжување во поинаква форма - нашиот професор и фаталната жена од излогот го сокриваат убиството од очите на јавноста; заштитата на мажјакот останува, но е дискретна, нееротична. Зошто? - повторно се прашуваме. Затоа што на професорот понеопходна му е афирмацијата во општеството одошто љубовната врска. Така, целиот јазел на случајот, всушност, ќе претставува мотив за натпревар меѓу професорот како убиец и неговиот пријател како вешто лице, односно како јавен обвинител, натпревар во кој треба да победи брзината на мислата и предноста на логиката. Се случува присакуваното: професорот ја добива катедрата по кривично право, убиството е заташкано, а телефонот звони. Очевидно жените од сонштата, како најопасни меѓу својот род, се доста упорни, а потиснатите содржини кај мажите доста незаситни.

Всушност, во не сосема долгата историја на филмот, кој се развива речиси паралелно со психоанализата, допирните точки меѓу него и оваа наука се многу почести отколку што се мисли. Доста сличен на Ланговиот "Жена во излогот", барем по својот мотив, е филмот за "јуначките" преживеалици на Волтер Мити (1947 година); и тука измислените настани го компензираат човековото чувство на помала вредност. Слично е и во американскиот филм "Улицата Бовери" (1955 година), каде еден пропаднат алкохоличар од њујорското гето, сонувајќи за низа животни пријатности ја компензира едностраноста на својот дух. Многу е почест мотивот на анимата. Во Коктоовиот "Орфеј" една жена (во црно, се разбира) ќе го однесе главниот јунак низ скалилата на смртта, во јапонскиот филм "Угетцу" (1953 год.) еден селанец лесно ќе падне под кобното влијание на негативната анима, додека пак во германскиот "Син ангел" (1930 година) една кабаретска пејачка на сон ќе го понижува надмениот и претерано сериозен професор, со што ќе ја компензира потиснуваната страна на неговата личност. Веројатно, најпознато дело во кое се јавува деструктивната



анима, и тоа не како сон туку како симбол, е "Ева" на прослави-  
ниот Џозеф Лоузи. Во ова дело, кое кај публиката ќе доживее  
неуспех, Жан Моро игра блудничка, машка мачителка, "во неа  
горат огнови кои, како во пеколот, ги упропастуваат мажите,  
ги казнуваат нивните дотогашни гревови". Се разбира, и Жан  
Моро е облечена во црн костум.

Љубомир КОСТОВСКИ



#### РАЗГОВОР СО ФРИЦ ЛАНГ

(Разговорот го воделе Жан Домарши и Жак Ривет во  
септември 1959 година)

- Кој период од Вашето творештво најмногу го сакате ?

ЛАНГ: Тоа е многу тешко да се каже. Не станува збор за од-  
бегнување. Незнам што треба да одговорам. Дали повеќе ги са-  
кам американските или германските филмови? Јас не можам  
за тоа да зборувам, дали ме сфаќате? Природно, секој мисли  
дека токму филмот што сега го прави е оној најдобриот. Ние сме  
сепак само луѓе, а не богови. Дури и ако знаете дека овој филм,  
барем по режијата, е помалку значаен отколку претходниот, Вие  
сепак сакате од него да создадете свое најдобро дело.

- Јасно. Но кога посматрате од дистанца, дали во Вашите  
различни периоди, било оние германските или американските,  
постојат некои филмови коишто ги сакате повеќе од другите?

ЛАНГ: Да. Јасно. Слушајте, кога снимам суперпродукции јас се  
интересирам за емоциите на луѓето, за реакцијата на публиката.  
Тоа беше случај во Германија со филмот "Убиецот М". Во еден  
авантуристички или криминалистички филм, какви што се "Доктор  
Мабузе" или "Шпиони", постои само чиста сензација, додека раз-  
вој на карактери нема. Но, во филмот "Убиецот М" започнав неш-  
то, за мене сосем ново, што го продолжив во "Законот на лин-  
чувањето". Затоа мислам дека овие два филма најмногу ги сакам.  
Постојат и други што ги режираа во Америка, како што се  
"Скерлетната улица", "Жена во излог" и "Додека градот спие".  
Се се тоа филмови кои се базираат врз општествената критика.  
Се разбира јас тоа најмногу го сакам зашто сметам дека критика-  
та е нешто основно за режисерот.

- Што Вие точно подразбирате под општествена критика, критика  
на системот или критика на цивилизацијата?

ЛАНГ: Тука не може да се прави разлика. Станува збор за крити-  
ка на нашата средина, нашите закони, нашите конвенции. Ќе Ви  
откријам еден проект. Сакам да снимам филм во кој ќе го внесам  
целото срце. Тој филм ќе го покаже денешниот човек онаков каков  
што е: ја изгубил сета смисла на животот, работи само за реал-

носта, за пари, не да ја збогати душата туку да стекне материјални добра. И затоа што ја заборава смислата на животот, тој е веќе мртов. Се плаши од љубовта, сака само да оди во кревет, да спие со жена, но не сака врз себе да преземе одговорност. Единствено го интересира задоволувањето на желбите. Важно е овој филм да се сними сега. Филмот "Додека градот спие", кој ја прикажува огорчената борба на четворица луѓе преку весник, тоа е почеток. Мојот јунак го одбива личното задоволство да биде човек. Денес секој бара позиција, власт, пари, но ништо внатрешно. Како што гледате, тешко е да се каже: "Јас го сакам ова или јас не го сакам она". Кога се започнува еден филм, можеби точно и не се знае што се сака. Секогаш се наоѓаат луѓе кои ми објаснуваат што сум сакал да кажам, а јас им одговарам: "Вие знаете за тоа многу повеќе отколку јас самиот". Кога се прифаќам кон некое ново дело, јас се обидувам во него да пренесам некое чувство.

- Всушност, она што Вие го критикувате во своите филмови би била некаква алиенација во онаа смисла во која во Германија се сафа "entfremdung"?

ЛАНГ: Не, тоа е борба на индивидуата против околностите, вечниот проблем кај старите Грци, борба против богот, борба на Прометеј. Денес исто така, се бориме против законите, против императивите што не ни изгледаат ни праведни ни добри за нашето време. Тие можеби ќе бидат нужни за триесетина или четириесетина години, но во моментот не се. Секогаш се бориме.

- Тоа важи за сите Ваши филмови, за "Рансот на проколнатите", за "Додека градот спие"...

ЛАНГ: Да, за сите мои филмови.

- Дури и за "Нибелунзите"?

ЛАНГ: Точно, само што, мислам, тој филм сакаше да биде премногу голем за да може минуциозно да влезе во душата.

- Исто така и во "Метрополис", сижето е веќе јасно означено.

ЛАНГ: Јас сум мошне строг кон своите дела. Повеќе не може да се каже дека срцето е посредник меѓу раката и мозокот, затоа што е во прашање чисто економски проблем. Заради тоа не го сакам "Метрополис". Тој лаже; јас не го прифатив ни додека го снимав.

- Дали тој филм Ви беше натурен?

ЛАНГ: Не, не.



- Тој мошне не изненади, неговиот заклучок изгледаше како да е налепен, додаден кон филмот, како да не е негов составен дел.

ЛАНГ: Мислам дека имате право.

- За разлика од ова, заклучокот во "Законот на линчувањето" Вие не го негирате?

ЛАНГ: Не, заклучокот во "Законот на линчувањето" е индивидуален, а не општ заклучок. Не може да се даваат рецепти за живот.

- Крајната порака на сите ваши филмови би била дека секој човек треба да го изнајде сопственото решение.

ЛАНГ: Јас така мислам. Човек може да се бунтува против лошите, лажни нешта. Треба да се бунтува кога е во "замка" на околностите, конвенциите. Но јас не верувам дека убиството е некакво решение. Злосторството од страст не служи за ништо. Вљубен сум во една жена, таа ми е неверна и јас ја убивам. И што тогаш, ми останува? Ја изгубив својата љубов, зашто таа е мртва. Ако го убијам љубовникот, таа ќе ме замрази. Јас повторно ја губам нејзината љубов. Да се убие никогаш не е решение.

- Што е тогаш за Вас решение? Какво е решението на пример, за јунакот во филмот "Додека градот спие", зашто заклучокот во овој филм ни изгледа многу песимистички, дури полн со горчина.

ЛАНГ: Јас не мислам дека животот треба да биде многу сладок. Но мојот заклучок не е песимистички. Гледаме како четворица луѓе се борат да се доберат до одредена општествена положба, еден заради пари, друг заради власт, третиот, повеќе не се сеќавам заради што, а последниот затоа што ужива во тоа. Но оној што ги победува другите е човек со некаков идеал. Тоа ќе рече, ако секогаш го правиш она што мора да го правиш, а притоа не се мразиш себеси, ако не чувствуваш потреба да се плукнеш во огледалото кога изутрина се огледуваш во него, тогаш ќе го добиеш она што го сакаш. Каде Вие тука го наоѓате песимизмот?

- Ние пак имавме впечаток дека "симпатичниот" јунак и не беше толку симпатичен.

ЛАНГ: Тоа е друга работа.

-Сакавме само да кажеме дека основната интонација на тој филм...

ЛАНГ: Интонацијата на тој филм е можеби, накратко, интонација на филмот што сега сакам да го снимам: тоа е критика на современиот свет во кој никој не живее со сопствен живот. Сите постојано сме под притисок на обврските од работата што се за нас



многу значајни. Најпосле важни се и парите. Честопати критичарите ме прашуваат зошто сум го снимил тој и тој филм? Точно е дека и мене ми се потребни пари. Сомерсет Мом напиша дека дури и зметникот има право да заработува пари.

- Па сепак, дали постојат филмови што сте ги режирале само заради парите, а за кои воопшто не сте биле заинтересирани?

ЛАНГ: Не. Јас никогаш не сум потпишал ниту еден филм заради пари, никогаш. Но некои филмови, признавам, можев да ги направам поинаку. Штом замислам некој филм, веќе сум заинтересиран за него, но некои авантуристички филмови помалку ме интересираат од на пример, "Убиецот М" или "Законот на линчувањето" или "Жена во излогот", накратко од филмовите што го критикуваат нашето општество.

- Што Ве наведе да го снимите вестернот каков што е "Ранчот на проколнатите"?

ЛАНГ: Најнапред, да покажам што се случува со жената која некогаш била кралица на коцкарница и со, човекот кој некогаш бил славен револверист, а кој, бидејќи веќе остарел, не пука толку брзо како порано и со тоа престанал да биде херој. Доаѓа младич кој пука побрзо од старецот. Тоа е вечниот почеток. Потоа, ме заинтригира и еден технички момент: воведувањето на песната како драмски елемент. Со шест или осум стихови од таа песна јас успеав побрзо да дојдам до заклучокот и притоа одбегнав да покажам некои нешта кои на публиката би ѝ биле досадни, а кои не се толку значајни за филмот.

- Дали во тоа време гледавте и дали сеуште многу гледате вестерни?

ЛАНГ: Да, јас ги сакам вестерните. Тие имаат многу едноставна и неодолива етика. Тоа е етика на која повеќе не се укажува затоа што критичарите станаа премногу софисти. Тие забораваат дека е неопходно вистински да се сака жената и за неа да се бори. Кога го подготвував филмот "Тигарот од Ешнапур" долго расправав со авторот на дијалогот, зашто барав махараџата да каже: "Ако ми дадете чесен збор, ќе Ви дадам слобода на движењето низ мојата палата". Писателот на дијалогот ми одговори: "Ма, слушај, на тоа сите ќе се смејат. Колку денес вреди чесниот збор?" Признајте дека тоа е ужасно тажно. Денес нема договор кој не би можел да го раскинам или кој мојот партнер не би можел да го раскине. Зошто да се напишат сто страници текст ако тој одбие да ми даде пари? Јас тогаш сум присилен да одам на суд и тоа трае пет години. Истото важи и за мене. Ако јас одбијам да ја извршам мојата обврска, никој

не може на тоа да ме присили. Тоа е глупо. Меѓутоа, ако дадам чесен збор, тој ме обврзува. Тоа се едноставни и примарни идеи што треба да ѝ ги повторуваме на младината, треба да ги повторуваме секоја година, зашто секоја година се појавува нова генерација. Во Берлин видов еден филм вперен против војната. Критиките беа многу лоши, Му префрлаа дека не донесува ништо ново и оригинално, дека изложува стари теми. А што ново може да се каже против војната? Важно е постојано тоа да се повторува, уште еднаш, па уште еднаш и уште еднаш.

- Го сметате ли Вие филмот како инструмент за влијание и воспитување?

ЛАНГ: За мене филмот е страст. Јас многу го сакам, бесконечно. Често пишувам дека е тоа уметност на нашето столетие. И тој мора да биде критичен.

- Кој беа причините што Ве наведоа да го снимите филмот "Жед за живот" и заради што го изменивте крајот, па дури и почетокот?

ЛАНГ: Во една критика Вашето списаниение веќе одговори на тоа прашање.

- Но Вие го сакате тој филм. Или можеби не сакате да зборува-те за него?

ЛАНГ: Напротив, јас сакам да зборувам за тој филм, но Реноаровиот филм е многу подобар. Прво, јас имав договор. Ако го одбиев, ќе ми кажеа: "Добро, но ако најдеме некој друг филм за Вас, нема повторно да добиете пари, зашто веќе ги примивте за овој филм!" А тоа би можело да потрае две години. И, така, јас се согласив. Продуцентот ми рече: "Во ред, нам многу ни се допаѓа Реноаровиот филм, но ние не можеме да прикажуваме сексуални перверзии. Нам ни е потребен вистински Америка-нец". Всушност тој имаше право, зошто американската цензура би се побунила против личноста која би била слична на Жан Габен. Не можете ни да замислите какви сѐ тешкотии имавме за да пронајдеме железничка компанија која би ни дозволила снимање, образложувајќи го тоа со убиството што го прикажуваме. Ни одговорија: "Убиство на наша линија, тоа е невозможно". И имаа напълно право, апсолутно. Мислите дека акционерите од Санта Фе би биле задоволни да видат филм за убиство кое се одигрува во Санта Фе? А и ова, кој може да снима филм на тема човек - свер, а да не снима според книга? Мојот филм не е "Човек - свер". На англиски го нарекоа "Human Desire".



Тој беше само инспириран со книгата, со филмот. Јас само се прашувам зошто Вие во "Cahiers" напишавте добра критика за него.

- Вашиот филм е, сосема сигурно, убав.

ЛАНГ: Многу Ви благодарам, многу сте љубезни, но тоа не е "Човек - звер".

- Да се вратиме на претходната тема за вестернот. Постои една забелешка што често Ви ја упатуваат критичарите, со кои ние, впрочем, не се сложуваме. Тие Ви префрлаат дека сте наклонет кон она што накусо се нарекува мелодрама. Дали Вие таа таканаречена мелодрама ја сакате и во вестерните, полициските филмови и во филмовите на тема триаголник, заради тоа што токму таа овозможува поизразени ситуации, ситуации во кои човечките битија ќе бидат повеќе разоткриени?

ЛАНГ: Јас не знам што е тоа мелодрама. Вистина е дека често во животот виѓав убийци. Често се наоѓав на места на злосторства. Јас не мислам дека она што го гледав било мелодрама. Но, впрочем, не е мое да ја критикувам критиката. Јас правам филм, донесувам дете на дневната светлина. Секој има право да го критикува. Тоа е сè. Дозволете ми да уживам во фактот кој единствено ме прави среќен: поволниот прием од страна на публиката. Јас не работам за критичарите туку за публиката која е, се надевам, млада. Не работам за луѓето од мојата возраст, зошто тие треба веќе да се мртви, како што сум и јас. Јас никогаш не посакував да дојдам во Париз. Оној коктел, оние неколку збора пред публиката во Кинотеката, ѝ го реков тоа на госпоѓата Ајснер, сето тоа ми личи како споменик на човек кој, за жал, сèуште не е мртов. Само публиката има право. Младата публика навистина реагираше. Бев возбуден, многу возбуден, зошто тоа беше доказ дека не сум работел залудно.

- Вие пред малку ни напомнавте дека не е работа на режисерот да критикува. Дали е тоа дефиниција за режијата?

ЛАНГ: Мислам дека секоја уметност има право нешто да критикува. Не е нејзина задача да каже: ова е добро, убаво, прекрасно. Во секој случај, што може да се каже за добрата жена? Таа е добра мајка, добра сопруга. А што може да се каже за жена која е многу зла? За неа може да се зборува два часа, таа е интересна. Дали е така или не? За првата се вели: добра е, а за втората... Прашањето се поставува вака: зошто



ова втората е лоша? Дали е навистина лоша? Има ли таа право на тоа? Какви биле околностите? Дали се луѓето одговорни за тоа? За неа може да се разговара цела ноќ. Па дури и со неа би можело да се разговара цела ноќ. Јас тука, во Париз, го видов англискиот филм "Место во високото општество". Тука постојат две жени, едната е многу искрена, другата е зла. Поинтересна беше Симон Сињоре, не затоа што е подобра артистка туку затоа што чувствата беа пострастни.

- Во колкава мерка бевте под влијание на експресионистичката струја и на каков начин реагиравте на неа?

ЛАНГ: Јас бев под големо влијание на експресионизмот. Не е можно да се помине низ една епоха, а да не се прими нешто од неа.

- Ни се чини дека "Нибелунзите" беа експресионистички филм во добра смисла на зборот, додека "Калигари" беше во лоша смисла.

ЛАНГ: Не сте во право. "Калигари" беше интересен обид, тоа беше прво искушение. Кога Вине сакаше тоа повторно да го проба со филмот "Genuine", повеќе не одеше. Филмот е жива уметност, Треба да се прифаќа сè она што е ново; се разбира, не без проверувања, но треба да се прифаќа она што е добро за Вас, она што Ве збогатува.

- Што, според Вас, беше добро во експресионистичкото движење, што Вие прифативте од него во Вашите филмови?

ЛАНГ: Тоа е мошне тешко да се каже; јас се потпирам на своите емоции, се обидувам да создадам нешто. Во вакви интервјуа луѓето ме испитуваат или ми докажуваат што сум сакал да кажам. Еден ден, во Америка, моите обожувачи ми објаснуваа на што сум мислел додека сум го режирал "Убиецот М". Јас им одговорив: "Тоа е мошне интересно, но јас за ова првпат слушам!" На ова, навистина, не би можел да Ви оговорам; во прашање се емоции. Кога млади режисери ќе дојдат и ќе ми побараат: "дајте ни некакво правило за режија", јас им одговарам: "правила не постојат". Денес ми се чини дека ова е добро, дека треба да се оди по овој пат, а утре ќе кажам дека тоа не е правиот пат, дека е потребно да се земе друга ориентација. Некогаш се користев со железница, а сега се служам со авион, но јас заради тоа не можам да тврдам дека железницата е лоша. Не умеам да кажам што пронајдов во експресионизмот. Се користев со него, се обидов да го сварам.

- Некои од Вашите колеги сакаат да развиваат теории за уметноста, особено Ејзенштејн, кој напиша многу теоретски текст-

ви. Дали Вие некогаш сте паднале во искушение да се занимавате со теоретски размисли, поаѓајќи од своето дело, кое како што тоа го правеше Ејзенштејн со своето дело од кое сакаше да извлече општа теорија на филмот?

