



КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА

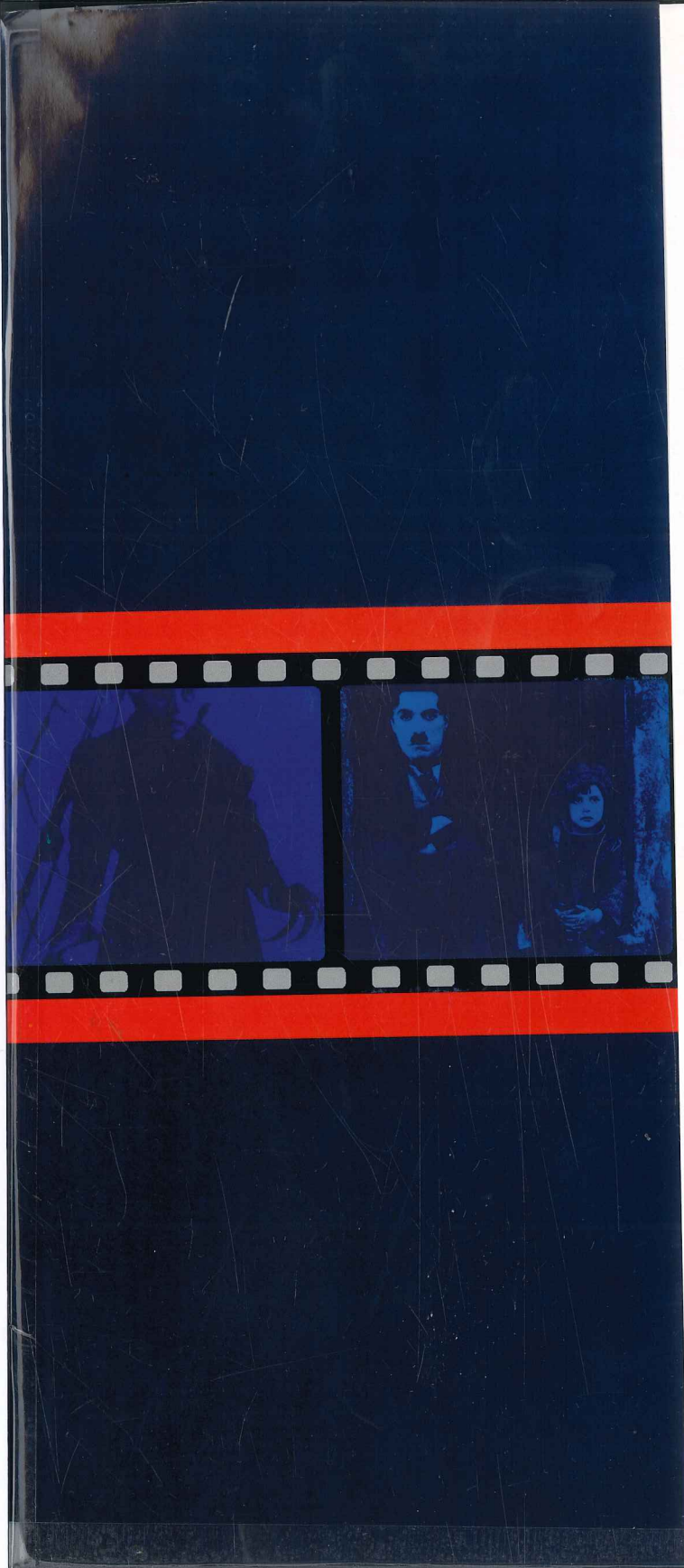
ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

КНИГА I

CINEMATHEQUE OF MACEDONIA





БИБЛИОТЕКА КОНТРАПЛАН
ЕДИЦИЈА ФИЛМОЛОШКИ СТУДИИ

CINEMATEQUE OF MACEDONIA

**HISTORY OF CINEMA
by Georgi Vasilevski**

**Book 1
THE PERIOD OF SILENT FILM
(1895 - 1927)**

CINEMATEQUE DE MACÉDOINE

**L'HISTOIRE DU CINÉMA
par Georgi Vasilevski**

**Livre 1
L'ÉPOQUE DU FILM MUET
(1895 - 1927)**

Skopje 2000

Издавањето на книгата е помогнато од
Министерството за култура
на Република Македонија
Министерството за наука
на Република Македонија
Институтот Отворено општество
Македонија

КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА

Георги Василевски

ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

Книга I

**РАЗДОБЈЕТО НА НЕМИОТ ФИЛМ
(1895 - 1927)**

Скопје 2000

ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ
во четири книги

Книга I
РАЗДОБЈЕТО НА НЕМИОТ ФИЛМ
(1895 - 1927)

Рецензенти
д-р КИРИЛ ТЕМКОВ
МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИК

Уредник на книгата
д-р КИРИЛ ТЕМКОВ

КОН ОВАА ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

Објавувањето на *Историјата на филмот*, замислена како четиритомно издание, од кое секој том се однесува на по едно од главните раздобја на развојот на филмската уметност, претставува одговор на потребата и во нашата средина да се објективираат сознанијата за овој голем медиум и неговите развојни процеси да се сместат во еден вредносен поредок. Во оваа *Историја* најчесто ќе се занимаваме со естетските аспекти на практиката и на теоријата на филмот, но, при тоа, ни за миг не губејќи го од вид фактот дека филмот стопански функционира уште и како индустриски цин. Меѓутоа, не може да се дадат целосни одговори на очекувањата *Историја* да биде и некој вид прирачник за економските законитости што го стимулираат или уназадуваат производниот ритам на филмската индустрија. Тие тука се дадени како неопходен минимум. На страниците на оваа *Историја на филмот* се најдоа, речиси во ист обем и мера, уште и сознанијата за тоа како општествените движења и учења, моралните и културните обрасци се проицираат врз битието на филмот.

Поради оваа задача и нејзините културни консеквенции вредеше уште еднаш да се стави на критичка анализа сето стекнато знаење за филмот, да се провери ефикасноста на рецептивната будност која редовно се засилува пред манифестациите на неговата комуникативна моќ и сугестивност, па, дури, да се измери искреноста на нашата љубов за поетиката на авторите кои нè восхитувале не само во миговите кога екстатично се поистоветувавме со светот на нивните соништа, со нивните страсти и хероични визии, туку и тогаш кога нашите афинитети беа ставени под контрола на скепсата, која секое критичко мислење мора да ја негува и да го бара нејзиното сојузничество.

Аналитичката преоценка на знаењата, поддржана во намерите да се оцрта глобалната слика на развојот на филмот со помош на новите, неизбежни натамошни проучувања и созна-

нија, не можеше во својата перспектива педантно да ги внесе сите детали што го сочинуваат континуитетот на уметноста на филмот, на медиумот кој хронолошки се протега повеќе од еден век, од крајот на XIX век до денес, а географски ја опфаќа целата планета.

Затоа во некои од поглавјата, и тогаш кога ќе зборуваме за вистинските кинематографски велесили, какви што се кинеската, индиската и јапонската, информациите за значаен број автори, како и интерпретациите на нивните дела, не се доволно богато аргументирани и самостојно изведени. До нив мораше да се дојде преку мошне честите и блиски консултации со достапните трудови на историчарите и проучувачите на коишто им е специјалност продукцијата на овие кинематографии, како што им е специјалност и спецификата на културата во чиешто рамки работеле тие филмски автори.

Нема да соопштиме ништо оригинално ако кажеме дека една идеална историја на филмот, во која, покрај естетските, би биле детално разработени уште социјалните, економските и политичките услови што ги прават сродни или различни националните кинематографии, практично е неостварлива задача. Во реализацијата на еден таков мегапроект би морале да бидат вклучени цела армија експерти и стручњаци за секоја од наведените научни дисциплини.

Сепак, ние сметавме дека е извонредно корисна задача та низ призмата на нашите сознајни и духовни искуства да ја оцртаме историската перспектива на уметноста која со својата медиумска експанзивност и непосредност му даде печат на нашиот век. Тие искуства, и наспроти многубројните ограничувања што нè спречуваат во желбите да дојдеме до посмели синтези, мошне често умеат да избијат на самиот врв на нашите културни преокупации и да ги отфрлат сомнежите дека нашите афинитети не допираат до естетското јадро на уметноста која, покрај другите специфики, го разви уште во своите почетоци својството да ги обединува сите традиционални уметности.

Авторот на книгава - кој ја презеде задачата да им ги направи достапни на пријателите на филмот и на културата почетоците на еден нов начин на комуницирање и да ги означи најзначајните фази од конституирањето и развојот на филмската уметност - колку и да ги уважува разликите во степенот на придонесот на некое филмско движење или на некој автор

во унапредувањето на изразните можности на овој медиум, нема да се стави на страната на некои повластени естетички доктрини. Тој не го дели мислењето на скептиците кои ја одбиваат можноста рецепцијата на гледачот да конвергира и да ја помирува дуалноста меѓу филигранските својства на филмската слика или нарација, од една, и драмата на филмските содржини, од друга страна. Тој воопшто нема да се приклони кон една од завојуваните страни кои ја бранат или демантираат тезата за неотпорноста на рецепцијата да ги помирува вредностите на противставените жанрови. Според него, читателот, кому му е наменета оваа книга, е подеднакво готов да ги опсервира, на пример, сликите на херојскиот свет од делото на Џон Форд, аурата на мистицизмот што ја обвива судбината на ликовите на Ингмар Бергман, или, пак, катарзичната поезија во револуционерната реторика на Ејзенштејн. Навистина, тука и таму, тој ќе предупреди дека критичкото мислење, кому, еве, му е доверена и претенциозната задача да вреднува, не смее да избрзува со импровизирано изведените аналогии или спротивности, па трагичкиот симптом на бунтовништвото од опусот на еден Николас Реј, на пример, кој, сеедно што имал и поинспиративни претходници и поталентирани ученици, ја зачувал позицијата на еден вид опструиран трагичар, да го поистоветува со афективниот нихилизам во делата на низа автори, прогласени според кој знае какви критериуми за поети на насилието, или за лирски толкувач на осуетената моќ за владеење. Ваквите импровизации, колку на прв поглед и да ги доживуваме како рефлекси на бизарната поетика во опусот на некој помалку талентиран автор, може мошне лесно да не одведат до странпатицата на чиј крај ги гледаме помирени и поистоветени херојот и неговиот клоновски имитатор, романтичниот губитник и неговиот дволичен профитер.

Поинакви се, меѓутоа, консеквенциите од приближувањето и допирот на два различни стилски ентитети во делото на еден автор, значи, на две изворни супстанции, кои реторички можат и да си противречат, но, меѓусебно допрени, се претвораат во своја спротивност, така што гротеската во првиот период од творештвото на еден Ерих фон Штрохајм или кај нашиот современик Квентин Тарантино, во допир со митот, добива нова морална димензија и се кристализира во бизарен амалгам со остар трагички отсјај.

Новата констелација на преобразените супстанции ни ги прави уште повидливи разликите меѓу творечките индивидуи формираны во различни школы и традиции. Но таа, во исто време, ја проширува диоптријата врз полето прошарано со помалку согледливите нишки на заемност и сродност што ги обединуваат издвоените авторски единки од далечините на изминатите децении и на геоегничките мапы, правејќи ги нив членови на едно универзално големо семејство.

Оваа *Историја на филмот* не треба да се чита како што се читаат оние богато илустрирани, мамутски лексикони на естетички аксиомы и универзалны значења, во чија содржина е поместена и номенклатурата на феномените што гравитираат кон уметничкото јадро на филмот или се оддалечуваат од него кон другите сферичны области на влијание. Таа ќе се обиде да дотрае во задачата придонесите на авторите кои веќе ги нарекуваме класици на филмот да ги стави, заедно со содржината и квалитетот на нивното дело, во еден вредносен контекст, во кој се вткаени нашите знаења и очекувања од уметноста која сè уште нема пандан за омиленост во модерните медиумы. Ако во тој вредносен поредок судовите за некои режисерски имиња и нивните дела бидат изречени со тон што допира до границите на апологетика, причините за евентуалните претерувања треба да се побараат во заводливоста на културната аура со која ги опкружуваме нашите омилены автори. Тоа е ерес, која, дури и кога ја делиме со најголемите авторитеты, секогаш ќе остане како мало компромитирачко петно и врз резултатите на најконзистентно изведената анализа. Готовноста, пак, со која им дадовме право на нашите склоности да се стават во опозиција спрема вредносните мерила дури и на авторитетите, чии тези и денес се цитираат како егзактно изведени судовы, има повеќе потпори во практиката низ која секојдневно минуваме. Едната од нив е менливоста, ако не и непостојаноста на тезите и доктрините кои само до вчера имаа вредност на аксиом, а денес, обезвредени од актуелните задачи и цели, се дотрошуваат на буништата на идеолошките фантоми. И спротивно, некои фрагментизирани и потценувани идеи новата генерација гледачы и критичары ги извлекува од анонимноста и безмалку химничко ги поместува во пантеонот на културните достигнувања.

Но, класиката е за навек класика - ќе речеме - и таа не може да се согласува со каприциозноста на модните трендови.

Таа е постојано животворна, инспиративна и непресушна творечка сила, која обилно се излева врз духовната почва на актуелниот миг, дури и тогаш кога современите минуваат низ духовна и творечка криза. Од друга страна, пак, ни критериумите според кои ги класифицираме филмовите и нивните автори на авангардни, модерни и класични не се секогаш доверливи и константни, иако стогодишното искуство на теоријата и практиката на филмот нè научи да го препознаваме јадрото на уметничката природа на филмот и него да го разликуваме од сите сурогати, наспроти инвазијата на помодните движења и школи, чиј налет трае до наши денови без да успее да ги искорне корењата на класиката жилаво враснати во оваа нова естетска традиција.

Критериумот на проблемската трајност и драмска занимливост на филмските содржини беше еден од првите услови според кои делото, кое претендира да го прифатат и идните генерации, може да се најде на почесната листа на класичните остварувања. Но, тука е место да ги средиме нашите барања. Да не претеруваме. Оваа *Историја на филмот* не се угледува на хрестоматските обрасци на антологиите во кои од почеток до крај се бараат само златоносните наоѓалишта на класиката. Ние сакавме и нешто друго. Да ја реконструираме поуверливо атмосферата на исчекување на некоја нова појава, антиципирана како надеж или ветување во делото на некој помалку или повеќе познат уметник. Зародишот, подготовката и поттикнувањата на раѓањето на генијот беше составен дел од намерите втиснати во панорамата на идеите кои зрачат како ветување за доаѓањето на некое ново, плодносно поглавје во историјата на филмот.

Затоа на страниците на секој од томовите на оваа *Историја* ќе бидат поместени поглавја во кои историски се валоризираат пионерските обиди на онаа армија полуанонимни истражувачи кои, останувајќи му верни на визионерскиот дух на своите експерименти, ризикуваа да бидат исмеани и исфрлени од почесните места наменети за успешните творци и титулирани победници. Многумина од нив, сепак, се издвојуваа од монолитната маса и, со неимарска моќ на страсни истражувачи, ги ширеа бреговите на коритото на историскиот тек на оваа уметност, го продлабочуваа неговото дно и ја згуснуваа матицата со ново обилие на знаења и визионерски ветувања. Таквите неимарски природи, останувајќи рожба на своето

време и зависејќи од степенот на сознанијата за природата на филмот, со еден дел од својата визионерска дарба гледаат нанапред и ѝ припаѓаат на иднината. Тие се појавувале во сите фази од развојот на филмот, а се појавуваат и денес, поттикнувајќи го неговиот развој.

Сосема е разбирливо дека во ова друштво на пронаоѓачи, визионери, експериментатори и авантуристи најголем број учесници ќе бидат регрутирани од пионерската епоха на подвижните слики, кога секое ново откритие го составува, елемент по елемент, сложениот механизам кој почнува да произведува најзаходливи соништа. Тоа време е опфатено во *првиот шом* од оваа Историја на филмот. Во него, може да се каже, се осврнуваме речиси попатно на периодот пред првата јавна проекција во 1895 година, кој не може да се именува поинаку освен како предисторија на филмот. Првиот том ги опфаќа, уште, пионерските години, раздобјето кога филмот ги пушта никулците на стопанска гранка која забрзано се развива во моќна индустрија и се конституира во уметност свесна за својата творечка сила и за спецификите на своите изразни средства. Крајот на Првата светска војна го означува и крајот на пионерскиот период, по кој, сè до појавата на звучниот филм во 1927 година, триумфира уметноста на немиот филм и неговите големи мајстори, кои за своето дело најдоа бриљантни толкувачи во теоретските анализи за природата на подвижната слика, монтажата, филмските планови, на ракурсите итн. Во овој том хронолошки и вредносно се систематизирани придонесите на европските кинематографии (француската, италијанската, данската, британската, шведската, советската и германската), но, исто така, и експанзијата на американскиот филм, кој на самиот почеток на веков ја подигна моќната филмска метропола Холивуд.

Раздобјето што се протега меѓу годината кога се појави првиот звучен филм (1927) и Втората светска војна е опфатено во *вториот шом*. Тоа не е само време кога триумфирале техниката на звукот, која ја зацврсти уште поуверливо реалистичката природа на филмската слика, туку и епоха кога се создадоа услови да се воведат и развијат нови жанрови, кои во немиот филм или не можеа да се појават или вегетираа во некоја рудиментарна форма.

Појавата на звучниот филм ѝ даде невиден поттик на обновата на националните кинематографии, кои, иако под ци-

новската сенка на семејниот Холивуд, почнаа, по долготрајните и исцрпувачки кризи, да жнеат успеси. Причината за овој подем на националните кинематографии најчесто се бара во продукцијата која, воведувајќи го домашниот јазик наместо англиските меѓутитли во неговиот филм, ги афирмира во голема мера вредностите на сопствените културни традиции. Овој зголемен интерес за дела од домашна продукција не се огласуваше само во центрите на традиционалните ривали на Холивуд, какви што се Париз, Рим или Лондон; тој се разгоре меѓу филмациите насекаде во светот, па и во т.н. прекуокеански земји, чии дела за Европа и за Америка сепак ќе останат уште низа години непознати.

Повоените години, за кои пишуваме во *прејшојтиот шом*, се мошне специфично раздобје во историјата на филмот. Тие наследја еден парадокс од воениот период: иако Втората светска војна беснееше и ги пустошеше градските квартали во окупираните земји, од чии пазари американскиот филм беше истиснат, студијата работела со полна пара. Во Франција бројот на произведените филмови растеше од сезона во сезона, кината во Велика Британија беа полни, а школата на документарниот филм, кој го челичеше духот на отпорот, ги разви до перфекција воените документарни жанрови. И Советскиот Сојуз, чии студија од Москва и Ленинград се префрлија во азиските републики, им се врати со нов полет на традициите на документарниот филм.

Враќањето на доминацијата на Холивуд по крајот на војната, сепак, не можеше веќе да го спречи процесот на интернационализација на кинестетските вредности поникнати во оддалечените кинематографски средини, за чија продукција до војната не се знаеше ништо. Периодот на повоените години е значаен и по динамизмот на еден нов феномен што се вткајуваше во сите сегменти на теоријата и практиката на филмот - пробивот на *естетичката самосвест* на новата уметност. Во голем број филмски средини доаѓа до невидена експанзија на сите видови филмски списанија, меѓу кои стручната периодика и публицистика стануваат особено влијателни. Во исто време се зголемува бројот на меѓународните и националните филмски фестивали, расте интересот за основање соодветни високи научни и образовни институции, какви што се факултетите во кои се едуцираат филмски кадри и кинотеките, во кои се става под заштита филмското наследство и се система-

тизираат знаењата за сите аспекти на теоријата, историјата и практиката на филмот. На овој зголемен интерес за проучувањето на природата на филмот се надоврзуваат и искуствата од клубовите на киноаматерите, од чие членство се регрутираат голем број значајни филмски режисери, сценаристи, сниматели, теоретичари и критичари.

Ова плодотворно и динамично раздобје трае до крајот на 50-те и почетокот на 60-те години, кога во голем број (предимно) европски кинематографски средини се отфрлаат не само стереотипите на традиционалните естетски проседеа, туку и производниот модел што го преферира и му се поклонува на авторитетот на традиционалниот занаетчија кој одамна ја загубил оригиналноста и свежината на талентот. Рутинерството, недостигот на имагинација, високата производна цена на мегаломанските проекти беа прогласени за ерес којашто, од piedestalot на естетски арбитар и цензор, фанатички го спречува пробивот на нови идеи и ја задушува слободата за нов начин на мислење и чувствување.

Временски оваа тенденција, што во Франција ја препознаваме во бунтовништвото на движењето „нов бран“, а во Британија меѓу приврзаниците на „слободниот филм“, се совпаѓа со процесот на десталинизацијата на филмот во источно-европските земји. Во делата на една нова генерација извонредно талентирани режисери се изли вистинска емоционална лавина од потиснатите незадоволства и политичките фрустрации. Освен оригиналноста и силата на талентот, со кои младите уметници ја отсликуваа стварноста со невидено песимистички тонови, сликата на светот што тие ја откриваа стануваше уште помачна од безмилосно вистинољубивата ретроспекција на настаните од блиската историја.

Четвртиот шом ги опфаќа датумите од развојот на македонскиот филм, тематската и проблемска разновидност на неговата продукција, творечката особеност на опусот на авторите од сите генерации синеасти и успесите што тие ги постигнаа на меѓународната сцена. Во овој том се тематизирани преобразбите што американскиот филм повторно го доведеа во арбитражна позиција на сите пазари во светот, наспроти настојувањата на голем број европски и воневропски кинематографии да ја стимулираат домашната продукција, со тоа што државата субвенционира значаен дел од производните планови и им дава импулс на заживувањето на традициите.

Овде треба да ја поместиме забелешката дека поделбата на граѓата во четири тома не е во контраст со веќе извршените периодизации на историјата на филмот од страна на поголем број историчари, иако, како што може да се очекува, судовите за делото на некои автори, па и вредносната хиерархија извршена во поглавјата, често се разликуваат од тезите што ги предлагаат нашите претходници. Што се однесува, пак, до принципот на изложувањето на материјата, него го избравме со помош на методски помагала кои не го нарушуваат историскиот континуитет и самостојноста на фактографските фрагменти. Хронологијата на кинематографските настани доследно се почитуваше сè до моментот кога ќе се појавеше опасноста да биде занемарена или истисната интерпретацијата со која фактот се ситуира во неговата вредносна и историска констелација. Со други зборови кажано, во приказот на една актуелна кинематографска состојба може да се случи да бидат навестени тенденциите кои временски многу подоцна ќе се развијат во моќно движење. На неговата важност се повикуваме однапред, за да го означиме историскиот континуитет на идеите оживотворени во некое дело или во некој подолгорочен или целосен животен творечки опус, идеи кои, во различни раздобја, се преобразуваат, го менуваат интензитетот и добиваат поинаков облик.

При изложувањето се внимауваше, исто така, фактот да не загуби нешто од квалитетот на својата уметничка вредност и од влијанијата што му се иманентни, но во остварената синтеза кон која се стремевме мораа да останат неоштетени и тенденциите противставени на струјата во која фактот ја чува негибната својата естетска монолитност и доминација. Од фактите се трудевме да ја обелоденат не само својата онтолошка, научна и уметничка вредност, туку и нивната изложеност на промени, до кои секогаш доаѓа кога тие ќе се сочат со некоја појава на која ѝ се иманентни други видови естетски операции (монтажа, мизансцена, актерска игра итн.)

Начинот на соопштенијата за менливоста на филмските факти, за нивните преобразби и за нивната вредносна трајност веројатно во оваа книга соодветствува на интересирањата не само на луѓето професионално посветени на филмот, туку и на оние љубители кои од рани години знаат дека привлечноста на филмот се шири - од спектакуларната глетка на екранот кон сознанијата за неговото настанување и смисла. И

уште понатаму: до визиите што како маѓосник ни ги испорачува неговиот режисер, но, исто така, и актерите, снимателите, техничарите, кои сите заедно сочинуваат едно култно семејство, чии мајсторства, и тогаш кога ја предизвикуваат нашата неверба, бескрајно нè восхитуваат, па, благодарни и занесени, си се доведуваме во состојба разбирлива само на мечтателите и сонувачи.

Нема сомневање дека луѓето од *Кинотеката на Македонија* сочинуваат едно јадро на тоа големо семејство ентузијаста, посветени на задачата да ги чуваат и афирмираат сите вредности на филмот. Без нивната поддршка и сестрана соработка оваа книга секако не ќе можеше да се појави.

Март 1996 година

Георѓи Василевски



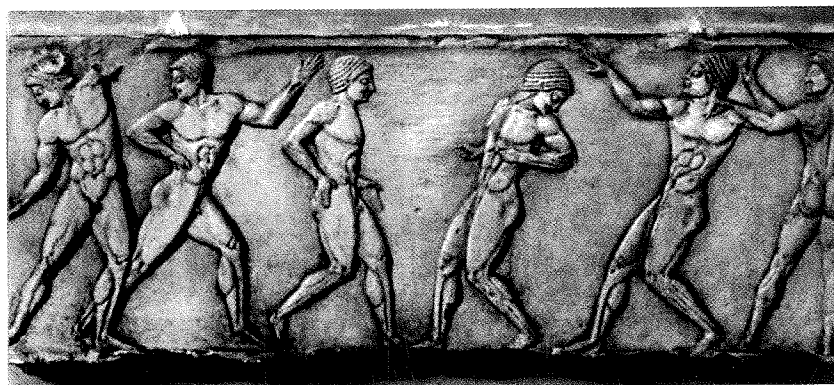
ПРВИТЕ ГОДИНИ
НА ФИЛМОТ

*Сцена од еден од првите снимени филмови
„Излегување од фабриката“ на браќата
Огист и Луј Лимиер (1895)*

НА ПАТ ДО ФИЛМОТ

За разлика од другите уметности, филмот го знае датумот на своето раѓање; тоа е *28 декември 1895 година*, кога во прочуеното Гран кафе (Grand Café) на Булеварот де Каписин во Париз беше одржана првата претстава на живи слики, наречени *кинемаџограф*.

Но, на инаугурацијата на новиот медиум, чии промотори беа браќата Огист и Луј Лимиер, ѝ претходеше долг период на психолошка, рецептивна и, воопшто, културна подготовка.



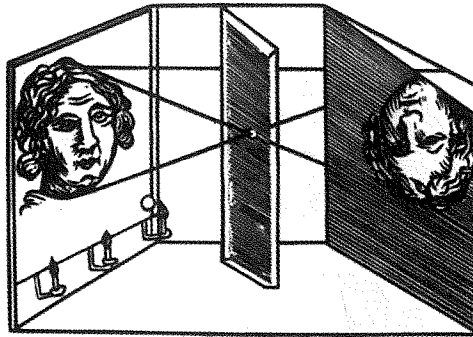
*Фиѓури на вежбачи во движење
на еден старогрчки барелјеф*

Нејзините почетоци досегнуваат до некои од најсмелите соншта на древните цивилизации на Египет, Асирија или на античка Грција. Не е мал бројот на научниците кои, како и Јозеф Грегор (Josef Gregor), тврдат дека филмот е стар колку и човештвото. Според објаснувањето на д-р Грегор, древните цртежи на животните во движење и на нивните ловци ја изра-

зуваат потребата движењето да биде забележано и овековечено, а само недостигот од техника за снимање и репродуцирање го блокирало реализирањето на таа исконска потреба.

Некои *преиспитувања на движењето* развиле и старите Египјани. Тоа не е тешко да го забележат, на пример, посетителите на гробницата 15 во Бени Хасан. На нејзиниот источен ѕид е насликано движење чија поделба во фази е мошне слична на техниката на денешниот цртан филм, како, впрочем, и на стрипот. Прикажувањето на движењата на борачот на оваа фреска може да се користи како инструктивен образец за совладување на техниката на борењето.

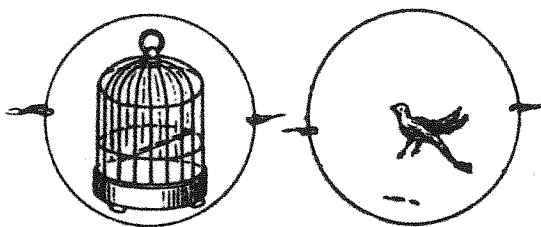
И во наследството на скитската уметност постои еден интересен експонат - елен во бегање, со нозе грчовито свиткани на stomакот, во чија ликовна фактура доминира мотивот на движењето. Требаше да се појави филмот, па да се констатира дека „неприродната“ поза на згрчените нозе впечатливо ја означува кулминантната точка на напонот на скокот.



Camera obscura

Не е мал бројот и на барелјефите изработени во ентериерите на асирските дворци на кои прикажаните настани се развиени во фази. И старите Грци работеле многу на тоа да ја направат колку што е можно пожива илузијата на движењето. На некои од вазите тие исцртувале повеќе фази од атлетските натпревари. Кога ќе се заврти вазата, се добива фасцинантен ефект - атлетот почнува да трча.

Таквата подвижност на позицијата на фигурата се должи на едно необично својство на човековото око: во еден



Во оптичката играчка *магична лампа* (XIX век), при вртење на круговите две слики се спојуваат во една

незабележлив миг од секундата тоа го задржува чувството за присуство на видената слика, иако таа веќе не постои (перзистенција на мрежницата). Апсолвирано уште во Антиката како појава од која науката може да има непроценлива корист, тоа стана предмет на поопсежни истражувања и анализи дури во XVII и XVIII век, во трудовите на Њутн (Newton) или на Шевалие д'Арси (Chevalier d'Arcy). Свој удел во иницирањето и развојот на филмот во неговиот предисториски период, имале и Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) и Џовани Батиста дела Порта (Giovanni Battista Della Porta), кој во делото *Magia Naturalis* се занимава со структурата на camera obscura и со нејзиниот развој до *laterna magica*.

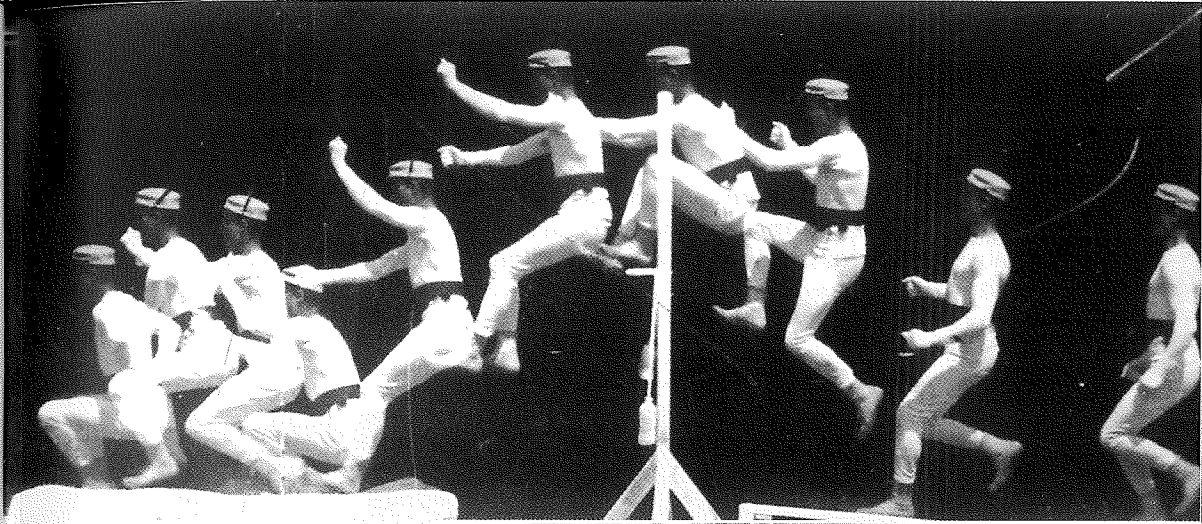
Овие иницијативи го најавуваат времето кога ќе биде откриен филмот. Наредниот чекор претставуваат пронајдоците на Питер Марк Роџет (Peter Mark Roget), Англичанец од швајцарско потекло. Конструирањето на *зайческото коло* е дело на познатиот британски физичар Фарадеј (Michael Faraday). Белгијанецот Жозеф Плато (Joseph Plateau) ќе се надоврзе на ова откритие и ќе ја конструира тркалезната запчеста плоча, наречена *фенакиској*, која, додека се врти, може необично уверливо да го реконструира движењето, разложувајќи го притоа секое движење на неговите статични фази. Така, во 1833 година, кога е конструиран овој апарат, се положени основите и на континуираното снимање на сликата и на нејзината репродукција.

Средината на XIX век, кога Фарадеј и Плато, а подоцна и конструкторот на *праксинској* Емил Рејно (Émile Reynaud), го најавуваат раѓањето на филмот, е обележан и со еден друг феномен - експанзија на ликовните медиуми. Ослободен од ликовните шаблони, човекот од постромантичниот период

забрзано го менуваше односот спрема природата и објектите. Благодарейќи и на зачестената примена на литографијата и на другите видови графика, но, се разбира, и на тукушто родената фотографија, се изострува чувствителноста на видот и човековото око станува сè поприемливо за визуелните сензации кои на нов начин ја прикажуваат морфолошката структура на светот. Ликовните илустрации на текстовите распрнати низ списанијата, весниците и останатите стручни или популарни публикации печатени во милионски тиражи даваат своевиден придонес во создавањето на култот на визуелното. Сликата, со нова остринa и сила ширејќи ги перспективите на ликовните преобразби, стана еден од моќните агенси во обликувањето на мислењето и на чувствувањето на светот. Сликата повеќе не се потпираше единствено врз естетиката потчинета на авторитетот на музејските споменици, туку со пиратска дрскост и природност ги освојуваше страниците на омилените книги, стануваше дел од информацијата што ја пренесуваа весниците и списанијата, ги прекриваше сидните површини на градските улици, менувајќи го, со френетичен медиумски повик за преобразба, сиот нивни амбиент. Сузан Зонтаг (Susan Sontag), во нејзините есеи за фотографијата, укажува дека новото рецептивно царство што го воведоа медиумите, како фотографијата, „ги смени, во нашиот свет, рам-



*Секвенци на Едвард Мајбриџ (1872)
 Фотографии на различни позиции во движењето
 залейени континуирано на твркалезна подвижна лента*



Човек во движење
Хронографска студија на Ејџен-Жил Маре (1882)

ките на заточеништвото во (Платоновата) пештера. Учејќи нè на новиот визуелен код, фотографиите ги преиначуваат и прошируваат нашите претстави за тоа што е вредно за гледање и за она што имаме право да го набљудуваме. Тие се граматика и, што е уште поважно, етика на видувањето“.

Доминацијата на сликата не можеше, од друга страна, да не ги зголеми и квалитативно да не ги измени барањата упатени до естетските цели на нејзините пораки.* Идејата за движењето на сликата, преземена од традицијата и поттикната од новата практика, сега стануваше вистинска опсесија. Во реализацијата на нејзините намери учествуваа со подеднаква страст и авторитетни научнички имиња, и голем број авантуристи, и ентузијастички од енклавите на уметностите, но и квазинаучници.

Англичанецот Едвард Мајбриџ (Eadweard Muybridge) е еден од многумината што квалитативно го унапредиле и забрзаа процесот на произведувањето живи слики. Тој во 1873 година поставил долж патеката за коњски трки во Сан Францис-

*) Тие нови барања што еманираат од фотографската слика, а неколку децении подоцна и од филмот, Андре Бретон (André Breton) ги дефинира како функција што му е иманентна на уметничкото дело. „Уметничкото дело, вели Бретон, е вредно само доколку го проткајуваат рефлексите на иднината“. А Валтер Бенјамин (Walter Benjamin), во својот прочуен есеј *Уметничкото дело во епоха на можност за негова техничка репродукција*, ја варира оваа теза, тврдејќи дека „од века една од најважните задачи на уметноста била да создаде побарувачка за чија целосна сатисфакција уште не е дојден часот“.

ко 24 мрачни комори, во кои лаборантите, на негов знак, ставаа натопени фотографски плочи. Штом коњот ќе потрчаше тој автоматски сам се фотографираше, кинејќи ги, еден по друг, сите 24 конопи распнати низ патеката. Донатор за овој скап експеримент бил американскиот милијардер Лиланд Стенфорд (Leland Stanford).



*Серија кинеџографи
на Томас Едисон во Америка*

Интересно е да се забележи дека еден, ни малку занемарлив дел од естаблишментот на академските сликари ќе остане недоверчив и донекаде непријателски расположен спрема апаратот кој механички го репродуцира објектот, тврдејќи дека „фотографијата лаже“. Сеедно, наредниот период ќе биде обележан со резултатите од спротивната тенденција - со упорното настојување на голем број инженери, истражувачи и физиолози да го усовршат експериментот на Мајбриџ. Физи-

ологот Етјен-Жил Маре (Étienne-Jules Marey) наскоро конструирал *фотографска пушка* и создал *хронограф* со подвижна плоча. Фриз-Грин (W. Friese-Greene) и Ле Принс (Le Prince) ги прожектираат своите подвижни слики во Британија, користејќи ја за прв пат *перфорацијата*, а веќе спомнатиот Емил Рејно, тој генијален самоук, како што ќе го нарече Жорж



Томас Едисон

Садул (Georges Sadoul), во 1877 го усвојил праксиоскопот во *оптички театар*, со кој цели десет години одржувал претстави на анимирани филмови во Музејот Гревен (Grévin) во Париз.

Уште позабележлив напредок во усвојувањето на техничките карактеристики на подвижната слика донесоа експе-

риментите на Томас Едисон (Thomas Alva Edison, 1847-1931), кој веќе во 1887 година ја создаде првата филмска лента од 35 мм, перфорирана со четири чивта дупчиња на секоја сликичка. Требаше само уште да се реши проблемот со прикажувањето. Меѓутоа, големиот научник не се согласи јавно да ги пројектира филмовите на големо платно, бидејќи погрешно предвиде дека публиката нема да го прифати новиот медиум. Затоа тој во 1894 година ги пушти на пазар *автоматичките за поединечна проекција*, во кои, низ еден мошне сложен оперативен систем, можеше, откако ќе им се стави паричка, да се видат филмови со должина од околу 16 минути (*хронофотограф*). Автор на овие филмови, снимени во првото филмско студио „Црна Марија“ (Black Maria), беше Лори Диксон (W.K. Laurie Dickson).

До слични пронајдоци доаѓаа, секој сам за себе, десетици истражувачи и научници ширум Европа и Америка, кои, со помал или поголем успех, ги претставуваа резултатите на своите опити како сензационално откритие. Многумина од нив останаа во тој натпревар анонимни и поразени, но не е мал бројот на пронаоѓачите и на оние кои со невиден ентузијазам организираа во секоја пригода проекции на подвижните слики, од кои очекуваа да им донесат триумф, зачувувајќи понешто од пионерскиот дух на истражувањето, сеедно што при тоа немаа среќа да ја споделат славата со браќата Лимиер. Јуџин Лауст (Eugène Lauste), Френсис Џенкинс (Francis Jenkins), Томас Армат (Thomas Armat) од Америка, Вилијам Фриз-Грин од Британија, Макс Складановски (Max Skladanowsky) од Германија, Јосиф Тимченко (Јосиф Тимченко) од Русија, Казимир Прожински (Casimir Proszinski) од Полска се само некои од имињата на големото семејство пронаоѓачи и фаворити за почесното место во историјата на филмот, но кои нема секогаш со цел глас да бидат величани како победници и зачетници на една нова култура на комуницирање.

БРАЌАТА ЛИМИЕР

Почеста за создавање на филмот заслужено им припадна на браќата Огист (Auguste Lumière, 1862-1954) и Луј Лимиер (Louis Lumière, 1864-1948). Долго време пред историската претстава во Гран кафе од 25 декември 1895 година, тие заедно со татка си работеле во својата фабрика за фотографски апарати во Лион, каде што со многу умење и труд го усо-



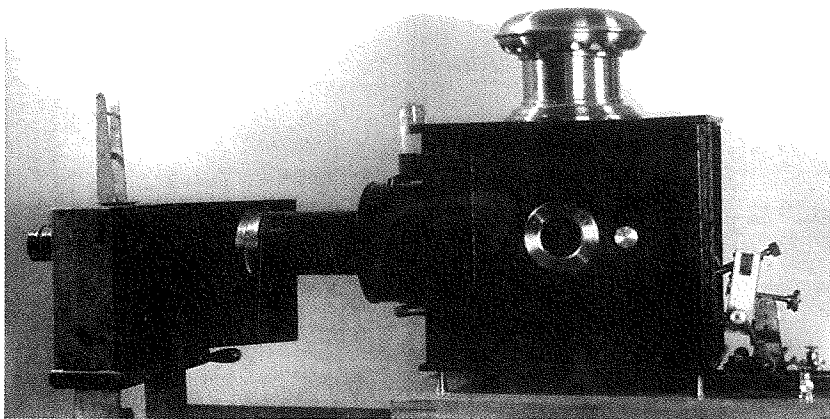
Браќата Огист и Луј Лимиер

вршуваат апаратот наменет за произведување живи слики, наречен *кинематограф*.

Предноста на кинематографот пред другите слични изуми се состои во тоа што тој обединува три оперативни функции: снимање, проицирање и копирање. Ова техничко поедноставување, здружено со атрактивноста на глетките содржа-

ни во нивните филмови, им обезбеди на браќата Лимиер апсолутен престиж во светот на филмот.

Сигурноста на документаристичкиот инстинкт со кој Луј Лимиер ги одбираше објектите за снимките, како и мајсторството на неговата снимателска техника, беа израз на една



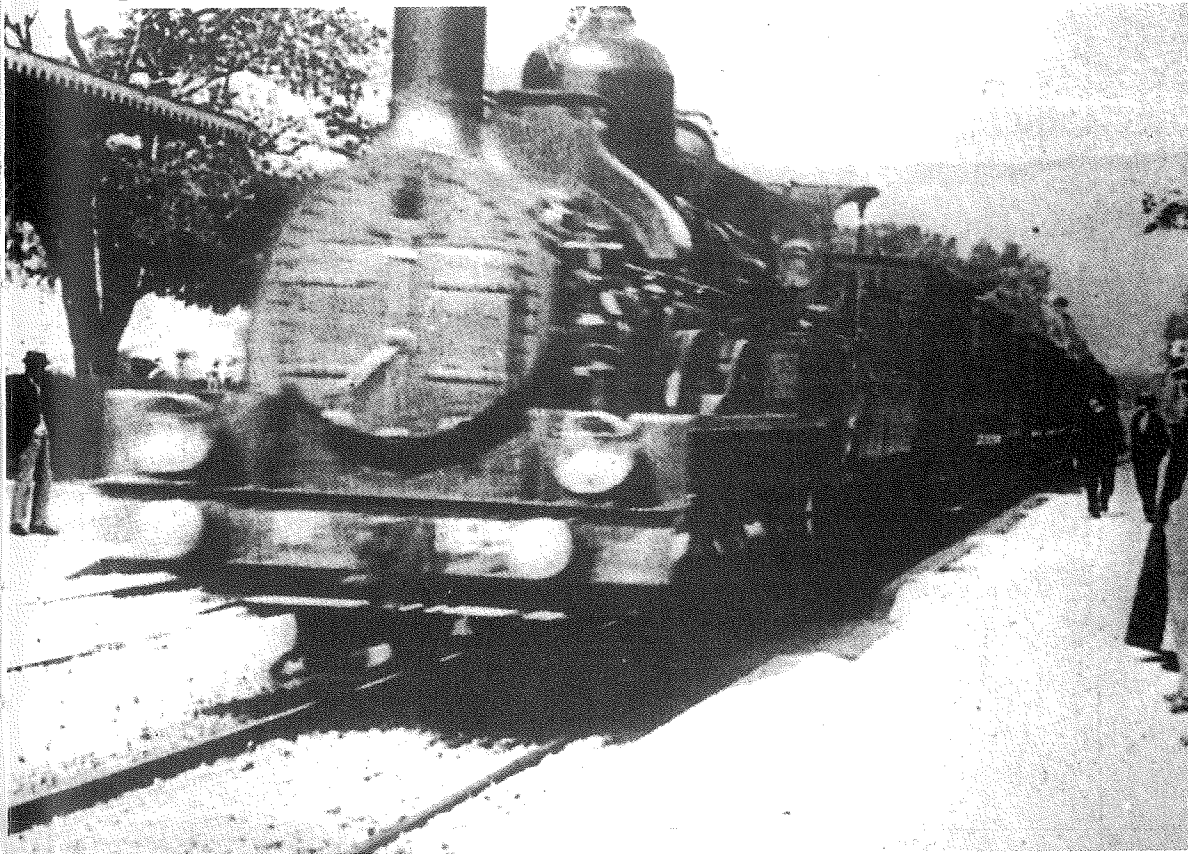
*Кинематографскиот апарат
на браќата Лимиер од 1895 година*

мошне распространета тенденција на ликовната традиција - да се врати загубениот култ кон природноста, вредност која, по појавата на филмовите на Лимиер *Излеѓување од фабриката* (La Sortie des usines Lumière, 1895), *Појадокот на бебето* (Le Déjeuner de bébé) или *Полиениот џоливач* (L'Arroseur arrosé), почна сесрдно да се негува и фаворизира. Францускиот филозоф Едгар Морен (Edgar Morin), во делото *Филмот или човекот од имагинацијата*, со право забележува дека филмската слика ги привлече гледачите со егзотиката, бурлескноста, фантастиката и скокотливоста, „но површниот восхит подразбираше и еден поинаков, подлабок восхит. Истовремено со необичното, новото и забавното во сликата, во неа воодушевуваше и обичното и секојдневното. Проектиите на Лимиер предизвикуваа неверојатно чудење не само поради тоа што го откриваа непознатиот свет, туку и поради тоа што освен тој живописен свет го покажуваа и оној секојдневниот. За разли-

ка од Едисон, чии први филмови прикажуваа мјузикхолски сцени и боксерски натпревари, на Лимиер духовито му текна да го сними и прикаже како *прејсџава* и она што не беше претстава: обичниот живот, минувачите кои одат на работа... Тој сфати дека љубопитноста во прв ред ја предизвикува одразот на стварноста, дека луѓето пред сè ги воодушевува можноста повторно да го видат она што инаку не воодушевува: сопствените куќи, сопствените лица, рамките на сопствениот обичен живот“.

Наредните филмови, меѓу кои најпознати се *Симнувањето од брод на учесниците на конгресот за фотографија во Лион* (Le Débarquement du congrès de photographie à Lyon) или *Присџнувањето на возот во станицијата Сиотат* (L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat), ќе ги придобијат гледачите, фасцинирани од глетките во кои лисјето трепери, а брановите удираат на брегот, да се согласат со заклучоците на возбудените критичари дека “во овие чудесни слики природата е фатена на дело“. Хроничарите ја истакнуваат возбудата на гле-

Еден од филмовите што предизвикаа сензација „Присџнување на возот во станицијата Сиотат“ (1895)



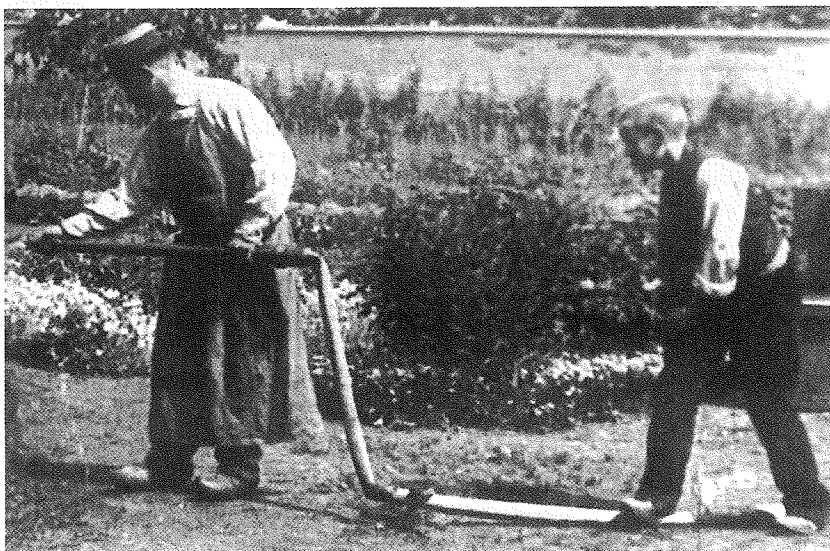
дачите кои за време на проекцијата на филмот *Прислужувањето на возот во станицијата Сиоџа* преплашено бегале од седиштата во страв дека возот можеби ќе ги згазне. Сликата во која локомотивата се појавува од длабочината на филмското платно, застрашувачки расте и прелетува покрај самата камера била до таа мера уверлива што гледачите го поистоветиле своето гледање со гледањето на камерата. Интересно е дека дијагоналниот пат што композицијата на возот го прави во овој филм остана неизменет до нашите денови. Начинот, пак, како се користени можностите на објективот за да се добие потребната длабинска острина многу подоцна ќе го преземат и ќе го разработат (во сообразност со стилските постулати на нивната поетика) величините какви што се Орсон Велс (Orson Welles), Микеланџело Антониони (Michelangelo Antonioni) или Лукино Висконти (Luchino Visconti).

Некои од ефектите на фотографијата на Лимиер, кои подоцна ќе бидат масовно имитирани, за современиците биле посебно впечатливи во филмот *Девојките џалај џрева* (Les Bruleuses d'herbes). Успехот што го постигна овој филм во голема мера им го должи на глетките на чадот, кои ја нагласуваат пластичноста на сликата. Во *Чуној го најушија џрисијанишијето* (Baque sortant du port), фотографски подеднакво успешен, имаме уште и пример на извонредно креативна примена на техниката на контралихтот (снимка направена спроти светлината). Овој лирски филм содржи и еден фактографски куриозитет: во еден миг во горниот агол од кадарот се појавуваат двете госпоѓи Лимиер заедно со своите деца.

Браката Лимиер се, меѓу другото, татковци на бурлеската, во која сценариото за прв пат добива важна функција (*Полиениој џоливач*), но тие се, исто така, и автори на првите документарни хроники и репортажи во кои се прикажани голем број ексклузивни настани. Подобро кажано, автори на овие документарни сведоштва се учениците на Лимиер, кој, охрабрен од успехот на претставите во Гран кафе, решава да ангажира повеќемина сниматели и тој самиот да ги упати во тајната на снимателската професија, која стана толку интересна и атрактивна. Меѓу нив особено се истакнаа Промио (Eugène Promio) и Франсиск Дублие (Francisque Doublier).

Учениците на Лимиер ги негуваа безмалку сите документаристички жанрови. Тие ја воведоа техниката на монтажата (*Крунисувањето на царот Никола II - Le Couronnement*

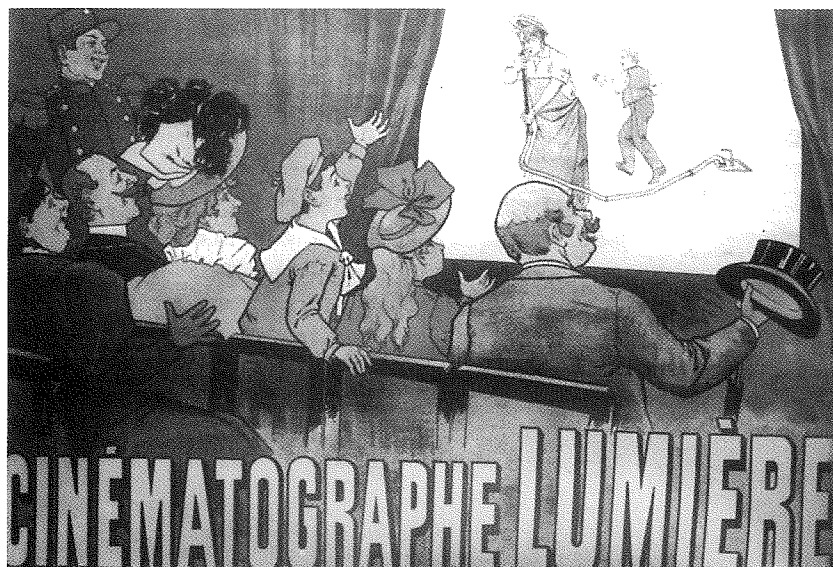
du Tsar Nicolas II), го открија трикот на инверзијата (*Бањитиџе на Дијана во Милано - Les Baines de Diane à Milan*) и, што е од голема важност за иднината на филмот, први ја употребија *подвижната камера*. Оваа идеја прв ја реализира Промио за време на својот престој во Венеција во 1896 година. Еве го неговото сеќавање за настанот којшто ќе се здобие со толку големо значење во историјата на снимателската дејност:



Најава на бурлеската: „Полиениот поливач“ (1895)

„Кога во една пригода се враќав во хотелот со гондола, забележав дека брегот се оддалечува од чунот, па си помислив; ако неподвижната камера овозможува да се репродуцира движењето на предметот, можеби тоа може да се случи и обратно, т.е. ако подвижната камера ги репродуцира неподвижните предмети“.

Тоа беше мигот по кој камерата почна да се движи. Последниците на ова откритие можеа лесно да се предвидат - се снимаше сè од кој било подвижен објект, сеедно дали е тоа забрзан воз, балон или брод. Но, привлечноста на овој изум немаше долг век на траење. Реалистичкиот приод, според кој во филмовите на Лимиер механички се репродуцираше светот на



Плакајќи за филмот „Полиениот доливач“

стварноста, веќе ги заморуваше гледачите. По една и пол година од неговото откритие публиката почна да му го врти грбот на кинематографот. Беше повеќе од очигледно дека филмовите, кои траеја само една минута и оригиналноста ја ограничуваа на изборот на темата, треба да раскажат некоја приказна и да ја повикаат во сојузништво имагинацијата и фантазијата. Таа задача ја презеде Жорж Мелиес.

По 1898 година Лимиер, кој остана верен на убедувањето дека единствената функција на камерата се состои во тоа да ги снима луѓето и настаните и нив да ги сочува од заборава, веќе не учествува во снимањето на филмови и до распаѓањето на компанијата „Лимиер“ (Société Lumière) за неа ќе снимаат само неговите ученици. „Бидејќи примената на кинематографот сè повеќе се насочува кон театарот и режијата - ќе заклучи Лимиер во периодот кога интересот за неговите филмови е драстично опаднат - присилени сме да ги напуштиме истражувањата за кои не сме подготвени.“ Но, затоа сега ќе може да ги реализира старите планови - поангажирано да се посвети на производството камери и апаратури, дополнувајќи ја оваа активност со пласмани на апаратите и на копиите од филмовите, чии залихи не беа занемарливи.

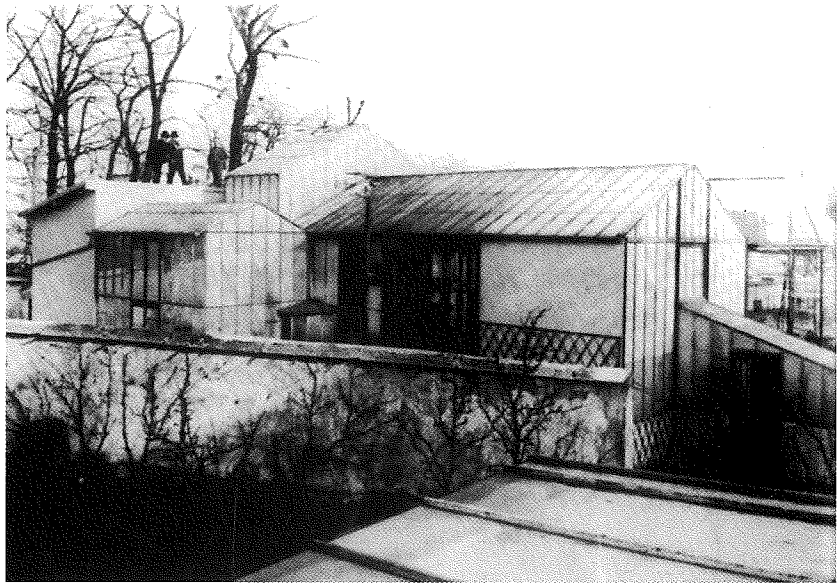
ЖОРЖ МЕЛИЕС

Сега снимателското водство го презеде Жорж Мелиес (Georges Méliès, 1861-1938), човекот кој ќе се покаже не само како страстен поклоник на фантастиката, илузионизмот и на маѓепсничките вештини, туку и како вешт трговец. Тој беше



*Жорж Мелиес
творец на филмскиот сѐектѝакл*

еден од првите посетители на претставите што браќата Лимиер ги одржуваа во Гран кафе и нему не му требаше многу време да сфати дека гледачите, за да ја задоволат својата глад по нови задоволства, очекуваат кинематографот да им даде неш-



*Првојто филмско аџелје во Евроџа,
изградено од Жорж Мелиес во Монџреј (1897)*

то *фанџиасџично*, спектакуларно, нешто што ќе ја разгори напнатоста. Восхитен од она што го виде во Гран кафе, тој побара од таткото Антоан Лимиер (Antoine Lumière) да купи една апаратура. Преданието вели дека неговата молба не била сослушана. Еве го и одговорот што Мелиес тогаш го добил: „Не, апаратот не е за продажба и, впрочем, драг пријателу, бидете ми благодарни, бидејќи тој за вас би претставувал пропаст. Тој може некое време да биде експлоатиран како научен куриозитет, но надвор од тоа нема никаква комерцијална вредност“. Меѓутоа, тоа не го обесхрабрило Мелиес и тој побрзал да се снабди со проекционен апарат од британскиот оптичар Роберт Вилијам Пол.

Првите филмови на Мелиес не се разликуваат многу од документарните хроники на Лимиер. И самите наслови зборуваат за тоа дека Мелиес во објектите што ги регистрирала камерата не гледал ништо друго освен она што ги инспирирало и браќата Лимиер: *Парџија карџи* (Une partie du cartes), *Поливач* (L'Arroseur), *Доаѓањето на возот* (Arrivée d'un train), *Плошџадошт на Оџераџа* (Place de l'Opéra) итн. Но, по 1897 го-

дина, кога се снабдил со камера и на богатиот имот Монтреј изградил големо студио, тој почнал да снима филмови во кои забележливо негувал еден нов стил и развивал една естетика која се надоврзува на илузионистичкиот театар на Робер Уден (Robert Houdin) и на традициите на театарот Шатле (Châtelet). На репертоарот на овие две театарски куќи доминирале претстави со фантастични и маѓелнички содржини.

Првиот импулс за специфичноста на стилот со кој Мелиес ќе влезе во историјата на филмот го даде еден случај - откритието на *двојната експозиција*. По проекцијата на една епизода снимена на плоштадот на париската Опера, Мелиес неочекувано забележал дека снимениот омнибус се престо-рил во мртвечка кола. Причината за оваа фантастична преоб-разба на еден предмет во друг, тој, на свое изненадување и неизмерна радост, ја открил во фактот дека филмската лента се заглавила во камерата, а снимањето сепак продолжило. На местото на прекилот бил снимен омнибусот, а продолжението почнало со снимката направена на мртвечката кола.*

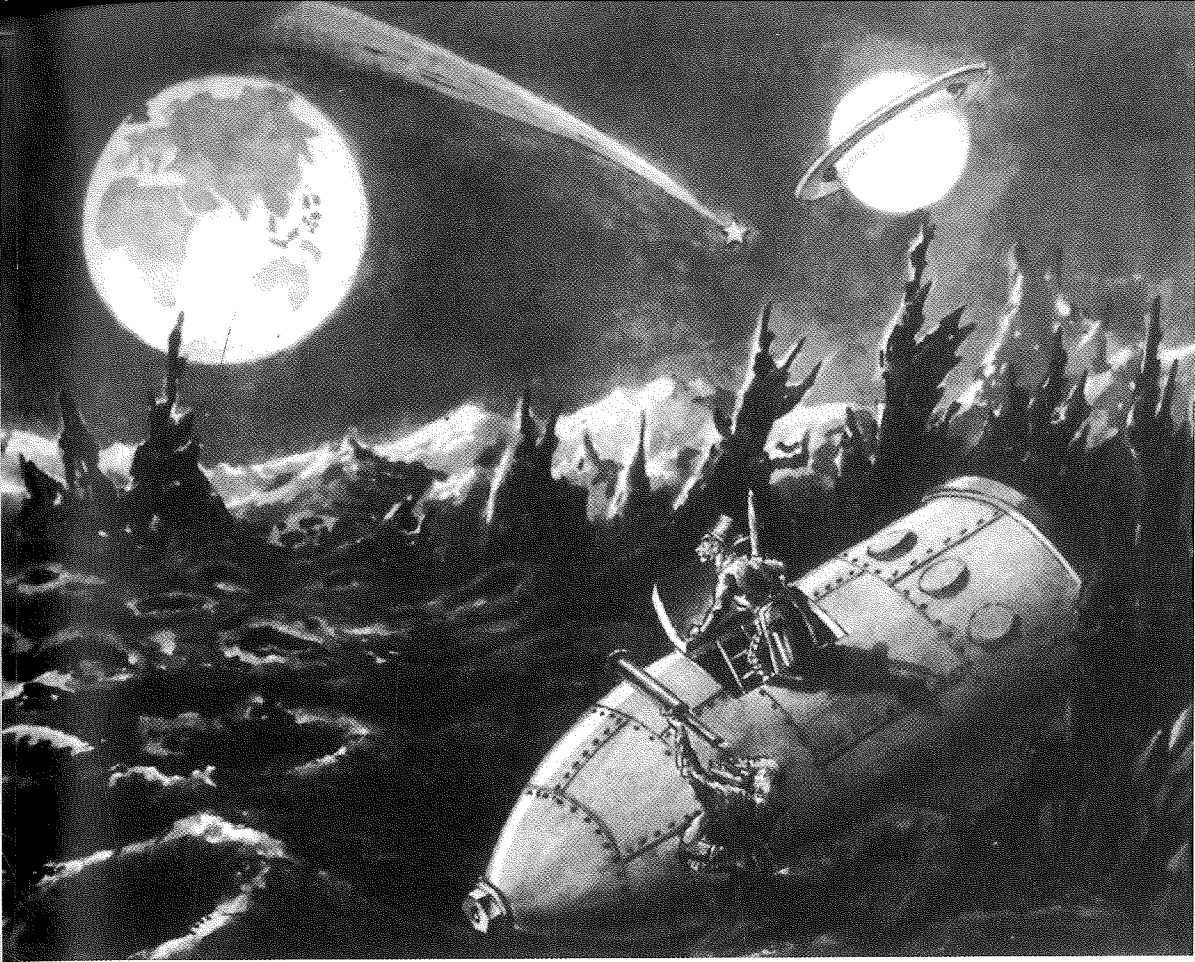
Овој необичен случај, што, од своја страна, го потврдува правилото дека чудата се во таинствен дослук со чудеците, ги охрабри намерите на Мелиес да ги искористи илузионистичките ефекти на двојната експозиција и да ги примени во филмот *Исчезнувањето на една дама* (L'Escamotage d'une dame). Овде, во еден миг, хероината исчезнува од екранот, а при тоа, во милјето во градината каде што таа до пред малку нонша-

*) Во своите *Спомени* Мелиес откритието на двојната експозиција го опишува како игра на случајот: „Сакате ли да знаете како дојде до првата идеја трикот да се употреби во филмот? Мошне едноставно, верувајте. При снимањето често доаѓаше до прекин на работата на камерата. Кај примитивниот апарат лентата не ретко се заглавуваше, таа се кинеше и тогаш камерата престануваше да работи. Така е создаден еден непознат ефект. Имено, еден ден, додека рутински го снимав плоштадот на Операта, ми беше потребна една минутка да ја ослободам лентата и повторно да ја ставам камерата во движење. Но, во таа минутка минувачите, омнибусот и кочиите, се разбира, го сменија своето место. Проицирајќи ја лентата, залепена на местото каде што дојде до кинењето, одеднаш видов дека омнибусот на линијата Мадлен - Бас-тилја се претворил во мртвечка кола, а мажите во жени. Трикот на замената, наречен трик на запирањето, беше пронајден“. Она, меѓутоа, што е важно во целата оваа операција е фактот дека Мелиес ги забележал значењето и последицата на грешкава, која, бездруго, им се случувала и на други сниматели во годините кога тој го „открил“ овој трик.

лантно се движеше, не дојде до некаква промена ни во најситниот детаљ. По успешната употреба на двојната експозиција, уследија експериментите со забавеното движење (slow-motion), а за иднината на филмот не се без значење и ефектите постигнати со користењето на двојното или повеќекратното осветлување. Во исто време, Мелиес од театарот и циркусот ги користи за своите илузионистички инсценации со дотогаш невидено мајсторство и имагинација. Од останатите иновации, воведени во практиката на филмот која трае до денешни денови, треба да се споменат пишувањето сценарио, потоа работата со актерите, изборот на маската и на костимите, сценографијата итн. Меѓу заслугите за збогатување на изразните средства на филмот треба да се споменат и подводните сцени, кои Мелиес ги правел во аквариум, како и експериментирањето со блендата: во филмот *Човекој за сè* (L'Homme-Orchestre) тој ќе користи дури седум бленди.

Во своите фантастични инсценации, кои, како и секоја медиумска иновација, не можеа докрај да ги избегнат искушенијата на наивизмот и инфантилноста, Мелиес не го крие својот восхит од феноменот на брзината, што ѝ е иманентен на филмската илузија. Тој во своите филмови ги совладува времето и просторот со неверојатна леснина. Притоа тој не ретко се служи со методите на документарниот филм, иако настаниите што ги реконструира се плод на имагинацијата. Такви беа четирите филмови посветени на експлозијата на крстосувачот „Мејн“ во пристаништето во Хавана, прикажани токму дента кога започна американско-шпанската војна, предизвикана од овој инцидент. Таква беше и репортажата во која се реконструира процесот на офицерот Драјфус, еден од скандалите што ја подели Франција. Во овој филм, насловен *Аферата Драјфус* (L'Affaire Dreyfus), Мелиес ја брани жртвата на заговорот и, за да ја постигне својата цел, тој избира детали од случката за кои верува дека ќе побудат симпатии во полза на невинно обвинетиот човек.

Сепак, формата во која Мелиес ќе ѝ даде најголем замав на својата богата имагинација, на чија површина се чувствуваат и одгласите на неговиот спонтан хумор, е фантастиката. Во научнофантастичниот филм *Патувањето на Месечината* (Le Voyage dans la Lune, 1902), веќе се препознава специфичноста на неговиот стил. Работен според мотивите на делата на Жил Верн (Jules Verne) и на Џ. Велс (Herbert George Wells), тој



Скица за филмови на Мелиес
„Патувањето на Месечината“ (1902)

со ведрa иронија и фантазија нè воведува во светот на волшепството и магијата.

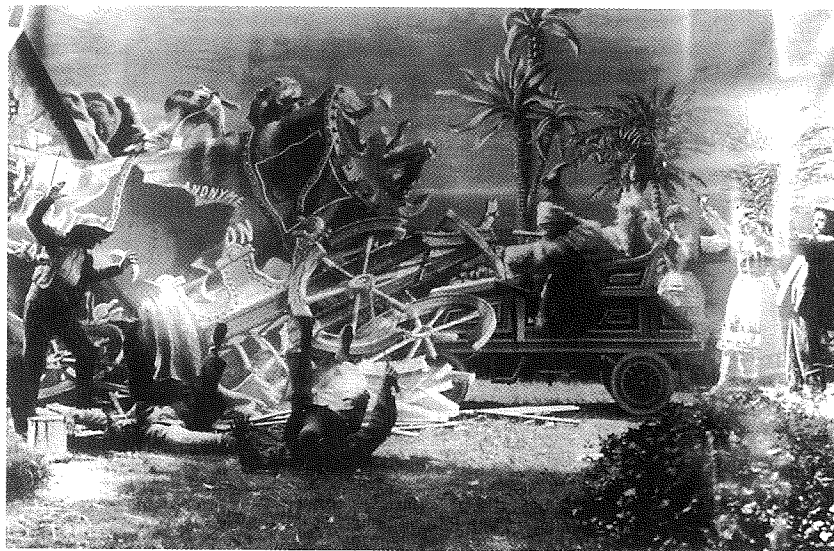
Имено, група астрономи решаваат да отпатуваат на Месечината и, по неколкуте анегдотски перипетии, полетуваат со чудовишната ракета кон најблиското небеско тело. Таа се заринкува во окото на Месечината, која гостите од Земјата ги пречекува мошне гостољубиво. Пред нив заводливо парадираат убавиците кои ги претставуваат околните ѕвезди. Но, таинствената планета наскоро го покажува и лошото лице; научниците се нападнати од инсектоидните селенити и наскоро ќе станат нивни заробеници. По некое време нив ќе им појде од рака да ја најдат ракетата и победоносно се враќаат на Зем-

јата. И овде заслужените истражувачи ќе ги пречекаат прекрасни убавици, кои им приредуваат бизарно добредојде. Филмот беше прифатен со таков восхит во Европа и Америка, што Томас Едисон, рескирајќи да биде обвинет за узурпација на туѓата сопственост, изработил неколку стотини копии од филмот и, без согласност од Мелиес, ги распродал низ цела Америка.

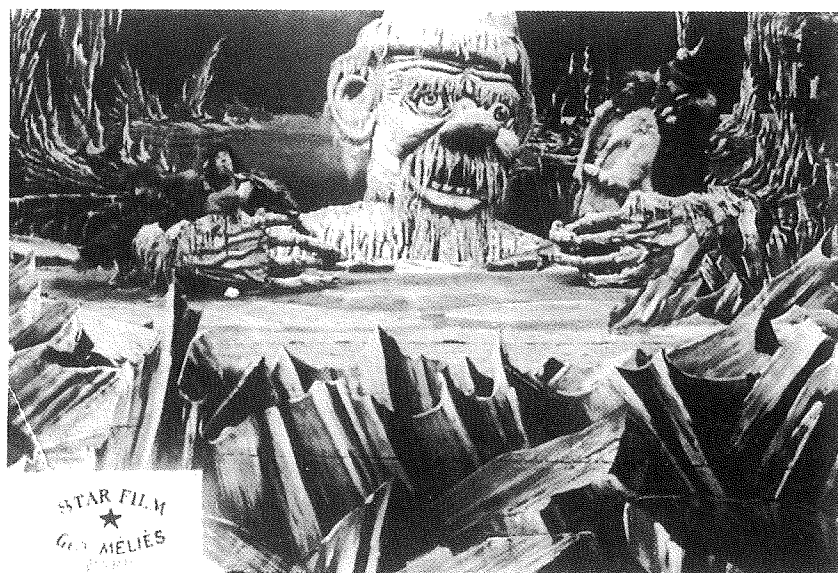
По успехот на овој филм во траење од рекордни 16 минути, Мелиес се подготвува за наредниот потфат, новата научнофантастична инсценација, *Папувањето низ неможношо* (*Le Voyage à travers l'impossible*, 1904). Мелиес и тука ќе им се врати на мотивите на чудовишноста, фантастиката и волшебството, згуснувајќи го, како во претходните инсценации, времето и просторот. Во овој филм, членовите на едно географско друштво ќе стасаат дури до Сонцето, предводени од инженерот Мабулов, конструктор на машини кои служат и за летање и за возење. Во екранизацијата на театарската претстава *Четиристотини џаволиштини* (*Les Quatre cents farces du diable*, 1906), дијаболичниот инженер Крекфорд, качен на еден меѓусвезден пајтон, ги освојува вселенските просторства.

Нешто поразличен од овие инсценации, правен со амбиции кои го доближуваат до современите сфаќања на научнофантастичните дела, е филмот *Освојувањето на Полои* (*À la conquête du pôle*, 1912), снимен пред самиот крај на кариерата на Мелиес. Една истражувачка експедиција стасува на Северниот Пол и таму триумфално го положува француското знаме. Но, членовите на екипата само кратко време по извршената мисија ќе се сретнат со еден снежен џин и ќе мораат да употребат топови за да се ослободат од неповиканиот натрапник. Веродостојноста на ова чудовиште требаше да ја обезбеди мамутската кукла, која, во димензиите во коишто ја видоа современниците на Мелиес, претставуваше уште една сензација.

Ова изобилство од трикови и досетки, често преземени од театарот и циркусот, Мелиес не ги користеше единствено за целите на амбициозните проекти од форматот на *Папувањето на Месечината*, спектакл кој му донесе углед не само кај домашните, туку и кај американските сопственици на самски кина. Тие трикови често можеа да се видат и во обичните бурлески. Лапидарноста на неговиот хумор можеше да добие сила на трескавична смеа и во анегдотите, каква што е



*Сцена оу филмој „Пајувањето оу Париз
оу Монїе Карло за оуа часа“ (1905)*



„Освојувањето на Полој“ (1912)

Гаволскиот сџанар (Le Locataire diabolique, 1908), во која сопственикот на еден куфер вади од него мебел, вклучувајќи ги и пијаното и трпезариската маса, околу која заседнуваат гости, без да заборава кон нив да ја приклучи и прислужничката, која расположените гости ги служи со печено пиле. Но, како што со молскавична брзина ги извади луѓето и предметите од куферот, така и ги врати назад, задоволно триејќи ги рацете и гледајќи како „волшебниот“ куфер мирува под притисокот на мамутскиот багаж. Регистерот на досетките, меѓутоа, не е посиромашен и во бурлеската *Тунелот под Ламани или француско-англиска брковиџница* (Le Tunnel sous la Manche ou le cauchemar franco-anglais, 1907), или, пак, во *Лабораторијата на џаволоџ* (Laboratoire de Méphistophélès) и во *Волшебната книга* (Le Livre magique). Не се помалку духовити и останатите кратки филмови, кои ги има околу пет стотини на број.

Богатството на идеите, со кои се карактеризира речиси целокупниот опус на Жорж Мелиес, не ќе се покаже како доволно јака кохезиона сила, способна да создаде автохтон филмски стил. Мелиес, наспроти сите заслуги во унапредувањето на уметноста на филмот, остана во своите инспиративни инсценации сврзан со естетиката на театарот. Неговата камера е без исклучок поставена на дното од ателјето, а на спротивната страна е конструирана сцената, по која се разместени инструментите на филмската техника. На Мелиес не му појде од рака да ја открие функцијата на монтажата, да ја насети нејзината наративна или метафорична вредност и да се користи со неа како со едно од најбогатите филмски изразни средства. Тој не успеа, исто така, да го сфати значењето на промената на плановите. Непрекинатата верига од слики, која никогаш не била вообличена во единици на драматуршката целина, подоцна наречени *секвенци*, всушност соодветствува на рецепцијата на посетителот на театарската претстава, кој за сето време на дејствието не ја менува точката на гледање. Иако Мелиес ја воведува во филмот *мизансцената*, таа ќе остане верна на моделот на театарот, без да доживее некоја позабележлива преобразба на екранот.

Фирмата што Мелиес, заедно со неговиот брат Гастон (Gaston Méliès), ќе ја отвори во Њујорк и на чие меркантилно унапредување ќе работи со многу страст и умење, широм ќе му го отвори американскиот пазар, кој наскоро ќе му стане најзначаен извор на приходи. Но, и во програмата на оваа

фирма (Star Film) нема да се најдат филмови кои не ѝ робуваат на театарската традиција.

Филмовите што ги снимаше Мелиес, нивните фантастични содржини и заводливи глетки, откриваат, според општото мислење, еден свет настанат во фантазијата на детето, кое одбива да ја прифати непосредната, грубата стварност. Затоа со право се вели дека Мелиес светот ѝ го потчинил на субјективната фантазија и на апстракциите, додека неговиот естетички опонент Лимиер ги поставил основите на документаризмот, барајќи го залогот на уметничката вистина во снимките направени во светот на стварноста.

Дејвид Грифит со многу причини ќе му оддаде признање на Мелиес, јавно соопштувајќи дека „нему му должам сè“, но Жорж Садул со право додава дека во филмската уметност сè им се должи заедно на Мелиес и на Лимиер, бидејќи спротивностите на нивните афинитети длабоко ја изразуваат суштината и природа на филмот: во него се допираат и рамноправно учествуваат реализмот и апстракциите, светот на стварноста и светот на фантазијата.

Периодот по 1912 година веќе не им е наклонет на филмовите на Мелиес. Тој наскоро ќе банкротира, како и толку многу други пронаоѓачи и мечтатели пред него и по него.* На повидок се бриљантната кариера на Макс Линдер, првите успеси на Чарли Чаплин, чии филмови Европа веднаш ќе ги прифати, производната експлозија на новиот жанр, спектаклите од видот на италијанскиот мамутски проект *Кабирија* итн. Филмовите на Мелиес за новата генерација гледачи стануваа крајно неинтересни. Во 1928 година новинарите го препознаа Мелиес на париската железничка станица Монпарнас

*) Еве како Рене Клер се сеќава на средбата со Мелиес во годините кога неговата слава веќе е потемнета: „Кога го сретнав Жорж Мелиес, тој одвај зборуваше за филмот. Неговите тегоби му ја одземаа смислата за хумор и говорливоста. Се чинеше дека на крајот од својот живот со задоволство им се враќаше на своите почетоци, на својот прва професија. Неговиот филмски опус, толку голем и значаен во нашите очи, помалку го интересираше од илузионизмот и од сценските трикови што ги маѓепсуваа гледачите.“
Неговиот снимател Астекс не престана да го величи големиот автор и во тие сурови години за тој *прв поет на филмот*: „Тоа беше необичен човек, уметник со многу талент, вонсериски сеснајко. Сè имаше во главата. Никогаш немаше синопсис. Тој ги собираше своите соработници и почнуваше со снимањето: сам ги измислуваше сценаријата, сè измислуваше сам, па дури и практикабите ги правеше сам“.

како, покрај другите сиромашни продавачи, продава играчки. Најмногу што можеа да направат за овој голем ентузијаст и фантазер беше да го сместат во пензионерски дом.

Така заврши почетното поглавје на конституирањето на филмот како уметност која ги помирува илузијата и реалноста, езотеричноста и конкретноста. Тоа е и поглавје кога новиот медиум престанува да биде панаѓурска забава и почнува во својата производна структура да ги обединува компонентите на продукцијата, дистрибуцијата и прикажувањето. Паралелно со овој процес, филмот се вообликува сè посигурно во уметност, го зацврстува статусот на естетски факт кој се докажува низ специфичноста на својот јазик. Во исто време, тој станува и моќна индустрија што произведува масовна забава. Филмот, меѓутоа, нема да биде еднодушно примен и промовиран како уметност, а уште помалку како битна уметност на нашето време. Така, на пример, Теодор Адорно (Theodor Adorno) констативно ќе забележи дека „филмот воопшто не треба да се претставува како уметност. Вистината дека не е ништо друго туку зделка, тој ја употребува како идеологија која треба да го легитимира шундот што намерно го произведува. Тој самиот си се нарекува индустрија...“ Не се многу поблаги ни обвинувањата изречени од страна на Жорж Дијамел (Georges Duhamel), познавач на уметностите и голем моралист, на сметка на новиот медиум: „Не можам да го мислам она што сакам да го мислам. Подвижните слики го зазедоа местото на моите мисли“. Блиската иднина, меѓутоа, ќе ги демантира овие жолчно изречени хипотези, кои, навистина, не беа осамени; ним им се противстави практиката на новата уметност и луцидноста на научно изведените системи на нејзината естетика.

ПАТЕ И ПОЧЕТОЦИТЕ НА ФИЛМСКАТА ИНДУСТРИЈА

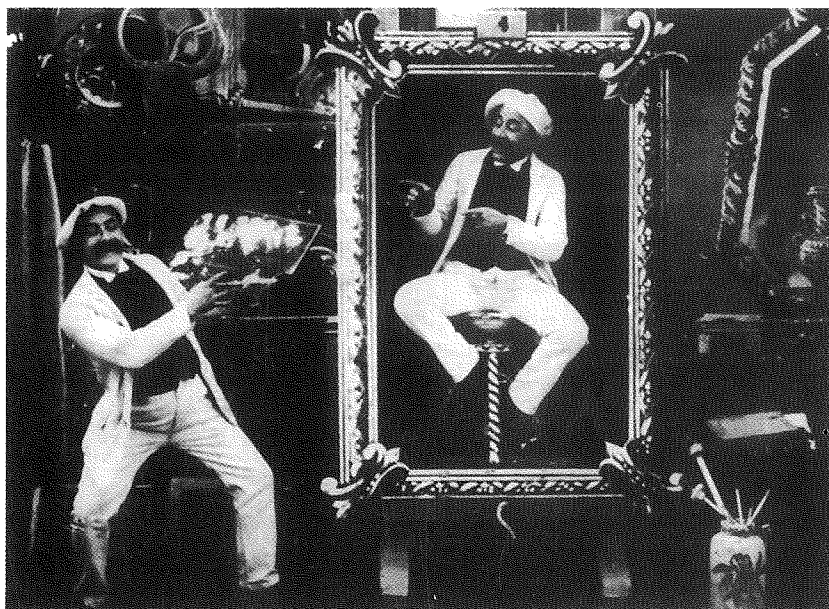
Еден од првите луѓе што го сфатија индустрискиот карактер на филмот, па од неговата експлоатација се здобија со мошне голем профит, секако е Шарл Пате (Charles Pathé). Иако од сиромашно потекло, на кое подоцна ќе се сеќава со тревога, тој, по враќањето од Буенос Аирес за кусо време ќе



*Шарл Пате
го унапредил филмот во индустрија*

направи мошне солиден капитал. Приходите ги остваруваше препродавајќи по панаѓурите фонографи и кинетоскопи, купени од Лондон, но наскоро ќе констатира дека за поголеми зделки овој капитал е сосем мал. Нему ќе му се придружи братот Емил (Émile Pathé) и тие ќе го формираат претпријатието „Браќата Пате“ (Pathé Frères), кое ќе го привлече вниманието на динамичниот Гривола (Grivolas), инженер и фабрикант на електрични апарати. Тој му понудува на Пате еден милион франци и му обезбедува помош од големите фирми, готови за

сорботка со луѓе што пласираат нови изуми со деловна храброст и интуиција. Фирмата на браќата Пате во 1900 година оствари приход од 245.000 франци, главно од продажбата на апарати. Како што растеше филмската продукција, така со невиден експанзионизам растеа и приходите. Во 1902 година тие ја достигнаа бројката од 910.000 франци, додека во 1905



*Снимателот Фердинанд Зека
покажува на својот портрет*

браќата Пате укнижија чист приход од 1,370.000 франци. Во своите спомени Шарл Пате ќе забележи: „Освен воената индустрија, не верувам дека постоеше било која индустриска гранка која се развиваше толку брзо како нашата и која донесуваше толку високи дивиденди на своите акционери“.

Во раздобјето од 1903 до 1909 година, фирмата „Пате“ го монополизира пазарот во Европа и Америка. Само во 1908 година довчерашниот панаѓурски забавувач Пате продаде во Америка двапати повеќе филмови од вкупниот број наслови на сите американски продуценти. Неговото студио во Венсан, каде што филмовите се снимаа под ведро небо, стана зачетник

на она во што подоцна ќе прерасне Холивуд. Во ситуацијата кога трошоците на филмот се надоместуваа само со десет продадени копии, Пате успеваше од секој филм што излегуваше од неговото студио да продаде по неколку стотици, па и илјади копии. Жорж Садул не го наречуваше попусто „Наполеон на филмот“.



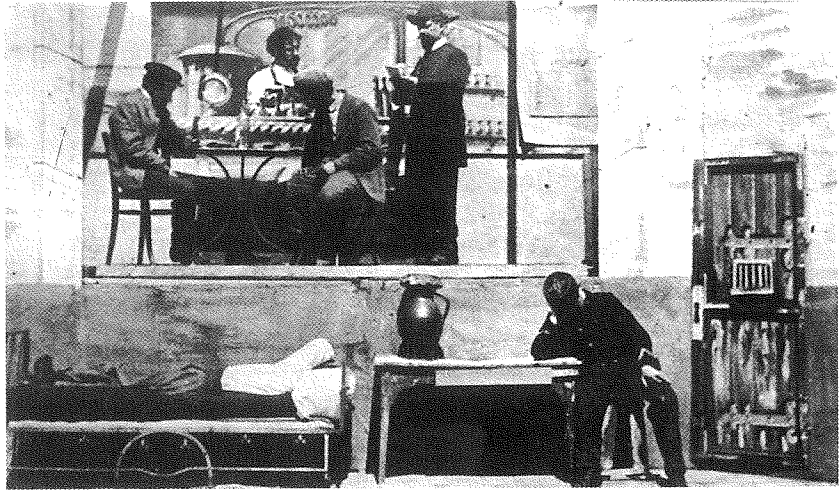
*„Сирачањата на Исус“
во режија на Фердинанд Зека*

Еден од омилените автори на Пате бил Фердинанд Зека (Ferdinand Zecca, 1864-1947). Нему му беше доверена управата на снимањето во студиото Венсан, каде што ги направи и своите најзначајни филмови. Ним им се припишува извесна тенденција на плагирање на филмовите на Мелиес, што донекаде е точно, со оглед на околноста дека Мелиес во тие години беше голем авторитет и миленик на публиката. Внучката на Мелиес, Мадлен Малтет, оди во своите обвинувања на плагијатите што ги правел Зека дотаму што тврди дека тој потплатил еден прикажувач на филмовите на Мелиес: штом Мелиес ќе произвел некој нов филм, потплатениот киноприкажувач

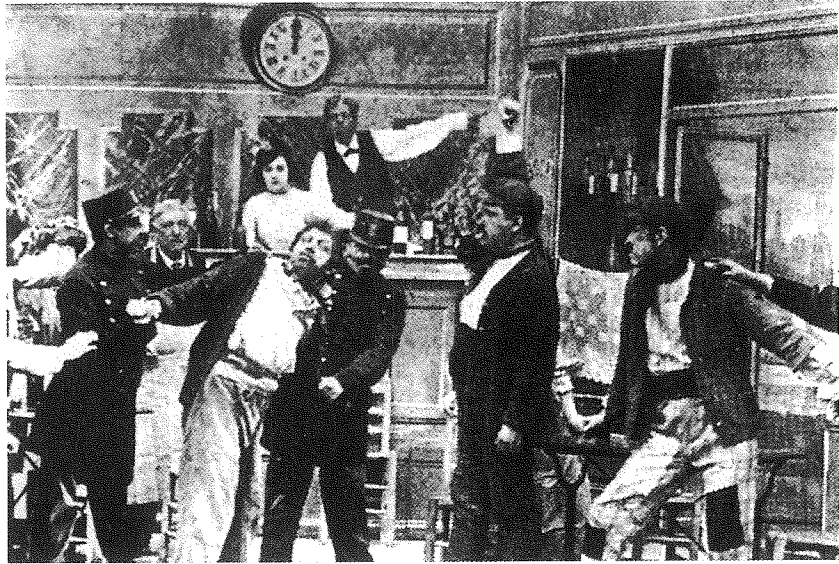
купувал по една копија и веднаш му ја испорачувал на Зека, кој веќе утредента почнувал да го снима истиот филм. Мадлен Малтет ги наведува плагираните филмови *Аферата Драјфус*, *Пейелашка*, *Соноа на махараџата* итн. Сепак, разликите во режисерската постапка на филмовите на Зека и на Мелиес не беа така безначајни. Жорж Садул ќе забележи: „Иако трик-филмовите на Зека по сижето беа слични со оние на Мелиес, или во нив беше применета слична постапка, нивниот стил, сепак, секогаш беше поинаков. Зека, кој се формирал копирајќи ја англиската школа, не беше роб на 'Господинот во партерот', па неговите трик-филмови најчесто беа снимени во американски (среден) план“. Точно е дека Фердинанд Зека повеќе го сакал реализмот што го одгледувала Брајтонската школа и од него почесто се инспирирал. Окото на Зека не одминувало со полна рамнодушност ни пред документаристичкиот стил на Лимиер.

Меѓу најголемите успеси на Зека можат да се вбројат *Историја на едно злосторство* (*Historie d'un crime*, 1901), чие суже го презел од Музејот Гревен, а потоа и *Жртва на алкохолизмот* (*Les Victimes d'alcoolisme*, 1902), снимен според прозата на Емил Зола (*Émile Zola*). Во овој филм за првпат доминира реалистичкиот декор, а Зека ги одбрал оние епизоди од прозата на Зола за кои верувал дека ќе побудат најмногу сочувство кај гледачите. Снимањето на спектаклот *Страдањата на Исус* (*La Passion du Christ*), кое траеше од 1902 до 1905 година, насобрало стотина статисти и неговиот успех кај елитниот дел на публиката како да го најави раѓањето на движењето наречено *уметнички филм*. Камерата во некои секвенци од филмот покажува таков динамизам, што со него, може да се каже, почнуваат да се уриваат основите на театарската естетика и да се напуштаат нејзините клишеа за да се создаваат автентични естетски категории на новата уметност.

Една од големите специјалности во опусот на Зека се реконструирани актуелности, во кои привлечноста на наивизмот, карактеристичен со сродните обиди кај Лимиер или кај Мелиес, е потисната пред нескриените намери фиктивното да се претстави како автентично. Карактеристичен пример на овие инсценации е филмот *Катастрофата на Мартиник* (*La Catastrophe de la Martinique*, 1902), но, без оглед на провидните намери, гледачите им простуваат на авторите за визуелните измами, а филмот се продаваше во илјадници копии.



*Реализмој во инсценирацијата на Зека
„Историја на едно злосторство“*

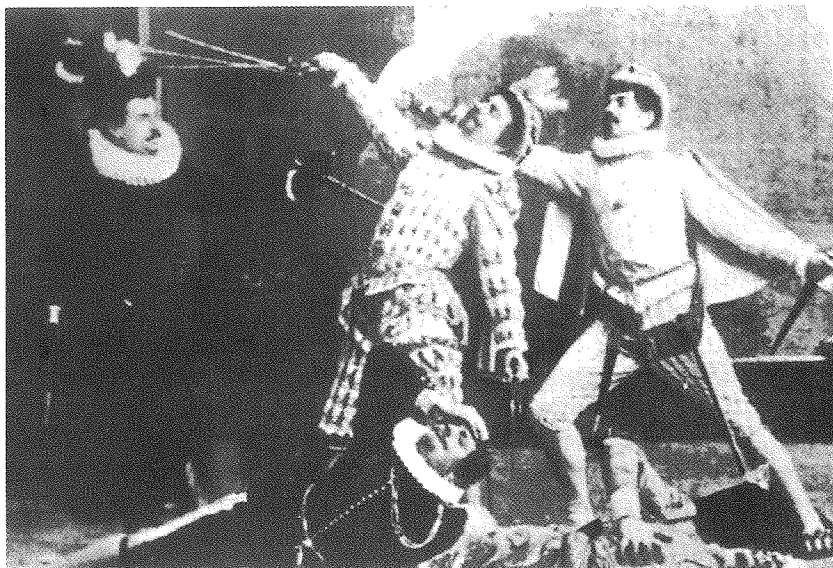


*Филмска алтернатива на натурализмот на Зола
„Жрџви на алкохолизмот“*

Монополот што Пате го држеше во производство на филмови почна од 1907 година да се шири и врз нивната експлоатација, што многукратно ги зголеми приходите на оваа фирма. Но, и таа нова експанзија не му беше доволна на Пате, по што следеа и ироничните коментари дека сака да го монополизира и духот. Уште пред монополизирањето на дистрибуцијата, неговите филмови ја зголемуваат минутажата, драмски стануваат попривлечни, а работата на сценариото трае подолго и врз неговото обликување се ангажираат поголеми познавачи на драмската материја. Под крилото на Пате и на студиото во Венсан се појавуваат и нукулците на новите жанровски модели - реалистичка драма, филмска еротика, комедија, филм на потерата итн. Не е од занемарлива важност и една друга активност на Пате: покрај богатата збирка филмови направени во неговото претпријатие, тој направи и импресивен избор на архивирани филмови и плочи на кои беа регистрирани документи за познатите личности од сите страни на светот, каде што снимателите на „Пате“ доаѓаа со своите камери. Тоа беа нукулците на идните кинотеки, кои наскоро ќе добијат непроценливо значење за архивирањето и зачувување на филмовите од уништување и исчезнување.

АКАДЕМИЗМОТ НА „УМЕТНИЧКИОТ ФИЛМ“

Интересирането за филмовите чии содржини требаше да ја отфрлат просечноста на темите кои во тековната продукција сè повеќе се вулгаризираа и закостенуваа во клишеа, донесе едно ново движење, наречено *уметнички филм* (film d'art), поттикнато од Пол (Paul Laffitte) и Андре Лафит (André Laffitte). Познатиот теоретичар и творец Жан Епстен, во есејот *Гаволски филм*, му припишува големо историско значење на ова движење: „Во Франција филмот се осмели да ги објави своите претензии да биде уметност, чија цел е да ја возбуди нормалната публика сочинета од возрасни луѓе, во 1908 годи-



*Уметноста на театарот пренесена на филм
„Убиството на војводата од Гиз“*

на. Браќата Пол и Андре Лафит тогаш го основаа движењето *уметнички филм*, при што голем дел од репертоарот и од уметничкиот ансамбл на големите париски театри се најдоа на филмското платно“.

Раздобјето од 1907 година до почетокот на втората деценија на нашиот век ќе биде означено со ова настојување, свртено кон драмските вредности на театарот и кон херојските содржини од минатото. Идеалите на ова движење ги придобиваа најзначајните имиња од светот на литературата во Париз. Анатол Франс (Anatole France), Жил Леметр (Jules Lemaitre) и Едмон Ростан (Edmond Rostand) пишуваа оригинални сценарија. Најзначајните актерски имиња, меѓу кои и Сара Бернар (Sarah Bernhard) и Муне-Сили (Jean Mounet-Sully), со нескриена радост играа во филмовите на браќата Лафит, основачи на Претпријатието за уметнички филмови (Compagnie des films d'art). Ним им појде од рака да ја обезбедат и соработката на најпознатите сликари и музичари ангажирани во париските театри.

Вистински триумф основачите на ова уметничко движење доживеаја со филмот *Убиството на војводата од Гиз* (L'Assassinat du Duc de Guise, 1908), на чија премиера присуствуваше сиот уметнички Париз. Меѓу восхитените гледачи се најде и Шарл Пате, кој во оваа пригода ги поздрави со многу возбуда и многу алтруизам браќата Лафит, признавајќи им дека тие се „посилни од него“. Режисери на филмот, чија театарска стилизација денес се доживува како „музеолошка инсцениација“, беа Шарл Л'Баржи (Charles Le Bargy) и Андре Калмет (André Calmettes, 1861-1942). Л'Баржи, кој ја толкуваше и главната ролја, очигледно многу се трудел зборот да го замени со мимика, но воа таа благородна намера сепак останал на половина пат меѓу театарот и филмот. Па сепак, колку и да бил мал, тој негов чекор до природноста на филмската игра ќе ја придобие довербата на Дејвид Грифит и Карл Дреер и тие овој филм ќе го прогласат за мало ремек дело. Жан Епстен ќе се најде побуден да го одбрани патот што го одбраа Пол и Андре Лафит од брзоплетите дисквалификации на нивните придонеси: „Некој сè уште смета дека е корисно со својот презир да ја уништува онаа категорија филмови што ја инаугурира филмот *Убиството на војводата од Гиз*. Сепак, токму затоа што еден Л'Баржи, една Сара Бернар, еден Муне и една Режан (Réjane) - кои, впрочем, совршено знаеја колку можат да бидат



*Големата Сара Бернар
во улогата на Елизабета, кралица на Англија*

смешни - се согласија да ги рецитираат своите тиради пред глувиот објектив и од немото платно, широката публика, лека полека, почна да сфаќа дека филмот еден ден ќе дојде до нивото на вистинска уметност. Тие лоши големи актери од државните и од булеварските театри, тие лоши големи сценаристи од Академијата ѝ го дадоа на филмската уметност, која се раѓаше и талкаше, залогот на чесноста, којашто беше неопходна за замавот на новиот спектакл“.

Успехот што движењето Филм д'ар ќе го постигне со *Убиството на војводата од Гиз* никогаш нема да се повтори,

иако за наредниот филм на Калмет *Враќањето на Одисеј* (Le Retour d'Ulisse) сценариото го напиша Едмон Ростан, а за *Каењето на Јуда* (Le Remords de Judas) автор на сценариото беше писателот Анри Лаведан (Henri Lavedan).

Семоќниот Пате наскоро го стави под своја доминација и Претпријатието „Филм д'ар“, присвојувајќи ги неговите права на продукција, која наскоро згасна сама по себе. По помалку од една година касите на претпријатието, кое требаше да ја афирмира идејата за уметничката природа на филмот, беа наполно празни. Сепак, трагите останати од ова движење никогаш докрај не исчезнаа. Формулата на уметничкиот филм, што Л'Баржи, Калмет и неговите истомисленици ѝ ја противставија на механичката репродукција на клишираните содржини, почна да оживува во еден дел од продукцијата на „Пате“, потоа во фирмата „Еклер“ (Eclair), за да еволуира во нови жанрови во Италија и во Данска, но со еден огранок и во Америка.

ПРВАТА СВЕЗДА Е РОДЕНА: МАКС ЛИНДЕР

Широката публика не можеше докрај да го разбере артизмот, на чија аура патетично се повикуваа Калмет и Л'Баржи. За неа остана по малку туѓ и хероичниот патос на историските содржини, пред чии литерарни вредности манифестираа голема почит слоевите на интелектуалците. На вкусот на публиката регрутирана од народот далеку повеќе му соодветствуваа атрибутите на една друга школа: хуморот, акци-



Макс Линдер

јата, итрината и искричавата досетка. Сето тоа можеше да се најде во комедиите на Макс Линдер (Gabriel Leuvielle, *исевр.* Max Linder, 1883-1925).

Иако претходниците на Линдер, Емил Кол (Émile Cohl, 1857-1938) и Андре Езе (André Heuzè, 1880-1942), се служеа со некои од триковите кои подоцна ќе ги развие бурлеската, па од нив ќе се инспирира дури и еден Мек Сенет, сепак со неговото доаѓање на сцената комедијата ќе го заземе челното мес-

то според омиленост, кај широка публика. За него дури и еден Чарли Чаплин ќе изјави дека бил негов учител. Макс Линдер, воопшто, е прв од актерите што се здоби со харизмата на филмска звезда и е една од култните личности, којашто во кралството на Пате разви свој стил. Тој во очите на своите обожаватели го симболизира духот на аристократизмот; ликот што го олицетворува ги освојува убавиците единствено во амбиентот на луксузни апартаменти, секогаш беспрекорно облечен и со манири кои го откриваат неговото благородничко потекло. Според еден коментар на современикот Рене Жан, звездата на Линдер блесна во времето кога „постоеше само комиката на мјузиклот и на кафе-концертите. Тоа беше единствената комика на која тукушто родениот филм можеше (освен кај Мелиес) да фрли око. Бедата беше извор на комичното; реденготи и палта во партали, панталони кои паѓаат преку петиците, неверојатни чевлишта кои изгледаа како да немаат друга функција освен да ги покажуваат палците на нозете на кои им е укажано гостоприемство, скинати паларии, чадори кои околу својот стап имаа само жици... Комичарот кој имаше желба да ги насмее гледачите мораше да остави впечаток дека ноќта ја минал под некој мост“. Господствениот и галантен Макс Линдер немаше ништо заедничко со хуморната маска на овие „страшила“. Неговите декоративни детали од гардеробата на досетлив буржуј, како што се ракавиците од еленска кожа, блескаво лакираните чевли, господствениот цилиндар, бастуните со сребрени дршки, немаа во себе ништо смешно. Хуморот произлегуваше од смешните авантури и недоразбирања во кои упаѓаше овој центлмен со манири на победник, дојден од круговите на високото општество, кое, од своја страна, немаше многу високо мислење за неговиот хумор. Рене Жан саркастично ќе заклучи дека, „роден во провинција, провинцијалецот остана тоа дури и тогаш кога ќе ги добие сите документи за жителство во Париз и ќе стане голема звезда“.