ЛАНГ: Јас мислам дека кога некој има некаква теорија за нешто, тогаш тој е мртов. Јас немам време да мислам на теорији. Треба да се создаваат емоции, а не да се поаѓа од правила. Да се работи според правила значи да се работи според сопственото искуство, значи да се потпре врз сопствената рутина. Познавам еден човрк чие име е Кракауер и кој ја напишал книгата "Од Калигари до Хитлер". Неговата теорија е апсолутно погрешна. Тој изнаоѓал разни можни елементи за да ја докаже вистинитоста на една лажна теорија. Јас сум затоа присилен да ја одвртувам денешната младина од верувањето во вистинитоста на една книга која содржи такви глупости. Јас тоа му го соопштив на односниот господин. Тој поради ова страшно се навреди. Вие знаете дека јас имам јазик, доволно ми е да се послужам со него, па да го докажам сè она што ќе ми падне на памет. Но на мојата вистина тоа не ѝ е потребно. За уметникот теоријата не значи ама баш ништо, таа им служи само на оние луѓе кои веќе се мртви.

- Дали имавте можност во Германија да го запознаете Мурнау?

ЛАНГ: Да, но не богзнае колку добро. Тој мошне рано замина за Америка и веќе беше мртов кога јас пристигнав таму. Создаде извонредни дела. Тоа беше многу интересна личност. Го направи "Nosferatu", многу, многу добар филм; во "Табу" и во "Фауст" има, исто така, многу интересни и страшни нешта.

- Бидејќи често одите во кино, дали на некои автори повеќе им се восхитувате одошто на другите? Или повеќе би сакале да го премолчите одговорот на ова прашање?

ЛАНГ: Би ги премолчил имињата, но, природно, сакам некои автори.

- Дали му се восхитувате на Реноар?

ЛАНГ: Тоа веќе го реков; "Човек-свер" е подобар филм од филмот "Жед за животот". Тие два филма не може да се споредуваат.

- Што мислите за Орсон Велс? За Николас Реј?

ЛАНГ: Видов два или три Рејови филмови; мошне ми се допаднаа. "Бунтовникот без причина" е многу добар филм.

- Во неговиот филм "Тие живеат ноќе" доста се чувствува инспирацијата од Вашите филмови.

ЛАНГ: Се соглеувам. Знаете и јас по нешто крадев од други режисери, па се чувствувам многу задоволен и горд ако некој и од мене краде. Што значи тоа, впрочем, да се краде? Да земете некаква мисла која Ви се допаднала и се обидуваат да ја усвоите...

(превод: И.П.)

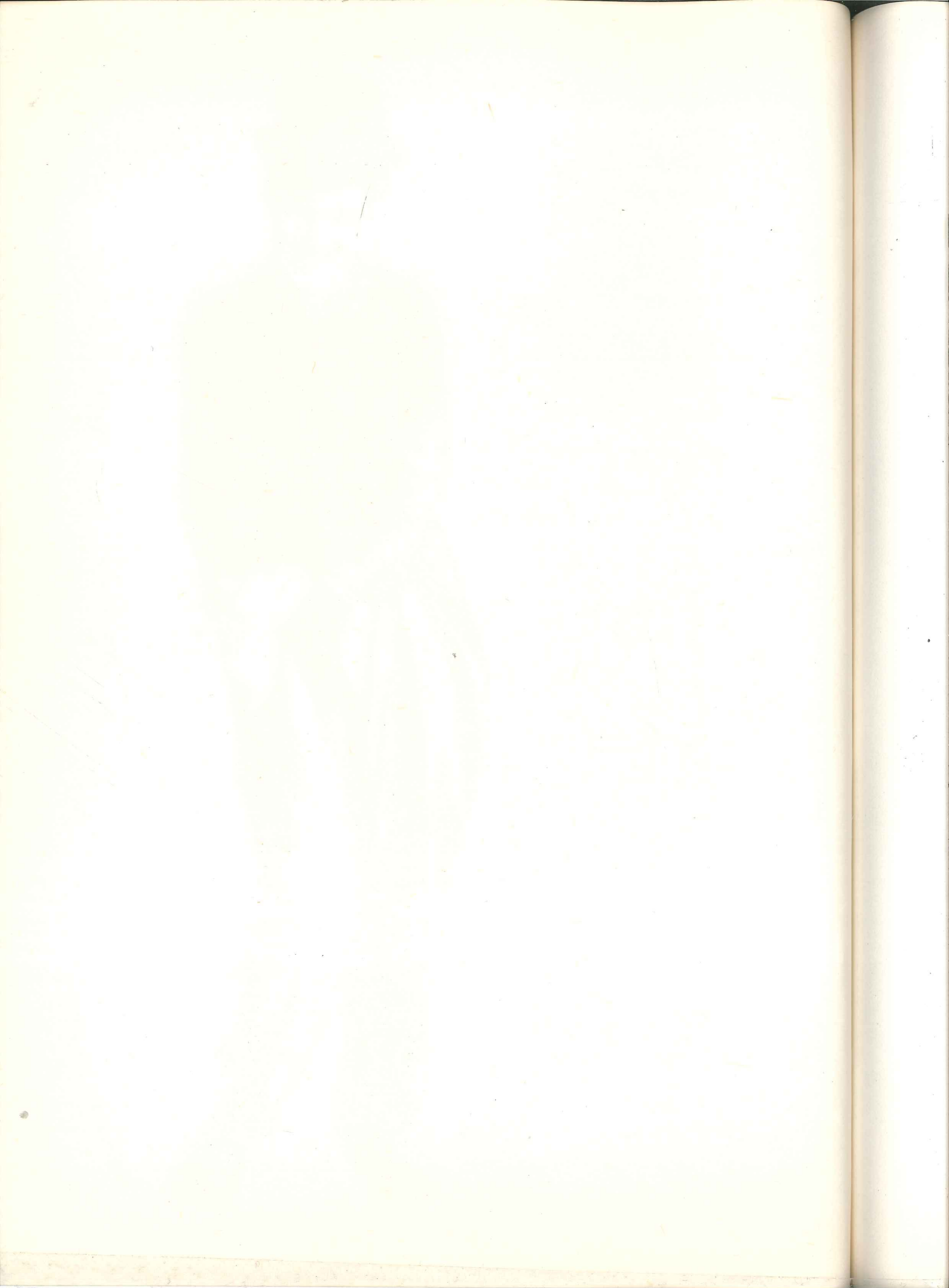


1870-1871

1872-1873

1874-1875









## ПРАВОТО НА ХЕРОИЗАМ

Нам пак нека ни биде дозволено да го огласиме исчудувањето; зарем само неполни дваесет години не делат од појавата на "Генералот дела Ровере", зарем само до пред две децении филмот можеше да верува дека човекот, откако ќе му биде доверена големата судбинска задача, ќе успее да ги мобилизира сите свои сили и да го оствари хероичниот подвиг! Та современиот филм нели толку убедливо ни докажува дека зад јуначкиот оклоп на легендарните имиња се кријат побудите на гласните манипуланти, на егоистите, лицемерите и страшливците! Но, еве, Роселини имал поинакво мислење за тоа, тој го тврдел токму спротивното. Доволно е човек да ѝ припаѓа на правичната идеја, да ѝ се приклони на историската вистина и да не дејствува во името на мрачните, разурнувачки сили. Сите ситни гревови што ги имал на совеста, сите измами со кои ги навредувал дури и луѓето што ги љубел, ќе бидат избришани од величествениот гест на подвигот.

61

Ние добро се секаваме како овој симпатичен измамник го пре-  
чекуваат службениците на озлогласеното гестапо. Тие го соси-  
пуваат со фамилијарна љубезност, му нудат кафе и поведуваат  
со него речиси мирновременски разговори. Од сликата на стра-  
вотното гестапо, додека Бертоне се движи во неговите простории,  
внимателно ќе биде отстранета атмосферата на сеприсутната смрт,  
што, од сосема разбирливи причини, во "Рим - отворен град",  
на пример, Роселини доследно ќе ја подвлекува. Тој сосема  
извесно пресметал со какви искушенија ќе ја оптовари совеста  
на својот херој ако го соочи со некој окрвавен труп, со некое  
злосторничко дело што го извршиле службениците со кои "сора-  
ботува". До совеста на Бертоне нема да допре ни она злокобно  
отчукување на дактилографската машина која ги регистрира ими-  
њата на осудените на смрт или на прогонство и чиј звук, всуш-  
ност, ја кондензира распространетата закана на смртта. Росе-  
лини, значи, ќе инсистира да го оневозможи Бертоне да биде све-  
док на ужасите што ги вршат професионалните убијци и со тоа  
да го отстрани евентуалното сомневање дека тој е нивни соучес-  
ник.

Ова е само еден од низата детали кои не ги откриваат механиз-  
мите на Роселиниевата уметност. Таа, како што ќе ни докаже и  
наредниот пример што ќе го приложиме, не го приграбува секој  
расположлив податок и факт, туку ги користи само оние сведош-  
тва што и' се природени на драмата и, уште повеќе, на секоја од  
нејзините постапни фази. Сликата на неизбежната смрт во епи-  
логот на филмот, кога Сика ја потпишува сопствената смртна  
пресуда и кога ја презема улогата на легендарниот Дела Ровере,  
ќе добие интензитет и сила на нешто скоро фаталистичко. Таа  
ќе биде заситена од симболите на смртта, кои сепак не го напуш-  
таат својството на физичка стварност: темнината, влагата, стрела-  
ните тела, металот на оружјето, викањето на помош, стравот пред  
умирачката, очајот, патосот, и над сè, чувството дека еизврше-  
но вистинското дело.

Но, пред овој трагичен епилог идниот херој ќе помине низ  
најфантастични а сепак така природни преобразби. Тој ќе го  
обнови и зацврсти познанството со германскиот командант, кој  
-каков ли парадокс, ќе ни се осветли со добродетели кои упо-  
ребени во остварувањето на некоја благородна цел, би го воз-  
неле до ранг на беспримерен херој. Но фашизмот - ни дока-  
жува Роселини - не може да создаде автентични херои. Јунаштвото  
со кое тој манипулира, порано или подоцна ќе изроди единствено  
целати, монструми, доктринирани убијци. До тоа нешто задоц-  
нето сознание ќе дојде и германскиот командант, кога во финал-  
ната секвенца на филмот осаменички ќе признае: јас сум тој што  
погреши.



Додека малиот безначаен Бертоне, сега веќе во функција на легенда, достоинствено ќе загине исполнувајќи - ни по-малку ни повеќе - историска задача. Достоинственоста на неговиот подвиг не ќе ја помрачи ни фактот дека автентичниот Дела Ровере го завршил својот живот речиси бедно, како бегалец пред вперените фашистички митролези на отворен друм. Напротив, Тоа само ќе ја потврди величественоста на Бертоневиот подвиг.

Ситните таленти, како оние што денес ги преплавуваат меѓународните филмски фестивали, веројатно би чепркале по биографијата на ситниот измамник Бертоне и за својата недоверба во хероиката на малиот човек би го деградирале достоинството на неговото прометејско решение. Роселини, меѓутоа, ја познава многу поодблиску мудроста на оној што довикувајќи ја смртта го продолжува траењето на животот.

Горѓи ВАСИЛЕВСКИ

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★  
МОРАЛОТ НА БОРБАТА И ОТПОРОТ ВО ЧОВЕКОТ

---

(Роберто Роселини: "Рим отворен град" (45) и "Генералот дела Ровера" (59)).

Родоначалникот на прославениот италијански неореализам - Роселини, она што го инаугурираше како автентичност и авторски концепт во своите први два најнеореалистички филма: "Рим отворен град" (45) и "Паиза" (46) - со тезична доследност го заокружи во филмот снимен по 14 изминати години од првиот екстатичен вран на новосоздадениот филмски тренд - во филмот "Генералот дела Ровера" (59). Всушност, својот етички однос кон војната и отпорот на човекот во најтешките искушенија, Роселини ќе го заокружи токму во својот филмски "тандем" што го сочинуваат: "Рим отворен град" и "Генералот дела Ровера". Обата поаѓаат од исто време - окупацијата на Италија, мракот што владее во земјата и во луѓето - време кога животот како да запира. Роселини, со своето длабоко хуманистичко определување, во овие дела се интересира за однесувањето на луѓето во невремето на војната - кога "во маките се познаваат јунаците". Во првиот филм проблемот е конкретно лоциран во релациите на прогресивното човеково определување за отфрлање на потчинетоста пред фашистичкиот окупатор, значи определеност за акција која ќе го инкарнира движењето на антифашистичкиот отпор во окупираната Италија или, уште поточно, предадената Италија од домашните фашистички вазали на Хитлер. Директен протагонист на отпорот во филмот "Рим отворен град" ќе биде активистот Манфреди, а специфична варијанта ќе претставува попот Дон Пјетро, чиј морал е идентичен со Манфредиевиот. Нивната решеност да се жртвуваат за слободата и вистината



произлегува од нивниот став и убеденост. Затоа првиот чин е непоколеблив. Во случајот на централниот драмски лик, пак, на содржински многу послојниот и драмски подинамичен филм - "Генералот дела Ровера" - се работи за метаморфоза на моралот, за разбудување на свеста за отпорот и чинот на херојството по изминатата катарза. Зашто личноста што ја толкува извонредниот Виторио де Сика (лажниот инжењер) на почетокот е апсолутно неморална, нехумана. Тој е обичен пробисвет, измамник и коцкар кој за да дојде до пари, постапува макијавелистички. Набргу го откриваме неговиот "бизнис": тоа е мрачниот и бескруполозен лов на живи души, тој едноставно ќе тргува со животите на несреќните заробеници, служејќи се со уценувања и лажни ветувања. Неговото хохштаплерство е перфидно, ние сме сведоци на манипулациите што тој ги прави со невините жртви, со кои тргува; последиците се посредно застрашувачки. Но и на измамникот ќе му останат, конечно, "куси нозете", ќе биде откриен од гестаповците и соочен со своите "клиенти" на кои лажно им ветувал дека ќе им ги ослободи најблиските. И токму од таа сцена на соочување со измамените луѓе како да започнува метаморфозата на дотогаш нечовекот. Тој ќе признае дека морал да им дава некаква надеж на тие луѓе, на тие очајници. Но, тоа е сè уште далеку од вистината за макар и минимална мотивираност од позициите на хуманизмот - да им се помага на несреќниците. Тоа, побргу, би бил само гест на блефирање за да се извлече кожата пред шепите на Гестапо. Се разбира, гестаповскиот шеф својата жртва ќе ја процени и тактички ќе планира да ја искористи како мамка за поголемите "риби" од вистински непријателскиот табор на движењето на отпорот. Де Сика, во договор со гестаповецот, ќе биде "уфрлен" во затворот за политички затвореници под лажното име на извесен генерал дела Ровера со цел да се намами вистинскиот водач на движењето на отпорот. Престојот во затворот ќе биде решавачка етапа во забрзувањето на трансформацијата, поточно во будењето на човекот во Де Сика, кој пред тоа беше безнадежно отпишан. Тој во затворот ќе сфати дека надвор од неговата мршојатска позиција, од неговата нечовечност, која не убива со своите раце туку со својата незаинтересираност и егоистичност - постојат вистински луѓе кои се борат, решени да го жртвуваат животот, кои имаат мотив за своето живеење, чиј морал го диктира нивниот отпор во името на слободата и човечкото достоинство. Во затворот веднаш ќе се пренесе гласот дека е затворен големиот и почитуван генерал дела Ровера, кој фактички е лажен и подметнат. Де Сика за прв пат во својот живот ќе биде исплашен, не толку од смртта колку од сооченоста со фактот дека некој може да биде човек во вистинската смисла на зборот. На следните од затворската келија ќе ги чита последните зборови и поздравите на оние кои со идеја во себе заминале во преградките на смртта. Тој ќе биде потресен и од писмата на жената на вистинскиот генерал дела Ровера, која му пишува дека се гордее

со него и со неговите деца. Ништожниот осаменик и морален безрбетник - Де сика, ќе биде поразен пред вистината за себе и оние кои се достоинството на човековиот морал. Тоа е всушност неговата катарза. Во него молскавично ќе се роди желбата да се врати меѓу редовите на вистинските луѓе, откупувајќи ги сторените гревови макар и со сопствената смрт. Она што дотогаш во неговата свест беше атрофирано наеднаш станува дел од неговата латентна човечка природа, раководена од исто така разбуденото чувство за морал и човечки идеал. За Де Сика идеал ќе стане да се биде повторно човек, залудни ќе бидат очајничките убедувања и заканувања на гестаповецот кој, сметајќи на смртниот страв на својот "човек - мамка", ќе се надева дека тој ќе му го открие бараниот лидер на движењето на отпорот. Де Сика ќе знае кој е тој, но веќе е доцна некој да смета за неговата нечовечност; метаморфозата кон моралот и хуманизмот веќе од него создава човек кој е решен да се жртвува. Тој се идентификува со личноста на генералот дела Ровера, зад него е генераловото семејство и илјадници борци и заробеници кои веруваат во неговото херојство. Генералот дела Ровера станува трансценденција на хуманизмот и етиката, Де Сика, во името на себеосознавањето, со крената глава ќе тргне во пресрет на смртта која е ништожна пред чувството и свеста дека телото се жртвува за идејата која само така го прави човек.

Во филмот "Рим отворен град" Роселини говори за примарниот морал на човекот кој со идеја се определува за отпор и е подготвен на саможртва. Таму идејата за хероизмот е елементарна или, како што ќе рече еден од првите теоретичари на италијанскиот неореализам - Лицани: "Чувствуваме дека стремењето кон ослободување на овој свет е она што му дава сила и содржина на Манфредиевиот чин и чинот на Дон Пјетро и дека им помага да издржат во мачењето, да го оправдаат, да го претворат во позитивен, човечки, би рекол "историски" - својот хероизам". Мачењето на луѓето определени за априорен хероизам, Роселини го прикажува меѓу драстичноста одразена во физичката болка на лицето на мачениот Манфредо и духовната болка што ја впира немоќниот Дон Пјетро, соочен со бестијалниот чин на Гестаповата сила. Роселини во обата филма создава придушена и затемнета атмосфера низ самата фотографија, која е во функција на временското, историското и психолошкото одразување на драмата. Затворските ентериери даваат посебна тензија во драмската насоченост на основните идеи на филмовите. Во екстериерите темните тонови, исто така, имаат своја функција, филмовите започнуваат со сцени од зимски утра. Во "Рим отворен град" камерата, панорамски ги регистрира покривите на градот што се буди, низ облаците одвај се пробива светлината на сонцето. Во "Генералот од Ровера", Де Сика во една мугра се прибира во "гнездото" по ноќта помината во коцкарница и по неговата прва средба со шефот на Гестапо. Своевидна димензија на су-



рова поетичност од која избиваат повеќе сознанија, сепак, ќе имаат завршните сцени во обата филма во кои е прикажан чинот на стрелањето на "жртвите" кои не се формално тоа - туку се луѓе свесни зошто умираат. Во "Рим отворен град" стрелањето на Дон Пјетро е синеастички поимпресивно. На сивата и празна полјана се наоѓа еден стол и ред војници кои се таму за да го стрелаат Дон Пјетро. Тој прибрано ја очекува егzekуцијата, од зад оградата ги слуша свирките од децата што не ги гледа, упатени како поздрав и почит до него, лицето му затреперува од возбуда пред таквиот гест; сега е уште посилен во тоа дека знае зошто ќе умре. Последниот кадар тоа го покажува со децата кои се враќаат во градот чија утрешнина ќе бидат тие, со што жртвите на Манфредо и Дон Пјетро, како инкарнација на отпорот и борбата за слобода ќе ја најдат својата етичка димензија. Во "Генералот дела Ровера" освестениот Де Сика, откако ќе ги отфрли очајничките барања на гестаповскиот шеф, ќе се упати со групата заробеници кон губилиштето. Таму, не само што ќе одбие да биде стрелан со врзани очи туку спонтано ќе најде зборови со кои ќе ги бодри и другите осуденици, за потоа да падне покосен од истрелите. Така всушност, низ тие сцени одекнува химнично идејата на човековиот морал, одразена во отпорот и борбата, како и во последниот чин на жртвувањето за големата цел. Тоа Роселини го изведува без патетика, едноставно, како логичен крај на она што во обата филма претставува негово авторско хуманистичко пледоаје и теза.

Благоја КУНОВСКИ





## "РИМ - ОТВОРЕН ГРАД" И НЕГОВОТО ЗНАЧЕЊЕ ЗА НЕОРЕАЛИЗМОТ

Крајот на второто светско крвопролевање, заедно со големите проблеми и кризи, доследно на генезата на најголемите уметнички дострели, на филмот му донесе нови естетски содржини, на филмот му го донесе - неореализмот.

Во стилски, естетско-изразен поглед, неореализмот значеше надоврзување и оригинално надградување на современите стилски достигнувања на поединечни кинематографски правци, пред сè на француската "црна кинематографија" со концентрирањето на психологијата и убавината на пејзажот, на советскиот револуционерен филм, неговиот екстериер и хуманистички полет, на камершпил - филмот и суптилноста на неговиот уметнички третман на човечките односи, и, конечно, на предвоениот италијански филм, посебно на филмот "Изгубени во мракот" (1914) на режисерот Нино Мартолјо. Од друга страна, неореализмот може да се означи како, содржински, идејно-естетски, сосем оригинална креација на италијанските повоени филмски творци, инспирација од извонредно динамичниот и кризен период на Втората светска војна и непосредно повоениот период, што најконкретно, неореализмот го презентира како најплоден пород на едно историски кризно време, кога хуманизмот беше загрозен од на т у р а л и з м о т на војната. Токму во тој контекст и во таа смисла, неореализмот се јави како уметничка реакција со длабоко хуманистички содржини во идеен поглед но и со соодветен веризам (честопати, дури и натурализам) во поглед на неговиот израз, како доследен уметнички пандан на самиот животен натурализам на времето. Во таа смисла, неореалистичкиот кадар значеше верна репродукција на современата реалност, но истовремено и очовечен бег од неа, можеби уште повеќе, топло сочувство за социјалната беда на човекот од тоа кризно време, конечно, грчевито уметничко барање похумани односи, за усредоточување на човечките проблеми и судбини, толку силно зависни од моментот на социјалните со-односи, во кои војната секогаш беше извонредно функционален, директен или историски декор, во идејна смисла.

Неореализмот, во таа смисла беше, најдиректно, производ на драматиката на повоениот период, во општествено-историска смисла, од една страна, како и на свесните, хуманистички тенденции на неговите прогресивно ориентирани творци, во творечка смисла, од друга страна, но никогаш директно не претендирајќи на која и да било политичка идеологија, освен на топол, уметнички хуманизам и, конечно, на начелните идеи (кои во тоа време толку силно се конкретизираа, слегувајќи од "недопирливиот" подиум на апстрактноста) за слобода, правда и човечност.

Од своја страна, оваа историска драматика произлегуваше од историско-социјалниот момент на економско-политичкото различие, кое пред сè го сочинуваа социјалните разлики, политичките односи, економската криза, безработноста, немаштната и крајната беда на широките слоеви, на чиј грб се водеше не само Втората светска војна туку и кичестите и скапи предвоени фашистички манифестации. Неореализмот, на планот на уметноста, значеше нивно целосно негирање.

Првиот филм кој слободно може да се нарече неореалистички, во таа смисла, е токму филмот на Роберто Роселини - "Рим - отворен град", кој не само што отвори еден нов период туку и му ги даде првите негови типични форми и содржини.

## II.

"И, одеднаш, откровени - пишува Марио Громо во делот од својата книга "Италијанскиот филм 1903-1953", посветен на Роберто Роселини - филмот "Рим - отворен град" се афирмира во целиот свет. Создаден е така да се каже, со средства што ги наметна потребата: на стара лента, со артисти кои во тоа време беа малку познати, а ниссе наметна како моќно, остро дело и по многу нешта навистина мајсторско".

Пред сè, овој филм во едно кризно време (особено за филмското производство) многу интензивно и творечки густо ги назначи, но и ги трасира стилските карактеристики на неореализмот кој понатаму дивергираше, но полаку изумирајќи, колку што се оддалечуваше од својот инспиративен, богат избор - војната и повоениот период, на оној начин на кој, од друга страна, овој период токму со "Рим - отворен град" го постави и заживеа неореализмот.

Од самиот почеток на филмот, со голем уметнички интензитет се наметнува богатството на односите и драматиката што значи со силен веризам зашто претставува суштински израз на времето што го слика, а него го карактеризира силна драматика, суровост, но и човечка топлина, доследно на преломните периоди, кога односите се движат во сопствениите крајности што, од друга страна, на односите меѓу ликовите во филмот им дава една топла емотивност, која и понатаму ќе го карактеризира неореализмот и која и понатаму ќе се развива во филмовите на Висконти и, подоцна, на Де Сика и другите автори, претставувајќи една од неговите основни содржински поставки.

Во поглед на професионалните вредности на филмот, Марио Громо со одредена луцидност, но оправдано констатира: "Фактите се кажани така грубо, забрзано и очигледно, што доживувањето на еден *tranche de Vie* станува по малку опсесивно. Есен-



цијалната режија ги нагласува овие настани како да изложува едно сведоштво. Навидум студено, далеку од секаква намерност не нагонува да бидеме повеќе од гледачи - стануваме скоро учесници во тие настани; и треперењата на секоја слика се шират на платното до таа мерка што го анулираат. Чудесен пример на изразна сила која можеме да ја пронајдеме и во другите епизоди на филмот, солидно поткрепени со сценариото на Серџо Амидеи и Федерико Фелини".

Најцврстата основа на целокупниот филм ја сочинува токму драмскиот момент, сценариото, кое освен режисерот го пишуваат уште тројца други: (Алберто Консилјо, Федерико Фелини и Серџо Амидеи) и кое, и покрај тоа што делумно содржи и одредени стилизации, зрачи со снажна уметничка убедливост. Стилизацијата во драмските содржини произлегува од нееманципираноста на драматургијата, од поставките на артифициелните правци на предвоениот филм, особено италијанскиот и германскиот "камершпил" и неговата стилизација (наследена од експресионистичките експерименти на германските автори). Во таа смисла, овој филм стилизацијата ја постигнува преку понекогаш силното дијалошко (сцените меѓу Нанина и Манфреди) и дејствено литературизирање (смртта на Дон Пјетро) што пак, од својата страна, и покрај тоа што во тој поглед бега од типично филмската драмска изразност на неореализмот, значи драгоценост и искуство токму за понатамошниот развој на овој правец, едноставно поради тоа што во "Рим - отворен град", ова литературизирање е средство кое така силно ја носи емотивноста на филмот, која другите неореалистички автори подоцна ќе ја прифатат како важна неореалистичка одредница и ќе ја доловуваат многу посуптилно. Значи, овој момент, од аспект на филмската историја, на ваквата слабост на сценариото ѝ одреди значајна улога, во смисла на откривање на една значајна содржинска, идејно-емотивна карактеристика на неореализмот. Се разбира, хуманата емотивност во овој филм, освен од овој момент, произлегува и од моментот на естетската композиција на самиот кадар, од моментот на играта на црното и белото, на светлото и сенката, од стеснетоста на ентериерите, но и од чисто драмските односи на една топлина меѓучовечка присност и доверба. Посебно во последната смисла, ваквите карактеристики ги добиваат односите меѓу позитивните јунаци, што, од своја страна, создава силен контраст на односи и карактери со "негативните" јунаци. Очигледно, се работи за поделба која понатаму неореализмот подоследно ќе ја отфрла, толкувајќи ги драмските односи како односи меѓу обични луѓе, на тој начин што противакциите ќе ги одредува и детерминира со социјални причини. Драмските психолошки односи во "Рим - отворен град", според тоа, ги одликува едно пореско двоене во карактеролошки поглед, кое другите автори подоцна ќе го одбегнуваат, со што на неореализмот доследно ќе му ја одредат карактеристиката на стилски, веристичко-хуманистички филмски правец, во психолошко драмски однос.



Од друга страна, оваа веристичка карактеристика, во сценаристичко-концепциска смисла, се надополнува и со автентичноста на ликовите и нивните постапки, кои се земени од животот. Во тој поглед, на пример, Нанина во филмот на Роселини толкува лик на жена која Германците ја убиле во една римска улица додека се трудела да ги поттикне жените од еден квартал да фрлаат камења на непријателите кои ѝ го однеле мажот; лияноста на Манфреди е уметничка реинкарнација на Челесте Награвил, член на движењето на отпорот; Дон Пјетро е драмска сублимација на двајца свештеници-страдалници, Дон Морозино и Дон Папагало, како и другите ликови во филмот претставуваат богат спектар на типови од тоа време.

Улрих Грегор и Ено Паталас, во својата "Историја на филмската уметност", за внатрешните вредности на овој Роселиниев филм пишуваат: "Рим - отворен град" е тематски е филм за отпор. Роселини во тоа дело даде пример за поврзаноста на силите на движењето на отпорот низ сите идеолошки табори: комунистичкиот борец на движењето на отпорот Манфреди, кој бега од есесовците (времето на дејствието се последните месеци на германското господарење со Рим) наидува на помош и потпора кај Дон Пјетро, католички свештеник, кој исто така се чувствува обврзан кон борбата за вистина и правда. Третата главна личност е Пина (грешка на авторите - точното име е Нанина - Т.О.) - Ана Мањани во улогата од која почнува нејзината слава - свршеница на еден Манфредиев пријател и соборец. Сите тројца ги убиваат Германците. Роселиниевиот уметнички потфат се состоеше во тоа што материјата на својот филм ја сконцентрира во мал број епизоди, кои во својата краткотрајност и во навидум случајната поврзаност покажуваат трагика на еден историски момент. Сцената на смртта на Пина, на пример, уфрлена во драматичната низа слики од една германска рација, се претвора во одраз на колективната судбина, која потресува со својот лапидарен приказ".

"Рим - отворен град", во поглед на степенот и квалитетот на колективноста на ликот претставува прв обид за специфично неореалистичка колективизација, на која ѝ е својствено запазувањето на индивидуалитетот на јунаците, пред сè преку акцентирање на психолошки детали и преку силна меѓусебна поврзаност на односите (судбинско). Во таа смисла, овој филм за прв пат го постави целиот град во драмскиот епицентар на дејствието, тој од Рим направи главен јунак, се разбира мајсторски спојувајќи ги и спротивставувајќи ги дејствијата, односите и судбините на цела плејада ликови римски граѓани. Во рамките, но и во функција на драмската тензија, пред екранот дефилира редица различни ликови: братри, обични граѓани, жандарми, сиромаси, намачени жени, гладни деца... сето она што го сочинуваше Рим во тоа тешко време на нацистичката окупација. Ова карактеролошко и типско-психолошко богатство, од своја страна создава извонредно богато разнообразие, чиј



производ е една уметнички надградена а в т е н т и ч н о - с т.

Идеолошкиот момент на филмот не само што не е застапен во форма на која и да било политичка идеологија туку својата прогресивност и хуманизам ја добива поради тоа што ги признава сите оние идеологии кои на истиот тој хуманизам не му противречат. Така, и покрај тоа што, и понатаму, неореалистичките автори слободно можеа да се наречат не само прогресивци туку и левоориентирани сили, неореализмот не го акцентира марксизмот, и покрај тоа што во својата хуманистичка ориентација длабоко го содржи. Политичкиот еластицитет, исто така, дава свој придонес кон овие дијалектички моменти, содржани особено во уметничката апологија на сите политички сили обединети за победата над непријателот и слободата. Во таа смисла, ангажираноста на неореализмот и неговата политичност, пред сè, се базирани на прогресивната ослободителна и антифашистичка идеја - водителка и на идентификацијата на политичкиот ангажман и неговото втупување во општата сфера на хуманизмот, кој, во тоа време, првично го сочинуваше општонародниот антифашистички фронт, како конкретна политичка сила која дејствува во смисла на реализирање на највисоката политичка, етичка придобивка на тоа време - победата над фашизмот и окончувањето на Втората светска војна.

Улрих Грегор и Ено Паталас, продлабочувајќи го значењето на неореализмот, во таа смисла констатираат: "Теоријата на неореализмот е формулирана далеку пред 1945 година. Карактеристично, е притоа, дека таа теорија најнапред настана од консеквентното одбивање на фашистичките културни доктрини. Неореализмот ги црпи своите одлучувачки импулси од борбата против фашизмот. Движењето на отпорот во Италија беше основната движечка сила на политичката и културната обнова. Неговата цел не беше само ослободувањето на земјата од фашистичкиот режим и од окупацијата, туку суштинска обнова на нејзините политички и интелектуални структури. Во отпорот живееше надежта за ослободувањето на човекот од секоја општествена неправичност и дискриминација, воопшто".

### III.

На крајот, останува уште да се осврнеме и на актерските вредности и типични неореалистички актерски придобивки (во смисла на стил, актерски психолошки и физички израз) на овој филм.

Веројатно најсублимирано и осодержано, актерските вредности на Роселиневиот повоен првенец ги изнесува Владимир Петрик во својата книга "Развитокот на филмските видови": "...човек

има впечаток дека следи документарна хроника направена за време на војната, како пред камерите да се наоѓаат вистински личности а не артисти! Тоа укажува на уште една битна карактеристика на многу неореалистички филмови: артистите играат крајно едноставно, целосно идентификувајќи се со карактерите (да се сетиме на извонредната Ана Мањани во филмот "Рим-отворен град"). Одделни режисери, затоа, за толкувачи на улогите земаа граѓани, кои, всушност, се играа самите себеси".

Оваа придобивка на неореализмот, кој не беше ни оддалеку (како што често многу вулгаризирано се толкуваа) производ само на немаштината во чии услови се раѓаше и развиваше целокупното повоено италијанско општество и самиот неореализам. Напротив, се работеше за свесна, теоретски мошне здрава и исправна ориентација, на филмот да му се врати во што е можно повисок степен неговата фактографска, основна медиумска карактеристика. Така, дури и во 1956 година, Виторио Де Сика цврсто стои на своето становиште, апелирајќи и објаснувајќи: "Камерата го фаќа артистот во таков момент и во такви нијанси какви што не се можни ниту во кој и кој и да е друг вид претстава: заради тоа е можно ефикасното прибегнување кон непрофесионални артисти... Типологијата на личностите, дефинирана на битен начин со нивните специфични карактеристики, тоа е едно прашање кое не смее да се пренебрегне: во спротивно, ако личноста не може да го најде својот адекватен актерски израз, би било подобро воопшто да не се оствари. Ова што го кажав, се однесува, природно, пред сè, на посматрањето на уметничкиот карактер, поради кој, мислам, не само што би се можело туку и би се морало најголемиот број филмови да се ре-ализираат со непрофесионални артисти".

Дека не се работи за обичен, помоден манир туку за длабоки културолошки поставки и сознанија, не убедува извонредно актуелниот (и денес) став на Чезаре Цаватини, кој нагласува: "Верувам дека ќе дојде ден кога сите ние, заедно, ќе бидеме филмски артисти, т.е. кога ќе пружиме онолку колку што ќе биде потребно - враќајќи се потоа на нормалниот живот - за да дадеме придонес кон најјасното и највистинољубивото уметничко реоредување на оние факти што ни изгледаат достајни да им бидат предочени на сите совести. Тоа би бил филм во кој, всушност, би можеле да се огледаме работејќи со скромност како во обична социјална служба. Идеално би било да се создадат филмови во кои користењето на артист земен од улица би било здраво, конструктивно, така што никој не би се срамел што на филмот му обрнува малку внимание".



Сево ова, од своја страна, го започна во праксата токму Роселиновиот "Рим - отворен град", секако во поблаг степен, зашто тој, навистина, ангажира артисти, но кои за широките маси беа наполно нови имиња и, што е најважно, артисти од кои блескаше таква спонтаност во говорот и во гласот и таква типска автентичност што ги премавнува сите дотогаш видени филмски актери, благодарейќи само на еден свој актерски квалитет - животна е д н о с т а в н о с т. Овие артисти со своето појавување пред филмските камери воведоа еден автентичен спонтанитет, од кој зрачеше самата вистина. Секако, во филмот "Рим - отворен град", сите овие карактеристики најмногу се однесуваат на зачудувајќи искрената и едноставна Ана Мањани.

Ликот на Нанина, кој го толкува Ана Мањани соживувајќи се со дадениот лик на жва од народот, извонредно е автентизиран, како во поглед на типичниот гест така и во поглед на енергијата и карактерската емотивност, која ја изразува преку најсуптилни психолошки варијации. "Во филмот "Рим - отворен град (1945), страсната Ана Мањани, која дојде од кафе-шантан, дебитираше како најголема трагичарка на повое-ното раздобје. Таа беше незаборавен пример на жена од римски-от народ која излезе на улица", пишува во својата позната "Историја на филмската уметност" Жорж Садул. Ана Мањани, тоа е неспорно, во "Рим - отворен град" оствари лик на енергична жена од социјалното дно на Рим, што ѝ обезбеди не само бесмртност во овој филм туку и шанси за понатамошно уметничко потврдување во други, пред сè, неореалистички филмови.

Квалитетите на "Рим - отворен град" се детерминирани со историскиот контекст што се третира во овој филм, што, заедно со една подлабока уметничка анализа, навестува еден грчевит авторски напор, со помош на хуманото орудие на неореализмот да збрише еден тежок период (во натуралистичка смисла на зборот). Во таа смисла, големото прашање на овој филм и на неговиот творец, Роберто Роселини, е во тоа ДАЛИ ИЗВОРОТ НА НЕОРЕАЛИЗМОТ Е "ФАШИСТИЧКИОТ КОМПЛЕКС" И ДАЛИ НЕОРЕАЛИСТИЧКОТО ТВОРЕШТВО (ВО САМИОТ НЕГОВ ПОЧЕТОК), ПРЕТСТАВУВА ПОВИК ЗА СОСЛУШУВАЊЕ НА ЕДНО ИСКРЕНО, ИСТОРИСКО ПОКАЈУВАЊЕ НА ЦЕЛА ЕДНА НАЦИЈА?... Времето што доаѓа, секако, ќе го сталожи песокот на историската мешаница и неореалистичките почетоци, заедно со Роселиновиот "Рим - отворен град", ќе го толкуваат во оној историско-социјален контекст на кој му ја должи-ме генезата на оваа извонредно прогресивна кинематографска стилска ориентација.

Томислав ОСМАНЛИ



- РИМ ОТВОРЕН ГРАД (ROMA CITTÀ APERTA)

продукција: Excelsa Film , Италија, 1944-46  
 сценарио: Серџо Амидеи (Sergio Amidei ), Федерико Фелини (Federico Fellini ) и Роберто Роселини (Roberto Rossellini )  
 фотографија: Убалдо Арата (Ubaldo Arata)  
 режија: Роберто Роселини  
 улоги: Ана Мањани (Anna Magnani ), Алдо Фабрици (Aldo Fabrizzi ) Марчело Паљеро (Marcello Pagliero)

продукција: Италија - Франција, 1959

режија: Роберто Роселини  
улоги: Виторио де Сика (Vittorio de Sica ),Сандра Мило  
(Sandra Milo)

- ШТО СЕ СЛУЧИЛО СО БЕБИ ЏЕЈН ? (WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE ?)

продукција: Warner Brothers , САД, 1962  
 сценарио: Лукас Хилер ( Lukas Heller ), според новела од  
 Хенри Фарел (Henry Farrell)  
 фотографија: Ернест Халер (Ernest Haller)  
 режија: Роберт Олдрич ( Robert Aldrich)  
 улоги: Бет Девис (Bette Davis ), Џон Крафорд.