Линдер постигна извонредно голем успех со серијата *Макс* (Мах), снимана од 1911 до 1915 година. Нејзината драмска структура е мошне слична на формата на новелата и таа во своите најдобри места потсетува на прозата на Мопасан (Guy de Maupassant). Дејствието на анегдотите и на интригите, кои Линдер ги решава секогаш во своја корист, се развива мошне питко; неговите фабулативни цели се назначени во

насловите на епизодите: *Макс бара свршеничка* (Max cherche une fiancée, 1911), *Макс и откривањето на киното* (Max et l'inauguration de la statue), *Макс виртуозка* (Max virtuouse, 1913).

Ова е период кога славата на Макс Линдер кулминира насекаде во Европа и во Америка и кога меркантилниот Пате мора на ѕвездата што му „несе златни јајца“ да ѝ исплаќа фан-



Макс Линдер го најде својот артистички идентитет во маската на господински заводник

тастично високи хонорари. Меѓутоа, височината на хонорарот во секој случај соодветствуваше на рафинманот на комиката на Линдер. Во нејзината многуликост се среќаваа сите елементи на комедијата: духовита досетка, вртоглави гонења, виртуозно изведени падови и елегантни пресврти на ситуацијата, сето тоа зачинето со добродушна и благотворна иронија.

Се разбира, во филмовите на Макс Линдер попусто ќе бараме некакви аналогии на социјалните тешкотии и на неправдите што ги опкружуваат семејствата и домовите на оние за коишто тој ги изведува своите екстравагантни гегови. Неговите ривали се господа од високото општество - генерали,



„Макс Линдер иројтив Ник Винџер“

амбасадори и полициски комесари, над чија ароганција секогаш триумфира досетливоста и витешкото срце на нашиот центлмен.

Макс Линдер ќе се обиде да го зачува своето реноме и во годините по Првата светска војна, снимајќи некое време во Австрија, па во Америка, но и покрај тоа што неговиот талент ја зачува свежината, гледачите, кои до вчера го величаа со френетични изливи на обожавање, покажуваа знаци на заситеност од неговиот хумор. Згора на тоа, на филмското свездено небо веќе суверено доминираше хуморниот гениј на Чарли Чаплин.*

*) Макс Линдер, наспроти поразот што му го нанесе славата на Чарли Чаплин, секогаш зборуваше за него со восхит: „Невозможно е точно да се сфати континуитетот и интелигенцијата на напорите кои Чаплин ги вложува за да ги подобри своите филмови. Тој ме нарече свој учител, но јас од своја страна имав извонредна среќа да добијам повеќе лекции од неговата школа, бидејќи тој беше оној кој на својата работа ѝ посветуваше најмногу внимание и прецизност“.

ГОМОН И НЕГОВИОТ ФАВОРИТ ЛУЈ ФЕЈАД

Моќта на Пате не беше недопирлива. Покрај Мелиес, кој ја губеше битката на сите фронтови, тој доби сериозен конкурент во фирмата „Еклер“ и особено жесток ривал во акциите на „Гомон“ (Gaumont). Гомон (Léon Gaumont, 1864-1964) од 1905 година го интензивира производството и сè почесто снима долгометражни филмови со поатрактивни содржини. Во студијата на Гомон снимаа најпознатите режисери и артисти, без оглед на тоа дали проектот на кој работат е достоин на нивното реноме. Жан Диран (Jean Durrand, 1882-1946) беше специјализиран за комедии, но, како што велат хрониките, мораше да сними и еден француски вестерн. Неговата сопруга, артистката Берта Дагмар (Berthe Dagmar), беше изложена при снимањето на филмот *Живиоii гердан* (Le Collier vivant, 1915) на опасноста да биде задушена. Младиот атлет Гастон Модо (Gaston Modot), покрај сестраната дарба да интерпретира најразлични ликови, располагаше и со завиден книжевен талент, што „Гомон“ го употребуваше како извор на оригинални сужеа на некои од своите најуспешни филмови. И бриљантната артистка Рене Карл (Renée Carl) мораше да се согласи со ролјите на трагични хероини, уличарки, благородни и верни сопруги, достоини за почит, или тривијални домаќинки.

Гомон беше вистински деловен деспот со своите соработници. Жорж Садул го опишува како стражар кој „стоеше пред влезот на својата голема филмска работилница, со црна сламена паларија на главата и со часовник в рака, чекајќи ги своите службеници. Со својот поглед тој едноставно го застрелуваше режисерот кој би се осмелил да дојде на работа пет минути по осум часот. Тој работодавач, кој присуствуваше на прикажувањето на своите филмови еднаш неделно, во таква пригода би му се обратил на режисерот и би му рекол со својот мирен и отсечен глас: „Вие навистина ќе треба да пробате да успеете во некој друг занает. Појдете во благајната...“

По раскилот со својот соработник Викторен Жасе, Гомон го повика во своето големо и модерно опремено студио Луј Фејад (Louis Feuillade, 1874-1925), од чиј талент ќе има многу корист. Со името и делото на Луј Фејад францускиот филм во годините пред Првата светска војна го чуваше репутацијата на голема кинематографска сила која умее да ги направи видливи противречностите на француското општество, соочено со моралните тревоги и неизвесности што ги носат ветровите на војната.

Познат во својата средина како успешен новинар и сценарист, Фејад, откако во фирмата „Гомон“ ја презеде функцијата уметнички директор и режисер, се обиде да го усоврши жанрот на психолошката комедија, користејќи ги притоа изобилно како спасоносно изразно средство триковите од арсеналот на „магичните својства на филмот“. Наскоро, меѓутоа, тој ги отфрли триковите, а заедно со нив и моделот на „уметничкиот филм“, лансирајќи ја, како нивна замена, концепцијата на *естетскиот филм*. Според мислењето на современите на Фејад, оваа концепција требало да го остварува идеалот на „чистата убавина“, која не може да ја загрозат и на која не може да ѝ конкурираат ни најраскошните инсценации на салонските драми. Таквите идеи тој ќе се обиде да ги реализира во практиката со серијата *Сцени од животој ѝ такав какв е* (*Scènes de la vie telle qu'elle est*, 1911-1913), чиј реализам делумно е инспириран од извонредно успешната серија во продукција на американската фирма „Витаграф“ *Глејќи од реалниот живот* (*Scenes from Real Life*). Фејад ја докажува својата приврзаност кон филмот и во еден манифест во кој го истакна принципот според кој луѓето и стварноста се пренесуваат во литературата, театарот, сликарството и во филмот *Имакви какви што се*, а не какви што би требало да бидат. Тој не ги криеше изворите на својата инспирација, тие беа лоцирани во сликата на стварноста што доаѓаше од Америка. Во американските филмови актерите играат природно, тврдеше Фејад, едноставно, без патос, иако, од друга страна, нивните сценарија беа мошне сиромашни со идеи, а сценаристите покажуваа симптоматична готовност да ги прифатат без критичност старите клишеа кога требаше да ги драматизираат проблемите од современиот живот.

Но, остроумноста на критичките опсервации не му помогнаа на талентот на Фејад да се реализира докрај во стори-



*Фејад го чуваше престижот на францускиот филм
Сцена 09 серијалот „Фанџомас“*

ите од оваа серија, која требаше да претставува некој вид комедија на карактерите. Темите преземени од литературата ќе бидат екранизирани во епизодите *Ојировница* (L'Assommoir), каде што се става под критичка лупа порокот на клеветењето. Лицемерието ќе биде главна тема во *Белото глупче* (La Sourie blanche), а скржавоста во *Волнената чорапа* (Le Bas de laine). Социјалниот аспект на личната драма Фејад ќе го актуелизира, според образецот на Зола, во сторијата *Трусти* (Le Trust).

Многу поголем успех, меѓутоа, Фејад постигна во жанрот на криминалистичкиот филм. Неговиот прочуен серијал *Фантомас* (Fantomas, 1913-1914) му донесе слава што ја надмина омиленоста и на Макс Линдер. Навистина, тој овде решително го редуцира образецот на реалистичкиот филм, на кој инсистираше во серијата *Сцени од живојот ипак како што е*, но, од друга страна, создава атмосфера во која стварноста не губи ништо од својот изворен реализам.

Се разбира, и *Фантомас* не се појави ненадејно, без свои претходници. Неговиот пат го подготвија, од една страна, Викторен Жасе, кој уште во 1908 година го претставуваше пред гледачите од цела Европа екранизираниот роман во продолженија *Ник Картер* (Nick Carter), а, од друга страна, двајцата млади писатели Пјер Сувестр (Pierre Souvestre) и Марсел Алан (Marcel Allain). Тие цели три години објавуваа секој месец по речиси четиристотини страници возбудливи написи за маскираниот разбојник Фантомас. Тиражот ја достигнуваше бројката од фантастични 600.000 примероци. Кога се појавија филмовите на Фејад, славата на овој лик уште повеќе се зголеми, бидејќи „кралот на ужасот“, како што го нарекуваа Фантомас, стана човек кој може да протрча покрај вас додека шетате низ тротоарот или да се појави на покривот под кој ѝ ја исповедате љубовта на избраницата на вашето срце. Едгар Морен забележува дека „Фејадовиот *Фантомас* го симболизира преминот од фантастичното кон имагинативното. Фантомас носи име на сениште, но тој не е сениште. Завесите затреперуваат, сенките се движат, вратата таинствено се отвора, но сето тоа на крајот природно се објаснува“. Фантомас стана култна личност, од чија аура се излеваше отровот на злото, но и духот на паднатиот ангел. Современиците го вбројуваат меѓу првите социјални ликови во францускиот филм. Напоредно со романтичарскиот авантуризам со кој беа напоени неговите мрачни подвизи, тој го изразува и презирот спрема корумпираното општество, па, користејќи ги таинствените сили на својата неодгатлива природа, се бореше и против хипокризијата на неговиот морален поредок.

Една од фасцинантните особини на јунакот на овој серијал беше дарбата однадеж да се премаскира и пред зачудените очи на неговите прогонители да се претстави како калуѓер, или како лекар, како планински самотник или, дури, како крал. На тој сеопшт восхит пред храброста, досетливоста,

интелигенцијата и правичноста што ја демонстрираше Фантомас, му се приклучија со своето одушевување и голем број интелектуалци,* од кои Макс Жакоб (Max Jacob) и Гијом Аполинер (Guillaume Apollinaire) се најдоа побудени да формираат Друштво на пријателите на Фантомас (Société des amis de Fantômas).



Фејад воведува „вампи“ во францускиот филм:
Мизигора

Наредниот голем успех на Фејад беше серијалот *Вампири* (Les Vampires, 1915), на кој веднаш се надоврзува *Жидекс* (Judex, 1916-1917). Но овој пат, духот на авантуризмот, напнатоста, како и присуството на злосторникот, што ги правеа толку возбудливи содржините на Фантомас, беа придружени уште и од силите на сатанизмот. Публиката која одбиваше да ги слуша вестите за војната, се воодушевуваше од отворените симболи на еротизмот и на мистиката што Фејад ги вовеше во содржините на *Вампириите* со многу рафинман. *Вампириите* ја

*) Забележлив е и коментарот на Андре Базен за успехот што го постигна *Фантомас* наспроти безуспешните и претенциозни обиди да се екранизираат ремек делата од литературното наследство, меѓу кои се вбројуваат и трагедиите на Шекспир. Врз авторите како Фејад „влијаеше популарната литература од тоа време, која не задолжи и со ремек делото *Фантомас*. Филмот повторно ѝ даде можност на една автентична и голема народна уметност, тој не ги потцени скромните и презрени форми на панаѓурскиот театар или на фелтонистичкиот роман“.

исфрлија на површината на омиленоста и таинствената Мизидора (Musidora, *исевр.* на Jeanne Roques, 1889-1957), убавица дојдена на филм од кабарето „Фоли Бержер“ (Folies-Bergères), чија возбудлива силуета во црно трико ја разгоруваше фантазијата на надреалистите од кругот на Луј Арагон (Louis Aragon).

Моќта на „Пате“ ја загрозуваше не само експанзионизмот на „Гомон“, за кого работеше Фејад, туку уште и фирмата „Еклер“. Големиот адут во борбата за престиж на „Еклер“ беше талентот на веќе спомнатиот Викторен Жасе (Victorin Jasset, 1862-1913), тој голем следбеник на „Витаграф“, во чија заслуга можат да се вбројат практиката на разработката на плановите, усовршувањето на сценариото и напоредното снимање во студио и во природа. Заедно со Фејад, тој бездруго е најдобриот француски автор кој работи во периодот пред Првата светска војна. Неговиот комедиографски рафинман и чувството за ненадеен пресврт на анегдотата беа забележливи уште на самиот почеток на кариерата, кога го снимаше серијалот *Ник Картиер*, предвесникот на *Фанијомас*. Подоцна Жасе го презеде од магазинот „Le Matin“ името на идниот филмски идол, Зигомар, и со голем успех ги екранизира епизодите *Зигомар Јагулајта* (Zigomar, Peau d'Anguille), *Зигомар против Ник Картиер* (Zigomar contre Nick Carter). Треба да се спомене дека Жасе, иако се специјализирал за криминалистички филмови, не одбегнувал да снима и социјални драми во традицијата на француската натуралистичка школа. Таков е и филмот *Во земјата на мракот* (Au pays des ténèbres, 1912), кој според својата вокација и ликовна фактура нè потсетува на светот на Емил Зола.

Андре Базен (André Bazin) прави една мошне интересна анализа, барајќи аналогија на филмовите во продолженија (серијали), каков што беше и серијалот *Вампири*, со структурата на бајката: „Филмот во продолженија кој ја применува популарната техника на фељтонот, всушност им се враќа на старите структури на бајката. Тоа лично го почувствував гледајќи ги *Вампирите* на Фејад, на една од оние претстави што умеа да ги направи Анри Ланглоа (Henri Langlois, 1914-1977), симпатичниот директор на Француската кинотека. Таа вечер работеше само еден од двата проектори. Покрај тоа, копијата

беше без поднаслови и претпоставувам дека ни самиот Фејад не би ги пронашол убијците. Се обложувавме кои се добрите а кои злите јунаци. Оној кого што го сметавме за разбојник, во наредната ролна стануваше жртва. Конечно, палењето на осветлението во салата на секоја десетта минута за да се промени ролната го зголемуваше бројот на епизодите. Така прикажано, ремек делото на Фејад очигледно го покажуваше естетското начело на својата привлечност. Секој прекин предизвикуваше по едно разочарано: ах!, а секое продолжение - олеснување. Таа приказна што публиката воопшто не ја разбираше ѝ се наметнуваше на нејзиното внимание и желба единствено поради чистите барања на приказната. Тоа веќе воопшто не беше постојното дејствие, произволно испресечено со паузите, туку неумесно прекинувано остварување, непресушен извор, чиј тек го задржуваше таинствената рака. Отаде неподносливата потиштеност при секое: 'Ќе има продолжение' и вознемирено очекување не толку на наредните настани, колку на текот на приказната, на продолжението на прекина-

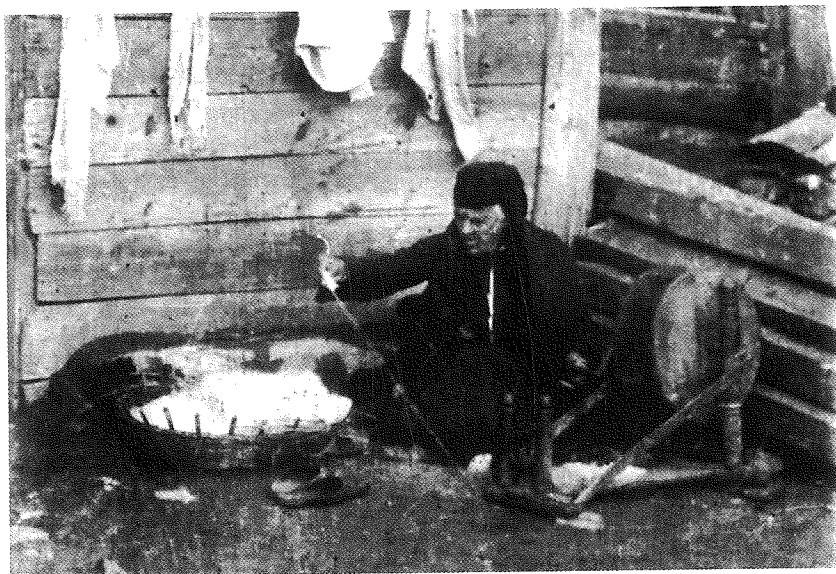


*„Жидекс“ ја афирмираше
темата на сатиризма*

тото создавање. Меѓутоа, Фејад не постапуваше поинаку ниту кога ги правеше своите филмови. Без да знае и самиот што ќе се случи понатаму, ја снимаше следната епизода според вдахновеноста што би му ја донела тој ден. Авторот и гледачот беа во иста положба: во положбата на султанот и на Шехерезада; темницата на киносалата беше мракот на *Илјада и една ноќ*. 'Ќе има продолжение' и кај вистинскиот роман во продолженија и кај стариот филм во епизоди не е, значи, обврска независна од приказната. Кога Шехерезада би раскажала сè одеднаш, султанот, суров како и публиката, би ја погубил в зори. И султанот и публиката ја чувствуваат потребата волшебството да влијае врз нив низ сите прекинени, да уживаат во слаткото очекување на приказната која го заменува секојдневниот живот, а овој во таквите случаи е само продолжено решение на сонот“.

Конкурентите на француските фирми, меѓу кои се наоѓаше и агилниот Британец Чарлс Урбан (Charles Urban), не можеа докрај да ги загрозат владејачките позиции на еден Шарл Пате или на Гомон. Но, од ден на ден стануваше сè појасно дека францускиот кинематографски цин не ќе може долго да се противставува на конкуренцијата на армијата нови продуценти, кои никнуваа на сите страни на *свештои*. Со конјуктурното производство на филмови веќе почнаа да се занимаваат поголеми фирми во Јапонија (1902), Шпанија (1902), Холандија (1906), Чешка (1908), Австрија (1908), Полска (1908), Кина (1908), Финска (1908), Португалија (1908), како, впрочем, и на Балканот, во *Македонија*, каде што браќата Јанаки и Милтон Манаки ќе ги направат во 1905 година своите први филмски записи.

Поголемиот дел од продукцијата на новоформираните национални фирми не можеше да му биде сериозен ривал на семејниот „Пате“ и на експанзивниот „Гомон“, но појавата на рускиот, данскиот и, особено, на италијанскиот филм, кој го освојуваше европскиот пазар, почна сериозно да ја подјадува доминацијата на францускиот филм. Пазарот на кој до вчера суверено владееше, неочекувано се стесни за неговите производи, а технологијата и модернизацијата на производните средства, во кои малку се вложуваше, истовремено од пласманот на филмовите очекувајќи големи профити, го забрзаа



*Првиите филмски снимки во Македонија
Документарецот „Предачки“
оѓу браќата Милтион и Јанаки Манаки*

крајот на владеењето на францускиот филм. Избувнувањето на Првата светска војна беше фатално за неговиот опстанок. Студијата неповратно се затворија, а продукцијата речиси згасна. Доаѓањето на американскиот филм во Европа и успехот што тој почна да го ниже ги докрајчи надежите на француските продуценти дека тие наскоро можеби ќе се соземат и ќе ѝ го вратат на својата кинематографија загубениот престиж.

Пред самиот почеток на војната, во 1914 година, деведесет проценти од сите прикажани филмови во светот беа снимени во француските филмски студија, а една и пол деценија подоцна, во 1928 година, приматот од цели осумдесет и пет проценти го презеде Америка.

ПАРАЛЕЛНИ ДВИЖЕЊА: БРАЈТОНСКАТА ШКОЛА

Иако кризата што кон крајот на векот го зафати филмот не ја заобиколи ни Велика Британија, таа овде, за разлика од многу други европски центри, се појави во многу поблаги форми. Патувачките кинематографи беа многу омилена забава за жителите од Островот, благодарейќи во голема мера и на енергичноста на претприемчиот Роберт Вилијам Пол (Robert William Paul, 1869-1943), еден од пионерите на освојувањата што филмот ги изврши во Англија. Роберт Пол ја воведо и практиката на вклучување поголем број филмови во програмите на вариетеата. Покрај многуте активности, Роберт Пол е заслужен и за основањето студио (1899), кое, според исказувањето на современите, имало димензии само на мамутски орман, но во кое, меѓутоа, снимил неколку значајни филмови за тие години.

Покрај Роберт Пол, кому му се припишува и заслугата дека бил првиот кој со многу инвенција го употребил движењето на камерата, постоеле голем број филмски ентузијастички кои ги поставуваа основите на филмскиот јазик. Сепак, историчарите се согласуваат дека во нивниот труд не е вложена фантазијата својствена на талентот на еден Мелиес, кому ќе му појде од рака да создаде свој творечки свет, па и свој стил со изразните средства преземени од естетиката на театарот.

Најзначајните имиња од овој пионерски период на британскиот филм се Џејмс Вилијамсон (James Williamson, 1885-1933) и Џорџ Смит (George A. Smith, 1864-1959). И двајцата родени во Брајтон, овие некогашни фотографи, што ја создаваа својата клиентела меѓу посетителите на плажите, набрзо станаа сниматели на филмски новости. Вилијамсон го научи занаетот кај снимателите на „Лимиер“, распрнати низ цела Европа, но веќе во репортажата *Regatta in Henley* (Henley Regatta, 1899) сосем самостојно ги разви принципите на поделбата на кадри. Тој ги прикажа, во десет слики, најпрвин панорамата на местото каде што ќе се изврши натпреварот, потоа

собирот на љубопитните посетители, па стартот на натпреварувачите и пристигнувањето на победникот на целта.

Оваа донекаде поедноставена монтажна постапка Вилијамсон ја повтори и во реконструираната епизода за Боксерското востание во Кина, насловена како *Напаѓ врз една кинеска мисија* (Attack on a China Mission, 1900). Тој овде пристапува кон реконструкцијата на настанот со мошне слободна историска интерпретација, но заслугите на екранизацијата треба да се бараат во областа на драматургијата; таа на некој начин го антиципира романсираниот воен филм, каков што тој денес се појавува во американската или британската продукција. Симплифицираната и донекаде банална приказна, преземена од новинските извештаи, е поделена на четири слики: Востаниците се пред вратата на мисијата; почнува битката; Пасторот е убиен, а неговата жена, со шамивче в рака, мавта од балконот; морнарите го забележуваат знакот и поаѓаат на помош кон мисијата; Коњаникот влегува во градината во моментот кога востаниците ја грабнуваат пасторовата ќерка, притоа предизвикувајќи пожар; Офицерот ја спасува беспомошната девојка и галопира кон гледачите.

Сите четири слики од филмов, иако снимани во тотал, го почитуваат класичниот драматуршки принцип на единството на времето, просторот и дејствието. Но, промената на кадарот додека, во него, дејствието уште трае, и префрлувањето на камерата на локацијата каде што се одигрува друго дејствие, создаваше кај гледачот едно друго чувство за времето, кое театарот не го познаваше. Тоа беа добри предуслови за појавата и развојот на еден нов начин на раскажување. Сликите во кои жртвата е изложена на опасност и се сменуваат со сцените на спасителите кои доаѓаат во пресрет се, исто така, дел од една драмска конструкција која кај гледачот создава претстава за просторот во кој не се чувствува неговата поделба на единични и изолирани слики.

Иако во периодот што ќе уследи американскиот филм ќе ја преземе од Британците оваа постапка и ќе ја прогласи за рожба на Холивуд, таа во почетокот на векот беше употребувана единствено во филмовите на англиските творци. Тие во *Напаѓ врз една кинеска мисија* ја поставија и формулата на жанровската одредница, којашто подоцна стана извонредно омилена меѓу љубителите на акционите жанрови: спас во последен миг. Меѓутоа, иако филмот *Напаѓ врз една кинеска*

мисија е претходник на акционите драми, кои подоцна ќе се разгранат во посебни жанровски форми (Садул смета дека и Грифитовото ремек дело *Нејтреливост* донекаде му е должник на филмот на Вилијамсон), во него се антиципирани и некои помалку хуманистички начела, што наскоро пропагандниот филм ќе ги развие во идеолошки култови. Вилијамсон, имено, во сликата за Боксерското востание ги прикажува кинеските борци, чија борба била инспирирана од слободарски



*Засирашувачкиот кружен илан
на „Големиот залак“ во режија на Ц. Вилијамсон*

идеали, како банда разбојници, навикнати да убиваат беспомошни старци и да ликуваат над своите жртви, меѓу кои има и недолжни жени и деца.

Придонесите на Вилијамсон не се исцрпуваат со збогатувањето на фондот на постулатите што го забрзаа развојот на филмскиот јазик. Тој има големи заслуги во квалитативното унапредување на кадрирањето, кое го организирал со многу чувство за диференцирање на емоциите што им се иманентни на темите на стравот, запмагањето, пожртвуваноста или храброста. Во *Најао врз една кинеска мисија* тој го става коњаникот во галоп да протрча покрај самата камера, додека

во еден друг, помалку познат филм *Големиот залак* (The Big Swallow) ќе ги користи сите планови, од тоталите до детаљот. Како особен куриозитет на овој филм се наведува сцената во која актерот енергично се приближува кон камерата и со отворена уста небаре наумил да ја проголта.

Неговиот сонародник и пријател Џорџ Смит ќе се прослави со уште поинвентивно и оригинално користење на крупните планови. Тој, имено, уште во 1898 година го направи својот прв филм, сочинет од еден единствен крупен план. Но, како секој интелегентен автор Смит наскоро ќе се увери дека крупниот план, колку и да е атрактивен, останува бескорисен, ако, покрај него, не се појават и општи или средни планови. Џорџ Смит веројатно ја користел и двојната експозиција пред тоа официјално да го стори Мелиес, на пример во филмот *Корзикански браќа* (The Corsican Brothers, 1898), кога треба да ги прикаже во еден кадар двајцата близнаци. Непосредно со практикувањето на изразните можности на крупниот план и со другите филмски новини е поврзана и фазата на проучувањето на човековото лице, кое беше целосна преокупација на Смит во серијата наречена *Изрази на лицето* (Facial Expressions). Овде можеме да ги видиме лицата на луѓето фатени во мигот кога карактеристиките се оцртуваат на нивните очи, по челото или усните. Но, честата и во голем број случаи инвентивна употреба на крупните планови не би требало да се меша со погрешно изведените заклучоци дека тој го пронашол крупниот план, како што тоа често му се припишува од страна на некои историчари на филмот, кои, меѓутоа, имаат право кога тврдеа дека Смит во голема мера го унапредил развојот на филмскиот јазик, комбинирајќи го крупниот план со други кадри. Во филмот *Бабаината луѓа за читање* (Grandma's Reading Glass, 1900) Смит ќе ни ги претстави бабата и нејзиното внуче во среден план. Откога детето ќе се дограби до лупата и ќе почне да гледа низ неа, гледачот може да ги види во крупен план предметите што ги опкружуваат бабата и внукот. И во следниот филм *Како што е видено со телескоп* (As Seen Through a Telescope, 1900) Смит ја повторил истата постапка. Еден постар господин соблазниво гледа низ дурбинот во една млада двојка; девојката во крупен план го врзува чевелот.

Меѓутоа, во некои од подоцнежните филмови Смит веќе не ги користи реквизитите со чие посредување се зголемуваат

предметите и крупниот план го користи во монтажа комбинација со општите планови. Во *Малиот доктор* (The Little Doctor, 1900) децата си играат со една мачка која однадеж ја снемува. Малку подоцна, меѓутоа, ја гледаме во крупен план како пие млеко. Во филмот *Глушец во уметничката училиште* (The Mouse in the Art School, 1900) во крупен план се појавува глушец кој навистина изгледа страшно; затоа не е чудно што шири паничен страв меѓу учениците. Едгар Морен му ја припишува на Џорџ Смит уште и способноста да го промови-



Џорџ Смит



„Бабината лупа за читање“

ра филмот (покрај придобивките на Мелиес) како синоним на имагинацијата: „Тоа е очигледно и вчудовидувачко. Насоките и содржината на таа имагинација се толку значајни, што ним треба да им се посвети една посебна студија. Но, овде е важно да се забележи дека фантастичното (во делото на Мелиес и Смит) претставуваше прв голем и конечен бран низ кој дојде до претворањето на кинематографот во филм“.

На Вилијамсон и Смит може да им се припише како заслуга слободата на употребата на камерата, која веќе не ја имитира рецепцијата на гледачот од театарот. Камерата го следи движењето на актерите, но кога за тоа ќе се укаже потреба и можност, потрчува заедно со него и станува мобилна, динамична и полетна. Таа е веднаш овде, покрај ограбувачот кој ја претрчува прометната улица, или во шумата, каде што го от-

крива засолништето на опасниот разбојник. Темата на бегствата, прогонствата и потерите открија многу од својствата на подвижност што камерата до тогаш не ги познаваше, но таа го роди и жанрот на акционата драма, која претставниците на Брајтонската школа ја донесоа на свет пред таа да загосподари во холивудските студија. *Разбојничкиот напад врз јоштенската кочија* (Robbery of the Mail Coach) на Френк Мотершоу (Frank Mottershaw), чија тема е преземена од народните преданија, подоцна ќе ја имитира и Едвин Портер во својот прочуен филм *Големите грабеж на возови*, со кој започнува историјата на вестернот. Алфред Колинс (Alfred Collins), кој долго време работел како комичар во вариете, има забележлив придонес во развојот на комедијата. Во комедијата *Венчавка во автомобил* (Marriage by Motor, 1903) тој го користи со многу дух и умевање панорамското снимање и контрамонтажата. Филмот зборува за бегството на една млада двојка, прогонета од некој пакосен старец. Во снимањето на таа анегдота тој ги менува двете гледишта, најпрвин гледиштето на младата двојка, а потоа гледиштето на пакосниот старец. На Колинс нема да му одминат од вниманието ни потресните настани, како бунтот на морнарите од рускиот крстосувач „Потемкин“. Реконструкцијата на конфликтот меѓу морнарите и офицерите *Бунтот на рускиот крстосувач* (Mutiny on a Russian Battleship, 1905) е предвесник на прочуениот филм на Сергеј Ејзенштејн. *Еден ден од животојот на рударите* (A Day from a Collier's Life) и *Страшната експлозија во јагленокотојот* (Terrible Explosion in a Coalmine) се примери од богатиот опус на Колинс во кои критички е интонирана драмата на луѓето од маргините на општеството.

На оваа критичка тенденција кон современото општество ќе се придружат со своите филмови и Роберт Вилијам Пол и Волтер Хегар (Walter Haggard), кои ја заокружуваат сликата за динамизмот на едно движење, чиј замав сепак имаше ограничени дострели. Смеслата за реалност што ја покажуваа неговите претставници сепак нема докрај да замре. Кога во 1930 година ќе се роди документаристичката школа, на чие чело ќе застанат Џон Грирсон (John Grierson) и Пол Рота (Paul Rotha), реализмот ќе доживее преродба. Низ делата на еден Дејвид Лин (David Lean) или Карол Рид (Carol Reed) тој ќе ја покаже постојаноста на традицијата што британскиот филм секогаш ја поврзувал со животот на обичните луѓе и на маргиналците.

ПОЛЕТОТ НА ИТАЛИЈАНСКИОТ ФИЛМ

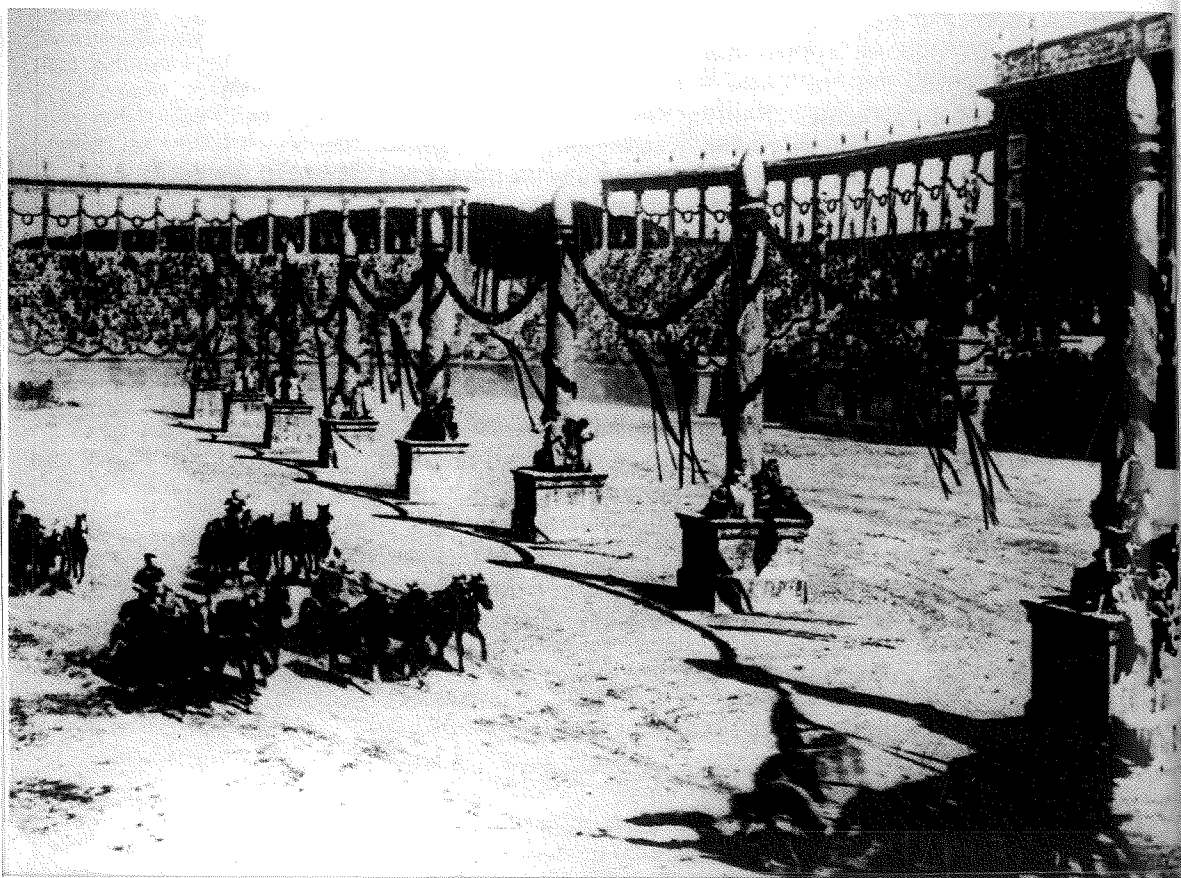
Италијанскиот филм се појави како заслепувачка експлозија во затемнетите кина на европските метрополи, во кои царуваше еден, по малку, едноличен репертоар. Неговиот надеен успех, меѓутоа, немаше долг век на траење. Забрзаниот и бурен подем најде свој логичен крај во наглиот пад на интересирањето за спектакуларните содржини од херојското минато и од митолошките преданија. Навистина, опсесијата на италијанските филмски автори од античките теми и од сјајот на римската култура не беше неочекувана. Тие за својот култ спрема моќните историски личности наоѓаа инспирација во делата на прочуениот писател Габриеле Д'Анунцио (Gabriele D'Annunzio) и во неговата фасцинација од богатите симболи на хедонизмот, моќта и триумфализмот. Ни големиот љубител и познавач на италијанскиот филм Андре Базен не наоѓа убави зборови за оваа тенденција на италијанскиот филм во периодот кога тој го освојуваше европскиот пазар: „Историјата на италијанскиот филм е слабо позната. Таа се сведува на *Кабирија* и на *Кво вадис?*... Во нив наоѓаме доволно потврда за трајноста на т.н. национални карактеристики на филмот отаде Алпите: љубов спрема декорот и невкусната сценографија, обожавање на филмските ѕвезди, детинско претерување во актерската игра, грандоманија во режијата, вовлекување на белканто и опера во филмот, конвенционални сценарија работени според влијанијата од театарот, романтични мелодрами и средновековно херојство од романите објавувани во подлиците на весниците...“

И Италија, како и многу други земји во Европа, имаше свој филмски пронаоѓач. Тоа е Филотео Алберини (Filoteo Alberini, 1865-1957), кој го објави својот патент „кинематографот Алберини“ во 1895 година, но бидејќи во Италија уште не беше живнало филмското производство, неговиот пронајдок остана под сенката на славата на она што доаѓаше од татковината на Мелиес. Меѓутоа, и покрај доминацијата на „Пате“ и

„Гомон“, Италијанците веќе во 1904 година ги бележат првите кинематографски успеси со документарните репортажи на торинскиот оптичар Амброзио (Arturo Ambrosio, 1869-1960), во кои се зборува за маневрите на Алпите и за еден автомобилски натпревар.

И производството на играни филмови беше стасано на прагот на нивната реализација. Во 1905 година пронаоѓачот Алберини го снимил првиот филм со историски мотиви *Освојувањето на Рим* (La Pressa di Roma). Алберини не штедел средства за да му даде колку што е можно посpekтакуларен сјај на триумфалното доаѓање на Виторио Емануеле II во Рим во 1870 година. Не ќе помине една година, кога авторот на овој филм ќе го основа и првото филмско претпријатие „Чинес“ (Cines). Сепак, подемът на италијанскиот филм и неговиот меѓународен успех се означени со појавата на спектаклот *Последните денови на Помпеја* (Gli Ultimi giorni di Pompei, 1908) во режија на Луиџи Маџи (Luigi Maggi, 1867-1946). По овој ки-

*Италијанскиот филм ја открива Антиката
„Кво вадис?“ на Енрико Гваџони*





*Најпознатиот италијански спектакл
„Кабирија“ на Џовани Пасторне*

нематографски потфат Италијанците го преземаат приматот во Европа и незапирливо ниват сè поспектакуларни успеси. Богатите пејзажни рамки во кои се случуваат херојските подвизи, како и зголеменото интересирање на гледачите за античките личности, беа една од причините што овие спектакли станаа толку омилен во цела Европа. Сценографијата беше расипнички богата, а амбиентот помпезно декориран, исполнет со непрегледни маси статисти.

Италијанскиот филм не ги користеше темите единствено од богатата историја на земјата. Нему му беа на располагање трагедиите на Шекспир (Shakespeare), преданијата на Хомер, авантуристичките романи на Александар Дима (Alexandre Dumas), делата на Данте (Dante), Шилер (Fr. Schiller), Манџони (Alessandro Manzoni) итн. Првата екранизација на

Кво вадис? (Quo vadis?) ја направи во 1912 година Енрико Гвазони (Enrico Guazzoni, 1867-1949), додека *Пеколот* (Inferno) го режираше Џузепе ди Лигоро (Giuseppe di Liguoro). Кон овој список на атрактивни наслови спаѓаат и екранизацијата на *Отело* (Otello, 1907), во режија на Марио Казерини (Mario Caserini, 1874-1920), и *Паѓош на Троја* (La Caduta di Troia, 1910) на Џовани Пастроне (Giovanni Pastrone, 1883-1959).

Нов датум во експанзијата на италијанскиот филм на странскиот пазар забележува појавата на суперспектаклот *Кабирија* (Cabiria, 1914), во режија на Џовани Пастроне, кој, меѓутоа, за овој филм го зеде псевдонимот Пјеро Фоско (Piero Fosco). Како автор на сценариото за *Кабирија* беше потпишан прочуениот Д'Анунцио, кој се согласи да го позајми своето име за баснословен хонорар од педесет илјади лири. Сценарист на филмот е самиот Пастроне. Но, како што забележуваа и неговите современици, тој сценаристичката работа не ја извршил како што треба. Приказната во која громко се одгласуваат егзотичните имиња, на кои им кумувал Д'Анунцио, е толку замрсена, што гледачот, иако бил маѓосан од величественоста на глетките, не можел непречено да го следи дејствието. Меѓутоа, сите се согласуваат дека режијата на *Кабирија* е маестрална, па отаде не звучи неискрено признанието на Дејвид Грифит дека своите спектакли ги правел под влијание на овој филм. За *Кабирија* беа подигнати величествени декорации, а раскошните костими во најголем број случаи се правеа по нацрт од мозаиците на зачуваните антички палати. Дејствието се случува во III век пред н.е.; филмот почнува со грандиозна инсценација на ерупцијата на Етна. Наскоро потоа следи спектакуларното бегство на робовите и грабежот на римската убавица Кабирија, што го вршат суровите гусари. Нејзе ѝ се заканува опасноста да биде продадена како бело робје. Но, и овој пат ја спасува добродушниот цин Мачисте, кој ѝ е бескрајно приврзан и верен. Тој во текот на целиот филм ќе манифестира невидена храброст, благородност и пожртвуваност и во секоја опасна епизода неговата храброст ќе биде крунисана со уште една победа. Грандоманските сцени со кои избилува овој филм требаше да претставуваат реконструкција на некои од најпознатите настани од историјата на Рим, како што се Пунските војни, походите на Ханибал преку Алпите или уништувањето на римската флота. Пастроне се погрижи да го збогати тој историски мозаик и со вметнување на

хипотетични епизоди, како што се жртвувањето на децата или апокалиптичните пожари.

Значајно е да се забележи дека *Кабирија* наметна некои технички стандарди кои во наредниот период мораа да ги почитуваат и европските и американските продуценти. Пастроне не внесе иновации само во користењето на камерата,



Лида Борели
Свезда на италијанскиот филм

која стана необично подвижна и еластична, туку тој прв го вовел вештачкото осветлување пресметано да предизвика естетски ефекти. Но, неговото чувство за монументалност не ќе му помогне да го ослободи дејствието на филмот од стегите на клишеата и да ги оспособи ликовите да се однесуваат во сообразност со своите карактери и темперамент. Наспроти грандоманските инсценации на масовните сцени, во кои доминира

цезаристичкиот култ спрема сè она што е величествено, херојско и митолошко, Пастроне во овој филм ќе манифестира и грижа за реалистичка веродостојност на глетката. Тоа особено е забележливо во користењето на пејзажите, кои се сменуваат со снимките направени во студио.

Големиот бран на историските спектакли, меѓу кои *Кабирџа* зазеде почесно место, немаше долг век на траење. Тој наскоро пресуши во пената на својата мегаломанска реторика, која, меѓутоа, најде потпора во фашистичката пропаганда, за да се одгласи како нов повик за враќање на старата слава во мамутскиот спектакл *Сципион Африканецот* (*Scipione l'Africano*, 1937) на Кармине Галоне (*Carmine Gallone*, 1886-1973).

По 1914 година, местото што им припаѓаше на историските спектакли почнаа да го заземаат салонските драми, во кои главен збор имаа филмските ѕвезди. Италија стана првата земја во која се одгледуваше култот на филмската ѕвезда, на чија аура ѝ се припишуваа божествени својства. На подигањето на тој култ не се штедеа средства, а хонорарите за нивните ангажмани растеа со невидена брзина. Прва меѓу првите ѕвезди, како што се наведуваше во рекламните медиуми, е езотеричната Лида Борели (*Lyda Borelli*, 1884-1959), која стана миленичка на Италијанците по тријумфалниот успех во филмот *Но мојата љубов не умира* (*Ma l'amor mio non muore*, 1913), во режија на Марио Казерини. Во оваа трогателна историја за љубовта меѓу еден кнез и една шпионка, Борели се претвори во суштество од мечтите и го зазеде почесното место на прв женски „стар“ во историјата на филмот. Во оваа екранизација на една новела на сеприсутниот Д'Анунцио, Борели покажа и некои убави својства на својот актерски талент, како што е експресивноста на нејзината игра. Од друга страна, во настојувањата да го експонира колку што е можно во поголема мера лицето на својата ѕвезда, Казерини прибегна кон една функционална примена на крупниот план, од што имаше корист унапредувањето на филмскиот јазик. Готовноста да реагира на драматичните ситуации со миметичен патос, Борели во наредните ролји ќе ја разгорува до состојба на екстаза, па така во нејзините филмови *Гола жена* (*La Donna nuda*, 1914) на Кармине Галоне или *Гаволска рајсодија* (*Rapsodia satanica*, 1915), во режија на Антонио Џулио Брагаља (*Antonio Giulio Bragaglia*), големата ѕвезда ќе ја одбрани репутацијата на митолошко суштество. Сериозна конкурентка на возвишената и



*Никулциите на неореализмот
„Загубени во мракот“ на Нино Марџиољо*

етерична убавина на бледоликата и сензибилна Борели беше страсната напoлитанка Франческа Бертини (Francesca Bertini, 1892-1985). Таа го отелотворуваше виталистичкиот и нескротлив дух на медитеранската убавина. Првата значајна ролја ја остварува во филмот *Приказна за еден Пјеро* (Storia di un Pierrot, 1913) на Балтасаро Негрони (Baldassaro Negrone, 1877-1948), а потоа, по една невидена рекламна кампања што ја организираше продуцентот Џузепе Баратоло (Giuseppe Barattolo), се здобива со огромна популарност и настапува во многу атрактивни ролји на страсни убавици. Бертини постигнува голем успех и во филмовите чии живописни детали се преземени од поетиката на реалистичката традиција. Таков е филмот *Асунџа Спина* (Assunta Spina, 1915) на Густаво Серена (Gustavo Serena, 1881-1970), во кој нејзината трагичарска убавина веќе не е во служба на дивинистичкото идолопоклонство.

Италија Алмиранте Манцини (Italia Almirante Manzini), Пина Меникели (Pina Menichelli), Лидија Каранта (Lydia Quaranta) и Лина Кавалери (Lina Cavaleri) се само неколку од останатите имиња што ја сочинуваа армијата ѕвезди, кои ја залудуваа фантазијата на гледачите, френетично заинтересирани не само за екстраваганциите на поведението на своите миленици, туку и за секоја подробност од нивниот приватен живот. Затоа и не беа неразбирливи потезите на продуцентите, со кои ја игнорираа вредноста на сценариото и приказната, а гаранцијата за успехот на нивните филмови ја бараа единствено во ангажманот на некоја од големите ѕвезди.

Напоредно со продукцијата во која се преферираа костимираните спектакли, во Италија не беше редок случај да се снимаат и филмови во кои живее духот на реалистичката и веристичката традиција. Квалитетот на сценариото и на режијата во овие филмови никако не беа последна грижа во преокупациите на нивните автори, сеедно што нивниот труд и талент остануваа под сенката на мегаломанските претензии што гласно ги изречуваа произведувачите на спектаклите. Славењичката еуфорија околу филмовите како *Кабирија* го успиваше вниманието на современите за струењата кои без помпа и врева обелоденуваа некои други вистини за животот на обичниот Италијанец. Па сепак, таквите филмови безболно ги преживуваа каприците на времето и, во намерата да бидат веродостојни сведетели на една колку социјална, толку и морална констелација, не само што му поставија нови прашања и нови задачи на италијанскиот филм, туку успеаја да ја зачуваат естетската трајност на своите пораки до наши денови. Тоа, во прв ред, се однесува на потресниот филм на Нино Мартољо (Nino Martoglio, 1870-1921) *Загубени во мракот* (*Sperduti nel buio*, 1914). Работен според делото на познатиот писател од Неапол Роберто Брако (Roberto Bracco), тој ќе ја пренесе сериозноста и хуманизмот на романескната школа на чие чело стоел Џовани Верга (Giovanni Verga) врз содржината на својот филм, кој, според мислењето на познатиот теоретичар Умберто Барбаро (Umberto Barbaro), е предвесник на *италијанскиот неореализам*. Главната тема во приказната на филмов е заштитничката љубов на слепиот виолинист Нуцио спрема вонбрачната ќерка на еден гроф Паулина. За да ги истакне социјалните разлики меѓу аристократската средина и класата на бедните, Мартољо ја користи со многу имагинација

монтажата на контрастите. Дејството паралелно се одигрува во раскошната палата на грофот и во милјето на улиците на сиромашниот дел од Неапол. Оваа постапка подоцна со голем ентузијазам ќе ја прифатат и ќе ја развијат Дејвид Грифит во спектаклот *Нейтривеливост* (1916) и Едвин Портер во полемичките драми, но исто така и Ејзенштејн. Мартољо ќе им остане верен на своите тематски преокупации и во своето нар-



*Франческа Берџини и Густаво Серена
во „Асунџо сина“*

едно дело *Тереза Ракен* (Teresa Raquin, 1915), работено според делото на Емил Зола. И овде документаристичката проекција на стварноста ќе ѝ даде печат на сликата за светот во кој царуваат неправда, егоизам и злосторство.

Мартољо не беше единствениот претставник на реалистичката струја во годините кога мамутските спектакли и монденските драми му даваа основен тон на италијанскиот филм. На неговата документаристичка вокација се надоврзуваа и веризмот, што го негувал Густаво Серена, впечатливо демон-

стриран во спомнатата екранизација на романот на Салваторе де Џакомо (Salvatore de Giacomo) *Асунџа Сјина*. Иако донекаде моделиран според дивинистичкиот формат на големата ѕвезда Франческа Бертини, па отаде и мелодрамски конципиран, тој сепак со внимание, на кое не му недостига човекољубие, се задржува врз секојдневието на обичниот човек. Неговата критичност, што ќе се пробие дури низ површината на мелодрамското сиже за колебливоста на една млада жена кога од двете момчиња да го одбере за маж, претставува своевиден преседан во италијанската продукција од тие години. Сцените како свадбената веселба покрај морето, од кои ќе се инспирира и еден Федерико Фелини (Federico Fellini) за својот *Амаркор* (1973), потоа деталите од сликата на затворот, укажуваат на специфичноста на талентот на Серена, кој не најде многумина истомисленици меѓу своите сонародници, кои попусто мечтаеја дека веќе бајатиот спектакл ќе може да го додржи угледот на италијанскиот филм.

Годините на војната му донесоа нови искушенија и нерешливи проблеми на италијанскиот филм. Холивуд веќе ја најавуваше својата експанзија на европскиот пазар. Тоа се случи веднаш по завршувањето на војната, кога во италијанските кина загосподарија американските филмови. Дури и експанзијата на германскиот филм стануваше сериозна закана за намерите на италијанските продуценти да го зголемат домашното производство и економски да закрепнат. Тие се интегрираа во трустот „Питалуга“ (Pittaluga), кој контролираше значаен број кинематографи широм земјата. Доаѓањето на Мусолини на власт уште повеќе ја разгори агонијата на производството, ставено под контрола на фашистичките владетели, кои ја исфрлија италијанската кинематографија од тековите по кои се движеше меѓународниот филм, сè до појавата на неореализмот.*

*) Сепак, Андре Базен ќе забележи дека италијанскиот фашизам, кој, „за разлика од нацизмот, дозволуваше извесен плурализам во уметноста, обрнуваше посебно внимание на филмот... Фашистичкиот капитализам и диктатура барем ја снабдија Италија со модерни филмски студија. Ако тие студија му даваа на фашизмот глупави, мелодрамски и претерано слаби филмови, тие не можеа да ги спречат неколкумината интелегентни луѓе (и способни да направат актуелно сценарио без да прават отстапки на режимот) да создадат дела од вредност“, кои ја претскажаа појавата на неореализмот.

ПРИМАТОТ НА ДАНСКА

Во втората деценија на XX век Данска прерасна во кинематографски цин. Од театарот се регрутираа за потребите на филмот не само актери, туку и режисери, сценографи, техничари и други стручњаци од кои имаше потреба филмската индустрија. Меѓутоа, меѓу причините за експанзивниот пласман на данскиот филм треба да се наведе и фактот дека германскиот филм во почетокот на векот беше квалитативно слаб, па така жедниот германски пазар, како и пазарите од другите средноевропски и нордиски земји, едноставно ги голтаа филмовите од данската продукција. Таа доживеа подем благодареејќи им, исто така, и на стимулативните форми за привлекување гледачи, меѓу кои беше и зародишот на т.н. box office values*, што подоцна ќе го усоврши Холивуд.

Сè до 1910 година данскиот филм беше непознат за гледачите во странство и тој можеше да ги задоволи интересирањата само во тесниот круг на домашната публика, иако големиот ентузијаст Оле Олсен (Ole Andersen Olsen, 1863-1943) ја напушти за љубов на филмот маѓионичарската арена и со стекнатиот профит од водењето на една коцкарница го основа во 1906 година претпријатието „Нордиск филм компани“ (Nordisk Films Kompagni). Филмовите со заводливи наслови, какви што се *Лов на лав* (Lovejagten paa Ellore), *Данскиот принц Хамлеј* (Hamlet) или, дури, егзотичниот *Трговија со бело робје* (Slavehandlerne sidste Bedrifter), не се покажаа доволно квалитетни и привлечни за да ја добијат довербата на странските гледачи.

*) Со овој поим денес американските филмски продуценти изразуваат повеќе значења. Најнепосредното значење се однесува на местото каде што се продаваат влезниците. Но, тој многу почесто се употребува кога треба да се одреди можниот или остварениот приход од соодветната филмска претстава. Потенцијалниот *бокс офис*, според Лексиконот на филмските и телевизиските поими, ја изразува вредноста на некој режисер, но уште почесто на некој актер, на филмскиот пазар.

Дури со појавата на харизматскиот Аугуст Блом (August Blom, 1896-1947), кој најпрвин се афирмира како актер во филмот на Виго Ларсен (Vigo Larsen, 1880-1957) *Сважба сред револуција* (Revolutionsbrillup), а потоа како главен режисер во „Нордиск“, данскиот филм почна да бележи успеси достоини за реномето на една кинематографска велесила. Аугуст Блом го прифати и го разви стилот во кој режијата ги држи под привидна контрола големите страсти на хероите со чии животи владеат силите на гревот, порокот, одмаздата и каењето. Тој ги ситуираше своите монденски драми во амбиентот на луксузните салони, каде што зад барокниот декор се чуваат тајните на љубовниците и нивната ропска потчинетост на поropicите. Иако специјалист за ваквите драми, Аугуст Блом, кога насети дека му е потребен германскиот пазар, побрза да ги снимат филмовите што му соодветствуваат на прускиот политички вкус. Филмот *Pro Patria* (1914) е само еден од многуте проекти планирани да ја пополнат празнината на репертоарот на кината во Германија, која ја бојкотираа продуцентите од сојузничките земји.

Аугуст Блом наскоро доби во жанрот со кој се прослави сериозен конкурент во режисерот Урбан Гад (Urban Gad, 1879-1947), кој го надмина својот претходник и стана прво име во светот на филмот и во Копенхаген и во Берлин. Неговата слава можеби сепак најтесно е поврзана со соработката што ја воспостави со големата ѕвезда на данскиот филм Аста Нилзен (Asta Nielsen, 1883-1982). Всушност, Урбан Гад е тој што го создаде култот на Аста Нилзен, како што тоа подоцна ќе го сторат Јозеф фон Штернберг со Марлен Дитрих (Marlene Dietrich) и Морис Стилер со Грета Гарбо (Greta Garbo). Не постоеше филм во кој се појавуваше оваа *вами жена* (овој израз го означува специфично данскиот однос спрема фаталноста на женската природа) без да се излее од нејзиното срце некоја разурнувачка емоција. Тоа ќе се случи со екстазата на страстите што Циганката од филмот *Врелата крв* (Det Hede Blod) ја туркаа во бездната на одмаздата, потоа со порокот на недозволената љубов во *Девојката без шайковина* (Pigen uden Faederland) или со слободоумието на танчерката од филмот *Шпанска љубов* (Spansk Elskov), што ќе ги одведе во смрт токму оние што ја љубат.

Аста Нилзен, чија трагичарска и фатална привлечност се разликува од сензуалната убавина на италијанските ѕвезди

или, пак, од мистичната еротика што ја лансираше Французинката Мизадора, е прва меѓу ѕвездите која создаде мит со кој гледачите се поистоветуваа со судбините на нивните хероини. Покрај Аста Нилзен, за која се велеше дека е „Елеонора Дузе од Северот“ и „Сара Бернар на Скандинавија“, данскиот филм му даде на светот уште една мала армија ѕвезди. Најомилен меѓу нив беше Валдемар Псиландер (Valdemar Psilander, 1884-1917), херој на прочуениот филм *Свадба сред револуција*, каде што паѓа како жртва на најблагородните идеали. Случајот ќе посака и самиот Псиландер да стане жртва и да се поистовети со својот мит - се самоуби на врвот од својата слава. Исчезна од блескавото соѕвездие на ист начин како што многу години подоцна ќе заминат Рудолф Валентино (Rudolph Valentino), Џејмс Дин (James Dean) или Жерар Филип (Gérard Philipe).

Покрај култот на ѕвездата, Данците го воведоа и специфично филмскиот феномен - *бакнежот*. Жорж Садул со иронија забележува дека „бакнежите на данските вампови побудуваа соблазливост. Во Франција данските филмови долго време се сметаа како соблазниви, дрски и непристојни, бидејќи во нив усните се стопу-



*Аста Нилзен
прва ѕвезда
со меѓународна репутација*

ваа во бакнеж. Спроти Првата светска војна бакнежот сепак се здоби со граѓанско право на екранот, па еден германски новинар тогаш напиша: „Бакнежот во филмот се преобрази. Тој не се задоволува со ненадејна, мигновена прегратка, како во старите добри времиња; усните се стопуваат во долготраен и страсен бакнеж, а жената, сета во екстаза, ја зафрла главата“. Неприкриената еротика, од една страна, ја скандализираше пуританската јавност, но, од друга, бескрајно ја соблазнуваше, па затоа дрскоста на отворениот и страстен допир на усните не



Валдемар Псиландер

само што не ги спречуваше гледачите да потрчаат во кината каде што се прикажуваа таквите филмови, туку уште повеќе ја подгреваше нивната љубопитност. Но, филмологот Бела Балаж (Bela Balazs) наоѓа посуптилни вредности во глумата и во заводливоста којшто Аста Нилзен ги демонстрираше пред камерата: „Според планот на сценариото Аста Нилзен требаше да освои некој човек. И артистката се преправаше дека е вљубена, а тоа го доловуваше со мошне убедливата мимика; меѓутоа, додека така се преправаше, таа навистина се вљуби и нејзините движења, исти како и порано, нејзиниот израз, ист како порано, постепено стануваа искрени. Аста Нилзен се од-

несуваше исто како и порано, па сепак се чувствуваше дека нешто е сменето. Меѓутоа, тоа не беше сè; во еден момент таа мораше да забележи дека ја гледа некој нејзин соучесник, скриен зад завесата и тогаш на тој соучесник мораше да му покаже дека љубовта што ја манифестира била само вешта глума, исто онака како што час пред тоа покажа дека нејзината љубов е искрена. Двојната смисла на оваа мимика во основа се измени. Актерката и во следниот миг се преправаше и нејзиниот израз беше лажен; така најпосле лажното стана лажно, а таа лажеше дека лаже“. Но, страсните бакнежи, мистичните повици на верност и порочните страдања низ кои минуваа ликовите од овие фриволни и патетични драми не можеа да најдат сатисфакција во формулата на хепиендот. Во татковината на Хамлет, иронизираше Жорж Садул, претпочитаат крај на драмата во кој се појавуваат куп мртовци.

Освен Аугуст Блом и Урбан Гад, во годините на најголемата производна и творечка експанзија од Данска се појавуваат пред светската јавност и други, подеднакво значајни авторски имиња. Филмовите со сужеа од животот на циркуските артисти имаа свој специјалист во рутинерот Шнедлер-Соренсен (Eduard Schnedler-Sørensen, 1886-1947) и во делото на Алфред Линд (Alfred Lind, 1879-1959). Холгер-Мадсен (Forest

*Пројасија на „Титаник“ (Атлантик, 1913)
во режија на Аугуст Блом*



Holger-Madsen, 1878-1943), кој во почетокот од својата кариера се задоволуваше со екранизацијата на конјуктурните егзотични и авантуристички приказни, во подоцнежните години се заинтересира за теми во кои го открива светот на наркоманите и нивните болни визии: *Морфинистите* (Morfinisten), *Спиритистите* (Spiritisten) или *Опиумски снитии* (Opiumsdrømmen). Позначајни од самите проблеми на кои им се посветува во овие филмови се достигнувањата на Мадсен во областа на визуелната пластичност. Кон средината на војната, во 1916 година, кога страдањата на боиштата и во осиромашените градови, се чинеше, нема да престанат, тој го снимил антивоениот филм *Долу оружјето* (Ned Med Vaabnene).

По опсесијата од монденските драми уследи големата љубов на гледачите за т.н. филмови за катастрофи. Аугуст Блом беше прв од многумината автори што го реконструира бродоломот на „Титаник“ во филмот *Атлантис* (Atlantis, 1913), чиј сценарист беше прочуениот германски писател Герхард Хауптман (Gerhardt Hauptmann). Бројот на криминалистичките филмови од ден на ден се зголемуваше, а едно помалку познато име, кое во наредните години ќе се здобие со углед на неприкосновен гениј, Карл Дреер го приспособил за екранизација романот во продолженија *Индискиот нагробен споменик* (Das indische Grabmal, 1918).

Во годините на војната продукцијата не само што не се намали, туку таа доби поголем залет. Германските кина ги голтаа филмовите на фирмата „Нордиск“, а некои од најбараните режисери во Данска се случуваше да снимаат дури и по два филма во месецот. Заедно со катастрофичните спектакли, висок рејтинг добија и филмовите со фантастични содржини. На темата на фантастиката ѝ го посвети својот талент некогашниот актер Бенјамин Кристенсен (Benjamin Christensen или Christiansen, 1879-1959), кој наскоро по успешното деби во детективскиот филм *Такувениот Икс* (Det hemmelighedsfulde X, 1914) го снимил своето најзначајно дело *Нок на омазда* (Hævnens Nat, 1915).

Како што се ближеше крајот на војната, така деновите на данскиот филм се одбројуваа. Најзначајните авторски имиња ја напуштаа Данска и бараа инспирација во новите средини, каде што, на штета на продукцијата на старата татковина, го стимулираа со многу елан конституирањето на новите национални кинематографии. Шведска, Германија, па донекаде



*Холгер-Магсен во „Пројоведник“
ја зголеми илустрацијата на фотографијата*

и Русија, но, исто така, Финска и Чешка, беа нови жаришта во кои заискри талентот на мајсторите на данскиот филм. Урбан Гад и Аста Нилсен беа во Германија, Карл Дреер се најде заедно со Кристенсен во Шведска, а Георг Шневојт (George Schaevoigt, 1893-1961) се отсели во Норвешка.

Влијанието што Данците го извршија врз германскиот филм не можеше сепак да го попречи доаѓањето на експресионизмот, движење кое преку делото на данскиот режисер Стелан Ри (Stellan Rye, 1880-1914) *Прашкиот студент* (Der Student von Prag, 1913) можеби и се поврзува со една тематска струја развиена во крилото на данскиот филм, но која во основа е специфично германска. Должници на Данците се и првите синеасти во Шведска, кои, откако го формираа претпријатието „Свенск Филминдустри“ (Svensk Filmindustri), долго време ги користеа како свои содржините преземени од фриволните монденски драми специфични за почетните успеси на данскиот филм. Дури откако ќе се појават Мориц Стилер и

Виктор Шестрем и ќе одгледаат цела една гарнитура шведски актери, може да се зборува за создавањето на една нова национална кинематографија со сопствен стил и културен профил.

На сличен начин, врз данските искуства се одгледуваа и првите руски автори, кои во актерските личности на Иван Можухин и на Наталија Лисенко најдоа најдобра инкарнација на фантазмагоричните и спиритистички идеи преземени од содржинскиот арсенал на данскиот филм. На оваа тенденција му се противстави оној правец во рускиот филм што се повикуваше на вредностите враснати во националното битие, во неговата култура и традиција. Тој се инспирираше од богатото културно наследство на литературните величини какви што се Толстој, Достоевски, Гогољ или Пушкин, но, исто така, и од историските победи на рускиот народ.

Данците оставија видливи траги и во кинематографиите на другите европски земји, како, на пример, во Полска, којашто ја даде големата светска ѕвезда Пола Негри (Pola Negri, 1901-1987). Чешка, во чиј главен град Прага беше снимено извонредното остварување на Данецот Стелан Ри *Прашкиот студент*, навлегуваше во позрелата фаза од конституирањето на филмската индустрија. Значајно име од овој период на чешкиот филм е архитектот Макс Урбан. Австрија се обидуваше да им конкурира на француските филмови со релативно скромната продукција, во која доминираа салонските драми. Нив ги следеа кинематографските активности во Финска, Унгарија и Романија. Иако во овие претпријатија не се појавуваа во ова раздобје некакви ремек дела, зачестените, макар и скромни успеси им задаваа главоболки на кинематографските велесили.

Разновидноста на мозаикот сочинет од малите кинематографии поникнати низ цела Европа ја дополни и активноста на двајца млади македонски синеасти од Битола - браќата Јанаки (1878-1954) и Милџон Манаки (1882-1964). Нивниот придонес во прифаќањето на новит медиум во овој дел на Европа нема само историска вредност и значење. Тој, низ импресивниот документаристички опус, ја открива и длабоката врска на двајцата битолски неимари со културата на својот народ, со неговиот фолклор, со неговите верувања и со неговата историска и животна драма. Целокупната филмска оставнина на браќата Манаки се чува во Кинотеката на Македонија.

ЕКСПАНЗИЈАТА НА АМЕРИКАНСКИОТ ФИЛМ

Првата јавна филмска проекција на почвата на Америка се одржа на 16 април во 1896 година под патронатот на Томас Едисон. Големiot научник беше сопственик и на проекциониот апарат со кој се вршеа проекциите, но и на филмовите снимени во неговото претпријатие. Наредните години по овој историски настан беа во знакот на збогатувањето на репертоарот на голем број вариетеа ширум Америка со филмска програма во траење од 10 до 15 минути. Но, кон крајот на минатиот и на почетокот на овој век, програмата на некои помалку угледни локали ја сочинуваа само филмови. Тоа беа првите, рудиментарни облици на институцијата на киното, кое наскоро ќе стане едно од најомилените места во животот на Американците. Киносалите, популарно наречени никелодеон (nickel-odeon), ги воведо некои деловен човек во 1905 година во Питсбург и според овој модел наскоро почнаа да никнуваат низ цела Америка слични киносали.

Продуцентската тројка што имаше монопол на американскиот пазар ја сочинуваа „Едисон“, „Бајограф“ (Biograph) и „Витаграф“ (Vitagraph). Но, зголемената побарувачка на нови филмови уште во почетокот на векот го услови раѓањето на голем број самостојни продуценти, кои формираа свои претпријатија не само во Њујорк, туку уште во Чикаго, Филаделфија, Флорида, па сè до Калифорнија. Борбата за елиминација на независните продуценти од страна на „Едисон“ беше мошне сурова и таа наскоро се прошири и меѓу дистрибутерите, третата групација на филмската индустрија. Основачи на првото претпријатие за дистрибуција беа браќата Хари Џ. Мајлс (Harry J. Miles) и Херберт Мајлс (Herbert Miles). Неколку години по неговото основање (1903), бројот на дистрибутерите се намножи на повеќе од сто дистрибутивни фирми. Тоа создаде услови за безобсирна конкурентска борба, која водечките продуценти и увозници сакаа да ја зауздаат, за да го намалат падот на цената на филмот. Затоа тие во 1909 година

го формираат филмскиот труст „Моушн пикчерс патент компани“ (Motion Pictures Patent Company), во кој влегува и едно дистрибутивно претпријатие. Со оваа интеграција раководи милитантниот директор на „Бајограф“ Церемаја Кенеди (Jeremiah Kennedy), кој поведе вистинска хајка против малите и независни фирми. Сега снимањето филмови стана вистинска авантура; луѓето на Кенеди ги уништуваа лабораториите на независните, пукаа во филмските ѕвезди и во статистите со вистински куршуми и ја оштетуваа филмската техника на конкурентите. Конечно, тие успеаја да го монополизираат и користењето на суровата филмска лента „Истман-Кодак“ (Eastman-Kodak), откако претходно потпишаа договор со нејзиниот производител. Една од мерките на рационализацијата на производството на филмови, што ја презеде трустот, беше ограничувањето на нивното траење на десет до петнаесет минути. Но, тоа беше погрешна сметка. За разлика од трустот, независните продуценти не само што воведуваа новини во изнаоѓањето на нови содржини и жанрови, туку, следејќи ги своите европски колеги, се ориентираа на филмови со поголемо времетраење. Тие мошне вешто му ги одземаа на трустот најквалитетните техничари; во новата средина овие до вчера потценувани занаетчии добиваа углед на престижни професионалци. Особено спектакуларно се одгласуваше одземањето на познатите актери, за чии биографии, авантури и екстравагантни гледачите почнаа да покажуваат трескавична љубопитност. Додека трустот ги чуваше нивните имиња во анонимност, уверен дека така ќе им ги наметне своите норми за износот на хонорарите, независните ги рекламираа и ги објавуваа најскандалозните епизоди од нивните биографии.

Воопшто, борбата за превласт независните ја водеа мошне жилаво и досетливо. Тие не престанаа да увезуваат филмови од Европа. Некогашниот трговец со крзна Адолф Цукор (Adolph Zukor) го откупи во 1912 година францускиот филм *Кралицата Елизабета* (La Reine Élisabeth), во кој главната улога ја толкуваше Сара Бернар. Финансискиот успех на оваа трансакција (трократно повисок приход од вложените средства) го придоби Цукор за идејата да го основа друштвото „Славни актери“ (Famous Players) и да го трасира патот до царството на филмските ѕвезди. Сега американското производство ја осознаваше цената на големите актерски имиња и почна да се приспособува на нивната популарност. Долгометраж-



*Првиот филмски бакнеж
со Меј Ирвин и Џон Рајс*

ните филмови и системот на ѕвездите не можеа да егзистираат надвор од амбиентот на луксузните кина, во кои од театарските ложи и салони се преземаше ритуалниот сјај на церемониите. Со името на Адолф Цукор е поврзан крајот на векот на никелодеонот, категоризацијата на производството на филмови во А, Б и Ц категорија (зачувана до наши денови) и фабрикувањето на филмските ѕвезди. Победите што Цукор ги добиваше една по друга ги делеа со него и останатите независни продуценти, како Вилијам Фокс (William Fox), Маркус Лу (Marcus Loew), Карл Лемле (Carl Laemmle), Семјуел Голдвин (Samuel Goldwin) и Џеси Ласки (Jesse Lasky). Во годините на нивното владеење со филмската индустрија се инвестира двократно, па и трократно повеќе во изградбата на луксузни киносали отколку што беа средствата наменети за производство (125 милиони наспрема 50 милиони во 1913 година). Так-

вите огромни средства можеа да се добијат единствено од банките, кои го зголемија својот интерес за вложување во проектите на независните продуценти. Тоа значеше смртен удар заitrustот, кој во 1917 година, со една одлука на Врховниот суд на Соединетите Американски Држави, беше распуштен.

Зголемувањето на износот на хонорарите не беше ограничено само на барањата на филмските ѕвезди, кои стануваа сè поскапи. Сега и цената на сценаријата, на сценографијата, на филмската лента, како и на влезниците, стануваше сè повишока, надминувајќи ги рекордите од една сезона во друга. Во 1912 година еден филм со два чина чинеше од 500 до 1.000 долари, додека во 1915 година цената за еден филм со пет чина достигна 12 до 20 илјади долари.

Доаѓаше времето кога Холивуд ќе стане вистинска метропола на филмот, во која независните продуценти, дистрибутери и прикажувачи, далеку од очите на Едисон и на неговите адвокати, ги заземаа челните позиции во хиерархијата на владеењето во филмската индустрија и во кус временски период ја блокираа продукцијата на другите производни центри.

ПОЧЕТОЦИТЕ НА ВЕСТЕРНОТ: ЕДВИН С. ПОРТЕР

Еден од најталентираните и најоригинални режисери кои ја почнаа својата кариера во фирмата „Едисон“ е секако Едвин С. Портер (Edwin S. Porter, 1870-1941). Меѓу заслугите што голем број историчари му ги припишуваат, секако најзначаен е неговиот придонес во воведувањето и развојот на



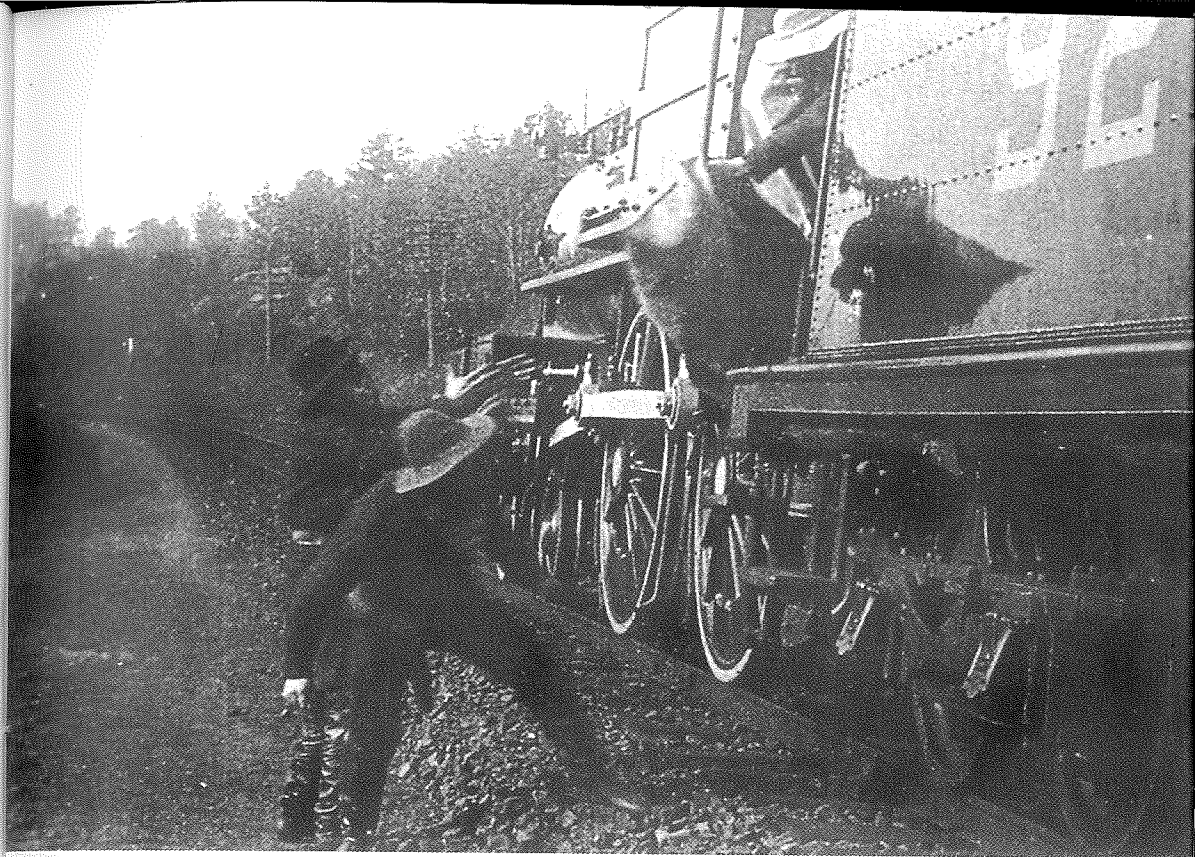
Едвин Портер

принципите на реалистичката наратива. Навистина, некои од раскажувачките постапки што тој ги користеше беа веќе откриени и воведени во делата на европските режисери, но Портер, а по него и најзначајните американски автори, со многу вештина ги презедоа од нив и заедно со останатите постулати на реалистичкиот филм, ги втемелија како еден од основните

принципи на својата поетика. Американците, воопшто, за разлика од своите европски колеги, кои неподделено го ценеа и реалистичкиот но и фантастичниот филм, го одбраа како своја трајна определба фабулативниот и реалистички филм.

Едвин Портер се вработи кај „Едисон“ затоа што веруваше дека неговото интересирање за автомобили овде ќе биде задоволено. Тој беше ангажиран како снимател, чија задача беше да ги регистрира сензационалните настани од областа на спортот, политиката, вариетето итн. Ова траеше до 1912 година, кога се запозна со некои филмови што „Едисон“ ги увезе од Европа и кога почна да снима како самостоен автор, применувајќи ја паралелната монтажа и користејќи ги крупните, општите и средните планови. И покрај очигледното влијание што го трпеше од европските колеги (Смит, Мелиес, Вилијамсон), Портер ќе остане забележан во историјата на филмот како специфично американски режисер, автор на неколку значајни дела и предвесник на еден од најзначајните жанрови во американскиот филм - *вестерној*.

Портер ја напушти постапката според која сето дејство се сместува во еден кадар, уште во еден од своите први филмови *Животојот на еден американски пожарник* (*The Life of an American Fireman*, 1902). Дејствието овде е разбиено на повеќе куси кадри, кои дополнително се спојуваат во една монтажна целина. Овде тој користи и една друга интересна постапка: ги комбинира автентично документарните снимки на некој пожар, со сцените снимени подоцна. Прочуениот кадар на раката на пожарникарот снимена во крупен план, која го активира алармниот апарат, остана забележана како убав пример на згуснување на драмското дејство и на динамизирање кое се проширува врз целата сцена. И покрај тоа што Портер често ги користи крупните планови, па и деталите, тој како да не ја знае докрај вредноста на овој план, па затоа, како многумина од неговите американски и европски современици, најчесто го користи општиот план или тоталот и во ситуации кога крупниот план е речиси неопходен. Затоа, пак, употребата на паралелната монтажа, која пред Портеровиот филм *Животојот на еден американски пожарник* е применета во филмот на Англичанецот Вилијамсон *Оган*, прв пат консеквентно ја разви Портер. Карел Рајс (*Karel Reisz*), припадник на познатото движење во британскиот филм од втората половина на педесеттите години и еден од најталентираните режисе-



*Вестерној е роден
„Големииот грабеж на возој“ на Портер*

ри од тоа раздобје, автор на филмот *Саботиа навечер, недела науиро* (Saturday Night and Sunday Morning, 1960), со право забележува дека филмот на Вилијамсон „забележливо се доближи до идејата на монтажата, но дури Портеровиот филм е вистински монтиран“. Рајс уште додава: „Портеровата одлука да создаде игран филм поаѓајќи од веќе снимените кадри беше без преседан. Тоа решение го подразбираше сознанието дека снимениот кадар не си е сам на себе доволен и дека неговата смисла може да се модифицира, ставајќи го во контекстот на други кадри. Настаните во кои доаѓа до кулминација на филмот, кај Портер се прикажани во три времиња. Драмскиот заплет се поставува во првиот кадар, но се разрешува дури во третиот. Дејствието се развива од кадар во кадар, создавајќи илузија за континуиран развој. Наместо да го разбие дејствието во три автономни сцени, меѓусебно поврзани со меѓунат-

писи, како што тоа несомнено би го сторил Мелиес, Портер се решава кадрите да ги противстави меѓу нив самите. Одненадеж, гледачот имаше впечаток за единствен и непрекинлив настан“.

Далеку позначајни се, сепак, резултатите до кои Портер доаѓа во својот нареден и, веројатно, најпознат филм *Големииот грабеж на возови* (*The Great Train Robbery*, 1903). Иако правен како реконструкција на стварноста, во него сите сцени се изрежирани, а нивниот број е битно зголемен. Тоа му овозможи лесно и брзо да ги менува и да го динамизира дејствието, кое веќе не се одигрува самостојно, туку во комбинација со друго дејствие. И уште нешто со што *Големииот грабеж на возови* ќе го означи патот по кој ќе се движи еден значаен дел од американската продукција: во него за прв пат се појави еден нов, фолклорно обоен и атрактивен амбиент - *Дивиоииот Зайао*. Во него се комплетирани сите атрибути што подоцна ќе го создадат најомилениот жанр со кој се поистоветува американскиот филм: потерите, грабежите, револверите, салуните, локомотивата итн. Така беше роден вестернот. Прифатен како прв вистински американски филм, *Големииот грабеж на возови* доживеа невиден успех кај публиката, за што сведочи и податокот дека токму со овој филм во Њујорк е отворено првото постојано кино со двесте седишта. На еден од проспектите на „Едисон“ стои следната порака упатена до гледачите: „Реализам. Жива слика на Бернс, водачот на бандата надвор од законот, кој нишани и пука на секој поединец во гледалиштето. Тој ефект е оценет како величествен...“

Префрлајќи го со паралелна монтажа дејствието од едно место на друго, Портер не открива нешто сосема ново во техниката на монтирањето, зашто тоа искуство го презеде од Британецот Џорџ Смит. Меѓутоа, таа динамична промена на локациите Портер ја прави со многу поголема флексибилност и динамика, што нема да запре на *Големииот грабеж на возови*, туку ќе се развива во уште поусовршена форма во филмовите како што се *Бившиоииот робијаш* (*The Ex-Convict*, 1905) и *Клејшоман* (*The Sleptomaniac*, 1906). Овде Портер ја разработува оваа постапка за да противстави две социјални средини, во кои, од една страна, владее корупција и моќ, а, од друга, сиромаштија и беспомошност.

Во своите понатамошни филмови Портер главно ќе ги повторува пронајдоците направени во најплодната фаза од не-

говата кариера, а тоа е раздобјето меѓу 1902 и 1906 година. Навистина, не е мал бројот на историчарите кои во своите проучувања и анализи ја доведоа под сомневање оригиналноста на неговите пронајдоци, како што, исто така, не е мал бројот на оние што ги преценија неговите заслуги. Сепак, останува фактот дека филмовите како *Големииот грабеж на возоџи*, по



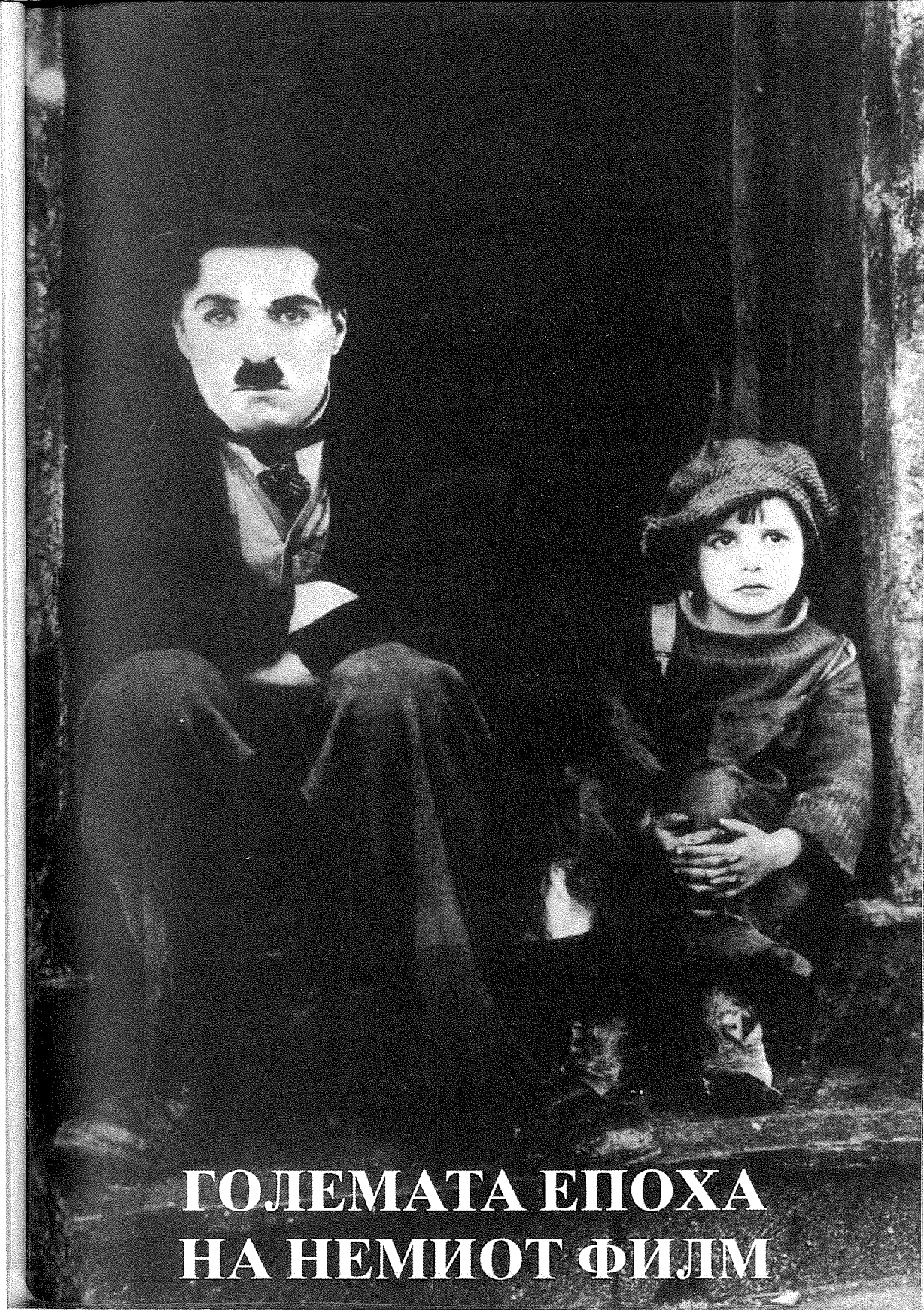
*Класичнаџа оџрема на каубоецоџи
веќе во „Големииот грабеж на возоџи“*

кој уследи цела една низа филмови со сродни теми и содржини, пресудно влијаеја врз осамостојувањето на американскиот филм и врз неговата решеност да им се посвети на теми од почвата на Америка. Жан Митри (Jean Mitry) смета дека по воведувањето на поимите *монџажа* и *кадрирање*, на чиј почеток стоеше Едвин Портер и неговото дело *Големииот грабеж на возоџи*, „филмот се усовршува, неговиот јазик станува сѐ пофин. Дејствијата се противставуваат, фактите се судираат, местата и времињата се јукстапонираат, се преиначу-

ва хронологијата, оживуваат сеќавањата, се множуваат и менуваат точките на набљудувањето“.

Во овој период, покрај Портер, со голем ентузијазам работи и директорот на фирмата „Витаграф“ Стјуарт Блектон (Stuart Blackton, 1875-1941), кој низа години бил единствениот режисер во ова претпријатие. Неговите експерименти во монтажата најдоа најдобра примена во серијата *Глејќи од реалниот живот* (Scenes from Real Life, 1908) и тие ќе се покажат како извонредно корисни за патиштата по кои ќе се развива американскиот филм. Блектон постигнува забележителен успех и во жанрот на акционите филмови, како што е *Рафл, џентилмен провалник* (Raffles, the Amateur Cracksam, 1905), а успехот на овој филм го охрабри за потребите на „Витаграф“ да изгради студио, во кое наскоро почнаа да работат повеќемина режисери. Интересно е дека тој го иницирал проектот да се екранизираат делата на Шекспир, а како дел од заслугите за развојот на американскиот филм со право му се припишува усовршувањето на фотографската техника, филмичноста на актерската игра, што ја негувал во своите филмови, и темелната разработка на сценаријата.

Сестраноста на активностите на „Витаграф“, кој подоцна, со „Едисон“ и „Бајограф“, заеднички ќе подигнат студија во Њујорк, создаваше добри услови да се прифати појавата на Дејвид Грифит, со чие генијално дело историјата на филмот влегува во фазата на зрелост.



**ГОЛЕМАТА ЕПОХА
НА НЕМИОТ ФИЛМ**

*Чарли Чаплин и Деки Куған
во филмои „Деше“*



ПОДЕМ НА
АМЕРИКАНСКИОТ ФИЛМ

*„Раѓањето на една нација“
на Дејвид Грифит*

ФИЛМОТ СТАНУВА УМЕТНОСТ: ДЕЈВИД ГРИФИТ

Обично се вели дека уметноста на филмот е родена во Америка и оти тоа е дело на петмина пионери: Едвин С. Портер, Мек Сенет, Томас Инс, Дејвид Грифит и Сесил Б. де Мил. Тоа е веројатно точно, но само за еден од петмината можеме да кажеме, со целосно уверување, дека не само што тој е најго-



Дејвид Грифит

лем меѓу нив, туку дека е и единствениот кому со право му се припишуваат сите заслуги на еден автентичен гениј. Тоа е, секако, Дејвид В. Грифит (David W. Griffith 1875-1948).

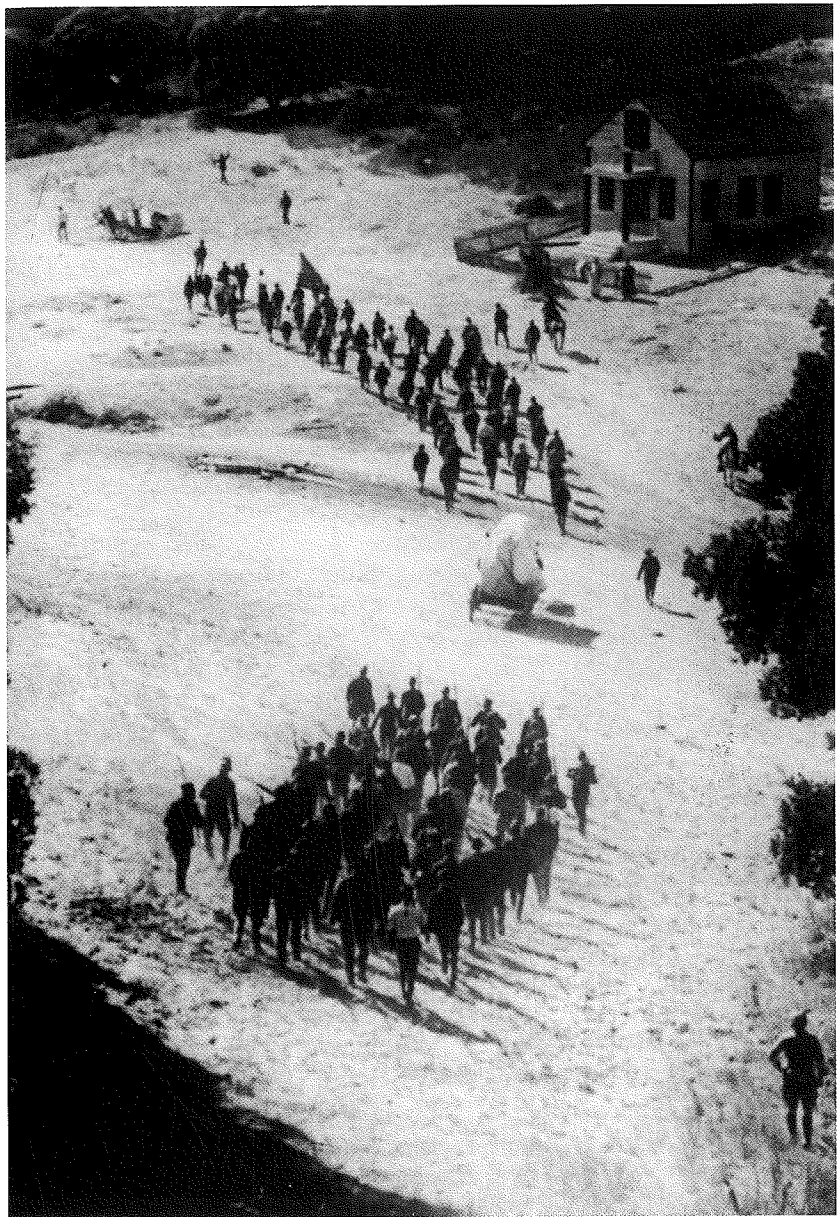
Покрај многумината критичари, историчари на филмот, теоретичари и филмски автори, Ејзенштејн беше еден од првите којшто ја насети големината и важноста на делото на

Грифит. Во својот познат есеј *Дикенс, Грифит и ние* тој ќе забележи: „Најфасцинантната фигура што се оцртуваше на таа (филмска) заднина беше Грифитовата. Во неговите дела филмот веќе не се доживуваше како попатна забава и разонода. Блескавите нови средства на американскиот филм се споија кај него со длабоката емоционалност на содржината, со хуманата актерска игра, со смеата и солзите, и сето тоа заедно - со ненадминливата способност да го зачува сиот оној сјај на празничноста на динамизмот, што нè маѓосуваше и во *Сиваџа сенка*, и во *знакот на Зоро* и во *Куката на омразата*“.

Грифит е роден во едно осиромашено семејство во државата Кентаки. Татко му бил офицер во војската на Југот и земал учество во Граѓанската војна. Грифит уште од рани години покажувал склоност спрема уметностите и посебно спрема литературата. Во младоста се занимавал со новинарство, а бил и поет, актер, металски работник, пожарникар и скитач. Една негова драма била изведена во провинциските театри. Во 1907 година се вработил кај „Едисон“, каде што добивал мали актерски ролји, но овде, паралелно со таа активност, пишувал и сценарија. Кога се префрлил во „Бајограф“, тој веќе се потпишувал и како автор на сценарија.

Веќе во 1908 година Грифит дебитирал како режисер со мелодрамата *Приклученијата на Доли* (*Adventures of Dolly*), една од четиристотините петнаесетминутни студии снимена во „Бајограф“, во која се зборува за тажната судбина на девојчето грабнато од Цигани. Шестгодишниот период што го помина во ова студио му донесе на Грифит многу знаења, искуство и способност за флексибилно користење на филмските изразни средства. Неговото солидно литературно самообразование ќе му помогне без многу застранувања да екранизира поголем дел од прозата на Толстој, Мопасан, О'Хенри (O'Henry), Џек Лондон (Jack London), но исто така и од трагедиите на Шекспир и од поемите на Едгар Алан По (Edgar Allan Poe).

До 1911 година Грифит сè уште им повладуваше на стереотипите преземени од техниката на Мелиес, користејќи ги, главно, општите планови поради нивната прегледност. Подоцна тој почна да се служи со сите изразни средства, не поради нивната информативна и афективна вредност, туку, повеќе од сè, поради потребите на раскажувањето. Наизменичната монтажа, употребата на крупни, средни и општи планови, како и наративната структура преземена од романот, до-



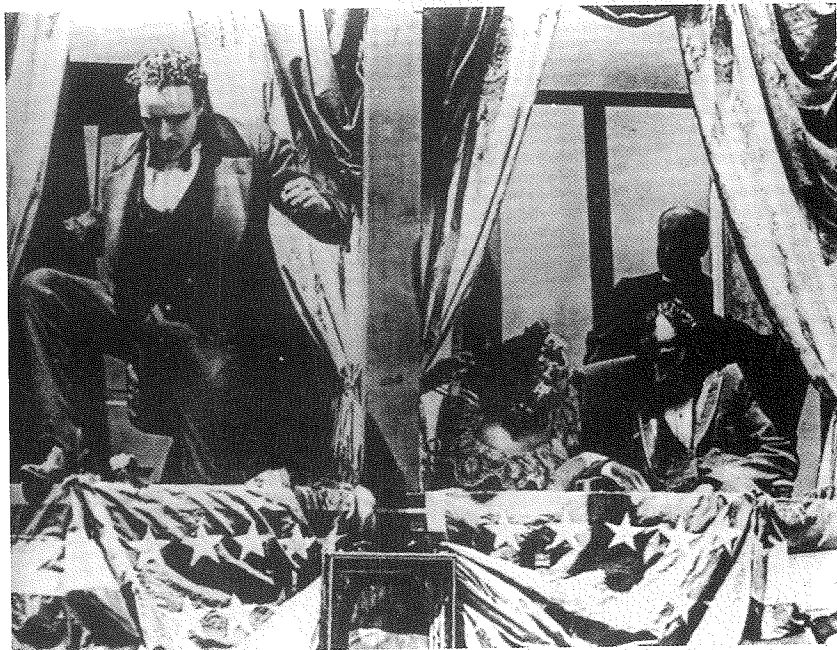
*„Раѓањето на една нација“
ги пренесе романескните структури
во медиумот на филмот*

биваа во режијата на Грифит нова функција и стануваа знак за распознавање на неговите филмови. „Грифит инстинктивно сфати какви можности му пружа работата со камерата, не само како средство за механичко регистрирање на визуелното, туку и како алат со кој филмскиот творец може да го вообличи материјалот, т.е. она што се случува пред камерата - забележува Ернест Линдгрен (Ernest Lindgren) во својата книга *Уметноста на филмот*. - Неговото остро око виде уште на сцената за време на пробата некои поединости што како раскажувач посакал да ги нагласи. Инстинктивно ја приближуваше камерата за да го сосредоточи вниманието токму врз нив. Така дојде до тоа безбојната сцена, на која до тогаш се одигруваше целиот кадар, да ја разбие на помали делови, кои ги покажуваше во рамките на тој кадар, снимајќи од близина или во крупен план, веќе според тоа до која мера сакаше нешто да нагласи, да обрне внимание на тоа; така ги изгради начелата на филмската монтажа“.¹ Тој постигнуваше одлични резултати и кога прибегнуваше кон промена на форматот и на должината на кадрите и кога, надоврзувајќи се на искуствата на Портер, ги менуваше со леснина и брзина која ѝ дава полет на акцијата. Не е од помала вредност ниту стилот на играта на актерите што Грифит доследно им го диктирале на своите актери, барајќи од нив да бидат воздржани во изразувањето на емоциите, дискретни во намерите на ликовите што ги интерпретираат, достоинствени и суптилни.

Експанзионизмот на неговиот истражувачки темперамент не можеше да најде полна сатисфакција во форматот на кратките филмови (едночинки), па така бројот на ролните, од проект во проект, сè повеќе растеше. Во 1913 година ја снимил првата четиричинка *Јудита од Бетулија* (Judith of Bethulia), која, и според библиската интерпретација и според иконографската фактура, личеше на италијанските спектакли. Всушност, филмовите како прочуената *Кабирија* или *Послед-*

1) И Жан Митри, од своја страна, додава дека Грифит, сеедно што тој не ја пронајде ни монтажата, ни крупниот план, ниту некои од постапките што изобилно ги користел, „прв умееше да ги организира и од нив да направи средства за изразување. Смеслата за простор, разновидноста на точката на набљудувањето - кадрите и аглиите - се родија со неговите филмови... Да потсетиме само дека тој самиот речиси во целост ја изгради основната синтакса на филмскиот јазик и оти визуелниот ритам е дело на неговите истражувања и на неговата генијална интуиција“.