- ~~ТЕСТАМЕНТОТ НА ДР. МАБУЗЕ~~ ( DAS TESTAMENT VON DR.MABUSE)

продукција: Nero Film-UFA, Германија, 1932  
 сценарио: Фриц Ланг и Теа фон Харбоу (Thea von Harbou)  
 фотографија: Фриц Арно Вагнер (Fritz Arno Wagner)  
 режија: Фриц Ланг  
 улоги: Рудолф Клајн Рогге (Rudolph Klein -Rogge), Густав  
 Дисл (Gustav Diesl)



- САМО ЕДНАШ СЕ ЖИВЕЕ (YOU ONLY LIVE ONCE)

продукција: САД, 1937

режија: Фриц Ланг

улоги: Хенри Фонда (Henry Fonda ), Силвија Сиднеј  
(Sylvia Sidney)

- ЗАКОН НА ЛИНЧУВАЊЕТО (FURY)

продукција: САД, 1936

режија: Фриц Ланг

улоги: Спенсер Траси (Spencer Tracy ), Силвија Сиднеј  
( Sylvia Sidney)

- ЖЕНА ВО ИЗЛОГ (WOMAN IN THE WINDOW)

продукција: RKO, САД, 1944

сценарио: Нанли Џонсон (Nunally Johnson)

фотографија: Милтон Краснер (Milton Krasner)

режија: Фриц Ланг

улоги: Џоан Бенет ( Joan Bennett ), Едвард Робинсон  
(Edward G. Robinson)

- ЛОВ НА ЧОВЕК ( MAN HUNT)

продукција: САД, 1941

режија: Фриц Ланг

улоги: Валтер Пиџон ( Walter Pigeon ), Џоан Бенет  
(Joan Bennett)



ФИЛМОГРАФИИ

- Филмографијата на Роберто Роселини е објавена во  
"Кинотечниот месечник" број 7.

- ЏОАН КРАФОРД (JOAN CRAWFORD )  
1908-1977

1925 - PRETTY LADIES (Убавата дама)

OLD CLOTHES (Стара облека)

THE ONLY THING (Единствени нешта)

SALLY, IRENE and MARY (Сали, Ирена и Мери)



- 1926 - THE BOOB  
TRAMP, TRAMP, TRAMP ( Слитник)  
PARIS
- 1927 - THE TAXI DANCER (Такси играч)  
WINNERS of the WILDERNESS (Победници од дивината)  
THE UNDERSTANDING HEART (Срце што разбира)  
THE UNKNOWN (Непознато)  
TWELVE MILES OUT (Дванаесет милји)  
SPRING FEVER (Пролетна грозница)
- 1928 - WEST POINT (Вест Поинт)  
ROSE - MARIE (Розмари)  
ACROSS TO SINGAPORE (Низ Сингапур)  
LAW OF THE RANGE (Црвениот закон)  
FOUR WALLS (Четири зида)  
OUR DANCING DAUGHTERS (Нашите ќерки што танцуваат)  
DREAM OF LOVE (Љубовен сон)
- 1929 - THE DUKE STEPS OUT (Војводата отиде)  
HOLLYWOOD REVUE OF 1929 (Холивудска ревија 1929)  
OUR MODERN MAIDENS (Нашите модерни девојки)  
UNTAMED (Див)
- 1930 - MONTANA MOON (Месецот на Монтана)  
OUR BLUSHING BRIDES (Нашите чедни невести)  
PAID (Надница)
- 1931 - DANCE, FOOLS, DANCE (Играјте, луди, играјте)  
LAUGHING SINNERS (Смешни грешници)  
THIS MODERN AGE (Ова модерно време)  
POSSESSED (Поседувана)
- 1932 - GRAND HOTEL (Гранд хотел)  
LETTY LYNTON (Лети Линтон)  
RAIN (Дожд)
- 1933 - TO DAY WE LIVE (Денеска живееме)  
DANCING LADY (Дамата што танцува)
- 1934 - SADIE McKEE (Сади Мек Ки)  
CHAINED (Окован)  
FORSAKING ALL OTHERS (Сите се откажаа)
- 1935 - NO MORE LADIES ( Не веќе дами)  
I LIVE MY LIFE (Го живеам мојот живот)
- 1936 - THE GORGEOUS HUSSY (Раскошната Хиси)  
LOVE ON THE RUN (Љубов во бекство)

- 1937 - THE LAST OF Mrs CHEYNEY (Крајот на господинот Чини)  
THE BRIDE WORE RED (Невестата носеше црвено)
- 1938 - MANEQUIN  
THE SHINING HOUR (Блескав час)
- 1939 - ICE FOLLIES (Вариете на мраз)  
THE WOMEN (Жени)
- 1940 - STRANGE CARGO (Чуден Карго)  
SUSAN AND GOD (Сузана и господ)
- 1941 - A WOMAN'S FACE (Лицето на една жена)  
WHEN LADIES MEET (Кога жените ќе се сретнат)
- 1942 - THEY ALL KISSED THE BRIDE (Сите ја бакнуваа невестата)  
REUNION IN FRANCE (Повторна средба во Франција)
- 1943 - ABOVE SUSPICION (Над секое сомневање)
- 1944 - HOLLYWOOD CANTEEN (Холивудска кантина)
- 1945 - MILDRED PIERCE (Милдред Пирс)
- 1946 - HUMORESQUE (Хумореска)
- 1947 - POSSESSED (Поседувана)  
DAISY KENYON (Дејзи Кенион)
- 1949 - FLAMINGO ROAD (Патот Фламинго)  
IT'S A GREAT FEELING (Големо чувство)
- 1950 - THE DAMNED DON'T GRY (Проколнатите не плачат)  
HARRIET CRAIG (Хариет Крег)
- 1951 - GOODBYE MY FANY (Збогум моја Фани)
- 1952 - THIS WOMAN IS DANGEROUS (Оваа жена е опасна)  
SUDDEN FEAR (Ненадеен страв)
- 1953 - TORCH SONG (Песма)
- 1954 - JOHNY GUITAR (Џони Гитар)
- 1955 - FEMALE ON THE BEACH (Жена на плажа)  
QUEEN BEE
- 1956 - AUTUMN LEAVES (Есенско лисје)  
STORY OF ESTHER COSTELLO (Приказна за Естер Костело)

- 1959 - THE BEST OF EVERITHING (Најдоброто од се)
- 1962 - WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE? (Што се случи со  
Беби Џејн!)  
THE CARETAKERS (Пазикуќа)
- 1963 - STRAITJACKET (Тесна винтијага)
- 1965 - I SAW WHAT YOU DID (Те видов што направи)
- 1967 - BESERK
- 1970 - TROG



- ФРИЦ ЛАНГ (FRITZ LANG)  
1890-1976

- 1919 - HALBBLUT (Мелез)  
DER HERR DER LIEBE (Господар на љубовта)  
DIE SPINNEN (Пајаци I дел "DER GOLDENE SEE" (Златно езеро)  
HARA KIRI  
DIE SPINNEN (Пајаци - II дел "DAS BRILLANTE SCHIFF" -  
(Дијамантен брод)
- 1920 - DAS WANDERnde BILD (Слика што скита)
- 1921 - DIE KÄMPFENDE HERZEN - DIE VIER UM DIE FRAU (Соперници)  
DER MÜDE TOD (Уморна смрт)
- 1922 - DR. MABUSE, DER SPIELER ( Др. МАБУЗЕ, Коцкар; I дел:  
Големиот коцкар - Слика на времето; II дел: ИНФЕРНО  
- Приказ за луѓето од нашето време)
- 1924 - DIE NIBELUNGEN (Нибелунзи, I дел: SIEGFRIED; II дел:  
Криемхилдината освета).
- 1926 - METROPOLIS
- 1928 - SPIONE (Шпион)
- 1929 - FRAU IM MOND (Жена на месечината)
- 1931 - М/во поднасловот : MORDER UNTER UNS (Убиец меѓу нас)
- 1932 - DAS TESTAMENT VON DR. MABUSE (Тестаментот на Др. Мабузе)
- 1933 - LILIOM



- 1936 - FURY (Закон на линчувањето)
- 1937 - YOU ONLY LIVE ONCE (Само еднаш се живее)
- 1938 - YOU AND ME (Ти и јас)
- 1940 - THE RETURN OF FRANK JAMES (Повратокот на Френк Џемс)
- 1941 - WESTERN UNION  
MAN HUNT (Лов на човек)
- 1943 - HANGMEN ALSO DIE (И крвниците умираат)
- 1944 - THE WOMAN IN THE WINDOW (Жена во излог)  
MINISTRY OF FEAR (Министерство на стравот)
- 1945 - SCARLET STREET (Црвена улица)
- 1946 - CLOAK AND DAGGER (Наметка и бодж)
- 1948 - SECRET BEYOND THE DOOR (Тајната е зад вратата)
- 1950 - HOUSE BY THE RIVER (Кука на речниот брег)  
AMERICAN GUERRILLA IN THE PHILIPPINES (Американска  
герила на Филипините)
- 1952 - RANCHO NOTORIOUS (Ранч на проколнатите)  
CLASH BY NIGHT (Нокен конфликт)
- 1953 - THE BLUE GARDENIA (Сина гарденија)  
THE BIG HEAT (Голема жега)
- 1954 - HUMAN DESIRE (Жед за животот)
- 1955 - MOONFLEET (Месечева флота)
- 1956 - WHILE THE CITY SLEEPS (Додека градот спие)  
BEYOND A REASONABLE DOUBT (Зад оправданото сомневање)
- 1958-1959 - DER TIGER VON ESCHNAPUR UND DAS INDISCHE  
GRABMAL (Ешнапурски тигар и Индијски надгро-  
бен споменик).
- 1961 - DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE (Илјада очи на Др.  
Мабузе).

( подготвиле: И. Пенушлиски,  
И. Петрушева, Д. Рубен)

1887

1887

1887

1887

1887

1887

1887

1887

1887

1887

1887

1887

1887

1887

1887

1887

1887

1887

1887

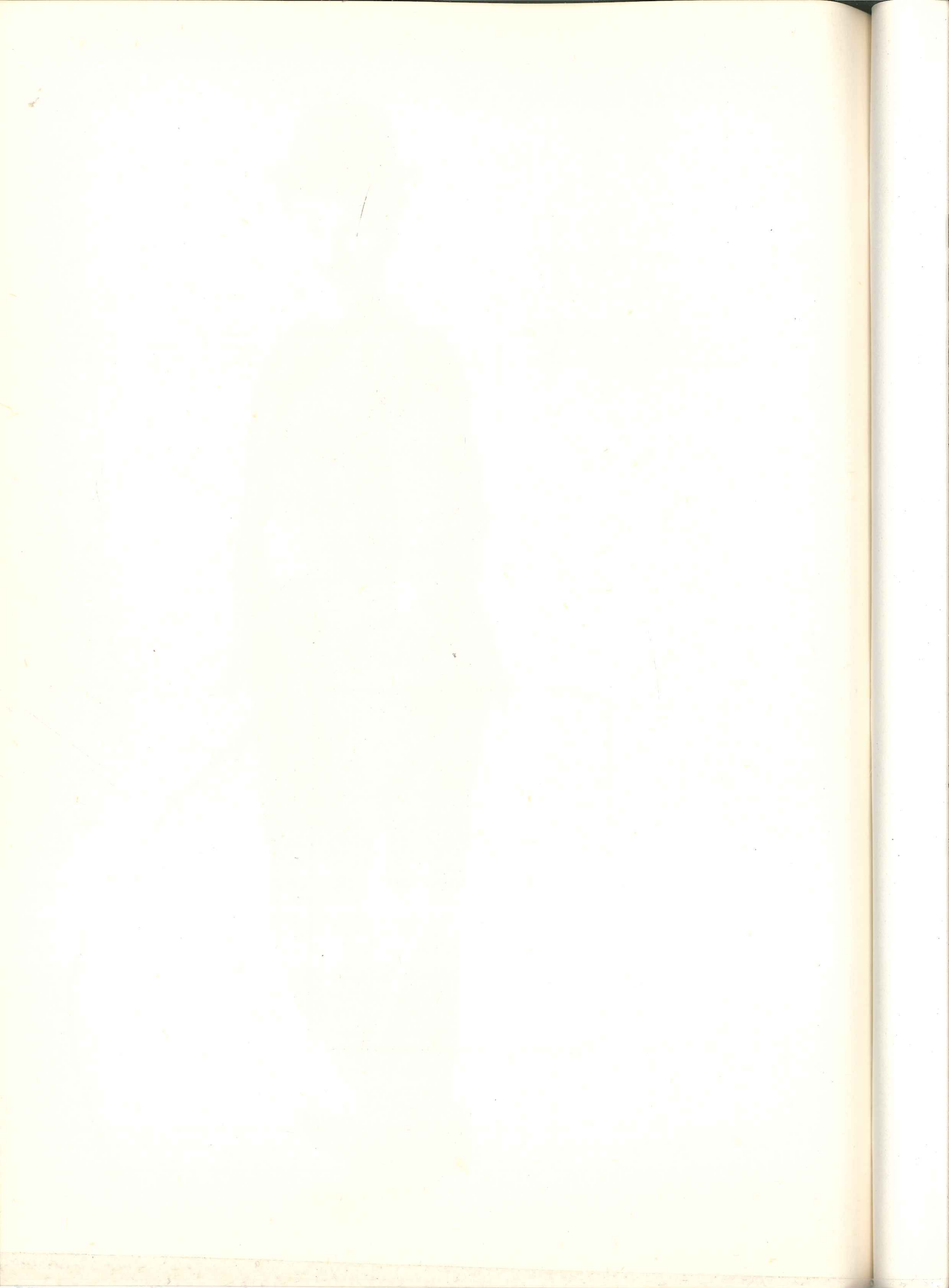
1887

1887

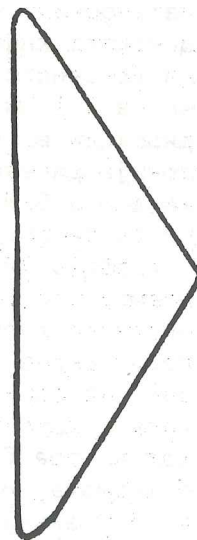
1887







АРХИВ НА  
МАКЕДОНСКИОТ  
ФИЛМ





## ПРИЛОГ КОН ИСТОРИЈАТА НА МАКЕДОНСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА

---

Развојниот пат на македонската кинематографија се наоѓа во фаза на истражување. Тоа обврзува на архивската документација да ѝ се посвети поголемо внимание, бидејќи во неа се содржани најдрагоцените и најавтентични сведоштва и факти.

Првите пишани документи во кои се зборува за повоените почетоци на организираното филмско производство во СР Македонија потекнуваат од времето што настапи непосредно по ослободувањето. Таков е актот што Поверенството за трговија и снабдување при АСНОМ го донесе на 1 февруари 1945 година. Со овој документ беше основан Отсек за кинематографија, чија основна задача беше преземање филмови од Државното филмско претпријатие на ДФЈ, со цел да се прикажуваат преку постојната кино mreжа во Републиката. Отсекот, покрај тоа, се грижеше и за техничката исправност на филмовите, а непосредно со тоа и за нивното снабдување со цензорните документи<sup>1</sup>. Отсекот, исто така, имаше задача да снима кратки филмови со пропагандна цел. Меѓутоа, неа не ја оствари како своја продукција, туку само како дописништво.

Натамошниот чекор, значаен за понатамошниот подем на македонската кинематографија, беше во тесна врска со основањето на Државното филмско претпријатие на ДФЈ. Со неговото основање на 3 јуни 1945 година<sup>2</sup>, речиси, веднаш беа формирани и негови дирекции во сите федерални единици на Југославија. Во НР Македонија дирекцијата го доби називот Филмска дирекција за Македонија што беше позната под кратенката ФИДИМА. Задачите на ФИДИМА не се разликуваа од задачите на првооснованиот Отсек на кинематографија. ФИДИМА се грижеше за благовремена дистрибуција на филмовите што се прикажуваа во градовите и во другите населени места во Републиката и за снимање филмски прилози, главно, со пропагандна содржина. Но, дејноста на ФИДИМА не се ограничи само на овие задачи. Во нејзина организација беа извршени неколку крупни зафати во сферата на кинофикацијата. Во резултат на тоа беше проширена кино mreжата во Републиката. Особено беа значајни акциите во врска со дејноста на подвижните кина, како и акцијата за национализација на приватните кина во Републиката што директно ја спроведе Управата на народните имоти на Македонија (УНИМА). На чело на оваа Дирекција, како на чело на Отсекот за кинематографија, се наоѓаше Благоја Дрнков. Во тој мошне напорен период активно го помагаа незначителен број соработници. Меѓутоа, дејноста на Отсекот и Дирекцијата наидуваа на особена помош што постојано и несебично ја укажуваа надлежните органи на народната власт. Оваа помош и



разбирање беа пресудни за создавањето кадровски, финансиско-материјални и други претпоставки врз кои се опираше идниот развој на македонската кинематографија.

Ваквата организациона поставеност на единствената дистрибутерска филмска организација во Македонија не траеше долго. Новиот бран на реорганизација ја зафати во јули 1946 година. Тогаш беше укинато општојугословенското Државно филмско претпријатие во Белград, а веднаш потоа и филмските дирекции во републиките. Со овој чин започна процесот на децентрализација на дистрибутерско-производствената филмска дејност, а напоредно со тоа и приближувањето на поперспективни денови за натамошниот развој на националните кинематографии во Југославија.

Со расформирањето на ФИДИМА, на 9 август 1946 година<sup>3</sup> беше основано Претпријатието за распределба на филмови - РАСФИЛМ. Истовремено, грижата за обезбедување со филмови на кинотрежата во Републиката во прво време ја презедоа надлежните органи на народната власт во Битола, Кавадарци, Куманово, Скопје и Штип<sup>4</sup>, а нешто подоцна градските претпријатија за кина што беа основани речиси во сите поголеми градови во НР Македонија. РАСФИЛМ се грижеше за набавка и дистрибуција на филмови за сите кина во Републиката, а напоредно со тоа и за исправно одржување на откупените филмски копии.

Со преземањето на филмската лабораторија од Хигиенскиот завод беа создадени елементарни предуслови за едно поорганизирано филмско производство. Благодарейќи на тоа беа снимени и првите документарни филмови: "Жито за народ" и "На избори за нови победи", со што беа поставени темелите на повоеното организирано филмско производство во Републиката,

Најзначајна пресвртница што настапи по реорганизацијата во 1946 година претставува основањето на Комисијата за кинематографија на Македонија. Таа е основана од Владата на НРМ, по предлог на нејзиниот претседател Лазар Колишевски, на 2 јули 1947 година<sup>5</sup>. За нејзин претседател беше именуван Ацо Петровски, директор на Градското претпријатие за кина, печат и реклама, а за членови: Благоја Дрнков, директор на претпријатието за распределба на филмови, и Аки Павловски, работник во сферата на кинематографијата.

Оваа Комисија, меѓу другото, имаше за задача да се грижи за административно-оперативното раководење со кинематографијата и филмските претпријатија од републичко значење, за издигнување на кадрите неопходни за оваа дејност во Републиката, како и за поттикнување на филмското творештво во сите негови насоки. Нејзината најголема заслуга се состои во

разграничувањето на дејностите меѓу дистрибуцијата и производството.

Дејноста на оваа Комисија, како впрочем и дејноста на најкомпетентните општествени и уметнички средини, значително придонесе да се забрза оснивањето на "Вардар филм". Со појавата на оваа работна организација што е формирана со одлука на Владата на НРМ на 21 август 1947 година, практично започна динамичниот развој на националната кинематографија, нејзиниот подем во сите сфери на овој вид уметничко творештво. Со формирањето на "Вардар филм" дојде до дефинитивно одвојување на производството од дистрибуцијата.

"Вардар филм" беше основан со задача да произведува филмови. Во таа насока, сосем разбирливо, тргна од документарната продукција со цел да прерасне во вистински хроничар на беспримерниот полет во стопанскиот, општествено-политичкиот, културниот, социјалниот и друг живот во Републиката. Покрај оваа дејност, во задача му припаѓаа и обврските околу организирањето на играната продукција, односно производството на долгометражни уметнички филмови. Овие настојувања беа реален одраз на севкупните општествени и културни потреби на македонскиот народ и народностите од територијата на СРМ.

Првиот директор на оваа работна организација - Аки Павловски и неговите соработници, со широка поддршка на народната власт, успешно ја организираа работата. Од овој период се документарните филмови "Идните чувари на народното здравје" и "Сточарите денес". Овие првенци на "Вардар филм" со право се сметаат антологиски.

Играната продукција, како посложена, започна подоцна. "Вардар филм", практично, од основањето до 1952 година вршеше перманентни подготовки на овој план. Првиот македонски уметнички македонски филм "Фросина" беше снимен во 1952 година.

Наредниот чекор во дефинитивното раздвојување на дејностите од областа на производството и дистрибуцијата претставува основањето на "Македонија филм". Претпријатието го основа Владата на НРМ со Решение од 30 јуни 1952 година<sup>6</sup>. Ова претпријатие, на чие чело се наоѓа Ѓорѓи Бозбокилос, има основна задача да се грижи за купопродажба на кинематографски материјал, одржување и поправка на копиите, одржување и монтажа на кинопроекторите на територијата на СРМ и друго.

Овој краток прилог за историјата на македонската кинематографија уште еднаш потврдува колку е значајна архивската документација за осветлување на некои клучни моменти што се повеќе стануваат предмет на интересирање на Кинотеката на СРМ.

- 
1. Акт на Президиумот на АСНОМ број 1142, 26.11.1945 год.
  2. Сл. лист 46/45.
  3. Сл. весник 26/46
  4. Сл. весник 26/46
  5. Сл. весник 23/47
  6. Акт на Владата на НРМ број 706/52.

(подготвил: П. Константинов)





ЗА ПРВИОТ МАКЕДОНСКИ ИГРАН ФИЛМ - НИЗ СТРАНИЦИТЕ НА  
"НОВА МАКЕДОНИЈА" ОД 1952 ГОДИНА

---

6 јануари 1952

ВЧЕРА ЗАПОЧНА СНИМАЊЕТО НА ПРВИОТ МАКЕДОНСКИ  
УМЕТНИЧКИ ФИЛМ "ФРОСИНА"

Вчера во 9 часот претпладне во филмските ателјеа на Заечки Рид во Скопје започна снимањето на првиот македонски уметнички филм.

На малата свечаност и снимањето на првиот кадар, присуствуваа претседателот на Советот за просвета, наука и култура Даре Џамбаз, претседателот на Советот за промет со стоки Боге Кузмановски, најстариот наш снимател Милтон Манаки и други културни и јавни работници. Сценаристот Владо Малевски не присуствуваше поради тоа што се наоѓа на пат.

Пред започнувањето на снимањето, помошник - директорот на "Вардар" филм Аки Павловски ги поздрави присутните со краток говор, во кој меѓу другото ги истакна напорите на работниот колектив на "Вардар" филм за навременото обезбедување на сите услови екипата да започне во определениот ден со снимањето. Тој нагласи дека стремежот на претпријатието е да даде филм кој работниот народ ќе го сеќава како свој, бидејќи ќе биде одраз на неговиот живот, на неговите мисли и чувства. На крајот тој им изрази благодарност на филмските работници од НР Србија со чија помош ќе биде снимен овој прв наш филм.

Филмот ќе носи работен наслов "Фросина", додека насловот по сценариото е "Повест за мајката Фросина и нејзиниот син".

Филмот го режира Воислав Нановиќ, прв асистент-режисер е Трајче Попов, а снимател е Киро Билбиловски. Главните улоги ги толкуваат: Фросина - Мери Бошкова; Кузман - Петре Прличко; Гоце - Илија Цувалековски; Климе, син на Фросина - Ацо Јовановски; Ефтим - Борис Бегинов; Љуба, негова ќерка - Љуба Арсова.

13 јануари 1952

ТИШИНА! КАМЕРАТА ИДЕ...

#### СЕ СНИМА ПРВИОТ МАКЕДОНСКИ УМЕТНИЧКИ ФИЛМ

На пространата рамнина под Зајачки Рид, на просторот меѓу патиштата за Тетово и Качаник, се наоѓаат две поголеми бараки. До неодамна тие служеа за едриличарски хангари. Ако за-скита човек на таа страна, овие бараки нема да му направат ни-каков особен впечаток. Тие мирно лежат во пространата широ-чина и не оддаваат никаков знак на живот.

Меѓутоа, во едната од нив, во оваа поголемата, се развива ед-на животна драма, се оживотворува еден исечок од борбата на нашиот народ од најблиското минато. Тука се снима првиот ма-кедонски уметнички филм "Повест за Фросина и синот" по сцена-рио на Владо Малевски.

Пред вратата на зградата е изграден посебен влез колку една по-мала соба. Влезот е преграден со дебели кебиња. Секаков звук однадвор треба да се запре да не влезе во филмското ателје. На вратата те запира упадлив црвен натпис како да вреска:  
"Тишина ! Се снима!"

Човек застанува зашемотен кога ќе влезе во оваа чудна кошница. Веднаш се сретнува со цели објекти. Еве една типична поза-можна македонска кука: дворот е калдармисан, а до њидовите се посеани цвеќиња. Под чардакот се расфрлени разни работи. Скалите водат на чардакот, а оттука се влегува во собите. Тоа е куќата на чорбаџи Ефтим. Тука се направени првите кадрови од филмот, од моментот кога прогонетиот Климе упаѓа во собата на Љуба.

Треба да се оди внимателно понатаму, оти по подот се распр-снати безбројни електрични каблови. Спроти чардакот, подигна-та на кат, е собата на бугарскиот поручник Асен. Сега тука се снима сцена. Едната страна од собата и таванот се отворе-ни. Поручникот Асен е во собата. Од сите страни блескаат реф-лектори. Се врши проба. Се контролира што и како ќе опфати камерата, се проверува јачината на светлоста, се мерат агли-те на снимањето, се одредува миза-сцената.

Режисерот Воислав Нановиќ ги издава последните наредби. Нему му асистира како прв помошник Трајче Попов. И последните припреми се завршени.

- Тишина! Камерата иде... - се разнесува одеднаш громкиот глас на режисерот Воислав Нановиќ.

- Иде! - одговара преку звучникот друг отсечен глас. Тоа

тон - снимателот Војне Петковски дава знак дека и неговата  
тон - апаратура е готова да започне со снимањето.

Снимателот Киро Билбиловски ја пушта филската камера со помош на  
својот асистент Љубе Петковски.

Регистраторката на снимањето објавува:

- "Фросина", 178, првпат.

Тоа е бројот на кадарот по книгата на снимањето.

Камерата работи. Се слуша зуењето на филмската лента. Поруч-  
никот Асен, кого го игра Киро Винокиќ, шета нервозно по собата.  
Сцената е кратка и брзо завршува, а гласот на режисерот ка-  
ко бомба ја разбива тишината:

- Стоп!

Гласот преку звучникот се провикнува:

- Кај мене е добро! Лидија, петнаесет метра.

И регистраторката забележува.

Водачот на снимањето Драгослав Радоичиќ се растрчал. И тој  
е задоволен. Оваа сцена е добро снимена.

Но сцената се повторува неколку пати. На крајот, кога ќе се  
врши монтажа на филмот, ќе се одберат најуспешните кадри.

Снимањето на Асеновата соба е завршено.

Вистина, од неа малку може да се види како ќе изгледа филмот.  
Полна импресија ќе се добие кога ќе бидат поврзани сцените  
и кога сликата ќе биде украсена со музиката што ја има компо-  
нирано Трајко Прокопиев.

Главниот осветлител Арсо Ровкар издава наредби да се гаснат  
рефлекторите. Електричарите што ги држеа наперени своите  
рефлектори од таванот на собата, ја прекинуваат светлоста.

Во другиот дел од ателието сега се слуша шум. Тоа се спре-  
маат другите објекти за снимањето. Сценографот Милан Васиќ  
со своите цртежи и скици в рака, ги врши последните корек-  
ции за декорот што ќе претставува улица во Охрид.

За тоа време артистот Киро Винокиќ веќе ја симнува од свое-  
то лице шминката која со толку внимание и разбирање му ја  
беше поставил шминкерот Иван Лалиќ.



Безброј вредни луѓе, шминкери, гардеробери, сликари, столари, реквизитери, електричари, како мравки ја вршат и натаму свесно својата работа, оти утре снимањето продолжува.

Сите тие, незнаени и непознати, чии имиња нема да светкаат на филмското платно ниту да бидат забележени во весниците, даваат свој богат прилог во создавањето на филмот. Но и тие ќе се веселат еден ден кога ќе уследи успехот, оти тој успех ќе биде заеднички и ќе им припаѓа на сите нив.

Ј.К.

28 март 1952

#### "ЗАВРШНИТЕ КАДРОВИ ОД "ФРОСИНА" СЕ СНИМААТ ВО ОХРИД

Уметничката екипа на "Вардар-филм" веќе десетина дена се наоѓа во Охрид, изведувајќи ги завршните работи на филмот "Фросина". Се верува дека за дваесеттина дена потполно ќе заврши снимањето и ќе се пристапи кон монтажата на филмот. Меѓу граѓанството снимањето на "Фросина" предизвика големо интересирање. За сето време стотици заинтересирани гледачи ја следеа работата на камерата и напорите на целата екипа. Граѓаните за потребите на екипата ослободуваа простории во своите домови - за гардероби и гримирање. Драгоцен е и помошта на бродарите кои исцело се ставија во служба на филмската екипа одговарајќи на сè што се бараше од нив.

За Охрид денес осамна прв вистински пролетен ден. На приста- ништето врволица од луѓе. Тоа екипата на "Вардар-филм", со по- мош на бродарите, се мачи во скела да го утовари автобусот со потребните апарати за снимање. Се брза да се искористи денешниот погоден ден за снимање на кој, веќе неколку дена, се чека. Автобусот на скелата наскоро заплива по езерото а по него и бродот со екипата, спрема Св. Јован Канео - место каде што денеска ќе се снимат некои кадри од филмот "Фросина".

На карпата пред црквата, над самото езеро, Љуба и Климе имаат состанок. Тие, веќе, ги зазедоа своите места и ги примаат пос- ледните упатства од режисерот и снимателот. Луѓето се растр- чале горе-долу, им се обрнува внимание на присутните за пот- полна тишина бидејќи и гласот се снима. Секој нерв е напнат. Сè е спремно - само се чека режисерот да даде знак за почну- вање.

- Камера иде...

- Иде... - снимателот на гласот ја прифати командата на режисерот.

- Кадар 99 - прв пат...

Снимањето отпочна.

... Љуба и Климе веќе стигнаа до карпата. Додека тие разговараат, бугарскиот поручник Асен ги следи и на двајца полицајци им издава наредба да го уапсат Климета. Крај црквата Асен ја чека Љуба и ѝ се приближи. Во тој момент Климе го спроведуваат покрај нив и тој ѝ фрла прекорен поглед на Љуба мислејќи дека таа го издала.

- Как се чувствуваш момче...? - подигрувачки го запраша Асен.

- И друг пат ќе се сретнеме, - му одговори Климе влечен од полицајците.

- Простак... - Љуба му дофрли на Асен и го напушти.

Репликата е кратка. Можеби само неколку минути, или подобро кажано, секунди ќе трае за гледачите на филмот "Фросина" - но, таа сега, при снимањето, претставува низа пренапорни часови. Осетливиот апарат за снимање на гласот, често забележува и непредвидености: далечно скитнирање на петли, гракање на чавки, искашлување на некој минувач... Поради ова, кадри-те се преснимуваат, артистите ги повторуваат своите роли а Љуба и Климе веќе шести пат како се искачуваат на карпата од чија височина човек го фаќа вртоглавица. Најпосле - "Добро е..." - гласот на режисерот ги израдува сите. Кадарот успеа. Заврши снимањето.

Утреден ги чекаше уште понапорна работа. Се снима на пазар-риштето во Охрид. Изнадојдените селани на пазар љубопитно ги надгледуваат "германските" и "бугарски" офицери, фелдфебели, војници. Тие дури не го ни слушаат она: "Не гледај во камерата..." - што ја отежнува работата на снимателите.

... Град под окупација. Климе веќе учествува во народната борба. Во градот се собира оружје. Пазарен ден. Низ чаршијата наредени грнци, кошници со јајца, црвен пипер, зеленчук и др. Се тискаат селани, граѓани, окупаторски војници. Калина и Кузман, што води натоварено магаре со бисаѓи се пробиваат меѓу пазарциите...

Тоа се кадар 120 и 121 во книгата на снимањето. Во овие кадри зедоа учество и граѓаните од Охрид и околните села. Наскоро тие ќе ги препознаваат своите ликови во филмот "Фросина".

За кратко време ќе излезат на видело напорите на нашите филмски работници - творци на првиот македонски уметнички филм "Повеста за Фросина и синот" кој ќе биде еден од најбрзо снимените, а и најевтините наши домашни филмови. За неговиот успех - гледачите ќе си го кажат својот збор.

20. април 1952

#### ЗАВРШИ СНИМАЊЕТО НА НАШИОТ ПРВ УМЕТНИЧКИ ФИЛМ " Ф Р О С И Н А "

Условите што постојат во нашата земја за сестран размав на творечките сили на нашиот народ, дојдоа до израз на широк план првенствено во незадржливиот устрем во културното издигање на широките трудбенички маси, во развитокот на нашата нова култура и расцутот на уметноста кај нас. За овие неколку години, нашиот народ одбележа низа успеси во многу сектори од културниот живот. Тој се здоби со повеќе театри, од чија сцена прозвучи народниот збор, создаде своја опера; нашите писатели дадоа неколку покрупни остварувања скоро во сите родови од литературата, а нашите композитори завојуваа нови успеси во музиката.

Напоредно со постојаниот развиток на сите родови од уметноста во нашата Република, се сложуваа и темелите на нашата филмска уметност. Филмот кај нас, како и во цела Југославија, немаше никакви традиции во минатото, како резултат на не загриженоста и неинтересувањето на владеечките клики во стара Југославија за културното издигање на широките народни маси и вистинскиот напредок на уметноста.

После ослободувањето народната власт обрна големо внимание на создавањето на онаа материјална база, врз основа која е можно, со оглед на техничката страна и комплицираниот процес на создавањето на еден филм, да се развие една навистина добра филмска уметност. Во рамките на тие напори набавени се потребните апарати, уредени се специјални лаборатории и изградено е филмското ателје на Заечки рид, кај Скопје.

Во почетокот на оваа година "Вардар - филм" пристапи кон снимањето на нашиот прв уметнички филм "Фросина". Тоа беше крупна задача пред која се најде нашата млада кинематографија, без секакви искуства во таа смисла. Таа дотогаш навистина имаше дадено низа пократки документарни филмови и филмски журнари, но сето тоа претставуваше само дел од онаа дејност и онаа активност што таа требаше да ја развие, за да навистина во нашиот културен и уметнички живот го заземе она место



кое ѝ припаѓа, имајќи го предвид фактот дека филмот претставува најраспространета и најмасовна уметност, која има најголеми можности за пробив во масите и силно влијание на нив.

И покрај сите овие потешкотии, минатата недела заврши снимањето на нашиот прв уметнички филм "Фросина", работен по сценариото на писателот Владо Малески. Филмот го режира Воислав Нановиќ, музиката е од композиторот Трајко Прокопиев, а снимател е Киро Билбиловски. Во овој филм покрај артисти од Македонскиот народен театар, учествуваат и членови на другите театри од внатрешноста. Скоро сите тие и младите и старите артисти што ги толкуваат улогите во овој филм, за прв пат се наоѓаат пред објективот на камерата.

Филмот "Фросина" во поголем дел е снимен во ателијата на Заечки рид, а некои кадрови се снимени во Охрид и во Скопје. Забележително е тоа, дека снимањето на филмот "Фросина" траеше релативно многу кратко време, поточно неполни три и пол месеци.

Со "Фросина" нашата млада републичка кинематографија секако прави сериозен чекор во областа на создавањето на нашиот домашен уметнички филм и затоа е потполно оправдано интересувањето што за него владее кај нашите луѓе.

Б.З.

10 јуни 1952

#### УМЕТНИЧКИОТ ФИЛМ "ФРОСИНА" НА МЕЃУНАРОДНИОТ ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ ВО АНГЛИЈА

Специјалната комисија на Одборот на кинематографија при Владата на ФНРЈ за избор на уметнички филмови за учество на Меѓународниот филмски фестивал, донесе решение и македонскиот уметнички филм "Фросина" да се испрати на фестивалот во Единбург - Англија, што ќе се одржи од 17 јули до 7 септември 1952 година.

Пред испраќањето на филмот на фестивал, на 1 јули оваа година, во Скопје ќе се даде свечена претстава на "Фросина".

28 септември 1952

### ЗА "ФРОСИНА" - ПРВИОТ МАКЕДОНСКИ УМЕТНИЧКИ ФИЛМ

Досегашното отсуство на критички написи за "Фросина"- првиот македонски уметнички филм - означува отсуство на таква филмска критика кај нас, која би разгледувала и судела првенствено од гледиштето на филмската своеобразност.

Разбирливо е тоа и поради младоста на самата југословенска филмска продукција и поради карактерот на самиот уметнички филм како засебна уметност што подразбира, во својата специфика, елементи од скоро сите уметности, изискувајќи со тоа и стручност и сеопфатност на познанието. Во самата пак светска филмска продукција сеуште не е создаден доволен број класични дела, за да би се извлекле некои дефинитивни правила. А онаа критичка мисла, која сака да биде туѓа на дилентатизмот или на фрагментарната точност, тешко се решава за проби во недоволно познати области.

Одовде: колку и несигурен како стручен суд, овој напис ја содржи отворената намера за предизвикување дискусија за доцнета, но не и ненужна за такви поводи.

Постојат неколку битни прашања околу целокупното изведување на македонскиот први уметнички филм, но кај нас пресудно во однос на она што се постигна и на она што би могло да се постигне е прашањето за режисерското користење на сценаристичкиот текст. Затоа што излегувајќи од сценариото на Владо Малески - можеше да се очекува еден уметнички филм кој би бил, без секакви резерви во редот на најдоброто што е одбележено во југословенската филмска уметност.

Иако не сè во сценариото е на свое место, иако се забележуваат во него суштествени слаби страни, како целина тоа се наложува со книжевна складност и служи како книжевна подлога врз која солидната рака на една уметничка режија изградила еден филм со изразита уметничка физиономија.

Прворазредната важност, пак, на книжевното сценарио како пресуден услов за уметноста во филмот престанува да биде спорна по годишната активност на уметничкиот филм воопшто. Современата уметничка филмска режија не се задоволува со било какви сценариски текстови, не го потчинува сценариото на една самоцелна функционална потребност за снимателскиот процес, бидејќи не се задоволува само со надворешната динамичност на филмското дејствие или само со внушението на филмскиот визуелен впечаток. Затоа, и покрај екстремните залетувања кај некои филмски специјалисти за натценување режисерското учество во изградбата на филмот, за конструктивните чинители



на современата филмска уметност режисерот престанува да биде единствен создател на филмот, некаков чародеец со самото свое постоење. Слично на драмата, која се диференцира како книжевен род дури тогаш кога театарот достигнува еден позрел развиток, филмското сценарио се резултира од повисоки облици на филмската уметност, убрзувајќи го, од своја страна самото филмско создавање. Не може денеска да се говори сериозно за уметнички филм без наличноста на книжевнички изработено сценарио. Но некаква мода, а една актуелна потребност се согледува во сè понараснатото писателско активирање во областа на сценариската литература. И кој би можел подобро од писателот да постави една јасна содржинска нишка, да изгради фабула и акциона стројност, да оцрта карактерни ликови и да ги постави во живо взаемно - дејство и во жив дијалог - да ги реализира, значи, тековните барања на уметничкиот филм? Најдобрите филмови во светот се работени врз сценарија по класични книжевни дела, сценаријата на подобрите наши уметнички филмови, како "Ќе живее овој народ", "На својата земја", "Знаме", - се дело на книжевници, а изразитото почетништво на првите наши уметнички филмови, како "Славица", "Животот е наш", "Луѓе од пругата" - се должи колку на почетништвото на нивната режија, толку и на безкнижевноста на нивните сценарија.