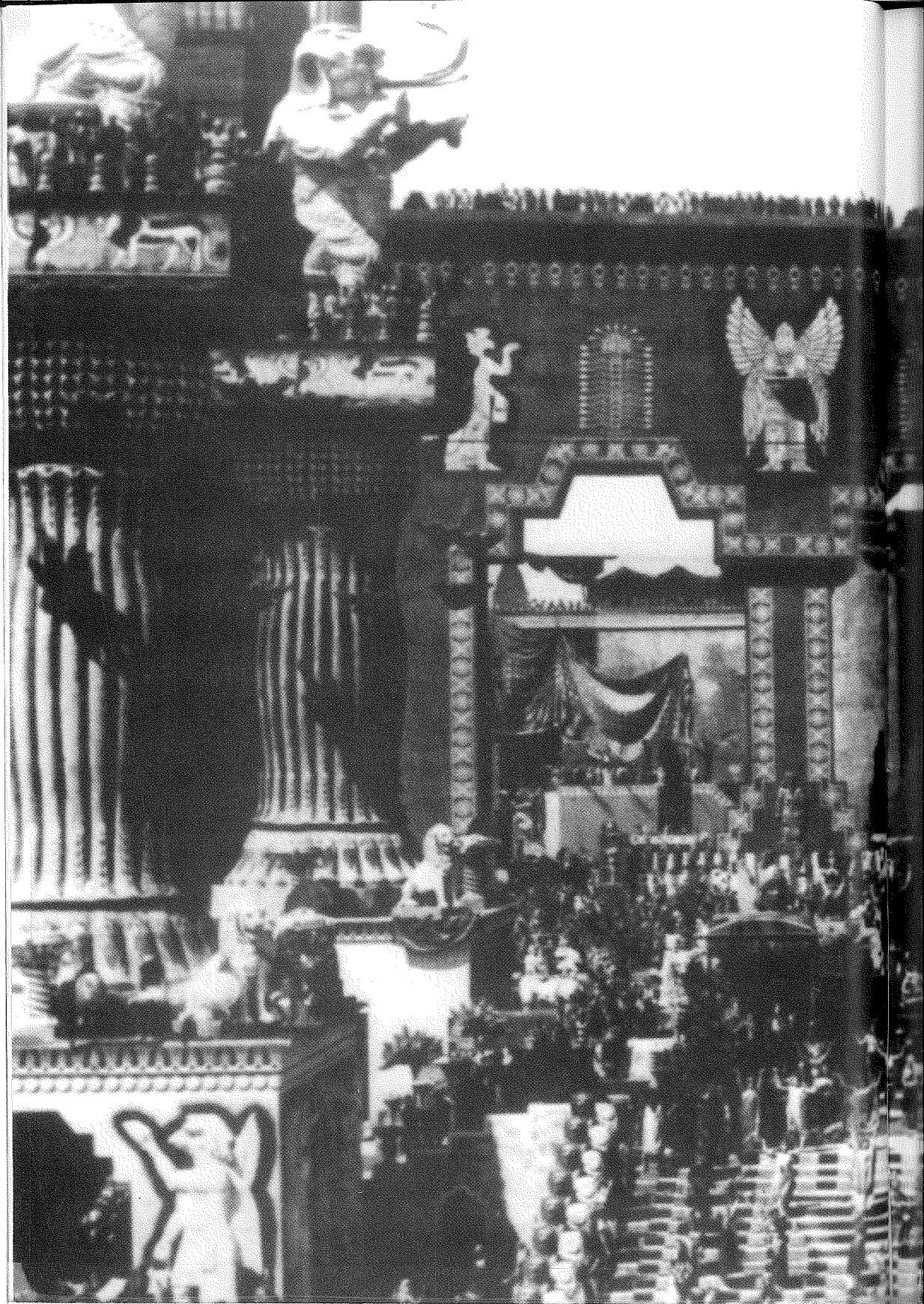
ниите денови на Помпеја најдоа веднаш подражавачи во Америка и се вградија во големиот освојувачки сон на Холивуд. Грифит стана должник на фасцинацијата од големите инсценации не само со *Јудиша од Бетулија*, туку и со своите две наредни ремек дела *Раѓањето на една нација* (Birth of a Nation, 1915) и *Нептреливоси* (Intolerance, 1916).

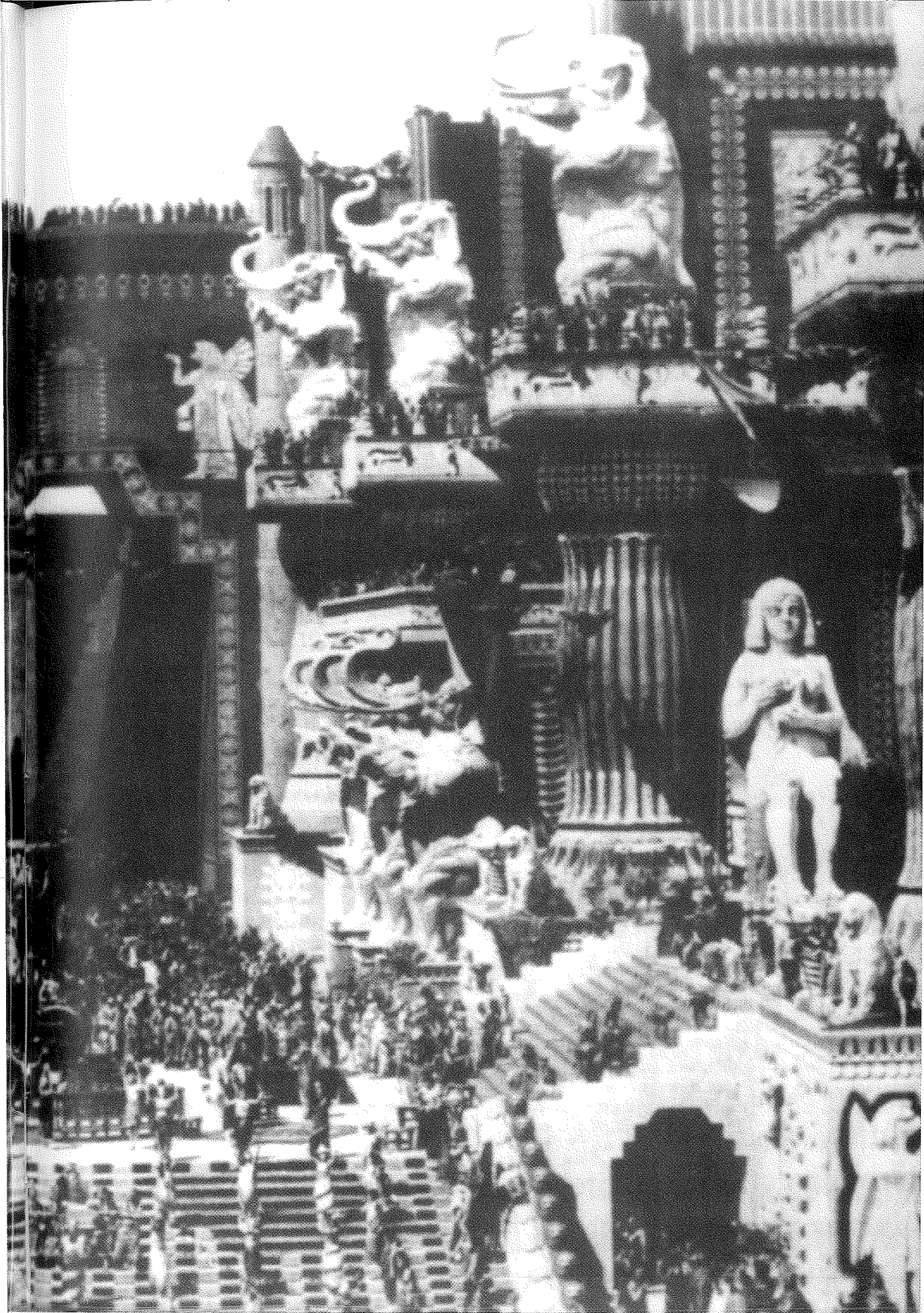


*Апентипајоји врз Линколн
во „Раѓањето на една нација“*

Во 1915 година Грифит го напушти „Бајограф“ и со својот снимател Били Бицер (Billy Bitzer), како и со речиси целиот ансамбл на актерски ѕвезди, им се придружи на независните продуценти.

*На следниите две сирани:
Најскај филм на ситие времиња
„Нептреливоси“ на Дејвид Грифити*





Истата година Грифит го сними својот најдобар филм *Раѓањето на една нација*, чие дејствие се случува во годините на Сецесионистичката војна. Сето она што го научил во претходните шест години тој ќе го примени во обликувањето на овој филмски роман, како што често се нарекува *Раѓањето на една нација*. Главната тема на овој тричасовен филм е драмата, или „агонијата“, како што стои во еден меѓунатпис, низ која протагонистите на крвавите воени настани мораа да поминат за да се роди американската нација.

Од изобилството драмска материја, која се потрудија да ја обликуваат во сценариото Френк Вуд (Frank Wood) и самиот Грифит, се раслојуваат две тематски целини: првиот дел го опфаќа периодот на Граѓанската војна, а вториот раздобјето на обновата. Во првиот дел се опишани уште и епизодите на увезувањето на Црниците, кои пристигнуваат на американскиот континент како робови, и годините кога се разгорува движењето чии учесници се бореа за укинување на ропството. Овој дел ги опфаќа и капитулацијата на генералот Ли и атентатот врз претседателот Линколн.

Во овие епски рамки се сместени портретите и судбината на две семејства; Стонменови од Пенсилванија, значи, од американскиот Север, и Камеронови, од Југот на Америка. Пријателствата и сентименталните врски што пред војната ги зближуваат овие две семејства, за време на непријателствата се кинат. На хоризонтот од сликата се нижат глетки на сурови пресметки, доаѓа до сурови одмазнички акции, до неверства и насилства, при што животот на белците во најголем број случаи е загрозен од полудивите и агресивни Црнци, па затоа на расистичката организација Кју-Клукс-Клан ѝ се доделува улога на избавител, околноста што до денешни денови предизвикува жестоки реакции за сметка на расистичките предубеѓувања на Грифит. По многуте страдања на членовите на двете семејства, од кои неколкумина ќе ја платат цената на обединувањето со своите животи, доаѓа до двојна свршувачка. Содржината и ритуалот на овој свечен настан, на атмосферата на непомирливи судири и конфронтирања ќе ѝ дадат тон на помирливост и оптимизам.¹

1) Оваа рамнотежа, според Зигфрид Кракауер (Siegfried Kasauer), Грифит ја остварува благодарейќи и на вештата разработка на стереотипите преземни од театарот: „Грифит сиот им се предава на театарските заплети; тој мошне долго се задоволува да ги прикажува, едно по друго, драмските дејствија и ситуации кои, гледајќи ги од филмска гледна

Иако ова сиже Грифит го презеде од романот на Томас Диксон (Thomas Dixon), според забележувањата на многумина аналитичари на *Раѓањето на една нација*, врз неговата романескна структура извршило многу поголемо влијание делото на Лав Толстој *Војна и мир*. Тоа подеднакво се однесува и за односите на членовите на двете семејства, кои психолошки се длабоко вградени врз социјалниот и културен амбиент на својата средина, и за описот на битката кај Питерсбург. Оваа прочуена секвенца ја потврдува извонредната дарба на Грифит да го контролира и води движењето на масите, поделено на безброј кадри од различна должина. Општите планови на битката тој ги менува со блиски планови со намера да воспостави едновременост на сите настани, но, во исто време, да ја открие и двосмисленоста на глетката на военото поле. Тоталот, во кој се гледаат величествени слики на јуришот, на развиорените знамиња, и гранатирани полиња, јасно го подвлекува херојскиот и епски аспект на битката, додека блискиот план, во кој се препознаваат искрвавените тела на воините, нивните уплашени очи и унакажани лица, ја истакнува трагичната димензија на таа иста битка. Сцените на крвавите судири се, исто така, во остар контраст со лиризмот кој се шири од глетките на мирнодопското секојдневие.

Жан Митри во промената на плановите што Грифит консеквентно ја развива во *Раѓањето на една нација* открива едно посебно својство не само во неговата стилистика, туку и во методологијата на ритамот, што ја развива интуитивно, без да ги бара теоретски неговите закони: „Полусредниот план прикажува на падините на еден рид, пред јагленосаните остатоци на урнатината, едно семејство збиено околу неколку набрзина смотани бовчи; панорамирајќи, камерата веднаш потоа ни ја открива главнината на војската во марш која минува низ долината, додека и на едната и на другата страна догоруваат запалените куќи. Полковникот на северњачката војска

точка, се мошне сложени елементи. Сепак сите негови значајни филмови задолжително завршуваат со некоја подолга потеря, која својата возбудливост ја стекнува со забрзани паралелни монтажни премини. Додека сме сведоци на пеколните маки на некој невин човек на кој му се заканува смрт, во исто време ни се овозможува да го следиме напредувањето на потенцијалните спасители, и тие две сцени, или делови од сцените, сè побрзо се сменуваат, додека, конечно, не се здружат при спасувањето на жртвата. Таа грифитовска бркотница драматизира еден битно филмски предмет - објективното физичко движење“.

со оголена сабја ги води своите луѓе на јуриш (општ план); пристигнува до првите редови (среден план) и го набива знамето во грлото на непријателскиот топ (американски план). Еден војник од јужњачката војска скокнува од ровот (среден план, со панорама) да спаси некој северњачки ранет војник (полусреден план). Друг војник го убива со удари од бајонетот својот соборен противник (американски план). Трет го препознава меѓу загинатите некогашниот пријател кој се бореше во непријателските ровови (полусреден план). Некоја рака (крупен план) дели зрна кафе и (среден план) им ги раздава на луѓето додека битката беснее (општ и далечен план). Врз колата преполнета со трупови (среден план) се фрлаат во дузина загинати, изнасобрани без ред на бојното поле (општ план) итн. Со сè позабраваната наизменична монтажа се преминува од секвенците кои го прикажуваат градот Атланта во пламен на агоничните глетки на имотот на Камеронови, за да се вратиме потоа на сцените на братоубиствената борба итн. Во завршната секвенца, во која членовите на Кју Клукс Кланот ги ослободуваат Камероновците обиколени во колибата, напоредната монтажа ѝ се потчинува на вештата метрика во еден, речиси, музички ритам, што се засновува врз временските односи на составните елементи. Така од многу далечен план кој ја прикажува опколената колиба се преминува на сè покрупни планови во кои се прикажува како можните жртви се подготвуваат за одбрана. Се гледа лицето на еден, движењето на друг, итн. Оттаму се преминува на одредот на Кју Клукс Кланот, кој јава на коњи: далечни планови, полуопшти планови, возење кое ги следи јавачите во галоп или оди пред нив...”

Грифит, се разбира, не ја запоставува ни темата на љубовта, во која, по правило, се вознесуваат доблестите на моминската невиност и чистотата на нејзиното срце. Дискретно исткаената мрежа на еротски симболи, што го обвиваат младиот живот на неговите хероини, никогаш не ќе ги турне во стапиците на вулгарната и агресивна сексуалност.

Интересно е дека *Раѓањето на една нација* во Европа, а особено во Франција, не го доживеа очекуваниот успех. Цензурата во оваа демократска земја дури сметаше дека расистичките предубедувања на авторот на филмот мора да бидат казнети, па затоа и не го одобри неговото прикажување. Кога конечно, по седум години задоцнување, сепак се појави во ки-

ната, неговата величина беше намалена поради злоупотребите што епигоните ја извршија со откритијата и домените на *Раѓањето на една нација*. Но затоа, пак, во Холивуд, тој беше пречекан со восхит. По триумфот на ова дело Холивуд стана свесен за својата супремација во светски рамки, па затоа и му дозволи на Грифит да се нафати и со најсмели потфати. Грифит не чекаше два пати на таа можност. Набргу пристапи кон реализацијата на својот нареден проект, уште поамбициозното и донекаде мегаломанско остварување *Нейтриеливост*. Тоа е филм што го означил зенитот на творечкиот подем на Дејвид Грифит и секако еден од примерите со кој Холивуд покажа дека е способен да направи и најсмели уметнички филмови.¹

За филмот *Нейтриеливост* Грифит ги употреби сите пари што ги заработил од *Раѓањето на една нација*. Ангажира цела армија актери, уште повеќе статистичари, декоратори, техничари, сидари и технички персонал, која заедно со другите соработници изнесуваше 60.000 лица кои работеле на овој проект дваесет и два месеци. Од инсценираните објекти најимпресивен беше вавилонскиот храм, опкружен со кули чија височина достигнуваше до 70 метри. Кога требаше да се снимат сцените на Балтазаровата гозба, во која учествуваа четири илјади статистичари, снимателот Били Бицер мораше да ја постави камерата на балон за да може да го опфати ситиот простор. Но тоа не е сè. Хроничарите тврдат дека самиот Грифит ги уверувал современите дека во една единствена слика ја прикажал персис-

1) Жорж Садул тврди дека филмот *Нейтриеливост* „значеше врв на подемот на Грифит, но и на подемот на американскиот филм“. Во својата анализа на напоредната монтажа, според која од противставувањето на два кадра со различна содржина се раѓа ново значење, Марсел Мартен го наведува случајот со монтажата на филмот *Нейтриеливост* како мошне ефектен и инспиративен: „Најпознат пример на оваа монтажа е Грифитовата *Нейтриеливост*, во која напоредно се водени четири дејствија: Освојувањето на Вавилон од страна на Кир, Страдањето на Христос, Колежот во Вартоломејската ноќ, Современа американска драма за невиниот човек осуден на смрт; приближувањето на овие четири дејствија имаат за цел да ја покажат нетрпеливоста низ вековите“.

Самиот Грифит вака ги објаснува побудите кои го натерале да го снимат *Нейтриеливост*: „Нетрпеливоста е корен на сите цензури. Нетрпеливоста ја стави на маки Јованка Орлеанка... Нетрпеливоста ги уништи печатниците... Нетрпеливоста ги измисли вештерките од Салем...“

ката армија од 16.000 луѓе. Координацијата меѓу оваа непрегледна маса соработници можеше да се одржува единствено ако се направат нови железнички и телефонски линии, што без приговор беше и извршено.

Сочинет од четири епизоди, чие дејствие се случува во различни историски епохи и на различни меридијани, филмот *Нејтреливост* требаше, според зборовите на самиот Гри-



*Сцени на масакр
во „Нејтреливост“*



Лилијан Гиш

фит, филозофски да ја објасни историјата на човештвото и со нови изразни средства да ја афирмира идејата за вечната борба на доброто и злото. Насловите на епизодите *Падош на Вавилон* (The Fall of Babylone), *Сираѓањата на Христос* (The Palestine of Christ), *Вартоломејската ноќ* (The Saint Bartholomew's Massacre of the Huguenots in France, 1572), *Мајката и законот* (The Mother and The Law) и самите зборуваат за меѓусебната историска оддалеченост на дејствијата. И навистина, нив речиси ништо друго не ги обединува освен идејата за општата нетрпеливост, сосем нејасно разработена во фрагментите во

кои се реконструираат битките за превласт зад ѕидините на Вавилон, ѕверските масакри во трагичната Вартоломејска ноќ, отпорот на еврејскиот народ спрема римските завојувачи и угнетувањето на работниците во современото капиталистичко општество. Во почетокот на филмот се прикажани подолги одломки од сите четири епизоди, чиј ритам е мошне бавен а дејството едноставно. Како што дејствието се развива, така секвенците стануваат сè покуси и помалку јасни. Грифитовата интуиција сепак нема да згреши кога во завршната секвенца, монтирана во еден фуриозен залет, ги фокусира кадрите од сите четири епизоди. Лавината на изнудените асоцијации со оваа необична постапка, ги натера, покрај многумината почитувачи на уметноста на Грифит, и француските надреалисти да најдат во ова трескавично обединување на несврзливите детали потврда на нивните фантазмагорични визији.

Еве како Грифит дава толкување за изборот што го направил на четирите епизоди од историјата, Библијата и од новиот период на класните раслојувања, кои со посредство на монтажата требаше да создадат илузија за извесно метафизичко единство: „Четирите стории почнуваат како четири реки кои што ги гледаме од врвот на ридот. Најпрвин четирите реки течат полека и тивко, секоја во своето корито. Во натамошниот тек сè повеќе се доближуваат, стануваат побрзи и на крајот, во последниот чин, се спојуваат во една моќна река на трескавични емоции“.

Енергијата, талентот и контролата што Грифит ја имаше врз работата на овој филм беа импресивни, тој управуваше и со масовните сцени и со играта на одделни актери. Згора на тоа водеше сметка и го надгледуваше градењето на сценографијата и изработката на костимите. Целиот процес на монтажата помина низ негови раце, а не ретко прибегнуваше и кон импровизација на сценаристичките назнаки, кои, исто така, беа дел од неговите авторски интенции. За мајсторството на монтажата или на употребата на крупните планови, доведени во *Нејтреливосѝ* до совршенство, зборуваат многумина аналитичари и теоретичари. Ернест Линдгрен забележува дека Грифит „во усовршувањето на филмската монтажа беше раководен главно од интуицијата, т.е. од она необјасливо чувство за медиумот со кој се изразуваше, а кое го познава секој добар уметник или занаетчија. Никаде, колку што јас знам, не ги формулирал принципите на својот метод, ниту



Мери Пикфорд

покажува дека барем е свесен на тие принципи; тој едноставно секаков проблем пред кој би се нашол го решаваше на начин кој му се чинеше најсоодветен. Иако тоа го чуваше од можноста да скршне во странпатица, како што тоа им се случуваше на многумина, можеби во исто време тоа го спречуваше да ја разбере суштината на монтажата и сите можности што таа ги дава. Особено е чудно што тој, се чини, не беше свесен ни за процесот на покажувањето на низа избрани слики, дури и тогаш кога имаше цел да прикаже само некоја драмска сцена онака како што навистина се случила, постигнувајќи ефект

на тој начин што во свеста на гледачот предизвикува одредена асоцијација на идеи; па, сепак, делата на Грифит се полни со примери кои тоа несомнено го докажуваат. На пример, кога во *Нејтриеливост* го покажува нападот врз вавилонската тврдина, Грифит во тие сцени ги прикажува луѓето како паѓаат од сидот висок педесет метри или повеќе. Тоа се случува во два кадри. Првиот е снимен од далечина (при што сидот вертикално е маскиран од двете страни за да се подвлече неговата голема височина) и прикажува како некој од врвот на сидот грубо ја фрла малата човечка силуета и како таа потоа паѓа низ просторот; тоа веројатно е или кукла (дубл) или човек кој паѓа врз мрежата распната надвор од видното поле на камерата. Вториот кадар е снимен од многу поголема близина и тој ја покажува полјанката во подножјето на сидот и вистинскиот човек кој тука паѓа и лежи мртов. Во овој втор случај, би се рекло, актерот скокнал од сидот висок само неколку педи, но бидејќи врвот од сидот камерата не го фати, се гледа само како тој паѓа на земја. Минувајќи во вистинскиот момент од првиот кадар во вториот, Грифит на гледачот мошне живо му го доловува дејствието на нешто што, всушност, не беше такво“.¹

Меѓутоа, овој монументален филм доживеа финансиско фијаско. Неговиот прием ни во Европа не беше блескав: од таму доаѓаа понижувачки предлози да се прикажува во поединечни делови. Критиката беше воздржлива, а касите празни.

1) Што се однесува до крупните планови, кои функционираа како незаменлива потреба на филмското раскажување уште во филмовите *По многу години* (After Many Years, 1908), *Енох Арден* (Enoch Arden, 1909), а да не зборуваме за *Раѓањето на една нација*, во *Нејтриеливост* има ситуации кога фокусирањето врз некој детал од човековото тело ни помага да добиеме увид во целината на неговата природа. Жан Митри го наведува овој случај на употреба на крупниот план: „Вкрстените дланки на Ме Марш (Maе Marsh) од епизодата во судницата во филмот *Нејтриеливост*. Нејзините огромни дланки, со прсти кои грчевито се движат, се чини како да се вметнати само за поуверливо да се покаже нејзиниот страв во најкритичниот миг на судењето... Но, прикажувањето на рацете на Ме Марш има уште една функција. Нема сомневање дека тоа треба да нè увери во агонијата на нејзината душевна состојба, но, освен тоа што прави да го почувствуваме уште и она што во извесна мера секако би го почувствувале благодарейќи ѝ на нашата блискост со личностите, овој крупен план содејствува во нешто значајно и единствено - тој обелоденува како нејзините раце се однесуваат под влијание на крајно очајување“.



*„Скришени цвејови“
последното ремек дело на Грифит*

Овој неуспех го исцрпи Грифита до таа мера, што долговите направени на сметка на филмот *Нејтрјеливоси* не можеше да ги исплати до крајот на животот. Филмовите што дојдоа по *Раѓањето на една нација* и *Нејтрјеливоси* не го зголемија многу угледот на Грифит, а довербата кај продуцентите сè повеќе гаснеше. Навистина, меѓу дваесет и осумте наслови, колку што ги потпиша како свои дела до 1931 година, кога продуцентите наполно му свртеа грб, можат да се најдат некои извонредно инспиративни остварувања. Меѓу нив секако треба да се вклучи мелодрамата *Скришени цвејови* (*Broken Blossoms*, 1919), во која главната улога ја толкува неговата звезда од *Раѓањето на нацијата* и *Нејтрјеливоси* Лилијан Гиш (*Lillian Gish*, р. 1896). За улогата во овој филм Грифит ќе забележи: „Јас ѝ го опишував ликот во груби црти, ѝ објаснував каков тој треба да биде и ѝ давав можност самата да работи врз неговото обликување, на свој начин. Таа секогаш во својата ролја внесуваше нешто свое, нешто што ѝ беше својстве-

но само нејзе. Сфатливо е дека другите ја имитираа. Десетици актерки го копираа секое нејзино движење. Тие дури се стремеа да ја копираат нејзината надворешност“.

Триумфот на нејзиниот талент и на нејзината езотерична убавина беше неприкосновен. Меѓутоа, во ова последно, како што често се вели, ремек дело на Дејвид Грифит¹, триумфираше уште и луцидноста на неговиот автор, со која ги осветлува портретите на тројцата интерпретатори на драмата, сиромашната млада девојка, во која е вљубен благородниот Кинез и која се крие од деспотските прогонства на нејзиниот татко. Целото дејство на филмот е сведено на овие три лика и на амбиентот чии ликовни решенија ги надминуваат и најлирски инспирираните секвенци во *Раѓањето на една нација*. Но, изразноста на ликовите кои во овој филм нè пленат со својата психолошка уверливост, како и дискретниот излив на емоциите, кои, се чини, ја преплавуваат со некаква чувствена благост атмосферата на бедните лондонски преградија, не ќе добијат веќе такво место во неговите наредни филмови.

Патетиката и сентименталноста, кои во поранешните филмови на Грифит имаа зачувано нешто од автентичната наивноост и невиност, во мелодрамата *Долу на исток* (*Way Down East*, 1920) се закостенуваат во морализаторски фетиши. Љубовните сцени, меѓутоа, преземени од милјето на идиличниот Југ на Америка, и овде не се без извесен шарм. Помалку отпорност неговиот талент ќе покаже во транспонирањето на емоционалниот свет настанат во амбиентот на викторијанска Америка - врз социјалната почва на Германија. Мелодрамата *Нели живојој е ѝреќрасен* (*Isn't Life Wonderful*, 1925), во која е опишана тажната романса на една млада двојка во годините на големата инфлација во Германија, ги покажува сите симптоми на разминувањата до кои наскоро драстично ќе дојде меѓу интуицијата на основачот на уметноста на филмот и несопирливо изнудените догми.²

- 1) Интересно е дека Дејвид Грифит немал толку високо мислење за филмот *Скришени цвејови*. Според сведоштвото на критичарот Алберт Пејн, Грифит го прифаќал со задоволство фактот дека „овој филм е голем успех, но тој, во исто време, е мошне необичен и трагичен. Можеше веднаш да биде опишан со големи признанија, но лесно можеше да се очекува и целосен неуспех“.
- 2) Сергеј Ејзенштејн, за кого Грифит, „пред сè, е голем мајстор на монтажната конструкција, со која постигнува праволиниско забрзување и потсилување на темпото“, имаше мошне високо мислење и за

Почнувајќи со филмот *Раѓањето на една нација*, Дејвид Грифит, заедно со Мек Сенет и Томас Инс, работи во претпријатието „Триангл“ (Triangle), формирано во 1915 година, а во 1917 година се преобразува и преименува во „Парамаунт“ (Paramount). Во оваа фирма беа ангажирани голем број познати ѕвезди, меѓу кои се најдоа и Вилијам С. Харт (William S.



*Вилијам Харт
првиот култи херој на вестерној*

Hart, 1862-1946), „Човекот со светли очи“, во чиј сензибилитет аскетската строгост се проткајуваше со трагичноста на осамениот херој; потоа тука беше Луиз Глом (Louise Glaum), но и миленикот на Америка Даглас Фербанкс (Douglas Fairbanks, 1883-1939). Овој млад и ведар човек го освои светот не само со вртоглавите вештини кои ги изведуваше со акробатска леснина, туку, уште повеќе, со својата оптимистичка насмевка,

мелодрамите на својот учител, какви што беа филмовите од форматот на *Долу на испок*, за кого вели дека со „своите прекори и осуди понекогаш е способен да се воздигне до величествен патос“.

која го олицетворуваше пионерскиот и освојувачки дух на Америка. Во неговиот богат портрет беа втиснати доблестите на нескротливата, силна волја, ладнокрвност, смелост, слободоумие и беспрекорно здравје. Неговата сопруга, Мери Пикфорд (Mary Pickford, 1893-1979), која го отелотворуваше идеалот на американската жена, стана, и покрај имиџот на нежна и беспомошна девојка, највисоко платена ѕвезда, чија височина на хонорарите долго по неа никој не успеа да ја достигне.

Баснословните суми станаа дел од договорите на концерните, чии деловни раководители сè поблиску соработуваа со Волстрит, од каде што веќе не доаѓаа потсмешливи коментари за сметка на филмациите. Џиновските концерни, како „Парамаунт“ или „Ферст Нејшнел“ (First National), станаа примамлив партнер и за најголемите трустови, како, на пример, за „Стандард Оил“ (Standard Oil) на Рокфелер (Rockefeller).

ТОМАС ИНС ЈА ИЗВЕЗУВА ЕГЗОТИКАТА НА ДИВИОТ ЗАПАД

Томас Харпер Инс (Thomas Harper Ince, 1880-1924), кого според сопствените зборови, го интересираа само пари, ѝ ја откри на Европа, според признанието на Жорж Садул, уметноста на филмот. Во својата прочуена книга *Естетиката и психологијата на филмот* Жан Митри забележува дека со



Томас Инс

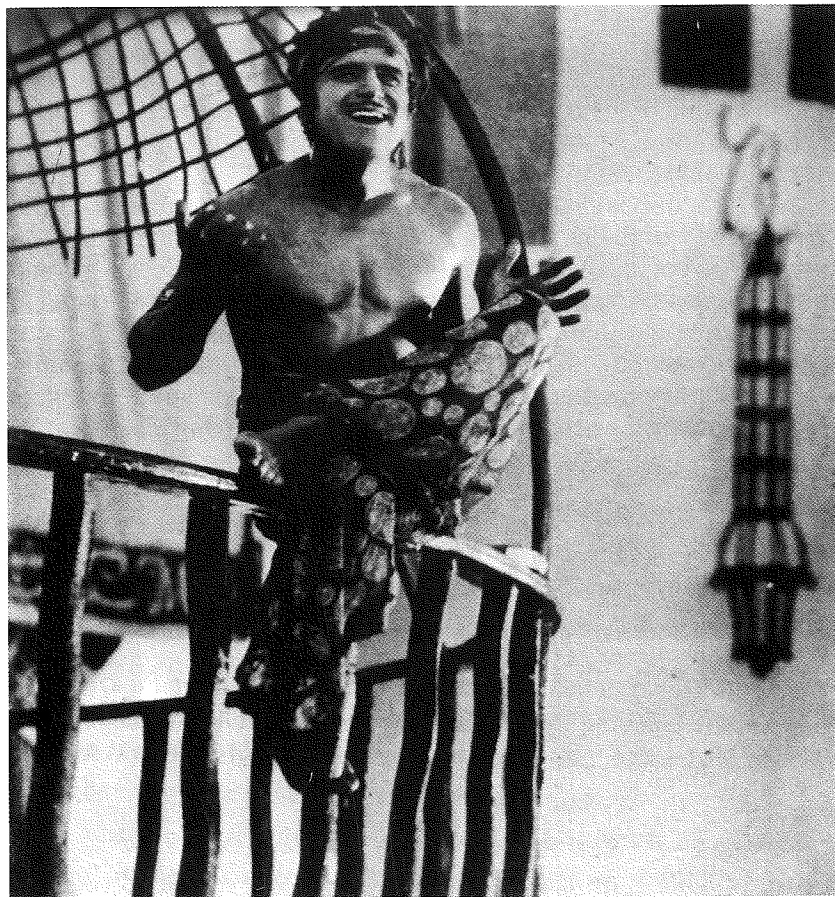
Томас Инс „филмот не само што конечно му врти грб на принципот 'поставување на сцена', туку и на театарската структура на драмата. Инс не ја прифаќа драмската конструкција својствена за сценското прикажување и ја заменува со конструкцијата природна за филмскиот израз. Може, значи, да се каже дека тој бил вистински творец на филмската драматургија“.

Роден во семејство на актери, тој уште од детството и самиот настапува како актер. Неговиот животен пат е сличен на судбината на многумина филмации: до периодот кога почнал да се занимава со филм, бил патувачки комедијант и, за да преживее, прифаќал секаква работа. До 1910 година е ангажиран во „Бајограф“, а потоа, заедно со Мери Пикфорд, ја напушта оваа фирма и повремено работи за Грифит. Наскоро почнува самостојно да режира, а неговото деби е *Нивното прво недоразбирање* (Their First Misunderstanding, 1911), со Мери Пикфорд во главната ролја.

По неколку успешни зделки со менаџерите Бауман и Кесел, тој откупува големо земјиште во Лос Анџелес и ангажира поголем број автентични каубојци и Индијанци за да може со нив да снима каубојски филмови. Во почетокот Инс бил сценарист, актер и режисер на своите филмови, а потоа знаел да собере околу себе низа млади луѓе, да ги обучи во занаетот и да им препушти тие самите да ги режираат филмовите кои често ги потпишувал како свои. Неговата најголема преокупација биле темите на Граѓанската војна и на Дивиот Запад. Бил восхитен од т.н. „популарна литература“, го сакал циркусот и театарските пиеси во кои се воспева освојувачкиот дух на американските пионери. Тој е заслужен што Европа, изморена од војните, ја откри живописноста на Дивиот Запад.

Што се однесува на некои од стилските постулати на Инс, Жан Митри забележува: „Треба да се подвлече дека изразениот детаљ Инс никогаш не го 'прочистува' како Грифит. Крупниот план што го издвојува детаљот, за да ја задржи само неговата мигновена особина на знак, може среќно да се примени единствено во епскиот филм или во субјективната анализа: во сè она што помалку или повеќе се стреми симболично да ја преобрази стварноста. Меѓутоа, Инс никако не престанува да биде објективен. Во филмовите во кои повеќе треба да го подвлече иманентното отколку трансцендентното, го користи она што го кажуваат нештата, а не она што им се наложува да го кажат. Изразениот детаљ е опфатен заедно со светот чиј дел е тој самиот. Неговото истакнување зависи исклучиво од повластената положба која му се доделува“.

Но, името на Томас Инс најчесто се поврзува со неговите фантастични организаторски способности, неопходни во процесот на снимањето на филмот, кога треба да се раководи со армијата статисти, со галопирачките крда коњи или со ра-



*Даглас Фербанкс
симбол на ојџимизмој на Америка
во популарниот филм „Багдадски крадец“*

зулавената толпа борачи. Во некои од сцените на воените филмови, способноста на Инс да ги реконструира глетките на војната ќе натера дел од критиката да ја претпочитаат неговата организаторска вештина пред режијата на Грифит.

Неговиот авторски влог во историјата на филмот секако не е занемарлив. Меѓу двестоте, главно кусометражни филмови што сам ги режирал, има некои што достигнуа антологиска вредност: *Индијанскиот колеж* (The Indian Massacre, 1912),

Дезертиер (The Deserter, 1912), *Битката кај Гетисбург* (The Battle of Gettysburg, 1914), *Последниот од ѝлемето* (The Last of the Line, 1915) или пацифистичката драма *Цивилизација* (Civilization, 1916) се само некои од насловите за кои се тврди дека извршиле извонредно значајна ролја во процесот на осамостојувањето на американскиот филм.¹

Иако образованието на Томас Инс било мошне скромно - тој самиот се фалел дека нема прочитано ниту една книга во животот - сепак бил првиот човек во Холивуд кој ја развил дисциплината на разработка на *книгата на снимањето*, регистрирајќи го во неа секој кадар поединечно. Значајно е да се забележи уште и големото влијанието што Инс го извршил врз пионерите на шведската и на француската, а подоцна и на руската филмска школа.

1) Не се занемарливи инструкциите и дефинициите што Инс ги изрекувал, формулирајќи ја специфичноста на филмската режија: „Уметникот што се обидува да режира филм мора бездуго да поседува нешто повеќе и поразновидно од занаетчиското познавање на техниката на оваа уметност. Најважно е да го има она интуитивно и префинето разбирање на човековата природа во сите нејзини манифестации. Режисерот, веднаш, во сценариото мора да ги запознае вредностите, но и границите на материјалот со кој располага. За да постигне најдобри резултати, тој мора да ги познава своите луѓе, не само како артисти, туку и како човечки суштества. Тој мора да знае како ќе ги расположи, како ќе ги придобие и како ќе им поласка, сè со цел да ги наведе да ги прифатат неговите идеи и да сфатат дека неговите мисли се посупериорни од оние што ги имаат тие“.

ВРЕМЕ НА СМЕАТА: МЕК СЕНЕТ

Третото име што учествуваше во формирањето на фирмата „Трајангл“ беше таткото на американската комедија Мек Сенет (Mack Sennet, 1880-1960). Со неговото дело завршува една традиција на книжевна естетика, чиј експонент беше и големиот Грифит, и настапува времето на доминација на филмската нарација.

И Мек Сенет, чие вистинско име е Мајкл Синот (Michael Sinnott), настапувал од раната младост како пејач, танчар и клоун во вариете. Во 1908 година го ангажира „Бајограф“ како актер, асистент на режија и режисер и овде четири години работел под раководство на Грифит. Во ова раздобје тој го научил од својот голем учител сето она што може да го даде најдоброто и најтемелно образование. Останатото на патот до успехот го дадоа неговата неисцрпна фантазија и оригинален талент. Веќе првата комедија на Сенет, што се појави на 12 јуни 1912 година, *Коен на Кони Ајленд* (Cohen at Conney Island) го означил датумот на раѓањето на „слепстик“ комедијата¹, комедиографски жанр во кој хуморот и гротеската се доведени до апсурд. Мек Сенет го снимил овој филм во фирмата „Кистон“ (Keystone), каде што имаше место на директор и останал до 1915 година, кога „Кистон“ се интегрира со претпријатието на Грифит и Томас Инс, станувајќи „Трајангл“.

Раздобјето од 1912 до 1917 година го означува златниот период во творештвото на Сенет, кој во своите први филмови се појавуваше не само во функција на режисер, туку и како носител на главните ролји. Но, и кога голем дел од филмовите во негова продукција ги режираа други, помлади режисери,

1) Еден од најомилените комедиографски родови настанати во епохата на немиот филм. Етимолошки *слепстик* (slapstick) комедијата потекнува од јакиот звук што го предизвикува ударот на две парчиња дрво, кој треба ономапоејски да го имитира звукот на шлаганица или на некој друг удар.

стилот што Сенет го воведо остануваше и во овие примери препознатлив и доминантен.

Меѓу еден од најзначајните елементи на хумористичкиот стил што го разви Сенет секако е *импровизацијата*. Во биографијата на Мек Сенет *Крал на комедијата*, што ја напиша Камерон Шип (Cameron Shipp), големиот комичар се сеќава на својата прва бурлеска, настаната како импровизирана игра на една широка улица, по која дефилирале свечено униформирани масони. Фасциниран од глетката, Мек Сенет му се обратил на својот реквизитер:

„- Пат, скокни до стоковната куќа и купи една кукла. Еве ти еден и пол долар. А ти, Џим, постави ја камерата на кошето. Ти, Форд, надени некое големо палто и почни да глумиш.

Мејбел Норман (Mabel Normand, 1894-1930) - таа беше големата звезда на Мек Сенет - можеше мигновено да одигра каква било ролја, дури и онаа што не постоеше.

- Која сум јас? - тоа е сè што запраша кога виде дека појдовме да снимаме.

- Мајката. Засега, земи ја оваа кукла, која е твое бебе - ѝ заповеди. - Оди. Трчај, вмешај се во толпата, размрдај ги масоните. Стори ми го тоа, Мејбел!

- Јас сум осамена, сиромашна девојка, работничка, напуштена во големиот град, во потрага по таткото на моето детенце - рече таа.

Потоа, по оваа тирада залелека:

- Потребна ми е шамија за да ја одглумам оваа ролја. Кој видел некогаш мала, сиромашна, напуштена мајка без шамија со која би ја покрила својата кутра, мала глава?

- Тоа е точно! Оди, Пат, најди ѝ шамија!

Сцената што ја импровизираше Мејбел беше најсмешна филмска глетка што некогаш била видена. Таа преколнуваше, припаѓаше во бесознание, покажуваше во своето бебе, а реакциите на оваа добра и побожна госпоѓа беа такви што на Грифит би му требале шест дена проба за да снимат нешто слично. Тие луѓе беа ужаснати, збунети, поразени. Една добра душа беше се фатила за фустанот на Мејбел и се обидуваеше да ѝ помогне.

- Упаѓај во сцената, Форд! - му реков на Стерлинг.

Форд потскокна и, викајќи, се фрли во дискусија со слободните сидари, кои не знаеја дека ги снимаме за „Кистон“.



Мек Сенеш

Полицијата се вмеша за да го расчисти просторот околу Меј-бел и Форд.

Навредувајќи ги полицајците, Форд удри во бегане и - Господ нека ја благослови полицијата! - тие се фрлија во потера по него. На снимателот му дадов знак дека е завршено. Ја имавме целата сцена..."



*Бен Терџин
популарен акџер на Мек Сенет*

Развојот на фабулата никогаш не се знаеше однапред, туку таа се импровизираше врз основа на неколку постојани драмски принципи. Дури ни темата не беше прецизно одредена, врз нејзиниот избор влијаеше играта на случајот. Познато е, имено, дека Мек Сенет бил во постојан контакт со градските пожарникари. Тие за секој настанат пожар благовремено го известуваа и Мек Сенет, кој веднаш по добиената информација ќе се најдеше со целата екипа на местото на несреќата. Овде на лице место се организираше тематската скица и играта, во која учествуваа протагонистите со однапред одредени улоги и профилирани карактери. Во списокот на настаните интересни за екипата на Мек Сенет се наоѓаа уште автомобилските натпревари, коњските трки и други ексклузивни збиднувања. Сценариото на секоја од овие бурлескни драмолети предвидуваше, како завршница на сите недоразбирања, *голема поџера*, во која сите учесници ги обелоденуваат мотивите на своето учество во дејствието.

Хуморот на Мек Сенет честопати е обвинуван како примитивна забава наменета за неписмената и полуписмената публика. Меѓутоа, голем број неконформистички духови, какви што беа надреалистите, на пример, имаат поинакво мис-

лење за популистичкиот хумор на комедиите на Мек Сенет. Андре Бретон ќе забележи: „Првите комедии на Мек Сенет јуришаат во вртокот на менталните вртоци“, а Ајрис Бари (Iris Barry) ќе ги развие тезите на Бретон и ќе заклучи дека „филмовите на Мек Сенет се организирано лудило“. Самиот Сенет ќе признае дека неговите бурлески се „сатира за човек киот род“. На едно друго место, меѓутоа, тој ќе ги открие и другите аспекти на неговите комедиографски интенции: „Еден славен Французин напиша книга за нас во која тврди дека бевме поетски творци на митовите и симболите кои го сфатија светот во неговата сеопфатност, пренесувајќи ги со филмски термини. Па, добро, јас нема да му противречам, најмалку на човекот кој тврди дека јас сум фантастичен човек и творец на еден нов вид уметност. Но, кога ние ја правевме оваа работа немавме чувство дека даваме придонес на естетиката, туку на озборувањата...“



Убавициите на Мек Сенет во костими за каење

Мек Сенет, како и Томас Инс, беше генијален импровизатор и човек со непогрешлив инстинкт кога го откриваше талентот на актерите и им доделуваше сè посложени задачи. Меѓу многуте откритија што го прославија неговиот визионерски талент, секако треба да се набројат Мек Свејн (Mask Swain, 1876-1935), познат по својата гротескна брадичка, Форд Стерлинг (Ford Sterling, 1883-1939), кој е запомнат по неговите смешни мустаќи, како, впрочем, и Чарли Чаплин по мустаците à la четка. Кај Сенет за прв пат се појави и големата идна ѕвезда Глорија Свансон (Gloria Swanson, 1897-1983), а Бен Терпин (Ben Turpin, 1868-1940) го афирмира хуморот произлезен од спротивностите на вообразеното достоинство и вродените мани. Сенет беше тој што ги откри уште и холивудските величини Валас Бири (Wallace Beery), Харолд Лојд, Хари Ленгдон и многу други.

Во номенклатурата на Сенетовата стилистика спаѓа и натрупувањето на гегови и трикови, во кои учествуваат и солистите на анегдотската игра и многубројните статисти со своите смешни костими. Тој кај Грифит научи да биде прецизен во монтажата, а дејствието да го развива непосредно и динамично. На неверојатноста на настаните им помагаа триковите, а палавоста и невоздржливата смеа беа пародиска цел, до која Сенет доаѓаше користејќи ги сите реквизити што му беа на располагање: автомобилите, полицајците, телеграфските жици, музичките инструменти, моторите, нарцисоидните атлети итн. Тој ја исмеваше патетичната драматика на криминалистичките филмови, а веднаш потоа и историската драма. Неговите ликови беа цели петнаесет години во *непрекинато истање*, поведувајќи му се на некаков разурнувачки инстинкт, чија сила создаваше невидени метежи, по кои трескавично се уриваа угледот на традиционалните институции, моралните кодекси на општеството и авторитетот на законодавците. Неговите прочуени бањски убавици, кои отворено го истакнуваа сексепилот, растрчаните полицајци кои наместо да воведат ред уште повеќе ја потсилуваа метежната треска, револверистите, костимираните готвачи со тортите што летаат по лицата на хистеричните дами, цела таа армија гонители и прогонети царуваа со екраните до почетокот на дваесеттите годините, кога пародијата, гротеската и гегот го најдоа своето медиумско засолниште во форматот на долготражниот филм. Навистина, Сенет и самиот ќе направи еден по малку



*Слейџиик
Полицајциџе на Мек Сенетџи пред акција*

очајнички чекор и ќе се обиде да направи долгометражен филм во жанрот на драмската комедија, но тој како да беше однапред осуден на неуспех, бидејќи оригиналноста на неговиот талент можеше да се оствари само во скечот. По 1925 година Сенет речиси наполно е истиснат од кината и комерцијално паѓа во длабок амбис. Но, неговата комедиографска школа ќе најде извонредни претставници во делата на Чарли Чаплин, Бастер Китон и Хари Ленгдон. Доаѓаше времето на доминацијата на нивниот хумор.



*Чарли Чаплин
скийтник со бастум*

ЧАРЛИ ЧАПЛИН: ЦАРУВАЊЕТО НА БУРЛЕСКАТА

Чарли Чаплин се здоби со слава само неколку месеци по реализацијата на своите први филмови и таа за многу кусо време ја надмина популарноста што со години ја стекнуваа и таквите величини какви што се Дејвид Грифит, Томас Инс или Мек Сенет. Неговите филмови веројатно извршија пресудно



Чарли Чаплин

влијание врз незапирливиот процес на доминацијата на американскиот филм во планетарни размери.

Чарли Чаплин и самиот мораше да помине низ повеќе фази во еволуирањето на својот лик, иако во секоја од тие фази имаше милион обожаватели во сите социјални и културни слоеви во целиот свет. „Чарли е митска личност - пишува Андре Базен - која владее со секое доживување во кое е вмешана.

Чарли постои за публиката пред и по *Мирнајта улица* (Easy Street, 1917) и *Аџијајта* (The Pilgrim, 1923). За стотици милиони луѓе на оваа планета Чарли е јунак како што во другите цивилизации биле Одисеј или Ролан, со таа разлика што ние денеска знаеме за старите херои преку довршените книжевни дела кои дефинитивно ги забележале нивните приклученија и искушенија, додека Чарли секогаш е слободен да влезе во нов филм. Живиот Чаплин останува творец и одраз на личноста на *Чарли*. Периодот на неговиот ангажман во фирмите „Есенеј“ (Essanay) и „Мјучуел“ (Mutual) квалитативно никако не може да се спореди со годините кога се појавија ремек делата *Златна тиреска* (The Gold Rush, 1925) и *Светлинките на велеградот* (City Lights, 1931), како што ни овој дел од неговиот опус не го дефинира докрај ликот, што во подоцнежниот период еволуира во трагична личност (Калваро од *Светлинките на сцената* - Limelight, 1952).

Чарлс Спенсер Чаплин (Charles Spencer Chaplin, 1889-1977) потекнува од сиромашно семејство во кое се негувал духот на сценската уметност. Тој морал да се издржува уште од детството, па затоа ги прифаќал ролјите што уште како на дете му ги доверувале. На дванаесетгодишна возраст станува член на ансамблот на Карно, кој не ги заборава најубавите англиски традиции на пантомимата. Со оваа трупa Чаплин оди на турнеја низ цела Европа, а во 1910 година доаѓа и во Америка. Кога во 1914 година повторно го поминал Атлантикот, успеал да се вработи во фирмата „Кистон“, со која раководел Мек Сенет. Овде прифатил некое време да се појавува само како актер, но наскоро е унапреден во косценарист и коредисерт, додека дваесеттиот филм почнал самиот да го режира. Кон крајот на оваа иста година Чаплин преминал кај „Есенеј“, каде што ги дообликува маската и костимот на ликот кој во наредните децении ќе биде дефиниран како „скитник кој сака да биде центлмен“ и кој за одбрана на своето достоинство се бори со сите можни итрини и досетки на духот. Познатиот руски семиолог Јуриј Лотман (Юрий Лотман) во својата книга *Семиотиката на филмот* се повикува на анализите на чешкиот филмолог Јан Мукаржовски (Jan Mukarovsky), кои упатуваат на заклучокот дека „во основата на филмовите на Чарли Чаплин лежи постојаниот, од порано познат и очекуван тип-маска *Чарли*. Постојаната шминка и костум, константниот начин на актерската игра, типските ситуации на

сџеата и припадноста кон извесен единствен човечки тип во стварноста овозможуваат да се зборува за единството на овој лик, кој може да се разгледува како целосна уметничка структура. Меѓутоа, Мукаржовски обрнува внимание на тоа дека единството на ликот не ја укинува, туку ја подразбира неговата двојност. Веќе костумот на Чарли е поделен на два дела:

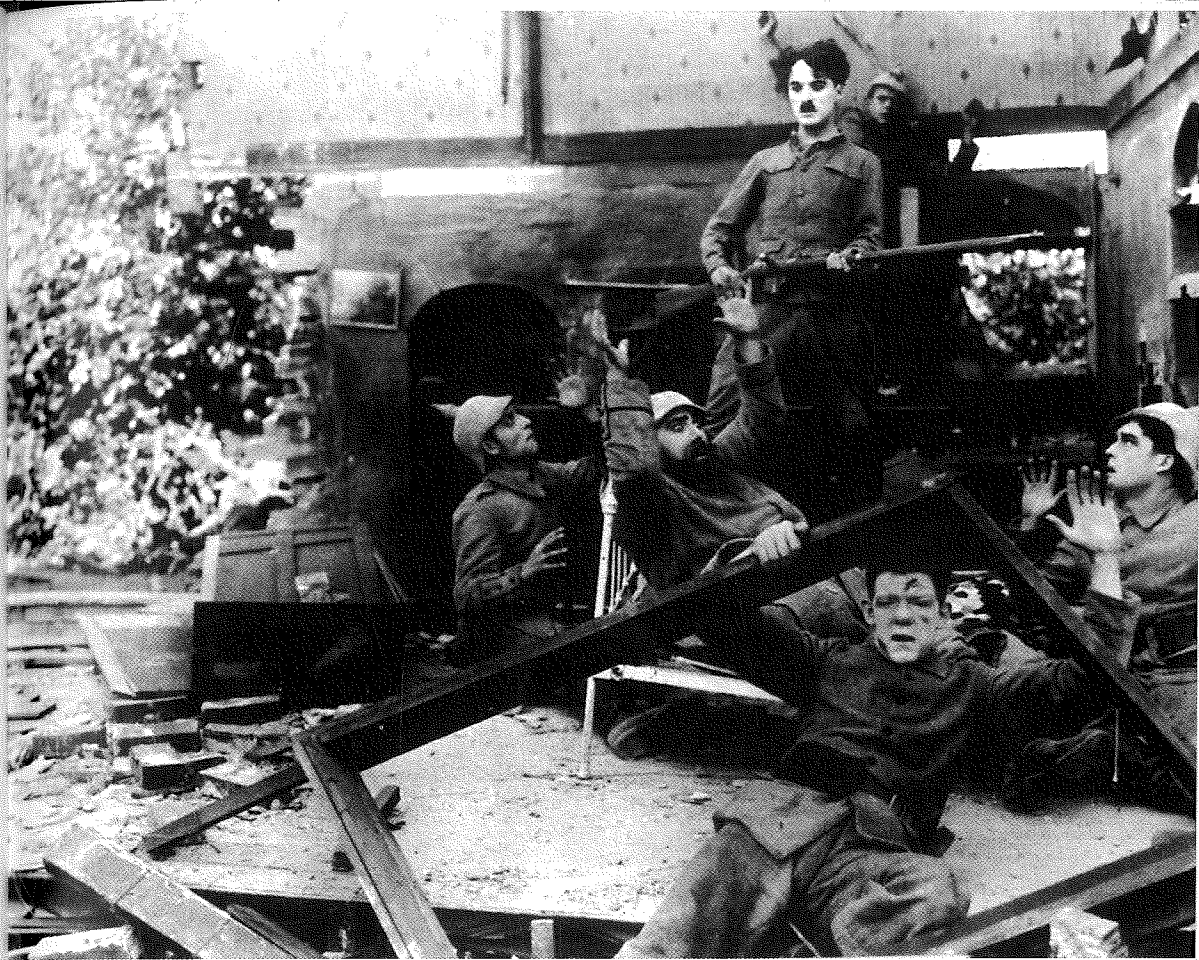


*Сам ѝроѝив сѝѝе зла
Чарли Чајлин во „Дојденецоѝ“*

неговиот горен дел го сочинуваат елегантниот полуцилиндар, пластронот и папијон краватата, а долниот дел панталоните кои паѓаат и огромните чевли, поголеми за неколку броја (поделбата на горен и долен дел сигурно не е случајна). Спојувањето на костум со крајна елеганција (да се потсетиме дека маската на Макс Линдер беше изградена според барањата на

доследната, монолитна елегантија на еден 'светски човек', а Чаплин почна да снима во времето кога комичарскиот стереотип на Линдер ѝ беше познат на публиката и влегуваше во нејзините очекувања) и со една крајна парталавост и олабавеност се пренесуваат и во Чарлиевите гестови и мимика. Елегантните, беспрекорни светски манири, со кои Чарли го поткрева полуцилиндерот или ја поправа вратоврската, се обединуваат со гестовите и мимиката на скитникот. Чарли како да е составен од два човека. Со тоа се постигнува неочекуван ефект“. Во истата фирма го снимил и својот прв значаен филм *Скипник* (*The Tramp*, 1915), со чиј хумор ги подвлекува и трагичните аспекти на скитничкиот живот.

Преминот на Чаплин во „Мјучуел“ (1916-1917) е време кога тој творечки целосно созрева и кога и при митот на ѕвезда, со која беше крунисан, неговиот талент не му пречеше да ја развива со нов рафинман асоцијативноста на својот хумор, а во содржините на бурлеските да прави нови и побогати синтети на темите на слободата, инаетот, отпорот, самољубието, индивидуализмот итн. Во „Мјучуел“ се зголемуваат и неговите хонорари, тој седмично добива плата од 10.000 долари и уште 150.000 долари за потпишувањето на договорот. Негова обврска е да снимил дванаесет филмови годишно, погодност што ќе му помогне да ѝ се посвети со поголема студиозност на портретот на својот лик, како и на збогатувањето на хуморниот ефект на неговите бурлески. Оваа грижа за унапредувањето на уметноста на комиката ќе вроди плод и овде Чаплин ќе снимил некои од своите најдобри кусометражни филмови, кои понекогаш потсетуваат на комедиите на Мек Сенет. Чаплин можел слободно да експериментира и да учи. Но, филмовите направени во „Мјучуел“ се разликуваат и по една нова вредност: во нив беа нескриено нагласени општествената критика и сатирата. Тоа во прв ред се однесува на остриот тон на социјалната полемичност, што јасно се одгласува во *Мирнајџа улица*, потоа на темата на репресивноста, што грубо ја манифестираат властите, во филмот *Надзорнички во продавницата* (*The Floor Walker*), на монденската лековерност и саможливост во филмот *Лекување* (*The Cure*), на самоволието на администрацијата во *Дојденецот* (*The Immigrant*), сите од 1917 година, итн. Познатиот чешки теоретичар Пјотр Богатирјов (*Petr Bogatyrev*), во анализата на некои од филмовите од оваа фаза на Чаплин, покажува како авторот на *Мирнајџа улица*,



*Непоправлив индивидуалист и на фронтот
„Пушка на рамо“ на Чарли Чаплин*

„било да се работи за неговиот актерски израз или за структурирањето на неговите сижеа, ги употребува принципите што често се користат во книжевната и театарската традиција, а особено во театарот на масите: неменливиот тип со карактеристична маска, градењето на сижеата засновани врз паралелизми и контрасти, сижеа со ретардација итн.“

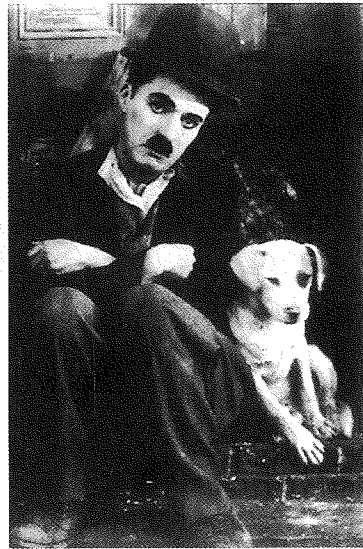
Но, иако прифатени со восхит од публиката и од критиката, овие филмови се сепак далеку од делата во фазата која претставува зенит на неговата творечка зрелост и триумф на неговиот раскошен талент. Меѓутоа, Чаплин веќе овде ќе ги назначи рамките и насоките во кои се движат неговите критички опсервации, неговиот хуманизам, визионерство и хумор. Веројатно не се без основа и забележувањата дека во

филмовите снимени за „Мјучуел“ Чаплин најголемиот дел од фантазијата го става во служба на оној импулс на својата личност што ќе ѝ донесе слобода само на неговата индивидуа и нејзините каприци. Ова е и период кога беше дефинирана и до крај обликувана маската на малиот скитник, чиј прототип Чаплин долго го барал и меѓу неговите претходници (Макс Линдер, Мек Сенет), но и меѓу луѓето што ги запознал во својата рана младост: „Долго време се колебав - вели самиот - затоа што не знаев кој жанр комедија ќе одберам. Но, по некое време, почнав да се сеќавам на оние мали Англичани со црни мустачиња, во затегнати панталони, со бамбусово стапче во рацете, и решив да ги земам како модел. Според мое мислење, особено беше погодно бамбусовото стапче, бидејќи наскоро почнаа да ме препознаваат по тоа стапче и бидејќи со него се користев на семожни начини, па и тоа, само по себе, стана комично. Де ќе закачев со него некого по ногата, де би го фатил со него соседот по рамото, па така, со овие гестови, предизвикував смеа во салатата“.

Во тој стремеж да ги брани соништата и дигнитетот на малите луѓе, Чаплин не ретко ги афирмираше повисоките хуманистички критериуми, кои, веќе утре, ќе му го отворат патот до љубовта кон луѓето, до сочувството со нивните страдања. Затоа се чинат помалку разбирливи забелешките упатени на неговиот божемен егоизам и егоцентризам, што навидум се граничи со агресивност. Кругот на опсервациите, според овие толкувања, се ограничува на објектите што уште во првата рефлексивна станале интересни за посесивните склоности на Чарли. Но, бидејќи таа верига, што ја сочинуваат убавици, полицајци, насилници од улица, сити банкарни надзорници и множество самозадоволни креатури, не може туку така да влезе во светот на неговата интима и да сочувствува со неговата позиција на скитник, Чарли одговара на нивната рамнодушност и блазирана одбојност со агресивна готовност да ги казни. „Луѓето кои ги персонифицираат престижот и власта - ја објаснува Чаплин својата привидна агресивност - и кои не ретко се заробени од оваа појава до коски, прикажани во смешен облик предизвикуваат смеа. Гледајќи ги незгодите во кои тие паѓаат, публиката се смее многу повеќе отколку тие исти незгоди да им се случат на обичните смртници“. За Албер Лафе, изворите на смеата во комиката на Чаплин се мошне обилни, но, пред да стаса до нивните вртоци, на тален-

тот не ќе му бидат доволни фантазијата и семоќната интуиција, тој ќе мора да се потпре и врз искуството: „Еден од најстарите облици на филмската комика е несмасноста во служењето со стварите и побуната, која, се чини, доаѓа од самата нивна неподвижност. Чарли, на пример, гледа како стварите му бегаат со некаква патолошка тврдоглавост, но ние будно следиме и чувствуваме дека тоа се едноставно ствари кои постојат такви какви што се, кои на ништо не му се приспособуваат и кои мирно си наоѓаат своја рамнотежа. Тестото од кое Чарли како фурницки помошник не може да се ослободи, теговите и рачките за вежбање, меѓу кои се бори, клупата што се превртува, вратата што се врти и притоа го зафаќа, го отфрла, повторно го зафаќа и го влече Чарли заедно со дебелиот во бесен круг... Сето тоа се предмети кои небаре се откинуваат од човекот со некој несопирлив инает и тоа, би рекол, се откинуваат или ја вршат својата работа спротивно од употребата за која се наменети токму затоа што се наполно пасивни и затоа што се играчки на рамнодушната своеобразност“. Сепак, од квалификациите егоцентризам, посесивност и агресивност повеќе би соодветствувале одредниците слободољубие, индивидуализам, борбеност и одбивање да се прифати поредокот заснован врз репресивност и властољубие.

Кога Чаплин во 1917 година преминал во „Ферст Нешионел“ (First National) со договор од еден милион долари, со тој чин како да е навестена новата фаза од неговиот творечки развој. Неговите филмови се веќе подолги, ликовите типолошки појасно профилирани, а ситуациите го откриваат скитникот како психолошки и емоционално посложен лик. Во неговиот прв филм работен за „Ферст



*„Кучешки живош“
Чарли со својот
единствен пријател*

Нешионел“ *Кучешки животи* (A Dog's Life, 1918), Чарли веќе не го брани само сопствениот идентитет и достоинство, тој прв пат покажува сочувство и солидарност со судбината на едно друго суштество, макар што тоа суштество е куче, а во комедијата *Пушка на рамо* (Shoulder Arms, 1918) неговиот изразен индивидуализам му се противи на секој вид милитаризам, дури и кога со него се величи патриотизмот. Во овој филм Чаплин ја игра рољата на еден сојузнички војник (кој типолошки го антиципира речиси истовидниот лик во *Големииот диктатор*). Третиот филм од овој период *Сончевата страна* (Sunnyside, 1918) е една од варијациите на Чаплин да побегне од суровоста на секојдневието во сферите на сонот, каде што се подбива со безобличниот пуританизам на газдата кај кого слугува. Тоа бегство во илузијата на слободата Андре Базен го наоѓа во индиферентноста на Чарли спрема каква било категорија на општествена светиња: „Старите филмови на Чарли претставуваат највисок дострел на антиклерикализмот кој може да се замисли во однос на провинцијалното пуританско општество на Соединетите Држави. Доволно е да се потсетиме на *Аџијаџа* и на чудовишните лица на калуѓерите, поповите, на огорчените беззаби богомолки, на свечените и аглестите квекери... Но, основната сила на сликата лежи во киселината, која, иако е врежана во бакрорез, всушност не е антиклерикална, туку нешто што може да се нарече целосен аклерикализам. Впрочем, тоа на филмот и му дозволува да остане во границите на подносливото; воопшто нема тенденција за сквернавење. Ниенеден свештеник не би можел да се навреди од грдата облека на Чарли. Но, тоа е уште полошо: како некое сведување на нула на она што ја оправдува личноста, нејзината вера и нејзините постапки“.

И покрај совршената хармоничност што ја постигна со сите хуморно наративни и алегориски елементи во овие филмови, Чаплин ќе продолжи со поголема страст и творечка енергија да ги збогатува и да ги прави попривлечни целите на својата уметност во делата снимени во наредниот период. За разлика од творештвото и имагинацијата која кај еден Грифит или Мек Сенет долго време се чинеше неисцрпна, но сега веќе очигледно почнуваше да стагнира, генијот на Чаплин допрва се подготвуваше да ги создаде најголемите ремек дела.



ШВЕДСКА ГОЛЕМА СТРАНИЦА
ВО ИСТОРИЈАТА НА ФИЛМОТ

*„Вейер“
на шведскиот режисер Виктор Шестрем*

МИСТИКАТА НА ОСАМАТА: ВИКТОР ШЕСТРЕМ

Крајот на Првата светска војна Европа го дочека со една друга експанзија, онаа на американскиот филм, кој, ги освојуваше непречено пазарите на стариот континент, до вчера резервирани за производите на француската, италијанската, данската и германската кинематографија. Освен во Русија, каде што по Октомвриската револуција дојде до поопштествување на филмската индустрија и до силен замав на уметноста на филмот, сите пазари во Европа беа под доминација на Холивуд.

Војната не изврши влијание само врз стопанското профилирање на филмската индустрија и врз реструктурирањето на пазарите. Таа, по пустошењата што ги предизвика, влијаше пресудно и врз формирањето на една нова слика на светот што филмските автори им ја понудија на новите генерации гледачи. Во Германија се роди харизматичната и контроверзна школа на експресионизмот. Во Франција филмските уметници му даваа отпор на баналното секојдневие, бранејќи ја новата рожба на фантазијата, уметноста на филмот, што ја нарекуваа движење на душата, унапредување на сонот или *фотиогениј*, слогани преземени од номенклатурата на авангардата. Русија се определи за романтичарското величење на измените што ги ветуваше Револуцијата, а Америка се всидри во профитабилните закони на индустријата. Холивуд ѝ ги подреди на индустриската моќ самостојноста и угледот на филмските работници, становиште кое ќе стане особено забележливо по комерцијалниот дебакл на најскапиот филм од сите времиња, ремек делото на Дејвид Грифит *Нейтралност*.

Во овој амбиент на противставени концепции и програми Шведска ја најде својата шанса да му ја покаже на светот оригиналноста на своите фолклорни традиции и да ја афирмира, пред конфузниот поредок на вредностите на Европа, елегичната величественост на своите саги и преданија. На тој пробив во пазарите на Европа му дадоа значаен поттик и по-

волностите на производната структура на единствената продуцентска куќа во земјата „Свенск филминдустри“ (Svensk Filmindustri), и загубениот престиж на францускиот филм, и задоцнетата експанзија на Холивуд, но, пред сè и повеќе од сè, оригиналноста на содржините и поетската транспозиција на старите преданија што најдоа место во филмовите на шведските филмски уметници, а во прв ред на најзначајните претставници Виктор Шестрем и Мориц Стилер. Во разработката на лиците на експресионизмот кои не ја изневеруваат природата, засновувајќи се врз значењето на пејзажот и на предметите, Жан Митри им доделува високо место на овие двајца мајстори на шведскиот филм, признавајќи дека тие меѓу првите почнале да ја поврзуваат природата со душевната состојба на ликовите: „Продолжувајќи ги најздравите стремежи на данската кинематографија, Шестрем и Стилер се заслужни што во европскиот филм за прв пат се почувствуваа животворните сили на *природата*. Донесувајќи ја, со големите легендарни теми на своите саги, и смислата за пределот, тие со широкиот замав на нордискиот ветер ја збришаа заразната атмосфера на афективната состојба на раздразнетост и паѓањето во несвест в постела. Пправејќи од *пределот* главна личност на драмата, или барајќи во самата природа симболичен израз на своите трагедии, тие компонираа во помала мера експресионистички, а во поголема мера изразни, и тоа исклучително изразни слики. Со нив просторот - смислата за простор - повторно дојде до своите права“. Виктор Шестрем беше длабоко поврзан со корените на скандинавската традиција, со нејзините легенди и верувања, со далечните одеци на подвизите од нејзините анонимни и митски херои, додека Стилер не ги криеше своите афинитети за проблемите на урбаната средина и за космополитските перспективи во кои се протега или згаснува човековата драма.¹

Виктор Шестрем (Victor Sjöström, 1879-1960) потекнува од семејство во кое се негувал духот на актерската уметност (мајка му била актерка). Уште во студентски години настапувал во театарските дружини, а кога основачот на „Свенск филминдустри“ Чарлс Магнусон (Charles Magnusson) се запознал со оригиналноста на неговиот талент, му доверува не само

1) „Во шведските филмови треба да го бараме изворот на обновата на експресионизмот и неговото вклопување во специфичните закони на филмот“, вели Жан Митри.

улога на актер, туку и задача на режисер. Прв позабележан успех по серијата епигонски остварувања, правени според образецот на данската продукција, постигнува со социјално и критички интонирана драма *Ингеборг Холм* (Ingeborg Holm, 1913), која интелегенцијата ја прифаќа со нескриен восхит. Потоа следува подолг период на творечка и стилистичка консолидација. Во тоа време ќе сними триесетина филмови кои ќе го научат како да ја зачува хомогеноста на епската нара-



*Единство на човекови и природата
„Ормејнички Евјинг и неговата жена“ на Шестјерм*

ција, без притоа да ги оштети основите на индивидуалноста и емоционалниот интегритет на поединечниот лик. Доблестите на неговиот талент, кој непогрешно го води до хармоничноста на индивидуалната драма, нејзиниот епски контекст и нераскинливата врска на луѓето со амбиентот во кој љубат и страдаат, ќе триумфираат во филмот *Терје Виџен* (Terje Vigen, 1916), кога почнува циклусот филмови што во сите учебници се оквалификувани како ремек дела. Шарл Форд (Charles

Ford) забележува дека со филмот *Терје Виџен* во филмскиот свет навлегоа „природата, огромните пространства, заедно со еден морализам кој не можеше да ги заобиколи наивизмот, студовите, снеговите и легендите. Сево ова никогаш пред тоа не беше видено на екранот“. Една од оригиналностите на овој филм правен според баладата на Ибсен (Ibsen) е тоа што сето дејствие, кое нè враќа во годините на англиската блокада против Наполеон, се случува на море. Морето игра иста драмска роља како и главниот херој, сиромашниот рибар, кој, обидувајќи се да се снабди со храна од Данска, бива фатен и фрлен во затвор. Неговото семејство умира од глад, а тој, очаен, живее со единствената желба да му се одмазди на англискиот офицер кој го уапсил, но кога конечно ќе му се укаже таква можност, тој ја напушта намерата да се одмазди. Покрај неконвенционалноста на сценариото, значајно е што во овој филм Шестрем ја внесува природата како активен учесник на една драма, но и како нејзин метафоричен интерпретатор. Во трагичната судбина на сиромашниот рибар заземаат незаменливо место разбранетото море, луњите, застрашувачките бранови, темните облаци и опасните шилци на карпите.

Не е позанемарлива улогата на природата и во наредниот филм на Шестрем *Огмешникој Евјинд и неговата жена* (Berg Evjind och hans hustru, 1917).¹ Овде заканите на морето ги заменуваат опасностите на планината, во која бегаат двајцата прогонети љубовници. Уште на самиот почеток од филмот Шестрем нè воведува во темата на природата, отсликувајќи ги исландските ридишта (каде што се случува дејствието) во нивната реалистичка присутност. Подоцна, кога ќе се открие дека човекот во кого младата и невина селанка се вљубила, всушност, е убиец, таа ќе се согласи заедно со него да побегне во шумата. Во почетокот планинскиот пејзаж ќе ги пречека гостољубиво, со убавините на своите тајни промени. Но, колку повеќе минува времето, проколнатите љубовници мораат да бегаат подлабоко во планинските, диви предели, каде што ги чека неумоливата смрт. Разјарената снежна луња и во оваа поставка на режисерот има иста драмска функција како и бу-

1) Според мислењето на Жорж Садул, хармонијата постигната меѓу природниот пејзаж и конструкциите во студиото ни во еден момент не беше прекината: „Ниту еднаш до тогаш филмската синтакса не била применета со толку големо умење“ како во случајот со филмот *Огмешникој Евјинд и неговата жена*.

рата на морето во *Терје Виџен*, таа на ист начин ги убива љубовниците, како на нив да го кренал целатот својот меч. Жан Митри во анализата на тематските поделби на приказната за проколнатите љубовници во овој филм прави аналогии со структурите на античкиот еп: „Трите дела на филмот: фармата, планината и самотијата на бескрајниот снег, кои би можеле да навестат дека се работи за театарска структура, многу



Виктор Шестрём на снимањето на филмот „Ветер“ во пустината Мохави (САД, 1928)

помалку изгледаат како чинови на театарско дејство отколку како пеење од некој еп. Оваа поделба, впрочем, се забележува единствено преку драматуршки оправданите промени на местата, но траењето, како секогаш, недостига. Како секогаш, тоа се мигови меѓусебно поврзани со последователни претопувања. Меѓутоа, бидејќи делото е многу помалку психолошко, отколку лирско, тоа овде нема поголемо значење отколку

во епот. Земајќи ги предвид сите размери на *Илијада*, таа исто така, е дисконтинуирана; исто така и *Енеида* и *Леџендаиша на вековише*. Суштината е во тоа што суштествата зрачат низ пејзажот, којшто го преобразила егзалтацијата на нивните срца, низ говорот на потокот, на планината, на снегот, чија симболика премногу е очигледна за да биде потребно тоа да се подвлекува“.

По овој вистински потфат, кој ги брише разликите меѓу сликите направени во екстериер, под ведро небо, и оние од инсценациите во студиото, Шестрем се нафати да го екранизира познатиот роман на Селма Лагерлеф (*Selma Lagerlöf*) *Ерусалим* (*Jerusalem*). Филмот беше снимен како трилогија: *Инџмаровише синови* (*Ingmarssönerna*, 1918), *Карин, ќеркаиша на Инџмар* (*Karin Ingmarsdotter*, 1919), а третиот дел *Наследствоишо на Инџмар* (*Ingmarsarvet*, 1924) му беше доверен на Густав Моландер. Деловите на трилогијата што ги направи Шестрем се уште една потврда на неговиот талент, чудотворно способен од секоја реплика да направи слика со внатрешен ритам која го антиципира исходот на една сеопфатна и непредвидлива драма, која во литературата единствено автентичен облик нашла во формата на епот.

Иако Шестрем најчесто се слави како поет на природата, тој е подеднакво суптилен толкувач на драмските судири разгорени во амбиентот на ентериерот. Езотеричната просирност и драматичност на ентериерот Шестрем не ретко ја истакнува, служејќи се со техниката на вештачкото осветление. На оваа постапка најпрвин ќе прибегне во амбиенталното обликување на филмот *Манастирош кај Сендомир* (*Klostret i Sendomir*, 1919), работен според истоимената новела на Грилпарцер (*Grillparzer*), но неговиот труд и инвенција вложени во предизвикувањето посебни ефекти на вештачкото осветление ќе вродат особено богат плод во филмот *Кочијаш* (*Köcka-len*, 1920).¹ Инаку, дејствието на овој филм го следеа со вид-

1) Восхитот за визуелните и метафизички вредности што за филмот *Кочијаш* го манифестира Рене Жан, кога вели дека овде „животот и легендите, стварноста и фантастиката виртуозно се вкрстуваат, а Шестрем ги користи со подеднаква виртуозност сите технички достигнуања што му биле на располагање“, не го дели Жан Митри кога констатира: „Овде сонот, смртта, привиденијата и јавната исповед се слеаја во некоја мешаница на гнасен реализам и престодушен спиритуализам“, иако не одречува дека „Шестрем ја користел за поетски цели двојната експозиција со вештина која до тој миг не била достигната“.



„Вейер“ на Шестрем

ливи тешкотии и неговите современици: фантомската атмосфера во која еден човек убиен на Нова година мора да ја вози Кочијата на смртта, во која ги собира мртовците, и денес предизвикува извесен немир на фантазијата. Двојната експозиција во која кочијата се движи меѓу безличната и незащитена толпа луѓе, потоа преку разбранетиот океан или низ напуштените, призрачни улици, е користена со некаква спиритистичка способност да се „објективизира“ светот на духовите, привиденијата и на соништата.

Поетиката на мистицизмот што го преплавува светот на живите и царството на мртвите во филмот *Кочијаш* ќе добие уште понагласено место во неговиот нареден проект *Искушение* (Ven dömer, 1921), во кој нашироко ја обработи темата на вештерството. Иако актуелноста и несмалениот интерес за стравотните слики на казните, гревот и одмаздите не стивнува ни до ден денешен, овој филм на Шестрем не беше многу добро прифатен од неговите современици. Со право или не, не беше награден со внимание, ни неговиот нареден филм, рабо-

тен според булеварскиот роман на Пјер Фронде (Pierre Frondaie) *Ойколена куќа* (Det omringade huset, 1922).

Новиот неуспех ја доведе докрај намерата да отпатува за Холивуд, каде што од 1923 до 1929 година, кога се врати во Шведска, снимил девет филмови. Неговиот прв значаен американски филм *Кулаџа на лаѓиџе* (The Tower of Lies, 1925) е и првото искушение, кое Шестрем го доживува мошне тешко, согласувајќи се да работи со актери (Лон Шанеј; Lon Chaney) кои не соодветствуваат на неговиот темперамент. Екранизацијата на романот *Гримизно писмо* (The Scarlet Letter, 1926) му ја враќа довербата и тој со нов елан пристапува кон реконструкција на атмосферата од шведските филмови. Овде ликовите на ист начин паѓаат во стапиците на страдањата и невозвратените љубови како во некои од неговите филмови снимени во Шведска.

Најзначајно дело на Шестрем остварено во Америка е филмот *Ветер* (The Wind, 1928), во кое во главната ролја настапува Лилијан Гиш. Забележувањата на Шарл Форд откриваат некои од поетските аспекти на филмот *Ветер*: „Шестрем успеа да создаде една атмосфера заситена од безумие и смрт, и да преведе во слика една невидлива личност - ветерот. Инспиративната соработка со снимателот Ларс Хансен (Lars Hansen), кого Шестрем го доведе од Штокхолм, и на Лилијан Гиш, чија интелигенција и сензибилитет достасаа до своите свездени мигови, му помогнаа на Шестрем да оствари едно ремек дело на нејата епоха во традицијата на шведската школа, но ситуирано во милјето на Америка“. Но, и укажувањата на Жан Митри не се помалку луцидни: „Ако се из земе кратката трагедија на силувањето (кое се обидува да го изврши врз младата жена еден груб авантурист), овде нема драма во вистинската смисла на зборот, туку некој вид потчинетост на човекот пред светот, драматизација на пејзажот со помош на кризата предизвикана од првобитното несогласување на девојката со светот и паничен страв, кој во исто време го симболизира стравот што во неа го влева човекот и нејзината сопствена фригидност. А природата овде станува траење поради тоа што му дава мера на развојот на нејзиниот карактер, кој го обликува според сопствената слика, бидејќи најпрвин ја уплашила со својата сила. Никогаш стравот не бил поприроден и поочигледен отколку во овој ужасен судир на девојката со ветрот, никогаш трагичната величина не била создадена со толку тро-

гателна едноставност“. И овде една елементарна појава, ветерот, се појавува како драмски и метафоричен лајтмотив, кој непосредно учествува во дејствието на филмот. Ветерот во почетокот на филмот ја пречекува гостољубиво младата дојденка од Југот, потоа тој ѝ помага да го скрие трупот на човекот кого го уби по неговиот обид да ја силува и, на крајот, пред да се избави од застрашувачките халуцинации дека убиецот ја гони, ветерот како ураган удира по осамената колиба каде што таа е засолнета и го чека спасот.

Иако овој филм несомнено спаѓа во редот на мајсторските дела кои го означува самиот квалитативен врв на немиот филм, тој не го постигна очекуваниот финансиски успех на Новиот континент. Затоа Шестрем и се согласи во наредните неколку години пред неговото враќање во Шведска да се занимава со комерцијални филмови, но, творечки, тие ќе останат во сенката на *Ветер*, неговото несомнено најдобро остварување во Холивуд.

По враќањето во татковината сите обиди на Шестрем да му се врати на филмот како режисер останаа безуспешни, се едно што во 1937 година во Англија за Александар Корда (Alexander Korda, 1893-1956) ја режира костимираната романса *Под свечен плаши* (*Under the Red Robe*, 1937). Кариерата ја продолжи како актер и во таа улога се појави во филмот на Ингмар Бергман (Ingmar Bergman) *Дивиите јагоди* (*Smultronstället*, 1957), како остарен професор кој се сеќава на младоста.

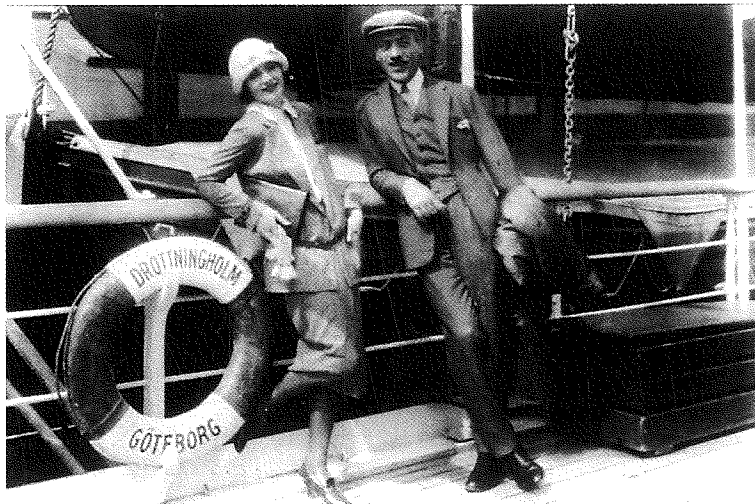


*Грета Гарбо
во „Сага за Гесја Берлинг“*

РАФИНМАН НА РЕЖИЈАТА: МОРИЦ СТИЛЕР

Ако Виктор Шестрем импресионира со цврстината и силата на својата поетика која се напојува од изворите на традицијата, Мориц Стилер (Mosche, Mauritz Stiller, 1883-1928) нè придобива за својата уметност со рафинманот на употребата на изразните средства што ги зема од повеќе извори и ги култивира во совршено урамнотежени пластични системи. Постојат различни толкувања и оценки за домените на уметноста на Стилер, според кои таа му припаѓа на понизок ранг од рангот на којшто е поставен Шестрем. Но, овие два дина на шведскиот филм стојат рамноправно на фонот на историјата, само што секој од нив се изборил за ова високо место со различни средства.

Мориц Стилер, син на руски музичар, уште во годините на раната младост работел како актер, сценарист и режисер.



Греџа Гарбо и Мориц Стилер на пати за САД

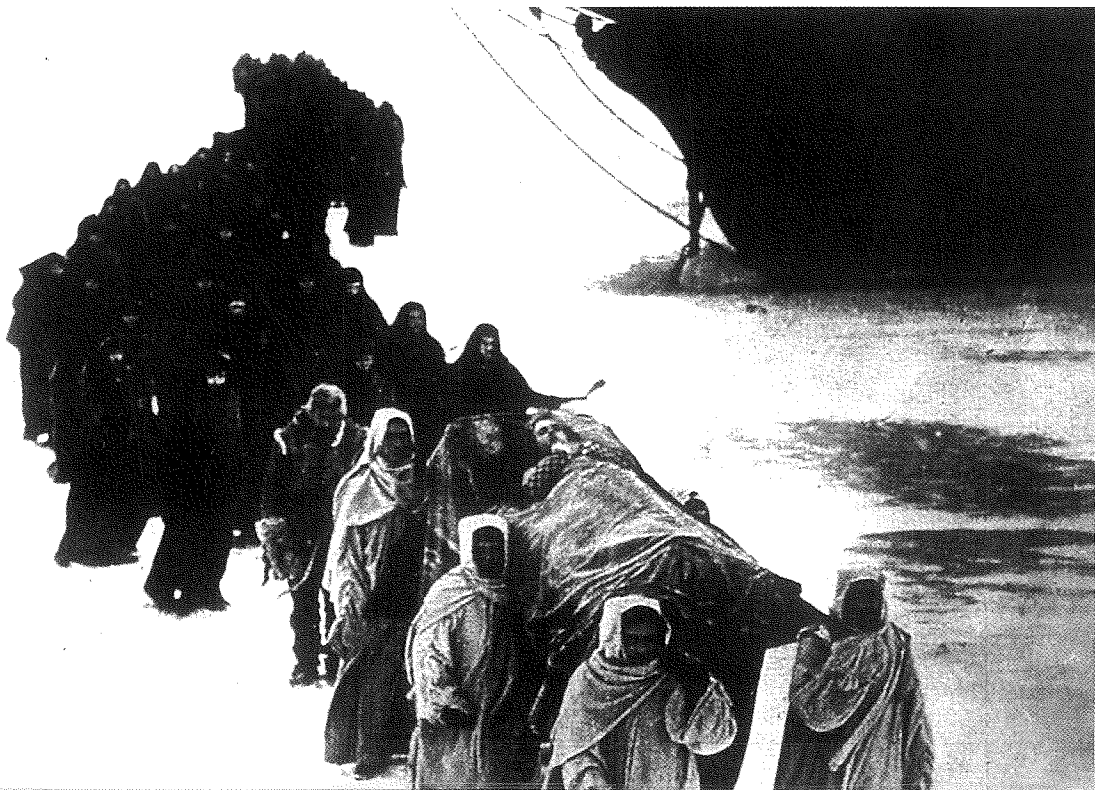
И тој, како и Шестрем, најде поддршка во Чарлс Магнусон, кој во 1912 година го ангажирал во „Свенск филминдустри“. Овде под влијание на данскиот филм ќе снимат неколку монденски драми и комедии, како мелодрамата *Црни маски* (*De svarta maskerna*, 1912), во која мошне успешно ја користи драматургијата на акционите жанрови, потоа филмот *Вампирка или моќта на една жена* (*Vampuren*, 1912), мошне препознатлив по одомакените клишеа преземени од данскиот филм, во кој се издвојува ликот на демонската жена, како и комедијата *Љубовта и новинарството* (*Kärlek och journalistik*, 1916), во која се зборува за приклученијата на една новинарка вработена како собарка кај еден научник. Во сите овие филмови главната машка ролја ја толкува Виктор Шестрем. Влијанието на данскиот филм се чувствува во мера која донекаде можеше да ја загрози изворноста на авторовата инспирација и во филмот *Ерошкон* (*Erotikon*, 1920). Покрај соблазливоста на приказната комбинирана со хумор, за успехот на оваа „софистицирана“ комедија се заслужни богатите сценографски реквизити и барокниот сјај на декорот. Навистина, луксузните рамки не ѝ додаваат на приказната некој емоционален квалитет на доживувањата, но низ пукнатините на брачните недоразбирања сепак проблеснува идејата дека овие наконтени рицари не умеат да љубат.

По годините на творечка и стилска консолидација уследи периодот во кој Стилер ги направи своите ремек дела, три филма работени според романите на Селма Лагерлеф, кои му донесоа светска слава: *Боѓајството на господарин Арн* (*Hern Arnes Pengar*, 1919), *Саѓа за Гунар Хеде* (*Gunnar Hedes saga*, 1922) и *Саѓа за Геста Берлинг* (*Gösta Berlings saga*, 1924). Дејствието на првиот од овие филмови се случува во XVI век на брегот на Северното Море. Младата Елсалил се вљубува во еден шкотски мисионер, кој пред тоа го убил нејзиниот татко. Кога несреќната девојка ја дознава вистината за злосторството на човекот во кого се вљубила, таа ја плаќа со животот својата грешна љубов. Во антологиската завршна сцена на погребот на Елсалил, режијата е доведена до совршенство и во неа хармонично се преплетуваат пластичните вредности на сликата, раскажувачкиот ритам и трагичарскиот патос на мизансцената, од која како да се одгласува последниот лелек на агонијата на вљубеното срце и болката на чија трагична убавина ѝ се подредуваат и природата и

луѓето. Свечената и трагичарска иконографија на *Нибелун-
зиите* на Фриц Ланг и завршните сцени од *Иван Грозни* (Иван
Грозный, 1945, 1958) на Сергеј Ејзенштејн, сигурно ѝ должат
многу на пластичната убавина на филмот *Богајќствојо на
ѓосјодин Арн*.

Леон Мусинак (Léon Moussinac), еден од првите теоре-
тичари на филмот, го пофали Стилер за инвентивната
употреба на пејзажот во *Богајќствојо на џосјодин Арн*, со
што, се чини, го надмина и својот учител Шестрем: „Тој на-
прави од пределот активен елемент на дејството... Со каква
чудна сила се здобива пределот, искористен на ваков начин: со
карактер на сцена, тој го разјаснува или дополнува гестот или
изразот, ја открива психологијата на драмата. Италијанците
нè изморуваа со блескавите и бескорисни афекти во милјето
на прекрасните пејзажи. Швеваните - по Американците и по-
сигурно од нив - дојдоа во вистинскиот миг повторно да во-
спостават рамнотежа“. И подоцнежните анализи на Жан Мит-
ри ќе ги откријат пластичните вредности на *Богајќствојо на
ѓосјодин Арн*, длабоко истоветни со интимната драма на
ликовите: „Во *Богајќствојо на џосјодин Арн*, во кој преде-

*Во играќикајта учесјовува и џејзажот
„Богајќствојо на џосјодин Арн“ на Мориц Сјилер*

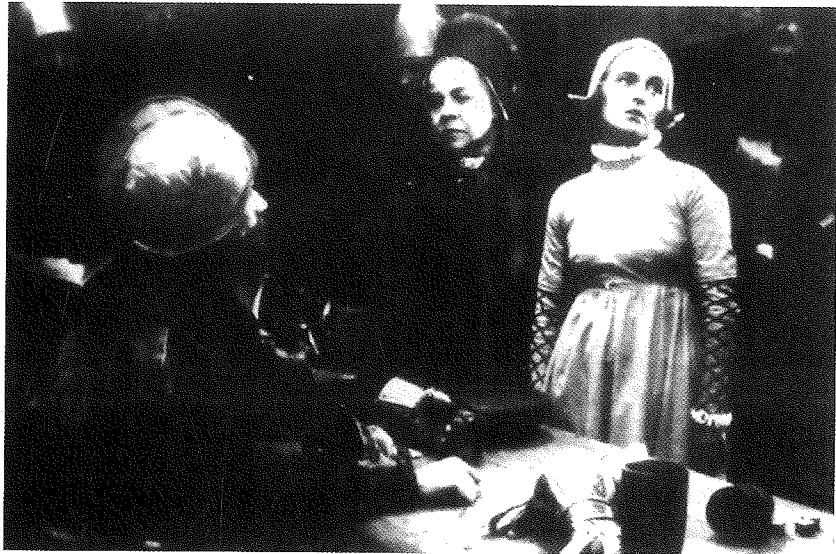


лот играше најголема ролја, декорот на ентериерот што извонредно се поврзуваше со пределот, стана, како и тој, личност на драмата. Ликовната композиција, надминувајќи сè она што е вообичаено во театарот, потчинета на барањата на дејствието и на поетската вистина на сижето, го преобразуваше лиризмот својствен на легендата во незаборавни слики, како што е бегството низ ледените пространства, смртта на Елсалин и завршната сцена на погребот“.

Во *Сага за Гунар Хеге*, работена, исто така, според романот на Селма Лагерлеф, Стилер се прифаќа за ризичниот потфат да ја расветли животната драма на потомокот на едно аристократско семејство, кое сака младиот човек да го оттргне од неговата љубов спрема циркуската танчерка. Иако конвенционалноста на оваа фабула изгледаше дека ќе ја истисне во заден план интимната драма на проколнатите љубовници, Стилер со вештина на еквилибрист балансира од полот на фантастиката и мистицизмот кон полот на реализмот, така што во таа чудна комбинација се ослободува флуидот на моќната, незгаслива љубов и грубоста на силите што страшно посакуваат да ја уништат.

Литературните вредности, втиснати во филмската слика како некој вид животворен амблем, ќе бидат зачувани и во наредниот филм на Мориц Стилер *Сага за Гесџа Берлинг*, макар што овој калиграфски стилист овде ќе покаже некои знаци на замор, кои, пак, од друга страна ќе ги неутрализира појавата на една нова актерка, убавата и талентирана Грета Гарбо (Greta Garbo, 1905-1980). Но, на *Сагајта за Гесџа Берлинг* не можат во никој случај да ѝ се одречат поетските вредности, кои ќе ги откриеме и во наративната структура на приказната за една голема љубов и во нејзината ликовна фактура.

Тандемската соработка што Стилер и Грета Гарбо ја воспоставија во филмот *Сага за Гесџа Берлинг* не заврши со овој филм. Големиот уметник долго време се држеше до деликатната и заштитничка позиција на Пигмалион во однос на неспорниот талент и двосмислен шарм на Грета Гарбо. Стилер беше тој што од меланхоличната и по малку одбојна, но подеднакво привлечна насмевка на „божествената“ Гарбо, создаде мит во кој милиони гледачи ќе бараат некаков пасивен отпор за своите порази и изиграни надежи. Речиси сета енергија што ја одбиваше да ја вложи во снимањето, тој ѝ ја посвети на подигањето митски споменик на младата и убава деби-



*Спој на духоџ на литератџурата и живото слики
„Богајствоџо на господин Арн“
сџоред романоџ на Селма Лагерлеф*

тантка од неговиот филм *Саџа за Гесџа Берлинџ*. Стилер најпрвин џ обезбеди една извонредно убава ролџа во филмот на Георг Пабст *Улица без радосџ* (*Die freudlose Gasse*, 1925), снимен во Берлин, а потоа ја одведе во Холивуд, каде што ја чекаше бриљантна кариера.

Во Холивуд, Стилер почнува да снима со својата ѕвезда. Но, режијата на неговиот прв американски филм *Заводнички* (*The Temptress*, 1926) му беше одземена и него го заврши Фред Нибло (Fred Niblo, 1874-1948). Иако со нарушено здравје, Стилер продолжи да снима, па филмовите со тогаш големата ѕвезда Пола Негри *Хошелоџ Империјал* (*Hotel Imperial*, 1927) и *Женаџа џред суд* (*The Woman on Trial*, 1927), сеедно што не можат докрај да се споредат со квалитетот на неговите дела направени во Шведска, сепак се одликуваат со стилска конзистентност, со динамично водење на дејството, а постигнат е и завиден комерцијален успех. Во 1928 година се врати во Шведска, каде што, освен неговиот стар пријател, Виктор Шестрем, кој остана докрај со него, се чини, сите други го заборавија.

Се разбира, Шестрем и Стилер беа најзначајните и највлијателни авторски имиња кои во втората деценија од векот го прославија шведскиот филм. Меѓутоа, тие не се и единствените кои придонесоа за големиот углед и за влијанието што оваа нордиска кинематографија го изврши, не само во околните европски филмски центри, туку и меѓу синеастите во Америка. Довчерашниот актер Руне Карлстен (Rune Karlsten) влезе во тој творечки круг на талентирани режисери, особено по филмот *Кога љубовта зайоведува* (Ett Farligt Frieri), а Џон Бруниус (John W Brunius, 1884-1937) незапирно го потврдуваше својот талент снимајќи во сите жанрови, па и во историските спектакли како *Карло XII* (Karl XII, 1925), кој со величественоста на инсценациите можеше успешно да им конкурира и на италијанските костимираны спектакли. Бенјамин Кристенсен (Benjamin Christensen, 1879-1959), кој заедно со Карл Дреер дојде од Данска, ќе ја задолжи шведската кинематографија со мајсторското дело *Гаџање* (Häxan, 1921). За овој несекојдневен документарен филм Кристенсен собирал податоци со археолошка страст од документи и литература настаната во XVI и XVII век. Во глетките што ги обелоденува не се воздржува да ги прикаже најстравотните и најбесрамни дејствија кои човек е готов да ги изврши само за да ја задоволи својата алчност, похота и настрана страст. Монтажата на овие зачудувачки сцени, што иконографски потсетуваат на Бројгел (Bruegel), е инспирирана од фламанската школа. По овој филм за мрачните празноверици, Кристенсен не успеа квалитативно да направи нешто слично, иако во Холивуд снимил неколку филмови, кои, меѓутоа, се втопија во морето на просечноста. Густав Моландер (Gustav Molander, 1888-1973) можеби и не се прослави многу со трилогијата на Виктор Шестрем, работена според прозата на Селма Лагерлеф, во која тој го направи третиот дел, *Наследството на Ингмар*, но затоа екранизацијата на познатото дело на Селма Лагерлеф *Ерусалим* (Til Osterland, 1926) му донесе големи признанија.

ГОЛЕМИТЕ ПАТЕШЕСТВИЈА НА КАРЛ ДРЕЕР

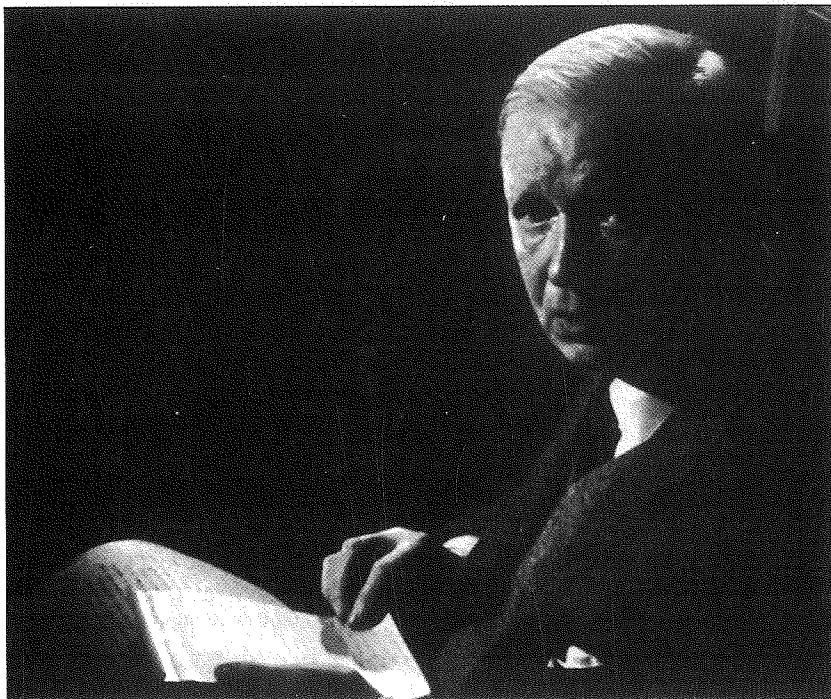
Најзначајното авторско име кое, понесено од сјајот на шведскиот филм, дојде од родната Данска да работи за „Свенск филминдустри“ е Карл Дреер (Carl Theodor Dreyer, 1889-1968). Фасциниран од особеноста на творчката личност на Дреер, францускиот критичар Андре Тешине смело ќе изјави: „Рудиментарен, осамен, вонвремен, Дреер никому ништо не му должи, па дури ни на самиот себе. Ако сакаме да видиме каде се наоѓа седмата уметност, погледот треба да го свртиме на друга страна... Изгледа дека во студените земји вечерите се пријатни и никогаш не завршуваат. Така приказните на Дреер допираат до нас. А гласот на раскажувачот, наместо да говори, или токму заради тоа што премногу говори, се чини ни раскажува дека долго нас нè слуша.“

Иако својот прв филм го снимил во Данска кога оваа кинематографија сè уште беше меѓу најпрестижните во Европа, неговиот опус никако не може да се одреди како дело што ѝ припаѓа на една кинематографска традиција и школа. Од тринаесетте играни филмови реализирани меѓу 1918 до 1954 година, само пет се дански; за француските продуценти го снимил можеби своето најзначајно ремек дело *Сирачањата на Јованка Орлеанка*, а по неколку филмови подеднакво достоинствени за почит се направени во Германија и Норвешка. Секој од овие филмови го носи - како негова прва карактеристика - печатот на авторската личност, неговата духовност, сензибилност и мисловност, а дури потоа, како далеку помалку значаен аспект, може да се идентификува според некоја специфика на кинематографиите за кои е работен соодветниот филм. Оваа по малку изолационистичка позиција на големиот уметник, него многу пати го ослободуваше од непотребните скрупули спрема самољубието на луѓето коишто по секоја цена ги бранат националните бои на својата традиција. Но, не ретко тој ја плаќаше и цената на таа самостојност.

Детството на Дреер и неговата рана младост не беа многу среќни. Останат без родители, тој растел во закрилата на строго лутеранско семејство. Едно време работел како телеграфист, па како новинар, а од случај до случај и како пијанист во кафеана. Компанијата „Нордиск“ му доверува во 1912 година место на лектор за титли, но тој наскоро ги реализира плановите да напише сценарио, блиско соработувајќи со поголем број дански режисери, како што се Холгер-Мадсен, Аугуст Блом и други. Паралелно со активноста на сценарист, Дреер интензивно работи и како монтажер. Во 1918 година ја доби и првата можност да режира и така го направи филмот *Прейсегајтел* (Praesidenten), завршен и прикажан во 1920 година. „Тој филм го правев - вели Дреер - заради студирање на ликовите и заради стекнување искуство. Ми се допадна употребата на флешбекот, што тогаш претставуваше нешто ново... Драмското во филмот *Прейсегајтел* е тоа што главниот лик е мошне фин и разбран човек и што тој човек еден ден ќе разбере дека една девојка е уапсена поради убиството на сопственото дете, а таа девојка е неговата ќерка. Од тој миг во него се води борба меѓу таткото и функцијата претседател“.

Иако неговото деби минува низ детските болести на стилската невоедначеност, сепак веќе овде паѓа в очи извонредната употреба на крупните планови, повременото користење на флеш бекот, долгото и ритмично движење на камерата и големото внимание со кое се задржува врз експресивните и типизирани физиономии. Во *Прейсегајтел*, како и во неколку наредни филмови на Дреер, е забележливо и влијанието од изразните средства кои ги користи еден Грифит, но уште повеќе од лиризмот со кој се проткаени сликите на Шестрем, Стилер и Мурнау. Тоа во голема мера се однесува на другите седум филмови, кои ги прави во релативно кус временски период (осум години). Во филмот *Странициите од книгањата на сатаната* (Blade af Satans Bog, 1922) е особено забележливо типизирањето на ликовите, кон кое Дреер прибегнува, и неговото инсистирање на користењето на крупните планови, кои како да се издвојуваат од амбиентот, па затоа и се апстрахираат од документаристичката фактура на фотографијата. Темата на филмот е човековото зло, отелотворено во безумието на сатаната, кое, како и во Грифитовата *Неиреливост*, се појавува во четири различни епохи: во времето на страдањата на Исус, потоа во Инквизицијата, во Фран-

цуската револуција во 1789 и во руската револуција во 1917 година. *Вдовицата на свештеникот* (Praesteenken, 1921) работен во Шведска, има повеќе елементи на хумор, кој, меѓутоа, служи како изговор за прикривање на сексуалната опсесија, на која младиот свештеник, криејќи ја својата свршеница како слугинка, не може да ѝ се противстави. Психолошки фундаментите односи меѓу мажот и жената, религиозната инспира-



Карл Дреер

ција на нивниот морален став, неизбежните страдања што го одбележуваат нивниот животен пат, ќе станат по филмот *Вдовицата на свештеникот* дел од поетиката на целото дело на Дреер и негова трајна преокупација.

Неговиот нареден филм *Жигосани* (Die Gezeichneten, 1922), снимен во Германија, го евоцира погромот на Евреите во царска Русија. Во темата на страдањата на невините луѓе,

дијаболичното зло, чие стравотно лице го видовме уште во *Сиранициите од книгата на сајаната*, повторно оживува и повторно го шири кралството на стравот врз незаштитената Земја и нејзините проколнати жители.

Мошне значајно место во процесот на созревањето и на патот што уметникот го имаше во зенитот на својата творечка зрелост заема филмот *Михаел* (Michaël, 1924). Во приказната за еден сликар кој го посинува својот модел Михаел, кој, откако посинокот ќе се вљуби во една нежна и невина девојка, се повлекува во осаменост, Дреер го доведува до совршенство психолошкиот и морален портрет на ликовите заробени во лавиринтот на своите илузии, заблуди и порази.

За разлика од *Михаел*, во кој Дреер изобилно ги користи крупните планови, неговиот нареден филм *Почитувај си ја сојузката* (Du Skal aere din hustru, 1925) е снимен поголем дел во ентериер и најчесто со примена на општите планови, но мизансценски тие се обликувани динамично, со многу богата документаристичка фактура на кадрите. Носители на дејствието се еден инженер и членовите на неговото семејство, кои тој ги теророзира сè до моментот кога ќе дознае дека тие му подготвуваат заговор. Психолошката трансформација на неговото деспотско поведење Дреер ја покажува со многу деликатни изразни средства и таа се доживува мошне ефектно.

Сепак, се чини, и најсмелите домени што ги постигнаа овие филмови како да беа подготовка за круната на неговото творештво, ремек делото *Страдањата на Јованка Орлеанка* (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928), снимено во Франција. И овде темата, како што најавува и насловот на филмот, е страдањето, кое во моралната перспектива на Дрееровата филозофија има длабоко изразена хуманистичка конотација. Воопшто, темата на страдањето кај Дреер има космичка вредност и значење, со кое се наградени најчувствителните и најумни ликови од неговите филмови. Во *Страдањата на Јованка Орлеанка* хероината со болките, патилата и страдањата низ кои минува, всушност, го отвара патот кон срцето на Исуса и, поистоветувајќи се со неговите страдања, се поистоветува со него самиот. Филмот ни го евоцира последниот ден од судскиот процес на Јованка Орлеанка, вклучувајќи го и чинот на запалувањето. Неговите прочуени крупни планови, во кои нагласено се истакнува природноста на лицата, како и долгите возења за да се прикажат судот, оние што го водат процесот и толпата, се ста-



*Историјата вписана во сегашноста
„Страдањата на Јованка Орлеанка“ на Дреер*

вени во функција на веродостојноста на глетката. *Страдањата на Јованка Орлеанка* е документ на душата којашто го испишува човековото лице. „Единствен излез е наместо историјата во прв план да се постави реалноста на камерата - не уверува Зигфрид Кракауер во огледот за документаристичките својства на крупните планови во *Страдањата на Јованка Орлеанка*. - Најсмел обид да се добие решение во сообразност со овој став е филмот на Карл Дреер *Страдањата на Јованка Орлеанка*, филм што е прогласен за документарно пребарување на човековото лице. Дреер ја раскажува или се обидува да ја раскаже животната повед на Јованка со помош на бесконечни низови густо преплетени крупни планови на лицата, во голема мера елиминирајќи ги на тој начин театралните ефекти и конечноста, кои, по правило, се нераздвојни од историските филмови. Тој, се разбира, не може наполно да ги

избегне крупните кадри, а кога тие се вметнати, очигледната спротивност меѓу тие глетки, со нивните стилизирани додатоци, и животните текстури на крупните планови неизбежно доведува до тоа тие да се доживуваат како безживотни конструкции. Меѓутоа, ова не претставува предмет на расправата... Навистина, Дреер успева да ја извлече суштината на реалноста на камерата од историската тема но токму таа реалност се покажува како нереална. Изолираните целини, лицата кои тој неиздржливо ги изложува, толку упорно се опираат на временското локализирање, што дури и не се поставува прашањето за нивната автентичност; а неговата непопуштлива преокупираност со нив, судејќи по сè, не го повлекува со себе губењето од вид поголемиот дел од материјалните појави, кои во драмата не се помалку зависни од драмата отколку од самите лица. *Страдањата на Јованка Орлеанка* ги заобиколува тешкотиите со кои се соочуваат историските филмови единствено поради тоа што ја занемарува историјата - занемарување кое се потпира врз фотографската убавина на неговите крупни планови. Овој филм се одвива во ничија земја, која не е ни минато ни сегашност. Дреер во својата *Јованка Орлеанка* се стреми целокупната реалност на минатото да ја преобрази во реалност на камерата“.

Противставувајќи ја природноста на ненашминканите лица на театарските миметички клишеа што навлегоа и во филмот, Андре Базен, слично како и Кракауер, во тие рамнодушни, егзалтирани и згрчени лица ја наоѓа природата: „Колку што Дреер повеќе прибегнуваше кон исклучиво човечкиот израз, толку повеќе мораше да го претвора во природа. Но, тоа нека не нè мами, оваа чудесна фреска на многуте лица е вистинска спротивност на филмот со актери: ова е документарен филм за лицата. Не е важно актерите да играат добро, бидејќи брадавицата на епископот Кошон или петната на Жан д'Идо се нераскинлив дел на дејствието. Во таа драма, гледана низ микроскоп, целата природа трепери во секоја пора на кожата.“ Рене Фалконети (Renée Falconetti, 1901-1946), која Дреер ја доведе од некоја кафеана, каде што била анонимна танчарка, да ја игра светицата, го изразува богатиот спектар на емоционалниот одраз на страдањето, во кое се сублимирани величественоста на верувањето, убавината на непорочноста и трагиката на болката.

И додека во *Страдањата на Јованка Орлеанка* крупните планови ја чуваат изворноста на душевните превирања во амбиентот на едно време, историски оддалечено со столетија, во звучните филмови, како *Ден на гневот* (*Dies Irae*, 1943), кој исто така ни евоцира настани сместени во далечниот XVII век, Дреер ги користи крупните планови, заедно со дијалозите и музиката, за да ја актуелизира историската драма и да му ги пренесе на современиот гледач страдањата на луѓето осудени на болка и осаменост без нивна вина. „Значајниот филм *Ден*



*Душата испишана на човековото лице
„Страдањата на Јованка Орлеанка“ на Дреер*

на гневот - вели Зигфрид Кракауер во својата позната студија *Природата на филмот* - очигледно се засновува врз премисата дека доживувањето на просторната и временската бесконечност е релативно современо доживување и оти обидите да се репродуцира пропаѓањето на Средниот век во рамките на еден медиум од деветнаесеттиот век претставува изневерување на историската вистина. Во времето кога Инквизицијата судеше и ги спалуваше вештерките, светот беше повеќе статичен отколку динамичен, повеќе ретко населен отколку пре-

населен; уште не постоеше чувството за вртоглаво физичко движење, а аморфните маси дури подоцна ќе се населат. Тоа во суштина беше конечен свет, а не бесконечен како нашиот. Дреер, кој очигледно имаше намера да го открие доцнежниот средновековен менталитет во сите негови димензии, и не се обидува да внесе филмска животност во својот филм“. Филмот ни ја раскажува приказната за една жена обвинета дека е вештерка и за свештеникот кој безуспешно се труди да ја спаси. Со нејзиното спалување не завршуваат обвиненијата и страдањата, тие се префрлуваат врз други личности, кои, затоа што не можат да ги замолкнат своите страсти, биваат сурово казнети и прогласени за слуги на сотоната.

Мошне интересни снимателски ефекти Дреер ќе постигне со фотографот Рудолф Мате (Rudolphe Maté, 1898-1964) во филмот *Вампир* (Vampyr, 1932), кој жанровски му припаѓа на хоророт и, покрај познатиот филм на Мурнау *Носферату*, веројатно претставува највисок домен во овој жанр. Навистина, приказната за доживувањата на Дејвид Греј, кој посетува еден старински замок со вампири, е донекаде тривијална, но непогрешливиот инстинкт на уметникот со кој ја претставува стварноста на фантастиката, и овде ќе му донесе една мала победа, која, патем речено, финансиски нема да биде наградена.

Во филмот *Збор* (Ordet, 1955) Дреер направи еден интересен преседан: се откажа од употребата на крупните планови и речиси цел филм го снимил во тотали. Но, неговата грижа за реалистичкиот и документарен контекст на драмата и овој пат не изостана; филмот е снимен во автентичниот амбиент на селото каде што е роден К. Мунк, авторот на театарската пиеса според која е правен филмот. Драмата е базирана врз судирот на две семејства со различна вероисповед. Благодареејќи му на ониризмот на драмското милје, на монтажа која го разбива временскиот континуитет, тој судир трансцендентира од состојбата на сетилно присуство на непријателот во езотерична идеја, која сепак му се враќа со сите свои симболи и факти на непријателски поделениот и разеден свет.

Последниот филм на Дреер *Гертруда* (Gertrud, 1964) нè воведува во кошмарниот свет на една жена која се бори повторно да се здобие со загубената среќа, наспроти непријателски расположениот свет кој со своите конвенции ѝ се заканува дека ќе ја уништи нејзината љубов. Иако Дреер овде мизан-



*Стиварноста прејлавена со фантастика
„Вампир“ на Карл Дреер*

сцената ѝ ја подреди на еден театарски манир на режирање, тој мошне ригорозно ја прекршува глетката низ една диоптрија на долги, кореографски сообразени кадри на движењата на актерите, при тоа на сликата давајќи ѝ сосем нов тип филмичност. Во разговорот со Карл Лернер, филмски критичар на списанието „Каје ди синема“ (Cahiers du cinéma), кој на Дреер му го поставува прашањето дали со филмот *Гершуд* ја потврдува тезата дека луѓето навистина имаат религија, но оти вистинската вера сепак им недостига, големиот уметник одговара: „Точно е дека мојот најнов филм *Гершуд* зборува за овој проблем... Мошне е корисно да правиме филмови во кои се покажува како луѓето треба да веруваат во своите идеи, во својата религија и во своите соништа. Постои надомест за приврзаноста кон верата и идејата. Што се однесува до дилемите кои ги имав при употребата на дијалозите во филмот, тие навистина долго време ме измачуваа. Епилогот од филмот

не постоеше во драмата... Бев во голема недоумица поради крајот. Во драмата тоа беше во ред, беше одлично што таа завршува со бегството на Гертруда, но во филмот тоа беше невозможно. На публиката не би и било јасно што се случува. Бев сигурен дека публиката ќе има симпатии за Гертруда и дека поради тие симпатии секако ќе сака да знае што се случува со неа. Поради тоа го направив епилогот таков каков што е и публиката имаше задоволство да види дека оваа жена не е скршена и дека не се покаја. Таа ја одбра осаменоста и ја прифати. Јас сакав да направам филм, а не театарско дело, па сметав дека филмската публика ќе посака да знае што се случи со неа подоцна“.

Големиот сон на Дреер да сними филм за Христос, чиј проект долго го подготвуваше, никогаш не успеа да го реализира. Последните години од животот ги помина како голем број од неговите филмски херои, осаменички и страдалнички.



ОТКРИТИЈАТА
НА ГЕРМАНСКИОТ ФИЛМ

*„Доктор Мабузе коцкар“
на Фриц Ланг*

ЕРНСТ ЛУБИЧ: ЉУБОВ КОН СПЕКТАКЛОТ

Годините по Првата светска војна на германскиот филм му донесоа значаен стопански и уметнички престиж, чии последици се чувствуваа не само во тој период, погоден за никнување на нови школи, туку некои нивни одеди можат да се забележат дури и до најновите дни. Навистина, германската ин-



Ернст Лубич

дустрија го следеше со живо внимание од поодамна порастот на профитот што го остваруваше американскиот филм, па, како реакција на успехот што го постигнуваше големиот прекуокеански конкурент, магнатите на хемиската, електричната и воената индустрија во Германија го формираа заедно со моќните финансиери претпријатието УФА (UFA, Universumfilm Aktiengesellschaft, 1917).

Изолационистичката положба на Германија го стимулираше производството, кое добиваше мошне силни импулси и од приливот на голем број авторитетни режисерски, сценаристички и актерски имиња од соседна Данска, Австрија, Чехословачка и Полска.

Намалувањето на вредноста на марката по завршувањето на војната создаде една парадоксална ситуација: германскиот пазар стануваше недостапен за странските филмови поради енормната височина на нивната цена, а германскиот филм, од друга страна, се продаваше по цела централна и западна Европа по невидено ниски цени. Во исто време, кризната ситуација предизвикана од моралниот дефетизам, поради неизвесноста и стравот што добија епидемични размери, влијаеше благотворно врз естетскиот и уметнички развој на филмот, кој во раздобјето меѓу Првата светска војна и доаѓањето на Хитлер на власт помина низ најплодоносната фаза во историјата на своето постоење. Во 1920 година се снимаа рекордни 545 филмови, а меѓу продуцентите, покрај водечкиот концерн УФА, во кој се произведуваа ескапистички, авантуристички и костимирани филмови, со својата производна смелост се истакнуваа значаен број помали продуцентски фирми. Таков е случајот со „Декла-биоскоп“ (Decla-Bioscop), чиј директор Ерих Помер (Erich Pommer) внесува во конвенционалната продукција нов дух на експериментирање и естетички авантуризам.

Гаснењето на инфлацијата го повтори парадоксот роден во годините на падот на вредноста на марката, кога филмовите со посмели уметнички амбиции полесно добиваа поддршка кај продуцентите, давајќи им на творците непосредни можности да ги реализираат најсмелите идеи. Консолидацијата на германското општество и стабилизацијата на марката, наместо да го унапреди, го изгони духот на истражувањето и на негово место го врати и устоличи конформизмот и доминацијата на т.н. репрезентативни филмови. Продукцијата во која ќе се најде по некој филм со уметнички амбиции сега живуркаше во програмите на помалите претпријатија како „Неро“ (Nero) и „Прометеус“ (Prometheus). Моќната УФА, преокупирана со своите амбиции да остане финансиски цин, а подоцна и политички опортун толкувач на официјалните идеолошки доктрини, наполно го отфрли уметничкиот филм.

Фасцинацијата од декоративниот сјај на спектаклот најде најдобар израз во негувањето на жанрот со кој доскоро суверено владеаја Италијанците, историскиот спектакл. Секако најзначајен репрезент на оваа ориентација е Ернст Лубич (Ernst Lubitsch, 1892-1947), кој уште на почетокот од својата кариера во Германија се специјализира за овие грандомански спектакли, кои, од друга страна, не ја разблажија конзистентноста на неговата творечка индивидуалност. Во својот преглед на филмските родови и на најомилените теми во опусот на познатите автори, Владимир Петриќ ќе забележи дека Ернст Лубич се држел настрана од секакви претерувања и вулгаризирања на мотивите какви што се мотивот на љубовта, еротиката, властољубието или неверството: „Лубич е далеку поблаг и поделикатен во прикажувањето на еротиката во своите филмови; тој настојува физичката љубов да ја искористи за

*Историја гледана низ клучалка
„Мадам Дибари“ на Ернст Лубич*



посилно истакнување на емотивно-психолошките карактеристики на јунаците и на психозата во којашто тие живеат. Лубич еротиката ја ублажувал со комедиографска милност и водвиљска лежерност на актерските толкувања, доведувајќи ги до врвот на т.н. софистицирана комедија. Градејќи го митот за физичката убавина, за прелеста на жената заводничка, Лубич создаваше комедии, оперети, водвили, историски реконструкции од типот на *Мадам Дибари*⁴. Лубич настапуваше како актер во театарот на Макс Рајнхарт (Max Reinhardt), чии сценски инсценации, со динамичното сменување на светлосните контрасти, беа сосема блиски на природата на филмот. Наскоро, меѓутоа, Лубич премина на филм, каде што во својата прва фаза го негуваше т.н. хумор за народот. Од овој период познати се неговите комедии *Салониот за чевли Пинкус* (Schuhpalast Pinkus, 1916) и *Веселиот затвор* (Ein fideles Gefängnis, 1917).

Но, дури по раскошната екранизација на *Кармен* (Carmen, 1918), во која Лубич и неговиот сценарист Ханс Крали (Hans Kraly) имаа повеќе разбирање и афинитет за текстот на Мериме (Prosper Mérimée) отколку за оперската транскрипција на Бизе (Georges Bizet), Лубич стана еден од претендентите за титулата национална величина. Успехот на *Кармен*, во кој главната ролја ја толкуваше без вообичаениот гламур Пола Негри, се објаснува како рефлекс на олеснување во атмосфера кога земјата, притисната од товарот на воениот пораз, понижена и осиромашена, почнува да се опоравува и луѓето почнуваат да им се радуваат на егзотичните визии и мирнодопски слики.

Сега Ернст Лубич има одврзани раце да снима еден по друг сè пораскошни спектакли. Следува историската драма *Мадам Дибари* (Madame Du Barry, 1919), чие дејство е лоцирано во милјето на Француската револуција од 1789 година. Во филмот историјата е третирана како збир на човечки слабости, а големите настани се објаснуваат како последица на емоционалните растројства на одделни личности кои случајно се и носители на власт. Таа концепција на гледање на историјата низ „клучалката“ Лубич ќе ја примени и во историскиот спектакл *Ана Болен* (Anna Bolyn, 1921), во кој најдраматичните настани од едно раздобје од историјата на Англија се само одглас на љубовни авантури и еротски игри. Не е далеку од овој модел на мислење ни формулата според која е правен спек-



„Ана Болен“ на Лубич

таклот *Жената на фараонот* (*Das Weib des Pharaos*, 1922), во кој личната трагедија на тиранот се поистоветува со деспотизмот што тој им го наметнува на своите поданици.

Ернст Лубич, и покрај тоа што се специјализирал за спектаклите кои имаа нескриена амбиција да ги надминат и

Италијанците, не ги занемарил своите афинитети за хуморот и комедијата. Напоредно со помпезните инсценации тој снима мошне духовити, сатирично интонирани комедии, меѓу кои најпознати се *Принцезата на острвото* (Die Austernprinzessin, 1919), во која се подбива со менталитетот на новопечените богаташи, потоа *Керкиите на Колизел* (Kohlhiesels Töchter, 1920), со познатиот Емил Јанингс (Emil Jannings, 1884-1950) во главната ролја, како и стилизираната оперета *Кукла* (Die Puppe, 1919), во која користи стилизиран декор, и прочуената пантомима на Макс Рајнхарт, кому германскиот филм од ова раздобје, заедно со театарот, му е голем должник, *Сумурун* (Sumurun, 1920).

Жанровската разновидност на опусот на Лубич и богатата содржинска лепеза на неговите филмови никогаш не ја истиснале индивидуалноста на неговата творечка личност, иако за гламурозниот сјај на неговите спектакли често се велело дека го замаглиле критичкиот поглед на уметникот. Неговото толкување на историјата и на ролјата што им ја припишува на харизматичните владари, можат да бидат подложени на критичка анализа и да предизвикаат сомневање во намерната двосмисленост на неговото држење спрема власта. Лубич, од друга страна, никогаш не го криел својот презир спрема носителите на моќта, сеедно дали тие се регрутираат од институциите на политичката власт или од центрите на финансиската моќ. Но, Лубич останува беспомошен пред грубоста на силата што владетелите, тираните и деспотите ја демонстрираат на штета на малиот човек, кој, во неговата визија, ако ништо друго, барем се подбива со нивната параноична поама по власт или анегдотски им фрла по некоја клетва.

И покрај големата популарност што Лубич ја стекна во Германија, по неговото заминување во Америка во 1922 година, каде што направи уште поблескава кариера, тој не доби во татковината достоинствени наследници. Навистина, германскиот филм продолжи да го негува овој жанр, но попаднат во рацете на еден режимски автор како Фајт Харлан (Veit Harlan, 1899-1964), од ваквите филмови не можеше да се очекува ништо друго освен апологетско поистоветување со нацистичката доктрина на Гебелс.

ХАРИЗМАТА НА ЕКСПРЕСИОНИЗМОТ

Далеку позначајна по својот истражувачки дух, по уметничките домени и по влијанието што го изврши во меѓународни размери е појавата на експресионизмот во германскиот филм. Иако во периодот кога ова движење го доживува зеникот на својата творечка експанзија Германија беше попаднала во длабока морална криза, предизвикана од загубената војна, од големата инфлација, од бунтовите и воените интервенции, ова ќе остане убедливо најинспиративно и најплодносно раздобје во историјата на германскиот филм. „Следејќи го нордискиот пример - забележува Жан Митри во анализата на појавата на експресионизмот - Германците му се обратија на еден замислен свет, помалку апстрактен од светот на лудилото и халуцинациите, наоѓајќи во таквата уметност - која не беше помалку визионерска - поверен израз за просторните условности на филмот. Доловувањето на една нестварност, која се јавува во вид на жива стварност, навистина дозволуваше стилизирање и транспонирање без изопачување. Тоа особено можеше да се постигне во играта на масите, а не само на површините или на линиите на декорот од насликаното платно. Архитектурата го замени сликарството како формален услов на експресионизмот“.

Навистина, за експресионистичкото движење често се вели дека го опфаќа периодот од 1903 до 1933 година, кога Хитлер дојде на власт, но експресионизмот сепак ќе ги даде своите најрепрезентативни дела во раздобјето меѓу 1919 и 1924 година, кога веќе се појавуваат дела со нови стилистички знаци и со содржини кои јасно се разликуваат од содржините и темите во кои демонството, тоа општо место во делата на експресионистите, е централен носечки столб на нивната визија. Експресионизмот е делумно автохтона филмска рожба, а делумно резултат на влијанијата што ги вршеше литературата, од каде филмските работници преземаа не мал број

сижеа, но и сликарството, чии ликовни и композициски решенија извонредно се вклопуваа во иконографската концепција на филмските експресионисти.

Меѓу најзначајните карактеристики на експресионизмот се наведува способноста со која неговите претставници ќе го објективираат човековиот внатрешен свет и ќе му најдат соодветни изразни облици. Готовноста внатрешните конфликти да се прикажуваат низ симболи чија ликовна структура кај гледачот предизвикува вознемиреност и тревога, беше најавена многу рано, уште во предкласичната фаза на германскиот експресионизам, во филмот *Прашкиот студент* на Данецот Стелан Ри, кого го спомнавме кога зборувавме за влијанието што данскиот филм го одигра во конституирањето на кинематографиите од соседните земји. Оваа тенденција ќе ја забележимо и во филмовите *Голем* (*Der Golem*, прва верзија, 1914), во режија на дотогашниот актер Паул Вегенер (*Paul Wegener*, 1874-1948), и *Хомункулус* (*Homunculus*, 1916) на Ото Риперт (*Otto Rippert*).

Во *Прашкиот студент* Стелан Ри презеде од литературата еден мотив на кој голем број германски автори ќе му посветат особено внимание - мотивот на *двојниците*. Злосторствата, стравот и демонските прогонства во филмов ги сее волшебникот, кој од еден студент го купи неговиот лик во огледалото и со неговиот идентитет врши неброени убиства.¹

Беснеењето на деструктивните сили, ликувањето на сатаната и подвојувањето на човековиот идентитет се мотиви што се јавуваат и во филмот *Голем*. Едно воскреснато средновековно суштество од кал се вљубува во ќерката на трговецот кој го оживеал. Пред да полуди од сознанието дека неговата љубов е недозволена и безнадежна, тоа чудовиште ќе го пушти семето на омразата и раздор секаде каде што за тоа ќе му се укаже можност. Психолошката подготовка и истоветноста на демонските сили со насликаниот амбиент во филмот *Голем* Лоте Ајснер ја наоѓа веќе во сценографијата: „Аглестите облици на зградите, нивните искосени силуети, нивната збиеност која им дава изглед на нестабилност, нивните оветвени,

1) Марсел Мартен ја подвлекува симболичната и метафизичка вредност на темата на огледалото, која ја воведува Стелан Ри: „Темата на огледалото, тој прозорец отворен кон некој таинствен, стравотен свет, ја развива драмата на херојот од филмот *Прашкиот студент*, кој во огледалото го гледа својот двојник.“



*Тиранијата го избличува светиот
„Голем“ на Паул Веџенер*

изабени скали небаре навистина и не се сосема нестварни, отелотворуваа некое нездраво и пренаселено гето, каде што се живее во страв кому му нема крај. Издолжените покриви се совпаѓаат на некој начин со шилестите еврејски паларии, со јарешките бради коишто се виткаат на ветерот, со пренадрознетите треперења на дланките, со кренатите раце што грчовито се фаќаат за празниот, а сепак толку стеснет простор, со она сложено неспокојство на источњакот. Таа толпа исполнета со страв или неумерена радост потсетува од време на време на огнените силуети, на кинливите движења во сликите на Ел Греко...“

Со слични симболи на потиснатите сили и разурнувачки нагони Ото Риперт ја гради фантазмагоричната визија на тиранијата и на злото во споменатиот *Хомункулус*. И тој овде зборува за едно вештачки создадено суштество кое побегнува од контролата на својот создавач и се прогласува за диктатор. Во светот доаѓа до невиден терор под неговата чизма, настануваат апокалиптични војни и, бидејќи оваа хемиски интегрирана креатура не може да ја убие обичен смртен човек, на крајот таа загинува од гром.

Големиот расцут на германскиот експресионизам, или, како што најчесто го нарекуваат, неговиот *класичен период*, е мошне тесно поврзан со сестраниот ангажман на Карл Маер (Karl Mayer, 1894-1944), писател на сценарија, музичар, актер, цртач и драматург. Според Жан Митри, „Карл Маер веројатно беше најголемиот европски писател на сценарија кон крајот на немиот филм, можеби, дури, најголем по Томас Инс, бидејќи драматургијата на филмот - макар оваа да е театрална според концепцијата - тој ја одредуваше имајќи го предвид битно филмскиот израз... По архетипскиот експресионизам својствен на визуелното обликување на легендите и на фантастичните приказни, дејноста на Карл Маер постепено го насочи германскиот филм кон 'пореалистична' уметност, што значи дека темите повеќе ги отвораа општествените отколку метафизичките перспективи... За да се снимат совршен филм, имајќи ги предвид изразните средства со кои располагааше, а тоа значи исклучително нем филм, целосно лишен од титли, во кој сликата би успеала наполно да го изрази она што треба да се изрази и би била доволна самата на себе, требаше уште еднаш да се режира една кратка драма, ограничена со времето и просторот, која, покрај сè, воопшто не би имала потреба од

титли. Така Карл Маер повторно се сретна со начелата што Томас Инс ги формулираше десет години пред тоа. Но, наместо да прибегне кон сосем едноставна драма, тој сакаше во тоа да ја вклучи експресионистичката симболика“.

Роден во Грац, Маер, како многумина луѓе од филмот пред него, поминал низ сите можни училишта и професии; бил

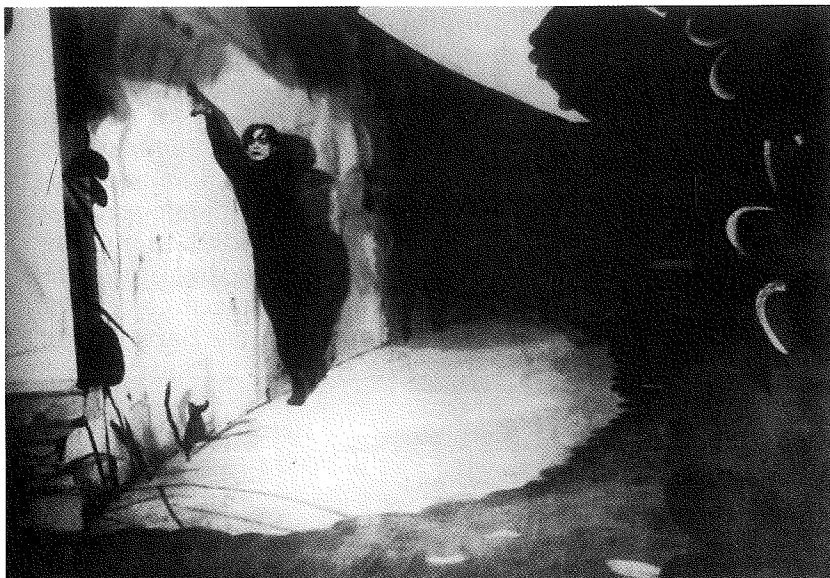


*Злојто се всели и во домовиште
„Голем“ на Паул Веѓенер*

трговец, пејач, а за време на војната, благодарејќи му на егзибиционизмот на своите навики, стасал и до вратите на психијатриската клиника. Тој заедно со Чехот Ханс Јановиц (Hans Janovitz), кого во 1919 година го запозна во Берлин, го напиша сценариото за филмот *Кабинетот на доктор Калигари* (Kabinett des Doctor Caligari, 1920), и тоа веројатно е единственото сценарио што Маер го пишувал во тандем, сите свои наредни сценаристички текстови ги работел сам.

Калигаризмот (како подоцна и рашомонијадата, која означува друг феномен) стана универзална ознака за состојбата на духот во кој се фокусираат лудилото, заканата, фантастиката и морничавоста. Главната тема на *Калигари* не се базира врз синдромот на лудилото, туку е поврзана со отпорот спрема авторитетот, симболизиран во ликот на д-р Калигари. Таа исто така е фундирана во идејата на протестот против војничката хиерархија на цивилните институции, отелотворени во институцијата на лудницата. Појавата на *Кабинетот на доктор Калигари* не беше воодушевено поздравена од сите нејзини современици. Сергеј Ејзенштејн, одбивајќи ги мистицизмот, демонството и мрачните претскажувања што ги изрекуваше германскиот експресионизам, ќе се најде побуден да го повиши критичкиот тон и да изјави: „Сите тие тенденции се сметаа во клопче во прочуениот *Кабинетот на доктор Калигари*, во тој варварски празник на самоуништувањето на здравите човечки принципи во уметноста, во таа заедничка гробница на здравите филмски начела, во таа комбинација на немата хистерија на дејството, во асортиманот на обоеното платно, на надрасканиот декор, на ишараните лица, на неприродните настраности и на постапките на чудовишните химери“. Ни Андре Базен, големиот застапник на традицијата на реалистичката естетика, не ќе најде пофални зборови за „естетичките скрнавеша на *Доктор Калигари*“, кој сакаше да побегне од реализмот на декорот под влијанието на сликарството и театарот.

Во сценариото, директорот на таа лудница е претставувач на медиумот Чезаре, изложен на една панаѓурска претстава. Хипнотизиран од Калигари, Чезаре ноќе врши стравотни злосторства до моментот кога, уморен од товарот на хипнозата и од кошмарот на извршените убиства, и самиот не умре. Калигари е откриен, раскринкан и спречен да продолжи со практиката на мрачните злосторства. Наскоро по сканда-



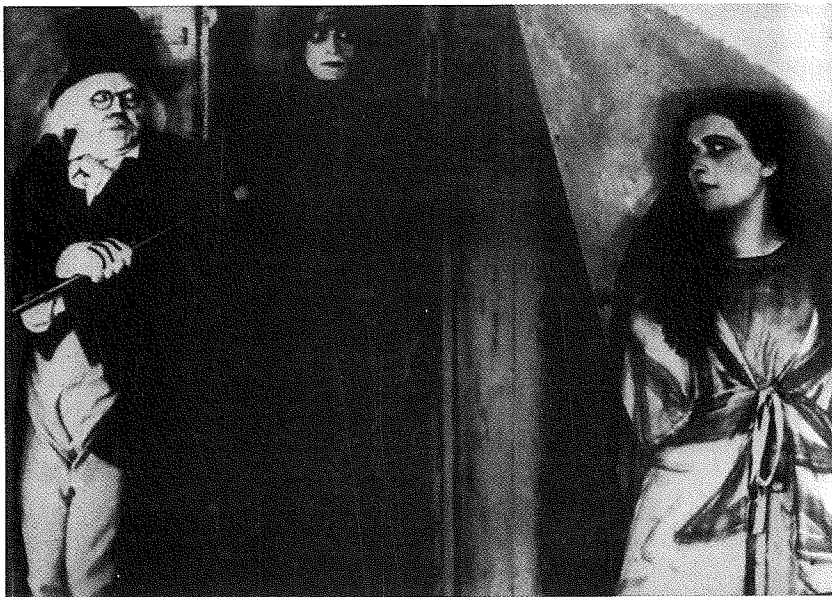
*Мрачноїо царство на злосторсївоїо
„Кабинейої на доктор Калигари“*

лозните откритија тој и самиот ќе се најде во лудницата, но овој пат како пациент.

Интересно е дека агилниот и воодушевен продуцент на филмот Ерик Помер, чие име е сврзано со успехот на дузина извонредно значајни германски филмови, најпрвин му ја доверил режијата на филмот *Калигари* на младиот виенчанаец Фриц Ланг, но кога тој одбил да работи на овој проект, го повикал младиот Роберт Вине (Robert Wiene, 1881-1938). Меѓутоа, со режијата и ликовното обликување на филмот, повеќе од Вине, раководеа тројцата сликари од експресионистичкиот круг на групата „Штурм“ (Der Sturm): Херман Варм (Herman Warm), Валтер Рерих (Walter Rohrig) и Валтер Рајнман (Walter Reinman). За разбирањето на иконографијата на Калигари, но и, воопшто, на идејната концепција на филмот, добро е да се потсетиме на аксиомот што често го повторувал Херман Варм: *Филмот мора да сѐбине жив цртеж* - велел тој, па во фантазмагоричната сценографија по која пантомимски се движат одличните актери Конрад Фајт (Conrad Veidt), Варнер Краус (Werner Krauss), Лил Даговер (Lil Dagover) и други, секаква можна визија за единственоста и поврзаноста на светот неповратно гасне или се деформира во лавиринтот на триаглестите шилци, кои докрај ја бришат сликата за тридимензионалноста на светот. Жан Митри го бара контекстот на *Доктор Калигари* не само во колективните стравувања и неврози, туку и во стремежот на неговите автори да пронајдат еден нов тип ликовен реализам: „Под раководството на Роберт Вине, овој филм, од кој писателите Ханс Јановиц и Карл Маер сакаа да направат 'реалистичко' дело, го остварија низ експресионистички излети Херман Варм и неговите пријатели. Карл Маер и Јановиц имаа намера со личноста на д-р Калигари, управник на душевната болница, да ја демаскираат бесмисленоста на една општествено штетна власт. Сиџето го опфаќа настанот што еден луд човек ѝ го раскажува на една луда жена, а Калигари, лекарот-шарлатан, врши пресметани убиства со посредство на својот медиум Чезаре. Овде декорот веќе не е само стилизиран. Роберт Вине создава еден несообразлив свет, кој ја открива душевната оштетеност на јунакот; безобличните улици, накривените куќи, сенките и светлините што се судираат во жестоки бели и црни петна насликани непосредно на декорот - прават дел од искршената линија, условувајќи така постојан раскин. Но, изразувањето не се задово-

лува со тоа да остане чисто сликарско. Тоа станува вистинска симболика која ги задоволува нагонските реакции предизвикани од вертикалните, дијагоналните и другите линеарни елементи“.

По успехот на *Калиѓари*, кој беше одушевено примен не само во Германија, туку, уште повеќе, во Њујорк и Париз, од Роберт Вине се очекуваше некој нов кинематографски подвиг. Но, дебаклот на неговиот нареден филм *Генуина* (*Genuine*, 1920), чиј автор на сценариото повторно е инвентивниот



*Триумф на експресионизмот
„Кабинетот на доктор Калиѓари“*

Карл Маер, го спасна воодушевувањето на многубројните обожаватели на *Калиѓари*. Потоа уследија, еден по друг, уште неколку обиди на Вине да ја врати разбиената доверба во неговиот талент. Екранизацијата на прозата на Достоевски *Раскољников* (*Raskolnikow*, 1923) беше едно од скалилата што му го вратија загубениот престиж и му донесоа успех, кој, меѓутоа, многу ѝ го должеше на големата омиленост што Досто-

евски ја имаше меѓу експресионистите, но, исто така, и на атрактивната сценографија, на богатството на костимите и на популарноста на актерите.

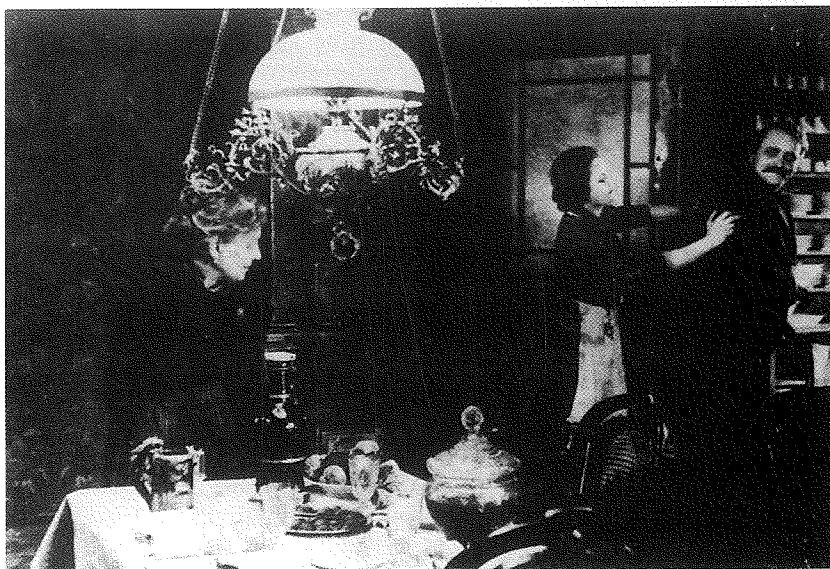
Интересно е дека напоредно со претензиите да снима уметнички филмови, од кои *Кабинето на доктор Калигари* му донесе светска слава, Вине не се воздржуваше да снима и лесни комерцијални филмови, кои, очигледно, не му беа туѓи на неговиот темперамент.

Покрај *Калигари*, кој своевремено го подели светот на негови апологети и негови непријатели, меѓу најзначајните достигнувања на експресионизмот се вбројуваат *Уморена смрт* на Фриц Ланг и *Носферату, симфонија на ужасот* на Фридрих Мурнау. За овие две значајни остварувања на германскиот филм може да се зборува како за најрепрезентативниот огранок на експресионистичката традиција, но, исто така, и како за една од фазите што ја илустрираат еволуцијата на овие две најзначајни личности на германскиот филм од средината на дваесеттите години.

Во овие години динамичниот Карл Маер уште повеќе го интензивира својот ангажман и својата приврзаност кон уметноста на филмот. Тој беше еден од првите луѓе кои ги одредија целите на експресионизмот, но кога требаше да избира помеѓу моделот на калигаризмот и естетиката на реализмот, тој се реши за ова второто.

ЧЕКОР НАПРЕД КОН РЕАЛИСТИЧКИОТ ФИЛМ

Карл Маер стана теоретичар и еден од најдоследните експоненти на новото движење - *камерниот игран филм* (Kammerspiel Film). Тој од своите сомисленици очекуваше да го напуштат маѓепсаниот круг во кој царуваат сенките на демонските тирани и да му се вратат на предметниот свет во кој живее обичниот човек, распнат од нагоните и страстите кои можат да го турнат во бездна. Улрих Грегор (Ulrich Gregor) и Ено Паталас (Enno Patalas) во својата *Историја на филмската уметност* ја лоцираат драмата на анонимниот човек, кого што го афирмира новото движење, во милјето на малите и запустени куќарки, во сиромашните и нечисти улици, каде што се одигруваат натуралистичките драми на запоставениот и



*И предметниот добиваат агресивни својства
„Дочек на Новата година“ на Лују Пик*

отфрлен малограѓанин. „Единството на дејствието, времето и местото - заклучуваат двајцата историчари во анализата на формалните и содржинските проседеа на камерниот филм - и целината која се засновува врз тоа единство се израз на неизбежниот крај кој ја карактеризира судбината на јунакот. Нема никаква надеж од другата страна на тесните граници на местото, времето и дејствието. Оградите и ѕидовите симболично го опкружуваат местото на дејствието во филмот *Скали за послужатта*. Небото во целиот филм се појавува само во еден кадар, кога слугинката некако успеа да се качи на покривот за да се стркала надолу. Дека не можеш да му побегнеш на времето, категорично даваат на знаење часовниците, кои речиси во секој од тие филмови играат некаква улога“.

Ваквите идеи Маер драмски ги разви во сценарија според кои се направени најдобрите германски филмови во средината на дваесеттите години. Во филмовите како што се *Скали за послужатта* (Hintertreppe, 1921), *Трошки* (Scherben, 1921), *Дочек на Новата година* (Sylvester, 1923) и, особено, *Последниот човек* (Der letzte Mann, 1924) е видлива тенденцијата на враќањето кон реалистичките традиции, а дејствието во кое главните личности се луѓето од секојдневието, драмски е конципирано според принципите на класичната трагедија. Затворениот простор во кој се движат овие маргинали е еден од елементите кои го сочинуваат единството на времето, дејствието и местото, а зад тој простор како да нема место за луѓето осудени да останат судбински приковани за милјето кое е толку непријателско кон нив. Царството на предметите, колку и да го осиромашува видокругот на овие робови на своите нагони, кинетички е вообличено со продуктивеност и инвенција што на германскиот филм му ја подарија експресионистите. Драмата расте до експлозивност во збиениот простор на кујната од филмот *Скали за послужатта*, во режија на Леополд Јеснер (Leopold Jessner, 1878-1945), зад хотелските ѕидови од филмот *Последниот човек*, едно од ремек делата на немиот филм, што го направи Фридрих Мурнау, дуќанот во *Дочек на Новата година*, што го режираше Лују Пик (Lupu Pick, 1886-1931), еден од најталентираните режисери, по потекло Романец, кој се застапуваше за движењето *камерен филм*. Жан Митри го рангира мошне високо делото на Лују Пик и констатира дека во него „се подвлекува уште една силно нагласена тенденција кон психолошкиот натурализам, кој сака да



*„Вариетје“ на Евалд Аноре Дијон
Мирен човек со ослободени најмрачни нагони*

биде реалистички и кој според својата содржина тоа и е, но се изразува со посредство на една разработена, чисто експресионистичка структура. Во тој филм, чие дејство се згуснува во време од еден час, има значење само она што се случува 'околу драмата'. Тоа е животот на безработниците по крчмите, во еден воздух заситен од пиво и чад, а тоа е и постојан контрапункт кој трага по симболични слики (разбрането море, бурно небо, гробје во самракот, осамена степа итн.), по слики што треба да нè возбудат прикажувајќи ни го вечниот изглед на предметите, чија драма има само мигновен вид“.

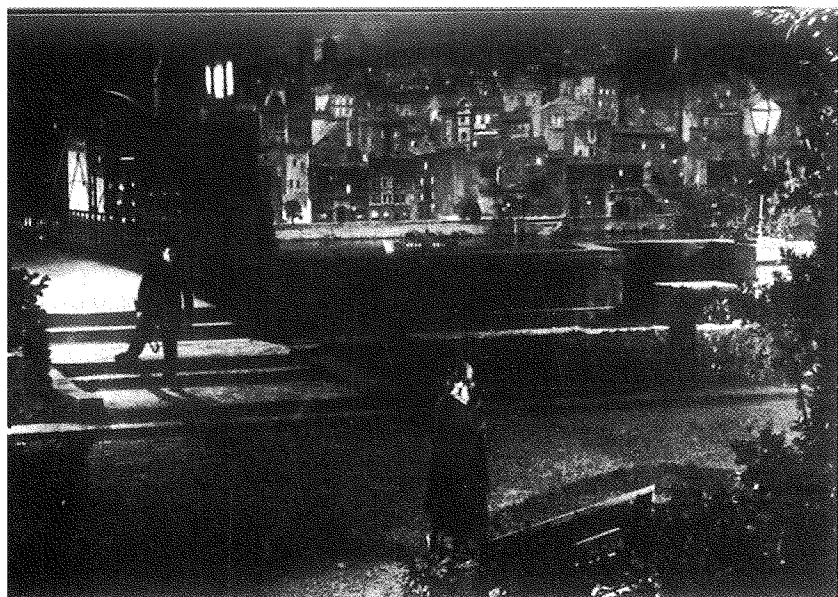
Иако во овие филмови се гледаше на сенката на експресионизмот како на анахронизам кој треба што побрзо да се заборава, некои од неговите содржински мотиви и естетски постулати сепак продолжија да живеат. Фатумот на разурнувачките страсти кои ненадејно пламнуваат во срцето на овие очајници и трагичниот епилог на судирите настанати во амби-

ентот на социјална беда, рамнодушност и страдања, се мотиви кои, се чини, се преземени од експресионизмот.

По големиот успех на филмовите направени според сценаријата на Карл Маер, како и по угледот со којшто тој се здоби, беше нормално да се очекува дека ќе се појават многубројни имитатори на неговиот стил. Тоа и се случи. Меѓу најуспешните автори кои ги прифатија програмските цели на камерниот филм и драмските постулати што Карл Маер ги иницира во своите дела, секако спаѓа и Карл Грине (Karl Grüne, 1890-1962), автор на прочуениот филм *Улица* (Die Straße, 1923).¹ Овој филм често се споменува кога се зборува за тематскиот огранок на камерниот филм, т.н. *улични филмови*. Инаку, приказната за несреќите што како сенка го прогонуваат главниот лик не се разликува многу од сижеата на камерните филмови. Бегајќи од тривијалното секојдневие на својот дом, нашиот јунак излегува од дома. Во живата улица му се приближува една проститутка. Заедно со неа оди во кафеана, каде што се случува едно убиство и одовде одвај ја спасува главата и одвај го отфрла обвинението дека тој го извршил злосторството. Амбиентот на примамливата и опасна улица, кој е во остар контраст со домашниот амбиент каде што жив се гние, стана едно време извонредно привлечен за голем број германски филмови.

Враќањето на традициите на реализмот е забележливо и во делата на Евалд Андре Дипон (Ewald André Dupont, 1891-1956). Неговиот најпознат филм *Вариетје* (Variété, 1925) често се поврзува и споредува со ремек делото на Фридрих Мурнау *Последниот човек*, не само поради тоа што и овде главната роља ја има Емил Јанингс, туку и самото дејствие има нешто од светот и мислењето на Карл Маер. Овде прочуениот актер го оживува ликот на еден подостарен акробат, бескрајно верен и приврзан на својата млада љубовница, која, меѓутоа, го лаже. Кога ќе ја дознае вистината, тој, избекумен од очај, го убива соперникот. Заедно со идејата за уривачката моќ на на-

1) Улрих Грегор и Ено Паталас сметаат дека, благодарейќи му на овој филм, во контекстот на "камершилфилмот" се појави огранокот на т.н. „улични филмови“. Темата на улицата стана мошне омилена: „Улицата со своите опасно привлечни светлечки реклами, со мрачните домашни порти и корсокаци, создаде во многу германски филмови некој вид негативна утопија: волшебен, но целатски антисвет противставен на добро познатиот свет, кој нуди мрачна безбедност“.



*Искушенијата на маргиналциите
„Улица“ на Карл Грине*

гоните, што приврзаниците на камерниот филм ја прифаќаат како основа врз која ги градат своите визии, овде, како и во филмовите на Леополд Еснер, Лупу Пик или Фридрих Мурнау, триумфира реализмот на глетката со која гледачот интимно се идентификува.

Сложените механизми на потсвеста не се дел од прекупациите само на Карл Маер, туку и на Артур Робизон (Arthur Robison), кој во филмот *Сенки* (Schatten, 1922) инсценира една интересна халуцинација на своите ликови, уважени дами и господа на некоја феудална династија. Сенките што се одвојуваат од своите телесни сопственици стапуваат со нив во дијалог кој треба да го симболизира хипотетичниот договор на човековите страсти и интервентните мерки на умот.

ПРВИТЕ КЛАСИЦИ НА ФИЛМОТ: ФРИДРИХ МУРНАУ

Меѓу филмските автори кои ги приграбија кодексите на експресионизмот, како спасоносна формула која ќе ги напои со творечка енергија и тогаш кога се помалку талентирани,



Фридрих Мурнау

имаше голем број режисери кои, сеедно што ги делеа општите естетички принципи со експресионистите, останаа помалку или повеќе доследни на сопствената уметничка индивидуалност. Едно од најзначајните имиња што си обезбедија свое место меѓу авторите влезени во најтесниот квалитативен круг од

класичниот период на германскиот филм, но и од историјата на филмот воопшто, е и Фридрих Вилхелм Мурнау (Friedrich Wilhelm Murnau, *исевр.* на Fr. W. Plumpe, 1888-1931). Роден во Вестфалија, Мурнау, откако ќе ги заврши студиите по историја на уметноста и по филозофија, ќе му стане, како многумина филмски работници од тоа време, асистент на прочуениот и сестран Макс Рајнхарт, околноста што не треба да се заборава кога се анализира целокупното дело на овој уметник. За неговото дебитантско дело *Дејствието во сино* (Der Knabe in Blau, 1919) не се знае многу, бидејќи, заедно со поголем број филмови од овој период, е исчезнато. За наредните пет години успеал да реализира дури четиринаесет, главно комерцијални проекти, во чие оформување учествувал најчесто рутинерски. Од неговите соработници најголема полза ќе му донесе познанството со Карл Маер. Покрај насловите како *Сатана* (Satanas, 1919), *Главицата на Јанус* (Der Januskopf, 1920), работен според сценариото на Ханс Јановиц, кој ја адаптира прозата на Роберт Стивенсон (Robert Stevenson) *Доктор Џекил и господин Хајд* (Dr. Jekyll & Mr. Hyde), *Замокот Фогелед* (Schloß Vogelöd, 1921), според сценариото на Карл Маер, и *Койнеж* (Sehnsucht, 1921), во ова кратко раздобје ќе го снимат и ремек делото *Носферату, симфонија на ужасот* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922).

Иако правен превосходно во традициите на жанрот на хоророт, *Носферату*¹ во прв ред е остварување со високи поетски вредности. Реализиран со релативно скромни средства, според делото на Брем Стокер (Brahm Stoker) *Дракула* (Dracula), овој филм, благодарейќи му на големото визуелно мајсторство на Мурнау и способноста да ги антиципира стравот и морничавоста, спаѓа меѓу најрепрезентативните претставни-

1) „Со филмот *Носферату, симфонија на ужасот*, кој Мурнау го снимил според сценариото на Хенрик Гален (Henrik Galeen) - ќе забележи Жан Митри - реалистичките екстериери повторно доаѓаат до израз. Но, ако режисерот снима по малите средноевропски градови, на бреговите на Рајна или во близината на Балтичкото Море, причината за тоа е кај необичните челни фасади или на морничавите полиња да ја најде смислата за чудното, за застрашувачкиот вид на нештата, за светот на осаменоста и очајот, во неорганичниот свет да види живот, да се разлеат телата во темницата и, конечно, да се изрази натприродното со помош на самата природа. Тоа веќе не е фантастика на некоја исклучителна средина, удвојување на моето Јас, притисок на сенките; тоа е нокта на душата, метафизичкиот страв со неговиот силен ужас“.

ци на германскиот класичен филм. Халуцинантниот страв што го предизвикува не извира од суштината на прикажаниот предмет, туку од начинот на неговото претставување. Иако добро познати и неизменети, предметите во визијата на Мурнау, пејзажот, кој го користи без да го изобличи, готските фасади на палатите, градските плоштади и улици, ентериерите, сите тие го најавуваат доаѓањето на злото и катастрофата што тоа зло ќе ја предизвика. Песимизмот што го предизвику-



„Последниот човек“

ваат овие слики, во кои вампирот Носферату се движи како насекаде присутен господар на светот, е израз на трагичната историска констелација во која се најде татковината на Мурнау, а, исто така, на слабоста на човекот да ѝ се противстави на силата на злото.

Во неодамна пронајдениот филм *Пламнајќа ориница* (Der brennende Acker), снимен истата година кога е направен и *Носферату*, стануваат повидливи афинитетите на Мурнау за противречностите кои, во овој случај, сценаристката на филмот Теа фон Харбоу (Thea von Harbou, 1888-1954) ги конци-

пира како антагонизам меѓу непосредниот живот на селанецот, полн со непоматена чесност и со благородни инстинкти, од една страна, и моралниот распад, на кој му е склон пресметливиот граѓанин, од друга. Теа фон Харбоу, сопруга на Фриц Ланг, ги напиша сценаријата за филмовите на Мурнау *Фантом* (Phantom, 1922) и *Финансиите на наредниот ден* (Die Finanzen des Großherzogs, 1923). Во нив талентот на Мурнау по малку како да е заробен од мелодрамските клишеа на сценаристичкиот текст, иако постојат голем број примери во кои тој ги надвладува сите стереотипи и сите ограничувања. Наскоро по оваа недоволно инспиративна соработка, Мурнау ќе го добие за сценарист својот стар пријател и соработник Карл Маер, со кого ќе го снимат филмот *Истиерување* (Die Austreibung, 1923), според делото на Карл Хауптман (Carl Hauptmann).

Тандемот Мурнау-Маер ќе триумфира во наредниот проект, *Последниот човек* (Der letzte Mann, 1924), филм кој со своите драмски, мисловни и поетски вредности е на самиот врв на германската филмска класика. Сижето, кое по многу импликации потсетува на *Шинел* од Гогољ, нè воведува во светот на една специфично германска драма: фасцинацијата на малограѓанинот пред парадниот сјај на униформата. Главниот лик на филмот, подостарениот портир во еден отмен хотел, е разрешен од долгогодишната служба и веднаш по деградацијата му е одземена богатата униформа. Наименуван за чувар на хотелскиот клозет, очајниот човек не може да се помири со загубата на сјајната униформа, која му даваше илузија на сигурност, престиж и авторитет. Во еден драматичен миг, тој скришно ја присвојува униформата, но кога ќе се открие вистината за деградирањето на бившиот портир, против неговата суета и честољубие ќе се крене вистинска хајка. Жорж Садул ќе го поздрават ова ремек дело како „целосно прифатено и славено мајсторско остварување; ова беше кулминација, но и лебедова песна на камерниот филм.“ Припадноста на *Последниот човек* на експресионистичкиот огранок на камерниот филм ја подвлекува и Жан Митри, поврзувајќи го со поетскиот реализам: „Тој беше можен таму каде што врз замислената стварност се применува извесна симболика, што дозволува да се досегне смислата на таа стварност, надвор од секоја психолошка или реалистичка насоченост која непосредно би се почувствувала. И повторно на Мурнау му падна задачата тоа



*Леґендаїа како дел од заканувачкаїа сїварносїї
„Фаусїї“ на Мурнау*



Емил Јанинґс во „Носфераїу“

да го оствари. Според сценариото на Карл Маер, чија книга на снимањето е вистински пример на своевидна жанровска доследност, Мурнау создаде едно од ремек делата на немиот филм. Неодоливи, дури и несфатливи еден без друг, содржината и формата овде се слеваат во една целина чија цврстина и урамнотеженост се ретко достигнати на филмското платно. Тоа е совршенство на класицизмот во експресионистички стил“.

Последниот човек е филм на атмосфера од која се излеваат болни нанеси на потиштеност и очај. Камерата е во постојано движење, но нејзиниот динамизам не ѝ служи на декоративноста на амбиентот, како што тоа се случуваше во богатите инсценации на италијанските историски спектакли, туку ја подвлекува психолошката уверливост на дејствието. Снимателот Карл Фројнд (Carl Freund, 1890-1969), со кого Мурнау соработувал во најголемиот број од своите филмови, е заслужен за унапредувањето на еден нов снимателски стил, во кој камерата станува активен фактор на човековата драма.¹

Последната, оптимистички интонирана секвенца на филмот, во која деградираниот портир добива баснословно наследство од некој роднина од Америка и станува најуважен гостин во хотелот чии шефови му нанесоа толку болка и понижување, може да се толкува и како ироничен коментар на хепиендот, но и како насилно вметната додавка кон една конзистентна и стилски цврсто изедначена драма, додавка која безусловно ја барал носителот на главната ролја, самоволниот Емил Јанингс.

По овој филм Мурнау се здоби со углед на кој можеше да му парира само уште Фриц Ланг. Меѓутоа, оваа позиција имаше и скриени опасности; тој мораше да учествува во битката со која германскиот филм требаше да го освои американскиот пазар, па затоа и да се согласи на компромиси. Тој ги снимил за УФА извонредно амбициозните, комерцијално ориентирани проекти - модернизираната верзија на Молиеровиот *Тартиф* (Tartüff, 1926) и адаптацијата на Гетеовиот *Фауст* (Faust, 1926). Во инсценацијата на класичното дело на Молиер, стариот Тартиф, кого го игра Емил Јанингс, е носител на злото во иста мера во која тоа е и дијаболниот Ме-

1) „Камерата излегува од мртвилото - напиша Едгар Морен - и постепено станува поеластична, сè додека не се вивне до крајно акробатска вештина во филмот на Мурнау *Последниот човек*.“

фисто од наредниот филм. Според експонирањето на разурнувачката сила на злото, од чија драмска привлечност германскиот филм сè уште не се откажуваше, овие две адаптации на класичните дела на Молиер и на Гете сосем се доближуваа до концепцијата на камерниот филм. Но, пантомимските претерувања во играта на артистите и барокните инсценации, во кои снимателската еквилибристика на сјајниот Карл Фројнд станаа цел за себе, ја најавуваа химничната реторика на одживеаните легенди, од кои изворната поезија полека се истиснуваше. Сеедно, овие два спектакуларни филма во кои пластичното мајсторство, мизансценската игра и техниката на снимањето ги достигнуваат своите врвови, доживуваат забележан успех, кој на Мурнау му обезбедува ангажман во Холивуд.



*Мурнау во Холивуд
на снимањето на филмот „Зора“*

Во 1926 Мурнау ја напушта Германија и почнува да снима за продуцентот Вилијам Фокс. Неговиот прв американски филм *Зора* (Sunrise, 1927) концепциски е разработен уште додека Мурнау беше во Германија, а бидејќи одовде дојде во Холивуд со голема рекламна помпа, продуцентот му остави одврзани раце слободно да ги одбере актерите и да ги одредува финансиските издатоци. Авторот на сценариото и овој пат беше Карл Маер, а на екипата ѝ се придружија поголем број соработници со кои Мурнау работеше во германските студија. Мелодрамската приказна во филмот во кој се зборува за љубовта на еден селанец кого дијаболичната љубовница го наведува да си ја убие жената, му даде можност на Мурнау да им се врати со нова страст на преокупациите за спротивностите меѓу градот и селото. Овде тој ја внесува и темата на љубовта, деликатно разработена и напоена во неговата визија со фантастика и таинственост. Светот на предметите, пејзажот, куќите, езерата и змиулестите патеки, и овој пат добија својства на просирност и езотеричност. Иако на оваа идилична слика на селото ѝ се противставува делумно дијаболичната визија на градот, Мурнау и во амбиентот на градот, оптежнат од сенките на настраностите, ќе внесе по некој акцент на нескриен лиризам и топлина. Во својот прочуен есеј *Забранетта монтажа* Андре Базен го истражува односот на Мурнау во филмот *Зора* меѓу реалноста на филмската глетка и монтажата: „Мурнау повеќе го привлекува стварноста на драмскиот простор отколку времето; во *Зора* монтажата не игра решавачка улога. Би можело, спротивно, да се помисли дека пластичноста на сликата ја поврзува оваа слика со некој вид експресионизам: но, тоа би било површно гледање на нештата. Композицијата на сликата кај Мурнау не е ни малку сликарска, таа ништо не ѝ додава на стварноста, не ја изобличува; се труди, спротивно, да ги извлече од неа длабоките структури, да ги издвои претходните односи, кои стануваат елементи на драмата“.

Филмот беше примен од критиката со восхит, тој стана добитник и на два Оскари, но комерцијалниот ефект изостана. Тоа беше доволно јасен сигнал за продуцентот да му ги наметне на своеволниот дојденец од Германија своите критериуми и ограничувања. Од овој миг, па до крајот на кариерата, Мурнау ќе го следат постојани недоразбирања и конфликти, кои понекогаш се граничеа со отворена нетрпеливост.



*„Зора“ на Мурнау го разоткрива
нейријателството меѓу градош и селош*

Неговиот нареден филм *Четиријте ѓаволи* (Four Devils, 1928) е правен според теркот на комерцијалните проекти, а по неговиот благонаклон прием кај публиката, продуцентот можеше задоволно да си ги потрие дланките. Успехот на оваа мелодрама за животот под циркуските шатри ќе го охрабри Мурнау и тој со многу надежи ќе им се врати на своите стари теми за животот на социјално угнетените луѓе. Но, со филмот *Лебој наш насушен* (Our Daily Bread, 1930) не ќе има многу среќа. Продуцентот не му дозволи сам да го заврши и му наметна решенија на кои тој длабоко им се противеше.

Ваквите недоразбирања со продуцентите ја разнишаа позицијата на Мурнау во Холивуд и тој ја искористи првата можност да отпатува одовде со Роберт Флаерти. Поддржан од „Парамаунт“, тој заминува на јужните мориња, каде што ја снима екзотичната мелодрама *Табу* (Tabu, 1931), но нејзината премиера не ја дочека, го загуби животот во една сообраќајна несреќа.

Темата на љубовта, што ја скицирал Флаерти, е фокусирана во романтичното бекство на младиот ловец на бисери

со вљубената убавица од селото. Нив ги прогонува љубоморниот свештеник, кој не може да им ја прости непослушноста и самоволието. Во филмот доминира атмосфера на волшебство, што му е блиска на поетскиот темперамент на Мурнау, но таа длабоко ѝ противречеше на документаристичката вокација на Флаерти, кој не сакаше по никаква цена да ја жртвува на амбивалентноста на визијата на Мурнау. Затоа раскилот меѓу овие два уметника, длабоко приврзани на своите естетички принципи, беше неминовен. Филмот, сепак, се доживеа како убава симбиоза на документарната стварност, на која ѝ е посветена поетиката на Флаертовиот реализам, и на фатализмот, длабоко вкоренет во песимизмот на филозофијата на Мурнау.

Во оценките според кои Мурнау се прогласува за најталентиран германски режисер во неговиот период има многу вистина, бидејќи особеноста на неговата дарба е од посебен вид. Флуидот со кој таа дарба го преобликува реалниот свет потекнува од богатите извори на имагинацијата и способноста мигновено да се опфати заедништвото и целината на светот и времето, а веќе во следниот миг да се извршат најсмелите поделби меѓу вечноста и одминливоста, меѓу бесконечноста и ограниченоста. Светот на Мурнау е преплавен од сенките, привиденијата и фантомите, но тој е населен и од живи суштества кои во својата судбина ги носат архетипските искушења и порази. Тие се жива верига на настаните и дејствијата со сопствен идентитет, но, во исто време, и митски отелотворувања, кои никогаш не ќе ги разбереме и одгатнеме докрај. Познавачите на делото на Мурнау предлагаат, доколку сакаме да дојдеме до вистината за амбивалентната природа на неговата поетика, да ја подложиме на опсежна анализа структурата на соништата на ликовите на Мурнау и лиците на нивните преобразби.

ФРИЦ ЛАНГ: ПРЕД СЛИКАТА НА ЗЛОТО

Близок до оригиналноста на талентот на Мурнау и до специфичноста на неговата творечка енергија е Фриц Ланг (Fritz Lang, 1890-1976). Тој веројатно е еден од малкумината заслужни синеасти во германскиот филм, којшто, иако во своите дела се инспирирал од литературата и сликарството, го ослободил медиумот на филмот од зависноста од традиционал-



Фриц Ланг

ните уметности. Неговото сестрано образование споено со талентот придонесе успешно да ги избегне сталиците на софизмите преоблечени во заводливи идеи, но и искушенијата на мистиката, чии нејасни симболи како да ѝ објавуваат војна на мудроста. Еден од постулатите кои Ланг го унапредил во принцип на својот однос кон уметноста е: „Јас мислам дека кога некој има своја теорија за нешто, тогаш веќе е мртов. Јас

немам време да мислам на теории. Треба да се создаваат емоции, а не да се поаѓа од правила. Да работиш според правила значи да работиш според сопственото искуство, значи да се потпреш врз својата рутина... Вие знаете дека јас имам јазик, доволно е да се послужам со него, па да докажам сè што ќе ми падне на ум. Меѓутоа, 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“.

Роден во Виена, тој, како син на архитект, и самиот ќе почне без своја волја да студира архитектура, а потоа сликарство на академиите во Минхен и во Париз. На дваесетгодишна возраст патувал во Африка, Русија, Кина, Јапонија и на пацифичките острови, каде што ги збогатил своите знаења. Големата страст за патување беше оневозможена и натаму да се разгорува од една повреда, но тоа го натера да седне и да пишува сценарија. Ото Риперт и Џо Меј (Joe May, 1880-1954) се првите луѓе што за компанијата „Декла“ снимиле неколку филмови според сценаријата на Фриц Ланг. Тоа се помалку значајни драми со криминалистичка содржина: *Хилда Варен и смртта* (Hilde Warren und der Tod), *Чумајла во Фиренца* (Pest in Florenz, 1918) и *Дамата со орхидеи* (Die Frau mit den Orchideen, 1919). Фриц Ланг дебитира како режисер со филмот *Полукрвен коњ* (Halbblut, 1919), чие сценарио за мачната судбина на една проститутка го напиша тој самиот. Потоа уследија неколку жанровски различни филмови, кои, меѓутоа, нема да одиграат поголема улога во формирањето на неговиот стил и во дефинирањето на она што подоцна ќе може да се каже дека е специфично ланговска тема. Сепак, мотивот на судирот на криминалците со законот, како и темата на владеењето на фаталната жена со својата жртва, веќе овде ги опцртаа тематските и проблемските рамки на филмовите во кои агонијата на стравот кај невините жртви добива нешто од патосот на класичната трагедија.

Филмот *Уморна смрт* (Der müde Tod, 1921), според сценариото на Теа вон Харбоу, која наскоро му стана жена, е прв филм на Фриц Ланг работен под непосредно влијание на експресионизмот. Иако концепциски сроден на Грифитовата *Нешриеливост*, филмот *Уморна смрт* недвосмислено ја потврдува смелоста на Ланговата фантазија и оригиналноста на визијата во која се обединуваат најбизарни дејствија и најсилно изразени страсти. Во приказната, сочинета од три епизоди,



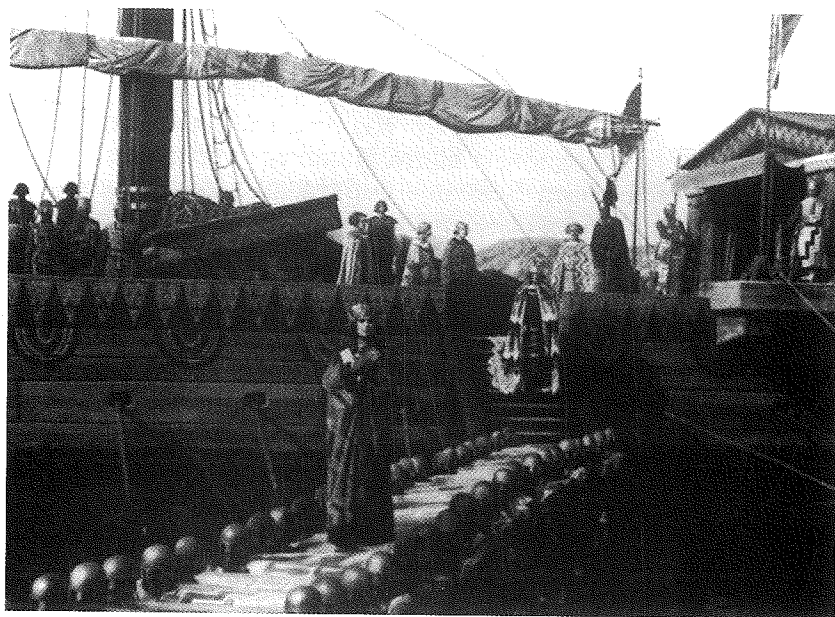
*Умош како гнездо на злостјорсјивош
„Доктор Мабузе коцкар“ на Фриз Ланг*

присуствуваме на настани во три различни земји и во три различни епохи: во средновековната Кина, во егзотичниот Багдад и во ренесансната Венеција смртта им дава можност на вљубените три пати да ја доживеат својата судбина, но и да поминат низ искушенијата таа засекогаш да ги раздели.

Овој филм честопати се наведува како естетски опонент на *Кабинето на доктор Калигари*. Во делото на Ланг, еден од битните ликовни елементи, сценографијата, проблемот на просторот се решава според принципите и волуменските односи на архитектурата, за разлика од графичкиот третман од кој е инспирирана сценографијата на *Калигари*. Архитектонските фрагменти, како ѕидот, на пример, столбовите или скалите, често пати ја сугерираат повпечатливо идејата на филмот отколку што тоа го прави присуството на актерите. Стилот на Ланг не ги прифаќа еквилибристичките движења на камерата и интервентните решенија на монтажата, се истакнува декорот, кој прави хармонична целина со останатите иконографски фрагменти и со ритамот на кадрирањето. Не се ретки случаите *Уморна смрт* сепак да се споредува со тајните

значања на кои упатува *Кабинетој на доктор Калиџари*, за кој Фриц Ланг ќе изјави пред изненадените соработници на „Каје ди синема“, остро конфронтирани со естетиката на калигаризмот, дека „*Калиџари* е мошне интересен обид, тоа беше прво искушение. Кога Вине посака да го повтори тој обид со филмот *Genuine*, работите не одеа како што треба. Филмот е жива уметност. Треба да се презема сè што е ново; не без проверка, но треба да се презема она што е добро за вас, што ве збогатува“.

Врската меѓу *Уморна смрт* и *Кабинетој на доктор Калиџари* ќе ја забележи и Жан Митри: „Во чудната игра на сенките и светлината, во остро сменување на масите сретнуваме понекогаш мистични визии од *Калиџари*. Постојаното присуство на смртта, очајничкото трагање по судбината која ќе ѝ избега на кобната иднина, смирувачкиот и, во исто време, неизбежниот товар на таа судбина се изразуваат со помош на облиците коишто се одблесок на чувствата кои сакаме да ги



*Величествена орнаментика
„Нибелунзије“ на Фриц Ланг*

предизвикаме и кои нив ги условуваат. Кај Фриц Ланг, архитект по струка, архитектонските облици и светлината служат повеќе отколку кај било кој друг како елементи - тврди Рудолф Курц - за обликување на просторот... Предметите -



*Леџенда што ѝовикува на ормазга
„Нибелунзије“ на фриц Ланг*

чудесни или фантастични - не се веќе како кај Мурнау, 'символ на самите себе'; тие скршнуваат кон трансцендентално значење“.

Наредниот филм на Фриц Ланг *Доктор Мабузе коцкарош* (Dr. Mabuse der Spieler, во два дела, 1922) е вистинско ремек дело во криминаластичкиот жанр. Овде Ланг среќно ги спои искуствата на експресионистите, користејќи ги мошне

инвентивно нивните сценографски решенија, и жанровските конвенции на криминалистичкиот филм, чија драмска структура стана дел од еквилибристиката на неговата режија. Портретот на Мабузе е мошне сличен со сликата на натчовекот од *Калигари*, кој по низата убиства и самиот станува жртва на својата агресивност. Калигаризмот е присутен во овој филм и во играта на сенките и светлината која не ретко ја презема функцијата на сценографијата.¹

Монументалниот филм *Нибелунзиите* (*Die Nibelungen*), правен во два дела: *Смртта на Зигфрид* (*Siegfrieds Tod*, 1923) и *Одмазда на Кримхилда* (*Kriemhilds Rache*, 1924), е сниман во околности што ја заострија економската криза во Германија и ја девалвираа марката до циновски размери. Па сепак, химничната реторика на оваа легенда за древните германски јунаци² одишува со пророшки повик по големи фантазмагорични победи и го најавуваа доаѓањето на Третиот Рајх. Продукцентот на *Нибелунзиите* му даде потполна финансиска слобода на Ланг и на неговите сценографи, имагинативните Ото Хуте (*Otto Hutte*), Ерик Кетелхут (*Erik Kettelhut*) и Карл Фолбрехт (*Karl Vollbrecht*), кои ѝ подигнаа споменик на експресионистичката орнаментика: монументалните палати со циновски столбови, магливите шуми со стебла од цемент, величествените скали чија преспектива ги вивнува митските јунаци,

- 1) Владимир Погачиќ се согласува со распространетата теза дека „и во филмот *Доктор Мабузе коцкар* Ланг го слика, помалку симболично, а подиректно, но во основа на ист начин, светот на безглавието, злосторството на проституцијата, а според мислењето на Кракауер (Погачиќ се повикува на овој голем авторитет за експресионистичкиот филм), последните секвенци на филмот, сцените на борбата меѓу полицијата и бандитите 'свесно потсетуваат на борбата помеѓу спартакистите и трупите на министерот Носке' [од епохата на Вајмарска Германија по Првата светска војна - *ред.*]. И уште еден куриозитет, во советската верзија на овој филм, кој за советските гледачи го премонтираа Ејзенштејн и Есфир Шуб (Есфир Ил. Шуб, 1894-1959), тие судири се претворени во револуционерна борба. Интересно е дека Ланг не протестираше против оваа интерпретација на својот филм“.
- 2) Индикативно е дека оваа „химна на легендарните херои“ не се откажаа да ја величаат и нацистите, квалификувајќи ја како „здравување на германскиот дух“, како национално ремек дело. Фалејќи го на сиот глас влогот на главниот актер Паул Рихтер (*Paul Richter*) како отелотворување на чистиот ариец, а притоа изоставајќи го името на режисерот Фриц Ланг, нацистичката пропаганда *Нибелунзиите* им ги противстави на „анархистичката, безнадежна и дефетистичка кинематографија на експресионизмот“.



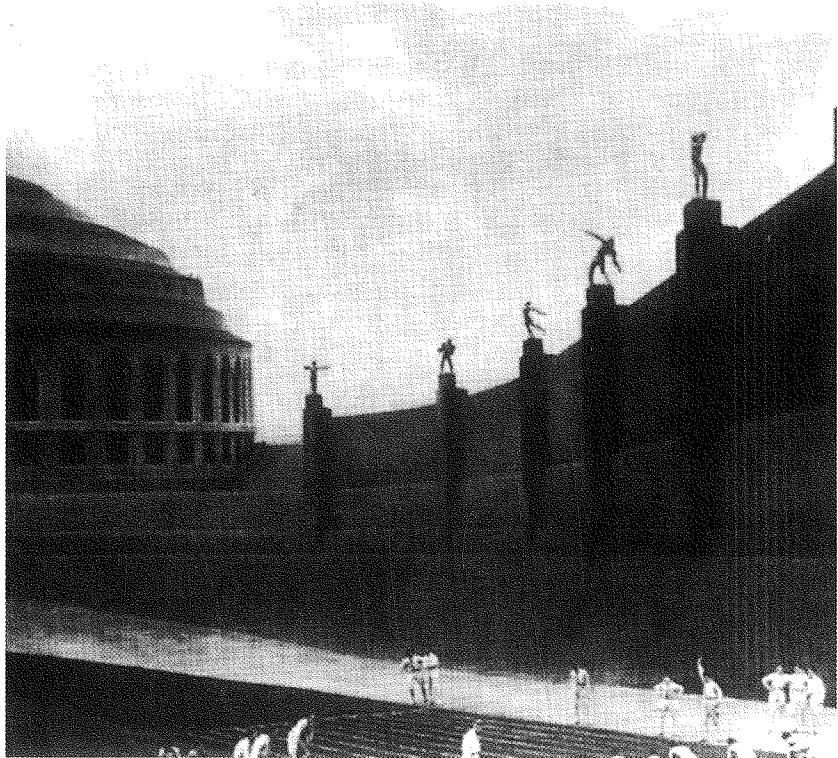
*Поделба на механички божества и робови
„Мейројолис“ на Фриц Ланг*

кои се качуваат по нив, во победоносните височини на небото, сè се тоа елементи на една естетичка програма која не ги крие своите политички цели на каење, одмазда и победа. Беспримерната стилизација на декорот, костимите и играта на актерите исклучуваше секаква помисла за импровизација, било на мизансцената, било во миметиката на лицето од актерите. Жорж Садул не претерува многу кога констатира дека во

демонстрацијата на силата и во повикот на воинствената традиција се насетуваше подмолниот топот на „нинбершките па-ради“ и „вагнеријанското уривање на канцелариската палата“. Жан Митри, меѓутоа, ќе ги смести *Нибелунзиите* во еден друг контекст, него тие превосходно го интересираат како естетичка постапка во која легендата и митот се претвораат во стварност: „Нема сомнеж дека извесен реализам може во декоративното толкување да најде нагласени поетски вредности. Но декорот, дури ако донекаде и транспонира, мора да ја задоволи конкретната стварност. Архитектонскиот експресионизам може да си дозволи полна слобода единствено кога создава некој легендарен свет или некоја стварност која стана мит. Тогаш веќе не се поставува прашањето на воспоставувањето, туку на доловувањето, навестувањето, оживувањето на нешто 'замислено', што го носи во себе, покрај минатото во чија темнина занурнува, процеденото значење на некоја некогаш жива стварност: тоа е она што Фриц Ланг го стори во неговиот филм со *Нибелунзиите*“.

По овој химничен повик по силата на атавистичките нагони, во кој, навистина, има премиси на чувството на вина барем толку колку што има и излив на ароганција, Фриц Ланг направи еден џиновски скок низ времињата и од далечното минато се префрли во тревожната иднина. Неговиот *Метрополис* (Metropolis, 1926-1927), работен според романот на Теа фон Харбоу, е прекрасна смеса на фантазијата и рационализмот. Во футуристичката визија за волшебниот град Јошивара, рамноправно егзистира ничеанскиот идеал за супериорноста на расите, покрај христијанската помирливост и искомскиот повик на бунт. Во завршните секвенци на филмот, по апокалиптичниот бунт што го организираат робовите, господарите на светот им даваат рака на помирување на робовите, предводени од убавата и воинствена Марија. Улрих Грегор и Ено Паталас со мошне умерен тон ја регистрираат појавата на *Метрополис*: „Во *Метрополис* светот станува наполно вкочанет, како орнамент. Сликите од еден хипотетичен град на иднината стануваат монументална ревија. Масите претворени во робје влечат, со воедначен чекор, огромни камени блокови. Внатрешноста на фабриката се претвора во лице на некој молах. Подјармените ги подаваат рацете како зраци кон нивната ослободителка, девојката по име Марија“.

И на *Мейройолис*, како, впрочем, и на *Нибелунзије*, многумина аналитичари, и од редовите на филмаците, се најдоа побудени да му го припишат идеолошкиот ерес на нацизмот, изразен во култот на моќта, во помирливата рамнодушност спрема понижувањата на угнетените класи, во славењето на супериорноста на господарската раса. Иако Ланг не беше



*Предвистување на нацистичката иконографија
„Мейройолис“ на Фриц Ланг*

апологет на идеолошките програми што наскоро почнаа да бујат во расистички доктрини и кои му донесоа толку зло и страдања на светот (нивни инспиратор во филмовите на Ланг беше Теа фон Харбоу), иконографската фактура на сцените од *Нибелунзије* и од *Мейройолис* имаше големи сродности со кореографијата на парадите организирани во германските

градови, од каде заканувачки се огласуваше повикот на одмазда. По заминувањето на Ланг од Германија, нацистите мошне спонтанно ја присвоија иконографијата на неговите филмови како знак на својата идеологија, занемарувајќи го овој пат фактот дека во вените на нивниот автор тече еврејска крв.

Спротивно од очекувањата, *Мејтројолис* доживеа ком-ерцијален неуспех¹, па затоа Ланг реши да им се врати на жанровите и содржините за кои веруваше дека му се поблиски на неговиот творечки темперамент. Но, криминалистичкиот филм *Шпиони* (*Spiene*, 1928), кој по многу свои карактеристики потсетуваше на извонредниот *Доктор Мабuze*, ја доживеа лошата судбина на *Мејтројолис*. Ланг нема да додаде многу во унапредувањето на својата уметност ниту со утопискиот филм *Жена на Месечината* (*Die Frau im Mond*, 1928). Требаше да се појави звучниот филм, па овој голем уметник да добие нов стимул во закрепнувањето на својата творечка енергија.

Круната на славното раздобје на германскиот филм, чие влијание, преку делата на Орсон Велс, Марсел Карне (*Marcel Carné*), Микеланџело Антониони, Ингмар Бергман, Кен Расел (*Ken Russell*) или Андреј Тарковски (*Андрей Тарковский*), ќе се протегне до денешни денови, во дваесеттите години можеше да блесне само уште во делото на еден голем режисер, Георг Вилхелм Пабст, чие име е тесно поврзано со новиот разгранок на филмот од класичниот период, познат под името „нова стварност“ (*Neue Sachlichkeit*).

1) Интересна е изјавата и на самиот Ланг, триесет години по реализирањето на *Мејтројолис*: „Јас сум многу строг спрема своите дела. Веќе не може да се каже дека срцето е посредник меѓу рацете и мозокот, бидејќи во прашање е чисто економски проблем. Поради тоа не го сакам *Мејтројолис*. Тој е лажен; заклучокот е лажен; јас не го бев прифатил ниту додека го снимав филмот“.

Патем да наведеме и неколку бројки што ги илустрираат мамутските размери на овој проект, од кој неговите продуценти очекуваа спектакуларен профит и престиж. *Мејтројолис* чинеше седум милиони марки, снимањето траеше повеќе од една година, а беше снимен на неверојатни 620.000 метри негатив лента. Од статистите учествуваа 25.000 мажи, 10.000 жени, беа ангажирани 1.100 ќелави луѓе, 2.500 деца, а беа собрани и 25 црнци.

„НОВАТА СТВАРНОСТ“ ГИ ОТФРЛА СТРОГИТЕ КЛАСИЧНИ ФОРМИ

Според францускиот историчар на филмот Жорж Шаренсол (Georges Charensol), втората половина на дваесеттите години е време на обезличувањето на германскиот филм и на неговата забрзана комерцијализација, пред чиј налет гаснеше оригиналноста на делата на талентираниите уметници. Од друга страна, УФА се бореше со големи финансиски тешкотии, а тоа се огледува и во готовноста на нејзините раководители да потпишат со „Парамаунт“ и со „Метро-Голдвин-Маер“ (Metro-Goldwyn-Mayer) договор со кој довчерашниот германски продуцентски цин доби значајна финансиска поткрепа. Цената на оваа „здравувачка инјекција“ беше депресивна за судбината на германскиот филм. Американците воведоа контрола врз сета продукција и дистрибуција, а цела армија најспособни германски филмски работници замина да работи во Холивуд. Лубич и Буховецки (Dimitri Buchowetsky, 1885-1932) ја напуштија Германија уште во предвечерието на кризата, во 1922 година. По нив отпатуваа за Холивуд ненадоместливиот Фридрих Мурнау, како и извонредно талентираниот Лупу Пик. На оваа група ѝ се придружија и режисерите Паул Лени (Paul Leni, 1885-1929) и Евалд Андре Дипон. Од актерите најмногу се почувствува загубата на Емил Јанингс и на Конрад Фајт (Conrad Veidt, 1893-1943).

Настанатата празнина од авторски имиња кон чие дело само до вчера ги вртеше очите целиот свет ја повлече во бездна и целата естетика на експресионизмот, надоместувајќи го, со забележливи тешкотии, испразнетото место со свежи и здравувачки идеи за реалистичката природа на уметноста на филмот. Инаку оваа тенденција, како и претходните движења, не беше ограничена само на истражувањата во медиумот на филмот, туку таа ги карактеризира и експериментите што се вршеа во ликовната уметност и во литературата.

Меѓу синеастите кои, покрај Фриц Ланг, кон крајот на дваесеттите години се најдоа на челна позиција и го претста-



*Сексуалностиа како бунѝ проѝив конформизмоѝ
Луизе Брукс во „Купѝјаѝа на Панѝора“ на Пабсѝѝ*

вуваа германскиот филм во светот со сјајот што во класичниот период имаше заслепувачка сила е и Георг Вилхелм Пабст (Georg Wilhelm Pabst, 1885-1967). Син на виенски железничар, студент на Академијата за применета уметност во Виена, театарски актер, а од 1922 година, косценарист и режисер, Пабст дебитира како режисер со филмот *Бла̀зо* (Der Schatz, 1924). Во ова неизедначено дело тој го плати долгот на фасцинацијата од експресионизмот. Веќе во драмата *Улица без радосѝ* (Die freudlose Gasse, 1925) Пабст мошне јасно се дистанцира од поетиката на експресионизмот и, напуштајќи ги неговите затворени рамки, енергично стапнува на почвата на социјалната реалност. Во неговата иконографија веќе не царува светот на фантомите и симболите на стравот, туку непосредниот страв за гол живот. Непрегледните „опашки“ пред месарниците и фурните, сиромашните соби и пустите улици на Виена се дел од иконографијата на Пабстовата *Улица без радосѝ*, во која големите ѕвезди како Аста Нилсен, Грета Гарбо или Вернер Краус (Werner Krauss, 1884-1959) се појавуваат без лажен гламур. Жан Митри прави мошне јасна дистинкција меѓу поетиката на „експресионистичкиот реализам“ и епиката на „легендарниот“ експресионизам. Според него, тие „се развиваа едновремено, но додека овој вториот, барајќи исклучителни сижее, ќе згасне за да се појави дури дваесет години подоцна во монументалните дела на Ејзенштејн, првиот, станувајќи поеластичен, ќе се оплоди во голем дел од современиот филм. *Улица без радосѝ* на Вилхелм Пабст е еден од ретко успешните филмови во кој се популаризира експресионизмот здружен со општествената мелодрама“.

Во *Тајнаѝа на една душа* (Geheimnisse einer Seele, 1926) Пабст ги транспонира искуствата на психоанализата и нејзините резултати мошне инвентивно ги користи во обликувањето на портретот на еден човек опседнат од привиденијата што постојано го прогонуваат. Во анализата на облиците низ кои се изразува континуитетот на физичката реалност која создава верига на причини и последици одговорни за некој настан, Зигфрид Кракауер го наведува случајот на *Тајнаѝа на една душа*, чија „драматичност се засновува врз психоаналитичките испитувања на причините кои доведоа до фобијата на херојот од филмов во однос на ножевите. Делумно научна, делумно фиктивна, оваа пикторална анализа нè воведува во лавиринтот на еден одминат психофизички свет, кој содржи цела

верига надворешни околности и предмети набиени со возбуда. Истакнувањето во прв план на разоткривањата на причински поврзаните меѓуодноси изгледа дека повлекува со себе промена на насоката во која обично се развиваат заплетите посветени на разоткривањето на судбината. Тие напредуваат со времето, додека *Тајна на една оуша* нè враќа од сегашноста во минатото“. Стремежот кон реалистичко отсликување на стварноста уште повеќе се потсили во наредните филмови на Пабст, во кои тој создаде сопствена стилска топонимија, според која предметите се издвојуваат или удвојуваат, не затоа што треба да ослободат од себе некоја скриена сила, туку за да го потврдат својот идентитет. Осветлувањето, како и монтажата, која во филмовите на Пабст создава една непрекината верига на елементи кои навистина се откинати од својот амбиент, но не и од своето егзистенцијално лежиште, го истакнуваат како доминантен горниот слој на стварноста. На стапците на таа стварност и на нејзините распнати мрежи се фаќаат едновремено и губитниците и нивните целати, и маргиналците и оние што си земаат за право да ги управуваат нивните судбини.

Последните неми филмови на Пабст *Кутувијата на Пандора* (*Die Büchse der Pandora*, 1929) и *Дневникот на загубената* (*Das Tagebuch einer Verlorenen*, 1929), двата со сензуалната Луизе Брукс (*Louise Brooks*, 1906-1985) во главната ролја, спаѓаат меѓу најзначајните остварувања во богатиот и разнолик опус на Пабст.

Кутувијата на Пандора беше замислен како некој вид исповед на една проститутка, но во приказната за самоволната и нескротлива Лулу ќе се фокусираат поголем број социјални, морални и психолошки проблеми. Главната хероина на филмот ја карактеризира една силно нагласена бунтовничка црта: таа не сака да му се потчини на моралот на едно општество, заглавено во калта на хипокризијата, алчноста и корупцијата. Нејзината нескротлива сексуалност понекогаш ѝ служи како оружје против тој свет, но понекогаш се претвора во самоуништувачки меч. Лулу е во состојба да ги унесреќи луѓето што ѝ се искрено посветени и верни, да ги исмее оние што самозадовољно и филистерски ја користат нејзината младост и убавина, но таа, исто така, умее да ја предизвика несреќата и, како што во финалето на филмот ќе се случи, да стане жртва на патолошките страсти на озлогласениот Џек Мевосек. Во толку-

вањата на Жан Митри, *Купијата на Пандора* исто така му припаѓа на огранокот на т.н. улични филмови. Овде амбиентот на улицата ја открива сета „матна привлечност“ на животот на тротоарот: „Во оваа реалистичка драма, исчистена од симболичните апстракции, драги на авторите како што е Лупу Пик, 'метафизичката смисла' се навестува само со истовремено невиниот и демонски карактер на една девојка, чиј еротизам соодветствува на мрачните привлечности на ноќта. Во овој филм има многу мелодрамски елементи, но вештината на осветлувањето на Фриц Арно Вагнер, која со декорот создава атмосфера полна со болна сетилност, и заедно со играта на аглите, која го истакнува карактерот на личностите, тој филм,



*Слики што секавично се размножуваа
во градовите на централна Европа
„Улица без радост“ на Пабст*

особено во завршните глетки со Џек Мевосек, фантомската сенка што се талка низ лондонските магли, достигнува силна драмска напнатост во една поетска клима полна со страв“.

Во *Дневникот на заљубената* Луизе Брукс игра ролја на една девојка принудена да се проституира. Иако изгонета во друштво на социјални аутсајдери, таа не ја загубила почитта за некои темелни човечки вредности. Пабст и овде го изложува на критика двојниот морал на општеството, покажувајќи ги, истовремено, жанровските можности на мелодрамата, чија потценета реторика се покажа сообразна на задачата да се вклучи во сеопшто прифатениот процес да се отфрли извештачената поетика на експресионизмот.

Интересно е да се спомене дека пред овие два филма Пабст соработувал со познатиот советски писател Илја Еренбург (Илья Эренбург), автор на романот според кој го снимил филмот *Љубовта на Жана Неј* (*Die Liebe der Jeanne Ney*, 1927), кој често се наведува како негов најдобар нем филм по *Улица без радост*. Овој филм е интересен не само поради едноставноста на нарацијата, која приказната за љубовта меѓу една девојка од граѓанските слоеви и еден советски револуционер ја прави мошне вистината, туку и поради фактот дека присуството на еден комунист не се сатанизира. Сепак, изнудениот хепиенд предизвика незадоволство на Илја Еренбург и тој му префрлил на Пабст дека го изневерил трагичарскиот дух на неговата проза.

Доаѓањето на звучниот филм отвораше нова страница на критичкиот реализам во германскиот филм. Сиромашните предградија веристички насликани во филмовите како *Лебот наш насушен* (*Unser tägliches Brot*, 1928) на Фил Јуџи (*Phil Jutz*, р. 1894), гетоизираните населби од филмот *Озлогласениите* (*Die Verurteilten*, 1925) на Герхард Лампрехт (*Gerhard Lamprecht*, р. 1897), запуштените улици и бедните станови какви што ги виде Лео Митлер (*Leo Mittler*) во филмот *Од другата страна на улицата* (*Jenseits der Straße*, 1929) откриваа една потресна слика за животот во Германија, остро противставена на хероичните прикази на една по малку фиктивна стварност.