Овие податоци од самата филмска практика се најјасен одговор на поставеното прашање и во неговата светлост-сценариото на првиот македонски уметнички филм-се јавува нов доказ за вистината дека без уметнички сценарио нема уметнички филм. Низ тоа - и како нов принос кон развитокот на југословенскиот уметнички филм воопшто. Доказ и принос - за тоа што -содржи јасен книжевнички израз, јарка сижетна линија, несомнена реалистичност во прикажувањето на поважни ситуации и ликови и, заедно со тоа оддишува со една животна атмосфера, необично блиска и со најтрајни впечатоци во душевноста на македонските луѓе. Користејќи се кон тоа, од опитот на повеќето досегашни југословенски уметнички филмови, Малески со успех излегува во рамките на хроникерскиот потход, компонирајќи ја фабулата низ начелатана психолошкиот драматизам и низ еден стегнат дијалог, карактерен за повеќето од ликовите и ситуациите и погоден за филмските барања со сигурност треба да се рече: и најизразитите слабости не можат да ја засенчат згустената реалистичност и драмската напнатост на дејството околу најглавното во сценариото како тема и мотив: маченичкиот животен пат и страдалничкиот лик на Фросина, издигнат до степен на траги на нашата премината печалбарска судбина. Стремежот на авторот да ни даде лик на обична нашинска жена - печалбарска маченица добива во сценариото несомнена реалистична реализација, повеќе од тоа-создаден е еден главен лик што го содржи во напрегнатост дејствието и го издигнува идејниот лајт мотив: очекувањето на белденот како јарко звено на животни наситени драмски ситуации. Прекрасниот мотив за



за сенката ткаена на Фросинините црни денови и ноќи за моментот кога синот ќе помине по неа како радосник во животот е едно ретко успешно предметување на основната идеја, дејствувајќи со животната простота на еден целосно непринуден хуманизам и покрај недоволната мотивираност на преломот што се врши кај Фросина по смртта на синот.

Ми се чини, елементот на животна судбовност кај Фросина само би добил ако моментот во кој безживотното тело на Климе е покриено со тенката би бил и крај на самото сценарио. Завршетокот, како што е даден во сценариото и како што е остварен во филмот - е неверлив во однос на постигнатата пред тоа крајна животна уверливост за маката и копнежот на Фросина. Некои идејни нијанси во врска со времето на НОБ би можеле да бидат претходно третирани, за да се дојде до тенката како единствен - логичен и единствен завршеток. Од друга страна можеби токму поради доследно додржаната реалистичност во прикажувањето на печалбарската трагика, сценариото бележи извесно опаѓање во проекцијата на таа трагика низ сцените по време на окупацијата и борбата. Несомнено, недоизјаснетоста и шематизмот во оцртувањето на некои ликови влијаат за тоа. Ликот на Асен е прикажан премногу по линија на лекомисленост, која се јавува, одвајне, единствена негова компонента, и со премногу преднамерен страв од запаѓање во црно-бело сликање за да биде приемлив лик на окупаторски офицер. Устијанка е многу повеќе Нушиќевски тип на голема варошка буржујка одошто жена на нашински богат чарширлија. Колку и да сакам да ја примам Љуба како лик на резигнирана до очајничка безизлезност - поради својата сопствена средина - душевно поштена девојка, оскудните податоци што ги дава актерот не ме разубедуваат во нејзината недоизјаснетост. При една подруга средина една таква Љуба би била потполно приемлива. Кај Климе - во моментот кога ѝ соопштуваат на мајка си за неговото примање во Партијата - не е тешко да се набележи една позната идеализаторска подигнатост до степен на лажен патос. Самата простота на Климеовото објаснување дејствува како нешто барано, како природност заради самата природност и како таква - неубедлива и неприродна. Колку и неотпорни, овие места од сценариото, при еден задлабочен режисерски потход би избледнале во заден план. Многу поважно е дека сценариото во својата основна идејно тематска суштина, во својата сижетна живост и композициона стегнатост, во својот драмски текст се јавува како ретко погоден материјал за една режија која би барала единство меѓу дејството на филмската ритмика и дејството на книжевниот израз. Далеку од постигањето на тоа единство, филмот "Фросина" го поставува како основно прашањето за режисерскиот однос кон сценариото. Режисерските можности на Воислав Нановиќ од страна на верзираност во филмска техника и покрај недоволниот режисерски опит, се надвор од сомневање. Уште од својот прв филм - "Бесмртна младост" - тој се покажа како режисерски работник

со очебијни можности за мајсторско овладување на филмски јазик, а неговото барање на доследен филмски израз покажа една позитивна амбиција. Работата на "Фросина" бележи побогата изразно - техничка фактура во режисерскиот развоен пат. Но уште во "Бесмртна младост" се забележува кај режијата на Нановиќ опасности од залутување кон занаетчиство - како резултат од натценување на специфичната филмска изразност наспроти од - тематските и психолошките елементи во филмот. И правилно и нужно е, особено со оглед неразвиеноста на нашиот уметнички филм, значаен дел од режисерските усилби да биде посветен за мајсторско овладување на филмскиот уметнички стил како засебна специфика, но, и правилно и нужно е, бидејќи без тоа филмот би бил само визуелна ефектност, да се посветува не помало внимание и на филмот како решение на една идејно - уметничка и психолошка проблематика. Токму од тие две раководни и взаемно обусловени неопходности и тенденции, режијата на "Фросина" бележи раздвоеност, гравитирајќи кон правата тенденција со обележја на занаетчиски потход. И колку недооценувањето на потребата од длабоко проникнување во сценариото што е наситено со длабок животен психологизам, толку и вовлекувањето кон постигање рекорд за најкратко време во подготовка и снимање - го врши своето за потенцирањето на занаетчиските обележја во режијата. Ако едното се согледува во некои самоцелни - ефектни ситуации во механичкото и шаблонското монтирање на поодделни сцени, другото - во третирањето на некои ликови и во работата со артистите.

Во еден сестран творечки однос на режијата не би се дошло до она крајно неубедливо и во расчекор со основната авторска замисла решение на главниот лик - Фросина. Почнувајќи од маската која оддава вештерка од некоја приказна низ епот на Нибелунзите, а никако благородното и потиснатото од тешкиот живот Фросининото мачеништво и завршувајќи со оној, речиси, неизменлив злобно - креслив регистер во мимики, гестови и јарка доза на театралност - главниот лик во филмот е далеку и многу далеку од онаа скоро целосна полнокрвност на главниот лик од сценариото. Препуштена сама на себе артистката се јавува безсилна да се доближи до најсуштественото во овој лик - стожер на сценариото. Колку шематичен и едностран во самото сценарио, ликот на Асен не би требало да биде материјал за најефтино карикирање и низ кое избледнува претставата за жестокоста на окупаторскиот офицер. Без секаква контрола од страна на режијата, исполнителката на Устијанка ја игра од почетокот до крај својата улога на Сарка од "Ожалостената фамилија". Радосните изненади со играта на Климе, на Јане, донекаде на Љуба и Ефтим - се должат исклучиво на самите исполнители поради јасната наличност на режисеровата пасивизација спрема актерската интерпретација. А интервенциите на режисерот би биле толку понужни бидејќи сите од учесниците се драмски артисти, а глумата во филмот треба да се подреди на специфична филмска законитост.



Занаетчиското во стилот на режијата и самоцелната рекордна брзина во снимањето на филмот се огледува и во начинот на управувањето со камерата. Еден психолошки филм, во начело, изискува развој на дејствието и илустрирање на ситуациите низ крупни планови со задржување на камерата во нијансирање на психолошките ефекти. Камерата, не ретко препуштена на нејзината специфична механичка тенденција, постигнува многу повеќе безживотни фотографии одошто оживување на ликовите и на преломните моменти. Богатата разновидност на филмската уметност е токму во широките можности на камерата и воопшто во нејзините технички изразни средства, преку кои и како никоја друга уметност може да се опфатат и најситните детали. Едно грижливо режисерско око, грижливо - како во однос на филмски, така и на психолошки израз, би ги искористило до максимум можностите на камерата за нијансирање на најважните детали на текстот или за возможното максимално заличување на неговите слаби места. Колку многу би се помогнало со тие можности, на пример, за внесување психолошка нијансираност во душевниот прелом кај Фросина изразен во нејзината решеност да ги посвети своите мајчински грижи за ранетиот Гоце, а кој и без тоа е недоволно мотивиран.

Одсуството на режисерска интервенција по линија на неотпорните пунктови на сценариото се забележува и во задржувањето или одложувањето на некои сосем ненужни реплики или ситуации. Така животното сосем неверна е репликата меѓу Асен и Климе во моментите на Климеовото апсење. Сцената со средбата меѓу Климе и Љуба и Љубината соба е дадена без нужната мерка и внесува раздвоеност во сижетниот текст на филмот, толку повеќе, што не одговара за исклучителната напрегнатост на моментот. При едно ослободено од секакви занаетчиски обележја режисерското проникнување во текстот - би се избегнал и оној стар шаблонски реминисцентен показ од животниот пат на главниот јунак што се согледува во крајно еднообразното Фросиново прикажување на нејзиниот тежок семеен пат. Правилниот во начело стремеж за неотклонување кон самоцелни амбиентни слики преминува во крајноста на еден необично стеснет амбиент што пречи да се почувствува атмосферата на нашето македонско поднебје. Излегувајќи од необично краткото време во подготовката и во снимањето на првиот македонски уметнички филм би можеле да бидеме доволни од неговата реализација и да го поставиме над просекот од досегашната југословенска продукција на уметнички филмови. Но фактот што самото тоа кратко време е плод на еден самоволен и самоценет рекордерски стремеж и што за едно изразито книжевно сценарио е постигната само бледа илустрација - постигнатото не само што не задоволува, туку укажува на негативни последици од површниот режисерски однос спрема неопход-



но нужното задлабочено идејно-уметничко користење на авторскиот текст. Тоа би било избегнато при построенето на една посистемна соработка меѓу режисерот и сценаристот, "Јас мислам, вели Горки во својот разговор со филмските работници, дека треба да се говори не за некоја демаркациона линија која би ги разграничила правата на режисерот и сценаристот, туку и за тоа што да се стори, за да би се следела нивната работа во нешто единствено, во целина, за да се постигне што поголем ефект". Оваа важна соработка, во случајот, беше објективно оневозможена поради отсуството на сценаристот во времето на непосредната подготовка и на времето на снимањето. Посебно прашање и од необична важност - како искуство за нашите македонски филмски работници - се јавува прашањето за постигнатото во фотографијата на филмот, која обилува од изразити почетнички слабости во осветлувањето и непластичноста на сликите што се местимично замаглени до невидливост.

Димитар Митрев

10 и 11 октомври 1952

"ТИЕ ЗА СЕБЕ ВО "ФРОСИНА"

Разговор со артистите на Македонскиот народен театар: Марија Бошкова, Љуба Арсова, Илија Џувалевски, Петре Прличко, Кирил Кртошев и Ацо Јовановски.

Сепак ги најдовме во една сниска, неугледна зградичка, на километар од зградата на Театарот. Таму двата ансамбла на Драмата на Македонскиот народен театар ги приготвуваат новите премиери: "Вообразен болен" и "Помладата сестра"... станува збор за артистите што имаат улога во "Фросина", нашиот прв уметнички филм, а што живеат во Скопје. Тие се сите членови на Драмата.

"Фросина" со своите одлики, подобри или послаби квалитети, останува прво уметничко, а значајно остварување на нашата млада филмска уметност и не е за чудење големото интересирање за овој филм кај нашата филмска публика. Таа ја поздравил "Фросина" не само како забележително уметничко постигање на македонскиот филм, а и како нова манифестација на напредокот и натамошниот развој на нашата национална култура во социјализмот. Така, публиката, Критиката - и таа си го рече а можеби пак ќе го рече својот збор. Интересно е да се чуе што мислат за себе, за своите улоги и своите остварувања создавачите на филмот, оние што непосредно зедаа учество во процесот на уметничкото остварување на филмот, со еден збор - артистите.

И ете, во ова смаглено октомвриско утро, додека опакува црвено-златното лисје од багремите построени во две врсти по широките скопски улици, разговаравме со нив на таа тема, во слободните часови на паузите. Зашто < проблемите продолжуваат...

#### МАРИЈА БОШКОВА:

Марија Бошкова, познатата и талентираната артистка од Македонскиот народен театар, не е задоволна со она, што го дала во остварувањето на ликот на мајка Фросина во истоимениот филм.

- "Што мислам за својата концепција, и за ликот на Фросина онака како што е даден во филмот? Уште веднаш сакам да подвлечам дека тоа е едно слабо остварување, неубедлив и необработен лик, што не делува уметнички, онака како што би требало, имајќи ги во предвид укажувањата на сценариото. Фросина, онаа од сценариото, е лик што воодушевува секоја артистка. Таа е намачена печалбарска жена - мајка, од чија судбина се преповторуваат судбините на илјадници македонски жени во минатото. Лик близок и драг, човешки топол. Но - не е таков и на екранот.

Зошто? Ова е мое прво настапување на филм. Неопитноста ме наведуваше во потполност да ги усвојувам упатствата и методот на уметничкото раководење на филмот. И - се разочарав, дека оние места за кои мислев дека се најдобри во изградбата на ликот, всушност се најслаби. Мене ми се чини дека тоа доаѓа оттаму што во дадените ситуации и во уметничкото пресоздавање на целиот лик, не се вршеше по линијата на вистинско доживување и длабоко вникнување во карактерот, положбата, средината, односите на Фросина и тн. а во линија на претставување. Какви се резултатите на таков метод при создавањето на еден лик се гледа и од ликот на Фросина, онаков каков е на филмот. А тој метод и таков начин на работа го застапуваше уметничкото ракововодство на филмот".

#### ЉУБА АРСОВА:

Љуба Арсова е млада артистка. И тоа е малку: таа е најмладата, осем едно или две настапувања на сцената на Тетарот, оваа сега во филмот, е нејзината најголема улога.

- "Љуба во "Фросина" - е лоша, - вели таа. Тоа е мое мислење. Го чувствував и во време на снимањето, и го видов после, на претставите на филмот. Лоша е дека останала неизјаснета како лик. Од една страна, сценариото ѝ дава доволно податоци за изградбата на овој лик, од друга - режијата се задоволуваше со повремени укажувања дека Љуба и е туѓа на средината во која

делува, бидејќи живеела и учела во други градови и места и дека била преокупирана со нишки настроенија и сфаќања, црпила од љубовно - сентиментална литература. Ако крн тоа се додаде дека мене ми недостасува поголемо искуство, а дека толкувањето на поодделни сцени од страна на режијата се сводело на "направи вака, или онака", без да се навлезе по-длабоко и постудиозно во тоа зошто тоа вака или онака се прави, јасно е зошто ликот е блед и неубедлив и зошто за таков го сметам.

За ова мислам, придонесоа на секој начин и во своја мерка, и две други работи: тоа што од филмот се одземени при монтажата некои кадри во кои повеќе доаѓа до израз љуба како лик, и што атмосферата при снимањето не беше творечка и доволно сериозна, што особено се одразуваше на нас младите".

#### ИЛИЈА ЦУВАЛЕКОВСКИ:

- "Ќе прашате како тоа, но така е: артистот беше третиран како нешто поспoredно во процесот на создавањето на филмот. Уметничкото раководство на филмот - вели Цувалековски - не поаѓаше од позициите на барање на вистинитост во толкувањето на ликовите - улоги, не настојуваше на изживување во улогите, на доживувањето на она што се говори и што се прави, со еден збор артистот-човек вистински да живее пред камерата, да се најде себе си, туку се форсираше техничкиот момент: под каков агол ќе биде снимена онаа или оваа сцена, - и во исто време се го-неше рекордна брзина при снимањето.

Особено режијата не се обрнуваше на тоа може ли артистот да даде и нешто подобро од она што го дава во поодделни кадри, нити инсистираше на тоа. Имам впечаток, дека режијата го запоставила основното во процесот на создавањето: реалистичкиот метод во барањето на вистината и животот во толкувањето, уметничкото пресоздавање на ликовите. Меѓу режијата и артистите немаше поголем и плоден творечки контакт, што меѓу другото - и погодуваше на една недоволно студиозна работа и вдлабочување во материјалот. Дотолку повеќе што на материјалот премногу се гледаше монтажно.

Се разбира, дека сето тоа се одрази на остварувањето на Гоце во "Фросина". Уште една работа на артистите, тоа го знам од искуство, многу ми пречеше за вживување во некоја сцена и доследно развивање на ликот и тоа во дијалозите во сцени-риото на места беа неверни. Просто како да му се ставаш во уста на јунакот без потреба - што го чувствуваа артистот од творечко настроение.

Ако при вакви методи на работа се вдлабочиме со некое искуство, тоа по мое мислење, се здобива со признание како не треба да се пристапува во создавањето на еден уметнички филм".



## ПЕТРЕ ПРЛИЧКО

- "Главно задоволен сум со својот дедо Кузман, иако сметам дека таа улога во "Фросина" можеше да биде на повисоко ниво. Таа улога ми одговараше на моите творечки можности, и мене ми се чини дека би можел и јас самиот да дадам многу повеќе, кога работата на ликовите би била поставена на постудиозна база онака како што работиме во Театарот.

Што недостигнува во креацијата на тој лик? Во прв ред поголема разновидност, односно "временско нијансирање на карактерот" - така да речам. Развитокот на дедо Кузман како лик, како карактер, се дели во три фази: на младоста, печалбарскиот живот, и потоа доаѓа враќањето дома и учеството во Илинденското востание и во НОБ.

Меѓутоа, уметничкото раководство на филмот не обрна внимание на целосно изградување на ликот врз оваа разновидност во карактерот; дури - може ми се чини во таа смисла проблемот не е најсреќно ни костимски решен. Целосната надградба на вака сложен лик не може да стане врз основа на една или две средби со режисерот во тие прашања, а потребен е постојанен заеднички театарски контакт. Дури тогаш улогата може навистина да биде добра.

Сепак, ликот на дедо Кузман, сметам, е приемлив и делува доста убедливо, за што многу придонесе изграденоста и релефноста и во самото сценарио. Тоа го потврдува и позитивното реагирање на публиката".

## КИРИЛ КОРТОШЕВ:

- "Ликот на Каранфил го почувствував многу близок и затоа немав некои поголеми тешкотии да навлезам во него, да го разберам и да го доживеам-вели артистот Кирил Кртошев, што ја толкуваше улогата на Каранфил, син му на Кузман, а татко ѝ на Калина. Сценариото навистина не дава многу податоци за Каранфила. Но, околностите и средината во кои живее и делува, односите спрема другите ликови, сето тоа помага да се изгради неговиот лик, лик на наш македонски селанец што се среќаваше во животот. Дотолку ми беше полесно, што мене лично такви типови ми се блиски и лесно се вживувам во нив.