А таа стварност најде свој експонент и толкувач во делата на еден жанровски огранок на камерниот филм, наречен „*иланинарски филм*“. Арнолд Фанк (*Arnold Fanck*, 1889-1974) беше еден од режисерите што се специјализираа за ваквите филмови. Тој стана експерт за мултиплицирање на вагнери-

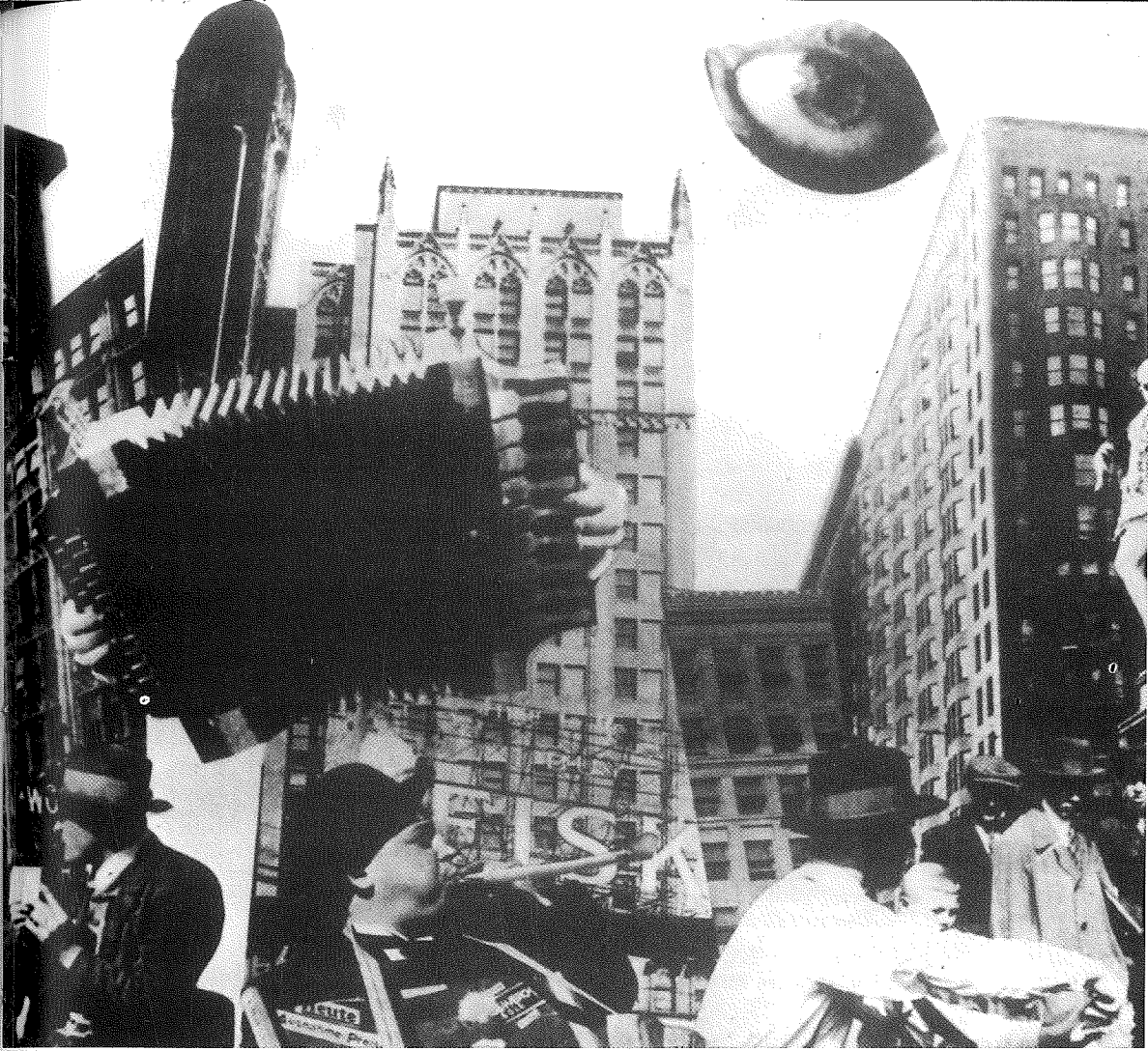


*Драма во бедниите квартови и домови
„Враќање“ на Џо Меј*

јанските симболи што ги наоѓаше во природата; во моќните и несопирливи снежни лавини, во застрашувачките луњи, во столетните шуми, во големите карпи и во пророшки наднесените облаци. По серијата документарни филмови во кои се воспеваше убавината на природата, Арнолд Фанк реализира и неколку играни проекти во кои како актерка се појави Лени Рифенштал (Leni Riefenstahl). Филмот *Белиот ѝекол Пиз Пали* (Die Weisse Hölle von Piz Palü, 1929) на Арнолд Фанк, во чија реализација учествуваше и Пабст, претставува продолжение на восхитот пред глетката на планинските врвови, тие симболи на праисконот, кои шеесет години подоцна ќе го инспири-

раат и Вернер Херцог (W. Herzog) да го направи својот „планинарски филм“ *Крикови на каменои* (Schrei aus Stein, 1991).

Новата стварност, синтагма што во 1924 година ја изведе историчарот на уметноста Г. Хартлауб (G. Hartlaub), според спецификацијата на Зигфрид Кракауер имаше уште еден свој огранок во т.н. „филмови на пресекои“. Еден од основните постулати на ова движење е елиминацијата на каков било емоционален коментар од страна на авторот во прилог или против ликовите, кои не се разграничуваат во индивидуи, туку добиваат вредност единствено како група или колектив. Карактеристичен примерок на кој се повикуваат приврзаниците на ова движење е познатиот документарец на Валтер Рутман (Walter Ruttmann, 1887-1941) *Берлин, симфонија на еден велештад* (Berlin die Symphonie einer Grosstadt, 1927). Разгледувајќи го феноменот на обелоденувањето на внатрешноста на предметите, Бела Балаж ќе го наведе филмот на Рутман како пример на филмски приказ во кој „ги нема појавите што можат да се видат и во стварноста. Таму одреден лик на сликите се раздробува во фрагменти на магловити фигури кои треперат, се втопуваат едната во другата, прожектирајќи ја на платното внатрешната визија. Трамваите и цез оркестрите, млекарската кола и женските нозе, уличната врева и вртењето на тркалата на машините изнурнуваат од потсвеста како слики од полусонот. Овде веќе не се нагласени изолираните глетки сами по себе, туку општиот впечаток на целината во вителот на монтажата. Камерата - тукуречи - се сврте навнатре и не сака да ги фати импресиите од надворешниот свет, туку нивниот одраз во свеста. Тоа веќе не е импресионизам, туку експресионизам. Колку-годе импресионистите да се воздушесто субјективни и сакаат верно да ги одразат своите впечатоци добиени во природната стварност, толку експресионистите сакаат да ги проицираат внатрешните душевни пејзажи“. И за проектот *Берлин...* се поврзува името на Карл Маер, макар што тој самиот одбивал да признае дека во каква било форма соработувал со Рутман. Иако под непосредно влијание на теоријата на Сига Вертов, од која ги презеде принципите на контрапунктната употреба на снимените објекти, Рутман, сепак, полесно се снаоѓаше во сферите на апстракциите. Кога ги поврзуваше снимките на гладните деца со оние направени во луксузните ресторани, тој немаше на ум некаква идеја да упати критичка забелешка на појавата, која сама по себе му изгледаше инте-



„Берлин, симфонија на еден велеград“ на Руџман

ресна и затоа ја префрлаше од светот на социјалната стварност во областа на апстракциите. Тој тоа го правеше секогаш кога ќе сретнеше некоја формална или содржинска аналогија на две појави, два предмета или две состојби. Филмот постигна извонреден успех кај критиката, која до ден денешен го истакнува како еден од најуспешните обиди да се создаде контрапункт на движењето преземено од непосредната стварност. Неговиот нареден филм, меѓутоа, *Мелодијата на светот* (*Melodie der Welt*, 1929) не го повтори успехот на *Берлин*... Иако овде се користи со музички изразни средства кои треба

да ја афирмираат идејата за истоветната емоционална вредност на крикот и музиката, Рутман се заложува за една многу попретенциозна мисла, дека сите луѓе и сите животни, сите живи суштества ги извршуваат своите егзистенцијални или културни функции раководени од исти пориви. Веќе овде се чувствуваат идејните никулци што ќе го одведат Рутман во друштвото на апологетите на нацизмот.

Неговиот игран филм *Челик* (Assiaio, 1932), работен за Италијанците, остана како една безуспешна дигресија од бујната матрица на автентичните документаристички преокупации, па затоа, по овој пораз, подготвено ѝ се врати на својата вокација, ставајќи се во служба на Гебелсовата пропагандна машинерија.

Филмот *Берлин...* имаше свој тематски и идеен антипод во заедничкото дело на група млади вљубеници во документарниот филм. Станува збор за извонредниот документарец *Луѓе в недела* (Menschen am Sonntag, 1928), чии потписници се Роберт Сиодмак (Robert Siodmak, 1900-1973), Фред Цинеман (Fred Zinnemann, 1907), Били Вајлдер (Billy Wilder, 1906) и Едгар Улмер (Edgar Ulmer, 1904-1972), сите четири идни репрезентативни режисери во Холивуд. Тие прикажаа еден неделен ден во Берлин, макар што во својот по малку меланхоличен документаристички запис вметнаа и едно инсценирано дејство за талкањата низ градот на четиримината берлинци. Нивното поведение и актерска игра се сообразени на веродостојноста на документарниот материјал снимен во истиот амбиент.¹

Но, Гебелс сите овие талентирани луѓе ги изгони од Германија, а, заедно со нив, ја жртвува и иднината на германскиот филм, во кој духот на истражувањето можеше во голем број случаи да вроди плод и кај помалку талентирани автори.

1) „Во извонредниот полудокументарен филм *Луѓе в недела* - забележува Кракауер - на повеќе места се уфрлени фотографии на капачи (се работи за епизодата на плажата), кои фотографот ги снимил на лице место, а на снимките се фатени необични и, во извесна смисла, неприродни положби на телата. Контрастот меѓу телото во движење и нивните положби на вметнатите снимки не може да биде посилен. При погледот на тие вкочанети и комични пози гледачот не може да не ја поистовети неподвижноста со безживотноста и, се разбира, животот со движењето. Сепак, под влијание на претходното силно движење, гледачот во исто време е склон на оваа ненадејна промена од подолго времетраење на механички време-простор да реагира со спонтанна смеа“.



ПОВОЕНИОТ
ФРАНЦУСКИ ФИЛМ

*„Италијанска сламена паларија“
на Рене Клер*

АВАНГАРДАТА ГО ОСВОЈУВА ФРАНЦУСКИОТ ФИЛМ

За разлика од депресијата во која падна германскиот филм, француската авангарда, иако во својата програма немаше историска визија и беше ставена во служба на артифициелната игра на духот, одигра далеку позначајна улога од бледите отсјаи што ги фрлаа делата на германската авангарда. Таа ја подготви почвата за големата жетва што ќе ја извршат великаните на францускиот и на светскиот филм Рене Клер, Марсел Карне, Жан Гремијон, Жан Виго, Жак Фајдер, Жан Реноар и многу други.

Веќе во годините пред Првата светска војна Французите резигнираа коментираа дека нивната кинематографија го загуби престижот кој во почетокот на векот ја правеше прва кинематографска сила во светот и дека, гледан како уметничко искуство, францускиот филм нема повеќе речиси никакво значење.

Војната донесе подем на документарниот филм. Заинтересираната публика бараше филмски слики од фронтите. Многу такви филмови се снимени и на трагичниот Македонски фронт (а денес се прибрани од разни страни на светот и се чуваат во Кинотеката на Македонија).

Но, во почетокот на војната филмската продукција напивно згасна. По енергичната интервенција на преземливиот Шарл Пате, како, впрочем, и на „Истман“, таа во 1915 година доби некои импулси, што ќе донесат плод во 1916 година, кога производната активност донекаде живна. Процесот на супремацијата на американскиот филм и во светот и на пазарот во Франција незапирливо растеше. Во 1919 година во земјата на браќата Лимиер се прикажани повеќе од осумстотини американски филмови, а само малку повеќе од двесте француски. Гледачите се навикнаа на американскиот филм, но и на салонските драми продуцирани во данските студија, од каде што годишно на францускиот пазар се дистрибуираа околу сто и педесет наслови. Кон крајот на војната „Пате“ ги ликвидира,

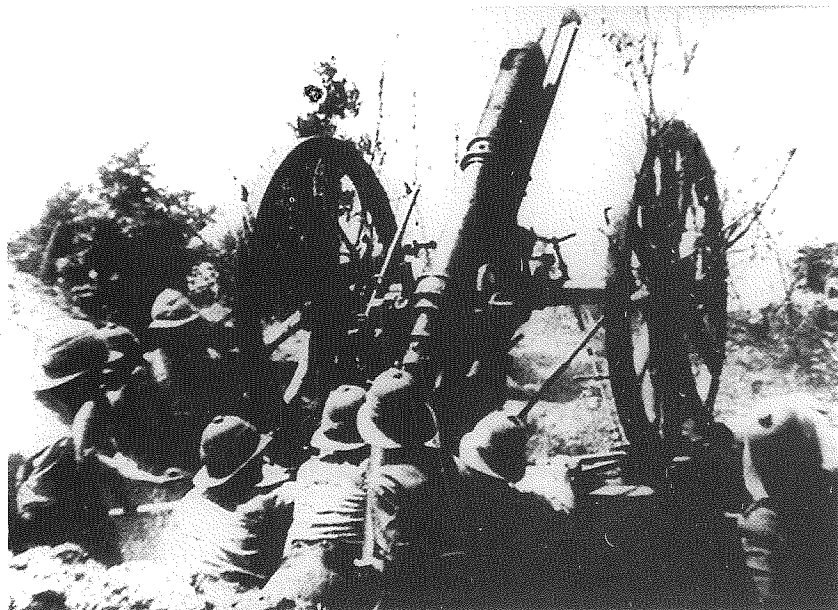
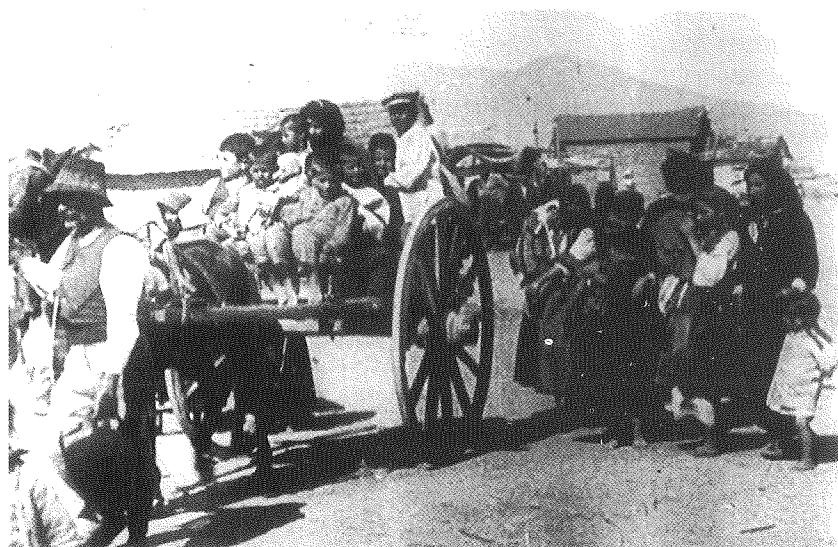
едно по друго, претпријатијата кои пред војната на француската филмска индустрија ѝ обезбедуваа светска доминација. Шарл Пате во 1929 година сосем се повлече од играната филмска продукција, а неговиот пример го следеа многу други поголеми филмски компании.

Практиката на ликвидација на продуцентските фирми го депримираше производството на францускиот филм, па од 150 наслови во 1921 година, во 1929 година спадна на само 50 наслови. Дури и ваквиот ограничен обем најчесто се реализираше со ризик дека филмовите нема да бидат котирани на пазарот. Овој ризик го преземаа малите продуцентски фирми, кај кои производната цена на снимените филмови беше необично висока, благодарейќи му во прв ред на фактот дека продукцијата беше депресивно раситнета.

Меѓутоа, и социјалната слика на француското општество не беше розова. Инфлацијата ги осиромашуваше слоевите од кои се регрутираа кадри за кинематографската инфраструктура, а ги исфрлаше на површина пресметливите манипуланти и шпекуланти. Меланхолијата и носталгијата по старите добри времиња стана дел од емоционалниот свет на обичниот Французин и лајтмотив на содржините од голем број филмови.

Оваа ситуација ја искористија и луѓето кои на филмот не гледаа превосходно како на потрошен артикал од кој се остварува профит, туку и како на можност за уметничко изразување. Тие срамежливо се зафаќаа да режираат филмови во кои нема да им робуваат на комерцијалните уцени и забрани. Така дојде до разделба на комерцијалната од уметничката продукција. Се појавија кина во кои се прикажуваа чисто уметнички филмови, слични на денешните арт кина во Америка и Европа, и тие беа, ако не во антагонистичка, тоа секако во издвоена позиција од кинотеатрите, во кои со помпезни најави се прикажуваа комерцијални хитови.

Ваквата поделба и осамостојувањето на филмовите со уметнички претензии го поттикна развојот на експерименталниот и авангардниот филм, кој имаше цела армија приврзаници меѓу интелектуалците, познавачите и љубителите на уметноста. Прометот, па и опстанокот на авангардниот филм, го гарантираше постоењето токму на овие кина, но, исто така, и на многубројните клубови во кои се дискутираше, со многу страст и ентузијазам, за уметничката природа на филмот и за



*Од архивот на Киноотекаџа на Македонија
Кадрови снимени во Македонија
за време на Првата светска војна*

потребата од неговата преобразба. Навистина, со појавата на звучниот филм оваа авангардистичка еуфорија неминовно ќе спласне, но движењето беше создало една нова клима во која лесно вирееше талентот на новите авторски имиња и во кој француската филмска индустрија можеше да добие нов залет за да стаса до позицијата на една од водечките кинематографски сили во светот.

Во интелектуалниот круг што си стави цел да ги афирмира уметничките својства на филмот и да се дистанцира од рутинерската практика на комерцијалниот филм, влегоа, покрај духовниот татко на движењето коешто си постави цел да се создаде вистински француски филм Луј Делик, уште и големите авторски имиња како Жермен Дилак, Абел Ганс и Марсел Лербие.

АБЕЛ ГАНС ВО БИТКА ПРОТИВ КОНФОРМИЗМОТ

Најтемпераментниот и најдоследен противник на ересот на конформизмот, во кој, според неговото мислење, се прик-лешти францускиот филм, беше неумерениот, но како умет-ник извонредно експресивниот Абел Ганс (Abel Gance, 1889-1981). Тој, како што често сакал да каже, се едуцирал со фило-



Абел Ганс

зофијата на Ниче (Nietzsche), Спиноза (Spinoza), Шопенхауер (Schopenhauer), Кунг Фуце, Хераклит, Платон и на други големи мислители. Негова заслуга е што камерата доби дотогаш невидена еквилибристичка подвижност и што се ослободи од статичната положба, на која ја беа осудиле традициона-

листите. Ганс, исто така, сакаше да ги испита сите ритмички и метафорички можности на монтажата, па затоа често повторуваше дека таа треба да го организира времето и просторот како *симфонија*. Од друга страна, пак, оваа преголема доверба и восхит со кои влегуваше во експериментирањето со објективните можности на камерата и на монтажата, беа во диспропорција со патетичната реторика на објавената содржина.

Абел Ганс во 1927 година им упати пророшки апел на своите современици, меѓу кои ќе се најдат голем број апологети на неговите предвидувања, кои во секоја пригода ќе се чувствуваат побудени да го цитираат: „Дојде времето на сликата... Сите легенди, сета митологија и сите митови, сите основачи на религиите, па и самите религии, сите големи историски личности, сите објективни одблесоци на народните мечти стари илјадници години - сето тоа го очекува своето светлинско воскреснување, додека јунаците се туркаат пред нашата врата за да влезат. Сиот живот на соништата и сите соништа на животот се подготвени да се пренесат на чувствителната (филмска) лента и не е попусто досетката на Иго дека Хомер требаше на неа да ја втисне *Илијадата* или, можеби, *Одисејата*. Дојде времето на сликата! Да се објаснува? Да се толкува? Зошто тоа? Ние јаваме, некои од нас на атовите од облаци, а кога се бориме, се бориме со стварноста за да ја принудиме да стане сон... Дојде времето на сликата... Што е големиот филм? Музика: низ просирниот камен на душите кои се среќаваат или се бараат, низ хармонијата на визуелните рефрени, дури и низ вредноста на тишината; сликарство и скулптура низ композицијата; архитектура низ конструкцијата и редот; поезија низ здивот на соништата отргнати од душата на суштествата и предметите: и игра низ внатрешниот ритам, кој се пренесува во душата и ја наведува да се одвои од вас и да се вмеша меѓу учесниците на драмата. Сè е овде соединето. Што е големиот филм? Крстосница на уметностите, кои по излегувањето од високата светлинска печка веќе не можат да се препознаат и кои попусто се повикуваат на своето потекло. Што е големиот филм? Евангелие на утрешнината. Мост на соништата од една епоха кон друга. Уметност на алхемичарите: големо дело создадено за очи. Дојде времето на сликата!“

Уште во првите филмови на Абел Ганс кога, всушност, и не беше формиран интелектуалниот круг на неговите естетички истомисленици, како во *Луцилошо на 9-р Тиб* (*La Folie*

du docteur Tube, 1915), можеа лесно да се препознаат неговите афинитети за оптичките бизарности кои ја подвлекуваат фантастиката на прикажаните дејствија. И наредните филмови, правени под влијание на мајсторите на мелодрамата или, пак, како прилог на француската пропаганда што ги повикуваше своите граѓани кон слободарски и патриотски идеали, ја покажуваа неговата несигурност во владеењето со жанрот и со драматуршките принципи.



*Наивноста и илационоста во служба на антимилиитаризмот
„Обвинувам“ на Абел Ганс*

Но, појавата на филмот *Обвинувам* (L'accuse, 1919), чие дејствие во најголем дел се одигрува во рововите на Првата светска војна, предизвика вистинска сензација. Заснован врз приказната за трагичните последици на еден љубоморен испад, на фонот на главната тема на филмот, во кој се вкрстуваат искуствата на еден Грифит со визиите на еден Виктор

Иго (Victor Hugo), но и со сликите од Библијата, мртвите војници се креваат од рововите и, откако ќе ја изречат својата осуда, наместо да се одмаздат, заминуваат дома. Одбојноста спрема воените пустошења и морничавоста што ја предизвикуваат сликите на загинатите војници, мошне јасно го подвлекува антивоеното расположение на авторот, кој, всушност, изразил едно колективно расположение на цела Франција.

Уште поголем успех Ганс постигна со филмот *Тркало* (La Roue, 1923). Две години тој се подготвуваше за овој проект и со целиот ансамбл помина повеќе месеци по планините и во студиото подигнато во близина на Ница. На монтажата на филмот работеше исцрпувачки долго, но од десетте илјади метри снимен материјал мораше цела половина ригорозно да биде отфрлена. Сценариото, како и за *Обвинувам*, го напиша Блез Сандрар (Blaise Cendrars), а музиката специјално за овој филм ја подготви Артур Хонегер (Arthur Honegger).

Иако во сижето на овој филм, како и во неговата режија, беа некритично преземени многу решенија од патетиката на мелодрамата, приказната што ни го претставува модерниот Сизиф, кој во својата личност и судбина носи многу карактеристики на Едип, Ганс ја облагороди со искрен и непосреден лиризам. Таа приказна ни го открива невообичаениот свет на машиновозачот Сизиф, кој по една железничка несреќа наоѓа едно мало девојче останато без родители и го усвојува. Кога девојчето порасна, Сизиф се вљуби во неа, но случајот сакаше во убавицата да се вљуби и синот на Сизиф, кој има уште една голема страст: да ја открие тајната на Страдивариус. Потоа следува цела верига од несреќи и загуби, која од која постравотни. Сизиф останува без вид, без син, покрај палавата Антигона, која како да не сфаќа во каков пекол живее унесреќениот човек. Но, тежината на трагедијата и силата на загубите со време исчезнува, а останува густата атмосфера на милјето во кое го објавуваат своето присуство множеството предмети: тркалата на локомотивата, шините, пареата и железата.

Зборувајќи за раздобјето кога настанал познатиот филм на Ганс *Тркало*, Жан Епстен наведува дека „тоа беше најзначајниот период за општиот развој на француската кинематографија, најплоден според усовршувањата остварени во областа на новите изразни средства, најбогат со технички и теоретски откритија, кои останаа активни и кои продолжуваат да раководат со развојот на звучниот филм“. А Жан Митри сме-

та дека најдобри резултати во развојот на француската монтажна школа, која го одразува духот на унапредувањето на филмот, за којшто зборува Епстен, покажува токму филмот *Тркало*. Тој „го означи решителниот пресврт во развојот на филмот. Применувајќи ги уште посмело откритијата на Грифит и метричката монтажа, тој филм во извесни свои делови го манифестираше забрзаниот ритмички облик како последица на монтажата на сè пократки и пократки кадри. Кусотрајноста на кадрите и брзината на темпото дозволуваа поле-



*Античка митологија и современ документаризам
„Тркало“ на Абел Ганс*

сно да се забележат ритмичките можности на филмот, па од тоа време теоретските истражувања зачестија и се создаде движење наречено 'авангардно', затоа што единствената цел му беше чистото истражување“.

Школата на натурализмот, кој има толку многу приврзаници во француската литература и во францускиот филм, и

овде го открива хуманистичкото лице на стварноста, природна и неизвештачена и тогаш кога таа ја уништува среќата на обичните луѓе. Рене Аланди наоѓа и други метафизички вредности во режисерската постапка на Ганс во филмот *Тркало*: „Афективната вредност на сликата-симбол добива уште почудесен вид кога соодветствува на некоја телепатска смисла, на претчувството кое е во дното на нашето несвесно и ни се јавува како претскажување. Од тоа може да биде вдахновена и уметноста на режијата. Во Гансовото дело *Тркало*, по смртта на херојот, пред Сонцето се провлекува голем облак и тој фрла сенка врз личностите исправени на снегот. Претпоставуваме дека тие би можеле да бидат возбудени дури и без да знаат каков трагичен случај, всушност, се случи“.

Иако филмот *Тркало* открива некои слабости на прекумерниот восхит што Ганс го манифестира кога на нов начин им се враќа на старите теми на љубовта, гревот и каењето, тој, исто така, ја открива извонредно богатата визуелна дарба со која тој ги синхронизира сликите во едно богато ликовно единство. Таа обединувачка визија има, се разбира, и своја програмска димензија; таа се противи на естетиката која ѝ робува на традиционалната нарација и за новата уметност бара нови изразни средства.

Најамбициозното дело на Абел Ганс е импозантно замислениот проект *Наполеон* (Napoléon, 1927). Според првата верзија, овој филм требаше да трае повеќе од дванаесет часа. Гансовото обожавање на Наполеон беше една од причините што историските настани во овој филм добија, тука и таму, девијантно толкување. Несообразноста меѓу драмската структура и химничната реторика со која се величат подвизите на митските божества, сепак, беше во значајна мера ублажена од лиризмот, кој како флуид ги поврзува егзибиционистичките претерувања. А тие се огледуваа и во ракувањето со камерата, која Ганс често ја врзуваше на седлото од коњ или оставаше слободно да ги лови предметите фрлени во воздух, но и во забрзувањето на ритмот на монтажата, кој ќе кулминира во секвенците кога Наполеон бега од Корзика, а, во паралелна монтажа, Париз нервозно го очекува неговото враќање.

Наполеон на Ганс спаѓа меѓу спектаклите кои, како секое претенциозно остварување, предизвикуваа и предизвикуваат најпротивречни толкувања. Жорж Садул со наизменичен восхит и иронија ги посочува сите претерувања на неговиот



*Албер Диегоне во насловната ролја
во „Наполеон“ на Ганс*

автор: „Делото, меѓутоа, не отиде подалеку од епохата кога младиот Наполеон ја започна војната во Италија. Имено, овој филм беше вовед во едно големо остварување кое никогаш не беше довршено“. Па, сепак, во еден момент и тој ќе признае дека „многубројните експерименти ја зголемија вредноста на тој порој од слики“. Анри Ажел (Henri Agel), од своја страна, ќе констатира дека „совпаѓањето на сликите на бурата, која го затекнува Бонапарта на море додека бега од Корзика, и на бу-

рата во Собранието е едно од највосхитувачките решенија во историјата на филмот. Овде има и осмоза на сликата, бидејќи по некое време гледаме како Уставотворното собрание се лула небаре го потресуваат истите налети на луѓата; извонредно богата метафора, бидејќи меѓу двете збиднувања се воспоставува истовремено и историска и идеолошка врска“.

Од иновациите што во филмов добија функционална примена секако треба да се спомне системот на трите плана, што Ганс го нарече *поливиизија*. Во сцените на походот на Италија тој користеше три камери, а проекцијата, слична како техниката на триптихот, се одржуваше на три платна. Секој од плановите прикажуваше друга слика, но ефектот од примената на оваа техничка постапка, што донекаде ја користеше Сергеј Бондарчук во екранизацијата на *Војна и мир* (1965-1967), не наиде на голем интерес ниту кај продуцентите, ниту кај другите режисери. Леон Мусинак вака го опишува ефектот што го предизвика премиерата на *Наполеон*, одржана со помпезна најава во Париската опера: „Трикратноиот екран е користен во две пригоди - разјареното море сред кое се наоѓа чулот со Бонапарта, кој бега од Корзика, се појавува на екранот истовремено со настаните во Конвентот, каде што жирондистите доживуваат пораз, а вториот пат во секвенцата која ги прикажува армијата во Италија, младиот генерал како ја презема командата над војската и трупите кои маршираат пеејќи, при што кадрите се прецизно поделени според ритмот на песната. Во таа симултана игра на прожектирањето на сликата на екранот, врамен со два бочни екрани, на кои сликите системно се сменуваат и повторуваат - некоја привлечна сила, замав и движење ги возбуждуваат нашите чувства“.

Абел Ганс остана мошне активен и во епохата на звучниот филм, иако неговиот прв проект со тонска техника *Крајот на свеиот* (*La Fin du monde*, 1930) нема да биде примен со воодушевување ни кај гледачите, ни кај критиката. Затоа во периодот што уследи, тој ги прифаќаше понудите кои гарантираа комерцијален успех, па со такви амбиции ги правеше и спектаклите како *Кулаија на Несле* (*La Tour de Nesle*, 1957) или *Аустерлиц* (*Austerlitz*, 1960). Од сите триесетина филмови колку што подоцна ги снимил, ниеден нема да предизвика таков интерес, а уште помалку восхит, како *Наполеон* или како *Тркало*.

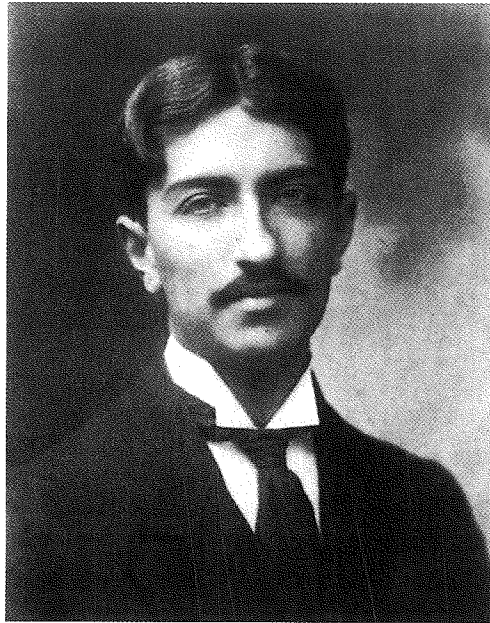
ИМПРЕСИОНИСТИТЕ ВО ПОТРАГА ПО ФОРМУЛАТА НА ФИЛМСКАТА ПОЕЗИЈА

Пријателите од интелектуалниот круг на Абел Ганс не се разликуваа меѓу себе само според особеноста на својот темперамент. Секој од нив имаше по некоја идеја којашто, наспроти заедничките уверувања, ја сметаше за особено важна. Навистина, тие без исклучок се согласуваа дека филмот мора од својата естетика да го отфрли ересот на снимениот театар, кој, сè до доаѓањето на новата генерација синеасти, на медиумот на филмот му обезбедуваше статус на уметност. Тие, исто така, го прифатија како заеднички аксиомот, што го пушти во оптек нивната генерација, „специфично филмско“, во чиј круг на значење влегуваше играта на светлината и сенките, стилизацијата на објектите во филмскиот кадар, движењето и ритмот и оркестрирањето на сите ликовни феномени во некој вид *визуелна музика*.

Интелектуалната и уметничка група, што своето движење го нарече *импресионистичко*, очекуваше од новиот филм да ги изрази чувствата и расположенијата на еден нов начин, без да ги повторува естетските стереотипи на традиционалните уметности. Затоа оваа група која, всушност, ја означува првата фаза од пошироко сфатеното движење на авангардата, се стремеше претставувањето на нематеријалното, она што повеќе се навестува, да го постулира во фактурата на фотографијата и во монтажната постапка.

Меѓу луѓето што поодблизу ја дефинираа програмата на авангардата и поставија естетички рамки за филмот на иднината, секако најистакнато место зазема Ричото Канудо (Ricciotto Canudo, 1879-1923), италијански писател со француска култура. Нему му се припишува заслугата на *прв теоретичар на филмот* воопшто. Тој е автор на *Манифестот на седмата уметност* (Le Manifeste des sept arts), напишан уште во 1911 година. Овде филмот прв пат е наречен нова, *седма уметност*, и во него Канудо го открива својството на медиумот што ги *синтезира сите оснани уметности*. Очекува-

њата што ги поставуваше пред филмот никако не беа банални: во него тој гледаше уметност на целокупниот живот, уметност која треба да го изрази „чувството за вечното обновување на егзистенцијата“. Активноста на Канудо беше импресивна; покрај тоа што го создаде „Клубот на пријателите на седмата уметност“ (Club des Amis du Septième Art), тој го покренува и филмското списание „Весник на седумте уметности“ (La Gazette des Sept Arts). Најзначајните текстови што ги обја-



Луј Делик

вувал во ова списание, но и во други весници и специјализирани магазини, беа печатени по неговата смрт во книгата под наслов *Фабрика на слики* (L'usine aux images, 1927).

Еден од учениците на Канудо, Жан Епстен, му оддава признание на својот учител заклучувајќи дека „во 1911 година, ...кога филмот практично и теоретски уште беше само забава за средношколци, Канудо сфати дека би можел и би морал да стане чудесен инструмент на новиот лиризам, кој тогаш постоеше само како можност“. Приклучувајќи го филмот кон



*Филмичноста на амбиентот на зајушениите крчи
„Треска“ на Луј Делик*

другите уметности, Канудо го наоѓаше во него спојот на пластичните и ритмичните уметности. Интересно е дека и Ричото Канудо им обрнувал внимание на француските филмации да ги следат поинвентивно и повнимателно искуствата на „оној млад народ што ги населува Соединетите Држави, народот ко-го не го допрело никакво сценско или книшко минато. Тие немаат ништо - продолжува Канудо - што би морале да го забораваат... А ние би морале да забораваме сè, цела една мисловна традиција која настанувала со илјадници години... Бидејќи сè откривме, треба и сè да испозабораваме“.

Близок до филмолошките идеи на Канудо беше и Луј Делик (Louis Delluc, 1890-1924). Тој најогнено го продолжи „херојското дело“, како што ќе рече Гвидо Аристарко (Guido Aristarco) за критичарското и теоретско наследство на Ричото Канудо - иако во почетокот, додека работел како прозаист и новинар, не го сакал филмот. Љубовта на Делик за новата уметност ќе се разгори по запознавањето со делото на Чаплин. Оттогаш Делик работи неуморно врз зголемувањето на

угледот на филмот и врз разработката на механизмите на неговите влијанија врз емоционалниот свет на гледачот. Беше необично упорен кога ги одречуваше меркантилизмот и рутинерството, тие фантоми, како што мислеше, кои ја задушваат лирската природа на филмот. Тој, воопшто, се смета за основач на француската филмска критика. Во 1921 година го формира неделното списание „Сине“ (Ciné), според кое е изведен и терминот *синеаст* (le cinéaste - филмација). Тој, исто така, му се придружува на мислењето на Канудо, кој визуелизмот го толкува како низа постапки на кинематографското писмо. Во определбата *визуелизам*, распространета во голема мера кај современите на Делик, тој ги вклучуваше постапките на кинематографското писмо, способно да предизвика состојба на емоционални бранувања. Анри Ажел укажува на елементите на писмото што ги имал на ум Делик: „Декорот, осветлувањето, каденцата и маската (што значи, актерот). Третиот елемент особено заслужува на него да се задржиме, бидејќи ја предвидува монтажата (поимот кој и Делик го употребувал и кој ги навестува сите подоцнежни теории кои на монтажата ќе ѝ доделат битно место)“. Зголемувањето на



*Елеџична сила на сѝоменије
„Жена оу никаде“ на Луј Делик*

улогата на монтажата Делик ја обелоденува и низ истакнувањето на смислата на паузите, што, од друга страна, е инспирација од неговиот восхит што се роди по средбата со делата на Чаплин и на Грифит: „Можноста за наизменично сменување на различни слики му дозволува на филмот да долови истовремени глетки: можеме да ги гледаме внатрешните и надворешните напоредни збиднувања... Способноста на поврзувањето и противставувањето на сегашноста и минатото, на стварноста и сонот е една од највпечатливите можности на фотогеничната уметност“.

Од незаобиколива вредност е и неговото теоретско дело *Фотогениј* (Photogénie), објавено во 1920 година. Изразот *фотогениј* (или *фотогеничност*) би требало да го изразува поетскиот аспект на светот, макар што денес со него се служиме само кога треба да ја означиме мерата на „сликовитоста“, визуелната убавина или експресивноста на некое лице.

Како уметник кој има посебно развиено чувство за поетските вредности на филмската илузија, Делик и самиот ќе се обиде да го преточи во слика својот по малку меланхоличен лиризам и да направи неколку впечатливи филмови. Најдобрите од нив се *Треска* (Fière, 1921)¹, снимен во живописниот амбиент на марсејските крчми, и *Жена од никаде* (La Femme de nulle part, 1922). Главната хероина од *Треска* го препознава меѓу морнарите во крчмата својот некогашен љубовник, но пред да најде објаснување за неговото присуство овде, доаѓа до тепачка која завршува со убиство. Меѓу предностите на филмов што беа забележани уште во времето, секако спаѓаат прецизната карактеризација на ликовите и убавата реконструкција на пристанишната атмосфера. Значајно е дека во филмов Делик мошне доследно ја разработува техниката на длабинскиот кадар, новина што најчесто им се припишуваше на Жан Реноар, Орсон Велс (Orson Welles) и на Вилијам Вајлер (William Wyler).

1) Жорж Садул нè уверува дека стилот на филмот *Треска* е доведен до чистота која ја исклучува „извештаченоста во која доминира убавата фраза..., тоа е стил конкретен, директен, вистинит, приспособен на содржината и одреден од неа. Со тој стил Делик, повеќе отколку со изборот на милјето, одеше по трагите на сјајните натуралистички традиции на францускиот филм, настојувајќи уште во фотографијата на ликовите да ја втисне повеќе заднината отколку дејството“.

Кога Ален Рене (Alain Resnais) го правеше своето прочуено дело *Минајатта година во Мариенбад* (L'année dernière à Marienbad, 1961), тој секако ја имал на ум таинствената игра на сликите испловени од минатото, што создаваат немир кај главната хероина во филмот *Жена од никаде* на Луј Делик. И неговата хероина, како и онаа на Рене, постои и ги чувствува во еден подизместен свет на сеќавањата - предвидувањата и болната напнатост на осиромашената и опустошена



*Драма на осамената жена
„Насмеаната госпоѓа Беде“ на Жермен Дилак*

сегашност. Осамената и остарена жена во филмот на Делик се враќа по многу години дома, каде што во ликот на една друга млада жена го гледа своето минато. Делик и во овој филм останува поет на меланхолијата, загубата и несигурноста. А искуството не е втемелено во некоја трајна вредност, па затоа тоа лесно се изобличува во минливо доживување.

Делик својот став не го преименуваше во теоријата што ќе ја бранат идејата за минливоста на емоционалното искуство вткаена во содржините на неговите филмови. Таа кривост и непостојаност на впечатоците Делик и останатите истомисле-

ници ја презедоа од програмата на импресионистичките сликари, кај кои кусотрајниот, а истовремено сјаен и маглив миг се распрнува во космичкиот прав на минливоста и трошноста.

Долгогодишната соработничка на Делик, Жермен Дилак (Germaine Dulac, 1882-1942) ги презеде речиси сите негови идеи и програмски ориентации, вклучувајќи го и ангажманот за популаризирање на филмот во сè поомилените кино клубови. Една од големите цели што си ги постави Дилак и за нивната реализација страшно се бореше, беше сврзана со укинувањето во новата уметност на условностите на фабулата. Според нејзините зборови, традиционалната естетика ги меша термините *акција* и *ситуација*. Анри Ажел ги интерпретира тезите на Жермен Дилак, истакнувајќи дека „движењето, душата на филмот, станува обична илустрација на некоја тема која вештачки се налепува на природниот тек на сликата. Желбата тоа движење да се открие во својата целосна чистота



*Страсија на невозвратената љубов
„Шпанска свеченост“ на Жермен Дилак*

ја наведе Дилак да стане против уште една предрасуда, која во движењето гледаше 'лесен и згоден начин за намножување на епизоди и глетки, за варирање драматични и романтични ситуации'... Дефиницијата на филмското движење ќе биде во средиштето на вниманието на Жермен Дилак: 'Филмот и музиката имаат едно заедничко својство: самото движење со својот ритам и со својот развоен тек може да предизвика чувства'. Во тоа Жермен Дилак е длабоко уверена“.

Таа долго време не можеше да направи филм каков што го очекуваа нејзините пријатели. Дилак е една од ретките приврзанички на авангардата која помина низ трите нејзини фази: фазата на импресионизмот, потоа му се придружи на движењето на „чистиот филм“, чиј челник беше Рене Клер, и непосредно пред појавата на звучниот филм се солидаризира со идеите и програмите на надреалистите. Нејзините први филмови, како *Неблагодарнајќа убавица* (*La Belle dame sans merci*, 1920) и *Смртта на Сонцето* (*La Mort du Soleil*, 1921), во кои има прекрасни епизоди, сепак се во сенка на појавата на филмовите какви што се *Шпанска свеченост* (*La Fête espagnole*, 1919), работен според сценариото на Луј Делик, и особено *Насмеаната госпоѓа Беде* (*La Souriante Madame Beudet*, 1923), кој се смета за нејзино ремек дело. Шарл Форд ќе забележи дека Луј Делик во филмот *Жена од никаде* се обидува „да ја ослободи сликата од нејзината материјалност, да ги надомести мислите со гестикулации и дури гестовите да им ги придружи со визуелни коментари на мислите, на сеќавањата што треба да се испровоцираат или да се родат“. Тој филм е адаптација на пиесата на Андре Обеј (*André Obey*), во која една неразбрана жена, која си го мрази мажот, размислува да го убие. Оваа драма му соодветствува на темпераментот на Дилак, па во сцените на двојната експозиција, каде што со посредство на мошне ефектното осветлување се открива демонското лице на мажот, таа постигнува длабока психолошка уверливост. Не се од помала важност ни амбиенталните вредности на реконструираната слика на француската провинција.

Тезите на Дилак, според кои „визуелизмот е основа на интегралната филмска уметност“, најдоа потврда и во *психолошкиот филм*, чии патеки Дилак со таква доследност ги расчистувала, како и во синхроната употреба на ексцентричните осветлувања, во користењето на двојната експозиција или во ритмичната игра на огледалата.

Сензибилитетот и афинитетите на еден друг значаен автор, пак, Марсел Лербие (Marcel L'Herbier, 1890-1979), во значајна мера се разликувале од темпераментот на многумина негови истомисленици, на кои Делик им бил духовен татко. Жан Епстен, кој живееше мошне активно и одблизу ги нас-



Марсел Лербие

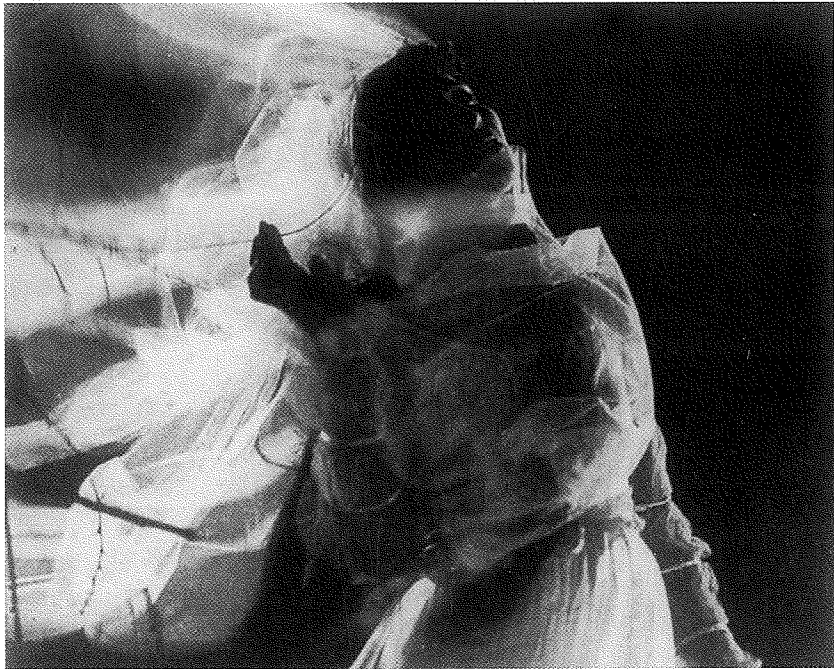
лушуваше сите иновации на своите современици, ќе забележи: „Според хронолошкиот ред и според значењето, второто големо име кое треба да го наведеме меѓу основачите на визуелниот јазик и на стилот својствен на медиумот на филмот секако е Марсел Лербие. Веќе во своите први обиди Лербие исто така сакаше да ги претстави нештата, не во нивниот вообичаен вид, туку во светлината на некој личен, психолошки и поетски третман“. Лербие речиси случајно се нашол око в око со филмот, кога, како човек од светот на уметноста (бил необично ценет како префинет поет од кругот на симболистите) добил служба во армијата, за којашто требало да го научи филмскиот занает. Овде, во текот на Првата светска војна научи сè што требало да знае за професијата која во иднина ќе стане негова голема љубов и страст. Неговиот ангажман во кинематографијата почнал како пишувач на сценарија, а, по неколкуте почетнички обиди, го снимил и своето мајсторско дело *Елдорадо* (Eldorado, 1922), на кое му го додаде поднасловот *мелодрома*.

Мелодрамската фабула за шпанската танчарка Сибила, која ја жртвува својата љубов спрема еден скандинавски сликар, за да го заштити сина си, не ѝ се допадна многу на публиката.¹ Меѓу најзабележливите својства на *Елдорадо* беше изразениот субјективизам со кој неговиот автор ги сликаше живописниот пејзаж на Шпанија и неговите ликови. Тоа ведно беше и демонстрација на најновите достигнувања на камерата. Кога во еден момент Лербие имаше намера да покаже дека неговата хероина е отсутна со мислите, тој нејзината силуета ја замаглува; на друго место, за слични состојби на духот се служеше со двојна експозиција или со изобличување во кадрирањето. Но, рафинманот со кој Лербие ги избираше овие артифициелни средства очигледно не беше во полна согласност со конвенционалноста на содржината. Таа околност, меѓутоа, сепак не го намали вниманието, па и восхитот на сестраниот Ричото Канудо пред експлозијата на овие технички, но и естетски иновации.

Меѓутоа, веќе во претстојниот период артифициелноста, што во *Елдорадо* наоѓаше смисла и во приказната и во отсликувањата на психологијата на ликовите, го покажа своето лошо лице. Во филмовите како *Дон Жуан и Фауст* (*Don Juan et Faust*, 1923), студената стилизација на декорот и пре-

1) Жан Епстен укажува на примерите во делото на Лербие *Елдорадо*, во кое светот и предметите, без да ја загубат својата самостојност, биваат преплавени од емоционалниот свет на ликот, кој со нив воспоставува непосреден контакт: „Една глетка од филмот *Елдорадо* - вели Епстен - дава добар пример за суптилноста на изразувањето до кое веќе доспеја некои од филмограмите во 1921 година. Таа секвенца - која уште и денеска може да се види - прикажува танц во некоја шпанска крчма. Поради неострината која станува сè поизразена, танчарите постепено ги губат личните знаци, престануваат да се распознаваат како посебни индивидуи, за да се стопат во општата визуелна тема на танчарите, што отсега станува безимен фактор кој е невозможно да го разликуваш меѓу дваесет или педесет фактори од ист вид и вредност, чиј собир сега сочинува друга општост, друга апстракција. Не станува збор за овој или оној фанданго, туку за фандангото воопшто, т.е. за видливата структура на музичкиот ритам на сите фанданга. Тука кинематографот им дава, со најмала можна мера на конкретизација и особеност, ликовен облик на броевите во дејство; со тоа шематско впишување на одреден танц на филмската лента, музиката се пренесува од областа на слухот во областа на видот. Таа висока симболизација на сликата останува еден од најчистите обрасци на чистиот филм. Впрочем, со својата целокупна вредност *Елдорадо* го отвора раздобјето на полната зрелост на францускиот нем филм“.

тенциозните, екстравагантни костими, што на Лербие му ги подготви Клод Отан-Лара (Claude Autant-Lara, р. 1901), млад човек кој по неколку години ќе се вивне меѓу култните режисерски имиња на францускиот филм, го умртвија лиризмот на раскажувањето и полетноста на движењето. Спектаклот



*Фантасијката на Е.А. По на филм
„Падот на куќата Ашер“ на Жан Ејстјен*

Нечовечна (L'Inhumaine, 1924) е правен со уште поголеми претензии, дотолку повеќе што во неговата реализација беа вклучени врвните имиња на француската авангарда: сценаристот и режисер Алберто Кавалканти, сликарот Фернан Леже, музичарот Дариус Мило (Darius Milhaud) и многу други. Меѓутоа, ни тој не ги исполни очекувањата, па Лербие, разочаран од лошиот прием на неговите ексцентрични експерименти, се согласи да работи на комерцијални проекти. Екранизацијата на романот на Емил Зола *Пари* (L'Argent, 1928), во кој беа вложени значајни средства, не ги изневери очекува-

њата на неговите финансиери, меѓутоа, како уметничко остварување, тоа е под стандардите и на оваа, нова фаза од творештвото на Лербие.

И Жан Епстен (Jean Epstein, 1899-1953), есеист и филозоф, исто како и неговиот истомисленик Марсел Лербие беше страсен вљубеник во можностите на филмот да ги открие иреалните и поетските страни на стварноста. „Благодарјеќи ѝ на конструкцијата, благодарјеќи им на своите вродени и незаменливи својства, кинематографот го претставува светот како непрестаен и како сеподвижен континуитет, поповрзан, потечен и пожив од непосредниот сетилен континуитет - смело ќе изјави Жан Епстен во својата прочуена книга *Гаволскиот филм* (Le cinéma du diable, 1946). - Ни Хераклит не беше во состојба да замисли таква минливост на сè што постои, таква кусовечност на категориите кои се слеваат една во друга, такво истечување на материјата, која протечува, недофатлива помеѓу еден и друг облик. Издишка на цветот во движење, движењето се плоди во издишка; извесноста е мајка, но и ќерка на случајот; животот заминува и се враќа низ суштината - исчезнува и пак воскреснува во облиците на билниот свет таму каде што се очекувал минерал, во животински облик таму каде што се верувало дека ќе има растение или човечко суштество; ништо не ги раздвојува материјата и духот, кои се како течна состојба и пареа на истата вода, чија критичка температура е еден непостојан апсолут; длабока истоветност кружи од почеток до крај меѓу причината и последицата, кои ги сменуваат улогите и во суштина изгледаат рамнодушни спрема своите задачи. Како алхемиски камен, кинематографот располага со силата сè да преобразува. А тајната е извонредно едноставна: сета таа магија се сведува на способноста везден да ги менува временските димензии и ориентации“. Епстен својот восхит го пренесуваше со многу нови и богати идеи во списанието „Сине“. Неговата вокација на поет најде нов поттик во латентниот лиризам на филмската слика и тој лиризам го бараше и го наоѓаше во секое свое дело, кое се разликуваше од најголемиот број филмови на неговите пријатели, во прв ред поради нијансирањето на психологијата на ликовите и нивната длабока припадност на средината во која се случуваат нивните бизарни стории.

По документарниот филм *Животој на Пастер* (Vie de Pasteur, 1922), кој, како службена нарачка, не можеше да ѝ



*Инвенџивен и со ѝеро и со камера
Жан Ејсџен меѓу ноѓаркиџе на филмската камера*

даде на неговата фантазија полна слобода, тој ја екранизира Балзаковата новела *Црвената крчка* (*L'Auberge rouge*, 1923). Иако во овој филм можат да се најдат голем број извонредни фрагменти, во него уште повеќе ќе се набројат почетнички заблуди. Наскоро доаѓа до реализацијата на филмот *Верно срце* (*Coeur fidèle*, 1923), кое може да се смета за ремек дело. Сепак, за разлика од голем број обожаватели на овој филм на Епстен, меѓу кои се вбројува и строгиот Жорж Садул, Рене Клер ќе му го префрли како естетска ерес користењето на не-обичните ракурси: „Зошто во филмот *Верно срце* Жан Епстен, како и голем број други режисери, прибегнуваат кон разни фотографски трикови, кога можат да предизвикаат исто толку љубопитност со едноставното искосување на камерата“. Главната тема е преземена од класичниот натурализам. Таа не пренесува во милјето на марсејското пристаниште. Овде двајца мажи, од кои едниот е негативецот Ван Дел, а другиот чесниот работник Мато, се борат за наклоноста на убавицата Цина. Покрај извонредната атмосфера на марсејското пристаниште, бравурозно е снимена секвенцата на панаѓурот, кога Епстен ја користи, како и Абел Ганс, техниката на забрзана монтажа, без да заборава на богатството на доживувањето на другите пластични елементи. Во оваа секвенца се фокусирани сите доблести на талентот и на интелигенцијата на Епстен; неговиот лиризам, чувството за хумор, способноста за опсервирање и истакнување на она што е најважно, восхитот кон животот и бескрајната радост на живеењето.

Дарбата за забележување на амбиенталните специфики Епстен ја манифестира и во екранизацијата на прозата на Алфонс Доде (*Alphonse Daudet*) *Убавицата од Нивер* (*La Belle Nivernaise*, 1924). Покрај убавото отсликување на пејзажите, во кои доминира густата мрежа од канали и живописни чунови, Епстен овој пат покажа и склоност за компромиси, кои го загрозуваат неговото стилско единство. Меѓутоа, со дарбата да се пренесат на екранот особеностите на пејзажот тој долго време ја зачува својата свежина, поткрепена уште со искуството што ги презеде од шведските синеасти. За оваа екранизација на истоимениот роман на Алфонс Доде, познатиот Анри Ланглоа - во чија заслуга се вбројува формирањето и одржувањето на Француската кинотека - егзалтирано ќе изјави: „Едно од најпрекрасните, најкласични дела во француската кинематографија, чиј рафиниран вкус не плени. Тоа со својот чуде-

сен ритам, неранлив од интелектуалните аналогии, со својата прекрасна едноставност, може рамноправно да стои покрај најубавите шведски филмови“. Тоа Епстен ќе го потврди и во документарниот филм *На крајот на својот* (Finis Terrae, 1929) и во мелодрамата *Оглас* (L'Affiche, 1925).

Интересно е дека ни Епстен не остана неотпорен на разната опсесија од поетиката на калигаризмот, па во својата екранизација на новелата *Падош на куќата Ашер* (La Chute de la Maison Usher, 1928) од Едгар Алан По (Edgar Allan Poe) ја пренесе сета морничавост и френетичност на фантастиката на големиот американски поет.

Нема сомнение дека духот на импресионизмот битно влијаеше врз развојните правци на *документарниот филм*, кој во дваесеттите години исто така имаше своја мала историја. Нејзин значаен претставник е Бразилецот Алберто Кавалканти (Alberto de Almeida Cavalcanti, 1897-1982), кој и во милјето на Париз не измени многу од својот поетски темперамент. Неговиот прв филм *Само часови* (Rien que les heures, 1926) е француска варијанта на „филмот на пресекот“, што во Германија го лансираше Валтер Рутман. Во оваа хроника за животот на Париз во текот на едно деноноќие не се појавува само темата на времето, туку во него се нагласени и повеќе социјално критички акценти. Од другите филмови што Кавалканти ги снимил во Франција пред да замине за Англија, значајно е да се забележи појавата на мелодрамата *Кај сиоршијетто* (En rade, 1927), во која повторно оживува питорескниот амбиент на марсејското пристаниште. Владимир Петриќ со право ќе истакне дека „основното изразно средство на овие филмови очигледно е монтажа, која не само што им обезбедува ритам, туку успева наполно да го расчлени предметот, да го издвои од времето и просторот и да го воздигне до апстрактен симбол. Притоа, можно е поимот за самиот предмет да се задржи, а можно е и наполно да биде уништен“.

Учеството на странците кои ја најдоа својата нова татковина во Франција не беше занемарливо. Така, рускиот емигрант Димитриј Кирсанов (Dimitri Kirsanoff, 1899-1957), со својата словенска чувственост зазеде место во мозаикот на францускиот филм веднаш покрај документаристите и импресионистите. Од неговиот опус се издвојуваат меланхоличните *Менилмонтан* (Ménilmontant, 1926) и *Есенски магли* (Brumes d'automne, 1928).

Жорж Лакомб (Georges Lacombe, 1902-1990) е еден од ретките автори кои успеаја да ја синхронизираат поетиката на документарецот со строгоста на критичките опсервации. Притоа, неговиот анегдотски коментар, формиран под влијанието на Рене Клер, им додава на сликите на париските предградија поголема животна уверливост и социјална вистинитост. Филмот *Зона* (La Zone, 1928) е еден од неговите први и најзначајни сведоштва за местото на човекот во општеството кое не сака да најде ни сомилост, ни решение за положбата на маргиналецот.

Интересот за документарецот и за сликата на стварноста што тој ја обелоденува најде силен поттик по појавата на прочуеното дело на Жан Виго (Jean Vigo, 1905-1934) *По повод Ница* (À propos de Nice, 1929); целокупниот опус на овој голем и необично талентиран синеаст е поврзан со појавата на звукот, па, историски гледано, тој само со неколку карактеристики се доближува до кругот што го сочинуваат луѓето на авангардата, а, главно, му припаѓаат на периодот на тонскиот филм и на традицијата на реализмот.

Првата француска авангарда, припадниците на импресионизмот, можат да си го припишат како заслуга на своето движење процесот на култивирањето на филмскиот јазик, што таа го поттикна. Тие бездруго се заслужни и за унапредувањето на вкусот на публиката. Од друга страна, голем дел од филмовите на кои им се придаваше револуционерно значење не беа дораснати за амбициите и целите што им се припишуваа. Можеби причините на застранувањата на кои беше осудена авангардата треба да се побараат во игнорирањето на човекот како главен драмски субјект во светот, којшто овие импресионисти го жртвуваа на своите езотерични конструкции од сенки, на своите игри на светлината и на ритмичните повторувања на шематизираните визуелни лајтмотиви.

А можеби тоа беше неминовен творечки застој на духот на нацијата која самозадоволно гледаше во трофејните маскоти што ѝ ги даде победата во Големата војна и, одбивајќи да ја види нивната опачина, живееше поспокојно и со повеќе рафинман од другите народи во Европа. Но, доаѓаа триесеттите години, а заедно со нив, кризите - како, впрочем, и консолидацијата на филмската индустрија, која ќе му ја донесе на францускиот филм долгоочекуваната творечка ренесанса.

ТРАНСФОРМАЦИЈАТА НАРЕЧЕНА „ЧИСТ ФИЛМ“

Една од битните константи која аванградата имаше намера да ја прогласи за аксиом беше одбојноста со која протагонистите на ова движење се однесуваа спрема фабулата и спрема сите афективни олеснувања на традиционалната нарација. Како и многумина други припадници на ова движење, и Жан Епстен децидирано ја отфрла приказната. Анри Ажел ќе го прокоментира ова отфрлањето на сижето, за што се заложувал Епстен, како можност „стварноста да го открие бремето на тајните и на скриениот симболизам“. Не беа малкумина оние што фабулата ја нарекуваа лага, иако, од друга страна, токму импресионистите не ретко прибегнуваа кон компромис на штета на идеите што ги застапуваа, па поголем дел од нивните филмови беа структурирани според драмските принципи на традиционалниот наративен филм.

На фасцинацијата пред поетското зрачење на филмската слика, коешто Луј Делик го нарече *фотогениј*, кон средината на дваесеттите години се надоврза уште и култниот восхит спрема феноменот на движењето прикажано на филмот, огранок на аванградата наречен естетика на „*чистиот филм*“. Триесетина години по појавата на филмот *Присвојувањето на возот во станицата Сиота* на браќата Лимиер, принципот на движењето во филмската глетка и неговата доминација во светот на подвижните слики повторно стана главно изразно средство на медиумот на филмот.¹ Комплексот на темата и на традиционалната содржина со сите нејзини

1) Жан Епстен запишал: „Во кинематографската претстава просторот и времето неразделно се обединуваат за да создадат една просторно-временска рамка, во која истовремените појави претставуваат редослед и ритми толку подложни на промени што можат да се претворат и во сопствени спротивности. За да може тие појави да се доведат во меѓусебни врски, треба само да се прибегне кон системите на односите во движењето, на кои не може да им се припише никаква статична вредност“.

„досетки“, какви што се ритамот или фабулацијата, беа од страна на протагонистите на новото движење прогласени за ерес, кој му се заканува и му пречи на „чистиот филм“ да се воздигне до естетиката на „визуелната музика“. Овие идеи наоѓаа многубројна публика способна да им се восхитува на ветувањата од нови идеи во слоевите на интелектуалците, уметниците и писателите. А филмовите на кои тие им ја посветуваа својата доверба, правени во најголем број случаи како кусометражни експериментални фрагменти, се прикажуваа во уметничките кина и во клубовите на љубителите на филмот.

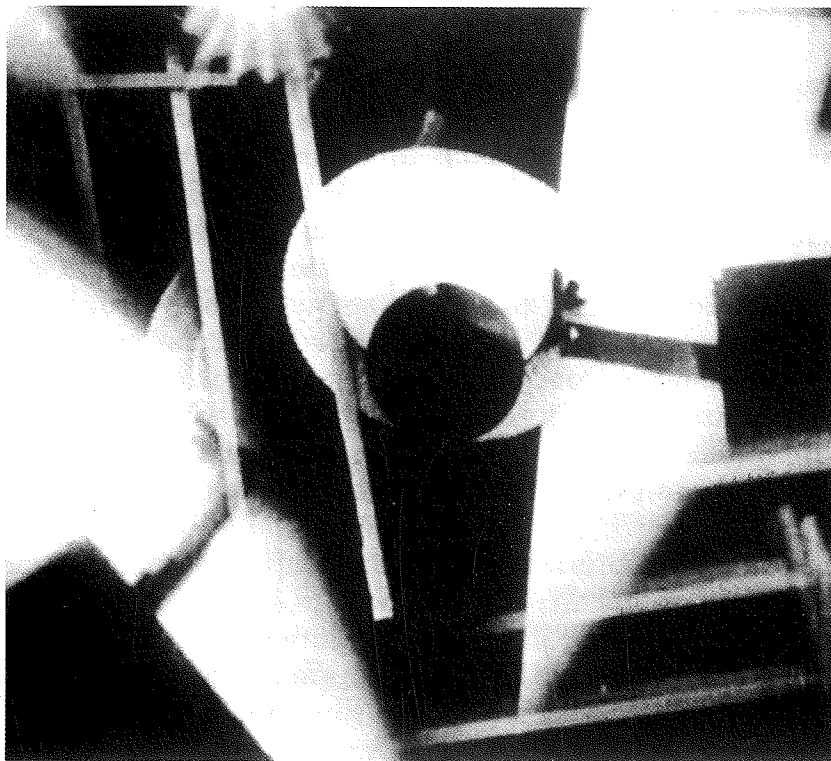
Меѓу протагонистите на чистиот филм се најде и прочуениот кубистички сликар Фернан Леже (Fernand Leger, 1881-1956). Содржината на неговиот филм *Механички балет* (*Ballet mécanique*, 1924)¹ напoлно соодветствува на насловот: тоа е една инвентивна кореографија на предметите од секојдневието, кои овој пат се интегрираат во една визуелно-ритмична целина, благодарейќи ѝ на сличноста на нивните заемни облици. Во овој духовито композиран паноптикум на семожни тендериња, светликави кугли или панаѓурски стрели, ќе пролета и по некое човечко лице, меѓу чии вцашени, насмеани или лутти црти гледачите ќе го препознаат и ликот на Чарли Чаплин.

Експериментите на познатиот американски фотограф и дадаист Мен Реј (Man Ray, 1890-1976), кој живеел и работел во Франција, добија во филмот *Враќање кон разумот* (*Le Retour á la raison*, 1923) мера на егзибиционизам и екстраваганција. Реј, имено, врз филмската лента истурил цела дузина игли и копчиња, следејќи ја естетиката на субверзијата што ја промовираа дадаистите. Неговиот нареден филм *Емак Бакија* (*Emaq Bakia*, 1927) е далеку поблизок до естетиката на надрелистите отколку до вкусот на приврзаниците на чистиот филм.

И Жермен Дилак, која му припаѓаше на кругот на импресионистите, откако во програмата на чистиот филм најде истомисленици за идејата дека движењето е душата на филмот, побрза и самата да стане негов приврзаник. Тоа ќе го стори со филмот *Кинеграфска етудија за една арабеска* (*Étude cinégraphique sur une arabesque*, 1929), малку преоптоварен со

1) Покрај водрата иронија што му ја припишува на овој филм, Жорж Садул го дефинира како вистински „танц на предметите и на механизмите, поврзани со ритамот и сличноста на облиците. Тоа не е апстрактен филм“.

„вишок“ поезија, но затоа нејзиниот филм *Плоча 927* (Disque 927, 1928) ќе донесе некои мошне интересни иновации во истражувањето на асоцијативните форми, што треба да бидат визуелен еквивалент на музиката на Дебиси (Claude Debussy) и на Шопен (Fr. Chopin). Анри Ажел истакнува дека основниот



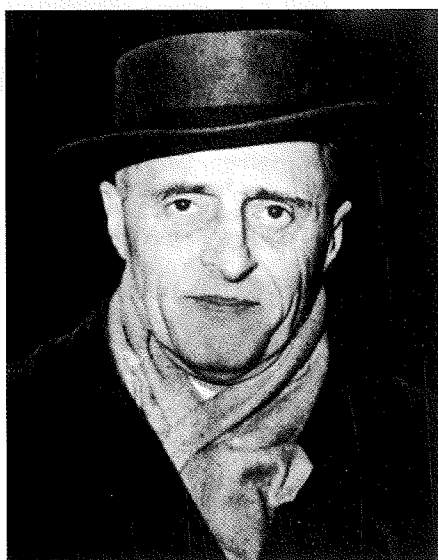
*Екзалпација на авангардата
„Механички балет“ на сликарош Фернан Леже*

принцип според кој се раководи поетиката на Жермен Дилак е стремежот „чувството да се пренесе исклучиво со помош на оркестрирање на визуелните структури, отфрлајќи ги притоа сите раскажувачки, психолошки и драмски елементи, што ѝ ги должиме на книжевната традиција: да се постигне чувственост преку хармониите, созвучјата на сенките, светлината, ритмот, преку изразот на лицето“.

Француската авангарда имаше некои заеднички цели со експериментите што ги правеа припадниците на некои авангардни групи во Германија и Русија. Но, таа се разликуваше од нив не само со нагласената желба за експериментирање, туку и со тонот на хуморност и лиризам, со којшто беа проткаени делата на француските авангардни синеасти. Со силата, значи, на оној облагородувачки агенс што ја спречува агресивноста на експериментот да ги пресече оние тенки асоцијативни нишки што го водат до слободата на визијата и на нејзините аналогии со другите метафорични и мисловни системи. Слободата на асоцијациите го отвораше патот и на духот на анархизмот, кој, како заедничка рожба со дадаизмот, повикуваше гласно на уривање на догматскиот ред и на конформистичката логика. Овој бунтовнички повик ќе го преземат како изворен облик на својата уметничка природа и автори чиј сензибилитет, исткаен од најфините нишки на хуморот и лиризмот, не беше секогаш подготвен да ја понесе на грб разурнувачката сила на бунтот.

ЛИРИКАТА НА НОВАТА УМЕТНОСТ: РЕНЕ КЛЕР

Највпечатлив пример на тој необичен спој на бунтовништвото и лиризмот ни обезбедува делото на Рене Клер (René Clair, 1898-1981), еден од најрепрезентативните класици на францускиот филм. Во својот манифестен текст, напишан во 1927 година, прочуениот уметник ѝ пее вистинска химна на оптичката илузија ослободена од прангите на логи-



Рене Клер

ката: „Што се однесува до мене, јас лесно се откажувам од уверувањето дека со денешниот свет на сликите владеат правилото и логиката. Ме маѓосува чудесното варварство на оваа уметност. Еве ги, конечно, девствените земји. Не можам да кажам дека ми е криво што не ги познавам законите на светов

што се раѓа и кој не е оптоварен со робувањето на земјината тежа. Гледајќи ги тие слики, чувствувам задоволство какво што не се буди често во мене, чувство на музичка слобода... А зошто тој тек на слики, кому не му се припишува некоја апсолутна смисла и кому му наметнуваат некои прастари пранги на мислите, да се валка со логиката? Моја си, драга оптичка илузијо! Мој е тој, одново создаден свет, со чии невини облици управувам по моја волја“.



*Против и правилата на логиката
„Меѓучин“ на Рене Клер*

Рене Клер, чие вистинско име е Рене Шомет (René Chomette), во младоста пишувал песни и се носел со идејата да стане писател. Потоа работел како новинар, а се појавувал и како актер во филмовите на Фејад. Како режисер, дебитирал со комедијата *Париз којшто спие* (Paris qui dort, 1923) и веќе овде, во фантастичната алегорија што ни го претставува научникот кој го успива Париз, избива неговата суптилна иронија. По успехот што го доживеа со оваа комедија, Рене Клер ќе го сними извонредниот дивертисман *Меѓучин* (Entr'acte, 1924), за кој се вели дека најдлабоко го изразува духот на анархизмот и претставува своевиден манифест на движењето



*Поетиси на Париз
„Париз којшто сине“ на Рене Клер*

познато како *чисти филм*. Овој филм го нарачал мецената на Шведскиот балет (Ballets suédois) Ролф де Маре (Rolf de Maré) и тој требало да се прикажува во паузата на неговата програма *Зайворено* (Relâche). Автор на сценариото е Франсис Пикабија (Francis Picabia), еден од основачите на дадаизмот. Во филмот *Меѓучин* консеквентно се исмејува граѓанскиот морал и неговиот оветвен багаж на ритуални старинарници и обичаи. Исто така, се става под сериозно сомневање и се отфрла традиционалната фабулативна конструкција. Во првиот дел од филмот се комбинираат неколку теми и тој е снимен во

театарот на Шанзелизе. А откако ѕвездата на балетот Жан Борлен ќе се најде на покривот на театарот и таму неочекувано го убиваат, следува прочуената секвенца на погребот, која, според гротескните ситуации од кои е компонирана и фантастичните преобразби до кои доаѓа кај сите учесници на придружната свита, нема свој пандан до ден денес, сеедно што користењето на забрзаната монтажа, употребата на двојната експозиција, како и дизајнирањето на костимите и шминката веќе беа видени во комедиите на Пате и на Мек Сенет или во инсценациите на Мелиес.

Зигфрид Кракауер му доделува посебно место на филмот *Меѓучин* во вредносната хиерархија на авангардата: „Ова класично дело на апсурдноста заслужува особено да се разгледа како единствен недокументарен авангарден експеримент без приказна, кој навестува одредена приврзаност кон реалноста на камерата. Филмот *Меѓучин*, грубо гледајќи, може да се подели на два дела; во првиот не е толку важно ритмичкото движење, колку содржината на еден сон (што, според некои претпоставки, го сонува некое лице кое претходната вечер било на панаѓур). Тие слики на сонот - меѓу кои постои и една кривка лотка од хартија што плови по небото над панорамата на париските покриви - лабаво се поврзани со слободни асоцијации, врзувајќи се со аналогии, контрасти или без никакво препознатливо начело. Цигарите кои стојат исправено стануваат столбови на некој грчки храм; здолништето на разиграната балерина се претвора во цвет кој се отвора; а кога камерата ќе се подигне откај здолништето за да ни ја покаже целата балерина, наместо нејзината глава гледаме лик на брадест човек... Претворањето на цигарата во грчки столбови е поигрување со далеките сличности; фантастичното тело составено од брадеста глава и долниот дел на балерината е чисто дијалектичко безобразие. Накратко, Клер со фантазијата ракува игролико, па отаде таа повеќе го потврдува отколку што го потиснува духот на медиумот“.

Наредните два филма, *Фантомот на Мулен Руж* (*Le Fantôme du Moulin-Rouge*, 1925) и *Замисленото патување* (*Le Voyage imaginaire*, 1926), ја покажуваат тенденцијата на оддалечување од програмската ориентација на „чистиот филм“, доктрина која очигледно е само едно од еволутивните скалила на творечкиот подем на Рене Клер, кој со овие два филма уште сакал да ги провери ефектите на триковите на осветлу-

вањето, но, исто така, да ѝ даде полн замав на слободата на импровизацијата.

Еден од најзначајните неми филмови на Рене Клер *Италијанска сламена паларија* (*Un Chapeau de paille d'Italie*, 1927) како да ја најавува техниката на звучниот филм, сеедно што тој е под непосредно влијание на комедијата дел арте и на гротеската што ја негуваше Мек Сенет. Главните пунктови во кои се разгранува поетиката и стилот на Рене Клер се социјалниот контекст во кој е ситуирана анегдотата, суптилната игра на иронијата и лиризмот на раскажувањето. Правен според булеварската комедија на Лабиш (*Eugène Labiche*), филмов ги извлекува од заборава најубавите својства на комиката на ситуациите и на ликовите. Дејствието се случува во бел епок, а главните ликови се младата двојка што се подготвува за венчавка. Коњот на свршеникот ќе ја подјаци сламената паларија на една дама, затекната во деликатна положба со некој офицер. Оштетената дама ќе крене таква викотница поради инцидентот, што ќе ја доведе во прашање свадбата. Го-



*Традицијата на комедијата дел арте и во филмот
„Италијанска сламена паларија“ на Рене Клер*

лемата брканица по нова паларија ќе предизвика невидени недоразбирања и, во таа сеопшта потеря, носителите на дејството ќе ни се откријат во најневеројатна светлина.

И во наредниот филм на Рене Клер *Двајцата срамежливици* (*Les Deux timides*, 1928) ќе продефилира пред камерата цела свита симпатични чудаци, од кои едниот го открива другиот во нов психолошки профил. Овде Клер на фарсата ѝ додава многу иронија и добродушна смеа. Неговиот главен лик, срамежливиот адвокат, до таа мера им робува на повлеченоста и на стравот, што не е во состојба да ѝ изјави љубов на саканата девојка. На оваа неволја се надоврзува друга: таткото на девојката е исто така неизлечиво срамежлив. Оваа психолошка рамка на двата лика ги доведува и нив самите и луѓето од нивната средина во најапсурдни ситуации. Стариот принцип на комедијата дел арте, според кој гонителот не може да го фати прогонетиот, Клер го доведува до совршенство на балет, иако секој од неговите е истовремено ставен во функција на откривање на некоја необична положба и отсликување на некое лице. Во поглавјето посветено на феноменот на познатото (познати лица, познати предмети, улици, пејзажи) во книгата *Природата на филмот*, Зигфрид Кракауер не го заобиколува опусот на Рене Клер и импликациите на носталгијата, толку длабоко врасната во неговите комедии *Италијанска сламена паларија* и *Двајцата срамежливици*: „Возбудливоста на овие стари филмови лежи во тоа што тие не поставуваат очи в очи со недовршениот свет - сличен на кожурец, од којшто доаѓаме - со своите објекти или, подобро кажано, со седиментите на објектите, кои беа наши сопатници додека се наоѓавме во фаза на ларва. Она што најдобро го познаваме, што и понатаму ги условува нашите ненамерни реакции и спонтани импулси, сега е претворено во нешто што ни изгледа сосем туѓо. Доколку најдеме дека тие застарени глетки ни се смешни, ние на нив реагираме со чувства кои се движат од ужаснување, при изнурнувањето на суштината на нашето битие, до носталгична меланхолија поради немилосрдниот протек на времето. Филмовите како *Италијанска сламена паларија* и *Двајцата срамежливици* ги црпат своите неспоредливи волшебства од тие истовремено блиски и далечни денови, кои ја означуваат граничната област меѓу сегашноста и минатото. Зад неа почнува царството на историјата“.

ПОЕТИКАТА НА НАДРЕАЛИЗМОТ: ЛУИС БУЊУЕЛ

Надреализмот не успеа како другите авангардни движења да придобие за своите цели поголем број приврзаници меѓу филмските творци, како што тоа го сторија импресионизмот или „чистиот филм“. Па сепак, макар и само со личноста на еден Луис Буњуел, тој предизвика меѓу младите надреалисти



Луис Буњуел

вистинска експлозија на восхит, помешан со чувството на социјален гнев и лутина. „Младата надреалистичка школа - ќе забележи Анри Ажел - или барем огранокот на таа школа која се собра околу Адо Киру, писател на книгата *Надреализмот во филмот* (*Le surrealisme au cinéma*) и соработник на

списанието „Позитив“, влегува во извесна смисла во рамките на авангардата од 1927 година. За Киру, „филмот во својата суштина е надреалистичка творба... Тоа е средство за изразување на латентната содржина на животот, слично на сонот. Ова 'протечување' на сонот во вистинскиот живот, што го присакуваше Нервал, конечно се оствари на филмското платно, на кое замисленото и доживеаното подеднакво постоеја“.

Буњуел и Салвадор Дали сакаа да го пренесат во медиумот на филмот духот на бунтовништво и негодување против секаков облик на конформизам. Нивниот заеднички филм *Андалузиски ѝес* (*Un chien andalou*, 1928) е најдлабок израз на оној разурнувачки револт што Андре Бретон¹ и неговите истомисленици се обидоа да го рационализираат во едно ново сознание, засновано врз магијата на сонот и ирационалните сили. Многумина од надреалистите собрани околу Андре Бретон, кој во 1922 година го заснова движењето, од поодамна ја беа воочиле способноста на филмот да ги објективира ониричките слики на потсвеста и да ги дефинира нивните симболични значења. Затоа тие и побрзаа да соработуваат со луѓето од филмот, било како пишувачи на сценарија, било како актери, па, дури, понекогаш и како режисери. Авторитетните имиња дојдени од светот на литературата, како Андре Бретон, Луј Арагон, Антонен Арто (*Antonin Artaud*), Бенжамен Пере (*Benjamin Péret*), се само дел од малата армија интелектуалци кои ја прифатија поетиката на надреализмот во медиумот на филмот како ново лице на нивните стари соништа и визи.

Првиот надреалистички филм го снимил Жерман Дилак според сценариото на поетот Антонен Арто *Школката и свештеникот* (*La Coquille et le clerguain*, 1927). Критиката го оцени филмот по неговата премиера како артифициелна инсценирација на едно бизарно ривалство за наклоноста на една убавица меѓу ненаметливиот млад свештеник и арогантниот генерал. Жермен Дилак и овој пат се претстави како страшен приврзаник на новата естетска ориентација, од чија тематска и содржинска номенклатура ги презеде симболите кои во

1) Андре Бретон напиша: „Големото обединување на забележливото и незабележливото, на животот и сонот, ќе се изведе со помош на филмот... Времето сè сакати, сè пустоши и уништува. Сегашното и идното време веќе не се исклучуваат. Вчера или утре се живеат исто така лесно како и денес, дури истовремено се живеат вчера и утре“.

учењето на Фројд (Sigmund Freud) имаат висока исцелувачка моќ.

Активноста на Жермен Дилак како теоретичар на авангардата и еден од нејзините најекспонирани автори беше навистина импресивна. Таа умееше да ги систематизира авангардните движења во посебни естетички ограноци и да изготви исцрпни списоци на авторите кои го дадоа својот придонес во унапредувањето на новата уметност до својот „чист облик“.



*Лирскиот делириум на сонот
„Златни години“ на Буњуел*

Сепак, Анри Ажел смета дека од нејзиниот антологиски попис изостанаа значајни авторски имиња, меѓу кои тој го посочува Ханс Рихтер (Hans Richter, 1888-1976), еден од најзначајните теоретичари - како што ќе забележи - „и претставник на авангардата, творец на три филма со ист наслов *Ритам 21, 23 и 25* (Rythmus 21, 23, 25 - 1921, 1923, 1925) и на *Играшата на палариштите*.

Уште во 1926 година, овој млад германски филмски творец - кој подоцна во Америка, каде што емигрираше, ќе го снимат филмот *Соништата кои можеме да ги куйиме за пари* (Dreams Money Can Buy, 1946) - дојде до идејата за создавање

филм кој би бил истовремено и поетичен и општествен; нему му беше важно да го ослободи човекот досегнувајќи до една натстварност, несводлива на светот на логиката и на чистата свест, а ќе се роди од чисто лирските филмски можности, со кои може да се оствари чудесното. Зборувајќи за соработката со другите значајни автори во филмот *Соништва кои можеме да ги куйиме за ѝари* (Мен Реј, Дишан, Калдер, Макс Ернст, Фернан Леже, Марсел Дишан), Рихтер ќе каже: „Сите се согласувавме дека филмот е средство за пренесување на визији, на сонштва или на сето она што потекнува од чистата имагинација“.

Дејноста на надреалистичката школа ќе изврши такви опити во филмовите какви што се *Морска ѕвезда* на Мен Реј и, поблискиот до нас, *Огномеџ* (Fireworks, 1947) на Кенет Енгер (Кеннетх Ангер, р. 1932). Тој млад филмски творец, близок сродник на Лотреамон (Lautréamont), е огранок на надреалистичката школа, која најмногу ја привлекува општествената побуна. Во самата срцевина на таа група се наоѓаат филмовите на Луис Буњуел и Салвадор Дали *Андалузиски ѝес* и *Злајни времиња*.

И на Мен Реј, приврзаник и миленик на дадаистите, не му требаше долго да се двоуми пред да им се придружи на надреалистите. Тој во филмот *Морска ѕвезда* (L'Étoile de mer, 1928), работен според стиховите на Робер Деснос (Robert Desnos), искомponира една богато оркестрирана слика, во која стиховите на Деснос ги контрастира на своите визији. Користејќи ги со нешто понагласена еуфорија техниките на двојната експозиција, како и ритмичниот редослед на глетките во кои луѓето и предметите лесно го губат својот идентитет, за да со зачудувачка леснина се преобразат во некоја нова форма, Реј сепак се погрижи да го ублажи тој екстатичен набој на сликите, прибегнувајќи кон употребата на иронија, хумор и дискретно искажана скепса.

Надреализмот најдоследно и најцелосно се изрази во делото и личноста на Луис Буњуел (Luis Buñuel, 1900-1983) и во неговите први филмови *Андалузиски ѝес* (1928) и *Злајни времиња* (1930), кои по своето претставување пред публиката веднаш ќе станат легенда. Роден во семејство на богати трговци, Буњуел се школувал во Сарагоза во католички колеџ. Најпрвин студирал агрономија во Мадрид, но наскоро се посветил на филозофијата и литературата. Пред неговото зами-

нување во Париз, каде што се запознал со надреалистите, тој во Шпанија се дружел со најпознатите имиња од светот на литературата, сликарството и поезијата, пишува песни и соработува со Лорка (García Lorca), Салвадор Дали (Salvador Dalí, 1904-1989) и други познати уметници. Во Париз се запознава со Епстен и станува негов асистент во филмот *Пагој на кукајџа Ашер*. Неговото пријателство со сонародникот Дали во Париз уште повеќе ќе се продлабочи и тие заеднички решаваат сета бунтовничка и пресвртничка страст, со која надреалистите сакаат да ја револуционизираат уметноста, да ја отелотворат на медиумот на филмот.¹ Тоа и го сторија. Тие во филмот *Андалузиски ѝес*, со посредство на семоќната фантазија, го преименуваа и го деформираа сиот систем на традиционалното мислење. Стварноста во овој манифестантен филм агонично се обезличува. Буњуел и Дали во *Андалузиски ѝес* радикално ги прекинаа сите видливи знаци на припадноста на филмското дело кон некој од препознатливите фабулативни модели. Овде фантазијата воинствено е наоружана со најубиственото оружје против логиката и рационалниот поредок - со гневот на генијот. Од секој кадар се заканува ерупција на новиот бунт, од секоја композиција - нова прераспределба на митолошките чудовишта, обединети во намерата да застрашуваат и да се закануваат, но и да лелекаат над своите циновски рани.

Навистина, постоеја помалку или повеќе инвентивни толкувачи и аналитичари кои настојуваша метафоричниот систем на *Андалузиски ѝес* да го објаснат со помош на психоаналитичките методи. Така, за сцената во која главниот херој сака да ја бакне љубената жена, но во тој стремеж најпрвин го спречуваат распнатите јажиња, потоа двајца свештеници и, на крајот, пијаното, врз кое се положени два магарешки трупа, се велеше дека ги симболизира табуата кои, инспирирани од ре-

1) Луис Буњуел, како што е познато, ѝ припишувал на мистеријата на сонот големо, ако не и пресудно значење во пресвртничката сила што треба да воведо нов систем во уметноста: „Го обожавам сонот, дури и кога моите соништа се кошмари, што е најчест случај. Тие секогаш се исполнети со пречки, кои јас ги познавам и препознавам. Тоа ми е сеедно.

Оваа луда љубов кон сонот, задоволството да сонувам, целосно лишена од секаков обид да биде објаснета, е една од длабоките склоности кои ме приближија до надреализмот. *Андалузиски ѝес...* е роден од средбата на мојот сон со сонот на Дали“.



*Вознемирена совесѝ на човешѝвоѝо
„Андалузиски ѝес“ на Буњуел и Дали*

лигијата и буржоаските предрасуди, ја спречуваат слободата на љубовта и сексуалноста. Толкување кое ја поедноставува сложеноста и острината на нагонот, во кој се фокусирани фрустрациите на современикот, но и страдањата на човековото срце, поболено од бодежите на целатите уште во библиските времиња. Меѓутоа, точна е и констатацијата дека *Анда-*

лузиски ѝес се доживува како провокација и како повик на пресметка со актуелната стварност, која во своите институции волшебнички ги мултиплицира сите видови деспоти.

Андре Базен ќе забележи: „Ониризмот на Андалузиски ѝес претставува нуркање во човековата душа... Надреализмот на Буњуел е само стремез да се допре до дното на стварноста, не е важно дека го губиме здивот како нуркачот оптоварен со олово кој се избекумува бидејќи не го чувствува под петицата песокот на дното“. Бранејќи ја непосредноста и наивизмот на надреалистичките слики во делата на Буњуел, Базен ќе додаде, дистанцирајќи се од многубројните примери на механичко применување на формулите на психоанализата, дека „Буњуел е веројатно единствениот современ естетски доказ на фројдизмот. Надреализмот него го користеше сосем свесно со очигледна намера во неговото сликарство да нè изненадат симболите што ги внесол. Само Андалузиски ѝес, *Злајни времиња* и *Заборавениите* (Los Olvidados, 1950) ги даваат психоаналитичките ситуации во сета нивна длабока и непореклива вистина. Каков и да е ликовниот облик... што Буњуел му го дава на сонот, неговите слики ги имаат отчукувањата на вжештената чувствителност; тешката крв на несвесното тече низ нив и нè преплавува како од отворена артерија, во ритмот на духот“.

Значајно е да се забележи дека множеството надреалистички метафори во овој филм е структурирано од елементи кои не ја демантираат стварноста, нејзиниот надворешен вид и облик, туку, спротивно, само го потврдуваат и повторно го докажуваат нејзиниот реалитет. Обликот на стварноста отелотворена во филмската приказна, смета францускиот филмски критичар Луј Сеген, е една голема енигма, која не е добро да ја одгатнуваме: „Да се бара во приказната на Буњуел рационалистичко оправдување би значело да им се одземе силата на неговите споеви. Долговите што Буњуел ги направи кон Бретон и Фројд се доволно значајни и dostatно свесни за да му се нанесува неправда сведувајќи го неговиот имагинарен свет на 'една заграда, како ноќ', како што е речено во Првиот манифест [на надреализмот]. Тресокот на стварноста што тој го предизвикува и вообликува станува кај него сведоштво за извонредно физичко и морално, па, ако сакате, и естетско здравје“.

И во следниот, подеднакво провокативен, жесток, а сепак ониричен филм *Златни времиња* (*L'âge d'or*, 1930), Буњуел го зачува неоштетен реалистичкиот вид на стварноста, сеедно што, како и во случајот со *Андалузиски ѝес*, ја потсилува притоа агресивноста на нејзините парадокси. Жорж Садул вели дека „страста и пансексуализмот повторно доминираат во едно дело во кое свесно е употребена алегоричката: навивните сексуални симболи повеќе потсетуваат на студентски шеги отколку на психоанализа. Филмот *Златни времиња*, колку и да ни се чини одвратна таа стравотна збрка, сепак го означува почетокот на освестувањето. Буњуел го најде излезот од анархичниот револт и од очајувањето кога по извештачените формули се откажа и од надреалистичките формули...“

Ваквите толкувања на големиот француски историчар на уметноста на филмот губат нешто од својата естетичка острина кога ќе се споредат со сеќавањата на големиот приврзаник на поетиката на надреализмот Адо Киру: „Буњуел ми раскажуваше дека нему му оставил мошне силен впечаток методот со кој језуитите го канализирале сексуалниот нагон кај момчињата со тоа што ги доведувале во состојба вистински (т.е. телесно) да се вљубуваат во Света Марија. Така, момчињата мастурбирале пред статуите на мајката на Христос и повеќе воопшто не мислеле на девојките од крв и месо“. Дитер Прокоп, кој го наведува овој цитат на Адо Киру во есејот *Надреализмот и кинематографскиот шок*, констатира дека „тој антисвет што Буњуел го скицира зависи од буржоаскиот свет, дека ролјите, перверзиите и фиксациите се одрази на онаа неподвижност на којашто поделбата на ролјите во буржоаското општество ги сведува овие луѓе“. Меѓутоа, за разлика од претходниот филм, овде заземаат сè поголем простор и посилен замав манифестациите на сексуалноста, а, според својата бизарност, се издвојува и темата на смртта, која е во близок дослух со изразената волја на авторот на филмот да се ослободат сите стеги на граѓанското општество, сите ограничувања што ги пропишува рационалниот ум, сите табуа. Буњуел со своето екстатично барање слобода за љубовта удира по сите столбови на цивилизацискиот поредок - војската, семејството, полицијата и црквата. Сите овие величани институции на остварениот хуманизам се изложени на еретичко подбивање, кое,



*Деструкција на својот на забраниите
„Златни времиња“ на Буњуел*

според презирот на истурената горчина, ги надмина и повиците на бунт и развластување од филмот *Андалузиски ѝес*.

На париската премиера на филмот *Златни времиња* членовите на некоја фашистичка организација го оштетија киното, а екранот го испрскаа со мастило. Наскоро по овој скандал интервенираше и цензурата, која го забрани прикажувањето на филмот поради субверзивноста на неговите идеи и деструктивноста на неговите мисловни тенденции. Луис Буњуел во книгата *Мојот последен зов* (*Mon dernier soupir*, 1982) се сеќава: „Филмот се прикажуваше, како и *Андалузиски ѝес*, во 'Студиото 28', а играше шест дена пред преполна сала. Покрај тоа, додека печатот на левицата жестоко го напаѓаше филмот, Кралевите камелоти и Патриотската младина го нападнаа киното, ги искинаа сликите на изложбата на надреалистите, која се одржуваше во холот, фрлија бомби на екранот, ги испокршија фотелјите. Тоа беше вистинскиот скандал на *Златниите времиња*. Една недела подоцна, во име на одржувањето на јавниот ред, управителот на полицијата Шијап едноставно го забрани филмот. Забраната остана

на сила педесет години. Филмот можеше да се види само на приватни проекции или во кинотеките. Конечно, тој беше јавно прикажан во Њујорк во 1980 и во Париз во 1981 година“.

Иако програмски ги дели идеите на надреализмот, Жан Кокто (Jean Cocteau, 1889-1963) не се сроди докрај со социјалниот контекст што надреалистите им го наменуваа на своите субверзивни естетски цели. Во извонредно интересниот филмски првенец на Кокто *Крвта на ѝоејшои* (*Le Sang d'un poète*, 1930)¹, правен со нескриени амбиции да се објективираат извесни ирационални состојби на духот, не ќе најдеме на оние трагички елементи што ѝ се иманентни на слободарската надреалистичка поетика на еден Буњуел. Навистина, и во филмот на Кокто испловува, како магија, светот на сонот. Иконографската структура на сликата на овој свет и неговата ликовна пластичност се доведени до визуелно совршенство, кое по малку нè остава ладни. Опседнатоста на Кокто пред глетката на крвките и незаштитени момчешки силиети повеќе ја отсликува неговата помиреност со светот таков каков што е, отколку да ни го предочи револтот против деспотизмот и хипокризијата, со чие оружје моќниците го држат светот во состојба на послушност. Всушност, варијациите на темите со кои Кокто владее виртуозно, му служат на авторот на *Крвта на ѝоејшои* да го наслика својот интимен портрет, по малку нарцисоидно поистоветувајќи ја својата личност со поезијата, чија метрика и метафорика ја има проучено до последната подробност.

И Анри Ажел има многу разбирање за угледот што Кокто го уживал кај многубројните гледачи, наспроти одречувањата што ги изрекувале авторитетите како Жорж Садул или Адо Киру. Ажел забележува дека „само по себе се разбира дека димензијата која ги зближува големите дела што го носат потписот на еден Де Сика, Велс или Буњуел, за Кокто е поетската димензија. Во секој случај, Кокто не може да замисли филм кој не би произлегол од длабоката нужност“, а како потврда на оваа теза го цитира самиот Кокто: „Филмското или книжевното творештво во извесна смисла е лачење. Друго објаснување за таа бесрамност, за таа заитаност тајните да се из-

1) Андре Фрењу го цитира својот омилен автор Кокто: „Со филмот *Крвта на ѝоејшои* сакав да го обелоденам реализмот на иреалното, т.е. да дадам видлив доказ дека тоа иреално постои само по себе, како предмет“.

несат на светлината на денот и да им се доверат на сите, не можам да најдам“.

За разлика од еруптивната енергија со која останатите надреалисти ги уриваат бедемите на догмите, Кокто фили-



Жан Кокто

грански го гради светот на своите соништа, кревајќи ѝ споменици на една естетика затворена во своите конвенции и канони. Гвидо Аристарко, кој не спаѓа меѓу апологетите на делото на Кокто, ниту за миг не ја доведува под сомнение не-

говата вештина на користењето на филмската техника: „Дадаист, футурист и кубист, Кокто ги насетува бескрајните технички можности на филмот, но ги ограничува на 'трикови' со кои се служи во филмовите *Крвта на џоетшој* и *Убавицаа и ѕверој* (*La Belle et la Bête*, 1946), што ги режираше, како и во другите филмови во кои се појавува, час како автор на дијалозите, час како сценарист, час како писател на сижето... Но, техниката не можеше да му биде извор на инспирацијата и на емоциите за да создаде 'поезија која ќе ја видиш и чуеш'. Самиот филм *Крвта на џоетшој*, со кој се 'обидува да ја снимат поезијата онака како што браќата Вилијамсон го снимаа морското дно', всушност е 'вешт пастиш од елементи со кои се користи Буњуел, со неколку убави слики, со многу несмасности и малку длабочина'... Конечно, Кокто кој го копираше 'трагичниот гег' на Чаплин, но не успеа него и да го присвои, т.е. наместо смеа да добие 'мрачно молчење, речиси исто толку моќно колку и смеата'. Авангардата на Кокто е, значи, ретроградна и таа се крие зад лажниот интелектуализам“.

Се разбира, естетската строгост на езотеричниот свет што Кокто го конструирал со вештина на илузионист, секогаш имала свои имитатори. Тие, за чудо, не престанаа да им припишуваат животворна сила на артифициелните конструкции во кои Кокто внесувал рафинман доведен до маниризам, дури и во периодот по Втората светска војна. Така, во филмовите на младите експериментатори Маја Дерен (*Maya Deren*), Кенет Ендер, Кертис Харингтон (*Curtis Harrington*, р. 1928), кои секој поединечно, но и како група, беа на висока цена кон крајот на четириесеттите и во почетокот на педесеттите години, се почувствува силно влијание на авторот на *Крвта на џоетшој*.



ГОЛЕМАТА ЕРА
НА СОВЕТСКИОТ ФИЛМ

*„Крстосувачої Пошемкин“
на Сергеј Ејзенишејн*

ПРОБИВ НА СОВЕТСКИОТ ФИЛМ

Иако експанзивната сила на советскиот филм, во чија основа лежеше револуционизирањето на стварноста и на уметноста, пред светот главно се откри со прочуеното дело на Сергеј Ејзенштејн *Крстосувачој Појемкин* (1925), на овој успех сепак му претходеа долготрајни теоретски подготовки, исцрпувачки битки за егзистенцијалната безбедност и моралниот статус на неговите автори и богато искуство во медиумите на театарот, литературата, сликарството и филмот. Царска Русија, иако релативно рано го доживеа кинематографскиот шок на снимателска експанзија, не можеше да се пофали дека предничеше во формирањето на националната продукција. Снимателите на браќата Лимиер најдоа и на почвата на Русија, како, впрочем, насекаде по светот, мошне интересни мотиви за своите филмски извештаи и инсценации. „Пате“ и „Гомон“ убаво ја проценија вредноста на рускиот пазар за пласман на своите филмови и тие, сè до 1908 година, кога се појавија претприемчивите руски продуценти, како Дранков, Ханжонков и Ермолев, држеа кинематографски монопол на огромниот руски простор.

Во годините пред Првата светска војна рускиот филм најчесто ги експлоатираше конјуктурните теми од националната историја, но не беа ретки случаите кога, со голема рекламна помпа, се екранизираа и делата од руската класика.¹

1) „Во Русија, додека Хансен и режисерите собрани во групата наречена 'Крив објектив' го пренесуваа експресионистичкиот, шеговно нагрден стил на 'Криво огледало', чиј краен плод беа комичните филмови на Зозловлев, прочуениот театарски режисер Меерхолд, применувајќи ги во филмот своите начела на драмската и ликовната стилизација, го оствари, подвлекувајќи го ликовниот белег на филмот, делото со 'декадентна раскош и префинета морничавост' *Сликајќи на Доријан Греј* (Портрет Дориана Греја, 1915). Неговата намера била, како што зборуваше, 'да го изрази особениот ритам кој соодветствува на општите закони на ритамот, користејќи ги светлинските ефекти својствени на филмот' - пишува Жан Митри.

Александар Дранков (Александр Дранков), бивш фото-репортер, го направи амбициозниот спектакл *Стенка Разин* (Стенька Разин, 1908), снимен во кинематографското студио што во 1907 година самиот го подигна. Режиер на оваа екранизација на биографијата на народниот херој Стенка Разин беше Владимир Ромашков, кој наскоро по овој успех стана една од ѕвездите на новиот медиум. Како што може да се претпостави, наскоро по појавата на овој спектакл следеше снима-



Евџениј Бауер

њето на цела дузина филмови со историски содржини и сужеа преземени од арсеналот на литературното наследство: *Смртиџа на Иван Грозни* (Смерт Иванна Грозного, 1909), во режија на Василиј Гончаров (Василий Гончаров, ?-1915); *Петар Велики* (Пётр Великий, 1910) на Кај Хансен; *Пикова дама* (Пиковая дама, 1910) на Пјотр Чардињин (Пётр Чардынин), како и помалку атрактивните *Ана Каренина* (Анна Каренина), *Евџениј Онегин* (Евгений Онегин), *Сироџи новиџе дни* (Накануне) итн.

Војната изврши пресудно влијание врз истиснувањето на француската конкуренција од рускиот пазар, така што присуството на француските и на другите странски филмови на



*Духот на Толстоевата проза
„Поликушка“ на Александар Санин*

репертоарот на руските кина беше сведено на минимум. Сега обемот на домашната продукција можеше значајно да се зголеми и, како во другите кинематографски средини, да се создадат големите актерски ѕвезди како Иван Можухин (Иван Мозжухин, 1889-1939), Вера Холоднаја (Вера Холодная, 1893-1919), Владимир Максимов, Наталија Лисенко (Наталия Лисенко, 1884-1969) и др.