За прв пат сега застанав пред објективот на кемерата, што ми беше малку необично, но, по упатствата на режијата, сам, и со помош на колективот, го градев ликот. Со уметничкото раководство на филмот сум се разбираал единствено ми пречеше во извесна мерка тоа, што постои разлика во методот на режи-

јата во филмот и режиските концепции што се остваруваат во театарот, по кои сум навикнал да работам и по кои работам. Во секој случај, режијата во филмот не ми прече во остварувањето на ликот спрема мојата замисла.

За време снимањето и обработувањето на ликот се чувствував добро но не би можел да речам и дали ликот е успешно даден. Тука сепак сакам да подвлекам дека се чувствувам горд што учествувам во создавањето на нашиот прв уметнички филм.

На крајот, уште нешто. Кај нас постојат прекрасни услови за снимање на уметнички филмови, првенствено по линија на уметнички, а и технички кадар, кој во текот на снимањето на "Фросина" во голема мерка ја совладал техниката на работата.

Успеси при создавањето на нови филмови особено не би изостанале, ако би се применил творечкиот метод со кој се раководеме во Театарот: сценски реализам и барање на уметничка вистина".

#### АЦО ЈОВАНОВСКИ:

"Климе би можел да биде уште поживотен, уште поверен, кога не би се работело толку брзо - вели Ацо Јовановски. Ова ми е мене прва улога не само во филмот, туку воопшто. Досега сум излегол еднаш на сцена, и тоа во епизодна улога во "Гоце". Сепак, ми се чини дека би постигнал повеќе во остварувањето на Климе кога би се работело посериозно: Со мене не е снимен ни еден кадар повторно, а тоа говори за начин на работа што ги сопира можностите да се даде полна мерка во создавањето на еден лик, дотолку повеќе кога се има предвид мојата неопитност. Сепак, задоволен сум, горе-долу, со улогата, бидејќи сметам оти во нејзината изградба има и добри места, особено во почетокот, таму каде што ја соопштувам на Фросина дека сум примен в Партија, и во вториот дел од филмот".

Тоа се само неколку мислења на артистите што учествуваат во филмот. Мислења, на места слични, на места спротивни, што говори дека тие мислеле и размислувале за своите остварувања, и дека извлекле заклучоци; точни или погрешни - тие ќе имаат значење за иднината на нашиот уметнички филм.

Но се секавам на деновите, кога "Фросина" беше прикажана во Скопје. Пред влезовите на биоскопите се тискаа групи луѓе. Од нивната бројност, од нивните разговори можеше да се утврди дека кај сите тие луѓе постои огромно интересирање за филмот воопшто и за тоа каков успех или не, постигнале артистите, што



се појавуваат во поодделни улоги, зашто повеќе од нив ги познаваат од сцената на Скопскиот театар. Во разговор со истите тие луѓе можеше да се види дека се главно задоволни, дека интерпретацијата на артистите за нив е приемлива.

Не е чудно - артистот си има свои уметнички мерила, тој може да биде задоволен со она што го дал, а може и да не биде; веќе спрема она дали успеал да го даде во остварувањето на ликот она што сакал и што можел да го даде или не успеал - поради оваа или онаа причина.

Останува едно дека артистите во филмот "Фросина" со своето толкување се приемливи за публиката, што може да се види од нејзиното реагирање на претставите, соживување со дејството и ликовите - разговорите после претставата...

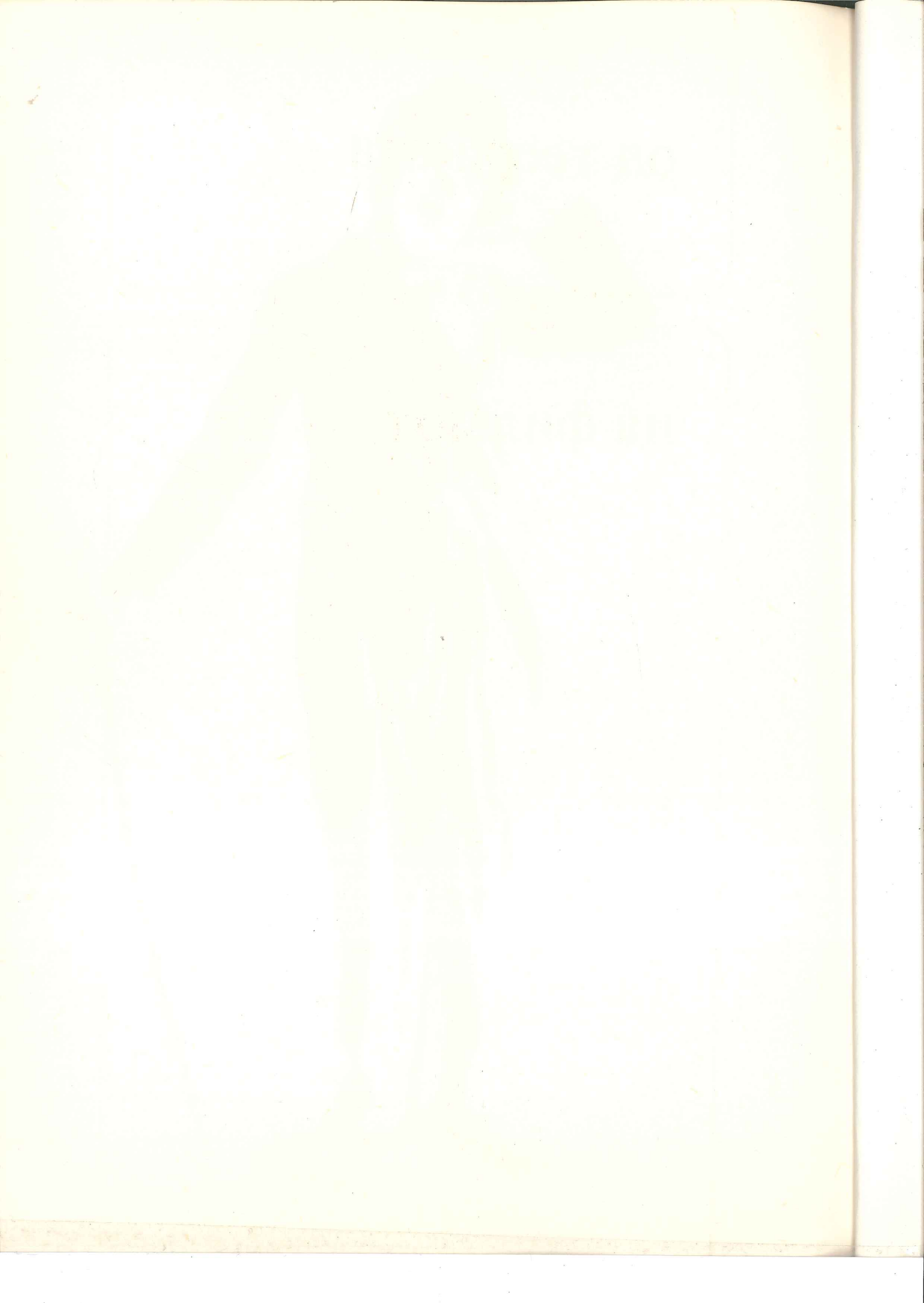
Н. Заревски

(подготви: И.П.)



1. D. 2. 24837-40-1







од теоријата

на филмот



## СЕМИОЛОГИЈАТА ГО ОТКРИВА ФИЛМОТ

Крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите години е период што кај современите будеше нови надежи и верувања дека по малку закостениот филмски јазик почнува да се обновува и да им се враќа на своите изворни облици. Таа надеж ја поткрепуваше раскилот со старите естетички шеми и, уште повеќе легализирањето на неочекувано големиот број нови содржини. Навистина, најзначајното дотогашно филмско движење, неореализмот, веќе беше угаснато и неговите остатоци филмската критика и теорија ги оценуваа како "неоверистички" правец, чии поддржувачи варираат само неколку тематски циклуси што немаат многу врска со стварноста. Но тогаш веќе беше афирмиран советскиот нов филм, полскиот реалистички филм и, особено, францускиот "нов бран", кој ќе ја мобилизира теоретската мисла да се повика, подоследно од кога и да било порано, на филозофијата што ја застапуваа овие филмови како на драматичен израз на духовната констелација на современиот свет. Двосмисленоста на значењата со кои беа проткаени делата на еден Годар (Jean - Luc Godard), на еден Рене (Alain Resnais) или Трифо (Francois Truffaut), уверливо ќе докаже критиката, всушност ќе ги пренесе низ новите облици противречностите на припадникот на социјалната и културна средина што го формирала.

Веднаш по францускиот "нов бран" филмската јавност ќе остане изненадана од експанзивните естетички прокламации на англискиот "слободен филм" ("Free cinema") но уште повеќе од слободоумните визији на американскиот "подземен" филм ("Underground"), кој ќе се слее во филмското движење "Нов американски филм" ("New American Cinema" - NAC). И меѓу теоретичарите на овие неконформистички филмски правци, како впрочем и кај нивните француски блискоумисленици, кои најчесто се и автори на филмот, ќе се развие цела една поетска синтакса и, како замена на традиционалниот литераризиран и фабулативен филм, ќе се предложи нова метафорика.

Навистина, построгите познавачи на авангардните струења од дваесеттите години што ќе се слеат во матицата на советскиот револуционерен филм, ќе се најдат побудени да потсетат на овие нешто поодамнешни изуми. Тие дури ќе предупредат на врските меѓу експериментите на НАЦ со пионерските откривања на Мелие (Melies). Така, на пример, не по еден повод Џонас Мекас (Jonas Mekas) ќе биде потсетуван дека заслугите што си ги припишува на себеси и на своите истомисленици, всушност, се изборени многу одамна. Волшебната чудотворна власт на камерата, за чија моќ Стен Брекиџ (Stan Brakhage) ќе запише: да се види, значи да се задржи и да се асимилира - всуш-

ност ќе биде "откриена" уште од Сига Вертов. Обновата на апологетиката на фотографскиот објектив, што ќе ја извршат протагонистите на НАЦ, сепак, не можеше да остане без извесно благотворно влијание. Ако ништо друго, истражувачката строгост што овие радикални теоретичари и синеасти ќе ја спроведат во областа на филмскиот јазик ќе ги поттикне нивните истомисленици и следбеници да отфрлат цела низа етички табуи со кои холивудскиот филм дотогаш беше хендикепиран. А освен тоа, манифестантната жестокост со која овие млади луѓе ги декларираа своите естетски иновации, можеби не е без врска со изучувањата од областа на лингвистиката и семиологијата што токму во ова време (крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите години) почнаа особено да се интензивираат.

Како што е познато, филмот почна да станува од година на година сè поинтересна област за развивање на некои од основните научни постулати на семиолозите. Но, од нивните откритија добиваше извонредно многу и самиот филм, така што денес можеме да им ја припишеме на семиолозите заслугата што со своите изучувања ги отфрлија и последните предубедувања кои му ја оспоруваа на филмот неговата уметничка природа.

Семиолошките изучувања за филмот, всушност, се надоврзуваат на поставките на швајцарскиот лингвист Фердинанд де Сосип (Ferdinand de Saussure), кои упатуваа на разликите меѓу јазикот во "потесна смисла" (langue) и јазикот во "поширока смисла" (language). Филмот, меѓутоа, ќе се потврди, не ја содржеше само оваа дихотомија, туку се прошируваше и на двојностите како "означено" и "означувачко", или "синтагма" и "систем".

Врз разработката на овие хипотези ќе почнат да работат Ролан Барт, Кристијан Мец, Јуриј Лотман, Пјер Паоло Пазолини, Умберто Еко, Питер Волен, од неодамна и кај нас Душан Стојановиќ.

Специфичностите на овој сложен проблем не ни дозволуваат да ја расчлениме секоја од овие тези на овој простор, иако тие денес се сметаат како незаобиколиво сознание во теоријата на филмот. Во секој случај, допирот на љубителите на филмот со оваа извонредно возбудлива материја ќе ги подготви да побараат и да откријат во филмот значења на кои дотогаш не им придавале важност.

Горѓи ВАСИЛЕВСКИ





ЏОНАС МЕКАС ( JONAS MEKAS )

## НОВИ ОЧИ

Дали нашето око умира? Или напосто не умееме повеќе да гледаме и да забележуваме? Искуствата со ЛСД покажуваат дека окото може да се прошири, да види повеќе отколку обично. Впрочем, како што вели Бил Бероуз (Bill Burrows), - наведувам по секавање: "Сè што може да се постигне по хемиски пат, може да се направи и на други начини".

Постојат многу начини за ослободување на окото. Збор станува повеќе за отстранување на повеќе психолошки препреки отколку за вистинско менување на окото. Ние никогаш не го гледаме екранот непосредно; од него нè раздвојува маглесттокеан од нашите инхибиции и "знаења". Опитите, во Париз ги изведува Брајон Гајсин (Brion Gysin) со својата "машина трепкачка" (читајте го списанието (Olympia) покажуваат дека без посредство на дрога, со помош на светлосен извор кој брзо се пали и гаси, можете (дури и со затворени очи) да видите бои и визии кои порано не сте биле во состојба да ги видите, а кои (како што е случајот со ЛСД) остануваат во секавање и по "опитот". Отстранета е низата од прегради. Како што вели професорот Остер (Oster) кој врши слични опити во Бруклин (повторно по секавање): "Окото е ограничено. Во некои култури повеќе, во некои помалку. Ние не ги користиме како што треба моарираниите шари на зениците, затоа што мислиме дека тоа не е практично. Нашата практична култура ја стеснила нашата моќ на виѓавање". Салвадор Дали (Salvador Dali) верува дека "грчките и арапските уметници знаеле за таа обученост на окото, за тоа ослободување на окото од инхибицијата. Дури по пожарот на Александриската библиотека обучувањето на окото било постепено занемарено". Ние велите дека на нашите очи им пречи постапката базирана на монтажата на одделни филмски слики во Маркопулсовиот (Markopoulos) филм "Два пати човек" (Twice a man). Луѓето ми зборуваат дека по гледањето на филмот "Блескотници" (Blazes) на Роберт Брер (Robert Breer) или по филмовите на Стен Бракхиџ (Stan Brakhage) добивале главоболки. Тоа е сосем возможно. Други меѓу нас, кои тие филмови ги гледале почесто, имаат чувство дека движењата во нив се премногу бавни - ние би можеле да примиме многу повеќе. Нашето око се проширило, реагирањата на нашето око станале побрзи. Научивме малу подобро да гледаме. А нашите очи се сепак толку ограничени! Извесни луѓе дури гледаат уште и самовилчиња и самовили. Во еден неодамнешен број на "the New York Times" - видов белешка за една жена од Лондон која боите ги чита со прсти. Брајон Гајсин пишува: "Што е уметноста? Што е бојата? Што е гледањето? Тие стари прашања бараат нови одговори кога при светлината на Машината на соништа (трепкачка) човекот, со затворени очи ја

гледа древната и современата апстрактна уметност".

Стен Брекиџ пишува /во "Метафорите за визуелното примање" - *Metaphors on vision* ): "Замислете око со кое не управуваат човековите создадени закони за перспективата, око неоптоварено со предрасуди, око кое не реагира во име на секоја појава, туку мора да го осознае секој нов предмет кој во животот го среќава низ една авантуристичка перцепција. Колку бои има во тревнатото поле на бебето што несвесно ползи низ ЗЕЛЕНОТО? Колку долга светлина може да создаде за необученото око?"

Ајен Сомервил ( Jan Sommerville ) пишува во списанието *Olympia* : "Направив едноставна трепкалка: картонски валјак со прорези кој се врти на грамофон со брзина од 78 вртења во минута, а во кој се наоѓа сијалица. Во него гледате со затворени очи, додека треперењата играат врз вашите очни капаци. Визиите започнуваат со калеидоскоп во бои врз површината пред очите и постепено стануваат посложени и поубави, се разбиваат како морето на брегот, додека цели шари од бои не започнат да навалуваат да влезат. По извесно време визиите трајно се сместиле зад моите очи, а јас бев среде целиот приказ, додека околу мене се раѓаа безгранични шари. Извесно време имав скоро неподнослив впечаток на просторно движење, но се исплатуваше да се помине низ сето тоа, зашто открив дека сум по неговото престанување, високо над земјата во сеопштиот блесок на убавината. Подоцна сватив дека мојата перцепција на светот околу мене мошне забележително се проширила. Сите претстави за опиеност или умор исчезнаа..."

Сите овие неврзани мисли се однесуваат на новиот филмски јазик во раѓање, еден нов начин на согледување на светот. Луј Маркорел ( Louis Marcorelles ), еден од уредниците на *Cahiers du cinéma* ми напиша пред една недела, зборувајќи за новиот американски филм: "Наеднаш, не можам повеќе да гледам обичен филм, па дури и ако го потпишал Годар ( Godard )". Да. Но најчесто дури и критичарите се слепи. Ние имаме извесен број талентирани млади луѓе и жени кои создаваат еден нов филм, отвораат нови визии - но потребни ни се и критичари и публика способни тие визии да ги согледаат. Потребна ни е публика којашто е подготвена да се обучува, да ги шири своите очи. На новиот филм му се потребни нови очи коишто ќе можат да го согледаат. Во тоа е сета работа.

x

x

x



Во филмот се случуваат чудни нешта. А најчудно од сè е тоа што во тоа нема навистина ништо чудно.

Најнапред постоела статична слика на воз кој влегува во станица (ако започнеме оттаму), па снимените драми.

Потоа приказни и slapstick фантазии. Понатаму поетите ги отфрлија заплетите во сценаријата и приказните. Поетите од шеесеттите години ја отфрлија дури и самата реалистичка слика. Камерата сега собира навестувања, фрагменти од предмети и луѓе, па создава брзи импресии и за предметите и за дејствијата, на начинот на "акционите сликари". На екранот се создава нова спиритуализирана стварност на движења и светлини, како во делата на Брекиџ и Џери Џофен (Jerry Joffen).

Во филмот "Куче, звезда, човек" (Dog star man) Брекиџ ја напушта досегашната употреба на одделни филмски сликички. Постава парченца од филмот во боја среде црно-белите сликички, па така неговите квадрати стануваат мозаици. Грегори Маркопулос воведува монтажа на одделни сликички. Комерцијалната телевизија воведува сублиминални, повторливи сликички. Стварноста на магновеното насирање што ја гледаме низ окното на автомобилите и млазните авиони станува наше секојдневно доживување. Нашите очи трпат физички промени. Гајсин создава визионерски слики со својата машина за снимишта.

Сте чуле за разорувањата на екранот, за експериментите што можат да се видат на Светската изложба во Њујорк: употреба на повеќе екрани и повеќе слики. За време на вечерта на "Фантастичните градини" (Fantastic gardens), во Џаусоновата (Judson) црква видовте повеќекратна проекција, проектори движени в раце, повеќе екрани и спојка меѓу живи и снимени дејствија. Оние што беа исклучително среќни, можеби, наспреа нешто од делата на Хери Смит (Harry Smith), најголемиот волшебник на анимираниот филм Мелие (Melies) - неговите повеќекратни слики, дијапозитиви и проектори, неговиот магичен, кабалистички просторен филм. Самата филмска лента ги достаса своите граници (притоа не зборувам за сликата на магнетската лента). Брекиџ го направи филмот "Светлината на ноќните пеперутки" (Mothlight) без камера. Напросто ги залепи крилјата на пеперутките и цветовите на прозрачна филмска лента и ја пропушти низ коперка. Сторм Де Хирш (Storm De Hirsch) се отргнала дури и од самата филмска лента: својот филм "Гатања" (Divinations), или барем неговите две третини, го направила на магнетна шеснаесетмилиметарска лента, дупчејќи дупчиња, врежувајќи и сликајќи врз неа, обработувајќи ја со ситни инструменти што ги изнела од операциона сала.