Навистина, уметничките стандарди на филмовите, во кои почна забележливо да се работи на усовршувањето на нивната форма, им беа во најголем број случаи подредени на комерцијалните критериуми, но значаен е фактот дека со зголемувањето на продукцијата почнаа да се појавуваат и нови жанрови: криминалистичкиот филм, монденската драма, хоророт, фантастиката, филмови со декадентни и бизарни содржини итн.

Голем дел од руските интелектуалци не гледаа со голема доверба во иднината на новиот медиум, но нивната скепса не ја делеа футуристите. Младиот Владимир Мајаковски (Владимир Маяковский, 1893-1930) уште во 1914 година го напиша својот прв панегирик посветен на филмот, а една група негови истомисленици во истата година го снимира филмот *Драмата во кабарејто на футуристичките број 13* (Драма в кабаре футуристов номер 13), во режија на Владимир Касјанов (Владимир Касьянов). Во овој интересен филм, со многу дух се пародираат изворите на стравот во филмовите што жанровски се мошне блиски до денешниот хорор.

Иван Можухин, актер со чие име е поврзано цело едно романтично раздобје на рускиот филм, се прослави со мелодрамата *Смртен танц* (Данс макарбър, 1915), во режија на Александар Волков (1885-1942). Овде тој игра ролја на диригент кој полудува за време на изведбата на *Dance macabre* на Сен-Санс (Saint-Saëns). Неговата благородна физиономија уште повпечатливо ќе биде истакната во екранизацијата на *Пикова дама* (Пиковая дама, 1916) од Александар Пушкин, што ја режираше Јаков Протазанов (Јаков Протазанов, 1881-1935), автор уште на филмот *Сатаната ликува* (Сатана ликующий, 1917), со којшто ќе стане еден од најценетите режисери, способни да ја истакнат со многу рафинман поезијата на стравот и на сатанизмот.

Покрај Протазанов, кој одигра значајна ролја во унапредувањето на филмот и во периодот по револуцијата, меѓу групата најзначајни режисерски имиња во царска Русија се уште Евгениј Бауер (Евгений Бауэр, 1865-1919), спомнатите Александар Волков и Пјотр Чардињин, но, исто така, и Владислав Старевич (1892-1965), еден од основоположниците и афирматорите на уметноста на куклениот филм во Русија. „Додека Протазанов, ученик на Станиславски - пишува Жан Митри - ги преведуваше во слики трагедиите на еден свет во пропаѓање, во кој свирепоста и ужасот беснееја во некој вид сатански мистицизам (*Дневникот на лудиот*, *Сатаната ликува* итн.), Бауер, некогашниот сценограф, снимаше будоарски трагедии, во кои нездравиот вкус на болката го ублажуваше со истенчена сетилност. На естетски план неговите истражувања спаѓаа меѓу најнапредните во Европа. Не би можеле да го сметаме за претходник на Ланг или на Мурнау, но тој прв меѓу естетите ја одбегнуваше декоративната стилизација која се пот-

пира врз сликарството, каква што владееше во Германија. Сите негови напори беа насочени кон соодветно располагање со реалните елементи. Драмата беше само повод за ликовното прикажување, кое ја величаше раздразнетата сетилност на сџеата. Болезливата префинетост што ја внесуваше во композицијата на декорот и во работата со актерите му при-



*Традицијата ја сочува моралната и духовна
трајност и во новиот медиум - „Отец Сергеј“ (1918)
на Пројазанов со И. Можухин во главната роља*

паѓаше на декадентниот симболизам, кој се доближуваше до гонгоризмот на италијанскиот правец што го негуваше Д'Анунцио. Неговите слики повеќе беа претрупани со таинствени симболи отколку упростени со некоја стилизација (*Живот во смртта, Сеништа, Живот за живот, Месечарска*

убавина и сл., со Иван Можухин и Вера Холоднаја, која беше голема дива на рускиот филм). Во *Месечарска убавина* (1916) тој ја изрази 'трагичната несообразеност меѓу сликарот и стварноста што го опкружува', нагласувајќи ја со помош на тогаш познатите оптички и фотографски постапки вредноста која сликите ја имаат во толкувањето на драмата“.

По Октомвриската револуција, новата власт во Русија, знаејќи ја пропагандната и културолошка вредност на новиот медиум, побрза да формира филмско одделение во рамките на Комитетот за просвета. Непосреден координатор со филмската продукција беше комесарот Анатолиј Луначарски (Анатолий Луначарский, 1875-1933), кој во првиот период на советската власт им дозволуваше на приватните филмски компании да водат своја производна политика. Меѓутоа, техничкиот и творечкиот персонал незапирливо се одлеваше од регионите што ги контролираа советите и наоѓаше пат во странство. Разгорувањето на Граѓанската војна речиси наполно ја парализира продукцијата на филмови, во која, покрај ограничениот контингент кусометражни агитациони филмови што ги произведуваше Комитетот, учествуваа и фирмите од предреволюционарниот период, како „Ермолев“, „Нептун“ и „Рус“.

Во 1919 година филмската индустрија наполно се поддржува, но фазите на реприватизација на производството, дистрибуцијата и киноприкажувањето циклично се повторуваат сè до половината на дваесеттите години.

Познатиот лозунг на Ленин преземен од апелот на Луначарски, дека „филмот е најважна од сите уметности“, почна да ги дава своите први плодови. Формирано е креативното јадро од кое концентрично ќе се обликуваат сè помногубројни и пооригинални творечки личности. Раздобјето меѓу 1924 и 1926 година спаѓа меѓу најплодните и најекспанзивни; во него се појавија првите ремек дела, што со трескавичен одглас го зголемија угледот на младиот советски филм, но, во исто време, го исфрлија на виделина парадоксот на организацијата на филмската индустрија, која никако не можеше да се сообрази со централистичката политика.

Борбата со материјалните тешкотии долго време по револуцијата го блокираше порастот на филмската продукција и творечкиот полет на сè помногубројните уметници, кои брзо го пополнуваа испразнетото место што го оставија зад



*Поетите Владимир Мајаковски и Лилја Брик (сегај)
пропагонисти на филмот „Госпоѓица и хулиганот“
на Е. Славински; зај нив стојат поетите Борис Пастернак
и големиот филмски режисер Сергеј Ејзенштајн*

себе големите имиња на предреволюционерниот филм кои најдоа место во студијата во Париз, Берлин и Холивуд. Ентузијазмот на младиот Мајаковски го поддржуваа големите имиња на рускиот театар и литература Александар Блок и Всеволод Меерхолд (Всеволод Эмильевич Мейерхольд, 1847-1940). Мајаковски се претстави како сценарист на три филма: *Госпоѓица и хулиганот* (Барышня и хулиган, 1919), *Не е родена за пари* (Не для денег родившийся, 1919) и *Маѓосана оо*

филмоѝ (Закованная фильмой, 1920), и во сите нив се појави како носител на главната ролја.

Еден од историските куриозитети на ова време секако е реализацијата на првиот советски филм, кусометражната агит-комедија *Сигнал* (Уплотнение, 1918), за која сценариото го напиша комесарот Луначарски. Друга оригиналност на властите беше создавањето на т.н. агит-возови, снабдени не само со печатници, туку и со целокупна филмска опрема. Тие возови крстосуваа по фронтовските линии, од каде се снабдуваа со актуелни филмски вести за најновиот развој на воените операции. Се разбира, далеку најголемиот број филмови направени во агит-возовите претставуваа само визуелна илустрација на тезите извлечени од пропагандниот арсенал на владината политика. Значајно е да се забележи дека и овие рудиментарни облици на документарниот филм, облагородени од животворниот оган на фактите, добија свои толкувачи, луцидни теоретичари и извонредно значајни уметници.

ФИЛМСКОТО ОКО НА СИГА ВЕРТОВ

Сига Вертов (Дзига Вертов), чие вистинско име е Денис Кауфман (1896-1954), стоеше цврсто зад начелото дека од медиумот на филмот треба да се исфрли сè она што не е „земено од животот“. Тој веднаш по Октомвриската револуција се приклучи кон Неделните филмски новости (Кинонеделя), каде што обработи и монтира повеќе од четириесет изданија.



*Заг механичкото око - окошто на авијорот
„Човекој со камера“ на Сига Вертов*

По целовечерниот документарен филм *Историја на Граѓанската војна* (История гражданской войны, 1922), во периодот меѓу 1922 и 1925 година работеше на месечниот филмски преглед „Киновистина“ (Кино-Правда), реализирајќи дваесет и три броја. Снимките што за овој информативен гласник ги со-

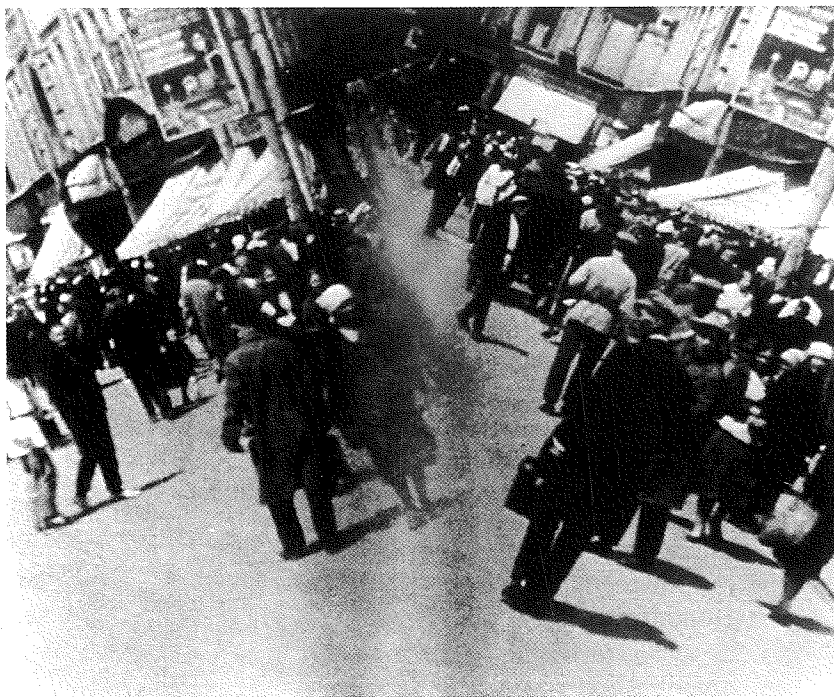


Сиџа Вертов

бираше низ целата земја немаа веќе вредност на неутрална и гола информација, туку тие се вообликуваа во тематска публицистичка целина, структурирана во нова жанровска концепција со помош на крупните планови, на ритмичкото синхронизирање на кадрите и на вметнувањето титли.

Јас сум филмско око. Јас сум механичко око - екстатично ќе објави Вертов во својот Футуристички манифест, напишан во 1923 година, кога ќе го изведе прочуениот слоган *Кино-Глаз* (филмско око). Тој, заедно со својот брат Михаил Кауфман, ги обиколуваа со скриена камера зафрлените градски квартави и претпријатијата за да го „изненадат“ животот и да ги обелоденат неговите непознати и скриени аспекти. Футуристичката вокација на манифестот на Вертов ќе ја исклучи како вештачка и наметлива употребата на костимите, шминката, осветлувањето, на декорот, па и присуството на актерот.

И Вертов, како многумина негови современици, ѝ припишуваше на монтажата суштествено обликовно значење. Монтажата, велеше Вертов, ја пресоздава безизразната слика на животот во „организација на самиот живот“. Ернест Линдгрен ќе забележи дека „Сига Вертов одеше толку далеку што сметаше дека режисерот воопшто не треба да се меша во реалниот живот, туку само тивко и незабележливо да оди и со



*Кино-окојто пред сликата на светиот
„Човекој со камера“ на Вертов*

камерата да присобира материјал; неговото кино-око ќе се потпира во поглед на ефектите исклучиво врз изборот на материјалите и врз начинот на којшто тој на крајот ќе биде споен на монтажната маса“.

Меѓу најчесто споменуваните изданија на Киновистината се наведува монтираниот документарец *Лениновата кино-вистина* (Ленинская кино-правда, 1924), направен по повод

Лениновата смрт. Покрај документарните кадри, Вертов овде ги користи непосредните изјави на обичните луѓе, кои небаре повикани од тажната свита, заедно со користењето на титлите, му даваат на документарното сведоштво димензија на лирски патос.

Меѓутоа, наспроти сите теоретски претерувања за веристичките својства на филмскиот документ, наспроти тезите за објективноста природа на снимателското око, кои ќе добијат славеничка поткрепа и во самата Русија и во светот, Сига Вертов можеше низ практиката да ја потврди плодноста и инспиративноста на некои од своите фундаментални теоретски тези. Тоа ќе го стори во својот прочуен филм *Човекој со камера* (Человек с киноаппаратом, 1929). Авторот на филмот, докажува Вертов, не е само лице со свој приватен идентитет. Тој ги мултиплицира своите функции и го трансформира идентитетот вртејќи ја рачката на камерата, трчајќи како ново божество наспроти реката автомобили, полетувајќи кон врвот на фабричките оцаи, стоејќи на самиот раб од композицијата на забревтаниот воз. Нема сомневање дека овој филм и денес ги фасцинира гледачите, смета Сузан Зонтаг, покрај другото, и поради фактот дека тој, гледачот, стана и самиот еден од субјектите на новата „организација на стварноста“. Филмот, имено, почнува во моментот кога една кино-сала се полни со гледачи. Потоа сликата се претопува во лабораторија и гледачот станува интегрален дел на спектаклот.

Годините на звучниот филм не ја намалија популарноста на теоријата на Сига Вертов.¹ Тој со користењето на тонот во документарците, какви што се *Симфонијата на Донбас* (Симфония Донбасса, 1931), на кој Чарли Чаплин му припишувал високи уметнички вредности, или *Три песни за Ленин* (Три песни о Ленине, 1934), најмногу ќе ѝ се доближи на формата и поетика на поемата, иако, притоа, не ќе го изневери принципот на „животот фатен во изненада“.

1) Гледано од перспективата на новите сознанија за вредноста на теоретското и снимателското искуство на Сига Вертов, Кристијан Мец (Christian Metz) ќе го оцени неговото наследство како предвесник на 'филмот без интервенции', на синтезата на директниот и борбениот филм, свидетел доволно брз за да се најде на местото на настанот; тоа е теоријата на кино-окото, труд објавен во разни броеви од серијата Кино-Правда. Вториот вид е идејата, поаѓајќи од снимањето со натуралистичка инспирација, филмот да се гради исклучително со игра на монтажа“.

ЕСТЕТИКА НА ЕКСПЕРИМЕНТОТ: ЛЕВ КУЛЕШОВ

Авангардното движење што Вертов го нарече Кино-око е во корелација со експериментите на една друга авангардна школа. Духовниот татко на оваа школа е Лев Кулешов (1899-1970), а нејзиното име е *Експериментална лабораторија*. Проучувањата на Кулешов во областа на монтажата најдоа извонредно плодотворна примена во творештвото на голем број режисери, меѓу кои особено се издвојува Всеволод Пудовкин, еден од најталентираните ученици на Кулешов. Во



Лев Кулешов

својата прочуена книга *Техниката на филмот* Всеволод Пудовкин ги објаснува мошне инструктивно идеите на својот учител: „Гледани од нашето тогашно становиште, идеите на Кулешов беа мошне едноставни. Тој го рече ова: 'Во секоја уметност мора најпрвин да постои материјал, а потоа начин на кој материјалот се обработува и му се приспособува на соодветниот вид уметност'... Кулешов тврдеше дека материјалот во филмската уметност го претставуваат парчињата филмска лента, а начинот или методот на нивното компонирање е, во суштина, составувањето на тие делови според еден особен, креативно откриен ред. Тој тврдеше дека филмската уметност не почнува тогаш кога актерите ја играат својата ролја и кога се снимаат разни сцени - тоа е само подготовка на материјалот. Филмската уметност почнува од моментот кога режисерот почнува да ги комбинира и спојува разните делови од филмот. Спојувајќи ги во разни комбинации, според поинаков редослед, тој постигнува различни резултати“.

Лев Кулешов, некогашен сликар и сценограф, прв пат непосредно се активира во филмот работејќи како асистент по режија и како сценограф кај Евгениј Бауер, еден од најуспешните филмски уметници во предреволюционерните години. Неговиот филм *Животи за животи* (*Жизнь на жизнь*, 1916), со Иван Можухин и Вера Холоднаја во главните ролји, изврши големо влијание врз творечкиот развој на младиот Кулешов. И Кулешов, како и Вертов, ѝ придаваше најголемо значење во обликувањето на филмското дело на монтажата, но за разлика од авторот на теоријата на кино-окото, тој ни во еден момент не ја потцени улогата на сценариото, на актерската игра и на техниката на снимањето во студио. До 1920 година учествуваше во битките на фронтите на Граѓанската војна, а потоа стана професор на московската Висока филмска школа, каде што ја водеше класата актери. Во истата година ќе го сними заедно со студентите филмот *На црвениот фронт* (*На красном фронте*, 1920), работен според моделот на американските акциони филмови, чие дејствие е лоцирано во фронтовското милје на Граѓанската војна. Кулешов никогаш не го криеше својот восхит од динамизмот на движењето, тој животворен импулс, кој ќе добие важечка ролја и во неговата теорија за „живиот модел“. Надоврзувајќи се на „биомеханичката“ концепција на актерската игра, што ја разработи прочуениот театарски режисер и теоретичар Всеволод



*„Необичниите доживувања
на Мисџер Весџи во земјата
на болшевициите“
на Лев Кулешов*

Меерхолд, Кулешов ќе бара од актерите стриктно да се придржуваат до принципот на синхронизацијата на движењата со мислите и чувствата.

Многу позначајни се, меѓутоа, неговите истражувања и наоди во областа на монтажата, која, благодарјќи на кохезионата и преобразувачка моќ на нејзината природа, од обединетите кадри и секвенци може да вообличи една нова стварност. Понекогаш, како што тоа ќе го покажат неговите експерименти, содржината на снимениот материјал радикално се изменува само поради тоа што монтажата му намени ново значење.

Оваа теза Кулешов ќе ја потврди со снимената историја за средбата на едно момче и една девојка. Тие поаѓаат еден кон друг, снимени поединечно. Кога конечно ќе се сретнат, ќе се завртат кон камерата и почнуваат да се доближуваат кон неа. Во наредниот кадар Кулешов ќе ја измонтира снимката направена пред Белата куќа во Вашингтон, па гледачот добива впечаток дека овие млади луѓе се сретнале пред Белата куќа, иако сите останати кадри се снимени во Москва.

Уште поуверливи докази за способноста на монтажата да го дезинтегрира снимениот материјал и од распарчените епизоди да обликува една нова стварност, дава примерот со крупниот план од еден стар руски филм со познатиот Иван Можухин. Крупниот план на Можухин е монтиран заедно со кадри во кои е прикажана чинија со супа, еден труп и едно девојче. Вака прикажан, монтираниот материјал предизвикал вистински восхит кај гледачите поради изразите на лицето на Можухин. Тој, имено, пред глетката на супата изгледал длабоко замислен, сликата на трупот го облеала неговото лице со неизмерна тага, а играта на девојчето предизвикала нежна насмевка. По таквите реакции на публиката, Кулешов со многу причини ќе заклучи дека „гледачот ќе го види она што ќе му го сугерира монтажата“.

Сега веќе не беше ризично тие теории да се применат и во практиката. Кулешов ќе ја снимат комедијата *Необичниите доживувања на мистер Вест во земјата на болшевициите* (Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков, 1924), во кој повторно ќе се забележи влијанието на американскиот криминалистички филм, но нема да останат невидливи ни трагите на германскиот „камерен филм“. Во сижето кое апсорбира многу елементи од сатирата, гротеската и трилерот, се зборува со многу хумор за авантурите на американскиот сенатор Вест, кој при својата посета на Советскиот Сојуз е киднапиран од група криминалци, кои, според убедувањето на Вест, а и според тоа како гангстерите му се претставуваат, се болшевици. Во последниот миг криминалците ќе бидат раскринкани, а сенаторот заедно со својот телохранител, безбедно ќе се врати во татковината.

Актерската игра во овој филм е далеку од традицијата на еден Станиславски, кој од актерите барал безусловно психолошки да се соживеат со ликовите и ситуациите. Тие овде пародиски гестулираат, истакнувајќи ја гротескната страна на секое движење на телото и на лицето.

Овој стил на глумата Кулешов во голема мера го ублажи и во него внесе рафинман во својот нареден филм *Зракот на смртта* (Луч смерти, 1925). Навистина, тој и овде им

*Содржина артикулирана со посредство на поетиката
„Според законот“ на Кулешов
(на следната страна)*



се навраќа на триковите и досетките преземени од криминалистичките сижеа, но, покрај умерената и култивирана игра на актерите, нов чекор кон неговото кинестетско усовршување е бриљантната, непогрешива монтажа.

Најзначајно дело во опусот на Кулешов секако е екранизацијата на новелата на Џек Лондон *Неочекувано* (*The Unexpected*), која во филмската адаптација доби наслов *Сиорег законот* (*По закону*, 1926). Приказната на филмот ни ја открива амбивалентната морална состојба во која се најде еден убиец, кој, заробен од поплавата, кон двајца копачи на злато кои се најдоа покрај него се однесува сосема нормално и дружељубиво. Но, кога сите тројца ќе се ослободат од водената стихија, клетвата што ја следи судбината на убиецот повторно се враќа со сета своја жестокост и тој бива погубен.

Иако периодот на звучниот филм не ќе додаде нешто ново на славата со којашто Кулешов се здоби со прочуените експерименти, тој сепак ќе му остане верен на својот истражувачки темперамент и ќе продолжи да снима. По неколкуте остварувања од помал креативен домен, во првите години од воведувањето на звучниот филм ќе го снимат извонредно интересниот, иновантен филм *Големииот тешиител* (*Великий утешитель*, 1933). Работен според биографските мотиви на американскиот писател О'Хенри, тој изворната верзија на еден настан ја противставува на верзијата родена во имагинацијата на писателот. Контрапунктната техника овде Кулешов ја применува противставувајќи ја сликата на звукот, но, исто така, и на дијалозите.

ГОЛЕМИОТ РЕЖИСЕР И ТЕОРЕТИЧАР СЕРГЕЈ ЕЈЗЕНШТЕЈН

Творечкиот амбиент во советскиот филм, на чие обликување му дадоа силен поттик резултатите од работата на Експерименталната лабораторија на Лев Кулешов, доби уште подинамични импулси за развој и афирмација на новите идеи во бриљантното дело на Сергеј Михајлович Ејзенштејн (Сергеј Михайлович Эйзенштейн, 1898-1949).



Сергеј Ејзенштейн

Нема сомневање дека советскиот филм најде во личноста и во делото на Ејзенштејн најрепрезентативен, најинтелигентен и најталентиран претставник на идеите и целите од кои

беше инспириран и кон кои се стремеше. Авторот на *Крстосувачој Појемкин* не беше само еден од најлуцидните и најумни репрезенти на новата култура, којашто своите идеали и намери ги претставуваше пред очите на светот како најхуманистички, најпрогресивни и најсмели. Тој беше и мошне сложена личност. Роден во Рига, во семејство што со неприкриена грижа и доверба ги негуваше граѓанските традиции, тој уште во раната младост се оградуваше од вредностите на кои го упатуваше неговиот татко, познат архитект. По две години студии Ејзенштејн го напушти Високото техничко училиште и, откако доброволно ќе стапи во Црвената армија, ќе почне со многу ентузијазам да црта агитациони плакати и карикатури.

Склоноста кон сликарството Ејзенштејн ја разви во ангажманот како сценограф во работата на московскиот театар "Пролеткулт", каде што, прифаќајќи ги како свои идеите на авангардата (Меерхолд, Мајаковски, Малевич), го трасира својот пат до филмот. Овде, во 1923 година, ја постави пиесата на Островски *Колаџа на мудросџа - две лудосџа* и од оваа претстава направи сензација. Преземајќи некои од замислите на Меерхолд, тој ги натера актерите на игра во која беа вклучени акробации. Гестот, според зборовите на самиот Ејзенштејн, прераснуваше во гимнастика; гневот се изразуваше со превртување преку глава. Згора на тоа, режијата во оваа претстава предвидуваше и проекција на еден кусометражен филм, снимен од самиот Ејзенштејн. Иако пиесата на Островски беше режисерски конципирана во духот на филмската техника, па отаде и верувањето дека токму таа го внесе младот Ејзенштејн во светот на филмот, сепак инсценијата на филмуваната епизода, што, според една верзија, требаше да ја направи Сига Вертов, го одредува фактичкиот почеток на соочувањето на Ејзенштејн со естетскиот комплекс на медиумот на филмот.

Во времето кога работеше во театарот „Пролеткулт“ Ејзенштејн го објави и прочуениот теоретски есеј *Монџажа на айракциџе*, печатен во 1923 година на страниците на списанието „ЛЕФ“, што го водеше младиот футуристички поет Владимир Мајаковски. Поимот *айракција* во естетичката номенклатура на Ејзенштејн ја означуваше основната единична мера во уметноста, како што електроните или јоните се основни единични мери во науката. Терминот *монџажа*, пак, презе-



*Подземјето во служба на тираниите
„Ширајк“ на Сергеј Ејзенштајн*

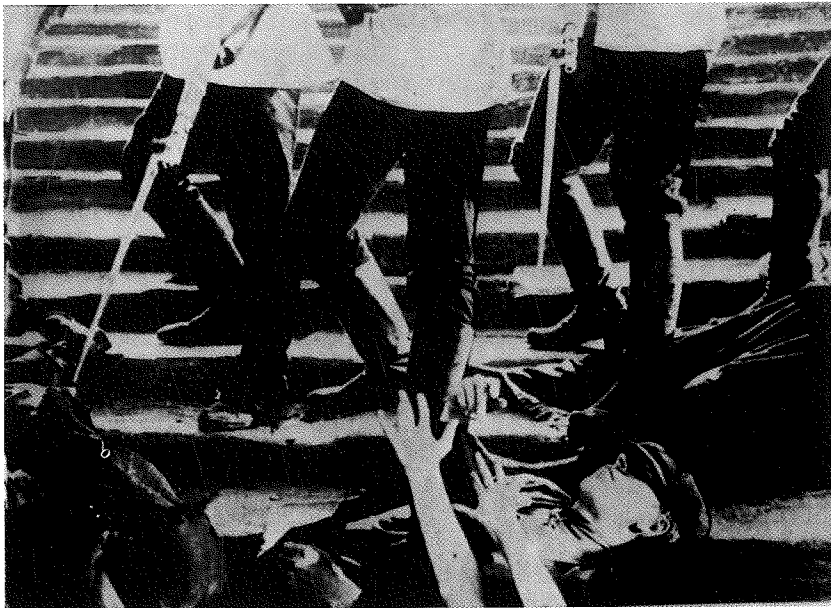
мен од вокабуларот што означува некоја техничка операција, можеше, според објаснувањата на Ејзенштајн, без некакви лингвистички забуни да се примени за ознака на постапката на обединувањето на атракциите во една целина. Така настана синтагмата *монџажа на атракциите*. Ејзенштајн остана длабоко импресиониран од една реченица што Ленин ја наведе во своите *Филозофски тирајки*: „Во секоја поставка можеме и мораме да го разоткриеме како во јадро (атом) зародишот на сите елементи на дијалектиката“. Питер Волен (Peter Wol- len) ја најде врската што Ејзенштајн ја постави меѓу своето сфаќање на кадарот како атом со дијалектичката теза на Ле-нин. Подоцна, ќе констатира Волен, кога неговите сфаќања станаа посложени, атомот се преобрази во „молекула на мон-тажата“.

„Во ставот на Ејзенштејн - смета Волен - очигледно постоеја тешкотии за кои тој почнуваше да станува свесен. Проблемот беше како да ја помири својата 'идеалистичка' преокупација од дијалектиката со материјалистичкото наследство што го понесе од театарот 'Пролеткулт': нагласувањето на машините, на гимнастиката и еуритмиката, на рефлексологијата на Павлов... Ејзенштејн уште од порано објаснуваше дека филмот се 'соочил со задачата до крајност да ги напрегне агресивните емоции во одредена насока, ...но новиот филм мора да ги опфати длабинските мисловни процеси'. Тој ги критикуваше Кулешов и Пудовкин затоа што сметаа дека единицата на кадарот е слична на тула - правењето на филмот личи на ставање тула на тула. Пудовкин, пишуваше Ејзенштејн, 'гласно го брани сфаќањето според кое монтажата е спојување на парчиња. Во синцир. Пак тули. Тули наредени во низа за да изложат некаква идеја'. Па продолжува: Му се противставувам со моето согледување на монтажата како *судир*. Со гледането според кое од судирот на два дадени факта се раѓа поим... Значи, монтажата е судир'.“

Веригата сензорни експлозии што ги предизвикуваа атракциите се вовлекуваа во мислите и чувствата на гледачите, благодарейќи ѝ на монтажата, таа математички пресметана визија, што беше на пат да го исполни стариот сон на мудреците, со побудените емоции гледачот да се поведе во кралството на сознанието.

Големите задачи што во еден фуриозен ритам Ејзенштејн почна да ги решава уште во фазата на работа во „Пролеткултот“, со време се вообличија во две, мошне смели цели: новата уметност мораше да ја елиминира улогата што до тогаш му се препишуваше на индивидуалниот јунак (идеја која најде сесрдна поддршка во авторитетот на Меерхолд) и требаше да се отфрлат, како анахронизам, догмите и ограничувањето на фабулата (концепција чија делотворност најде потврда во опусот и теоријата на Сига Вертов).

Веќе во првиот игран филм *Штрајк* (Стачка, 1925) можеа јасно да се забележат овие два програмски стремежа, преземени од искуството во театарот и приспособени за медиумските потреби на филмот. Гвидо Аристарко забележува дека во филмот *Штрајк* се развива со нов интензитет идејата на Ејзенштејн за типизација на ликовите, која претставува својствена војна објавена на професионалните актери. Но, во



*Драматыа на револуцыйта
„Крстыосувачой Поіемкин“ на Ејзениіејн*

Штирајк, од друга страна, вели Аристарко, „строго се чува традиционалната иконографија на комедијата дел арте, иако типизацијата каква што овде се развива не е ни конвенционална ни традиционална. Тоа е синтетски метод“. Традиционалниот главен херој, во *Штирајк* е заменет со заедницата на фабричките работници, а фабулата - со изложувањето на положбата на работниците, нивниот очај, бунт и пораз. Но, трагичните настани, парадоксално за традиционалната естетика, не предизвикуваат чувство на загуба и потиштеност. Филмот *Штирајк*, дури, стана некој вид манифест на една нова тенденција во уметноста на филмот: трагиката да го трасира патот на верата во подобра иднина и да му даде нов замав на оптимизмот. Очигледно, Ејзенштејн сè уште не беше заборавил на своето театарско минато; како и во „Пролеткултот“, тој и во *Штирајк* ја негува пародијата и карикатурата, особено во секвенците во кои ги опишува полицајците, преправени во животни, и нивните доушници, кои како неандерталски суштества никнуваат од подземјето. Во *Штирајк* е мошне инвентивна употребата на метафората и таа ќе го најави *Крстосувачој Поштемкин*. Завршната секвенца, во која сцените на масакрот на работниците се сменуваат во напоредна монтажа со сликите на колежот на добитокот, ќе остане забележана како класичен пример на теоријата на монтажата на атракциите, според која од судирот на две слики со различна содржина се раѓа нова емоција и ново сознание. Постојат, меѓутоа, и интерпретации според кои, како онаа на Кристијан Мец, „големиот советски уметник бил опседнат од 'господарот-поим' (монтажата), секаде го наоѓа само него и му ги проширува рамките. Историјата на книжевноста и историјата на сликарството, кое тој толку широкоградо ги повикува на некој вид општа мобилизација, му служат за тоа од нив да извлече примери како доказ за постоењето на монтажата и пред постоењето на писмото“.

Не треба да се заборава дека за успехот на *Штирајк*, особено за неговите ликовни вредности, има дадено голем придонес снимателот Едуард Тисе (Едуард Тиссэ, 1879-1961), кој, по соработката со Сига Вертов, почна да снима кај Ејзенштејн и

*Триумф на солидарноста на жртвите
„Крстосувачој Поштемкин“ на Ејзенштејн
(на следната страна)*



во таа функција ќе остане во сите филмови на големиот уметник.

По *Ширајк* се појавува *Крстосувачот Појемкин* (Броносец „Потемкин“, 1925), едно од ретките ремек дела што, според извршените анкети од страна на меѓународната критика, заема по правило челно место како *најдобар филм на сите времиња*.

Подготовките за овој прочуен филм имаа долга предисторија. Според првата планирана верзија, филмот, чие сценарио го напиша Нина Агаџанова-Шутко (Агаџанова-Шутко, 1889-1974), требаше да ги опфати сите најзначајни настани сврзани со револуцијата во Русија од 1905 година. Од изобилието материјали што му биле предочени, Ејзенштејн се ограничил само на епизодата од бунтот на крстосувачот „Потемкин“ и на крвавиот масакар на одеските скали. На таа одлука, велат хроничарите, го навела фасцинацијата на уметникот од скалилата, каде што ќе ја снимат антологиската сцена на бегството на голоракото население и бруталниот атак што врз него го вршат вооружените војници.

Од овие редуцирани настани Ејзенштејн направи таква потресна слика на драмата на револуцијата и на масите вовлечени во матицата на судбинските настани, што на моменти ги достигнува височините на античката трагедија. Иако конципиран како документарна хроника што треба да ги соопшти непосредните настани, *Крстосувачот Појемкин* сепак ги почитува класичните облици на драмата поделена на пет чина. Еве како самиот Ејзенштејн ја дефинира содржината на чиновите во коишто се воспева големата драма на бунтот и одмаздата:

1 чин: Луѓе и црви. Експозиција на дејството. Состојбата во крстосувачот. Црливо месо. Возбуда меѓу морнарите.

2 чин: Драмата на бродот. „Сите на палубата!“ Одбивањето на морнарите да јадат супа со црливо месо. Сцена на шаторското крило. „Браќа!“ Одбивање да се отвори оган. Бунт. Пресметка со офицерите.

3 чин: Мртовецот повикува. Магла. Трупот на Вакулинчук во одеското пристаниште. Солзи по мртвиот. Демонстрација на побунетите. Се крева црвено знаме.

4 чин: Пристанишните скали во Одеса. Збратимување на копното и на крстосувачот. Чунови со намирници. Колеж на

пристанишните скали. Салва од крстосувачот врз генералштабот.

5 чин: Средба со ескадрата. Ноќ на напнато исчекување. Средба. Машините. „Браќа!“ Одбивање на ескадрата да отвори оган. Крстосувачот плови победоносно низ ескадрата.

Целата структура на чиновите, гледани поединечно, но и како дел на целината, е градена врз спротивности: чувството на тага се контрапунктира со експлозијата на восхит и ликување; на темата на смртта ѝ се противставува темата на солидарноста; екстазата на побратимството меѓу граѓаните од



*Монтажата на атракциите дава ѝ лодови
„Октомври“ на Сергеј Ејзенштејн*

копното со морнарите од Потемкин има свој антипод во темата на масакрот на скалите.

Спротивностите Ејзенштејн ги структурира во динамичен судир, кој треба да претставува метафорично толкување на силата на револуцијата, и во брзите промени на крупните планови со тоталите, во наизменичноста на статичните кадри со динамичните секвенци.

Слично како во *Ширајк*, Ејзенштејн и во овој филм ги воведува масите како замена на индивидуалниот херој, иако, од друга страна, тие се отелотворени и драмски поцврсто

структурирани во две други кохерентни целини - крстосувачот и градот.

Големиот успех што *Крстосувачој Појемкин* го постигна насекаде каде што се прикажуваше, покрај неприкриениот восхит, предизвика и вистински кошмар кај цензорите во најголем број европски земји. Тие го забрануваа прикажувањето на филмот, обвинувајќи го неговиот автор дека е платеник на „црвениот ѓавол“. Но, забраните само ја зголемуваа популарноста на филмот. Не постоеше поголем културен центар во Европа и Америка во кој скришно не се собираа поголем број познати имиња од светот на уметноста и културата и не организираа проекција на проскрибираниот филм; заобиколно, на филмот му оддаде високо признание и самиот Гебелс, повикувајќи ги германските филмски автори да направат нацистички *Појемкин*. Бела Балаж регистрира еден интересен случај на цензурирањето на *Крстосувачој Појемкин* во една скандинавска земја: „Цензурата сметаше дека филмот е премногу револуционерен. Фирмата не сакаше да се одрече од сигурниот профит. Побара дозвола малку да го 'премонтира' филмот. Ејзенштејн постави услови дека не смее да се исече или додаде ниту еден кадар. Скандинавците сакаа само на едно место да го изменат редоследот на кадрите. Тоа и го сторија, и еве како изгledаше резултатот. Како што е познато филмот почнува со грубото и нечовечно однесување на офицерите спрема морнарите. Незадоволните војници ги осудуваат на смрт, но во последен миг четата која треба да изврши стрелање го свртува оружјето против офицерите. Бунт на бродот. Борба на бродот, борба во Одеса. Се појавува царската флота да го задуши бунтот, но морнарите го пропуштаат побунетиот крстосувач и тој отпловува. По тој ред се нижат сцените во филмот. По интервенцијата на скандинавските ножици, го гледаме следниот редослед на сцените: Филмот почнува со бунт. Неговите причини не ги гледаме, а не ја гледаме ни потресната сцена на осуетеното стрелање. Одовде недопрено продолжува оригиналниот филм, сè до доаѓањето на царската флота. Овде се налепува сцената на егзекуцијата, изоставена на почетокот. Сега ги гледаме бунтовниците како се тресат пред пушчените цевки и тоа поради доаѓањето на царската флота, која воспоставува ред. Адмиралот дури сега командува: Оган! И со тоа филмот завршува. Филмот не прикажува дека командната чета ја откажа послушноста... Така

најреволуционерниот филм се изроди во контрареволуционерен филм, а притоа ништо не се измени во кадрите, ниту во натписите. Изменета е само монтажа. Сето тоа беше само дело на ножиците“.

По повод десетгодишнината од Октомвриската револуција, на Ејзенштејн му беше доверено да го снимат филмот *Октомври* (Октябрь, 1927). И во овој спектакл, кој не ги исполни докрај сите очекувања, Ејзенштејн ја зачува формата на хрониката во која се реконструира кусотрајниот период на владеењето на Керенски.

На реставраторската политика, со која, според Ејзенштејн, Керенски сакал да го врати царизмот, авторот на филмот *Октомври* ѝ го противставува ентузијазмот на револуционерите обединети во својот комитет. Нивниот судир ќе кулминира во величествената секвенца на заземањето на Зимскиот дворец во Петроград. На оваа секвенца можат да ѝ се придружат, според нивната пластична убавина, цела низа совршено компонирани и изрежирани секвенци: подигањето



*Една империја спектаклуларно е уништина
„Октомври“ на Ејзенштејн*

на мостот на Нева, од кој паѓа еден коњ, пролевањето на виното во подрумите на царската палата, соборувањето на статуата на императорот итн.¹

Врз усовршувањето на композицијата на кадарот во овој филм и на монтажата Ејзенштејн работел со поголема страст отколку во своите претходни филмови. Механизмите на асоцијативната монтажа, која толку интимно му била прирасната за срце, произведуваат понекогаш зачудувачки метафори, кои, меѓутоа, на моменти се доживуваат како изнудени асоцијации што внесуваат забуна и дезориентација. Отаде не се без основа забелешките според кои *Окшомври* се квалификува како личен и субјективен коментар на еден историски настан.

Меѓутоа, оценката дека стилистичката целина на овој филм ја нарушува метафоричката невоедначеност, често пати е избрзана. Впрочем, таа не го зема предвид фактот дека Ејзенштејн морал да врши мошне опсежни редакции на веќе завршената верзија на филмот, бидејќи му било наложено да ги миноризира улогата и местото на Троцки во исходот на револуционерните настани, кого токму тие денови Сталин го изгони од земјата.

Напоредно со довршувањето на филмот *Окшомври* Ејзенштејн работел и на филмот *Сџаро и ново* (Старое и новое), кој често се јавува и со името *Генерална линија* (Генеральная линия, 1929), започнат, инаку, непосредно по триумфот на *Појтемкин*. Четири години Ејзенштејн ја преработувал веќе усвоената, па напуштена идеја, додека не се согласил да прифати некои од традиционалните естетски принципи и да жртвува нешто од поетиката на монтажниот филм. Темата на поопштествувањето на земјоделието, на која Ејзенштејн ѝ го посвети овој филм, не можеше да ги асимилира симболите на колективните судири од филмовите како *Шџрајк* или *Крстосувачош Појтемкин*. На драмата од мирновременскиот период ѝ соодветствуваше фабулативен филм со индивидуални ликови, кои ќе бидат носителите на драмското дејство. Таквата улога во филмот Ејзенштејн ѝ ја додели на една млада се-

1) Ернест Линдгрн не се воздржува да ја истакне пластичната убавина на сцените, каква што е онаа на „кревањето на петроградскиот мост во *Окшомври*, бриљантна композиција со прецизно пресметани односи меѓу шемите (обрасците) и движењата, како и со траењето на соседните кадри. Сето тоа внесува многу живот и возбуда во она што го претставуваат“.

ланка, Марфа Лапкина, која му се противставува на самоволието на локалниот кулак и на која ѝ поаѓа од рака да ги придобие селаните за идејата да направат своја задруга.

Се разбира, метафоричната улога на монтажата Ејзенштејн ни во овој филм нема да ја занемари. Напротив. Секвенцата на литијата, кога селаните, паднати во екстатичен занес, се молат за дожд, веројатно спаѓа во една од епизодите



„Генерална линија“ на Ејзенштејн

во кои „синхронизацијата на сетилата“, како што Ејзенштејн ја нарекува линијата на разни кадри и планови кои допираат по некое сетило (освен, се разбира, сетилото на вкусот), открива нови аспекти на поетиката на асоцијативната монтажа.

Меѓутоа, сега на контролата врз богато оркестрираната монтажа, што Ејзенштејн ја доведе до совршенство уште во своите претходни филмови, мораше да ѝ ја додаде уште и грижата за нарацијата. И повеќе од тоа, метафориката

мораше да ѝ биде иманентна на ритмичката структура на на-
рацијата.

Па, сепак, и во овој филм се поткраднаа решенија кои го откриваат лицето на еден екстатичен поклоник на метафората, која дури и низ процепите на фабулата жилаво се противнаше за да ја огласи својата самостојност. Тие неподмирени долгови на творецот на теоријата за монтажата на атракциите, во филмот *Ситро и ново* можеа грубо да му се одмаздат на наративниот тек на приказната и, на моменти, да ја доведат под сомневање емоционалната веродостојност на чувствата, каков што е ентузијазмот со кој симболите на новото време го освојуваат селото.¹

1) Појавата на филмот *Ситро и ново* Гвидо Аристарко ја споредува со изнурнувањето од свеста на големиот уметник на сликата на Џоконда. Аристарко вели дека „стремежите на Ејзенштејн се по малку слични со тежненијата на Леонардо во поглед на книгите кои мислеше да ги напише, што остана само сон“. Аристарко кон тоа ги цитира наодите на Мери Ситон, биограф на Ејзенштејн, во кои таа ни ја обелоденува грандиозната идеја на големиот уметник да направи „синтеза на човековото знаење потребно за развојот на филмот како изразно средство, која требаше да биде изложена во неколку книги, а тоа дело да биде речиси позначајно и од неговите филмови. Тој веќе беше направил белешки и ги поставил основните идеи за десет книги“.

ЛИРСКИ АТРИБУТИ НА МОНТАЖАТА: ВСЕВОЛОД ПУДОВКИН

Всеволод Иларионович Пудовкин (1893-1953) ѝ припаѓа, покрај Ејзенштејн, Сига Вертов и Александар Довженко, на големата четворка што своите најдобри филмови ги направи во годините на големата експанзија на советскиот филм. За него се вели дека му е пандан на Сергеј Ејзенштејн, со чие дело, навистина, го сврзуваат голем број заеднички својства,



Всеволод Пудовкин

но бројот на разликите, што ја одвојуваат спецификата на неговиот талент од поетиката на Ејзенштејн, сепак е поголем. Точно е дека и Пудовкин и Ејзенштејн им припишуваат на изразните средства на монтажата безмалку аксиоматска вредност. Меѓутоа, точно е и тоа дека и едниот и другиот ја корис-

тат монтажата на различен начин: Ејзенштејн во монтажата ги бара конфликтните извори на противставените теми, а Пудовкин ѝ е приврзан на природата на наративниот континуитет што може да му го обезбеди монтажата. Според Пудовкин, забележува Анри Ажел, „како и според неговите француски современици, монтажата е вистинското изразно средство на режисерот: 'Она што за писателот е стилот, тоа за



*Монтажата во служба на наративната
„Мајка“ на Пудовкин*

режисерот е посебниот начин на којшто се служи со монтажата'. Во познатата книга на Пудовкин *Техниката на филмот* ја наоѓаме дефиницијата на четирите облици на монтажата: контрастот, паралелизмот, истовременоста, лајтмотивот. За Пудовкин, основната задача на монтажата се состои во тоа да стави во движење одредени психолошки процеси кај гледачот. Според тоа, со работата на режисерот не раководат никакви естетски цели: ако композицијата на сликата има некоја поетска вредност, дотолку подобро - важно е да се влијае



*Диференцијација на ликовите
„Мајка“ на Пудовкин*

врз разумот, со полн погодок да се поттикне интелектуалната дејност“.

Роден во Пенса, Пудовкин по средното образование студирал физика и математика, иако уште во раната младост покажувал силни склоности спрема глумата. Во 1914 година заминува на фронтовата линија, каде што е заробен сè до 1918 година, кога успева да побегне од заробеништво. Во истата година се запишува во Високата филмска школа. На таа одлука, според неговите зборови, влијаела во голема мера средбата со прочуениот филм на Дејвид Грифит *Нептреливост*. Овде одблиску се запозна со резултатите на експериментите на Кулешов, кои сè повеќе го интересираат, и сè помобилно почнува да се активира, најпрвин како асистент на режија, потоа како сценарист, актер и сценограф. Во 1925 година веќе ја сними комедијата *Шаховска џиреска* (Шахматная горячка), а една година подоцна и научно популарниот документарец *Механиката на големиот мозок* (Механика головного мозга), во кој со многу страст ги илустрира прочуените теории за условните рефлекси на Павлов.

Пресудно влијание врз одлуката на Пудовкин да му се посвети на филмот сепак изврши близината и соработката со Кулешов, чии експерименти во областа на монтажата му ја открија големата творечка енергија на новиот медиум. Искуството со кое се здоби во соработката со Кулешов и ентузијазмот беа достаточна причина да го прифати предлогот да го сними филмот *Мајка* (Мать, 1926), екранизација на истоимениот роман на Максим Горки, што, според неколку инструктивни сугестии на Пудовкин, ја изврши Натан Зархи.

Редуцирајќи го делото на Горки на само неколку епизоди од животот на главните херои, Пудовкин сепак ја зачува романескната структура на својот филм и притоа со видлива грижа ја подвлече улогата на главниот херој. Голем дел од успехот филмот, всушност, им го должи на талентот и изразната моќ на носителката на главната улога Вера Барановскаја. Таа, како, впрочем, и Николај Баталов (1899-1937) во улогата на Павел, го оствари со беспримерно мајсторство ликот на мајката во традициите на МХАТ (Московский Художественный академический театр), актерски постулат спрема кој Ејзенштејн се држел непријателски дури и во филмовите снимени во подоцнежниот период *Александар Невски* (1938) и *Иван Грозни* (1945, 1958).



*Круниот илан ја дефинира индивидуалноста
„Мајка“ на Пудовкин*

Темата на освестувањето на една малтретирана и запоставена жена од длабоката руска провинција Пудовкин ја проширува во филмот врз целото општество, неспособно да воспостави цивилизациски дијалог со членовите на општествената заедница. Отаде тоа ги одбира самоволието и деспотизмот како единствен начин за комуницирање со своите жители. Оваа социјално-психолошка основа на драмата му дава на Пудовкин отворени можности да ги комбинира традицио-

налните драмски форми, какви што се наротивната структура на приказната или психолошкото профилирање на ликовите, со модерните изразни форми, какви што се монтажата, динамичната промена на плановите, осветлувањето, композицијата на кадарот итн.

Ова сојузништво на традиционалните и модерните проседеа Пудовкин ќе го искористи со многу фантазија во завршната секвенца на филмот. На двата објекта - затворот од каде што бега Павел и улицата на која, покрај масата демонстранти, се гледа и мајка му - се надоврзува уште еден објект: реката по која плови лед. Кршењето на ледот и доаѓањето на пролетта го најавуваат ослободувањето на затворениците, а несопирливото движење на огромните санти лед низ полноводното корито го симболизира движењето на масите.

Оваа секвенца Бела Балаж ја нарекува егзепларен пример на *поетична монтажа*: „Со помош на поетичната монтажа може да се раздвижат или појават длабоко потсвесни идејни асоцијации... Тоа не се 'литературни' ефекти. Нема зборови со кои таа ирационална сфера на сликите и облиците приближно би се протолкувала. Во прочуениот филм на Пудовкин *Мајка*, првата револуционерна работничка демонстрација по пролетните улици ја придружуваат изливите на пролетното топење на снегот. Снежните поплави се движат паралелно со демонстрациите во низа меѓукадри. Колку чувста и штимунг неминовно предизвикуваат тие паралелни слики со своите меѓусебни односи... Упатувањето на една слика кон друга е психолошки рефлексен процес. Како што допирот на предметите зафатени од електричниот напон предизвикуваат искра, така и допирот на сликата во филмот предизвикува процес на асоцијација - го сакал режисерот тоа или не“.

Разликата во употребата на симболите во стилистиката на Ејзенштејн и во онаа на Пудовкин се огледува, меѓу другото, и во тоа што симболичните слики кај авторот на *Мајка* не се издвојуваат од времето, местото и дејството на приказната, додека Ејзенштејн често умее да ја апстрахира метафоричката слика од контекстот на непосредното дејствие. Основниот принцип за којшто се застапува теоријата на монтажата на Ејзенштејн е: монтажата мора по секоја цена да предизвика конфликт, сликите се судираат и од тој судир на две различни содржински значења се раѓа нов емоционално сознаен поим. Пудовкин, меѓутоа, функцијата на монтажата

ја бара во нејзината способност да сврзува, надоврзува и обединува.

До овие принципи тој се држел и во својот нареден филм, спектакуларниот *Крајот на Санкт Петербург* (Конец Санкт-Петербурга, 1927), дело кое, исто така, се споредува и специфицира како пандан на Ејзенштејновиот *Октомври*.



*Драмата на масите, но и на единката,
во огној на револуцијата
„Крајот на Санкт Петербург“ на Пудовкин*

Навистина, и овој филм е правен по повод десетгодишнината на Октомвриската револуција, но поводот не ја доведе ни во еден момент во прашање конзистентноста на принципот според кој фабулата и нарацијата се претпочитаат пред фрагментарноста на осамостоената и донекаде апстрахирана метафорика.

И овде, како во *Мајка*, доаѓа до истото проткајување на историските настани и индивидуалните судбини, на колективната со поединечната драма. Главен лик е младиот селанец Иван, кој го напушта селото со надеж дека во Петербург ќе успее полесно да се прехрани. Но, судбината не му е многу наклонета и таа наскоро од блескавата престолнина на Нева ќе го одведе на фронт. Неколку години подоцна, меѓутоа, Иван повторно ќе се најде во Петербург со побунетите војници пред портите на Зимскиот дворец. И за асоцијациите на мислите Бела Балаж исто така наоѓа еден извонреден пример во филмот на Пудовкин *Крајот на Санкт Петербург*. Откако ќе забележи дека „асоцијациите на монтажа не будат во нас само чувства и расположенија, туку и одредени мисли, конкретни заклучоци и логични судови, Пудовкин ќе се повика на едно монтажно решение во кое ќе најдат сатисфакцијата сите овие барања: во филмот *Крајот на Санкт Петербург* наизменично, во паралелна монтажа, се прикажуваат слики од бојното поле и од берзата. Таму гледаме на една црна табла како берзанскиот курс расте. На бојното поле паѓаат војници. Берзанските курсеви се дигаат. Паѓаат војници. Неминовен рефлекс: гледачот секако ќе исконструира во себе врска меѓу тие две глетки. Токму тоа е и целта на режисерот. Гледачот што ја чувствува врската, наскоро ќе дознае во што се состои таа врска. Неговиот визуелен впечаток на крајот ќе прерасне во политичка согледба“.

Крајот на Санкт Петербург ќе ни открие уште една доблест на талентот на Пудовкин, неговата љубов за пластичните валери на фотографијата. Сликите од селото се доживуваат како идилична визија, а величествената архитектура на Петербург, колку и да ѝ се заканува со својата монументалност на судбината на сиромасите, не може да не го истакне сиот сјај на својата убавина.

Таа фасцинација од амбиенталната орнаментика Пудовкин ќе ја покаже повторно сликајќи ги со многу вкус и чувство за необични детали егзотичните екстериери на Монголија, милјето во кое се одигрува дејството на неговиот последен нем филм *Потомокот на Чингис Кан* (Потомок Чингисхана, 1928). Питорескниот амбиент, впечатливите лица на носителите на главните ролји, како и древните преданија поникнати на почвата на Монголија, стануваат дел од сижето сочинето од елементите на авантуристичките филмови: Еден ранет



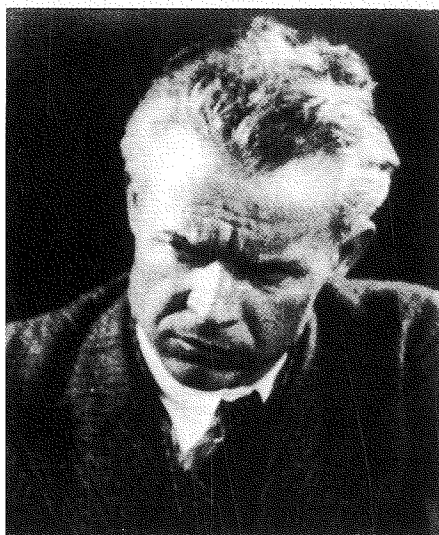
„Поїомок на Цинґис Кан“ на Пузовкин

монголски партизан паѓа во рацете на британските колонијалисти. Тие наоѓаат кај него некаков документ во кој се докажува дека ранетиот пленик е крвен потомок на Џингис Кан. Британците го поставуваат на престол и преку него се обидуваат да ја контролираат ситуацијата и во внатрешноста и на фронтот. Од оваа интригантна ситуација Пудовкин гради интересна приказна за судирот на културите и интересите, но го повторува и мотивот од *Мајка и Крајот на Санкт Петербург*, будењето на свеста кај луѓето осудени на послушност пред претставниците на државната или на религиозната власт. Дополнителна атракција во овој филм е егзотичната појава на толкувачот на главната ролја Валериј Инкижинов (1895-1973), чие лице и силуета на таинствен, жесток и мудар воин му донесоа репутација на актер кој се игра самиот себе. Инкижинов ја продолжи кариерата во Германија и Франција.

Покрај егзотичната арома со која одишуваат сцените, како секвенцата на стрелањето и будистичките церемонии, Пудовкин ќе се покаже во овој филм и како човек кој го сака хуморот; во филмот на моменти се излеваат слапови на анегдотски досетки, а на моменти ја добива острината на сатирата. Кога ќе се додаде способноста на Пудовкин, кој, патем речено, има направено и неколку бриљантни актерски остварувања, да го поентира финалето на филмот со визуелни решенија во кои акционоста и жестокоста на глетката се преплетува со лиризмот на поетската порака, лесно ќе се согласиме со оценката на повеќемина критичари дека со *Пошомокој на Џингис Кан* Пудовкин го достигнал зенитот во развојот на својата творечка личност. Во прилог на ова признание може да се наведе и фактот дека овој филм доби необично високи оценки во странство, каде што, благодарейќи можеби и на егзотичноста на фабулата, доживеа значаен комерцијален успех.

ПОЕТ НА ПЛОДНОСТА НА ЗЕМЈАТА: АЛЕКСАНДАР ДОВЖЕНКО

Почетокот на дваесеттите години е во знакот на уште едно име, заслужно за престижот со кој се здоби советскиот филм, Александар Петровиќ Довженко (1894-1956). Неговото место во големата четворка се означува како место на *лиричар*, покрај драматичарот Ејзенштејн и епскиот раскажувач



Александар Довженко

Пудовкин. Ајвор Монтеѓу (Ivory Montague) смета дека „единственоста на Довженко лежи во тоа што тој како творец не смо што го одбра филмот и не самот што беше поет, туку и во тоа што предметот не неговото творештво - визијата на убавината и неуништливоста на живеењето, единството на смртта и на животот и вечно обновуваниот триумф на повторното раѓање - стана сигурен, бистер, кристално јасен. Довженко не

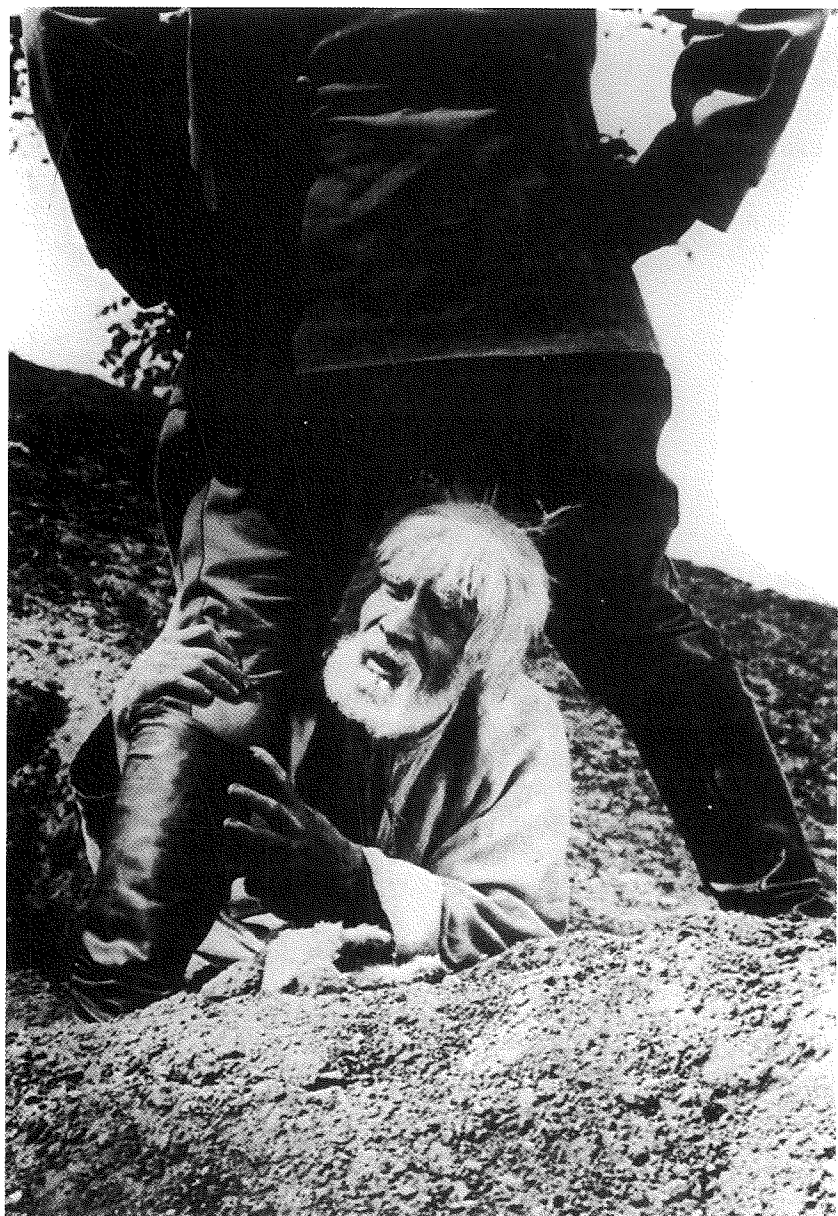
нува од селско семејство, го имаше зад себе искуството на зборуваше само со јазикот на ситуацијата, туку сето тоа (во еден цел филм и во најзначајните делови на другите) совршено го втопуваше во драмата, композицијата, сликата, во ритмот - што значи: совршено го приспособуваше на медиумот со кој се служеше. А содржините не му беа очигледни и непосредно соопштени, туку прикриени, длабоки, поетични. Смислата и емотивното влијание не доаѓаа само од површината, туку и од асоцијативните врски со кои беше набиена целината“.



*Пркос на револуционерот спрема смртта
„Арсенал“ на Довженко*

Довженко никогаш не ја криел својата љубов спрема Украина, чиј специфичен колорит никогаш не можел да го поистовети со сликата на светот и со традицијата на големиот сосед Русија. Таа особеност на украинското поднебје ќе добие свое значајно место во иконографијата на филмовите на Довженко, во пејзажите во кои доминираат непрегледните сончогледови полиња, градините со зрели сочни овошки и житородните ниви.

Пред да се ангажира во филмот, Довженко, кој потек-



*Леґендије не ја губаји својата митска сила
„Звенигора“ на Довженко*

сликарството и учителствувањето, бил цртач по весниците, конзуларен службеник и комесар за просвета. Првите филмски задачи доаѓаат од украинското студио „Вуфка“ во Одеса, за кое пишувал сценарија. Во 1926 година е снимена, според неговото сценарио, слепстик комедијата *Реформаторот Васја* (Вася-реформатор), а веднаш потоа тој преминува на режија и дебитира со комедијата *Јагодка на љубовта* (Ягодка любви, 1926). Наскоро ја реализира и акционата драма *Дипломатска акција* (Сумка дипломата, 1927), каде што се појавува и во една епизодна улога. Меѓутоа, дури за филмот *Звенигора* (Звенигора, 1928), за кој Ејзенштејн восхитено ќе изјави дека талентот на авторот на овој филм доаѓа од истите извори од кои се родила и дарбата на Гогољ, може да се зборува како за мајсторско дело. Навистина, овој по малку необичен филм носи некои од искушенијата на почетничките чекори со кои Довженко влегува во светот на фантазијата, историјата и имагинацијата низ големата врата на својот талент. Во историската панорама, која го опфаќа периодот од викингските наезди до Граѓанската војна, се вткаени со многу лиризам легендите и преданијата на богатиот украински фолклор. Легендата за скриеното богатство се развива паралелно со настаните сврзани со саботажите што врз младата советска држава ги организираат надворешните платеници и непријатели. Иако на моменти конфузен, овој филм се здоби со голем углед, кој меѓу историчарите на филмот трае и денес.

Многу поприфатлив за современиците беше филмот *Арсенал* (Арсенал, 1929), во чие сиче се опфатени некои мошне драматични епизоди од руско-германската војна во 1914 година. Дејствието се случува во Киев, тој живописен град измачен од војните, но, во исто време, хероичен, егзалтиран и обновен од новите надежи, кои, во визијата на Довженко, не можат да бидат истиснати ниту од апокалиптичните закани на националистите, ниту од уцените на нивните марионети во парламентот. Интересно е дека во прологот на *Арсенал* Довженко прибегнува кон користењето на монтажата на документарните хроники, без да се задржи врз детална разработка на дејствието. Контрастите на сцените во кои е прикажано сиромаштвото на селото и раскалашноста на дворецот понекогаш потсетуваат на метафоричката концепција за монтажата на Ејзенштејн. Многу поблиски до лирскиот темперамент на Довженко се алегоричните во кои визиите за љу-



*Вечната плодноста на земјата
„Земја“ на Довженко*

бовта, бесмртноста и ентузијазмот ѝ противречат на суровоста на стварноста. Во завршните сцени на *Арсенал*, врз младиот Тимошенко е истрелан цел шаржер куршуми, на кои тој библиски им опстојува, па дури сред исправените цевки на непријателските пушки ја кине кошулата, симболично прикажувајќи ја неранливоста од оружјето на непријателот на народот.

За вистинско ремек дело се смета последниот нем филм на Довженко *Земја* (Земля, 1930). Меѓу големиот број пофалби упатени на филмот *Земја*, поради својот умерен тон и искрен восхит заслужува да се издвои мислењето на Пол Рота: „Колку што мене ми е познато, ништо слично до денес не е остварено на филмското платно. Искуството ни зборува дека има мал број режисери способни на себе да преземат една толку суштинска и универзална тема каква што е темата на *Земја* и да ја изразат во јазикот на визуелните претстави, пренесувајќи ја поезијата на овошјето и на цвеќето во филмските слики, како што тоа, без да падне во сентименталност, го стори Довженко“.



Жена и сончоѓлед - теми на Довженко

Овде големиот лирничар ги разработува до минуциозност трите митски теми што во еден или друг облик се појавуваат и во неговите претходни филмови; љубовта, смртта, природата. Тие хармонично се слеваат во драматуршки кохерентното дејство, поедноставено и фокусирано во неколку сижејни пунктови: Младиот Василиј мошне ефикасно ги решава судирите со кулаците во своја полза. Тие решаваат да го ликвидираат. Во една убава ноќ, кога младиот човек пресрекен по љубовната средба се враќа дома, на него се пука во грб и тој покосен паѓа на друмот осветлен од месечината. Потресените и огорчени селани го носат Василиј во отворен сандак на погреб, а природата како да учествува во таа тажна церемонија покажувајќи го своето убаво лице на тешител, соучесник и заштитник. Смртта не го унакажа ни лицето, ни делото, ни споменот на младиот Василиј. Во ова сеопшто сочувство со трагичната загуба на еден млад живот, сепак се надвисува некој пантеистички триумф на животот и на природните дарови разнесени низ ниви со зрели овошки и сончоѓледи.

Навистина, филмот мораше да го плати долгот на доцнењето на експлоатацијата, која почна дури во 1931 година, кога по кината се прикажуваа веќе звучни филмови, но, како што наведуваат хроничарите, тоа не ја ослабна силата на влијанието што го изврши, не само во земјата, туку и во Европа.

ПАНОРАМАТА НА НОВИ ИДЕИ И ВИЗИИ СЕ ПРОШИРУВА

Со оригиналноста на талентот на Довженко, кој толку се разликува од делото и личноста на Вертов, Ејзенштејн, Пудовкин или на Лев Кулешов, не се затвора кругот на естетските движења чии основачи се цела армија творечки имиња, извонредно талентирани, оригинални и полни со ентузијазам.

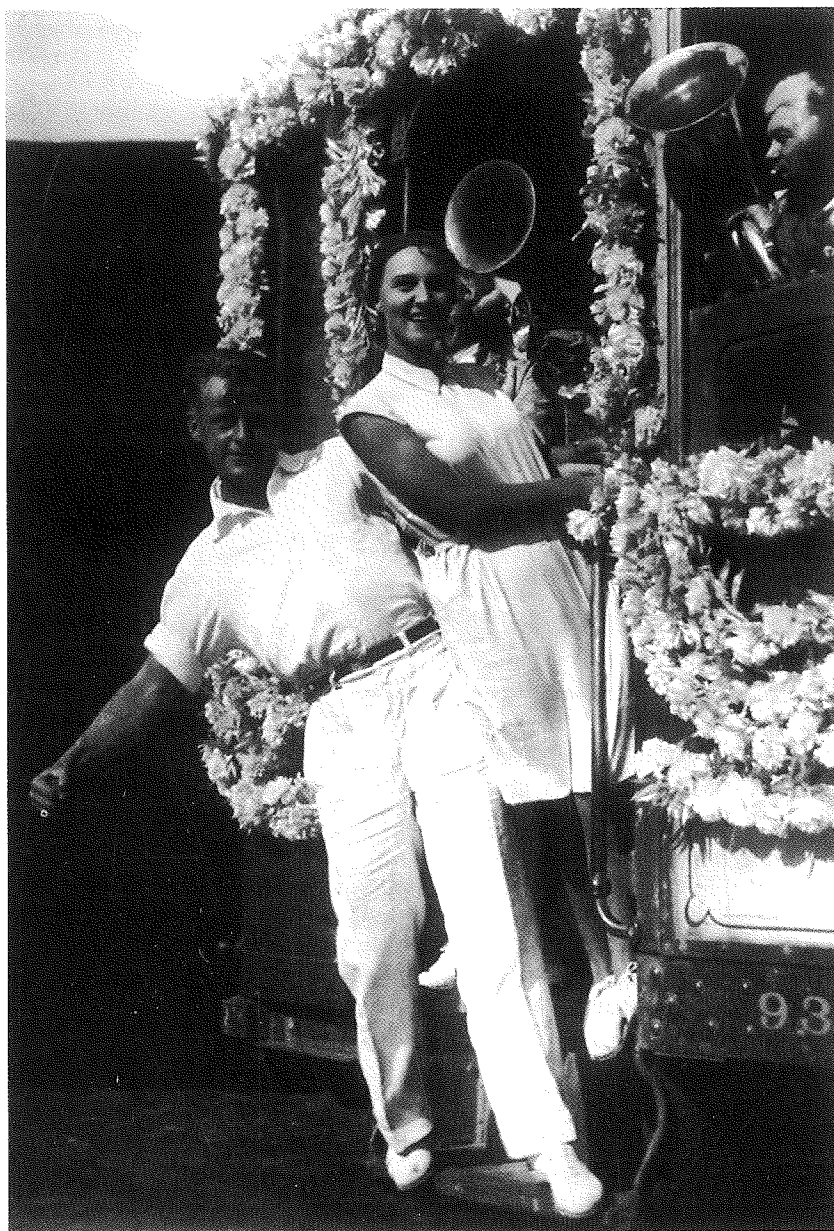


*Продукт на Фабриката на Ексцентричниот актер
„Авантуриите на Октомврина“ на Козинцев и Трауберг*

Меѓу оние што, како и Ејзенштејн, дојдоа од театарот, од каде, покрај сценската култура, ја донесоа уште и љубовта спрема сè она што е авангардно, егзибиционистичко и неконвенционално, секако треба да се спомнат Григориј Козинцев (Григорий Козинцев, 1905-1973) и Леонид Трауберг (р. 1902), кои долго време работеа во тандем. Тие веќе во 1922 година го промовираа театарското студио наречено „Фабрика на ексцентричниот актер“ (ФЕКС), чија програма имаше слична естетска ориентација како и радикалниот авангардизам на Мерххолд. Акробатиката на циркусот и спонтанитетот во комуницирањето на кабарето беа сосема блиски до нивните афинитети, чиј друг извор на инспирација беше сликата на индустриска Америка, нејзините облакодери, машини, осветлени булевари и полициски потерии.

Првиот филм на тандемот Козинцев-Трауберг *Авантюристите на Окшомврина* (Похождения Октябрины, 1924) е интересна комбинација од слепстикот и мајсторствата на ексцентричностите преземени од театарот на ексцентричниот актер. Приказната за обидот да се ограби советска банка од страна на неколкумина западни државници одишува со младешки оптимизам и воодушевување дека се влегло во една нова авантура со медиумот од кој се ослободува толку многу поезија. Бурлескните елементи, како оние во секвенцата на велосипедската трка по покривите, во овој филм одат рака под рака со сижеата кои извонредно потсетуваат на американските гангстерски филмови. Така комбинирани тие ќе се повторат и во наредниот филм на Козинцев-Трауберг *Тркалото на џаволој* (Чёртово колесо, 1926), иако овде веќе се чувствува грижата да се отслика стварноста со своите поостри социјални противречности.

Многу позабележителен успех овие млади автори ќе постигнат со екранизацијата на познатата новела на Гогољ *Шинел* (Шинель, 1926). Првиот впечаток на кој нè наведува нејзината динамична иконографија е дека авторите на филмов добро го проучиле германскиот експресионизам и оти некои од неговите ликовни постулати биле преземени со многу такт за филмско обликување на содржината на Гогољевата новела. Класичните ликови, како Акакиј Акакиевич, биле исто така обликувани како ексцентрици, во чии портрети и судбини, меѓутоа, воопшто не било ублажено нивното



*Од ґрошеска во мелодрама
„Сама“ на Козинцев и Трауберґ*



Сергеј Јушкевич во својот филм „Танџела“

трагичарско јадро. Благодарејќи ѝ на фотографијата, настаните, колку и да се трагични, добиваат црта на гротескност.

Склоноста кон максимално естетизирање на сценографијата, на композицијата на кадарот и на актерската игра, Ко-зинцев и Трауберг ќе ја истакнат и во филмовите во кои не прикажуваат некои езотерични содржини или не се екранизации на познати класични текстови, туку тематски се сврзани со револуционерните настани од XIX век. Тоа ќе се случи со спектаклот *С.В.Д.* (1927), на пример, во кој се реконструира познатиот бунт на декабристите во Петроград од 1825 година. Во тој бунт против царскиот деспотизам настрада група офицери од благородничко семејство, кои и покрај потеклото ја добија најстрогата казна од страна на властите. Од оваа историска драма, која своевремено го потресе руското општество, Козинцев и Трауберг ги одбраа за својата артифициелна инсценација само романтичните аспекти на бунтот и неговото криво задушвање.

И во *Новиот Вавилон* (Новый Вавилон, 1929), чии сужејни рамки се настаните сврзани со Париската комуна, нај-

големиот дел од вниманието е посветен на грижата за стилскиот рафинман, монтажата и пластичната убавина на сликата. Приказната за авантурите на војникот, којшто, како хипотизиран платеник, се најде на спротивната страна од класата на којашто ѝ припаѓа, е потисната во втор план, а сликата на неговиот заскитан и измамен дух, што, всушност, е и главна тема на филмот, најчесто ни се јавува во кадрите на крупните, збунети очи кои беспомошно гледаат во некоја неодредена далечина.

Навистина, во годините што ќе уследат овие двајца оригинални автори ќе бидат принудени да направат многу компромиси со нормите што ги пропишуваше социјалистичкиот реализам, но, во раздобјето кога уште постоеше слобода на авторовиот избор, тие со многу успех ги негуваа настојувањата кои му даваа предност на рафинманот на формата пред содржината, поентирана врз неколку драмски пункта.

Но, за тоа дека и во овие години постоеја приврзаници на фабулистичкиот и традиционалистички филм, прифатен кај гледачите уште во царска Русија, доволно е да се наведе податокот дека голем дел од продукцијата со традиционални теми наидувааше на поголем одглас кај публиката дури и од ремек делата што го прославија советскиот филм. Не треба ни да се споменува податокот дека во една ваква констелација, конфронтирањата меѓу традиционалистите и иноваторите добиваа необично остри полемички тонови.

Струјата на традиционалистите ја сочинуваа режисери кои медиумски беа обучени во студијата на царска Русија. Не-

*Француската револуција низ ојшката
на Фабриката на Ексцентричниот актер
Елена Кузмина во „Новиот Вавилон“*



кои од нив, како Александар Санин, на пример, ќе ги пренесе сите естетски атрибути од предоктомврскиот руски филм, а сиот негов романтичарски артизам во најизворен облик ќе го ситуира и во милјето на советското општество. Неговата екранизација на новелата на Лав Толстој *Поликушка* (1919) има малку аналогии со светот на големиот писател, но затоа е очигледна нејзината блискост со култот на таинственоста, романтиката и носталгијата, специфични за продукцијата што



*Новата уметност ја буди свеста
„Златни ридови“ на Сергеј Јушкевич*

имаше многу приврзаници и меѓу филмаците и меѓу гледачите. И во *Поликушка* не ќе биде запоставена идолатријата спрема филмската звезда, инкарнирана овој пат во личноста на Иван Москвин (1874-1946), голем актер, инаку носител на голем број ролји, чија забележлива црта е бизарноста на ликовите што ги интерпретира.

И ветеранот Владимир Гардин (1877-1965) го најде своето место во разноликиот мозаик од творечки индивидуалности кои ја зачуваа довербата во традиционалниот филм.



*Борба на ѝоловиѝе
„Трѝиѝа мѝшчанска“ на Абрам Ром*

Гардин во драмата *Крст и маузер* (Крест и маузер, 1925) ќе ги побара древните извори на човековиот отпор, дури и кога врз осаменикот се фрла анатема на религиозната духовност. Колку беше живо кај гледачите сеќавањето на филмовите со романтични и мистериозни сижеа покажува успехот на филмот *Мечешка свадба* (Медвежја свадба, 1925) на Константин Егерт (К. Эггерт), во кој со мошне суптилни изразни средства е изложен процесот на дегенерацијата на едно благородничко



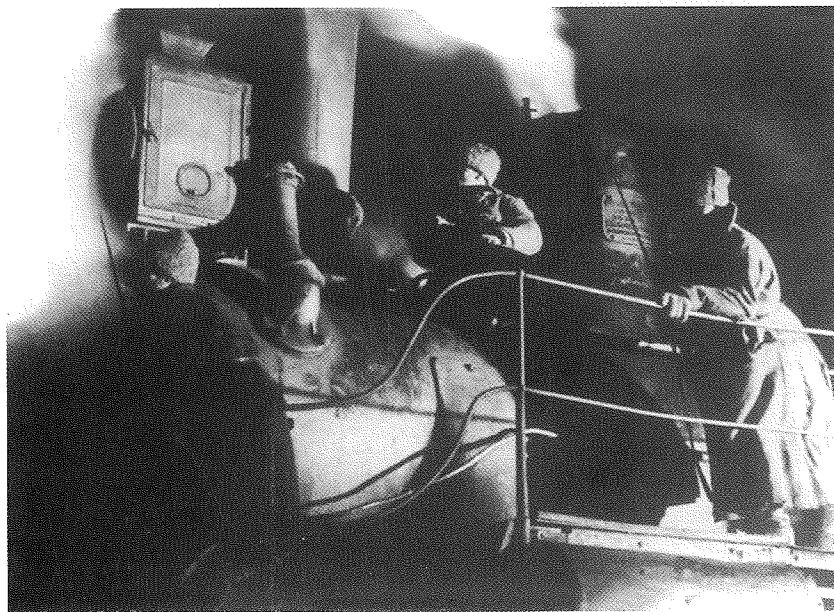
*Класика и модернизам
„Маскарада“ на Сергеј Герасимов*

семејство. Темата на еротиката, која зазема централно место во овој филм, бизарно се преплетува со мрачните нагони за убиства, крвопролевање и одмазда, преокупација која веќе станува непожелна, па затоа, наспроти извонредниот успех кај гледачите, филмот на Егерт, заедно со целиот негов опус, беа осудени од официјалната критика како реакционерни. Тоа беше јасна индикација како ќе заврши овој талентиран уметник: тој настрада во Сталиновите чистки.

Најзначаен претставник на традиционалистичката група е секако Јаков Протазанов (Јаков Протазанов, 1881-1945). Него го сметаа за најталентиран руски автор во предреволюционерниот период, кога снимаше дела каква што е екранизацијата на новелата на Лав Толстој *Отец Сергеј* (Отец Сергей, 1918). До 1924 година тој живее и работи во Франција и во Германија, од каде се враќа со нови искуства што ќе му помогнат лесно да се справи со техниката на најразлични жанрови; комедии, психолошки драми, научно-фантастични филмови. Своето богато знаење убаво ќе го искористи во утопистичкиот филм *Аелиџа* (Аэлига, 1924), работен според истоимениот

роман на Алексеј Толстој (Ал. Толстой). Дејствието на филмот се случува во ирационалниот амбиент на Марс, каде што долетуваат тројца земјани, од кои едниот ќе се вљуби во кралицата на таинствената планета Аелита.

Особеноста на овој и на сите други неми филмови на Протазанов се состои во тоа што овој автор одбира исклучително интересни сижеа, квалитетот на фотографијата е на високо ниво, композицијата на кадарот цврста и сигурна, конфликтите провокативни, интересни и проблемски актуелни. Таков е трагичниот судир во љубовната приказна за една црвеноармејка и еден белогардејски офицер *Четириесет и првиот* (Сорок первый, 1927), работен според новелата на Лавренев (филм кој ќе го доживее својот римејк под режија на Григориј Чухрај во 1956 година). Слободата со која Протазанов преминувал од една жанровска техника во друга го изостри неговиот рефлекс за брзи стилистички преобразби, па премините од научно-фантастичните алегии во *Аелита* кон трагичарските драмски форми во *Четириесет и првиот* и во

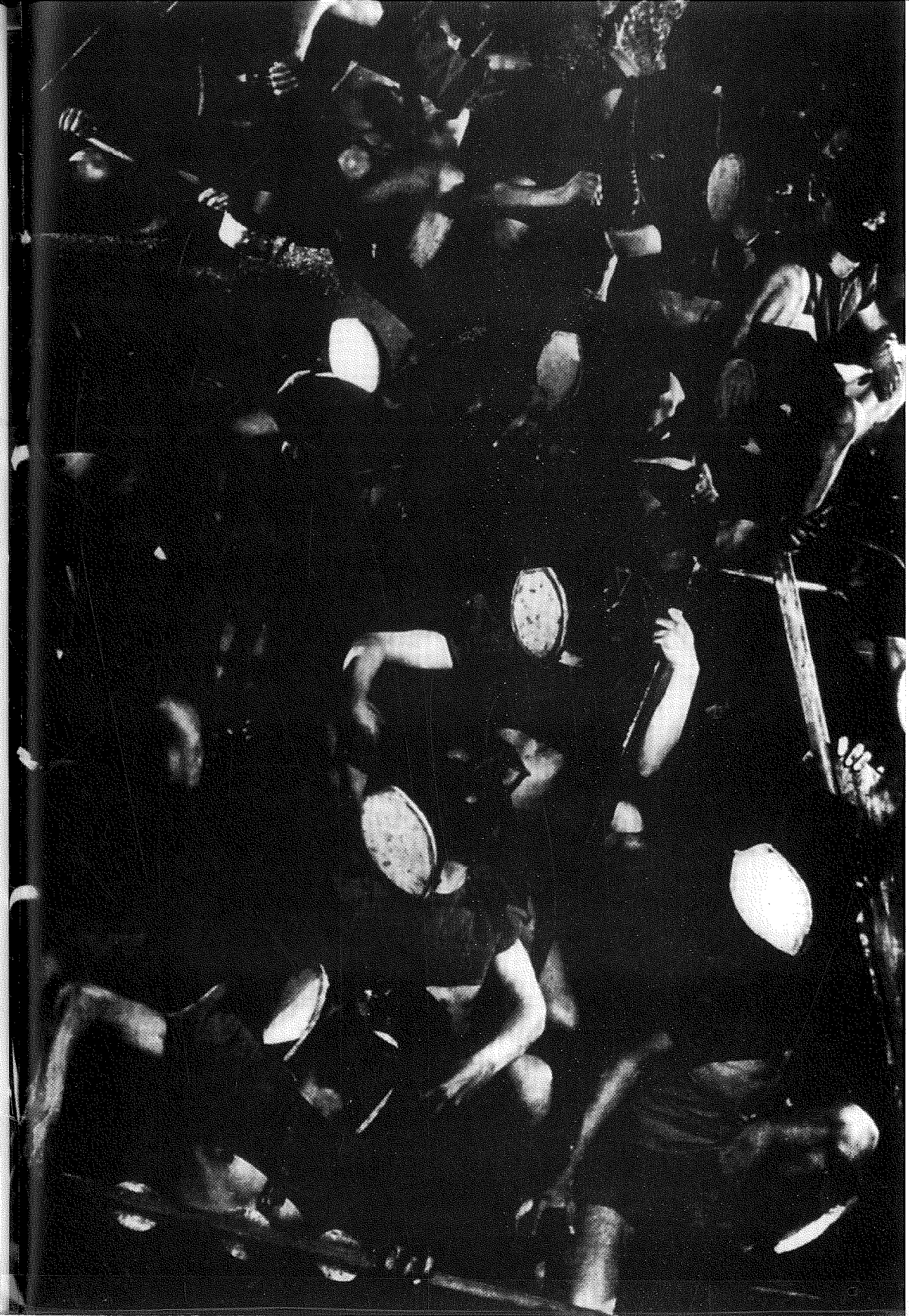


*Критика и во револуционерниот филм
„Одломки од империјата“ на Фр. Емлер*

Процес за четири милиони (Процес о трех милионах, 1926) ќе внесат многу полет и динамизам во неговиот и инаку нескротлив темперамент.

Нешто поинаква ориентација на традиционалистите е документаристичката или, подобро кажано, веристичката ориентација на група автори на чие чело се Абрам Ром (Абрам Роом, 1894-1976), Јуриј Жељабускиј (Юриј Жељабужскиј, 1885-1955) и некогашната актерска ѕвезда Олга Преображенскаја (Ольга Преображенская, 1881-1971). Тие се некој вид претходница на неореализмот, со таа разлика што во своите сужеа, коишто ги земаат од непосредната стварност, не ја запоставуваат психолошката награда на ликовите и на односите во заедницата. Најталентираниот од нив, Абрам Ром, своевремено соработувал и со прочуениот Меерхолд, но кога неговиот талент созрел и кога го направил својот прв позабележан филм *Заливот на смртта* (Бухта смрти, 1926), во кој дава потресна слика за децата во Граѓанската војна, тој ја напушта авангардистичката ориентација на својот прославен ментор и станува еден од најекспонираните застапници на документаристичкото движење. Неговиот нареден филм *Третиот Мещанска* (Третья Мещанская, 1927) уште повеќе го истакнува талентот на овој автор, кај кого со иста острина се фокусираат забележувањата на општествената стварност, прецизноста на психолошкото портретирање на ликовите и смислата за дефинирање на типовите. Како косценарист на овој филм се појавува писателот и критичар Виктор Шкловски (В. Шкловский, 1893-1984), еден од најпознатите експоненти на прочуената формална школа и голем љубител на македонското зографско сликарство. Деликатноста на сижето за љубовта на една жена спрема пријателот на мажот ѝ, дојден да живее кај нив заради тоа што не може да најде стан, не е лишена, покрај повикот за слобода на одлучувањето на современата жена, уште и од дискретен хумор. Младата жена, имено, најпрвин ќе се ослободи од фетишот на верноста и ќе почне да живее со гостинот, за да му сврти грб и нему и на сопругот кога ќе сфати дека и двајцата се типични претстав-

*Актуелноста на фантасиката
„Аелија“ на Јаков Прошазанов
(на следната страна)*



ници на оној сој сопрузи кои сопругата ја сметаат за своја сопственост.

Сите предности на својот талент Ром ќе ги доведе до мајсторство во својот нареден филм *Привидение што што не се враќа* (Привидение, которое не возвращается, 1930), снимен најпрвин како нем филм, а потоа озвучен. Ситуиран во некоја хипотетична латиноамериканска држава, Ром со многу чувство за хумор и наративен рафинман ќе ја раскаже приказната за доживувањата и соништата на еден затвореник, кому властите му дале еден ден отсуство.

Од многубројните талентирани автори кои мошне селективно ги преземаат постулатите и на реалистичкиот традиционализам и на авангардната естетика, треба да се издвои Илја Трауберг (Иљја Трауберг, 1905-1948), помладиот брат на Леонид Трауберг (р. 1902). Своето воодушевување од филмот овој млад човек го огласува во голем број инспиративни критичарски текстови. Потоа му асистира на Ејзенштејн во спектаклот *Октомври*, а со филмот *Синиот Експрес* (Голубой экспрес, 1929) влегува во светот на филмот речиси триумфално. *Синиот експрес* е еден од најубавите филмови снимен во завршниот период на неговиот филм. Жанровски тој е сроден со моделот на филмовите на патувањето, содржински се надврзува на драмата на социјалните конфликти (во еден воз сиромашните патници се побунуваат против секојниот гасда издвоен од нив во луксузниот вагон и им ја одземаат власта на неговите недопирливи чувари), а метафорички ги следи интенциите на естетиката на Ејзенштејн. Метафизичкиот аспект на теоријата на Ејзенштејн ќе најде најубава примена во секвенцата кога возот се исправа и со иста брзина тргнува кон Сонцето.

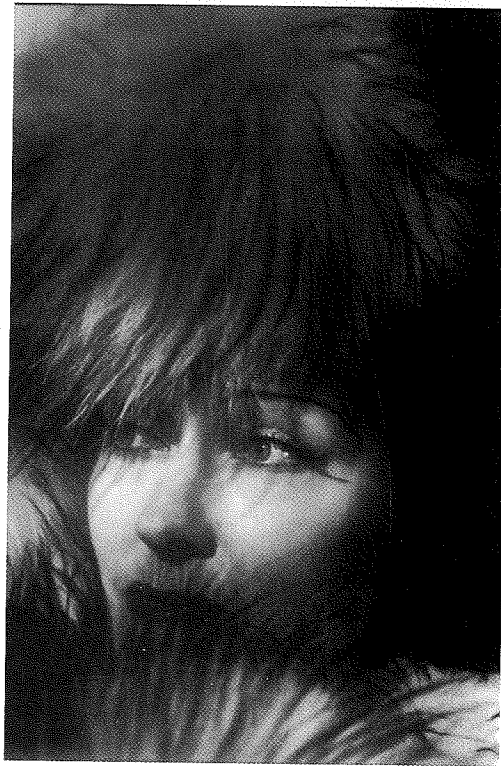


ХОЛИВУД ГО ОСВОЈУВА
СВЕТСКИОТ ПАЗАР

*„Долги йанџолони“ на Френк Каџра
во главна улоџа Хари Ленџон*

РАСТЕЖОТ НА ХОЛИВУД

Годините по Првата светска војна го означија несопирливиот просперитет на американскиот филм, истиснувањето на делата од француската, италијанската и данската продукција од пазарот на Соединетите Американски Држави, каде што до војната овие кинематографии имаа голем економски и уметнички престиж. Холивудската продукција, пак, со своите



Глорија Свансон

осумстотини наслови заземаше шеесет до деведесет проценти во програмите на кината во останатиот дел од светот. Сумата за овој импозантен произведен подем порасна на двесте милиони долари годишно, така што, според вкупно вложениот капитал, кој изнесуваше една и пол милијарда долари, филмската индустрија можеше да се спореди со најфреквентните стопански гранки, какви што се автомобилската, челичната или тутунската индустрија.

Овој произведен динамизам не можеше да не предизвика конкурентска војна меѓу енормно големиот број продуценти, прикажувачи и дистрибутери кои кон крајот на дваесеттите години се интегрираа во седум големи концерни: „Фокс“ (Fox), „Ворнер брадерс“ (Warner Brothers), „Парамаунт“ (Paramount), „Ферст нешионел“ (First National), „Метро-Голдвин-Маер“ (Metro-Goldwyn-Mayer), „Јунајтед артисте“ (United Artists) и „Јуниверзал“ (Universal). Тие сè повеќе се поврзуваа и стануваа зависни од Волстрит и од банките, кои неколку години порано, до избувнувањето на Првата светска војна, покажуваа незаинтересираност за финансирање на филмот. Сега тие ги откупуваа акциите од филмските продуценти и со своите инвестиции даваа голем придонес во производната експанзија на филмската индустрија.

Зголеменото учество во финансирањето на филмските проекти од страна на банкарите ги зголеми и нивните овластувања врз профилирањето на целата продукција и врз стандардизирањето на производните процеси. Сега режисерите не беа веќе во очите на финансиерите главниот гарант за успехот на филмскиот проект, таа позиција ја доби актерската звезда, но и продуцентот за кој ќе се одлучат луѓето од Волстрит. Режисерите, од челната решавачка положба и од позицијата на главен креатор, се спуштија на нивото на изнајмени соработници, кои можат лесно да добијат отказ како и електричарите, снимателите или механичарите во филмската екипа. Производната експанзија и грандоманската продукција мораше да се плати со загубата на авторските слободи, како, впрочем, и со целосната доминација на анонимниот, стандардизиран и во значајна мера клишетан филм. Менаџерите, раководени од желбата за безусловен профит, ги наметнуваа своите критериуми и врз формирањето на вкусот на публиката, која не бараше многу уверливи докази за подмирување на своите барања од страна на финансиските надзорници на



Рудолф Валентино



Норма Ширер

продуцентите. Отфрлањето на клишеата можеа да си го дозволат малкумина автори; тие тоа го правеа во корист на филмската уметност, барајќи теми за содржините на своите филмови во социјалните потреси, какви што беа економската криза или заканите на војната.

Траумите на војната не можеа да ја забиколат и Америка, сеедно што трагичните последици од страотните разурнувања не оставија траги врз жителите на Новиот континент ка-

ко врз оние на Европа. Вкрстени со ветувањата за економски просперитет, фантамите на војната се изродија во една друга колективна опсесија - во преносник на една трескавична веселост, не ретко доведена до мера на екстатично славење на пороците.

Оваа нова чувственост најде длабок израз во култниот восхит со митот на филмската звезда, во френетичната љубопитност на масата за нејзиниот приватен живот, вклучувајќи ги и љубовните авантури на легендите од екранот, нивните брачни бродоломи, хедонистичките навики со кои стануваа членови на „семејството на божествата“, фантастичните

*Божественаија Гретиа Гарбо
со својот постојан партнер Џон Џилберти*



трошоци за тоалетите и скандалите предизвикани во друштво на другите култни величини. Веќе воведениот и разработен стар-систем успеа да ги доведе до астрални височини имињата на еден Рудолф Валентино (Rudolph Valentino, *исевд.* на Rudolfo Gugliemi, 1895-1926), Рамон Новаро (Ramon Novarro, 1899-1968), Глорија Свансон, Мери Пикфорд, Даглас Фербанкс или Џон Џилберт (John Gilbert, 1895-1936).

Заедно со распадот на патријархалните вредносни мерила во амбиентот на трескавична благосостојба, растеше и реакцијата на овој синдром, со која се бараше реставрација на традиционалниот морал. Силите што се заложуваа за обнова на старите морални вредности бараа поддршка во институциите на религијата, но и во администрацијата, којашто не можеше да се спротивстави на нивната агресивност, па затоа, помеѓу другите мерки, се согласи да заведе прохибиција.

Кампањите на верските групи, на граѓанските лиги и на женските организации, на кои им пречеше слободоумието на Холивуд, не само што не стивнуваа, туку тие се закануваа филмското производство да го стават под контрола на државата. Меѓутоа, ни филмските финансиери не седеа со скрстени раце пред луѓата закани и обвинувања што ја поттикнуваа пуританските организации. Тие во 1922 година го основаа Здружението „Прочуени актери“ (Famous Players-Lasky), на чие чело застана републиканецот Вил Хејс (Will Hays), дотогаш министер на поштите. Наскоро Хејс ќе ја добие квалификацијата „цар на филмот“. Благодарейќи во прв ред на неговата вештина на маневрирање и на жилавоста со која се бореше филмската индустрија, луѓето од филмот го отфрлија ударот на државната цензура. Меѓутоа, иако Хејсовиот уред (Hays office) во почетокот одигра позитивна роља, штитејќи ја слободата на самостојното изразување, во годините што ќе уследат Вил Хејс ќе ја претвори оваа институција во контролна машинерија над независноста на мислењето кај авторите што размислуваа посамостојно.

А таквите автори, како што веќе е кажано, остануваа сè почесто во сенката на актерите, кои, откако големите банкарски трустови ја ставија под контрола сета продукција, почнаа и самите да ја менуваат својата личност. Сега Даглас Фербанкс или Мери Пикфорд беа тие што творечката личност на режисерите со кои работеа ја држеа во потчинета положба.

Навистина, се случуваше и тоа афинитетите на некој режисер да бидат во близок дослук со конвенциите на жанрот за кој финансиерите веруваа дека ќе има успех кај гледачите. Меѓу нив секако најдобро минуваа вестерните на Џон Форд (John Ford, *исевд.* на Sean O' Feeney, 1895-1973), гангстерските филмови на Мервин Лерој (Mervyn LeRoy, 1900-1987), трилерите на Алфред Хичкок (Alfred Hitchcock, 1899-1980), или, пак, комедиите на Ернст Лубич.



*Основачите на „Јунајтед артистис“
Даглас Фербанкс, Мери Пикфорд, Чајлин и Д. Грифит*

Еден Дејвид Грифит, пак, веќе беше загубен за американскиот филм, иако авторот на *Раѓањето на една нација* ќе продолжи и во наредниот период да ја потврдува силата и оригиналноста на својот талент. Тоа најпрвин ќе го стори со филмот *Срцања на светот* (Hearts of the World, 1918), работен за Велика Британија, во кој Грифит ролјата на брутален офицер му ја доверува на Ерих Фон Штрохајм, име што наскоро ќе исплови на самиот врв на вредносната пирамида на Холивуд. Во

Срцајќа на свејош ќе остане забележана и сенката на обвиненијата изречени за авторот на *Раѓањето на една нација* за сметка на неговите расистички предупредувања. Следува мелодрамата *Скришени цвеќови*, реализирана како прв проект на новоформираната независна компанија „Јунајтед артистс“ (United Artists), во која, покрај Грифит, членуваа уште Даглас Фербанкс, Мери Пикфорд и Чарли Чаплин. Меѓутоа, недоразбирањата со продуцентите не прекинаа, па, по конфликтот со „Јунајтед артистс“, стануваше сè појасно дека практиката во која режисерот е ставен во подредена положба му паѓа многу тешко на Грифит.

Се разбира, постоеја и автори кои, благодарейќи во прв ред на позицијата на големите актерски ѕвезди, но и на лабавоста на некои од кодексите на холивудскиот систем, можеа вешто да ги протурат своите идеи на филмскиот пазар и да ги избегнат деспотските клишеа што моќните финансиери ѝ ги наметнаа на речиси целокупната бокс офис (Box Office) продукција. Тоа во прв ред се однесува на комичарите како Чарли Чаплин, Бастер Китон, Херолд Лојд и Хари Ленгдон, чија беспримерна омиленост кај гледачите тие овој пат добро ја искористија во конфронтацијата со диктатот на продуцентските барања.

Недостатоците на холивудскиот систем, кој ја контролираше и насочуваше филмската индустрија, донекаде ги искористија во полза на самостојноста на својата творечка индивидуалност авторите како Ерих фон Штрохајм, Кинг Видор, Роберт Флаерти, Јозеф фон Штернберг, донекаде Фридрих Мурнау, а на самиот почеток од својот престој во Холивуд и Виктор Шестрем, што никако не може да се каже за неговиот сонародник Мориц Стилер.

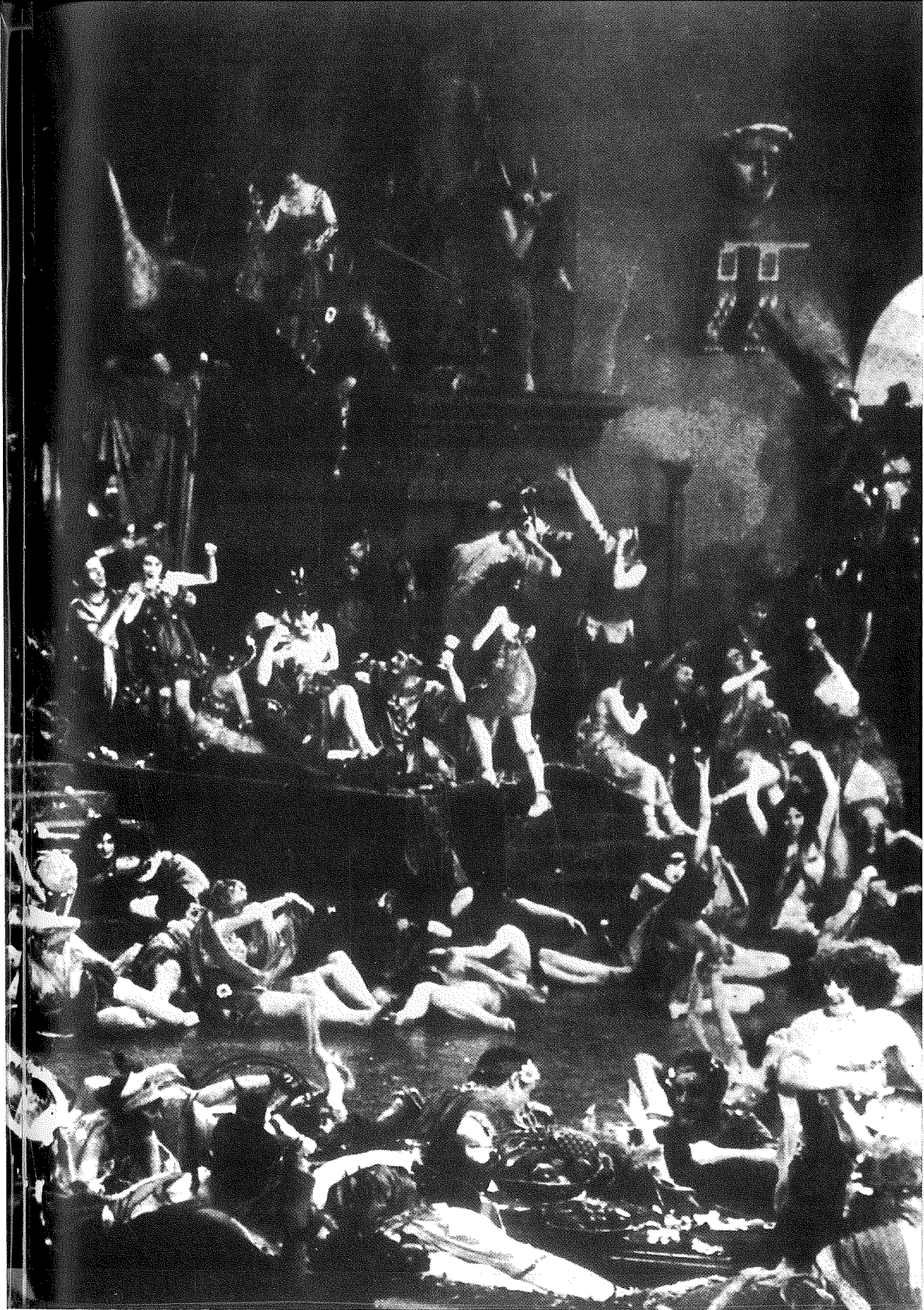
ВЛАДЕЕЊЕ НА СУПЕРСПЕКТАКОТ: СЕСИЛ Б. ДЕ МИЛ

Во впечатлива спротивност со падот на Грифит и со битката што независните автори ја воде со продуцентите се поставува положбата што ја избра досетливиот, талентиран и деловен Сесил Б. Де Мил (Cecil Blouud DeMille, 1881-1959),



Сесил Б. Де Мил со екипата







„Крал на кралевите“ на Сесил Б. Де Мил

авторот кој, според Садул, „четириесет години му даваше тон на Холивуд со својата вулгарна, деловна и разметлива личност“, квалификација што неправично го заобиколува влогот на талентот и на интелигенцијата со која овој мајстор на спектаклот соумеја, пред сите други, да му ги приспособи можностите на новиот медиум на пазарните критериуми, внимателно проучувајќи ги афинитетите и потребите на публиката, нејзиниот променлив вкус и, повеќе од сè, законите на пазарот.

Противставувајќи ја режисерската постапка која му била мила на Сесил Де Мил на режијата на Ејзенштејн, Хичкок или на Велс, за која вели дека е грандоманска, познатиот француски филмолог Мишел Мурле (Michel Mourlet), забележува: „А ако сега му дадеме збор на селското добродушно

*Титанистички спектакл „Десетте божји заповеди“
(на преходните две страни)*



Сцена 09 „Десетите божји зайоведи“ на Мил

човече Сесил Де Мил, што ќе очекуваме од него? 'Јас секој актер морам сестрано да го запознаам, морам да го дознаам неговиот начин на работа и неговата личност и својата концепција на филмот да ѝ ја приспособам на таа личност. Јас морам на актерите да им ја понудам својата помош, своите совети, морам да ги водам кога тие тоа од мене го бараат, морам да им дадам наклоност и разбирање'. Овој јазик нè одвојува - вели Мурле - од претходните грубости и го објаснува задоволството кое сè уште можеме да го почувствуваме гледајќи го филмот *Самсон и Далила* (Samson and Delilah, 1949), додека Ејзенштејн, Хичкок и Велс сè повеќе се оддалечуваат од нас во мракот на тој варварски филм, кој не е ништо друго туку грчевит поглед насочен кон просечни предмети, иако уметноста на филмот мора да биде размислување за ретките предмети од непроценлива вредност“.

Не постоеше жанр од кој талентот и виталноста на Сесил Де Мил не излекуваше некаква корист, како за медиумот, така и за самиот себе. Веќе со својот прв филм *Мажој на Индијанкајџа* (The Squaw Man, 1914) тој постигна успех и кај гледачите и кај критичарите. Неговиот инстинкт на забавувач кој повеќе од сè сака да ги задоволува желбите на милиони гледачи, обликувајќи ги во исто време нивните афинитети и нивниот вкус, ќе го води во насоката која ќе ја стимулира индустријата на спектаклот. Тој со подеднаков успех ги негувал сите жанрови: комедијата, на пример, *Машки рој и женски рој* (Male and Female, 1919), со големата звезда на немиот филм Глорија Свансон, или *Стариите сојузи за нови* (We Change Your Wife?, 1920), но и историскиот спектакл, како *Деесетте божји заповеди* (The Ten Commandments, 1923) или *Крал на кралевите* (The King of Kings, 1927), по кои ќе стане еден од најомилените режисери кај широката публика.

Неговата кариера го продолжи нагорниот пат и во епохата на звучниот филм, иако сè понаметливите димензии на гигантизмот, што им даваше основен тон на спектаклите од триесеттите и четириесеттите години, сосем ќе го истиснат цинизмот со кој Де Мил ги демистифицираше токму оние култови што фабулата на спектаклот ги креваше до пиедестал на божества.

СРЕДНОЕВРОПСКА КУЛТУРА ВО АМБАЛАЖА НА ХОЛИВУД

Нема сомневање дека овој инстинкт, што помага да се „читаат“ притаените желби на гледачите, при тоа повладувајќи му на популистичкиот вкус со иронија која ги демантира сите наследени идеали, го поседуваше и Ернст Лубич, германски режисер, кој, речиси без никакви проблеми, преку ноќ се одомаќи во амбиентот на Холивуд. Тој ги донесе во својот софистички багаж од Европа благотворната подбивност спрема хипокризијата на институциите каков што е бракот, потоа хедонизмот, веселоста и пикантноста на соопштенијата за неверствата, тематски богато наталожени во традицијата на булеварските театри. Новопечените богаташи во просперитетната Америка, кои воодушевено им аплаудираа на барокните инсценации, во иронијата на Ернст Лубич наоѓаа истовремено и психолошка потпора за неумереноста на своите апетити и морална осуда на алчноста во која беа до гуша заскрнати.

Овие парадокси и противречности, што му се иманентни на неговиот хумор, ќе испловат на површина уште во најраниот период на престојот на Ернст Лубич во Холивуд. Така, во мелодрамата *Три жени* (*Three Women*, 1924), чие сиже ни го открива парадоксот на љубовта на мајката и ќерката вљубени во еден ист човек, се истиснати сите аналогии што можат да упатат на претпоставката дека во овој несекојдневен триаголник може да има нешто неморално и достоино за презир. Во *Забранетиот рај* (*Forbidden Paradise*, 1925) силата на хуморот ја демистифицира легендата и култната претстава за големите љубови на Катерина Велика, а за *Лейезата на леди Вингермир* (*Lady Windermere's Fan*, 1925) може лесно да се тврди дека спаѓа меѓу првите необично оригинални и инвентивно транспонирани адаптации на комедиите на Оскар Вајлд (*Oscar Wilde*). Склоноста на Лубич да им даде предност на мелодрамските над хуморните елементи во жанрот што традиционално ѝ припаѓа на комедијата, ќе ја забележимо и во прочуениот филм *Принцот студент* (*The Student Prince*, 1927), во кој

главните ролји ги толкуваа големите ѕвезди во тие години Ра-
мон Новаро и Норма Ширер (Norma Shearer, 1900-1983).

Звучниот филм не му застана на патот на развојот на не-
говиот талент. Лубич ќе ја прифати преобразбата на медиу-
мот и појавата на новите жанрови со неверојатна смисла за
приспособливост и со виталност која веќе ја докажа кога, на-



*Трагичното лице на мелодрамата
„Принцот студент“ на Ернст Лубич*

пуштајќи ја Европа, стана за кусо време вистинска рожба на Холивуд. Тој меѓу првите се нафаќа да ја освои техниката на мјузиклот и тоа го направи со зачудувачка леснина. Неговиот



*Софистицирана комедија
„Забранетиот рај“ на Ернст Лубич*

прв филм од овој жанр *Љубовната парада* (The Love Parade, 1929) беше номиниран за Оскар. Следуваат сè поуспешни музички филмови, чиј продуцент често е самиот Лубич. Најчесто за носители на главните ролји го ангажира прочуениот тандем Морис Шевалие (Maurice Chevalier, 1888-1972) и Џенет

Мекдоналд (Jeannette MacDonald, 1901-1965). Тие се појавуваат во филмовите *Монџе Карло* (Monte Carlo, 1930), *Насмеаниот поручник* (The Smiling Lieutenant, 1931), *Неволи во рајот* (Trouble in Paradise, 1932)¹ итн. Специфично за иконографската структура на овие филмови, омилени колку од страна на публиката, толку и од страна на критиката, е помпезното богатство на сценографијата и на костимите. Музичките нумери и кореографијата, исто така, се грижливо дотерани и доведени до границата зад која почнува кралството на кичот. Тематски, низ овие раскошни инсценации на имагинарните царства се провлекува мотивот на борбата на половите и на неприкриената битка за власт, чии извори, од друга страна, ја откриваат потиснатата сила на сексот.

Интересно е дека втората половина на триесеттите и четириесеттите години, кога Лубич ги доживува ѕвездените мигови во својата богата кариера, се истовремено и раздобје во кое иронијата во неговите филмови станува уште погорчлива и кога моралните клишеа почнуваат да се топат под силата на емоциите на ликовите, кои сега психолошки се многу побогато нијансирани и емоционално покомплексни; такви се *Анџел* (Angel, 1937), со Марлен Дитрих во главната ролја, *Осмаџа жена на Црвенобрадиот* (Bluebeard's Eight Wife, 1938), *Ниночка* (Ninotchka, 1939), со божествената Грета Гарбо, на која ова ѝ е единствената, но бриљантно остварена ролја во жанрот на комедијата, итн.

1) Според Жорж Садул, кој долго време покажуваше крајна воздржаност спрема артистичките аспекти на занаетчиското мајсторство на Ернст Лубич, филмот *Неволи во рајот* претставува „ремек дело меѓу лежерните комедии, полно со динамика и со фини водвилски ситуации“.

ОПОНЕНТИТЕ НА СИСТЕМОТ НА ХОЛИВУД

Способноста со која приспособливиот Ернст Лубич им ги подреди европските културни обрасци на барањата на Холивуд не му беше вродена на еден друг виенчанаец, големиот уметник и вечен опонент на холивудските клишеа, Ерих фон Штрохајм (Erich von Stroheim, 1885-1957). Ерих фон Штрохајм



Ерих фон Штрохајм

дојде во Америка во 1906 година како дезертер од австроунгарската војска, а пред да стапи во неа како доброволец, низа години скитал од едно во друго место, менувајќи ги често професиите. Тоа ќе се повтори и по неговото пристигање во Америка, која се покажа дотолку понегостољубива што австроунгарскиот дезертер не го познаваше добро јазикот. Кога во

1914 година пристигна во Холивуд, на снобовската и лековерна средина тој ѝ ја опиша својата биографија со многу романтични тонови. Но, офицерот со божем благородничко потекло ни во Холивуд не можеше молскавично да направи кариера. Кога, по неколку незабележани ролји, конечно ќе настапи во филмот на Грифит *Срцајќа на светиот*, гледачите убаво ќе го запомнат неговото лице на брутален пруски офицер и ќе побрзаат да ја прифатат како аксиом досетливо срочената синтагма „човек кого со задоволство го мразите“. Таквиот профил на човекомрзец и тиранин Ерих фон Штрохајм ќе го задржи во ликовите што ги интерпретира речиси до крајот на својата кариера. Во своите сеќавања Ерих фон Штрохајм цинично ќе забележи: „Луѓето мислеа дека сум навистина онаков каков што ме гледаат на платното: дека за појадок пијам чаша крв и ја камшикувам баба ми пред да појдам на снимање на филмот!“. Па сепак, иако еден дел од прекорот и шегата упатени до своите колеги се однесуваше и на филмската публика, Штрохајм никогаш не го потценувал нејзиниот вкус и инстинкт за вистинските вредности: „Широката филмска публика нема толку сиромашен дух како што тоа го замислуваат многумина продуценти. Таа сака животот да ѝ се прикаже таков каков што е, вистинит, каков што го живеат луѓето: остар, гол, очаен, фатален. Имам намера моите идни филмови да ги натопам со груби човечки судири, бидејќи, ако филмовите се снимаат со едноличност на машина за правење на колбаси, тоа ве задолжува да произведувате ни подобри ни полоши колбаси од стандардните“.

Со здобиената репутација на карактерен артист, тој успеа од страна на фирмата „Јуниверзал“ (Universal) да ја добие и првата можност да режира. *Слеј сојуз* (Blind Husband, 1918) е првиот филм во кој Штрохајм се претставува како режисер, но и како писател на сценариото. Неочекуваниот комерцијален успех на оваа мелодрама, со приход од над милион долари, му ги отвори вратите за нови проекти, па така наскоро ќе уследат филмовите *Калаузот на џаволот* (The Devil's Passkey, 1920) и *Палави жени* (Foolish Wives, 1921). Тематски, овие три филма ги поврзува фасцинантната игра во брачниот триаголник, која Штрохајм ја доведува до еквилибристика, произлезена од нагласената сексуална наклоност кон туѓиот брачен партнер. Дејствието во сите три филма се случува во Европа, а жената секаде се појавува во ролја на заводница,

која, меѓутоа, скапо плаќа за своите гревови. Во *Слей сојуз* Штрохајм, кој ја игра и главната ролја, се претставува како циничен и рафиниран заводник, кој, според инсистирањето на цензурата, морал да го плати својот порочен живот и, по една драматична ситуација, да се стркала во бездна. Сепак, по неговата смрт, кај гледачите остана сомнежот дека убавата покајничка, што тој ја заведе, можеше да најде сатисфакција на својата страсна потрага по среќата надвор од институцијата на бракот.

И *Калаузој на ѓаволој* се случува во Европа. Прељубница овој пат е жената на еден американски драмски писател, а нескротливиот Дон Жуан е еден офицер, кого го игра Ерих фон Штрохајм. Најзначајниот од овие три филма - кои, во една послободна интерпретација, можат да се именуваат и како трилогија - *Палави жени* се случува во монденскиот ам-

*Отворена сексуалност на содржиниите
„Свадебниот мари“ на Ерих фон Штрохајм*



биент на Монте Карло, во луксузното казино кое Штрохајм го реконструира на бреговите на Калифорнија. Големiot еротоман овој пат е еден авантурист од руско благородничко потекло, кој својата сексуална алчност ќе мора скапо да ја плати. Тој со многу среќа и успех ја заведува сопругата на американскиот амбасадор во Монако, но казната ќе дојде од друга страна: таткото на некоја слабоумна девојка, која грофот пред романсата со убавата жена на амбасадорот ја силувал, сега доаѓа да се одмазди и, одбирајќи ја најстрогата казна, го убива.

Сликата на светот што Ерих фон Штрохајм ни ја открива во овие филмови е нагласено депресивна, во неа доминираат песимистички тонови. „Човекот кого со задоволство го мразите“ покажа голема луцидност во обликувањето на својата визија за монденските кругови кога почна, еден по друг, да ги деградира моралните догми кои за Холивуд претставуваа светост: неповредливоста на брачната институција, култната доверба во девствената природа на добрата американска девојка итн. Па сепак, иако депресивна, во оваа слика има многу сочувство, па дури и љубов за човековите страдања. Темите на болеста, што во овие филмови ги следат судбините на социјалните губитници и маргиналци, нивната ранливост, навредите на кои непречено се изложени, ќе бидат, наспроти длабокиот хуманизам на нивните пораки, обвинети како „плукање в лице на едно општество“.

Филмот *Вртелешка* (Merry-Go-Round, 1923), иако носи некои од спецификите на поетиката на Штрохајм, мораше да го доработи еден друг режисер, Руперт Џулиен (Rupert Julian, 1889-1943), па затоа многумина историчари не го вбројуваат во неговиот опус. До оваа ригидна одлука мораше да дојде поради стравот на продуцентите дека неговите субверзивни идеи можат да го упропастат филмот. Руперт Џулиен имаше сили да ги помири критичките аналогии во содржината на филмот од Штрохајм со позитивните тенденции на американското општество.

Прикриената нетрпеливост на продуцентите спрема индивидуализмот на човекот кој не дозволуваше докрај да се потчини на самоволието, со кое тие ригорозно ги кратеа неговите филмови, ги премонтираа и сакатеа, ќе се покаже и во примерот со неговото ремек дело *Алчност* (Greed, 1925). Штрохајм го снимал овој филм девет месеци, трескавично дотерувајќи го секој детаљ. Кога конечно го завршил, проек-



*Суrowa казна за љубов вон браќои
„Палави жени“ на Ерих фон Шјирохајм*

цијата траела четири и пол часови, што го вдишило продуцентот Ервинг Талберг (Irving Thalberg). Тој категорично побарал од сценаристот на филмот времетраењето да се скрати на два часа. Штрохајм, настојувајќи да спаси она што може да се спаси, се согласил и самиот да учествува во кратењето, иако крајната и осиромашена верзија, искапаена од четириесет на десет ролни филм, не сакаше да ја признае за свое дело. Според некои сведочења, пред она што останало од неговата замисла плачел како мало дете.

Дејството на филмот *Алчност* се случува во Калифорнија во почетокот на векот. Главната хероина е младата Три-

на, која ја интерпретира талентираната Зазу Питс (Zazu Pitts). Нејзината нежност, срамежливост и невиност ќе се изобличат во патолошка алчност по пари. До тоа ќе дојде кога Трина во првата брачна ноќ ќе доживее емоционален шок од грубоста на својот сопруг. Потиснатата сексуалност раѓа кај оваа, до вчера добродушна и нежна девојка, незаситно среброљубие и манијакална скржавост. Кога ќе се случи да добие на лотарија поголема сума пари, таа трескавично бара засолниште до кое не ќе стасаат очите на маж ѝ. Но, тој ја губи работата и, за-слепен од очај, ги наоѓа скриените пари, ја убива жена си и следен од некој дамнешен пријател на Трина бега во Долината на смртта. Доаѓа до свирепа пресметка и, по долготрајната борба на двајцата силни, жилави и заблудени мажи, непријателството ќе заврши трагично: еден по друг, двајцата гинат во бесконечните просторства на пустината.

Спојот на темелната грижа за реалистичко обликување и на последниот детаљ, кон коешто Штрохајм непопустливо се стремел, од една страна, и на богатството на психолошкото нијансирање на портретите на неговите ликови, од друга, во годините на појавувањето на *Алчност* било феномен од особено значење. Него го поздравува како генијална творба и уметниците од рангот на Луис Буџуел: тој спаѓа меѓу најчудните, најдрските и најгенијалните филмови што воопшто се создадени - ќе заклучи авторот на *Андалузиски ѝс*. Не е мал бројот и на историчарите кои констатираат дека со филмот *Алчност* прв пат се внесени извесни романескни методи во структурата на филмската нарација.

Овој филм Жан Митри го сместува меѓу ремек делата кои дадоа непроценлив придонес во големиот пресврт на филмот и го внесоа во семејството на уметностите: „Тоа е приказна за една двојка која се распаѓа, за луѓето кои пропаѓаат под влијанието на бедата и пренагласените страсти: Кај Трина (главната женска хероина) тоа е жедта по златото, опсесија која постепено ја лишува од секаква човечност. Драмата оди понатаму од едноставниот натурализам, но филмот *Алчност* пред сè беше првиот филм кој имаше автентично траење - временска димензија. Тоа сè уште е еден од ретките филмови во кои суштествата се во непрестан развој. Штрохајмовиот стремеж кон реализмот се предочува уште на самиот почеток, според тоа што филмот е снимен на местата на самото дејствие. Од друга страна, ликовите и нивните страсти не се пси-

холошки исклучоци. Тоа се суштества кои можат да се најдат во општествената рамка која нив ги определува и која е вистинската причина за нивните мани. Тоа е реалистичка слика на бедата што го погодуваше пролетаријатот и ситната буржоазија во големите градови (Сан Франциско) пред крајот



*Продавање на душата на заволај
Зау Пийс во „Алчност“ на Ерих фон Штрохајм*

на минатиот век. Невработеноста што го снајде Мек Тиг (главниот херој) ја навестува темата од *Крадциите на велосипеди* (Ladri di biciclette, 1948) на Виторио де Сика (Vittorio de Sica). Но, реализмот на филмот, на крајот од краиштата, е субјективен реализам, хипертрофиран од силниот темперамент на Штрохајм, кој понекогаш оди до сурова карикатура на однесувањето: кај Трина, грижата да заштеди пари станува чудовишна опсесија; таа умира од глад и студ, а дотурка дотаму

да легне гола врз дукатите што ги простре на својата постела. Во текот на целиот филм желбата, насилието, страста ги кинат привидностите и предрасудите. Општествените забрани, кои не можат да го задржат бесот на човекот кого го мачат противречностите на тоа општество, везден биваат кршени: низ скандали, убиства, богохулење, соништа, делириуми, страст и смрт“. Меѓутоа, официјален Холивуд го дочека ова ремек дело на нож. И публиката и критиката еднодушно му ја припишуваа на Штрохајм ереста на предавник на американското општество.

Во обидот да зачува нешто од престижот на успешен професионалец кој може да прави и комерцијално вредни дела, тој побрза да ја екранизира популарната оперета на Франц Лехар (Franz Lehar) *Весела вдовица* (Merry Widow, 1925). И навистина, овој филм, чие дејствие се случува во една балканска земја, Монтебланко, постигна извонреден комерцијален успех, остварувајќи приход од пет милиони долари. Како што велат хроничарите, на премиерата на филмов Штрохајм неочекувано станал и виновнички ѝ се обратил на публиката: Јас морам да ги хранам жена ми и децата, и тоа е единственото со кое можам да се извинам што снимив таква гадост. Штрохајм, меѓутоа, немал многу причини да си префрла дека се согласил на некаков срамен компромис. Покрај салонските глетки на занесните валцери што го опиваат разнеженото око, *Веселата вдовица* содржи и многу отровни алузии направени на сметка на гротескниот и интригантски морал на хабзбуршката Виена.

По дрските изјави кои морално го деградираа филмот *Веселата вдовица*, Штрохајм мораше да го напушти „Метро-Голдвин-Маер“. Тој премина во „Парамаунт“ каде што, по комерцијалниот успех на екранизацијата на Лехаровата оперета, беше добредојден. За „Парамаунт“ ќе го снимат помпезно најавуваниот филм *Свадебниот марш* (The Wedding March, 1928), подготвен од страна на Штрохајм со многу поголема грижа и внимание од рутинерската екранизација на *Веселата вдовица*. Недоразбирањата со продуцентите и овде ќе го прогонуваат; според снимениот материјал, филмот требаше да трае 11 часови, а продуцентот не сакаше ни да чуе за должина поголема од холивудските стандарди. Затоа финалната обработка на *Свадебниот марш* му е доверена на сонародникот на Штрохајм младиот Јозеф фон Штернберг, кој ја изврши за-



*Глорија Свансон
во „Кралицата Кели“ на Штрохајм*

дачата како што тоа го посакуваа продуцентите. Подоцна Штрохајм го обвини својот млад сонародник и колега за творечко предавство и прислужничка послушност. Тоа се случуваше во раздобјето на безнадежност и очај, кога Ерих фон Штрохајм беше ставен на црната листа на осумте најголеми холивудски компании. Сепак, тој ќе направи уште еден очајнички обид да застане на нозе и ќе го прифати предлогот на големата звезда Глорија Свансон, со нејзини пари и со нејзино учество во главната ролја да го снимат спектаклот *Кралицата Кели* (Queen Kelly, 1928). Сенката на недоразбирањата и конфликтите не се отстранети ни овој пат; по првите десет снимени ролни, снимањето на филмот е прекинато. А приказната, според која Кели по големите искушенија ќе успее да се врати во дворот кај својот принц, е изменета и таа заврши мелодрамски тажно: Кели се самоубива, а принцот е уапсен. И единствениот звучен филм на Штрохајм *Прошејка низ Брог-*

vej (Walking Down Broadway, 1933) ќе му донесе големи разочарувања на овој уметник, кому и компромисите, од кои инаку се срамеше, не му донесоа поголема доверба и наклоност на финансиските моќници. Фрлен во бункер, од овој филм остана само синопсисот во кој е опишана трагичната судбина на една интровертна девојка која наоѓа мирно засолниште единствено во бизарниот амбиент на една мртвечница.

Со тоа завршува кариерата на Ерих фон Штрохајм како режисер. Неговата молба упатена до Сергеј Ејзенштејн, со која му бара да најде во „Госкино“ некој проект за него, било како режисер, било како писател на сценарија или како актер, не беше сослушана. До крајот на животот ќе добие уште неколку шанси да се појави пред камерата како актер и на таа укажана доверба од страна на еден Жан Реноар или Били Вајлдер ќе одговори со дигнитет на голем уметник, достоин за почит.

Темата на загрозеноста на љубовта, што како лајтмотив се појавува во речиси сите филмови на Ерих фон Штрохајм, ќе се отелотвори како прогонувачки фатум и врз неговата биографија. Ригорозните кратења на неговите филмови, всушност, го симболизираат односот на официјална Америка спрема неговата непоткуплива индивидуалност, спрема неговата личност, навредувана и обвинувана дека го легализира блудот, расипаноста и неморалот - сеедно што, од друга страна, постоеја и радикално поинакви мислења, како она на Рене Клер, кој тврдеше дека Ерих фон Штрохајм е „гениј кој никому ништо не му должи“.

Неговиот сонародник Јозеф фон Штернберг (Josef von Sternberg, 1894-1969) имаше малку поголема деловна среќа од авторот на *Алчност*, но не можеше да се натпреварува со приспособливоста и меркантилната снаодливост на третиот холивудски виенчанец Ернст Лубич. Штернберг се најде на почвата на Америка уште од детството, но повремено се враќал во Виена. Овде на своја 17-годишна возраст се вработил најпрвин како асистент по монтажа, а потоа и како сценарист. За време на Првата светска војна и во годините по неа служи како американски војник во Европа и секогаш кога му се укажува можност им асистира на повеќемина режисери, било тие да работат во Германија или во Англија. Веќе во 1924 година е во Холивуд и за својот првенец, песимистички интонираната драма *Ловци на синаои* (The Salvation Hunters, 1925), успева да до-

бие средства од вонфилмски извори. Правен под непосредно влијание на *Алчноси*, но и на германскиот камершпил, овој интересен филм зачува нешто од симболичната вредност на калливото пристаниште, каде што се случува најголемиот дел од дејствието. Главните херои, една млада проститутка со својот љубовник, се на некој начин и самите деца на калта. Тие со упорност што восхитува настојуваат да се извлечат од понижувачката положба во која се втурнати и се борат да станат



Јозеф фон Штернберг

деца не на калта, туку на сонцето. Спасот го најдоа во победата по нерамноправната борба со еден вистински пратеник на духот на злото.

Филмот ги придоби симпатиите на Чарли Чаплин и тој му го понуди на Штернберг проектот *Жената од морето* (*Woman of the Sea*, 1926), со тогашната жена на Чаплин Една Парвиенс (*Edna Purviance*) во главната ролја. Претераната употреба на символите, во кои доминантно место имаше символот

на морето, како да ја голтнаа содржината, до чија јасност и конкретност Чаплин многу држел. Веројатно тоа беше и причината што филмот не беше пуштен во експлоатација.

Наскоро, меѓутоа, доаѓа од „Парамаунт“ понуда за реализација на филмот *Подземје* (*Underworld*, 1927). Сценариото за ова ремек дело го напиша, според сопствената новела, Бен Хект (Ben Hecht, 1894-1964) и во него за првпат се појавува еден портрет на гангстер во сета негова сложеност на психолошките, моралните и социјалните импликации. Светот што овие нови херои го потресуваа со своите непредвидливи подвизи ги загуби старите доблесни вредности, па затоа борбата што против него ја води гангстер понекогаш се доживува како благородничка одмазда на романтичните рицари. Јозеф фон Штернберг со многу имагинација ќе го оживее херостратскиот амбиент, во кој особено е впечатлива пластичната убавина на сликата. Сценаристот на овој филм Бен Хект беше првиот добитник на Оскар во 1927 година „за најдобрата оригинална приказна“. Хект, подоцна прогласен за можеби најбриљантниот сценарист во историјата на Холивуд, не можеше да му ги прости на Штернберг „концесиите на вкусот на публиката“ и оттогаш остана на антагонистичка позиција спрема овој режисер. „Сепак - забележува Владимир Погачиќ - филмот *Подземје* е првото ремек дело на Штернберг и сосема нов пристап кон една од омилените теми на американскиот филм - гангстерскиот живот и неговата драматика.“

Несогласувањето на Хект со филмов беше засновано врз фактот дека Штернберг, како што самиот изјави, 'не бил заинтересиран за последиците на политичкиот и социјалниот живот' и во таа насока го изменил сценариото. Бришејќи ги сите социјални импликации врз кои Хект ја градеше драмата на своите ликови, Штернберг над главите на своите јунаци го надви фатумот, судбинското, како во некоја трагедија. Трагичната судбина на главните ликови беше неизбежна и однапред одредена. Тие не можеа да ја променат“.

Сличен според фатализмот на атмосферата и според борбата што унесреќените губитници попусто ја водат со невидливиот непријател е и филмот *Доковиџе на Њујорк* (*On the Waterfront*, 1928).¹ И овде Штернберг со многу страст ја

1) Рене Клер, кој имал извонредно високо мислење за целиот творечки опус на Штернберг, ја подвлекува реалистичката вредност на филмот *Доковиџе на Њујорк*, потсетувајќи на „незаборавната сцена во која



*Преувесник на „црниот филм“
„Подземје“ на Јозеф фон Штернберџ*

опева љубовта на луѓето турнати на самото дно: една мада девојка несреќно е вљубена во еден макро, кој, иако станал роб на оваа презрена професија, искрено ѝ возвраќа на љубовта со иста мера на нежност и приврзаност. Неговата судбина, меѓутоа, многу од поодамна е определена, тој ќе стане жртва на оние на кои покорно им служел.

Опсесијата од злото што го сејат фаталистичките сили ќе се разгори во визијата на Штернберџ до степен на екстаза во неговиот прв звучен филм снимен во Германија *Синиот анџел* (*Der blaue Engel*, 1930). Работен според романот на Хајнрих Ман (*Heinrich Mann*) *Професорот Унрах* (*Professor Unrat*), Штернберџ во овој филм ќе ѝ подигне вистински спо-

Џорџ Бахрофт и Бети Кампсон ги венчава, во валканата морнарска крчма, пијаниот свештеник. Сè уште ги слушам криковите и песните на таа нема толпа...“

меник на нескротливата и посесивна сексуалност, која во случајов го одбира како жртва прстодушниот и уреден професор Унах. Тој се вљубува во барската пејачка Лола-Лола, им го врти грбот на сите граѓански скрупули, на сите привилегии стекнати со упорен труд во низата изминати години и, како што можеше да се претпостави, по презирот изречен од устата на жената што ја обожава, се срзува во бездната на понижувањата.

Привлечноста на темата на сексуалноста и на фатализмот не го исцрпуваат интересирањето на филмолозите за филмот *Синиот анџел*, во кој се вкрстуваат елементите на германскиот експресионизам и во американската реалистичка традиција. Жан Митри во анализата на сценографските аспекти на делото на Штернберг го проширува контекстот на проткајувањето на една симболична и една реалистична стварност: „Ако погледнеме еден филм каков што е *Синиот анџел*, веднаш ќе забележиме дека стилизацијата на декорот се состои во тоа да се нагласат, да се наметнат некои визури во кои се манифестира драмската атмосфера и психологијата на личностите. Искривените куќи, мрачните улички, кривулестите ќорсокаци овде ги има повеќе отколку што ги има во вистинската стварност. Има повеќе барички отколку што би се нашле во некоја природна каллива уличка. Тие барички, тие накривени огради, тие фенери, таа кал прават уличката да биде токму таа уличка, со своите специфичности, со своите очигледни и чудни својства, но веднаш преминуваме од објектот кон субјектот, од конкретното кон апстрактното и 'уличката' станува уличка. Не токму симбол, туку слика на идејата: 'каллива, кривулеста и мрачна уличка'. Не престанувајќи да биде објективна и конкретна, уличката станува субјективна и апстрактна. Таа во истиот миг е и лична и безлична; таа истовремено е и одредена 'индивидуалност' и нешто 'по себе'. Освен тоа, таа е некој вид 'ликовен превод' на душевните состојби на професорот Унах, кој ноќе оди, одбегнувајќи ги погледите, да ја побара Лола-Лола во крчмата кај 'Синиот анџел'. Таа уличка станува симбол на неговото пропаѓање“.

Иако снимен во услови кога звучната техника сè уште не беше усовршена, *Синиот анџел* доживеа невиден меѓународен успех. Негова заслуга е и тоа што на меѓународната сцена блесна и фасцинантната личност на Марлен Дитрих (Marlene Dietrich, р. 1901). Филмот се здоби со атрибутите на родо-



*Сите нешта му се закануваат на човекој
„Доковите на Њујорк“ на Штернберг*

начелник на еротскиот филм, а Марлен Дитрих стана негова кралица.

По ловориките што доаѓаа од сите страни во светот, Јозеф фон Штернберг заминува со Марлен Дитрих во Холивуд, каде што му се ставаат на располагање сè поегзотични и побизарни сижеа, кои со уште поблескава сила ќе го шират култот на неговата звезда Марлен Дитрих. Во *Мароко* (Morocco, 1930), каде што на Марлен Дитрих ѝ е партнер Гари Купер (Gary Cooper), тој ѝ воспева химна на таинствената приврзаност на жената за мажот што ја љуби; во *Обесчестена* (Dis-honoured, 1931) големата звезда ги шокира гледачите со двомисленоста на шармот на машкиот фрак и на цилиндерот, што ги носи како омилена униформа. Таа овде е проститутка во служба на австроунгарската полиција. Во *Шангај експрес* (Shanghai Express, 1932) нова мрежа на еротски сновиденија: Марлен Дитрих е во Кина, каде што, по еден напад на кинеските револуционери, нашата хероина го среќава офицерот

кого, иако исчезнат, сè уште страшно го љуби. *Црвената кралица* (The Scarlet Empress, 1934) хипнотички го осветлува интимниот свет на недозволената љубов на руската царица и на нејзиниот триумф, додека, пак, во *Ѓаволој е жена* (The Devil Is a Woman, 1935) за срцето на убавицата се борат двајца големи рицари и големи љубовници, во романтичното милје на Шпанија од крајот на XIX век.

Бизарноста на темите од овие филмови, во кои по правило доминираат еротските симболи, длабоко вткаени во амбиентот во кој доминира привлечноста на божицата Марлен, се повторуваше од филм во филм без да ја доведе и под најблаго сомневање монолитноста на нејзиниот култ. Презаситеноста од тие обилни изливи на сензуалност ќе се почувствува како празнина во моментот кога Штернберг веќе не ќе работи со Марлен Дитрих¹. Веќе кон крајот на триесеттите и во четиресеттите години, кога се разделува со неа и кога е принуден да снима со други актерки, неговите филмови стануваат сè помалку интересни. Иако, се разбира, таинствената игра на сенките и светлините ќе продолжи, со помали или поголеми успеси, да биде и натаму привлечна.

1) Во сентенцата на Адо Киру „Марлена не постои без Штернберг, како што истовремено целото дело на генијалниот режисер не постои без неа“, очигледно има многу вистина; тој за Штернберга уште вели дека вулгарноста ја кренал до суптилноста. „Поголемиот број режисери - додава Киру - посакуваат да бидат објективни. Штернберг агресивно го проицира на платното својот ултра персонален свет. Дотолку полошо за светот ако не го признава...“ Хорхе Луис Борхес (Jorge Luis Borges), од своја страна, ќе му оддаде големо признание на делото на големиот режисер, признавајќи дека филмовите на Штернберг влијаеле врз неговата литература.

НАСТРАНА ОД СИСТЕМОТ НА ХОЛИВУД

Недоразбирањата што Холивуд понекогаш ги поттикнувал во соочувањата со неконформистички настроените уметници доведувале до мошне мачни и кризни состојби во творештвото на луѓето кои ги бранеле своите ставови, визии и афинитети. Еден од тие автори, кој спаѓа меѓу најзначајните филмски уметници, Роберт Флаерти (Robert Flaherty, 1884-1951), имал многу чести конфронтации со администрацијата



*Документарноста како естетика
„Нанук од север“ на Флаерти*

во студијата и со луѓето кои, како во случајот со Ерих фох Штрохајм, често си дозволувале да вршат исправки на неговите филмови и притоа од корен да ги менуваат неговите идеи. Во такви ситуации се случуваше и Флаерти да ги остави филмовите недовршени. „Флаерти е наречуван романтичар и обвинуван за ескапистички склоности - го брани Зигфрид Кракауер овој голем поборник на документаристичката основа на филмската уметност - поради своето повлекување од нашиот современ свет, полн со актуелни потреби. Несомнено, тој во извесна смисла на зборот беше рапсод на заостанатите области, но тоа не му штети на квалитетот на неговите филмови. Без оглед на нивниот својствен романтизам, тоа се филмски документи од прв ред. Отаде формулата на Флаерти има општо значење“.

Првиот истражувачки филм на Флаерти ја доживеа судбината да исчезне, но тоа не го обесхрабри духот на овој некогашен ловец и копач на злато од северна Канада да го продолжи започнатото дело. Неговиот прв зачуван филм *Нанук од север* (*Nanook of the North*, 1922) ни го открива суровиот пејзаж во кој е населен Ескимот Нанук, во една возбудлива документаристичка фактура, која не ѝ робува на претставата за егзотичните слики на примитивните народи. Темата на филмот, како и на сите наредни дела на Флаерти, е борбата на човекот со природата.¹ Флаерти го следи животот на Нанук и на неговото семејство со сите подробности, од миговите кога јаде до драматичните ситуации на ловењето. Така хрониката на животот на еден човек добива форма на еп во кој триумфира хероизмот на кој не сме навикнале, хероизмот на осаменичката борба со подмолните сили на природата.

1) Интересни се попатните забележувања на Андре Базен за големото драмско значење на предметите кои во филмовите на Флаерти често пати заземаат или рамноправна или доминантна улога во однос на човекот: „Некои ремек дела на филмот се служат со човекот само попатно: како со соучесник, или во контрапункт со природата, која, всушност, е вистинската главна личност. Дури и тогаш кога, како во филмовите *Нанук од север* или *Човекој од Аран*, темата на филмот е борбата на човекот со природата, таа не може да се спореди со театарското дејствие, бидејќи потпирачот на драмскиот лост не е човекот, туку предметите. Како што рече, чинам, Жан-Пол Сартр (*Jean-Paul Sartre*), во театарот драмата почнува со актерот, во филмот оди од декорот кон човекот. Оваа инверзија на драмските струења е од пресудно значење и таа се однесува на самата суштина на режијата“.

Во *Моана* (Moana, 1924) среќаваме еден епски двојник на Нанук, жител на полинезиските острови, каде што природата на своите деца им дарува сè што им треба за еден среќен живот. Раскошните слики на ритуалните свечености и сцените на бербата на кокосовите ореви се во остар контраст со морничавите глетки на тетовирањето на младиот Моана, кој, дури откако ќе го истрпи болниот ритуал врз својата кожа, достоино ќе влезе како член во среќната племенска заедница.



Романтичен реализам
„Приказна оу Луизијана“ на Флаерти

Човекој оу Аран (Man of Aran, 1934) е уште едно потресно сведоштво за неизбежната сурова борба што човекот ја води со природата. Овој пат учесници се жителите на еден ирски остров, кои како свој нескротлив непријател го имаат морето. Но, и непријателот може да биде опеан, како што тоа го прави Флаерти, откривајќи ја неговата неизмерна сила и воспевајќи ѝ на неговата убавина најпотресна и егзалтирана поема.

Последниот филм што Флаерти го режирал *Приказна од Луизијана* (Louisiana Story, 1948) ни открива еден аспект на просперитетот што се разликува од фетишот на освојувањето на дивината. Во сижето е поместена приказната за луѓето кои на мочуришните полиња на делтата на Мисисипи бараат нафта. Оваа слика, колку и да е сурова, добива некоја питомост, затоа што е прекршена од диоптријата на детскиот поглед. Зигфрид Кракауер мисли дека во *Приказна од Луизијана* големиот уметник бил на половина пат да го изневери документаристичкиот дух на сликата во која повторно се разгорува борбата на човекот со природата: „Додека *Нанук* сè уште се задржува на длабоко доследното и проникливо прикажување на ескимскиот живот, во *Приказна од Луизијана* се развива вестата за средбата на канџунското момче со кулата за црпење нафта и таа приказна се раскажува на начин кој безмалку ја надминува програмата на Флаерти; уште само еден чекор понатаму во таа насока и документарецот би се претворил во вистински филм со приказна“.

И во овој филм се повторува темата за врската на човекот со природата, врска која во моментот кога ќе се прекине ги повлекува со себе и радоста на човекот, и неговата среќа, и смислата на постоењето. Овој русоовски поглед полн со симпатии за храброста и искушенијата на *добриот дивјак*, какви што се речиси сите главни ликови на неговите филмови, го предизвикаа негодувањето на еден Џон Грирсон (John Grierson, 1898-1972), духовен татко на прочуентата документарна школа во Британија. Заложувајќи се за моделот на документарен филм што треба да ја раскринка општествената стварност, Грирсон ќе го потсети Флаерти дека постојат и други конфликтни жаришта, други битки и цели, каква што е онаа кога треба да се заработи секојдневниот леб.

Флаерти се најде на противставени позиции и наспроти Фридрих Мурнау, иако, се разбира, причините за нивното недоразбирање беа од сосема поинаква природа. Тие пристапија кон заедничка реализација на проектот *Табу* (Tabu, 1928), за кој сценариото го подготви Флаерти. Но, соработката меѓу двајцата големи уметници, од кои секој имаше радикално поинаков поглед на материјата, мораше (како што тоа го рековме и во поглавјето за Мурнау) да прекине.

Мошне специфично место во листата на содржинските и тематски циклуси во холивудската продукција заземаат фил-



*Екстаза на природноста
„Табу“ на Флаерџи и Мурнау*

мовите на Кинг Видор (King Vidor, 1894-1982), еден од најталентираните режисери, не само во периодот на неговиот филм, туку и во историјата на американската кинематографија воопшто. Неговите снимателски почетоци не се разликуваат многу од првите чекори во кариерата на многумина негови колеги, кои, пред да се здобијат со углед на авторитетни режисери, се занимаваа со безмалку сите занаети застапени во филм-



Кинџ Видор

ската екипа. Кинг Видор дебитира во 1919 година со долгометражниот игран филм *Скривување од патио* (The Turn In the Road). Но, дури по дваесеттина рутински филмови, наменети главно за вкусот на средната класа, тој направи еден извонредно интересен и комерцијално успешен филм *Големата парада* (The Big Parade, 1925). Дејството на оваа воена драма главно се случува во фронтските ровови во текот на Првата светска војна, а носителите на драмата, според препораката на директорот на МГМ Ервин Талберг, се просечните Американци. Тие во натуралистичките сцени на крвавите битки без

патос трагично и стоички ги поднесуваат суровите закони на војната.

Комерцијалниот успех на овој филм му даде на Кинг Видор одврзани раце, според сопствените афинитети и наоѓања да го реализира маестралното остварување *Толја* (The Crowd, 1928). Овој, можеби единствен филм што во годините на просперитетот дава мошне мрачна слика на американското општество, не ги исполни очекувањата на финансиерите. И покрај номинацијата за Оскар, тој доживеа комерцијален дебакл, се едно што, покрај ремек делото на Фридрих Мурнау *Зора*, претставува најзначајно остварување на американскиот филм во т.н. зрел период на немиот филм.



Познајат ја „Голема џарада“ на Кинг Видор

Во времето кога Америка е во трескавичен грч да се постигне успех по секоја цена, на опашката од таа невротична трка заостануваат губитниците, меѓу кои е и главниот лик од филмот. Тој никако не може да се вклопи во стандардите и идеалите кои го величаат успехот, ја губи работата и во очајничката потрага по ново работно место неповратно се лизга до самото дно од социјалните скалила. Строгиот тон на Жорж Садул, кој се повторува редовно кога дава суд за вредностите на американскиот филм, очигледно се ублажува и станува добронамерен кога зборува за филмот *Толпа*: „Во сликите на облакодерите, во стандардизираниите бироа, во симболичниот обид на еден човек да плива против струјата, обидувајќи се да ја раздвижи слепата маса, очигледно е влијанието на германската школа, особено на она на Штрохајм. Во последната слика Видор ѝ го покажува на публиката нејзиниот лик како во некое огледало: циркусот во кој стотици гледачи се грчат во смеа, луда и глупава. Стилот е натуралистички; тоа беше единствениот филм во кој во бањата се гледаа и нужниците“.

Наредниот филм на Кинг Видор, сниман веќе во звучниот период, *Алелуја* (Hallelujah, 1929) му ја врати довербата кај продуцентите и тие повторно го ставаат на списокот на комерцијално успешните автори. Во мелодрамски конципираната фабула за животот на Црниците на југот на Америка, тој ќе го стави акцентот врз заводливоста на црнечкиот фолклор, спиритуали и танци, кои често завршуваат во колективна екстаза. И *Алелуја* беше номиниран за Оскар, иако неговите компромиси со клишеата за големата утеха што Црниците ја наоѓаат во музиката се повеќе од очигледни.

Во наредниот филм *Улична глетка* (Street Scene, 1931) повторно ѝ се враќа на темата на загрозеноста на малите луѓе, за чија борба со фантомите на бедата има многу симпатии. Критичките опсервации во кои американското општество повторно ги прикажува сериозните социјални заболувања стануваат дел од глобалната глетка за животот што Кинг Видор ни ја покажува во филмот *Лебој наш насушен* (Our Daily Bread, 1934). Слободата со која отворено се става на страната на бедните, фрлени на улица, овој пат можеше да си ја дозволи затоа што филмот го финансираше со сопствени средства. Сликите на невработените луѓе, кои скитаат од еден во друг квартал во блескаво осветлените метрополи, некои критичари ги толкуваат како никулци на неореализмот. Влијанието на



*Импресивен уметнички резултат
и финансиски дебакл на едно ремек дело
„Толја“ на Кинџ Видор*

руската монтажна школа, што во овој филм е мошне забележливо, не ќе остави поголеми траги во филмовите од наредните фази. Индикативно е што филмот *Лебој наш насушен* бил награден на првиот меѓународен фестивал во Москва, одржан во 1934 година.

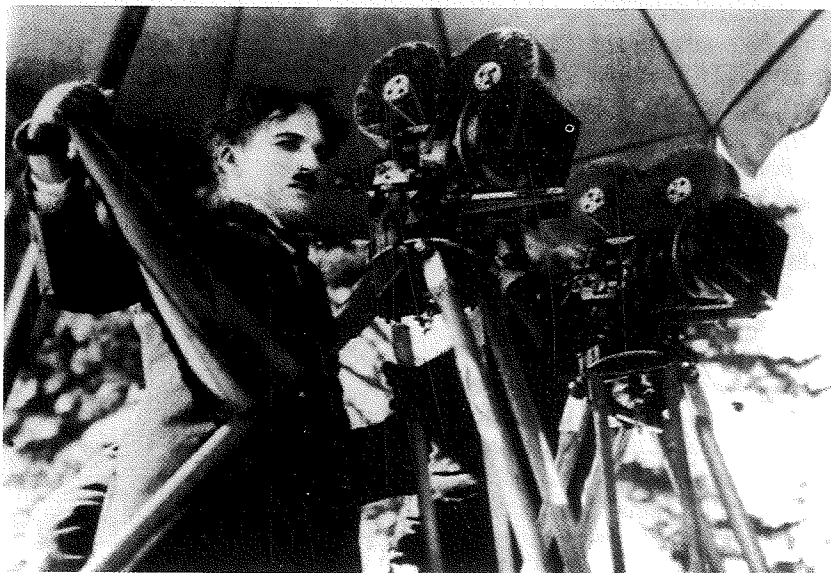
Вестернот *Били Кио* (Billy the Kid, 1930) веќе ги навести тематските тенденции што подоцна ќе станат вистинска опсеција за глорифицирање на силните и самоволни индивидуи. Во екранизацијата на истоимената проза на Кронин (Cronin) *Цитадела* (The Citadel, 1938), работена во Велика Британија, Кинџ Видор ќе му испее вистинска химна на стоицизмот на главниот херој, кој, наспроти интимните порази, дотрајува фанатички да му го посвети сето свое знаење и мудрост на животот на рударите, безмилосно напуштени и фрлени во сиромаштија. Филмот е снимен во автентичниот амбиент на рудар-

ските населби во Велс и, веројатно, под вијание на англиската документаристичка школа, неговите слики се доживуваат како потресен документ за една сурова стварност. Но, ни филмот *Цишадела* не му донесе на Видор многу среќа; со него тој доживеа уште еден финансиски дебакл.

Времето на слободоумието и на самостојноста стануваше минато. Авторот на *Толјаџа* реши да се преориентира на рутинската продукција, а тоа не му беше тешко. Неговото занаетско мајсторство ќе триумфира во вестерн романсата *Двобој на сонце* (*Duel In the Sun*, 1946), каде што за продуцент го имаше влијателниот и интелегентен Дејвид Селзник (*David Selznick*), а носителите на главните ролји беа големите ѕвезди Грегори Пек (*Gregory Peck*) и Џенифер Џонс (*Jennifer Jones*). Спектаклите *Руби Џентри* (*Ruby Gentry*, 1952) и особено мамутската екранизација на Толстоевиот *Војна и мир* (*War and Peace*, 1956), со редица најпознати актерски величини на Холивуд, ќе го заокружат циклусот на успесите што Кинг Видор ги закнижи во својата кариера.

СУВЕРЕНАТА ПОЗИЦИЈА НА ЧАРЛИ ЧАПЛИН

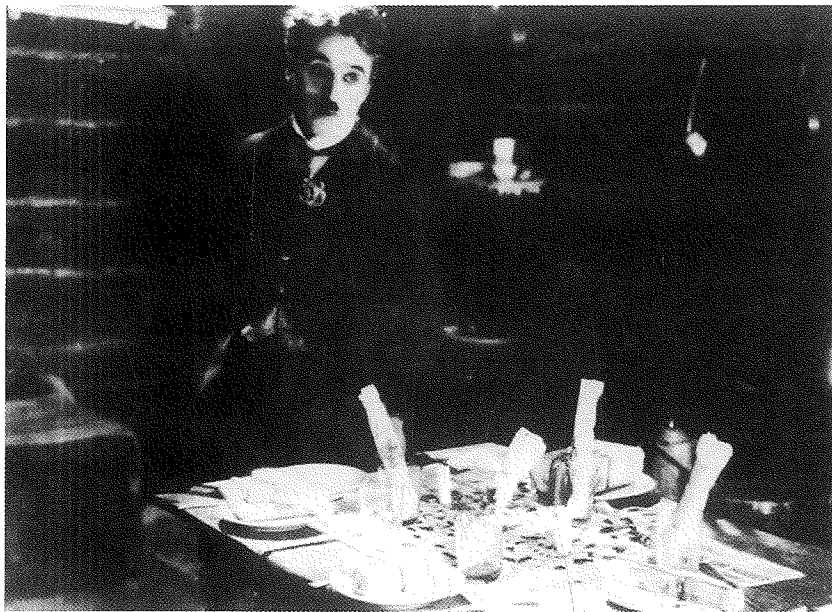
Дваесеттите години се значајни за американскиот филм и според тоа што во овој период Чарли Чаплин ги снима своите најдобри филмови и го постигнува својот творечки зенит. Традиционалните форми на бурлеската, кои пред Чаплин ги негувале Макс Линдер, но уште повеќе Мек Сенет, сега тој ќе ги развие и збогати во една посложена хуморна форма, на која ѝ стануваат иманентни психологијата на Чаплиновите контрадикторни личности и нивниот социјален контекст. Противречностите на социјалната средина во филмовите од оваа фаза се вградуваат, всушност, во личноста на довчерашниот скитник, непријателски и агресивно настроен спрема сè она



*И пред и зад камерите
Чаплин го снима филмот „Златна тиреска“*

што може да ги осуети неговите желби и барања, личност која сега и самата ги носи парадоксите и противречности на трагичниот херој.

Почетокот на оваа фаза од творештвото на Чаплин ја означува појавата на речиси целовечерниот филм *Детте* (The Kid, 1921). И овде, како во филмот од средна должина *Кучешки животи*, снимен во 1918 година, каде што се солидаризира со несреќите на едно друго живо суштество - кучето, Чарли ја наоѓа смислата на животот во својата заштитничка љубов спре-



*Контраст меѓу ситуацијата и херојот
„Злајна џиреска“ на Чаплин*

ма едно туѓо и непознато дете. Навистина, во самиот почеток на филмот, кога Чарли првпат го виде напуштеното дете, тој не можеше одеднаш да се ослободи од своите егоистички нагони, па затоа и посака да крене раце од друштвото на малиот натрапник, пред чија зла судбина нема зошто да поднесува некаква сметка. Но, наскоро во своето благородно срце ќе пронајде бескрајно сочувство и тага, кои ќе му помогнат да ја осознае врската на својата положба со светот на понижените.



*Чарли не е веќе само бунтовник,
туку и заштитник на беспомошното сираче
Чайлин и Џеки Куџан во „Дејте“*

Во филмот *Дејте* Чаплин не ги крие симпатиите спрема луѓето кои општеството безмилосно ги уништува, како што, исто така, не ја крие горчината што ја предизвикуваат репресивното однесување и ароганцијата на институциите на тоа општество спрема малиот и незаштитен човек. Во филмот *Дејте*, како што забележува Зигфид Кракауер, заземаат сè позначајно место не само хуморните и социјалните елементи, туку и психолошката перспектива на гегот, на фантазијата. „Фантазијата - вели Жан Митри - колку и да е театрална, се согледува со духот на медиумот ако се третира шеговито, што ги поништува аспирациите поврзани со неа во првата алтернатива. Чаплин во повеќе пригоди се потпираше врз овој пристап... Во филмот *Дејте* постои еден бурлескен рај, валканиот двор во сиромашниот кварт се преобразува во место на небеското блаженство; неговите жители се појавуваат како ангели облечени во бела облека, дури и на едно мало кученце му никнуваат крилца, а силедијата свири на харфа, летајќи наоколу со сите други, меѓу фасадите украсени со цвеќе. Се разбира, оваа епизода е сон и како таква не е замислена според значењето да се натпреварува со едно вистински животно дејствие, од кое се

скршнува кон таа епизода и кон кое повторно се стасува... Но таа, исто така, е филмска, затоа што нема ништо заедничко со нејзината функција на сон“.

За време на својот ангажман во компанијата „Јунајтед артистс“, којашто самиот ја формирал во 1919 година заедно со Дејвид Грифит, Мери Пикфорд и Даглас Фербанкс, Чаплин ги снима сите свои филмови сè до неговото присилно заминување од Соединетите Американски Држави. Овде тој дефинитивно се определува за формата на долготражниот филм. Во филмовите како *Парижанка* (A Woman of Paris, 1923), *Златна треска* (The Gold Rush, 1925) и *Циркус* (The Circus, 1928) тој конечно ја оствари синтезата на комиката и трагиката, идеал кон кој се стреми веројатно секој комичар, но малкумина се тие што успеале, како Чаплин, да ги доведат трагиката, сатирата, лиризмот, критиката и хуморот до такво хармонично единство.

Интересно е дека во филмот *Парижанка* Чаплин за прв пат се појавува како актер само во една мала епизодна ролја. Во оваа мелодрамска приказна, приспособена на темпераментот на тогашната сопруга на Чаплин, Една Парвиенс, која игра улога на една наивка, необично слична на хероините на Грифит, која, меѓутоа, покрај другите несреќи, ќе ја доживее и драмата саканиот човек да се убие пред нејзини очи, очигледно се преземени од другите уметности флексибилноста на психолошките преобразби низ кои минуваат ликовите, како и континуитетот на нарацијата. Чаплин, исто така, ќе ја користи со многу инвенција елипсата, односно скратувањето на секвенците, постапка која, како и во филмовите на Грифит, го забрзува ритамот на раскажувањето и на метафоричките асоцијации им обезбедува поголема интерпретативна слобода.

Во својот нареден филм *Златна треска*, кој се смета за круна на неговото творештво, Чаплин повторно се појавува со сите белези на дообликуваниот и препознатлив *Чарли* (*Шарло*, како што некои тогаш го викаа овој лик). Дејството на оваа трагикомична хроника за луѓето што трескавично ги бараат златоносните наоѓалишта на Алјаска е ситуирано во милјето на XIX век. Чаплин и овде ни се открива како рожба на едно општество заболено од алчност и грабежливост, но рожба која инстинктивно се брани од неговата прикриена или отворена агресивност, иако притоа најчесто го извлекува подебелиот крај. Масовната златна треска, саможивоста и



*Ушће една невозвраћена љубов
Чарли Чаплин во „Циркус“*

бесчувствителноста на барските убавици, злонамерните и лукави сопатници на патот до златните рудници, како да се обединиле против добрината на малиот и жилав скитник. Секвенците на новогодишната вечер, кога Чаплин залудно ја чека девојката што ја љуби, неговиот танц со лепчињата наденати на виљушка, „гозбата“ со зготвениот чевел што треба да го замени печеното пиле или нишањето на колибата поставена на самиот раб на бездната се доживуваат и денес со смеа која истовремено е и лелек на заборавените несреќници. Тоа е и триумф на фантазијата и на трагичното сфаќање на светот кој никогаш нема да ги прими како рамноправни сожителите моќниците и слабите, богатите и несреќните. Прочуениот италијански теоретичар Карло Рагијанти (Carlo Ragghianti)

убаво забележува дека „со време, колку неговата уметност се збогатуваше и продлабочуваше, Чаплин сè подобро, на многу посилен и поединствен начин отколку во своите поранешни филмови, умееше да создаде пошироки, посложени и поживи декоративни целини, со поистенчени и поодмерени поделби и со сè поубедлив распоред на премините и паузите. Така ги создаде оние широки стилски ткаења, слични на совршени орнаменти, како во *Златна џиреска* и, поконкретно, во сцената на паниката во колибата која виси над бездната, каде што лулањето на колибата на работ од карпата ги подвлекува и заострува движењата на двајцата луѓе кои се качуваат еден на друг; наспроти жестокоста на настанот, тие движења се правилни и беспрекорни, како во пливањето. На тој мотив - како на заемните односи и на координацијата, така и на синтезата на совпаѓањето на движењата - Чаплин отсекогаш обрнувал внимание, па затоа можеше да го разработи, макар што на помалку сложен начин, и во другите сцени од *Златна џиреска*. Мислам на сцената во која Чаплин и Биг Дим, не знаејќи дека колибата е на работ на бездната, а загрижени поради нејзините чудни движења, ја пробаат нејзината стабилност; се вкрстуваат во собата, одејќи со еднакви чекори и, стигнувајќи до сидот, наизменично изведуваат кратки скокови на место, во некој вид двогласна песна проткаена со придушен уплав; иста таква е и сцената на борбата помеѓу Биг Дим и разбојникот, каде што сите движења на Чаплин, како во една комплицирана верига преполна со плодни досетки, се условени од неизбежната осовина на пушката, која се движи по собата како исчашена игла на компасот во празнината“. Значајно е да се забележи дека во најголемиот број анкети што ги составува филмската критика, филмот *Златна џиреска* секогаш бил на самиот врв од списокот на ремек делата. За него се знае уште и тоа дека остварил најголеми приходи од кој било друг филм на Чарли Чаплин.

Наредниот голем успех на Чаплин е филмот *Циркус*, тажна и горчлива приказна за осамениот талкач кој ќе падне во еден циркус, повторно предизвикајќи ги против себе и саможивите, неблагодарни директори и глупавите полицајци. Откако во циркусот ќе се запознае и ќе се вљуби во убавата танчерка и осаменички ќе мечтае за нивната заедничка среќа, ќе се случи она што можеше да се предвиди: храбрејќи ја со ветувања дека ѝ претстои среќна иднина, убавицата ќе му го

скрши срцето; таа ќе се усреќи, но вљубувајќи се во друг човек.

Чувството на осаменост, тага и горчина, навестено уште во *Златна џиреска*, во овој филм уште повеќе ќе се продлабочи и ќе стави свој печат дури и врз најкомичниот гег. Финалето на филмот, кога љубената девојка го напушта Чаплин заедно со избраникот на своето срце и со сета циркуска трупа, ја воведува темата на разделбата, од чија меланхолија Чаплин не се дистанцира дури до својот последен филм.

Не треба, меѓутоа, да се добие впечаток дека новите изливи на горчина и осаменост ја ублажија острината на неговата борбеност и жилавост, дека тагувајќи Чаплин ја загубил способноста мимикрирајќи да го менува својот идентитет - но само до моментот кога ќе ги надитри своите непријатели. Кога за миг корпулентните полицајци, моќните банкари и самољубивите директори веруваат дека ја совладале својата жртва, Чарли успева со многу животворна вештина да ги надитри тие надуени пауни и да ги направи во очите на гледачите неправливи глупаци. До овие неочекувани пресврти Чаплин ќе дојде без да прибегне кон некакво форсирање на камерата, која најчесто е статична и го опфаќа видното поле на општиот

Носталгичен, самостоен и нескривлив Чарли



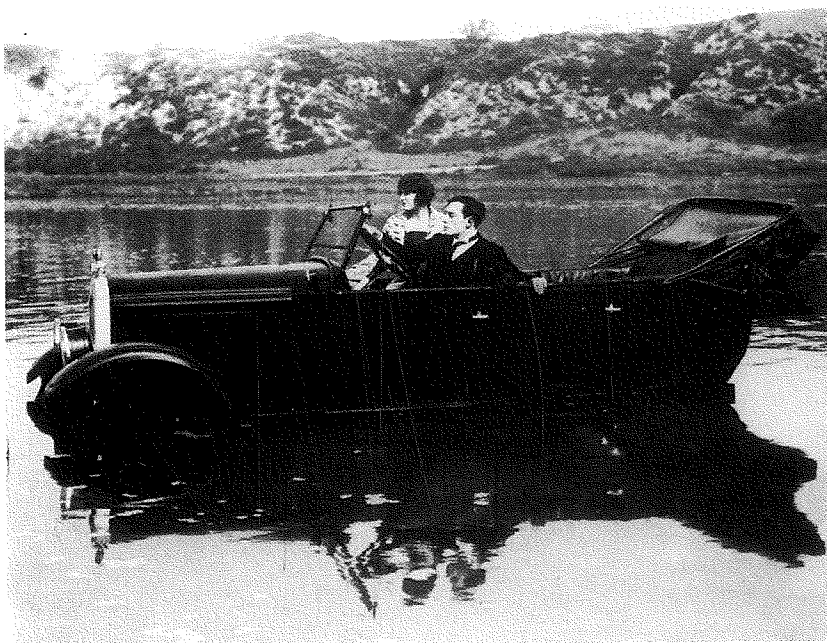
план, во кој Чаплин со подеднаква леснина и слобода се пресметува со полицајците, ѝ се радува на средбата со љубената девојка, танцува или бега од своите прогонители.

„Го следевме Чаплин - пишува Карло Рагијанти - макар и попатно, низ развојот на еден мотив што се провлекува низ сите негови дела, а кој се состои првенствено во лирската егзалтација на движењето... Но, со време неговата поетска форма се збогати и со други мотиви, особено во последните големи филмови, каде што, поттикнат од потребата да изрази подлабока, попатетична човечност, подобро приспособена на сериозноста на неговите средства, делумно го напушта исклучивиот мимичко-метафоричен стил за да го привлече и да го задржи окоото на гледачот врз бедните нешта и амбиенти, врз лицата полни со болка или со некој друг тежок израз, принудувајќи го да размислува, да ја открие суштината на тие нешта, да ги насети алузиите и односите меѓу нив. Отаде и цврстата решеност да не го забавува, да не го разонодува гледачот (порано, во тој поглед, покажуваше извесна попустливост) со вртоглава бркотница на суштествата и предметите пред објективот. Затоа, пак, многу порасна чувството за времето, како и за паузата, а сета монтажа стана помирна и посредена, за да биде во состојба да ја прими во себе новата емотивна сила. Да се потсетиме на финалето на филмот *Циркус*: ситниот лик се губи во маглата на големиот хоризонт, носен од механичкиот и незапирлив чекор, додека не се претвори во ништо... Ништо не би можело толку остро и впечатливо како оваа филмска глетка да ни го прикаже јадот на слабиот, бескорисен човек, кој ѝ се предава на судбината и се одрекува од самиот себе. А, сепак, има нешто што ја лечи тагата на таа свесна, па отаде и трагична кривост: копнежот за избавување, кој е проткаен низ толку многу други сцени од филмот. Тој е олицетворен во две реалности, кои се врежуваат во сеќавањето на гледачот и му даваат вредност, повод, нешто што може да го долови и силно да го стегне, непроценливо богатство со чија помош понекогаш се откупува порочната беда, срамот, резигнираната страшливост на победениот: *бескрајниот хоризонт* кој е толку голем и останува голем и откако ќе го проголта *малиот човек*... Во крајна линија, стварноста - враќањето кон небото - му дава на Чаплин, човечки гледано, повеќе од она што му го даваше сонот, неговиот свесен сон за борбата, за безбедноста и за слободата“.

УЧЕНИЦИТЕ НА МЕК СЕНЕТ СЕ ОСАМОСТОЈУВААТ

Покрај Чарли Чаплин, кој од Мек Сенет ги презеде техниката на бурлеската и стилизацијата на комичните ликови, меѓу најталентираниите наследници на родоначелникот на американската комедија треба уште да се вбројат Бастер Китон, Херолд Лојд и Хари Ленгдон, како и Стен Лорел и Оливер Харди.

Најталентираниот и најпопуларен од нив, Бастер Китон (Buster Keaton, 1895-1966), чија оригиналност често се споредува со онаа на Чаплин, го запознал светот на уметноста уште



*Недоразбирање со светиој
Бастер Китон во „Шерлок Џомладој“*

во својата тригодишна возраст, кога настапувал во вариете. Нему, како и на Чаплин, му се припишува заслугата дека сам ја обликувал и модифицирал хуморната маска според која станал прочуен и го одредувал стилот на сџеата на своите филмови. Тој учествувал во сценаристичкото оформување на тие сџеа, а подоцна ја преземал и улогата на режисер. „Длабоко индивидуалистичка - пишува Роше Бусино - комиката на Бастер Китон соодветствува на нераскинливите сили со кои граѓанинот на дваесеттиот век се обидува да му се приспособи на просторот и на времето, во кои останува интровертен; тој, исто така, е можеби најособениот и најспецифичен синеаст, бидејќи на неговиот талент му е доделена една способност да ги преведува интенциите на авторот во личноста на актерот. Тој уште ја одржува и заемноста на постојаната емоционална размена меѓу актерот и режисерот“.

Хуморот на Бастер Китон извира од постојаноста и неменливоста на неговата рамнодушност, која е во остар контраст со непријателски расположениот свет, отелотворен во сите институции, во сите хиерархии и во сите социјални структури. Синтагмата „Човек кој никогаш не се смее“ совршено соодветствува на неговото сериозно, концентрирано и тажно лице. Тоа како да е во сообразност со неговото тело, тесните рамења и летаргичните движења, кои добиваа неочекувана еластичност и енергичност кога Бастер Китон мораше да најде решение за некоја комплицирана ситуација. Тогаш овој некогашен акробат ги оживуваше сите вештини на телото и со каменото лице, од кое зрачеше погледот на вечно сериозните и тажни очи, му се противставуваше на секој непријател и завршуваше како анонимен, но неотповиклив победник.

Пред да ја вообличи и докрај дефинира својата комична фигура, Бастер Китон од 1917 до 1923 година се појавуваше како актер во кусометражните филмови на Роско Арбакл (Roscoe "Fatty" Arbuckle, 1887-1933) и Ел Сент Џон (All St John, 1893-1963). Меѓу неговите големи успеси се вбројуваат филмовите снимени во средината на дваесеттите години. Комедијата *Нашето гостојприемство* (Our Hospitality, 1923), која спаѓа во циклусот на неговите најзначајни остварувања, веќе

*Човекој што никогаш не се смееше
Бастер Китон во филмот „Снимател“
(на следната страна)*





*Сам пројив морето и машиније
Бастер Китон во „Морейловец“*

ни ги открива сите специфичности на Китоновитот хуморен стил: овде меланхолијата и рамнодушноста му се закануваат неповратно да го турнат во амбисот на апсурдот, но колку што проблемите повеќе се замрсуваат, толку тој наоѓа поефикасни одговори на заканите од цивилизациските химери.

Во еден од најубавите филмови на Бастер Китон *Генерал* (*The General*, 1926), тој излегува на мегдан со сета воена машинерија активирана на фронтовската линија. Бастер Китон јуриша со возот, кој предизвикува паника кај завојуваните

војски на американската Граѓанска војна. Во анализата на филмот *Генерал*, Дениел Моуз (Daniel Mose) подвлекува дека Бастер Китон во некои од најубавите секвенци во филмот „ја демонстрира способноста да се остане човечен и во исто време смешен, сеедно дали при тоа се работи за луѓе професионално посветени на сериозни професии, какви што се, на пример, железничарите или, пак, војниците на фронтот. Во последните секвенции од филмов ги гледаме заедно и обединети - Џони, Анабел и 'Генералот'. Ако машините се машини, а луѓето луѓе, тие, сепак, во механичкиот свет на филмот се, исто така, фантастично, но уверливо претставени како слични. Девојката и возот се поистоветени во чинот на киднапирањето и спасувањето, но и во подеднакво подарената љубов што херојот ја излева врз двата објекти. Херојот и возот се поистоветени во личноста на Џони, кинетичкиот херој на Китон, сместен во ерата кога машините побудуваат восхит. Тоа поистоветување е остварено низ фактот што Џони е претставен како специјализиран машиновозач, кој ја олицетворува славата на механиката. Јурејќи незапирливо со машината, од



*Големииот комичар Бастер Китон
во неговиот најславен филм „Генерал“*

друга страна, тој и самиот се претвора во сила, пробивна и непобедлива. Поставени така - момчето, девојката и локомотивата (со значајно име „Генерал“) стануваат романтично и динамично трио, коешто на крајот среќно го обединуваат споделените доживувања“.

Подеднакво апсурдно изгледаат и неговите авантури во филмот *Морейловец* (The Navigator, 1924), каде што на свое големо изненадување Бастер Китон открива дека тој е единствениот член на екипажот кој управува со прекуокеанскиот брод. Интересна е аналогијата на комедијата *Морейловец* што Дениел Моуз ја изведува со класичната трагедија, констатирајќи дека нивното „средство не се препознава во дијалогскиот текст и цитатите. Како да ја повторува претходната генерализација од трагедијата, комедијата на Китон ни го пренесува силно преживеаното чувство на судбината, соучесништвото меѓу универзумот и херојот, кого несопирливо го води трагичкиот модел на дејствието. Меѓутоа, тоа сепак не е трагичен, туку комичен модел на дејствието, или, подобро кажано, пародија на трагичкиот модел, изразена во апсурдниот фатализам, од кој произлегуваат серија исфорсирани движења во поведението на херојот, кој, се чини, реагира мошне енергично и напрегнато, но, на крајот на изнудените грчеви и напори, тој останува непоместен и стабилен. Трагедијата тече во една насока, а сите интенции на класичната комедија на Китон, сите насоки на неговиот хумор ја менуваат својата матрица или, пак, сочинуваат еден симетричен круг, кој, конечно, запира онаму каде што почнал“.

Гротеската, апсурдот и меланхолијата се излеваат и од анегдотската приказна *Снимател* (Cameraman, 1926), во која Китон, помешувајќи ги во една пригода ролните од различни филмови, ќе се најде меѓу лавовите во Африка, а веќе во идниот момент на Северниот пол, од каде новите ролни ќе го отргнат од канците на поларната мечка.

Секогаш сам и дистанциран од средината која нема ни волја ни дух да ја прифати неговата ексцентричност, Бастер Китон доследно се бори за правото на својата осаменост. Цената на таа борба ја плаќа со стоицистичка самоизолација, а сатиричките искри, што при тоа ги разгорува во раскошен бенгалски оган, ги опишува со мошне дискретен јазик, надворзувајќи се на грифитовската традиција на наративна мон-тажа.

Појавата на звучиот филм беше големиот алармантен сигнал дека хуморот на Бастер Китон е на зајдисонце. Во деценијата кога звукот завладеа низ целата продукција, авторот на *Генерал* речиси напoлно се повлече, но одговарајќи на повиците да се појавува како епизодист кај авторите како што се Били Вајлдер во *Булевар на самракои* (*Sunset Boulevard*, 1950); Мајкл Кертис во *Авантуриите на Хаклбери Фин* (1960); Стенли Крамер во *Тој луд, луд, луд свет* (*It's Mad, Mad, Mad, Mad World*, 1963); Ричард Лестер во *Чудни нешта се случуваат*



Херолд Лојд - миленик на просечниот Американец

ѝаѝѝѝ ѝѝ Форумѝѝ (A Funny Thing Happened on the Way to the Forum, 1966), итн.

За разлика од меланхолијата и осаменоста, што му даваа моторна сила на хуморот на Бастер Китон, Херолд Лојд (Harold Lloyd, 1893-1971) се специјализира за афирмација на оптимистичките сили и импулси во животот на просечниот Американец.¹ Патот до успехот го води овој миленик на луѓето кои со задоволство ѝ се препуштаа на ведрата смеа - уште од детски години на театарската сцена. Од својата дваесетта година веќе снима кај „Едисон“, Мек Сенет и Хел Роч (Hal Roach, р. 1891), кај кого добива можност да ја вообличи маската за ликот *Осамениѝѝ Лук* (Lonesome Luke), тажен аутсајдер, кој претставува своевиден антипод на ликот на Чаплин.

Наскоро, меѓутоа, ќе биде јасно дека на неговиот темперамент му е многу поблизок современиот, стандардизиран јунак, кој го прифаќа конформизмот без никакви морални дилеми и кризи. Оптимистичката насмевка на Херолд Лојд придоби многу симпатии меѓу гледачите, така што популарноста на овој лик кон крајот на дваесеттите години ќе го загрози престижот дури и на еден Чарли Чаплин. Неговата готовност да стаса до успехот без комплекси што им се припишуваат на сензибилните аутсајдери му беше извонредно блиска и стимулативна на просечниот Американец. Упорноста, ведрината и ефикасноста, тие својства на чие оживотворување вложува

1) Во анализата што Зигфрид Кракауер им ја посветува на ролјата и значењето на непредвидливото во американската комедија, тој ја издвојува комиката на Херолд Лојд и ја сместува во еквилибристичкиот паноптикум, кој едновременно и му се заканува на нашиот херој со својот апокалиптички неред и го подготвува неговиот триумф врз застрашувачкиот хаос: „Филмската комедија не ја става во прв план вештината на изведувачот при неговото противставување на смртта и при совладувањето на неможните тешкотии; понапред би можело да се каже дека таа ги омаловажува неговите способности во еден постојан напор успешниот исход да го прикаже како резултат на случајноста. Неочекуваните настани ја претекнуваат судбината; непредвидените околности сега ја навестуваат пропаста, а веднаш потоа од нив произлегуваат поволните констелации без никаква видлива причина. Погледнете го Херолд Лојд на облакодерот: од смртоносниот пад не го зачува неговата храброст, туку случајниот спој на надворешните и сосема неповрзани настани, кои, сеедно што не се насочени кон целта да му помогнат, толку совршено се сообразени, што тој не можеше да падне, дури ако тоа и го сакаше“.



*И симпатичниот Херолу Лојд
имаше недоразбирања со полицајта*

толку многу енергија и волја современиот американски филм, беа траен извор на хуморот на Херолд Лојд.

Подемот на неговиот успех почнува со комедијата *Дејетио на баба* (*Grandma's Boy*, 1921), за да добие полн замав во филмовите *Безбедноста на последно место* (*Safety Last*, 1923), во кој покажува и некои карактеристики на пожртвуваност за која не бара надомест и признанија, и *Бруцош* (*The Freshman*, 1925), каде што, исто така, манифестира својства на упорност која е слепа пред сите можни понижувања.

Интересно е дека за разлика од Бастер Китон, Херолд Лојд успешно ќе ја продолжи кариерата и по воведувањето на звукот. Меѓу повеќето забележани ролји, се издвојува онаа во филмот на Престон Старџес (*Preston Sturges*, 1884-1959) *Луѓа среда* (*Mad Wednesday*, 1947). Сепак, треба да се каже дека изворноста на оптимизмот, со кој Лојд се здоби со популарност, во делото на Старџес веќе е потемнета, но затоа, пак, хуморната ведрина и самодоверба се изродија со многу иронија во еден своевиден гротескен облик на хипокризијата и самоизмамата.

Меѓу останатите комичари што во дваесеттите години ги продолжија традициите на бурлеската воведена од Мек Сетнет мошне значајно место зазема и Хари Ленгдон (*Harry Langdon*, 1884-1944), чии успеси најчесто се поврзуваат со името и талентот на Френк Капра (*Frank Capra*, 1897-1991). Иако Ленгдон, како и многумина од неговите колеги, ја почна кариерата на комичар уште во својата десетта година, кога настапуваше во театар, тој дури во 1923 година успеа да го вообличи ликот според кој ќе стане популарен и ќе се издвои од армијата имитатори на големите ѕвезди на комедијата. А тој би можело да се дефинира како лице на инфантилен доселеник во светот на возрасните, кои тој никогаш нема да ги разбере. Но, зад тоа млечно или варосано лице на дете, кое како хипнотизирано минува низ бесконечниот лавиринт на опасностите, умее да се скрие и поболениот, садистички ум на вистинско чудовиште. Темните пориви, кои добро ги познава пониженото срце на детето, и агресивноста со која се одликува ова емоционално незосреано суштество ќе најдат најблизок сојузник во стравот и омразата спрема жените.

Во еден од најуспешните филмови на Ленгдон *Долги панталони* (*Long Pants*, 1927), тој ја предизвикува визијата на својата свадба, но, во исто време, сонува како целатски ја уби-



*Наивен, но латентно ошасен
Хари Ленгдон*

ва невестата, која уште не ја соблекла невестинската облека. Од другите филмови на Ленгдон, што ги правеше со Френк Капра, треба да се споменат комедиите *Јакиот човек* (The Strong Man, 1926) и *Скијник, скијник, скијник* (Tramp, Tramp, Tramp, 1926). Но, по прекилот на соработката со Френк Капра, чии заслуги за ликот на талентираниот актер ни самиот Ленгдон не успеа вистински да ги процени, неговата



*Најславниот комичарски тандем
Стен Лорел и Оливер Харди*

популарност почна нагло да опаѓа. Сеедно тој продолжи, сè до смртта да работи на филмот, понекогаш како пишувач на сценарија, понекогаш како режисер, а најчесто како гегмен. За тоа колкава беше неговата омиленост во годините на соработката со Капра говори и податокот дека своја публика имаа дури и овие обиди на Ленгдон да ги копира без многу инвенција анегдотите од своите некогашни филмови. Меѓутоа, ова



*Сџен и Олио во несекојдневни среџби со луѓето
и во конфликтџ со нив*

што сега се појавуваше како сурогат на изворниот хумор од филмовите како што е *Јакиоџи човек*, не можеше да се спореди ниту со едно комедиографско својство од претходниот опус.

Покрај заслугите што овие тројца комичари ги имаа за развојот на комедиографските жанрови, треба да се констатира дека во Холивуд и низа други извонредно талентирани комичари создаваа свој образец на хуморот и негуваа свој стил. Но, ним не им појде од рака да испливаат на површината на популарноста резервирана само за големи ѕвезди. Сепак, за хуморот на тандемот Стен Лорел (Stan Laurel, *псевд.* на Arthur Stanley Jefferson, 1890-1965) и Оливер Харди (Oliver Hardy, 1892-1957) не може да се каже дека беше лишен од оригиналност, свежина и непосредност. Владимир Петриќ смета дека Лорел и Харди „внесуваат во неговиот филм елементи на модерната комика, особено во потрагата по психолошкиот гег. За разлика од механичкиот гег, психолошкиот гег (кој сè повеќе го негуваат современите комичари) се засновува врз комиката која има превосходно внатрешна смисла; иако предизвикан од некоја апсурдна ситуација (која помалку е физичка, а повеќе емотивно-психолошка), психолошкиот гег првенствено влијае врз свеста на гледачот и предизвикува (можеби дури дополнително) низа асоцијации“. Меѓутоа, талентот на овие двајца комичари никогаш не беше така високо котиран како оној на Бастер Китон или на Херолд Лојд. А точно е, сепак, дека тие развија еден сосем самосвоен комедиографски стил и во своите комедии афирмираа некои колективни афинитети и преокупации што останаа достапни за комиката на другите, повисоко рангирани комичари. Во конфликтите и недоразбирањата што Лорел и Харди ги предизвикуваат со светот постои некаков идеализам, чија сила би требало да го искорени злото во светот или барем да ја оневозможи неговата власт.

Лорел и Харди, кои почнаа заеднички да настапуваат уште во 1927 година, ја продолжија успешно својата кариера и во епохата на звучниот филм, иако, според мислењето на голем број критичари, она што е најквалитетно во нивниот опус е снимено во раздобјето кога правеа кусометражни неми филмови. Најпознати наслови од овој период се *Битката на векови* (The Battle of the Century, 1927), комедија во која е инсценирана веројатно најголемата битка со торти, потоа *Двајца морнари* (Two Tars, 1928), со дотогаш невидени сцени на соо-

браќаен метеж, настанат по еден безначаен инцидент, и *Големата зделка* (Big Business, 1929).

Генерички, и тандемот Лорел и Харди тендира кон семејството ликови кои никако не можат да се сродат со околината на која ѝ припаѓаат. Но, непријателствата и апсурдните



*Старааа, но во последниот миѓ
џи избеѓнуваа несреќиите*

конфликти до кои доаѓа меѓу нив и средината не ги откриваат двајцата неприспособливи пријатели како саможиви или нарцисоидни силеции, туку, спротивно, тие најчесто се чувствителни инфантилци, кои без жестокоста на агресивните криминалци се борат да го зачуваат достоинството на пријателот. А нивната успешна кариера во периодот на звучниот филм ќе им донесе углед на најомилената комичарска двојка во историјата на филмот.



THE PERIOD OF SILENT FILM

Summary

Although the film was born one century ago, the need of the human to create and communicate through moving pictures goes back to the humankind's occurrence. The Egyptians and the Assyrians, the ancient Greeks and Chinese, the Renaissance masters and the scientists from Europe and America from the XVII and XIX century, energetically announced the appearance of a new medium, full of hope and promise. The outcome of the long research process for living picture production and projection as well happened on December 28th, 1895 with the first film projection presented in the famous "Grand Café" in Paris.

After centuries-old knowledge and the imprisoned imagination of the apparatus, without being able to make motion picture, the inauguration of the new medium and its promoters, the brothers Auguste and Louis Lumière, caused a remarkable medium explosion. Its flashes illuminated every spot of our planet. Less than two decades after this sensational happening, the film named the seventh art, started making its classics in the creative figures of David Griffith, Charlie Chaplin, Victor Sjöström, Friedrich Murnau, Erich von Stroheim and many other distinguished geniuses of the new art. Like Eisenstein himself, they did not limit their activity on carrying out of film works, but also took the task to define it aesthetically and to establish scientifically the artistic nature of this medium, that fiery became a great love and obsession not only of the film workers but of the whole humankind as well.

This *four-volume* edition of film history should give answers to some questions which not far ago were part of the preoccupations related to the rich experiences of traditional art (literature, theater, painting etc). Its goal was to answer whether there was any change of our attitude towards films and authors that were the objects of worship and cult devotion; whether the value measures underwent some changes under the pressure of time; whether the analyses of the film

development whose production and exploitation are ruled by profit and trade laws that are more decisive and crueller than those in the other arts, preserved their original independence; or whether the shadow of merchandised judgement of works fell over its findings, which, as we believed, won us over their side first of all because of their artistic essence. And finally, regardless whether masterpieces were made in silent film time or recently did not lose their theoretical value and attraction because of the influence on us of some innovative movement of some schools born in the years of social and cultural changes.

This film history pays a due attention to these, sometimes sharply pronounced dilemmas. Together with the speculations of a great number of controversial like-minded persons, sceptics or authorities well dug in their sophisticated prejudices, it often finds answers to the strengthening belief that the permanence and eternity of the masterpieces created in the first film century were more than obvious.

It was rather difficult to achieve economic laws stimulating and holding backwards the production rhythm of film industry. The casual interpretability in film production analysis was only found. As it is known, they function economically as industrial giant. Actually it is an aesthetically and at the same time an economic fact.

It is understood that an ideal film history besides elaborated in detail aesthetic, social, economic and political conditions making the national cinematographies similar or different is practically not-feasible task. In the realization of such a mega-text for each of the mentioned disciplines, a whole army of experts should be included.

In order to draw through the prism of our knowledge and experience the historical art perspective, we limited the domains of our object giving a characteristic to our century with its medium expansiveness. It will be of great interest for the realization of this project and for the film fans as well to make the beginnings of a new form of communication accessible and to mark the most significant phases in construction and development of film art with directness that would not press us between the unmovable chronological blocks of its aesthetic permanence. The great confidence in the methodological advantages of the periods where one can read the cinematographic metamorphosis rather early and often called revolutionary do not get a big value in our presentation. This is the reason for the distance towards triumphal judgement about the historical contributions of so-

me radical aesthetic movement or some charismatic name. As much as we like the differences of the merits of cult works and authors in the improvement of the latest medium, we will not be misled with the idea to put ourselves on the side of some attractive aesthetic doctrine disparaging and underestimating the contributions, or, even the intentions, of the other knowledgeable and interpretative systems. Neither we will take the side of the sceptics who reject to look at the possibility that reception could successfully converge in the duality between the filigree fracture of film picture or the refinement of narration, on one side, and the dramatic of film contents on the other. For us, it is equally unacceptable to lean toward one of the war sides defending or denying the theses that the reception is frail and incapable to reconcile the dramaturgical differences of the confronting genre conventions; and to weave them in sensibility that at final point is created by us as more discrete victory of our imagination on the outside disorder of contradictions.

Undoubtedly, the reader, whom this book is dedicated to, will observe with equal willingness the myth pictures of the heroic world of John Ford's work, as well as aura of mysticism, covered with destiny of Ingrid Bergman's characters or the cathartic poetry of the revolutionary rhetoric of Eisenstein.

But, since every form of critical thought has the tendency to warm for the harm of rush improvisations and doubtedfully makes analogies and opposites, we will not hesitate to call the negative tendencies with their real name. Therefore, the anomalies, close to tragical rebellious pathos in the opus of Nicholas Ray, who despite having more inspirative teachers and more talented pupils, preserved his position as a tragaedian and identified the effects of nihilism in the works of untalented routinists, should be rejected as a non-aesthetic syndrom. When some talented director is proclaimed as a poet of violence or a tragic ruler without power to rule, one day one risks to see the reconciliation and identification of the authentic hero and his clown imitator, or, the romantic looser and the hypocritic profiter of looseness.

However, the consequences of approach and touch of two stylistic entities are different, and we often call them both sides of the unique stylistic substance (the humour and tragicness, for instance). Rhetorically, in our interpretation of the work of the film authors, these two entities could contradict each other. But, put one beside

other, they cause a little aesthetic explosion and they change themselves into their opposites.

Thus, the grotesque, in the first period of Erich Stroheim's work or of our contemporary Quentin Tarantino, in touch with the mythic rhetoric, gains new psychological moral dimension and it crystallizes in some kind of bizarre amalgam of tragic with clear sobering humorous reflection.

The new constellation of the start affects changed into new emotions and values make the difference more obvious between the creative individuals historically formed under the influence of different schools and traditions. At the same time this constellation sharpens the dioptric and widens the vision field of hardly visible threads of togetherness and relationship that unite the divided authors from the distance of the past decades and geotechnical maps making them a big, victorious family.

This film history should not be read as those richly illustrated gigantic lexicons of aesthetic axioms including the nomenclature of phenomena gravitating towards the artistic film core; or escaping it towards other spherical regions of influence. Efforts have been made to put together the contributions of authors already called film classics and their influence on the next generations in the context of values expressing our knowledge and expectations of art; and it still does not have a pendant of popularity in other modern media.

On the pages of each volume of this history there are chapters historically valorizing the pioneers' attempts of an army of half-anonymous researchers devoted to the visionary instinct of their experiments and they risk to be underestimated and rejected from the honorable posts reserved for the successful authors and winners. Many of them still distinguish themselves with the stability of the builder's power of passionate explorers, always widening the banks of the historical course of the new art and deepening its bed with new abundance of knowledge and spiritual energy. Such builder's natures being children of their time and depending on the knowledge about the nature of film formed an appropriate time with a part of their visionary talent looking forward and belonging to the future. They appeared in all phases of film development and they still appear today inspiring its development.

The *first volume* of our history includes the prehistorical period of film ending with the first public projection in 1895. It has been followed by the period of pioneers' discoveries of the first cineastes

and their contribution in creating film into art and making it an economic branch developing into a powerful industry. The end of the First World War also marked the end of the pioneers' period and after that until the appearance of the sound film in 1927; the art of silent film and the great number of masterpieces were triumphing.

The *second volume* includes the period between the year of the first sound film appearance (1927) and the Second World War. It is not only time when sound victoriously dominated the screen underlining the realistic nature of film picture; it is an epoch when conditions for developing new genres were made; they could not appear in the silent film vegetating only in rudimentary form. The appearance of sound film gave an extraordinary inspiration to the restoration of national cinematographies; after long and exhausting crises, they started regaining their respect and success in their circles despite the danger of the giant Hollywood shadow. The increased interest for home production works was not noticed only in centers of traditional rivals of Hollywood like Paris, Rome or London; it was blazing among the filmmakers worldwide, even in the so-called over-sea countries though their works were unknown in Europe and America for years.

The *third volume* treats the post war years as very specific part of the film history. Inheriting the paradox of the war period when the war was raging and devastating the city parts of the occupied countries, although the American film was pushed aside from its markets, the studios worked at full steam. In France, the number of produced films increased from season to season. The cinemas in Great Britain were full and the documentary film school strengthening the spirit of resistance, developed to perfection all documentary genres. In the Soviet Union where Moscow and St. Petersburg studios were moved to the Asian republics, the documentary film reached a true renaissance.

After the liberation, the return of Hollywood domination could not stop the process of internationalization of cineastic values; even the most remote cinematography circles showed subtle sense for them, although their production till the end of the war meant nothing to the average but enlightened European. This period is also very significant because of the dynamism by which the aesthetic self-consciousness of new art made its way in all segments of film theory and practice. In numerous mainly developed countries, there was a great expansion of all kinds of film magazines. Professional periodi-

cals and journals had very important part and big influence. The number of international and national film festivals increased; the interest in the establishment of appropriate scientific and higher educational institutions - faculties for education of film workers, and of cinematheques for preserving the film inheritances, increased as well.

The *fourth volume* is about the development of the Macedonian film, its contents, problems and aesthetic varieties of its production. It also deals with the creative specification in the opus of the Macedonian authors and their success in the international scopes. This volume elaborates the metamorphoses which put the American film in arbitrary position in all world markets (except in the years of communist rule in the Soviet Union market and in the Eastern European countries), in spite of the efforts of numerous European and non-European governments to stimulate the home production subvening a part of projects production expenses estimated as significant for the culture of their country.

We try to match the presentation of historical facts, their exposure to changes influenced by time, and their permanent values of interest not only for people professionally dealing with film, but for the fans of the new medium who from early years know that the film attraction spreads from the spectacular look to the screen towards the knowledge of its origin and birth. Even more: to the visions created by their authors delivered to us like a magician; to directors and also to actors, cameramen, technicians who altogether are a cult family and their mastership even when we are on the edge of disbelief fill us endlessly with an enthusiasm and put us in a state that is understandable only for a dreamers and visioners.

(Translated by Kostadina Mokrova)

L'ÉPOQUE DU FILM MUET

Résumé

En dépit du fait qu'il n'y a qu'un siècle qui nous sépare de la naissance du cinéma, le besoin humain de faire des images mouvantes et de communiquer avec eux est vieux autant que l'humanité. Les Egyptiens et les Assyriens, les Grecs et les Chinois de l'antiquité, les maîtres de la Renaissance, et plus tard, les savants du XVIIIe et du XIXe siècle de l'Europe et de l'Amérique annonçaient par ses expérimentations la naissance du nouveau média avec une énergie de laquelle rayonnait un grand espoir et une grande promesse. Le processus des recherches, qui devaient résoudre non seulement le problème de la production des images vivantes mais aussi celui de leur présentation publique, finit le 28 décembre 1895, quand dans le célèbre Grand Café de Paris fut tenue la première projection de cinéma.

Les connaissances accumulées et l'immagination emprisonnée dans les appareils qui n'étaient pas capables de donner le mouvement à l'image pendant des siècles, après l'inauguration du nouveau média dont les promoteurs furent les frères Auguste et Louis Lumière, provoquèrent une inouïe explosion médiatique dont l'éclat éblouit même l'endroit le plus reculé de la planète. Deux décennies après cet événement sensationnel, le cinéma, promu comme septième art, se mit à donner ses classiques dans des personnages tels que David Griffith, Charles Chaplin, Victor Sjöström, Friedrich Murnau, Erich von Stroheim et d'autres incontestables génies du nouvel art qui, comme Eisenstein, par exemple, ne limitèrent pas son activités à la réalisation des oeuvres de la cinématographie, mais en plus, ils assumaient le devoir de définir esthétiquement et de poser scientifiquement les fondements de la nature artistique du média qui devint, comme une foudre, grand amour et grande obsession non seulement pour les gens qui s'en occupaient directement, mais pour l'humanité tout entier.

La publication de cette "Histoire du cinéma", conçue comme une édition de quatre volumes, doit répondre à certaines questions qui sont devenues, il y a longtemps, une composante des préoccupa-

tions qui ont un pendant dans la riche expérience des recherches des arts traditionnels (littérature, théâtre, peinture etc.). Elle se charge de répondre aux questions: est-ce que quelque chose est changée dans nos regards sur les films et les auteurs qui provoquaient autrefois une admiration et une adoration? est-ce que les valeurs de mesure, dont nous nous jurions autrefois, subissaient des changements importants sous le poids du temps? est-ce que l'analyse des processus du développement de l'art de cinéma, étant donné que les lois du profit et de la commerce s'imposent plus décisivement dans sa production et son exploitation que dans les autres arts, gardait son indépendance primordiale ou sur ses constatations tomba l'ombre du jugement mercantile des oeuvres qui, comme nous crûmes, nous attireraient en premier lieu avec son substance artistique? Finalement, est-ce que les chefs-d'oeuvre faits à l'époque du film muet, ou aux époques plus proches quand nous étions arrosés par des idées d'un mouvement innovant ou par une école née dans les effervescences sociales et culturelles, ne perdirent pas sa valeur théorique et son attirance?

Cette Histoire du cinéma consacre une attention redevable aux dilemmes parfois sévèrement exprimés et avec les spéculations des gens controverses, des sceptiques ou des autorités obstinément retranchés dans leurs préjugés sophistiqués, trouve des réponses qui renforcent la convictions que la durée, même l'éternité, des chefs-d'oeuvre, nés dans le premier siècle de la naissance du cinéma, est plus qu'évidente.

Ce qui "tait encore plus réalisable - expliquer exhaustivement les lois économiques qui stimulent ou rétrogradent le rythme productif de l'industrie de cinéma - ne trouvait qu'une explication sporadique dans les analyses de la production du cinéma qui, nous le savons bien, fonctionne économiquement comme un géant industriel. Le cinéma, en somme, est un fait esthétique et, en même temps, économique.

Il va de soi qu'une histoire idéale du cinéma, qui à côté les circonstances esthétiques élabore aussi les circonstances sociales, économiques et politiques qui font, d'ailleurs, semblantes ou différentes les cinématographies nationales, pratiquement est un devoir illusoire. Dans la réalisation d'un tel mégaprojet doit être incluse toute une armée d'experts pour toute discipline mentionnée.

Assumant le devoir de dessiner, à travers le prisme de nos expériences connaissables, la perspective historique d'un art qui avec son expansivité médiatique donne la marque à notre siècle, nous li-

mitons les domaines de nos buts. Il sera très utile si avec la réalisation de cette entreprise nous rapprochons aux amis du cinéma les débuts d'une nouvelle forme de communication et si nous marquons les plus importantes phases de la constitution et du développement de l'art de cinéma, immédiatement et sans nous coincer dans les blocs inébranlables de la chronologie de sa durée esthétique. La grande confiance dans les avantages des classifications périodiques déjà faites où on peut lire très facilement les transformations cinématographiques qui sont très souvent nommées révolutionnaires, dans nos récits n'obtiendra pas un grand prix. D'où la distance envers les jugements triomphalement prononcés sur les contributions historiques d'un radical mouvement esthétique ou d'un nom charismatique. Et bien que pour nous soient très chers les différences des mérites des oeuvres de culte ou des auteurs dans la perfectionnement du plus nouveau média, nous ne permettrons pas d'être emportés par l'idée de nous mettre du côté d'une attirante doctrine esthétique qui réduit et dévalorise les contributions, ou même les intentions, des autres systèmes connaissables et interprétatifs. Et nous ne nous mettrons pas du côté des sceptiques qui refusent considérer la possibilité que la réception peut converger efficacement dans une dualité entre les particularités affectives du cinéma et sa nature didactique, entre la facture en filigrane de l'image de cinéma ou le raffinement de la narration, d'une part, et la dramatique du sujet de cinéma, de l'autre. Pour nous est inacceptable également l'alternative de nous déférer d'une des parts belligérantes qui défendent ou démentent la thèse que la réception est irrésistible et incapable de réconcilier les différences dramaturgiques des conventions de genre opposées et de les entrelacer dans une sensibilité que, au bout du compte, nous la créons nous-mêmes comme une autre victoire discrète de notre imagination emportée sur le désordre extérieur des contradictions.