Неоми Левин насликала, изгревала и ставила толку нешта врз лентата од својот филм што овој не може да се копира, иако минува низ проекционен апарат. Тој ќе остане како единствен примерок, копии не може да се прават. Тоа важи и за филмот на Барбара Рубин (Barbara Rubin) "Божик на Земјата" (Christmas on earth) - и тој ќе остане во оригинал. Тоа е исто како и во сликарството: ниту една репродукција не може да го замени оригиналот. Филмските творци повеќе не ги интересира да прават купишта копии. Тие чувствуваат дека единствено оригиналната лента е вистински филм и дека никаква копија не ќе биде еднаква со оригиналот. Маркопулос, Кен Џекобс (Ken Jacobs), Џек Смит (Jack Smith) дури и не монтираат служејќи се со работната копија: тие работат непосредно врз оригиналите (тука не се во прашање само парите).

Но да појдеме уште понатаму: Нем Џун Пејк (Nam June Paik), Петер Кубелка (Peter Kubelka), Џорџ Мејсиунас (George Magsnas) направија филмови во кои ја отфрлија сликата, во кои светлината станува слика. Филмовите на Кубелка, сочинети од бела светлина, пружаат најснажни визуелни доживувања.

Да одиме уште понатаму: до мене допреа вестите дека Гајсин и Болч (Balch) и Барбара Пиколо (Barbara Piccolo) во Лондон или во Амстердам - не е важно каде - се отргнале од филмските ленти, проекторите и камерите - тие работат со дим и испарувања. Дали работи на контактни леќи кои, додека спиеме, врз нашите зеници ќе фрлаат слики во боја.

Од местото на кое се наоѓаме има само еден чекор до апсолутниот филм, филмот на нашиот дух. Што е впрочем филмот, ако не слики, соништа, визији? Правиме уште еден чекор и се одрекуваме од сите можни филмови и самите стануваме филм: седиме на персиски или кинески килим, пушејќи ја оваа или онаа храна за соништа, и го набљудуваме димот, ги набљудуваме сликите и соништата, и мечтаењата што се случуваат токму во духот на нашето око: ние сме вистински филмски творци, секој од нас; крстосуваме низ просторот, и низ времето, и низ секавање - тоа е она врвно народно кино какво што било илјадници и илјадници години.

Сето ова е стварност! Нема граници на човековите соништа, мечтаења, желби, визији. Ова нема никакви врски со техничките новотии: во врска е со безграничниот човеков дух кој никогаш не може да се затвори во пропишаните екрани, рамки или слики; тој испаѓа од секаков наметнат сон и бара свои сопствени мистерии и сопствени соништа.

(превод: И. Петрушева)



ПИТЕР ВОЛЕН (PETER WOLLEN)

### ТЕОРИЈА НА АВТОРОТ (одломка)

Политиката на авторот - или теоријата на авторот, како што ја нарекува Ендру Серис - ја развила баво поврзаната група критичари кои пишуваа во списанието "Cahiers du cinema" и кои од него направија водечко филмско списание во светот. Таа произлезе од убедувањето дека американскиот филм е вреден за длабоко проучување, дека ремек-делата не ги создава само тенката горна кора режисери, таа културна глазура на невкусното комерцијално колаче, туку цела една низа автори чие дело порано било отфрлено и препуштано на заборав. Во Париз постоаа посебни услови коишто го овозможуваа тоа убедување. Тука е најнапред фактот дека во Франција американските филмови биле забранувани за време на владата на вишискиот режим и германската окупација. Сообразно со тоа, кога по ослободувањето повторно се појавија, настапија со снага и емоционално дејство кои по природа на нештата, недостасуваа во самите англосаксонски земји. И, второ: постоеше успешно движење на кино клубови, делумно како плод на тесните врски што во Франција секогаш постоеле помеѓу филмот и интелигенцијата, за што сведочи и примерот на Жан Кокто или Андре Малро. Со ова движење на кино клубовите беше поврзана и величествената Париска кинотека, дело на Анри Ланглоа, тој голем автор, како што вели Жан Лик Годар. Политиката на Кинотеката беше да прикажува најголем можен број филмови, да рие низ производството од минатото за да создаде култура во која ќе може да цвета филмот на иднината. Таа на француските љубители на филмот им даде неспоредлив увид во историските димансии на Холивуд и на кариерите на одделни режисери.

Теоријата на авторот се развиваше прилично без размислување: никогаш програмски не беше разработена во некаков манифест или колективен проглас. Оттука можеше да се толкува и применува доста широко; разни критичари развиваа доста различни методи внатре во мошне лабавата рамка на заеничките ставови. Оваа лабавост и оваа дифузност на теоријата допуштија да се вкоренат очигледни недоразбирања, особено кај критичарите од Англија и Соединетите Држави. Незнаењето доби црта на непријателство кон странските идеи и склоност кон травестија и карикатура. Меѓутоа, плодноста на авторскиот пристап беше толкава што овој успевааше дури и на најповолната почва. На пример, неодамнешната анкета на англиските критичари, водена по повод ретроспективата на Дон Сигел во Националниот филмски театар, откри дека помеѓу ценетите американски режисери, групата што ја сочинуваат Бад Батичер, Самјуел Фулер

и Хауард Хокс доаѓа веднаш зад Форд, Хичкок, и Велс, кои се наоѓаат на врвот, а е пред Вајлдер, Јозеф фон Штернберг и Стерџес.

Се разбира, на некои режисери отсекогаш им се признавала исклучителноста. На Чарлс Чаплин, Џон Форд, Орсон Велс. Теоријата на авторот не се ограничува на воздигнувањето на режисерот како главен автор на филмот. Таа подразбира постапка на дешифрирање, ги открива авторите таму каде што воопшто не се согледувале. Со години модел на авторот во филмот беше европскиот режисер кој има нескриени уметнички аспирации и целосна контрола над своите филмови. Овој модел сеуште се одржува: тој се наоѓа зад егзистенцијалното разликување меѓу уметничките и популарните филмови. Режисерите кои својата репутација ја изградиле во Европа, штом ќе го преминеа Атлантскиот Океан, беа отфрлени, сведувани во анонимност. Американскиот Хичкок неповолно беше споредувачан со англискиот, американскиот Реноар со францускиот, американскиот Фриц Ланг со германскиот. Теоријата на авторот доведе до преоценување на другата, холивудска кариера на овие и другите европски режисери: без неа ремек-делата какви што се "Скерлетната улица" (Scarlet Street) или "Вртоглавица" (Vertigo) не би биле согледани како такви. И, обратно, теоријата на авторот беше скептична кога би ѝ се понудил американски режисер чии спас била емиграцијата во Европа. Сега е тешко да се застапува мислењето дека Жил Дасен некогаш го надминал филмот "Груба сила" (Brute Force) или дека поновите дела на Јозеф Лоузи забележително го надминуваат, да кажеме, филмот "Скитник" (The Prowler).

Поради дифузноста на првобитната теорија, со текот на времето се развија две главни школи: на авторски и критичари: едни кои настојуваа на откривање на јадрото на значењата, тематските мотиви, додека другите го нагласуваа стилот и *mise en scene*-от. Тука постои една значајна разлика на која ќе се вратам малку подоцна. Делото на авторот има семантичка димензија, не е чисто формално: од друга страна, делото на режисерот не излегува од подрачјето на изведувањето, транспонирање на однапред постојниот текст - сценарио, книга или драма, во посебен склоп на филмски кодови и канали. Како што ќе видиме, значењето на филмовите на еден автор се конструира *a posteriori*; значењето - повеќе семантичко отколку стилистичко или изразно - на филмовите на еден режисер постои *a priori*. Во конкретните случаи, оваа разлика, се разбира, не е секогаш остро зацртана. Постои спор за тоа дали во извесни творци треба да се гледаат автори или режисери. На пример, иако е

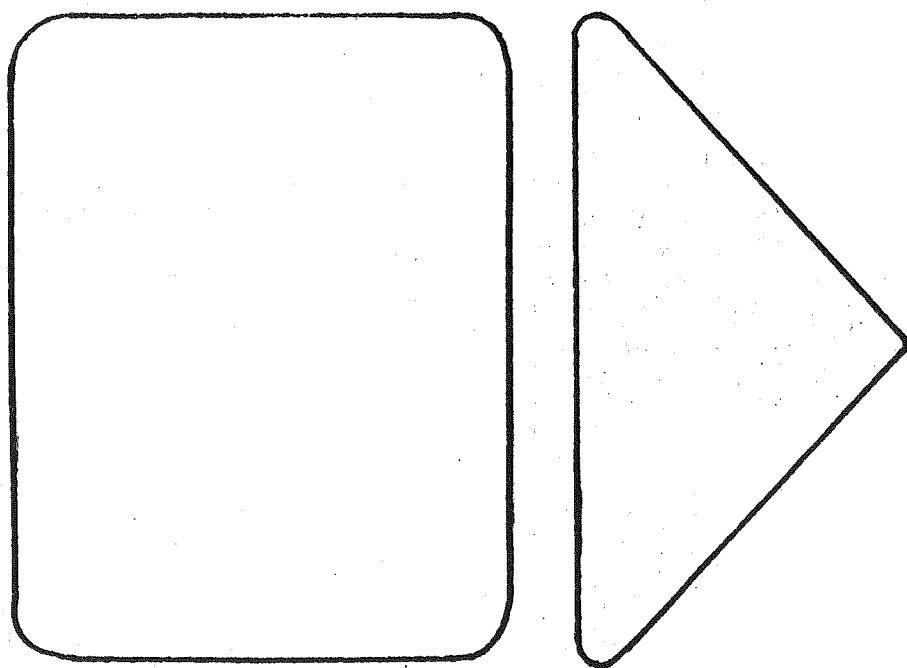


можно да се придава овој статус врз база на интуиција, сè уште не постојат навистина убедливи прикази за Раул Волш или Вилијам Вајлер како автори, да земеме два сосема различни режисера. Во поглед на Дон Сигел или Џорџ Кјукор, мислењата може да се разликуваат. Заради тешкотијата во утврдувањето на битните разлики во овие конкретни случаи, теоријата беше често заматувана; извесни француски критичари беа дури наклонети режисерите повеќе да ги ценат одошто авторите. Се појави макмаонизмот со својот култ кон Волш, Ланг, Лоузи и Премингер, со својата восхитеност од силовитоста и со својата озлогласена девиза: "Чарлтон Хестон е аксиом на филмот". Започна да се вообличува она што Андре Базен го нарече "естетички култ на личноста". Помалите режисери беа фалени пред да бидат, во која и да било вистинска смисла, идентифицирани и дефинирани.

Меѓутоа, теоријата на авторот се одржа наспроти сите снобуовни критички настраности што таа ги роди. Се одржа, зашто е неопходна. Џефри Новел - Смит ја зби теоријата на авторот како што денес нормално се изложува: "Една од суштинските последици на оваа теорија, во формата во која беше развиена, е бездруго откритието дека својствата кои го дефинираат делото на еден автор не се нужно оние најзабележителните. И, така, целта на критиката, зад површните контрасти на темата и обработката, станува да го открие цврсто јадрото на основните и најчесто потајни мотиви. Шемата што ја творат овие мотиви... е она што на делото на еден автор му ја дава неговата особена структура, го дефинира однатре и разликува една низа во делото од друга". Овој "структурален пристап", како што го нарекува Новел - Смит, му е неопходен на критичарот...

(превод И.П.)

# КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР





## СПЕЦИЈАЛНА КИНОТЕЧКА ПРОГРАМА

По повод Титовите и наши јубилеи, 30-годишниот јубилеј на "Вардар филм", 30-годишнината на југословенскиот игран филм и одржувањето на IX Конгрес на филмските работници на Југославија, Кинотеката на Македонија во соработка со Друштвото на филмските работници на Македонија и Домот на младите "25 мај" организираше во периодот од 13 до 22 декември 1977 година специјална филмска програма "Денови на југословенскиот игран филм". Во рамките на оваа програма беа прикажани следниве филмови:

- Прв југословенски филм "СЛАВИЦА"- АВАЛА ФИЛМ, 1947  
сценарио и режија: Вјекослав Африќ  
фотографија: Жорж Скригин  
музика: Силвио Бомбардели  
улоги: Ирена Колесар, Маријан Ловриќ, Дубравко Дујшин,  
Царка Јовановиќ
- Прв филм од СР Хрватска "КЕ ЖИВЕЕ ОВОЈ НАРОД" -  
ЈАДРАН ФИЛМ, 1947  
сценарио: Бранко Копиќ  
режија : Никола Поповиќ  
фотографија: Октавијан Милетиќ  
музика: Франо Лутка -Калински  
улоги: Вера Илиќ, Синиша Раваси, Фран Новаковиќ
- Прв филм од СР Македонија "ФРОСИНА" - ВАРДАР ФИЛМ, 1952  
сценарио: Владо Малески  
режија: Воислав Нановиќ  
фотографија: Киро Билбиловски  
музика: Трајко Прокопиев  
улоги: Мери Бошкова, Ацо Јовановски, Илија Цувалековски,  
Наѓа Подерегин, Петре Прличко.
- Прв филм од СР Словенија "НА СВОЈАТА ЗЕМЈА" - ТРИГЛАВ ФИЛМ,  
1948  
сценарио: Цирил Космач  
режија: Франце Штиглиц  
фотографија: Иван Маринчек  
музика: Маријан Козина  
улоги: Лојзе Потокар, Стане Север, Миро Копач, Августа  
Данило, Штефка Дролц.



- Прв филм од СР Босна и Херцеговина "МАЈОРОТ БАУК"-  
БОСНА ФИЛМ, 1951

сценарио: Бранко Копиќ  
режија: Никола Поповиќ  
фотографија: Михајло Ивањиков  
музика: Франо Јутка -Калински  
улоги: Царка Јовановиќ, Марјан Ловриќ, Јожа Грегорин,  
Вјеко Африќ, Драгомир Фелба, Васо Косиќ, Фран  
Новаковиќ.

- Филм од СР Србија "БЕСМРТНА МЛАДОСТ" -АВАЛА ФИЛМ, 1948

сценарио и режија: Воислав Нановиќ  
фотографија: Александар Секуловиќ  
музика: Михајло Вукдраговиќ  
улоги: Милош Бранковиќ, Ирена Колесар, Раде Марковиќ,  
ИВанка Вељковиќ.

- Прв филм од СР Црна Гора "ЛАЖНИОТ ЦАР" - ЛОВЌЕН ФИЛМ, 1955

сценарио: Ратко Ѓуровиќ  
режија: Велимир Стојановиќ  
фотографија: Франо Водопивец  
музика: Крешимир Барановиќ  
улоги: Раде Марковиќ, Раша Плаовиќ, Љуба Тадиќ, Страхинја  
Петровиќ.

- Прв филм од САП Косово "ВОЛКОТ ОД ПРОКЛЕНИЕ" -КОСМЕТ  
ФИЛМ, 1968

сценарио: Абдурахман Шаља и Муртеза Пеза  
режија: Миомир Стаменковиќ  
музика: Реџо Мулиќ  
улоги: Љуба Тадиќ, Мелихат Ајети, Весна Крајина, Бранко  
Плеша, Абдурахман Шаља, Дарко Дамески, Драгомир  
Фелба, Фарук Беголи.

- Филм од САП Војводина "ПАРЛОГ" - НЕОПЛАНТА ФИЛМ, 1974

сценарио: Ференц Деак  
режија: Карољ Вичек  
фотографија: Душан Нинков  
музика: Кираљ Ерне  
улоги: Стево Жигон, Солти Берталан, Ирена Просен.

- Прв филм од македонски автор "МИРНО ЛЕТО"-ВАРДАР  
ФИЛМ, 1961

сценарио: Фрида Филиповиќ

режија: Димитрие Османли

фотографија: Љубе Петковски

музика: Драгутин Савин

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

Нови броеви на филмски  
списанија во кинотечната  
библиотека

Пристигнаа последните броеви од списанијата "Екран", "Советски филм", "L'avant scene du cinema", "Cinema 78", "Cinematografia italiana", "Film a doba" и "Искусство Кино". Покрај повеќето интересни прилози поместени во овие броеви, нашето внимание посебно го привлекоа оние објавени во списанието "Film a doba": интервјуто со Ватрослав Мимица и освртот на Павла Фридлова за последниот Пулски фестивал одржан во јули 1977 година.

XII кинотечен циклус

Поради реновирање на кино салата во Домот на младите последниот циклус предвиден за минатата година "Големите комичари на екранот" беше одложен и ќе се одржи во периодот од 18.II. до 2.III 1978 година. Во рамките на овој циклус ќе бидат прикажани следниве филмови: "Генерал" со Бастер Китон, "Освен со пет нозе" со Фернандел, "Џандарми и кратци" со Тото, "Еден ден на трки" со браќата Маркс, "Мојот вујко" со Тати, фестивал на Чаплин, "Се за смеа" на Мак Сенет.

Писмо до Кинотеката

ПО ПОВОД НАПИСОТ ПОСВЕТЕН НА 30-ГОДИШНИНАТА НА  
"ВАРДАР ФИЛМ"

Во Кинотечниот месечник бр.8 од ноември 1977 година, во написот на Коста Крпач по повод 30-годишниот јубилеј на "Вардар филм", има некои непрецизности.

Прво, почетоките на повоениот македонски филм временски не се совпаѓаат со оснивањето на "Вардар филм". Тој е основан во август 1947 година, додека македонскиот филм започна да се создава речиси веднаш по ослободувањето.

Второ, неточни се и податоците во врска со продукцијата на документарните филмови "Жито за народ" и "На избори за нови победи". Овие филмови не се продукција на "Вардар филм" туку се произведени од Филмско. Првите филмови на "Вардар филм" се "Идните чувари на народното здравје" (сценарио, режија и камера - мои) и "Сточари денес" (на Киро Билбиловски).

Трето, наводите дека Трајче Попов е реализатор на филмот "Жито за народ", а јас на филмот "На избори за нови победи", исто така, се обременети со непрецизност. Во реализацијата на овие филмови Трајче Попов и јас бевме само сниматели, а како редактори се јавуваат Јован Бошковски и Коле Чашуле. Вака е запишано и на шпиците. Во тоа време под редактор подразбиравме лице што го пишува текстот и реализира филмот. Ни редакторот ни снимателот не претендираа да се наречат режисер, бидејќи тогаш под тој поим се подразбираше нешто големо, па затоа ни Трајче Попов ни Благоја Дрнков не ќе станат поголеми ако им се припишуваат туѓи работи.



Меѓутоа, со формирањето на "Вардар филм" и со отпочнувањето на неговата продукција, во најавите на шпиците почна да се одбележува и режисерот. Професионалната активност постапно ги поставуваше сите нешта на свои места.

Ако ги бараме почетоците на македонскиот филм по ослободувањето, тогаш треба да се открие датумот на првиот филмски месечник. Тој датум е всушност роденденот на повоената македонска филмска продукција.

Благодарам за отстапениот простор

Благоја ДРНКОВ, с.р.

Забелешка: Кинотеката е во фаза на истражување на овој период од развојот на македонската кинематографија и во еден од наредните броеви на Месечникот ќе објави свој прилог по ова прашање.

од Редакцијата



Во подготвување на овој број  
соработуваат:

Кица БАРЦИЕВА  
Горѓи ВАСИЛЕВСКИ  
Павле КОНСТАНТИНОВ  
Љубомир КОСТОВСКИ  
Благоја КУНОВСКИ  
Томислав ОСМАНЛИ  
Оливера ПАВЛОВСКА  
Златко ПАНОВ  
Мартин ПАНЧЕВСКИ  
Илија ПЕНУШЛИСКИ  
Илинденка ПЕТРУШЕВА  
Дубравка РУБЕН



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: 300 примероци