Sans doute le lecteur, auquel ce livre est destiné, observera avec la même aptitude les images mythiques du monde héroïque de l'oeuvre de John Ford, ainsi que l'aura du mysticisme qui entoure le destin des personnages d'Ingmar Bergman, ou la poésie cathartique de la rhétorique révolutionnaire d'Eisenstein.

Mais, étant donné que toute forme de la réflexion critique a la tendance naturelle de prévenir la malfaisance des improvisations prématurées, des analogies et des oppositions douteuses, nous ne voudrions pas nous empêcher de nommer les tendances négatives avec leur vrai nom. C'est pour cela que les anomalies apparentées à

celle qu'identifie le pathos tragique de la révolte dans l'oeuvre d'un Nicholas Ray, qui garda la position d'un tragique bien qu'il eût des professeurs plus inspiratifs et des disciples plus doués avec le nihilisme affectif des oeuvres des routiniers sans talent, nous les rejetons comme un syndrom hors esthétique. Quand un metteur en scène sans talent est proclamé poète de la violence ou gouverneur tragique privé du pouvoir de gouverner, on prend le risque de voir un jour la réconciliation et l'identification d'un héros authentique avec son imitateur de clown ou bien d'un perdant romantique avec son ambigu profiteur de la perte.

Cependant, il y a des conséquences différentes issues du rapprochement de deux entités stylistes qui sont souvent nommées la face et l'envers d'une seule substance styliste (l'humour et le tragique, par exemple). Dans notre interprétation des oeuvres des grands maîtres du cinéma, ces deux entités peuvent être rhétoriquement opposées, mais, l'une à côté de l'autre, ils causent une petite explosion esthétique se transformant dans sa contradiction. Ainsi, le grotesque, dans la première période de la puissance créatrice d'un Erich von Stroheim ou de notre contemporain Quentin Tarantino, en contact avec la rhétorique du mythe obtient une nouvelle dimension psychologique, se cristallisant dans une sorte d'un bizarre amalgame du tragique avec un reflet clair, humoristique et dégrisant.

La nouvelle constellation des affectations du début transformées en nouvelles émotions et en valeurs signifiantes font encore plus visibles les différences entre les individus créatifs, historiquement formés sous l'influence des différentes écoles et traditions. Mais, en même temps, cette constellation focalise la dioptrie et élargit l'horizon des fils, à peine perceptibles, de la mutualité et de l'alliance qui unissent les individus d'auteur, de la distance des décennies passées et des cartes géoethnique, en les faisant appartenir à une grande, victorieuse famille.

Cette Histoire du cinéma ne doit pas être lue comme on lit ces géantes encyclopédies d'axiomes esthétiques, abondantes en illustrations, contenant des nomenclatures des phénomènes qui gravitent autour d'un noyau du cinéma ou s'éloignent vers d'autres domaines sphériques de l'influences. Elle essaie de subsister dans son devoir de présenter toutes les contributions des auteurs, qu'on nomme déjà classiques du cinéma, avec leurs oeuvres et leur influence qu'ils exercèrent sur les générations suivantes, dans le contexte des valeurs

où sont gravées nos connaissances et nos espérances de l'art qui n'a pas encore son pendant parmi les médias modernes.

Sur les pages des volumes de cette Histoire du cinéma se trouvent des chapitres où se valorisent historiquement les essais pionniers d'une armée semi anonyme des chercheurs qui, tout en restant fidèles à son instinct visionnaire de ses épreuves, risquaient d'être sous estimés et rejetés des places d'honneur destinées aux créateurs prospères et aux titulaires victorieux. Beaucoup d'entre eux, cependant, se différencient par la persistance de leur puissances de constructeur en tant que chercheurs passionnés, élargissant toujours le lit du courant historique du nouvel art, approfondissant en même temps son fond avec une abondance du savoir et de l'énergie spirituelle. Ces constructeurs, restant le fruit d'un temps et dépendant des savoirs du cinéma formés dans une période respective, avec leur talent visionnaire regardaient en avant et appartenaient à l'avenir. Ils apparaissaient dans toutes les phases du développement du cinéma et apparaissent aujourd'hui stimulant son développement.

Le *premier* volume de notre Histoire du cinéma englobe la période préhistorique du cinéma qui finit avec la première projection publique en 1895. Puis, suit la période des découvertes pionnières des premiers cinéastes et leur contribution à la structuration du cinéma en tant qu'un art et une branche de l'économie qui se développe avec précipitation en industrie puissante. La fin de la Première guerre mondiale marque la fin de cette période pionnière, après quoi, jusqu'à l'apparition du film sonore en 1927, triomphent l'art du film muet et la grande maîtrise de leurs auteurs.

L'étape qui s'étend sur les années entre l'apparition du film sonore (1927) et la Deuxième guerre mondiale est englobée dans le *deuxième* volume. Ce n'est pas seulement l'époque où le son triomphant régnait sur l'écran, soulignant la nature réaliste de l'image de cinéma, mais une époque quand sont faites des conditions pour la naissance des nouveaux genres qui à l'époque du film muet ne pouvaient pas apparaître ou végétaient dans une forme rudimentaire. L'apparition du film sonore donna une impulsion inouïe au renouvellement des cinématographies nationales qui, bien que menacées par l'ombre géante d'Hollywood, commencèrent à reprendre, après des longues et épuisantes crises, sa réputation et moissonner des succès dans leur milieu. L'intérêt agrandissant pour les oeuvres de la production nationales n'apparut pas seulement dans les centres des rivaux traditionnels d'Hollywood, telles que Paris, Rome ou Londres,

mais il flammait parmi les cinéastes partout dans le monde, même dans des pays d'Outre-mer bien que les oeuvres des derniers fussent inconnues pour l'Europe et pour l'Amérique pendant des années.

Les années d'après-guerre dont nous parlons dans le *troisième* volume représentent une étape particulière dans l'histoire du cinéma. Ils héritèrent un paradoxe dû à la période d'après-guerre: bien que la guerre ravagât et dévastât des villes dans les pays occupés où le film américains était chassé du marché, les studios travaillaient à toute vapeur. En France, le nombre des films produits accroissait de saison en saison, les salles de projection en Grande Bretagne étaient pleines, l'école du film documentaire, qui endurcissait l'esprit de la résistance, développa à la perfection tous les genres. En Union Soviétique, où les studios de Moscou et de Leningrad étaient transférés dans les républiques asiatiques, le documentaire éprouva une véritable renaissance.

Le retour de la domination d'Hollywood après la libération ne put pas déjà empêcher le processus de l'internalisation des valeurs esthétique du cinéma pour lesquelles montrèrent un goût raffiné même les plus éloignés milieux cinématographiques dont la production ne signifiât rien, jusqu'à la fin de la guerre, pour l'Européen ordinaire mais cultivé. Cette période est importante par le dynamisme avec lequel la conscience esthétique propre au nouvel art transperçait tous les segments de la théorie et de la pratique du cinéma. Dans des nombreux milieux, généralement plus développés, on voit une expansion inouïe de toutes espèces des magazines de cinéma, parmi lesquels les publications périodiques spécialisées prennent une place importante et exercent une grande influence. Le nombre des festivals de cinéma nationaux ou internationaux croît aussi, ainsi que l'intérêt pour la création des hautes institutions respectives scientifiques et éducatives comme des facultés où se fait l'éducation des cadres de cinéma, ou des cinémathèques où se fait la conservation et la protection de l'héritage cinématographique.

Le *quatrième* volume contient les dates marquant le développement de la cinématographie macédonienne, la diversité esthétique et le problématique de la production, la particularité créative de l'oeuvre des auteurs de toutes les générations de cinéastes et les succès qu'ils moissonnèrent sur la scène internationale. Dans ce volume sont placées aussi les transformations avec lesquelles la cinématographie américaine est encore emmenée dans une position arbitraire sur

tous les marchés du monde (excepté les marchés de l'Union Soviétique et les autres pays de l'Europe de l'Est au cours des années du pouvoir communiste), malgré les tendances des nombreux gouvernements, européens ou noneuropéens, de stimuler la production nationale subventionnant une grande partie des frais des projets considérés comme importants pour la culture du pays respectif.

La façon de communication des faits historiques, leur réceptivité des changements apportés par le temps, mais aussi leur valeur durable, nous insistâmes que tout cela correspond aux intérêts non seulement des gens professionnellement voués au cinéma mais aussi aux fervents du nouveau média qui dès son plus jeune âge savent que l'attraction du spectacle du cinéma rayonne de l'écran vers les connaissances pour son origine et sa naissance. Et encore plus loin: jusqu'aux visions qu'un auteur nous émet comme un magicien et un illusionniste. Et aux metteurs en scène, mais aussi aux acteurs, aux opérateurs de prise de vue, aux techniciens, à tous ceux qui constituent une famille culte dont les maîtrises, nous enchantent infiniment même quand nous sommes au bord de l'improbabilité et nous emportent dans un état compréhensible seulement pour des rêveurs et des enthousiastes.

(Traduit en français par Natasa Gjondeva)

АБЕЦЕДЕН ИНДЕКС INDEX

Филмовите се приведени со искосени букви (италик), а имињата на филмските студија, претпријатија, институции и списанија се ставени во наводници.

- Acciaio* (Челик) 224
- Adorno, Theodor (Теодор Адорно) 40
- Adventures of Dolly* (Приклученијата на Доли) 104
- The Adventures of Huckelberry Finn (Авантурите на Хаклбери Фин) 399
- Аелија (Аелита) 334-337
- L'Affaire Dreyfus* (Аферата Драјфус) 34
- L'Affiche* (Оглас) 253
- After Many Years* (По многу години) 118
- Агаджанова - Шутко, Нина (Нина Агаџанова - Шутко) 304
- L'Âge d'or* (Златни времиња) 268, 271-273
- Agel, Henri (Анри Ажел) 237, 242, 245, 255, 257, 265, 267, 275, 312
- À la conquête du pôle* (Освојувањето на полот) 36-37
- Alberini, Filoteo (Филотео Алберини) 71-72
- Александар Невски (Александар Невски) 314
- Allain, Marcel (Марсел Ален) 58
- Amarcord* (Амаркорд) 80
- Ambrosio, Arturo (Амброзио) 72
- Angel* (Ангел) 358
- Anger, Keneth (Кенет Ендер) 268, 276
- Anna Boleyn* (Ана Болен) 176-177
- Анна Каренина (Ана Каренина) 280
- L'Année dernière à Marienbad* (Минатата година во Мариенбад) 243
- d'Annunzio, Gabriele (Габриеле Д'Анунцио) 71, 74, 76, 283
- Antonioni, Michelangelo (Микеланџело Антониони) 28, 214
- Apollinaire, Guillaume (Гијом Аполинер) 59
- À propos de Nice* (По повод Ница) 254
- L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Пристигнувањето на возот во станицата Сиота) 27-28, 255
- Aragon, Louis (Луј Арагон) 60, 266
- Arbuckle, Roscoe "Fatty" (Роско „Фети“ Арбакл) 394
- d'Arcy, Chevalier (Шевалие д'Арси) 19
- L'Argent* (Пари) 249
- Aristarco, Guido (Гвидо Аристарко) 241, 275, 300, 302, 310
- Armat, Thomas (Томас Армат) 24
- L'Arroseur arrosé* (Полиениот поливач) 26, 28-30
- Арсенал 322, 324-325

- Artaud, Antonin (Антонен Арто) 266
- As Seen Through a Telescope* (Како што е видено со телескоп) 68
- L'Assassinat du Duc de Guise* (Убиството на војводата од Гиз) 47-49
- L'Assommoir* (Отровница) 57
- Astex (Астекс) 39
- Assunta Spina* (Асунта Спина) 77-80
- Atlantis* (Атлантис; Пропаста на „Титаник“) 85-86
- Attack on a China Mission* (Напад врз една кинеска мисија) 66-67
- L'Auberge rouge* (Црвената крчма) 252
- Au pays des ténèbres* (Во земјата на мракот) 60
- Austerlitz* (Аустерлиц) 238
- Die Austernprinzessin* (Принцезата на остригите) 178
- Die Austreibung* (Истерување) 198
- Autant-Lara, Claude (Клод Отан-Лара) 249
- Les Bains de Diane à Milan* (Бањите на Дијана во Милано) 29
- Balazs, Bela (Бела Балаж) 84, 222, 306, 316, 318
- Ballet mécanique* (Механички балет) 256-257
- "Ballets suédois" (Шведски балет) 261
- Balzac, Honoré de (Оноре де Балзак) 252
- Барановская, Вера (В. Барановскаја) 314
- Barattolo, Giuseppe (Џузепе Баратоло) 77
- Barbaro, Umberto (Умберто Барбаро) 78
- Барышная и хулиган* (Госпоѓицата и хулиганот) 285
- Barque sortant du port* (Чунот го напушта пристаништето) 28
- Barry, Iris (Ајрис Бари) 131
- Le Bas de laine* (Волнената чорапа) 57
- Баталов, Николай 314
- The Battle of Gettysburg* (Битката кај Гетисбург) 126
- The Battle of the Century* (Битката на векот) 406
- Бауер, Евгений (Евгениј Бауер) 280, 282, 292
- Bazin, André (Андре Базен) 59-60, 71, 80, 135-136, 142, 166, 184, 202, 269-270, 376
- Beery, Wallace (Валас Бири) 132
- La Belle dame sans merci* (Неблагодарната убавица) 246
- La Belle Nivernaise* (Убавицата од Нивер) 252
- Benjamin, Walter (Валтер Бенјамин) 21
- Berg-Evjind och hans hustru* (Одметникот Евјинд и неговата жена) 147-148
- Bergman, Ingmar (Ингмар Бергман) 7, 153, 214, 411, 417
- Berlin die Symphonie einer Großstadt* (Берлин, симфонија на еден веллеград) 222-224
- Bernhard, Sarah (Сара Бернар) 48-49, 83, 90
- Bertini, Francesca (Франческа Бертини) 77, 79-80
- Big Business* (Големата зделка) 407
- The Big Parade* (Големата парада) 380-381
- The Big Swallow* (Големиот залак) 67-68
- Billy the Kid* (Били Киц) 383
- "Biograph" (Компанија „Бајограф“) 89-90, 98, 104, 107, 124, 127

- Birth of a Nation* (Раѓањето на една нација) 101-102, 105, 107, 110-115, 119-121, 347
- Bitzer, Billy (Били Бицер) 107, 114
- Bizet, Georges (Жорж Бизе) 176
- "Black Maria" (Филмско студио „Црна Марија“) 24
- Blackton, Stuart (Стјуарт Блектон) 98
- Blade of Satans Bog* (Страниците од книгата на сатаната) 162, 164
- Der blaue Engel* (Синиот ангел) 372-373
- Blind Husband* (Слеп сопруг) 360-361
- Блок, Александр 285
- Blom, August (Аугуст Блом) 82, 85-86, 162
- Blueberad's Eight Wife* (Осмата жена на Црвенобрадиот) 358
- Bogatjev, Petr (П. Богатирјов) 138
- Бондарчук, Сергей 238
- Borelli, Lyda (Лида Борели) 75-77
- Borges, Jorge Luis (Хорхе Луис Борхес) 374
- Bracco, Roberto (Роберто Брако) 78
- Bragaglia, Antonio Giulio (Антонио Џулио Браѓаља) 76
- Der brennende Acker* (Пламната ораница) 197
- Breton, André (Андре Брегон) 21, 132, 266, 271
- Брик, Лиља (Лилја Брик) 285
- Bruegel (Бројгел) 160
- Broken Blossoms* (Скршени цветови) 119-120, 348
- Броненосец „Појџмкин“* (Крстосувачот Потемкин) 70, 277-279, 298, 301-306, 308
- Brooks, Luise (Луизе Брукс) 216, 218, 222
- Les Bruleuses d'herbes* (Девојките палат трева) 28
- Brumes d'automne* (Есенски магли) 253
- Brunius, John (Џон Бруниус) 162
- Buchowetsky, Dimitri (Димитри Буховецки) 215
- Die Büchse der Pandora* (Кутијата на Пандора) 216, 218
- Бухџа смерџи* (Заливот на смртта) 336
- Buñuel, Luis (Луис Буњуел) 265-276, 364
- Cabiria* (Кабирија) 39, 71, 73-76, 107
- La Caduta di Troia* (Падот на Троја) 74
- "Cahiers du cinéma" (Списание „Каје ди синема“, „Филмски тратки“) 169, 208
- Calder, Alexander (Александер Калдер) 268
- Calmettes, André (Андре Калмет) 48-51
- Cameraman* (Снимател) 395, 398
- Canudo, Ricciotto (Ричото Канудо) 239-241, 249
- Capra, Frank (Френк Капра) 339-340, 402, 404
- Carl, Renée (Рене Карл) 55
- Carmen* (Кармен) 176
- Carné, Marcel (Марсел Карне) 214, 227
- Caserini, Mario (Марио Казерини) 74, 76
- La Catastrophe de la Martinique* (Катастрофата на Мартиник) 44
- Cavalcanti, Alberto de Almeida (Алберто Кавалканти) 249, 253
- Cavaleri, Lina (Лина Кавалери) 78
- Cendrars, Blaise (Блез Сандрар) 234

- Chaney, Lon (Лон Шанеј) 152
- Un Chapeau de paille d'Italie* (Италијанска сламена паларија) 225-226, 263-264
- Chaplin, Charles-Charlie (Чарли Чаплин) 39, 51, 54, 99-100, 132-142, 243, 256, 276, 290, 347-348, 370, 385-394, 400, 409, 415
- Charensol, Georges (Жорж Шаренсол) 215
- "Châtelet" (Театар „Шатле“) 33
- Chevalier, Maurice (Морис Шевалие) 357
- Un chien andalou* (Андалузиски пес) 266, 268-273, 364
- Chopin, Fr. (Фредерик Шопен) 257
- Christensen (Christiansen), Benjamin (Бенјамин Кристенсен или Кристијансен) 86-87, 160
- La Chute de la Maison Usher* (Падот на куќата Ашер) 249, 253, 270
- "Ciné" (Неделно списание „Сине“) 242, 250
- La Cinémathèque française (Француска кинотека) 60, 252
- "Cines" (Претпријатие „Чинес“) 72
- The Circus* (Циркус) 388-392
- The Citadel* (Цитадела) 383-384
- City Lights* (Светлините на велеградот) 136
- Civilization* (Цивилизација) 126
- Clair, René (Рене Клер, *исево*. на René Chomette) 39, 225-227, 246, 252, 254, 259-264, 368, 371
- The Cleptomaniac* (Клептоман) 96
- "Club des Amis du Septième Art" (Клуб на пријателите на седмата уметност) 240
- Cocteau, Jean (Жан Кокто) 274-276
- Coeur fidèle* (Верно срце) 252
- Cohen at Conney Island* (Коен на островот Кони) 127
- Cohl, Émile (Емил Кол) 51
- Le Collier vivant (Живиот гердан) 55
- Collins, Alfred (Алфред Колинс) 70
- "Compagnie des films d'art" (Претпријатие за уметнички филмови) 48-50
- Coogan, Jackie (Џеки Куган) 99-100, 387
- Cooper, Garry (Гари Купер) 373
- La coquille et le clergymen* (Школката и свештеникот) 266
- The Corsican Brothers (Корзикански браќа) 68
- Le Couronnement du Tsar Nicolas II* (Крунисувањето на царот Никола II) 28-29
- Cronin, Archibald (Арчибалд Кронин) 383
- The Crowd* (Толпа) 381-384
- The Cure* (Лекување) 138
- Curtiz, Michael (Мајкл Кертис) 399
- Чардњин, Пётр (Пјотр Чардњин) 280, 282
- Человек с киноаппаратом* (Човекот со камера) 287, 289-290
- Чепинчиќ, Мирослав 4
- Чёршово колесо* (Тркалото на гаволот) 328
- Чухрај, Григ. (Григориј Чухрај) 335
- Dagmar, Berthe (Берта Дагмар) 55
- Dagover, Lil (Лил Даговер) 186
- Dali, Salvador (Салвадор Дали) 266, 268-271
- Die Frau mit den Orchideen* (Дама со орхидеи) 208
- Данс макабръ, *Danse macabre* (Смртен танц) 282

- Dante (Данте) 73
- Daudet, Alphonse (Алфонс Доде) 252
- A Day from a Collier's Life* (Еден ден од животот на рударите) 70
- Dean, James (Џејмс Дин) 83
- "Decla-Bioscop" (Компанија „Декла“) 174, 206
- Le Débarquement du congrès de photographie à Lyon* (Симнување од брод на учесниците на конгресот за фотографија во Лион) 27
- Debussy, Claude (Клод Дебиси) 257
- Le Déjeuner de bébé* (Појадокот на бебето) 26
- Delluc, Louis (Луј Делик) 230, 240-244, 246, 255
- DeMille (De Mille), Cecil B. (Blowud) (Сесил Б. Де Мил) 103, 349-354
- Deren, Maya (Маја Дерен) 276
- The Deserter* (Дезертер) 126
- De Sica, Vittorio (Виторио Де Сика) 274, 365
- Desnos, Robert (Робер Деснос) 268
- Les Deux timides* (Двајцата срамежливици) 264
- The Devil is a Woman* (Гаволот е жена) 374
- The Devil's Passkey* (Калаузот на гаволот) 360-362
- Dickson, W.K. Laurie (Лори Диксон) 24
- Dies Irae* (Ден на гневот) 167
- Dietrich, Marlène (Марлен Дитрих) 82, 358, 373-374
- Dishonoured* (Обесчестена) 373
- Disque 927* (Плоча 927) 257
- Dixon, Thomas (Томас Диксон) 111
- A Dog's Life* (Кучешки живот) 141-142, 386
- Don Juan et Faust* (Дон Жуан и Фауст) 248-249
- La Donna nuda* (Гола жена) 76
- Достоевски, Фјодор 88, 187
- Doublier, Francisque (Франциск Дублие) 28
- Довженко, Александр Петрович 311, 321-327
- Драма в кабаре футуристичов номер 13* (Драмата во кабарето на футуристите број 13) 282
- Дранков, Александр 279-281
- Dreams Money Can Buy* (Соништа кои можеме да ги купиме за пари) 267-268
- Dreyer, Carl Theodor (Карл Теодор Дреер) 48, 86-87, 160-170
- Dr. Jekyll & Mr. Hide* (Доктор Џекил и господин Хајд) 196
- Dr. Mabuse der Spieler* (Доктор Мабусе коцкар) 171-172, 207, 210, 214
- Duchamp, Marcel (Марсел Дишан) 268
- Duel In the Sun* (Двобој на сонце) 384
- Duhamel, Georges (Жорж Дијамел) 40
- Dulas, Germaine (Жермен Дилак) 230, 245-246, 256-257, 267
- Dumas, Alexandre (Александар Дима) 73
- Dupont, Ewald André (Евалд Андре Дупон) 191-192, 215
- Durrand, Jean (Жан Диран) 55
- Duse, Eleonora (Елеонора Дузе) 83
- Du Skal aere din hustru* (Почитувај си ја сопругата) 164
- "Eastman-Kodak" (Компанија „Истман-Кодак“) 90, 227
- Easy Street* (Мирната улица) 136, 138

- "Eclair" (Фирма „Еклер“) 50, 55, 60
- Edison, Thomas Alva (Томас Едисон) 22-24, 27, 36, 89, 92
- "Edison" (Фирма „Едисон“) 89, 93-94, 96, 98, 104, 400
- Еггерт, Константин (К. Егерт) 333-334
- Эйзенщейн, Сергей Михайлович (Сергеј Михајлович Ејзенштейн) 7, 70, 79, 103-104, 120-121, 157, 184, 210, 217, 277-279, 285, 297-311, 314, 316, 321, 324, 327-328, 338, 352, 354, 368, 411, 417
- Eldorado* (Елдорадо) 247-248
- Emak Bakia* (Емак Бакија) 256
- Емлер, Фр. 335
- Enoch Arden* (Енох Арден) 118
- En rade* (Каж сидриштето) 253
- Entr'acte* (Меѓучин) 260-262
- Erstein, Jean (Жан Ерстен) 47-48, 235, 240, 247-253, 255, 269
- Эренбург, Илья (Илја Еренбург) 220
- Ермолев 279
- „Ермолев“ 284
- Ernst, Max (Макс Ернст) 268
- Erotikon* (Еротикон) 156
- L'Escamotage d'une dame* (Исчезнувањето на една дама) 33
- "Essanay" (Компанија „Есенеј“) 136
- L'Étoile de mer* (Морска ѕвезда) 268
- Ett Farligt Frieri* (Кога љубовта заповедува) 160
- Étude cinégraphique sur une arabe* (Кинеграфска етида за една арабеска) 256-257
- Евгений Онегин (Евгениј Онегин) 280
- The Ex-Convict* (Бившиот робијаш) 96
- Facial Expressions* (Изрази на лицето) 68
- Fairbanks, Douglas (Даглас Фербанкс) 121-122, 125, 346-348, 388
- Falconetti, Renné (Рене Фалконети) 166
- "Famous Players" (Друштво „Прочуени актери“) 90, 92
- "Famous Players-Lasky" (Здружение „Прочуени актери“) 346
- Fanck, Arnold (Арнолд Фанк) 220-221
- Fantômas* (Фантомас) 59-62
- Le Fantôme du Moulin Rouge* (Фантомот на Мулен Руж) 262
- Faradey, Michael (Мајкл Фарадеј) 19
- Faust* (Фауст) 199-200
- „ФЕКС“ („Фабрика на ексцентричниот актер“) 327-328
- Fellini, Federico (Федерико Фелини) 80
- La Femme du nulle part* (Жена од никаде) 244, 246
- La Fête espagnole* (Шпанска свеченост) 245-246
- Feuillade, Louis (Луј Фејад) 56-61, 260
- Feyder, Jacques (Жак Фејдер) 227
- Ein fideles Gefängnis* (Веселиот затвор) 176
- Fièvre* (Треска) 241, 243-244
- La Fin du monde* (Крајот на светот) 238
- Die Finanzen des Großherzogs* (Финансиите на надвојводата) 198
- Finis Terrae* (На крајот на светот) 253
- Fireworks* (Огномет) 268
- "First National" (Компанија „Ферст нејшнел“) 122, 141, 342
- Flaherty, Robert (Роберт Флаерти) 203-204, 348, 375-379

- The Floor Walker* (Надзорникот во продавницата) 138
- La Folie du Dr Tube* (Лудилото на д-р Тиб) 232-233
- "*Folies-Bergères*" (Кабаре „Фоли Бержер“) 60
- Foolish Wives* (Палави жени) 361, 363
- Ford, Charles (Шарл Форд) 148, 152, 246
- Ford, John (Џон Форд, *исевр.* на Sean O'Feeney) 7, 114, 347, 411, 417
- Forbidden Paradise* (Забранетиот рај) 355, 357
- Fosco, Piero (Пјеро Фоско) - *исевр.* на Џ. Пастроне
- Four Devils* (Четириите ѓаволи) 202
- Fox, William (Вилијам Фокс) 91, 201
- "Фок" (Компанија „Фокс“) 342
- France, Anatole (Анатол Франс) 48
- Frau im Mond* (Жена на Месечината) 214
- Die Frau mit den Orchideen* (Дамата со орхидеи) 206
- The Freshman* (Бруцош) 402
- Freud, Sigmund (Зигмунд Фројд) 267, 271
- Die freudlose Gasse* (Улица без радост) 159, 217, 219-220
- Freund, Carl (Карл Фројнд) 200, 203
- Friese, Green, William (Вилијам Фриз-Грин) 23-24
- Fronaie, Pierre (Пјер Фронде) 151
- A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (Чудни нешта се случија на патот до Форумот) 399-400
- Gad, Urban (Урбан Гад) 82, 85, 87
- Galeen, Henrik (Х. Гален) 196
- Gallone, Carmine (Кармине Галоне) 76
- Gance, Abel (Абел Ганс) 230-239, 252
- Garbo, Greta (Грета Гарбо) 82, 154-155, 158-159, 217, 345, 358
- Гардин, Владимир 332-333
- Gaumont, Léon (Леон Гомон) 55-62
- "Gaumont" (Фирма „Гомон“) 55-62, 71, 279
- "La Gazette des Septs Arts" (Весник на седумте уметности) 240
- Geheimnisse einer Seele* (Тајната на една душа) 217-218
- The General* (Генерал) 396-399
- Генерална линия в. Сџарое и новое*
- Genuine* (Генуина) 187, 208
- Герасимов, Сергей 334
- Gertrud* (Гертруда) 168-170
- Die Gezeichneten* (Жигосани) 163
- Giacomo, Salvatore de (Салваторе де Џакомо) 80
- Gilbert, John (Џон Џилберт) 345-346
- Gish, Lillian (Лилијан Гиш) 115, 119-120, 152
- Glaum, Louise (Луиз Глом) 121
- Göbbels, Joseph (Јозеф Гебелс) 224, 306
- Гогољ, Николай (Николај Гогољ) 88, 198, 324, 328
- The Gold Rush* (Златна треска; Потера по злато) 136, 385-386, 388-390
- Goldwyn, Samuel (Семјуел Голдвин, в. Metro-Goldwyn-Mayer) 91
- Der Golem* (Голем) 180-182, 185
- Голубой ексџрес* (Синиот екс-прес) 338
- Гончаров, Василий 280
- Горкий, Максим (М. Горки) 314

- „Госкино“ 368
- Gösta Berlings Saga* (Сага за Геста Берлинг) 154, 156, 158-159
- Göthe, Johann Wolfgang (Јохан Волфганг Гете) 200-201
- "Grand Café" (Гранд кафе) 17, 25, 28, 31-32, 409, 415
- Grandma's Boy* (Детето на баба) 402
- Grandma's Reading Glass* (Бабината лупа за читање) 68-69
- The Great Dictator* (Големиот диктатор) 142
- The Great Train Robbery* (Големиот грабеж на возот) 70, 95-97
- (El) Greco (Ел Греко) 182
- Greed* (Алчност) 362-365, 368-369
- Gregor, Josef (Јозеф Грегор) 17
- Gregor, Ulrich (Улрих Грегор) 189, 192, 212
- Grémillon, Jean (Жан Гремијон) 227
- (Musée) Grévin (Музеј на восочни фигури „Гревен“) 23, 44
- Grierson, John (Џон Грирсон) 70, 378
- Griffitt, David W. (Дејвид В. Грифит) 39, 48, 67, 74, 79, 98, 101-121, 124-125, 127, 132, 135, 142, 145, 162, 206, 233, 235, 243, 314, 347-348, 360, 388, 398, 409, 415
- Grillparzer, Franz (Франц Грилпарцер) 150
- Grivolas (Гривола) 41
- Grüne, Karl (Карл Грине) 192-193
- Guazzoni, Enrico (Енрико Гвацони) 72, 74
- Gunnar Hedes Saga (Сага за Гунар Хеде) 156, 158
- Haevnens Nat (Нок на одмазда) 86
- Haggar, Walter (Волтер Хегар) 70
- Halbblut* (Полукрвен коњ) 206
- Hallelujah* (Алелуја) 382
- Hamlet* (Данскиот принц Хамлет) 81
- Хансен, Кај 279-280
- Hansen, Lars (Ларс Хансен) 152
- Ханжонков 279
- Harbou, Thea von (Теа фон Харбоу) 197-198, 206, 212-213
- Hardy, Oliver (Оливер Харди) 393, 403, 405-408
- Harlan, Veit (Фајт Харлан) 178
- Harrington, Curtis (Кертис Харингтон) 276
- Hart, William S. (Вилијам С. Харт) 120-121
- Hartlaub, G. (Г. Хартлауб) 222
- Hauptmann, Gerhardt (Герхард Хауптман) 86
- Hauptmann, Karl (Карл Хауптман) 198
- Häxan* (Гатање) 160
- Hays, Will (Вил Хајс) 346
- "Hays Office" (Уред на Здружението "Famous Players") 346
- Hearts of the World* (Срцата на светот) 347, 360
- Det Hede Blod* (Врелата крв) 82
- Hecht, Ben (Бен Хект) 370
- Det Hemmelighedsfulde X* (Таинствениот Икс) 86
- Henley Regatte* (Регатата во Хенли) 65
- Хераклит 231
- Hern Arnes Pengar* (Богатството на господин Арн) 156-158, 161
- Herzog, Werner (Вернер Херцог) 222
- Heuzè, André (Андре Езе) 51
- Hilde Warren und der Tod* (Хилда Варен и смртта) 206
- Hintertreppe* (Скали за послугата) 190
- Histoire d'un crime* (Историјата на едно злосторство) 44-45

- Historia di un Pierrot* (Приказна за еден Пјеро) 77
- Hitchcock, Alfred (Алфред Хичкок) 347, 352, 354
- Hitler, Adolph (Адолф Хитлер) 174, 179
- Holger-Madsen (Холгер-Мадсен) 85-86, 162
- Холодная, Вера (В. Холоднаја) 281, 284, 292
- Хомер 73, 232
- L'Homme-Orchestre* (Човекот за сè) 34
- Homunculus* (Хомункулус) 180, 182
- Honegger, Arthur (Артур Хонегер) 234
- Hotel Imperial* (Хотелот Империял) 159
- Hudain, Robert (Роберт Уден) 33
- Hugo, Victor (Виктор Иго) 232-233
- Hutte, Otto (Ото Хуте) 210
- Ibsen, Henrik (Х. Ибсен) 148
- The Immigrant* (Дојденецот) 137-140
- Ince, Thomas Harper (Томас Харпер Инс) 103, 121, 123-127, 132, 135, 182-183
- The Indian Massacre* (Индијанскиот колеж) 125
- Das indische Grabmal (Индискиот надгробен споменик) 86
- Inferno* (Пеколот) 74
- Ingeborg Holm* (Ингеборг Холм) 149
- Ingmarsarvet* (Наследството на Ингмар) 150, 160
- Ingmarssönerna* (Ингмаровите синови) 150
- L'Inhumaine* (Нечовечна) 249
- Инкижинов, Валерий 320
- Intolerance* (Нетрпеливост) 67, 79, 107, 109, 113-119, 145, 162, 206, 314
- Irwin, May (Меј Ирвин) 91
- Isn't Life Wonderful* (Нели животот е прекрасен) 123
- История гражданской войны* (Историја на граѓанската војна) 287
- It's Mad, Mad, Mad, Mad World* (Тој луд, луд, луд, луд свет) 399
- Иван Грозный (Иван Грозни) 157, 314
- Jacob, Max (Макс Жакоб) 59
- J'accuse* (Обвинувам) 233-234
- Ягодика любви* (Јаготка на љубовта) 324
- Jannings, Emil (Емил Јанингс) 178, 192, 199-200, 215
- Janovitz, Hans (Ханс Јановиц) 184, 186, 196
- Der Januskopf* (Главата на Јанус) 196
- Jasset, Victorin (Викторен Жасе) 56, 58, 60
- Jean, René (Рене Жан) 52-53, 150, 253
- Jenkins, Francis (Френсис Џенкинс) 24
- Jenseits der Straße* (Од другата страна на улицата) 220
- Jessner, Leopold (Леополд Јеснер) 190, 194
- Jones, Jennifer (Џенифер Џонс) 384
- Judex* (Жидекс) 59, 61
- Judith of Bethulia* (Јудита од Бетулија) 106-107
- Julian, Rupert (Руперт Џулиен) 362
- Юткевич, Сергей (Сергеј Јуткевич) 330, 332
- Jutzi, Phil (Фил Јуци) 220

- Kabinett des Doctor Caligari* (Кабинетот на доктор Калигари) 184-188, 207-208
- Karin Ingmarsdotter* (Карин, ќерката на Ингмар) 150
- Kärlek och Journalistik* (Љубовта и новинарството) 156
- Karlsten, Rune (Руне Карлстен) 160
- Касьянов, Владимир (Вл. Касьянов) 282
- Кауфман, Михаил 288
- Keaton, Buster (Бастер Китон) 133, 348, 393-400, 402-403, 406
- Kennedy, Jeremiah (Џеремаја Кенеди) 90
- Керенский, Александр (Александар Керенски) 307
- Kettelhut, Erik (Ерик Кетелхут) 210
- "Keyston" (Компанија „Кистон“) 127-128, 136
- The Kid* (Џеке), 99-100, 386-387
- The King of Kings* (Крал на кралевите) 352, 354
- „Кинонеделя“ (Неделни филмски новости) 287
- „Кино-Правда“ (Месечен филмски преглед „Киновистина“) 287-288, 290
- Кинотека, Француска - в. La Cinémathèque française
- Кинотека на Македонија 14, 88, 227, 229
- Kirsanoff, Dimitri (Димитри Кирсанов) 253
- Klostret i Sendomir* (Манастирот кај Сендомир) 150
- Der Knabe in Blau* (Џетето во сино) 196
- Köhlhiesels Töchter* (Ќерките на Колизел) 178
- Kökarlen* (Кочијаш) 150-151
- Конец Санкт-Петербурѓа* (Крајот на Санкт Петербург) 316-318, 320
- Korda, Alexander (Александар Корда) 153
- Козинцев, Григорий 327-330
- Krasauer, Siegfried (Зигфрид Кракауер) 110-111, 165-167, 210, 217, 222, 224, 262, 264, 376, 378, 387, 400
- Kraly, Hans (Ханс Крали) 176
- Kramer, Stanley (Стенли Крамер) 399
- Krauss, Werner (Вернер Краус) 186, 217
- Kрест и маузер* (Крст и маузер) 333
- Kriemhilds Rache* (Одмаздата на Кримхилда) 210
- Кулешов, Лев 291-297, 300, 314, 327
- Кунг Фуце 231
- Kurz, Rudolf (Р. Курц) 209
- Кузмина, Елена 331
- Labiche, Eugène (Еужен Лабиш) 263
- Laboratoire de Méphistophélès* (Лабораторијата на ѓаволот) 38
- Lacombe Georges (Жорж Лакомб) 254
- Ladri di bicicletta (Крадци на велосипеди) 365
- Lady Windermere's Fan* (Лепезата на леди Виндермир) 355
- Laemmle, Carl (Карл Лемле) 91
- Laffay, Albert (Албер Лафе) 140
- Laffitte, André (Андре Лафит) 47-49
- Laffitte, Paul (Пол Лафит) 47-49
- Lagerlöf, Selma (Селма Лагерлеф) 150, 156, 158-160

- Lamprecht, Gerhard (Герхард Лам-
прехт) 220
- Lang, Fritz (Фриц Ланг) 157, 171-
172, 186, 188, 198, 200, 205-215,
282
- Langdon, Harry (Хари Ленгдон)
132-133, 339-340, 348, 393, 402-
404, 406
- Langlois, Henri (Анри Ланглоа) 60,
252
- Larsen, Vigo (Виго Ларсен) 82
- Lasky, Jesse (Деси Ласки) 91 - в.
Famous Players - Lasky
- The Last of the Line* (Последниот од
племето) 126
- Laurel, Stan (Стен Лорел, *исево*, на
Arthur Stanley Jefferson) 393,
403, 405-408
- Laust, Eugène (Јуџин Лауст) 24
- Lautréamont (Лотреамон) 268
- Lavedan, Henri (Анри Лаведан) 50
- Лавренев, Бор. 335
- Lean, David (Дејвид Лин) 70
- Le Bargy, Charles (Шарл Л'Баржи)
48, 50-51
- „ЛЕФ“ (Списание) 298
- Léger, Fernand (Фернан Леже) 249,
256-257, 268
- Lehar, Franz (Франц Лехар) 366
- Lemaitre, Jules (Жил Леметр) 48
- Leni, Paul (Паул Лени) 215
- Ленин, Владимир 284, 289-290, 299
- Ленинская кино-правда* (Ленино-
вата киноистина) 289-290
- Leonardo da Vinci (Леонардо да
Винчи) 19, 310
- Le Prince (Ле Пренс) 23
- LeRoy, Marvin (Мервин Лерој)
347
- Lester, Richard (Ричард Лестер)
399
- Der letzte Mann* (Последниот чо-
век) 190, 194, 197-198, 200
- L'Herbier, Marcel (Марсел Лербие)
230, 247-250
- Le Livre magique* (Волшебната
книга) 38
- Die Liebe der Jeanne Ney* (Љубовта
на Жана Неј) 220
- The Life of an American Fireman*
(Животот на еден американ-
ски пожарникар) 94
- Liguoro, Giuseppe di (Џузепе ди
Лигоро) 74
- Limelight* (Светлините на сцената)
136
- Lind, Alfred (Алфред Линд) 85
- Linder, Max (Макс Линдер, *исево*,
на Gabriel Leuvielle) 39, 51-54,
58, 137-138, 140, 385
- Lindgren, Ernest (Ернест Линд-
грен) 106, 116, 120, 289, 308
- Лисенко, Наталија (Наталија Лис-
енко) 88, 281
- The Little Doctor* (Малиот доктор)
69
- Le Livre magique* (Волшебната
книга) 38
- Lloyd, Harold (Херолд Лојд) 132,
348, 393, 400-402, 406
- Le Locataire diabolique* (Гаволски-
от станар) 36, 38
- Loew, Marcus (Маркус Лу) 91
- London, Jack (Џек Лондон) 104,
296
- Long Pants* (Долги пантолони)
339-340
- Lorca, Federico Garcia (Федерико
Гарсија Лорка) 269
- Лотман, Юрий (Јуриј Лотман) 136
- Louisiana Story* (Приказна од Лу-
изијана) 377-378
- Lovejagten paa Ellore* (Лов на лав)
81
- The Love Parade* (Љубовна парада)
357
- Lubitsch, Ernst (Ернст Лубич) 173,
175-178, 215, 347, 355-359, 368

- Луч смерти* (Зракот на смртта) 296
- Lumière, Antoine (Антоан Лимиер) 25, 32
- Lumière, Auguste (Огист Лимиер) 15-17, 24-32, 39, 44, 227, 255, 279, 409, 415
- Lumière, Louis (Луј Лимиер) 15-17, 24-32, 39, 44, 227, 255, 279, 409, 415
- "Société Lumière" (Компанија „Лимиер“) 30, 65, 279
- Луначарский, Анатолий (Анатолиј Луначарски) 284, 286
- MacDonald, Jeanette (Џенет Мекдоналд) 357-358
- Madame Du Barry* (Мадам Дибари) 175-176
- Mad Wednesday* (Луда среда) 402
- Maggi, Luigi (Луиџи Маџи) 72
- Magnusson, Charles (Чарлс Магнусон) 146, 156
- Маяковский, Владимир (Вл. Маяковский) 282, 285, 298
- Максимов, Владимир 281
- Ma l'amor mio non muore* (Но мојата љубов не умира) 76
- Male and Female* (Машки род и женски род) 354
- Малевич К. 298
- Манаки, Јанаки 62-63, 88
- Манаки, Милтон 62-63, 88
- Mann, Heinrich (Хајнрих Ман) 372
- Man of Aran* (Човекот од Аран) 376-377
- Manzini, Italia Almirante (Италија Алмиранте Манџини), 78
- Manzoni, Alessandro (Алесандро Манџони) 73
- Maré, Rolf de (Ролф де Маре) 261
- Marey, Etienne-Jules (Етјен-Жил Маре) 21, 23
- The Mark of Zoro* (Во знакот на Зоро) 104
- Marriage by Motor* (Венчавка во автомобил) 70
- Marsh, Mae (Ме Марш) 118
- Martin, Marcel (Марсел Мартен) 114, 180
- Martoglio, Nino (Нино Мартољо) 77-79
- Mary-Go-Round* (Вртелешка) 362
- Maskarag* (Маскарада) 334
- Maïïb* (Мајка) 312-318
- Maté, Rudolph (Рудолф Мате) 168
- "Le Matin" (Весник „Л'Матен“) 60
- Maupassant, Guy de (Ги де Мопасан) 53, 104
- Max cherche une fiancée* (Макс бара свршеничка) 53
- Max et l'inauguration de la statue* (Макс и откривањето на кипот) 53
- Max Linder contre Nick Winter* (Макс Линдер против Ник Винтер) 54
- Max virtuose* (Макс виртуозот) 53
- May, Joe (Џо Меј) 206, 223
- Mayer, Karl (Карл Маер) 182-184, 186-190, 192, 194, 196, 198, 202, 222
- Медвежја свадба* (Мечешка свадба) 333
- Механика головного мозга* (Механиката на големиот мозок) 314
- Мейерхолд, Всеволод (Всеволод Меерхолд) 279, 285, 292-293, 298, 300, 328, 336
- Méliès, Gaston (Гастон Мелиес) 38
- Méliès, Georges (Жорж Мелиес) 30-40, 43-44, 52, 65, 68-69, 71, 94, 96, 104, 262
- Melodie der Welt* (Мелодијата на светот) 225
- Menschen am Sonntag* (Луѓе в недела) 224

- Menichelli, Pina (Пина Меникели) 78
- Menilmontant* (Менилмонтан) 253
- Mérimé, Prosper (Проспер Мери-ме) 176
- Merry Widow* (Веселата вдовица) 366
- "Metro-Goldwyn-Mayer"; MGM (Компанија „Метро-Голдвин-Маер“) 215, 342, 366, 380
- Metropolis* (Метрополис) 211-214
- Metz, Christian (Кристијан Мец) 290, 302
- „МХАТ“, Московский Художественный академический театр“ (МХАТ, Московски уметнички академски театар) 314
- Michaël* (Михаел) 164
- Miles, Harry J. (Хари Џ. Мајлс) 89
- Miles, Herbert (Херберт Мајлс) 89
- Milhaud, Darhius (Дариус Мило) 249
- Mitry, Jean (Жан Митри) 97, 106, 112, 118, 123-124, 146, 149-150, 152, 157, 171, 182, 186, 190, 196, 198, 208, 212, 217, 219, 234, 279, 282, 364, 372, 387
- Mittler, Leo (Лео Митлер) 220
- Moana* (Моана) 377
- Modot, Gaston (Гастон Модо) 55
- Molander, Gustav (Густав Моландер) 150, 160
- Molière (Молиер) 200-201
- Montague, Ivore (Ајвор Монтефу) 321
- Monte Carlo* (Монте Карло) 358
- Morfinisten* (Морфинисти) 86
- Morin, Edgar (Едгар Морен) 26, 58, 69, 200
- Morocco* (Мароко) 373
- La Mort du Soleil* (Смртта на Сонцето) 246
- Mose, Daniel (Дениел Моуз) 397-398, 400
- Москва (меѓународен фестивал) 383
- Москвин, Иван 332
- "Motion Pictures Patent Company" 90
- Mottershaw, Frank (Френк Мотершоу) 70
- Mounet-Sully, Jean (Жан Мунет-Сили) 48
- Mourlet, Michel (Мишел Мурле) 352
- The Mouse in the Art School* (Глушец во уметничкото училиште) 69
- Moussinac, Léon (Леон Мусинак) 157, 238
- Мозжухин, Иван (Иван Можухин) 88, 281-284, 292, 294
- Der müde Tod* (Уморена смрт) 188, 206-208
- Mukarovsky, Jan (Јан Мукаржовски) 136-138
- Murnau, Friedrich Wilhelm (Фридрих Вилхелм Мурнау) 162, 168, 188, 190, 192, 194-205, 209, 215, 282, 348, 378-379, 381
- Musidora (Мизидора) 59-60, 83
- Mussolini, Benito (Бенито Мусолини) 80
- Mutiny on a Russian Battleship* (Бунтот на рускиот крстосувач) 70
- "Mutual" (Компанија „Мјучуел“) 136, 138, 140
- Muybridge, Eadweard (Едвард Мајбриџ) 20-21
- Накануне* (Спроти новите дни) 280
- На красном фронте* (На црвениот фронт) 292
- Napook of the North* (Нанук од север) 375-376, 378
- Napoléon* (Наполеон) 236-238

- The Navigator* (Мореппловец) 396, 398
- He dла генеџ родившиџ се* (He e родена за пари) 285
- Ned Mød Vaabne* (Долу оружјето) 86
- Negri, Pola (Пола Негри) 88, 159, 176
- Negrone, Baldassare (Балтасаре Негрони) 77
- Необычайные приключения мистера Вестџа в сџране большевиков* (Необичните доживувања на мистер Вест во земјата на советите) 293-294
- „Нептун“ 284
- "Nero" (Компанија „Неро“) 174
- Nerval, Gérard de (Жерар де Нервал) 266
- Newton, Isaac (Исак Њутн) 19
- Niblo, Fred (Фред Нибло) 159
- Nick Carter* (Ник Картер) 58, 60
- Die Niebelungen* (Нибелунзите) 157, 208-213
- Nielsen, Asta (Аста Нилсен) 82-85, 87, 217
- Nietzsche, Friedrich (Фридрих Ниче) 231
- Ninotchka* (Ниночка) 358
- Ноневски, Борис 14
- "Nordisk Films Kompagni" 81-82, 86, 162
- Normand, Mabel (Мејбел Норман) 128
- Nosferatu eine Symphonie des Grauens* (Носферату, симфонија на ужасот) 168, 188, 196-197, 201
- Novarro, Ramon (Рамон Новаро) 346, 356
- Новий Вавилон* (Новиот Вавилон) 330-331
- Obey, André (Андре Обеј) 246
- Ordet* (Збор) 168
- O'Henry (О'Хенри) 104, 296
- Октябрь* (Октомври) 307-308, 317, 338
- Olsen, Ole Andersen (Оле Олсен) 81
- Los olvidados* (Забораените) 271
- Det omringede huset* (Опколена кука) 151
- On the Waterfront* (Доковите на Њујорк) 371, 373
- Opiumdrømmen* (Опиумски снитта) 86
- "Oscar" (Награди „Оскар“) 357, 382
- Островский, Александр (Ал. Островски) 298
- Отец Сергий* (Отец Сергеј) 283, 334
- Otello* (Отело) 74
- Our Daily Bread* (Лебот наш насушен) 203
- Our Daily Bread* (Лебот наш насушен, реж. К. Видор) 382
- Our Hospitality* (Нашето гостопримство) 394
- Pabst, Georg Wilhelm (Георг Вилхелм Пабст) 159, 214, 216-221
- "Paramount" (Компанија „Парамант“) 121-122, 203, 215, 342, 366, 370
- Paris qui dort* (Париз којшто спие) 260-261
- La Passion de Jeanne d'Arc* (Страдањата на Јованка Орлеанка) 161, 164-167
- La Passion du Christ* (Страдањата на Исус) 43-44
- Пастернак, Борис 285
- Pasteur* (Животот на Пастер) 250
- Pastrone, Giovanni (Џовани Пастроне, *исевр.* Piero Fosco) 73-76

- Patalas, Enno (Ено Паталас) 189, 192, 212
- Pathé, Émile (Емил Пате) 41
- Pathé, Charles (Шарл Пате) 41-46, 48, 50, 52-53, 55, 62, 227, 262
- "Pathé", "Frères Pathé" (Компанија „Пате“, „Браќата Пате“) 41-46, 50, 52, 55, 60, 62, 71, 227, 279
- Paul, Robert William (Роберт Вилијам Пол) 32, 65, 70
- Павлов, Иван Петрович 300, 314
- Peck, Gregory (Грегори Пек) 384
- Péret, Benjamin (Бенжамен Пере) 266
- Pest in Florenz* (Чумата во Фиренца) 206
- Пётр Великий* (Петар Велики) 280
- Петриќ, Владимир 175, 253, 406
- Phantom* (Фантом) 198
- Phantomas* (Фантомас) 57
- Philipe, Gérard (Жерар Филип) 83
- Picabia, Francis (Франсис Пикабија) 261
- Pick, Luru (Лупу Пик) 189-191, 194, 215, 219
- Pickford, Mary (Мери Пикфорд) 117, 122, 124, 346-348, 388
- Pigen unden Faederland* (Девојката без татковина) 82
- The Pilgrim* (Ацијата) 136, 142
- Пиковая дама* (Пикова дама, 1910) 280
- Пиковая дама* (Пикова дама, 1916) 282
- "Pittaluga" (Труст „Питалуга“) 80
- Pitts, Zazu (Зазу Питс) 363, 365
- Plateau, Joseph (Жозеф Плато) 19
- Платон 21, 231
- Roe, Edgar Allan (Едгар Алан По) 104, 249, 253
- Погачиќ, Владимир 210, 370
- Похождения Октябрины* (Авантурите на Октомврина) 327-328
- Поликушка* 281, 332
- Pommer, Erich (Ерих Помер) 174, 186
- Porta, Giovanni Batista della (Џовани Батиста дела Порта) 19
- Porter, Edwin S. (Едвин С. Портер) 70, 79, 93-98, 103, 106
- Портрети Доријана Грея* (Сликата на Доријан Греј) 279
- Потомок Чингисхана* (Потомокот на Џингис Кан) 318-320
- По закону* (Според законот) 294-296
- Praesidenten* (Претседател) 162
- Praesteenken* (Вдовицата на свештеникот) 163
- Предачки* 63
- Преображенская, Ольга (Олга Преображенскаја) 336
- La Pressa di Roma* (Освојувањето на Рим) 72
- Привидени, којторое не возвраќајќи* (Привидението што не се враќа) 338
- Процес о три милиона* (Процес за три милиони) 335
- „Пролеткулт“ (Театар) 298, 300, 302
- "Prometeus" (Компанија „Прометеус“) 174
- Promio, Eugène (Ежен Промио) 28-29
- Pro Patria* 82
- Proszinski, Casimir (Казимир Прожински) 24
- Протазанов, Яков (Јаков Протазанов) 282-283, 334-337
- Psilander, Valdemar (Валдемар Псиландер) 83-84
- Пудовкин, Илларионович Всеволод 291-292, 300, 311-321, 327
- Die Puppe* (Кукла) 178

- Purviance, Edna (Една Парвиенс) 370, 388
- Пушкин, Александар 88, 282
- Quaranta, Lydia (Лидија Кваранта) 78
- Les Quatre cents farces du diable* (Четиристотини ѓаволштини) 36
- Queen Kelly* (Кралицата Кели) 367
- Quo vadis?* (Кво вадис?) 71-72, 74
- Raffles, The Amateur Cracksam* (Рафл, џетлмен провалник) 98
- Ragghianti, Carlo (Карло Рагијанти) 389, 392
- Rapsodia satanica* (Ѓаволска рапсодија) 76
- Raskolnikow (Раскољников) 187
- Ray, Man (Мен Реј) 256, 268
- Ray, Nicholas (Николас Реј) 7, 411, 418
- Reed, Carol (Керол Рид) 70
- La Reine Élisabeth* (Кралицата Елизабета) 49, 90
- Reinhardt, Max (Макс Рајнхарт) 176, 178, 196
- Reinman, Walter (Валтер Рајман) 188
- Reisz, Karel (Карел Рајс) 94-95
- Réjane (Режан, *исевр.* на Gabrielle Réju) 48
- Le remords de Judas* (Ќаењето на Јуда) 50
- Renoir, Jean (Жан Реноар) 227, 244, 368
- Resnais, Alain (Ален Рене) 244
- Le retour à la raison* (Враќање кон разумот) 256
- Le retour d'Ulisse* (Враќањето на Одисеј) 49-50
- Revolution Brylup* (Свадба сред револуција) 82-83
- Reynaud, Émile (Емил Рејно) 19, 23
- Rhythmus 21, 23, 25* (Ритам 21, 23 и 25) 267
- Rice, John C. (Џон Рајс) 91
- Richter, Hans (Ханс Рихтер) 267
- Richter, Paul (Паул Рихтер) 210
- Riefenstahl, Leni (Лени Рифенштал) 221
- Rien que les heures* (Само часови) 253
- Rippert, Otto (Ото Риперт) 180, 182, 206
- Roach, Hal (Хел Роч) 400
- Robbery of the Mail Coach* (Разбојнички напад врз поштенската кочија) 70
- Robinson, Arthur (Артур Робинзон) 194
- Rockefeller (Рокфелер) 122
- Roget, Peter Mark (Питер Марк Роџет) 19
- Röhrig, Walter (Валтер Рерих) 188
- Ромашков, Владимир 280
- Роом, Абрам (Абрам Ром) 333, 336, 338
- Rostand, Edmond (Едмон Ростан) 48, 50
- Rotha, Paul (Пол Рота) 70, 325
- La Roue* (Тркало) 234-236, 238
- Ruby Gentry* (Руби Џентри) 384
- „Рус“ 284
- Russell, Ken (Кен Расел) 214
- Ruttman, Walter (Валтер Рутман) 222-224, 253
- Rÿe, Stellan (Стелан Ри) 87-88, 180
- Sadoul, Georges (Жорж Садул) 23, 39, 42, 44, 55, 67, 83, 85, 114, 123, 148, 198, 211, 236, 243, 252-253, 256, 272, 275, 352, 358, 381

- Safety Last* (Безбедноста на последно место) 402
- Saint-Saëns, Camille* (Камиј Сен-Санс) 282
- The Salvation Hunters* (Ловци на спасот) 369
- Le Sang du poète* (Крвта на поетот) 274-276
- Санин, Александр (Александар Санин) 280, 332
- Sartre, Jean-Paul (Жан-Пол Сартр) 376
- Satana lukujuccii* (Сатаната ликува) 282
- Satanas* (Сатана) 196
- Saturday Night, Sunday Morning* (Сабота навечер, недела наутро) 95
- The Scarlet Empress* (Црвената кралица) 374
- The Scarlet Letter* (Гримизно писмо) 152
- Scènes de la vie telle qu'elle est* (Сцени од животот таков каков што е) 56, 58
- Scenes from Real Life* (Сцени од реалниот живот) 56, 98
- Schatten* (Сенки) 194
- Der Schatz* (Благо) 217
- Scherben* (Трошки) 190
- Schiller, Friedrich (Фридрих Шилер) 73
- Schloß Vogelöd* (Замокот Фогелед) 196
- Schnedler-Sørensen, Eduard (Едуард Шнедлер-Соренсен) 85
- Schneevoigt, George (Георг Шневојт) 87
- Schopenhauer, Arthur (Артур Шопенхауер) 231
- Schuhpalast Pinkus* (Салонот за чевли Пинкус) 176
- Scipione l'Africano* (Сципион Африканецот) 76
- Sehnsucht* (Копнеж) 196
- Selznik, David (Дејвид Селзник) 384
- Sennett, Mack (Мек Сенет, *исво.* на Michael Sinnot) 51, 103, 121, 127-133, 135-136, 138, 140, 142, 262-263, 385, 393, 400, 402
- Serena, Gustavo (Густаво Серена) 77-80
- Shakespeare (Шекспир) 73, 98, 104
- Shanghai Express* (Шангај експрес) 373-374
- Shearer, Norma (Норма Ширер) 344, 356
- Shipp, Cameron (Камерон Шип) 128
- Shoulder Arms* (Пушка на рамо) 139, 142
- Siegfrieds Tod* (Смртта на Зигфрид) 210
- Симфония Донбасца* (Симфонијата на Донбас) 290
- Siodmak, Robert (Роберт Сиодмак) 224
- Sjöström, Victor (Виктор Шестрем) 87, 143-153, 155-157, 159-160, 162, 348
- Skladanowski, Max (Макс Складановски) 24
- Slavehandels sidste Offer* (Трговија со бело робје) 81
- Славински, Е. 285
- Смртта на Иванна Грознога* (Смртта на Иван Грозни) 280
- The Smiling Lieutenant* (Насмеаниот поручник) 358
- Smith, George (Џорџ Смит) 65, 68-69, 94, 96
- Smultronstället* (Дивите јагоди) 153
- "Société des amis de Fantômas" (Друштво на пријателите на Фантомас) 59
- Sontag, Susan (Сузан Зонтаг) 20, 290
- Сорок первый* (Четириесет и првиот, реж. Лавренев) 335

- Сорок и првиот* (Четириесет и првиот, реж. Гр. Чухрај) 335
La Sortie des usines Lumière (Излегување од фабриката) 15-16, 26
La Soufriante Madame Beudet (Насмејаната госпоѓа Беде) 244, 246
La Sourie blanche (Белото глувче) 57
 Souvestre, Pierre (Пјер Сувестр) 58
De Sorte Masker (Црни маски) 158
Spansk Elskov (Шпанска љубов) 82
Sperduti nel buio (Загубени во мракот) 77-79
 Spinoza, Baruch de (Барух де Спиноза) 231
Spione (Шпиони) 214
Spiritisten (Спиритисти) 86
The Squaw Man (Мажот на Индијанката) 354
Стрелачка (Штрајк) 299-300, 302, 304-306, 308
 Сталин 308, 334
 Stanford, Leland (Лиланд Стенфорд) 22
 Станиславски, Константин 282, 294
 "Star Film" 38-39
 Старевич, Владислав 282
Старое и новое (= *Генерална линија*) (Старо и ново, или: Генерална линија) 308-310
Стенка Разин (Стенка Разин) 280
 Sterling, Ford (Форд Стерлинг) 128-129, 132
 Sternberg, Josef von (Јозеф фон Штернберг) 82, 348, 367-374
 Stevenson, Robert (Роберт Стивенсон) 196
 Stiller, (Mosche) Mauritz (Мориц Стилер) 82, 87, 146, 155-160, 162, 348
 St John, All (Ел Сент Џон) 394
 Stocker, Brahm (Брем Стокер) 196
 Stradivarius, Antonio (Антонио Страдивариус) 234
Die Straße (Улица) 192-193
Street Scene (Улична глетка) 383
 Stroheim, Erich von (Ерих фон Штрохајм) 7, 347-348, 359-368, 382, 409, 412, 415, 418
The Strong Man (Јакиот човек) 404, 406
The Student Prince (Принцот студент) 355-356
Der Student von Prag (Прашкиот студент) 87-88, 180
 Sturges, Preston (Престон Старџес) 402
Сумка дипломата (Дипломатска актовка) 324
Sunset Boulevard (Булевар на самракот) 399
Сумурун (Сумурун) 178
Sunnyside (Сончевата страна) 142
Sunrise (Зора) 201-203, 381
De Svarta Maskerna (Црни маски) 156
 "Svensk Filmindustri" 87, 146, 156, 161
 С.В.Д. 330
 Swain, Mack (Мек Свејн) 132
 Swanson, Gloria (Глорија Свансон) 132, 341, 346, 354, 367
Sylvester (Дочек на Новата година) 189-190
Шахматна жорјачка (Шаховска треска) 314
Шинел (Шинел) 328
 Шкловский, Виктор (В. Шкловски) 336
 Шуб, Эсфирь (Есфир Шуб) 210

- Tabu* (Табу) 203-204, 378-379
- Das Tagebuch einer Verlorenen* (Дневникот на загубената) 218, 220
- Tarantino, Quentin (Квентин Тарантино) 7, 412, 418
- Тарковский, Андрей (Андреј Тарковски) 214
- Tartuff* (Тартиф) 200
- Темков, Кирил 4
- The Ten Commandments* (Десетте божји заповеди) 350-354
- The Temptress* (Заводнички) 159
- Teresa Raquin* (Тереза Ракен) 79
- Terje Vigen* (Терје Виген) 147-148
- Terrible Explosion in a Coalmine* (Страшната експлозија во јагленокопот) 70
- Thalberg, Irving (Ервин Талберг) 363, 380
- Their First Misunderstanding* (Нивното прво недоразбирање) 124
- The Thief of Bagdad* (Багдадскиот крадец) 125
- Three Women* (Три жени) 355
- Til Osterland* (Ерусалим) 160
- Тимченко, Йосиф (Јосиф) 24
- Тиссэ, Эдуард (Едуард Тисе) 302
- Толстой, Алексей (Алексеј Толстој) 335
- Толстой, Лев (Лав Толстој) 88, 104, 111, 281, 332, 334, 384
- La Tour de Nesle* (Кулата на Несле) 238
- The Tower of Lies* (Кулата на лагите) 152
- The Tramp* (Скитник) 138
- Tramp, Tramp, Tramp* (Скитник, скитник, скитник) 404
- Трауберг, Илья (Илја Трауберг) 338
- Трауберг, Леонид 327-330, 338
- Третъя Мещанская* (Третата Мещанска) 333, 336
- "Triangle" (Филмска компанија „Трајангл“, в. "Paramount") 121, 127
- Три песни о Ленине* (Три песни за Ленин) 290
- Троцки, Л. 308
- Trouble in Paradise* (Неволи во рајот) 358
- Le Trust* (Труст) 57
- Le Tunnel sous la Manche ou le cauchemar franco-anglais* (Тунелот под Ламанш или француско-англиска бркотница) 38
- The Turn In the Road* (Скршнување од патот) 380
- Turpin, Ben (Бен Терпин) 130, 132
- Two Tars* (Двајца морнари) 406
- UFA (Претпријатие "Universum-film Aktiengesellschaft") 173-174, 200, 215
- Ulmer, Edgar (Едгар Улмер) 224
- Under the Red Robe* (Под свечен плашт) 153
- Underworld* (Подземје) 370-371
- "United Artists" (Компанија „Јунајтед артистс“) 342, 347-348, 388
- "Universal" (Компанија „Јуниверзал“) 342, 360
- Gli Ultimi giorni di Pompei* (Последните денови на Помпеја) 72, 107
- Unser tägliches Brot* (Лебот наш насушен) 220
- Уилошнение* (Сигнал) 286
- Urban, Charles (Чарлс Урбан) 62
- Urban, Max (Макс Урбан) 88
- Valentino, Rudolph (Рудолф Валентино, псевд. на *Rudolfo Guglieni*) 83, 343, 346
- Vampyr* (Вампир) 168-169

- Les Vampires* (Вампири) 59-61
- Vampyren* (Вампир или моќта на една жена) 156
- Variété* (Вариете) 191-192
- Вася-реформатор* (Реформаторот Васја) 324
- Veidt, Conrad (Конрад Фајт) 186, 215
- Великий ушешител* (Големиот тешител) 296
- Vendömer* (Искушение) 151
- Verga, Giovanni (Џовани Верга) 78
- Verne, Jules (Жил Верн) 35
- Die Verrufenen* (Озлогласените) 220
- Вертов, Дзига (Сига Вертов, *исевр.* на Денис Кауфман) 222, 287-292, 298, 300, 302, 311, 327
- Les Victimes d'alcoolisme* (Жртвите на алкохолизмот) 44-45
- Vidor, King (Кинг Видор) 348, 380-384
- Vigo, Jean (Жан Виго) 227, 254
- Visconti, Luchino (Лукино Висконти) 28
- "Vitagraph" (Компанија „Витаграф“) 56, 60, 89, 98
- Война и мир* (Војна и мир) 238
- Vollbrecht, Karl (Карл Фолбрехт) 210
- Волков, Александр 282
- Le Voyage à travers l'impossible* (Патувањето низ неможното) 36
- Le Voyage automobile Paris - Monte Carlo en deux heures* (Патувањето од Париз до Монте Карло за два часа) 37
- Le Voyage dans la Lune* (Патувањето на Месечината) 34-36
- Le Voyage imaginaire* (Замисленото патување) 262
- „Вуфка“ (Студио) 324
- Wagner, Fritz Arno (Фриц Арно Вагнер) 219
- Walking Down Broadway* (Прошетка низ Бродвеј) 368
- War and Peace* (Војна и мир) 384
- Warm, Herman (Херман Варм) 186
- "Warner Brothers" (Компанија „Ворнер брадерс“) 342
- Way Down East* (Долу на исток) 120-121
- The Wedding March* (Свадбениот марш) 361, 366-367
- Wegener, Paul (Паул Вегенер) 180-181, 185
- Das Weib des Pharao* (Жената на фараонот) 177
- Die Weisse Hölle von Piz Palü* (Белиот пекол Пиз Пали) 221
- Welles, Orson (Орсон Велс) 28, 214, 244, 275, 352, 354
- Wells, Herbert George (Х. Џорџ Велс) 35
- Wiene, Robert (Роберт Вине) 186-188, 208
- Wilde, Oscar (Оскар Вајлд) 355
- Wilder, Billy (Били Вајлдер) 224, 368, 399
- Williamson, James (Џејмс Вилијамсон) 65-69, 94-95, 276
- The Wind* (Ветер) 143-144, 149, 151-153
- Wollen, Peter (Питер Волен) 299-300
- A Woman of Paris* (Парижанка) 388
- Woman of the Sea* (Жената од морето) 370
- The Woman Trial* (Жената пред суд) 159
- Wood, Frank (Френк Вуд) 110
- Why Change Your Wife?* (Старите сопруги за нови) 354
- Wyler, William (Вилијам Вајлер) 249

- Зархи, Натан 314
- Закованная фильмой* (Магосана од филмот) 285-286
- Zessa, Ferdinand (Фердинан Зека) 42-45
- Земля* (Земја) 325-326
- Zigomar contre Nick Carter* (Зигомар против Ник Картер) 60
- Zigomar, Peau d'Anguille* (Зигомар Жагулата) 60
- Zinnemann, Fred (Фред Цинеман) 224
- Zola, Émile (Емил Зола) 44-45, 57, 60, 79, 249
- La Zone* (Зона) 254
- Зозловлев 279
- Zukor, Adolph (Адолф Цукор) 90-91
- Звенигора* 323-324
- Желябуский, Юрий (Юриј Желябускиј) 336
- Жизнь на жизнь* (Живот за живот) 283, 292



АЗБУЧЕН ИНДЕКС НА ФИЛМОВИТЕ

- Авантюристите на Октомврина* (Похождения Октябринь) 327-328
- Авантюристите на Хаклбери Фин* (The Adventures of Huckelberry Finn) 399
- Аелията* (Аэлита) 334-337
- Александар Невски* (Александр Невский) 314
- Алелуја* (Hallelujah) 382
- Алчност* (Greed) 362-365, 368-369
- Амаркорд* (Amarcord) 80
- Ана Болен* (Anna Boleyn) 176-177
- Ана Каренина* (Анна Каренина) 280
- Андалузиски пес* (Un chien andalou) 266, 268-273, 364
- Ангел* (Angel) 358
- Арсенал* 320, 324-325
- Асунтия Спина* (Assunta Spina) 77-80
- Атлантис* (Atlantis), в. Пропаста на „Титаник“ 85-86
- Аустерлиц* (Austerlitz) 238
- Аферата Драјфус* (L'Affaire Dreyfus) 34, 44
- Ацијата* (The Pilgrim) 136, 142
- Бабината луѓа за читање* (Grandma's Reading Glass) 68-69
- Багдадскиот крадец* (The Thief of Bagdad) 125
- Бањите на Дијана во Милано* (Les Bains de Diane à Milan) 29
- Бебето и девојчето* 32
- Безбедноста на последно место* (Safety Last) 402
- Белиот ѝекол Пиц Пали* (Die Weisse Hölle von Piz Palü) 221
- Белото глувче* (La Sourie blanche) 57
- Берлин, симфонија на еден велеград* (Berlin die Symphonie einer Grosstadt) 222-224
- Бившиот робујаш* (The Ex-Convict) 96
- Били Кио* (Billy the Kid) 383
- Битката кај Гетисбург* (The Battle of Gettysburg) 126
- Битката на векови* (The Battle of the Century) 406
- Благо* (Der Schatz) 217
- Богатството на господарин Арн* (Hern Arnes Pengar) 156-158, 161
- Бруцош* (The Freshman) 402
- Булевар на самракот* (Sunset Boulevard) 399
- Бунтот на рускиот крстосувач* (Mutiny on a Russian Battleship) 70
- Вампир, или моќта на една жена* (Vampyren) 156
- Вампир* (Vampyr) 168-169
- Вампири* (Les Vampires) 59-61
- Вариете* (Variété) 191-192
- Вдовицата на свештеникот* (Praesteenken) 163
- Венчавка во автомобил* (Marriage by Motor) 70

- Верно срце* (Coeur fidèle) 252
Веселата вдовица (Merry Widow) 366
Веселиот зајвор (Ein fideles Gefängnis) 176
Ветер (The Wind) 143-144, 149, 151-153
Во знакот на Зоро (The Mark of Zoro) 104
Војна и мир (Война и мир) 238
Војна и мир (War and Peace) 384
Волнената чорапа (Le Bas de laine) 57
Волшебната книга (Le Livre magique) 38
Во земјата на мракот (Au pays des ténèbres) 60
Враќање 221
Враќањето кон разумот (Le Retour à la raison) 256
Враќањето на Одисеј (Le retour d'Ulisse) 49-50
Врелата крв (Det Hede Blod) 82
Вртелешка (Merry-Go-Round) 362
- Гаџање* (Häxan) 160
Генерал (The General) 396-399
Генерална линија в. Сџаро и ново
Генуина (Genuine) 187
Гертруда (Gertrud) 168-170
Главата на Јанус (Der Januskopf) 196
Глејќи од реалниот живот - в.
Сцени од реалниот живот
Глушец во уметничкото училиште (The Mouse in the Art School) 69
Гола жена (La Donna nuda) 76
Голем (Der Golem) 180-182, 185
Големата зделка (Big Business) 407
- Големата парада* (The Big Parade) 380-381
Големите грабеж на возот (The Great Train Robbery) 70, 95-97
Големите диктатор (The Great Dictator) 142
Големите залак (The Big Swallow) 67-68
Големите џешител (Великий утешитель) 296
Госпоѓицата и хулиганот (Барышня и хулиган) 285
Гримизно писмо (The Scarlet Letter) 152
- Дамата со орхидеи* (Die Frau mit den Orchideen) 206
Данскиот принц Хамлет (Hamlet) 81
Двајца морнари (Two Tars) 406
Двајцата срамежливици (Les deux timides) 264
Двобој на сонце (Duel In the Sun) 384
Девојката без птајковина (Pigen unden Faederland) 82
Девојките палат шрева (Les Bruleuses d'herbes) 28
Дезертер (The Deserter) 126
Ден на гневот (Dies Irae) 167
Десетте божји заповеди (The Ten Commandements) 350-354
Дејте (The Kid) 99-100, 386-387
Дејте на баба (Grandma's Boy) 402
Дејте во сино (Der Knabe in Blau) 196
Дивите јагоди (Smultronstället) 153
Дилломатска акција (Сумка дипкуриера) 324
Дневникот на загубената (Das Tagebuch einer Verlorenen) 218, 220

- Доаѓањето на возоџ* 32
- Дневникоџ на луѓиноџ* 282
- Дојденецоџ* (The Immigrant) 137
- Доковиџе на Њујорк* (On the Waterfront) 371, 373
- Докџор Мабузе коцкар* (Dr. Mabuse der Spieler) 171-172, 207, 210-212, 216
- Докџор Џекил и џосџодин Хајд* (Dr. Jekyll & Mr. Hyde) 196
- Долги панџолони* (Long Pants) 339-340, 403
- Долу на истџок* (Way Down East) 120-121
- Долу оружјеџо* (Ned Med Vaabne-ne) 86
- Дон Жаун и Фаусџ* (Don Juan et Faust) 248-249
- Дочек на Новаџа џодина* (Sylvester) 189-190
- Драмаџа во кабареџо на футуристџи број 13* (Драма в кабаре футуристов номер 13) 282
- Ѓаволоџ е жена* (The Devil is a Woman) 374
- Ѓаволска райсоџија* (Rapsodia satanica) 76
- Ѓаволскиоџ сџанар* (Le Locataire diabolique) 36, 38
- Евџениј Онеџин* (Евгений Онегин) 280
- Еден ден од живоџоџ на рударџиџе* (A Day from a Collier's Life) 70
- Елдорадо* (Eldorado) 247-248
- Емак Бакија* (Emak Bakia) 256
- Енох Арден* (Enoch Arden) 118
- Ероџикон* (Erotikon) 156
- Ерусалим* (Til Osterland) 160
- Есенски маџли* (Brumes d'automne) 253
- Заборавениџе* (Los olvidados) 271
- Забранетиџиноџ рај* (Forbidden Paradise) 355, 357
- Заводнички* (The Temptress) 159
- Заџубени во мракоџ* (Sperduti nel buio) 77-79
- Заливоџ на смрџиџа* (Бухта смрџи) 336
- Замисленоџо паџтување* (Le Voyage imaginaire) 262
- Замокоџ Фогелед* (Schloß Vogelöd) 196
- Збор* (Ordet) 168
- Звениџора* 323-324
- Земја* (Земля) 325-326
- Зиџомар Јаџулаџа* (Zigomar, Peau d'Anguille) 60
- Зиџомар проџив Ник Карџер* (Zigomar contre Nick Carter) 60
- Злаџина џреска* (The Gold Rush) 136, 385-386, 388-390
- Злаџини времиња* (L'Âge d'or) 268-269, 271-274
- Злаџини ридови* 332
- Зона* (La Zone) 254
- Зора* (Sunrise) 201-203, 381
- Зракоџ на смрџиџа* (Луч смрџи) 296
- Жена од никаде* (La Femme de nulle part) 244, 246
- Жена на Месечинаџа* (Frau im Mond) 214
- Женаџа на фараоноџ* (Das Weib des Pharao) 177
- Женаџа од мореџо* (Woman of the Sea) 370

- Жената пред суд (The Women Trial) 159
- Животот гердан (Le Collier vivant) 55
- Живот во смртта 283
- Живот за живот (Жизнь на жизнь) 283, 292
- Животот на еден американски пожарник (The Life of an American Fireman) 94
- Животот на Пастер (Pasteur) 250
- Жигосани (Die Gezeichneten) 163
- Жидекс (Judex) 59, 61
- Жртивите на алкохолизмот (Les Victimes d'alcoolisme) 44-45
- Иван Грозни (Иван Грозный) 157, 314
- Игра на илаларии 267
- Излежување од фабриката (La Sortie des usines Lumière) 15-16, 26
- Изрази на лицето (Facial Expressions) 68
- Индијанскиот колеж (The Indian Massacre) 125
- Индискиот нагробен споменик (Das indische Grabmal) 86
- Ингеборг Холм (Ingeborg Holm) 147
- Ингмаровите синови (Ingmarssönerna) 150
- Искушение (Vendömer) 151
- Истерување (Die Austreibung) 198
- Историја на Граѓанската војна (История гражданской войны) 287
- Историјата на едно злосторство (Histoire d'un crime) 44-45
- Исчезнувањето на една дама (L'Escamotage d'une dame) 33
- Италијанска сламена илаларија (Un Chapeau de paille d'Italie) 225-226, 263-264
- Јагошка на љубовта (Яготка љубави) 324
- Јакитиот човек (The Strong Man) 404, 406
- Јудита од Бетулдија (Judith of Bethulia) 106-107
- Кабинетот на доктор Калигари (Kabinett des Doctor Caligari) 184-188, 207-208, 210
- Каберија (Cabiria) 39, 71, 73-76, 107
- Кањето на Јуда (Le remords de Judas) 50
- Каж сирништето (En rade) 253
- Како што е видено со телескоп (As Seen Through a Telescope) 68
- Калаузој на џаволој (The Devil's Passkey) 360-362
- Карин, ќерката на Ингмар (Karin Ingmarsdotter) 150
- Кармен (Carmen) 176
- Катастрофата на Мартиник (La Catastrophe de la Martinique) 44
- Кво вадис? (Quo vadis?) 71-72, 74
- Кинеграфска еџида за една арабеска (Étude cinégraphique sur une arabesque) 256-257
- Клејтоман (The Cleptomaniac) 96
- Кога љубовта зайоведува (Ett Farliøgt Frieri) 160
- Коен на островот Кони (Cohen at Conney Island) 127
- Койнеж (Sehnsucht) 196
- Кочијаш (Kökarlen) 150-151
- Крадци на велосипеди (Ladri di bicicletta) 365

- Крајош на Санкт Петербург* (Конец Санкт-Петербурга) 316-318
- Крајош на светшош* (La Fin du monde) 238
- Кралицаша Елизабеташа* (La Reine Elisabeth) 49, 90
- Кралицаша Кели* (Queen Kelly) 367
- Крал на кралевитше* (The King of Kings) 352, 354
- Крвта на поешош* (Le Sang du poète) 274-276
- Крикош на каменош* (Schrei aus Stein) 222
- Крст и маузер* (Крест и маузер) 333
- Крстосувачош Пошемкин* (Броненосец „Погёмкин“) 70, 277-279, 298, 301-306, 308
- Крунисувањешо на царош Никола II* (Le Couronnement du Tsar Nicolas II) 28-29
- Кукла* (Die Puppe) 178
- Кулаша на лагитше* (The Tower of Lies) 152
- Кулаша на Несле* (La Tour de Nesle) 238
- Кучијаша на Пандора* (Die Büchse der Pandora) 216, 218
- Кучаша на омразаша* 104
- Кучешки живош* (A Dog's Life) 141-142, 386
- Лабораторијаша на џаволош* (Laboratoire de Méphistophélès) 38
- Лебош наш насушен* (Our Daily Bread, реж. Мурнау) 203
- Лебош наш насушен* (Our Daily Bread, реж. Видор) 382-383
- Лебош наш насушен* (Unser tägliches Brot) 220
- Лекување* (The Cure) 138
- Лениноваша киноистина* (Ленинская кино-правда) 289-290
- Лейезаша на леги Вингермир* (Lady Windermire's Fan) 355
- Лов на лав* (Lovejagtenpaa Ellore) 81
- Ловци на спасош* (The Salvation Hunters) 369
- Луѓа среда* (Mad Wednesday) 402
- Лудилошо на 9-р Тиб* (La Folie du Dr Tube) 232-233
- Луѓе в недела* (Menschen am Sonntag) 224
- Љубовша и новинарствошо* (Kärlek och Journalistik) 156
- Љубовна парада* (The Love Parade) 357
- Љубовша на Жана Неј* (Die Liebe der Jeanne Ney) 220
- Мадам Дибари* (Madame Du Barry) 175-176
- Магосана од филмош* (Закованная фильмой) 285-286
- Мажош на Индијанкаша* (The Squaw Man) 354
- Мајка* (Мать) 312-318
- Макс бара свршеничка* (Max cherche une fiancée) 53
- Макс виртуозош* (Max virtuouse) 53
- Макс Линдер против Ник Винтер* (Max Linder contre Nick Winter) 54
- Макс и откривањешо на кийош* (Max et l'inauguration de la statue) 53
- Малиош доктор* (The Little Doctor) 69
- Манастирош кај Сендомир* (Klosret i Sandomir) 150
- Мароко* (Morocco) 373

- Маскарада (Маскарад) 334
Машки рог и женски рог (Male and Female) 354
Меѓучин (Entr'acte) 260-262
Мелодијата на светот (Melodie der Welt) 223
Менилмонтан (Menilmontant) 253
Месечарска убавина 283-284
Метрополис (Metropolis) 211-214
Механиката на големите мозок (Механика головного мозга) 314
Механички балет (Ballet mécanique) 256-257
Мечешка свадба (Медвежья свадба) 333
Минатата година во Мариенбад (L'Année dernière à Marienbad) 244
Мирната улица (Easy Street) 136, 138
Михаел (Michaël) 164
Моана (Moana) 377
Монте Карло (Monte Carlo) 358
Морейловец (The Navigator) 396, 398
Морска ѕвезда (L'Étoile du mer) 268
Морфинисти (Morfinisten) 86

Назорникот во продавницата (The Floor Walker) 138
На крајот на светот (Finis Tergae) 253
Нанук од север (Nanook of the North) 375-376, 378
Напад врз една кинеска мисија (Attack on a China Mission) 66-67
Наполеон (Napoléon) 236-238
Наследството на Ингмар (Ingmarsarvet) 150-160

Насмеаната госпоѓа Беде (La Souriante Madame Beudet) 244, 246
Насмеаниот поручник (The Smiling Lieutenant) 358
На црвениот фронт (На красном фронте) 292
Нашето гостоприемство (Our Hospitality) 394
Неблагодарната убавица (La Belle dame sans merci) 246
Неволи во рајот (Trouble in Paradise) 356
Не е родена за пари (Не для денег родившийся) 285
Нели животиот е прекрасен (Isn't Life Wonderful) 120
Необичните оживувања на мистер Вест во земјата на советите (Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков) 293-294
Нетрпеливост (Intolerance) 67, 79, 107-109, 113-119, 145, 162, 206, 314
Нечовечна (L'Inhumaine) 249
Нибелунзите (Die Niebelungen) 157, 208-213
Нивното прво недоразбирање (Their First Misunderstanding) 124
Ник Картер (Nick Carter) 58, 60
Ниночка (Ninotchka) 358
Новиот Вавилон (Новый Вавилон) 328-329
Но мојата љубов не умира (Ma l'amor mio non muore) 76
Носферату, симфонија на ужасот (Nosferatu eine Symphonie des Gravens) 168, 188, 196-197, 199
Нок на озмада (Haevnens Nat) 86

Обвинувам (J'accuse) 233-234

- Обесчестена (Dishonoured) 373
- Оган 94
- Оглас (L'Affiche) 253
- Огномети (Fireworks) 268
- Од другата страна на улицата (Jenseits der Straße) 220
- Одломки од империјата 335
- Одмаздата на Кримхилда (Kriemhilds Rache) 210
- Одmejничкиот Евјинд и неговата жена (Berg Evjind och hans hustru) 147-148
- Озлогласените (Die Verrufenen) 220
- Октомври (Октябрь) 305-308, 317, 338
- Опиумски снишита (Opiumdrømmen) 86
- Ойколена кука (Det omringade huset) 151
- Освојувањето на полот (À la conquête du pôle) 36-37
- Освојувањето на Рим (La Pressa di Roma) 72
- Осмата жена на Црвенобрадиот (Bluebeard's Eight Wife) 358
- Отело (Otello) 74
- Отец Сергеј (Отец Сергей) 283, 334
- Ойровница (L'Assommoir) 57
- Падој на куќата Ашер (La Chute de la Maison Usher) 249, 253, 266
- Падој на Троја (La Caduta di Troia) 74
- Палави жени (Foolish Wives) 361, 363
- Пари (L'Argent) 249
- Парижанка (A Woman of Paris) 388
- Париз којшто спие (Paris qui dort) 260-261
- Партија карти 32
- Патувањето на Месечината (Le Voyage dans la Lune) 34-36
- Патувањето низ неможното (Le Voyage à travers l'impossible) 36
- Патувањето од Париз до Монте Карло за два часа (Le Voyage automobile Paris - Monte Carlo en deux heures) 37
- Пеколој (Inferno) 74
- Пейлашка 44
- Петар Велики (Пётр Великий) 280
- Пикова дама (Пиковая дама, реж. Чардињин) 280
- Пикова дама (Пиковая дама, реж. Протозанов) 282
- Пламнаа ораница (Der brennende Acker) 197
- Плоча 927 (Disque 927) 257
- Плоштарот на Операта 32
- Подземје (Underworld) 370-371
- Под свечен плаш (Under the Red Robe) 153
- Појагокој на бебето (Le Déjeuner de bébé) 26
- Поливач 32
- Полиениот поливач (L'Arroseur arrosé) 26, 28-30
- Поликушка 281, 332
- Полукрвен коњ (Halbblut) 206
- По многу години (After Many Years) 118
- По повод Ница (À propos de Nice) 254
- Последниот од илемејто (The Last of the Line) 126
- Последниот човек (Der letzte Mann) 190, 192, 197-198, 200
- Последните денови на Помпеја (Gli Ultimi giorni di Pompei) 72, 107
- Појемкин - в. Крстосувачот Потемкин
- Појера по злато - в. Златна треска

- Пошомокој на Џингис Кан* (Потомок Чингисхана) 318-320
- Почийувај си ја сојузата* (Du Skal aere din hustru) 164
- Практикои студент* (Der Student von Prag) 87-88, 180
- Предачки* 63
- Претседател* (Praesidenten) 162
- Привидението што не се враќа* (Привидение, которое не возвращается) 338
- Приказна за еден Пјеро* (Historia di un Pierrot) 77
- Приказна од Луизијана* (Luisiana Story) 377-378
- Приклученијата на Доли* (Adventures of Dolly) 104
- Принцезата на Аустријците* (Die Austerprinzessin) 178
- Принцот студент* (The Student Prince) 355-356
- Приспигнувањето на возот во станицата Сиота* (L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat) 27-28, 255
- Процес за три милиони* (Процесс о трёх миллионах) 335
- Пројектот на „Титаник“ - в. Атлантик*
- Pro Patria* 82
- Прошетка низ Бродвеј* (Walking Down Broadway) 368
- Пушка на рамо* (Shoulder Arms) 139, 142
- Раѓањето на една нација* (Birth of a Nation) 101-102, 105, 107, 110-115, 119-121, 347
- Разбојнички напад врз поштенската кочија* (Robbery of the Mail Coach) 70
- Раскољников* (Raskolnikow) 187
- Рафл, ценџелемен ѓрвалник* (Raffles, the Amateur Cracksam) 98
- Рејатајата во Хенли* (Henley Regatta) 65
- Реформаторот Васја* (Вася-реформатор) 324
- Ритам 21, 23 и 25* (Rhythmus 21, 23, 25) 267
- Руби Џентри* (Ruby Gentry) 384
- Саботна навечер, недела наутро* (Saturday Night and Sunday Morning) 95
- Сага за Гестја Берлинг* (Gösta Berlings Saga) 154, 156, 158-159
- Сага за Гунар Хедес* (Gunnar Hedes Saga) 156, 158
- Салониот за чевли Пинкус* (Schuhpalast Pinkus) 176
- Сама* 329
- Само часови* (Rien que les heures) 253
- Самсон и Далила* 354
- Сатана* (Satanas) 196
- Сатаната ликува* (Сатана ликующий) 282
- Свадба сред револуција* (Revolutionsbryllup) 82-83
- Свадебниот марш* (The Wedding March) 361, 366-367
- С.В.Д.* 330
- Светлините на велеградој* (City Lights) 136
- Светлините на сценајта* (Limelight) 136
- Сенки* (Schatten) 194
- Сенишката* 283
- Сивата сенка* 104
- Сигнал* (Уплотнение) 286
- Симнувањето од брод на учесниците на конгресот за фотографија во Лион* (Le Débarquement du congrès de photographie à Lyon) 27

- Симфонијата на Донбас* (Симфония Донбасса) 290
- Синиот анџел* (Der blaue Engel) 372-373
- Сициот експрес* (Голубой экспрес) 336
- Скали за послугата* (Hintertreppe) 190
- Скиџник* (The Tramp) 138
- Скиџник, скиџник, скиџник* (Tramp, Tramp, Tramp) 404
- Скршени цветови* (Broken Blossoms) 119-120, 348
- Скринување од патот* (The Turn In the Road) 380
- Слеп сојуз* (Blind Husband) 360-361
- Слика на Доријан Греј* (Портрет Дориана Греја) 279
- Смртен танц* (Данс Макабръ, Danse macabre) 282
- Смртта на Зигфрид* (Siegfrieds Tod) 210
- Смртта на Иван Грозни* (Смерт Иванна Грозного) 280
- Смртта на Сонцејо* (La Mort du Soleil) 246
- Снимател* (Cameraman) 395, 398
- Соништата кои можеме да ги куйеме за пари* (Dreams Money Can Buy) 267-268
- Соној на махараџата* 44
- Сончевата страна* (Sunnyside) 142
- Спиритистите* (Spiritisten) 86
- Според законот* (По закону) 294-296
- Сироти новите дни* (Накануне) 280
- Срцата на светот* (Hearts of the World) 347, 360
- Стариите сојузи за нови* (Why Change Your Wife?) 354
- Старо и ново* (или: Генерална линија) (Старое и новое = Генерална линија) 308-310
- Стенка Разин* (Стенка Разин) 280
- Страдањата на Исус* (La Passion du Christ) 43-44
- Страдањата на Јованка Орлеанка* (La Passion de Jeanne d'Arc) 161, 164-167
- Страницие од книгата на сатаната* (Blade af Satans Bog) 162, 164
- Страшната експлозија во јагле-нокојот* (Terrible Explosion in a Coalmine) 70
- Сумурун* (Sumurun) 178
- Сцени од живојот такав каков што е* (Scenes de la vie telle qu'elle est) 56, 58
- Сцени од реалниот живој* (Scenes from Real Life) 56, 98
- Сципион Африканецот* (Scipione l'Africano) 76
- Табу* (Tabu) 203-204, 378-379
- Таинствениот Икс* (Det Hemmelighedfulde X) 86
- Тажната на една душа* (Geheimnisse einer Seele) 217-218
- Танџела* 330
- Тартуф* (Tartuff) 200
- Тереза Ракен* (Teresa Raquin) 79
- Терје Виџен* (Terje Vigen) 147-148
- Тој луд, луд, луд, луд свет* (It's Mad, Mad, Mad, Mad World) 399
- Толпа* (The Crowd) 381-384
- Треска* (Fièvre) 241, 243-244
- Третиата Мещанска* (Третъя Мещанская) 333, 336
- Трговија со бело робје* (Slavehandelernes sidste Bedrifter) 81
- Три жени* (Three Women) 355

- Три песни за Ленин* (Три песни о Ленине) 290
- Тркало* (La Roue) 234-236, 238
- Тркалото на ѝаволој* (Чёртовое колесо) 328
- Трошки* (Scherben) 190
- Трувил* 33
- Труст* (Le Trust) 57
- Тунелот под Ламани или француско-англиска бркотница* (Le Tunnel sous la Manche ou le cauchemar franco-anglais) 38
- Керките на Колизел* (Kohlhiesels Töchter) 178
- Убавицајта и сверот* (La Belle et la Bête) 276
- Убавицајта од Нивер* (La Belle Nivernaise) 252
- Убиството на војводата од Гиз* (L'Assassinat du Duc de Guise) 47-49
- Улица* (Die Straße) 192-193
- Улица без радост* (Die freudlose Gasse) 159, 217, 219-220
- Улична глетка* (Street Scene) 382
- Уморена смрт* (Der müde Tod) 188, 206-208
- Фантом* (Phantom) 198
- Фантомас* (Fantômas) 57-60
- Фантомот на Мулен Руж* (Le Fantôme du Moulin Rouge) 262
- Фауст* (Faust) 199-200
- Финансиите на надвојводата* (Die Finanzen des Großherzogs) 198
- Хилда Варен и смртта* (Hilde Warren und der Tod) 206
- Хомункулус* (Homunculus) 180, 182
- Хотелиот Империјал* (Hotel Imperial) 159
- Цивилизација* (Civilization) 126
- Циркус* (The Circus) 388-392
- Цитадела* (The Citadel) 383-384
- Црвената кралица* (The Scarlet Empress) 374
- Црвената крчма* (L'Auberge rouge) 252
- Црни маски* (De Svarta Maskerna) 156
- Челик* (Acciaio) 224
- Четириесет и првиот* (Сорок первый, реж. Лавренив) 335
- Четириесет и првиот* (Сорок первый, реж. Гр. Чухрај) 335
- Четириесетини ѝаволштини* (Les Quatre cents farces du diable) 36
- Четириите ѝаволи* (Four Devils) 202
- Човекој за сè* (L'Homme-Orchestre) 34
- Човекој од Аран* (Man of Aran) 376-377
- Човекој со камера* (Человек с киноапаратом) 287, 289-290, 300
- Чудни нешта се случија на патот до Форумот* (A Funny Thing Happened on the Way to the Forum) 399-400
- Чумата во Фиренца* (Pest in Florenz) 206
- Чуној заминува од пристаништето* 32-33

- Чуной го найушта присѣанишето* (Barque sortant du port) 28
- Шаховска шреска* (Шахматная горячка) 314
- Шангај експрес* (Shanghai Express) 373-374
- Шерлок Помладиот* 313
- Шинел* (Шинель) 328
- Школката и свештеникот* (La Coquille et le clergyman) 264
- Шпанска љубов* (Spansk Elskov) 82
- Шпанска свеченост* (La Fête espagnole) 245-246
- Шпиони* (Spione) 214
- Штрајк* (Стачка) 299-300, 302, 304-306, 308



CONTENTS

INTRODUCTION TO THIS FILM HISTORY	5
-----------------------------------	---

THE FIRST YEARS OF FILM

ON THE ROAD TO FILM	17
THE LUMIÈRE BROTHERS	25
GEORGE MÉLIÈS	31
PATHÈ AND THE BEGINNINGS OF FILM INDUSTRY	41
THE ACADEMISM OF "ART FILM"	47
THE FIRST STAR WAS BORN: MAX LINDER	51
GAUMONT AND HIS FAVORITE LOUIS FEUILLADE	55
PARALLEL MOVEMENTS: THE BRIGHTON SCHOOL	65
THE RISE OF ITALIAN FILM	71
DENMARK'S PRIORITY AND THE FIRST NATIONAL CINEMATOGRAPHERS	81
THE EXPANSION OF AMERICAN FILM	89
THE BEGINNINGS OF WESTERN: EDWIN S. PORTER	93

THE GREAT EPOCH OF SILENT FILM

THE GROWTH OF AMERICAN FILM	101
FILM BECOMES ART: DAVID GRIFFITT	103
THOMAS INCE EXPORTS THE WILD WEST EXOTICISM	123
THE TIME OF LAUGHTER: MACK SENNETT	127
CHARLIE CHAPLIN: THE REIGN OF BURLESQUE	135
SWEDISH BRIGHT PAGE IN FILM HISTORY	143
THE MYSTIQUE OF SOLITUDE: VICTOR SJÖSTRÖM	145
REFINEMENT OF DIRECTING: MAURITZ STILLER	155
THE GREAT ADVENTURES OF CARL DREYER	161
THE DISCOVERIES OF GERMAN FILM	171
ERNST LUBITSCH: LOVE TOWARD SPECTACLE	173
THE CHARISMA OF EXPRESSIONISM	179
A STEP FORWARD TO REALISTIC FILM	189
THE FIRST FILM CLASSICS: FRIEDRICH MURNAU	195

FRITZ LANG IN FRONT OF THE VISION OF EVIL	205
"NEW REALITY" REJECTS THE STRICT CLASSICAL FORMS	215
POST-WAR FRENCH FILM	225
AVANGARDE CONQUERS FRENCH FILM	227
ABEL GANCE IN A FIGHT AGAINST CONFORMISM	231
IMPRESSIONISTS IN SEARCH OF FILM POETRY FORMULA	239
THE TRANSFORMATION CALLED "PURE FILM"	255
LYRIC POETRY IN THE NEW ART: RENÉ CLAIR	259
THE POETICS OF SURREALISM: LUIS BUÑUEL	265
THE GREAT ERA OF SOVIET FILM	277
THE BREAKTHROUGH OF SOVIET FILM	279
THE FILM-EYE OF DZIGA VERTOV	287
THE AESTHETICS OF EXPERIMENT: LEV KULESHOV	291
THE GREAT DIRECTOR AND THEORETICIAN: SERGEI EISENSTEIN	297
LYRICAL ATTRIBUTES OF FILM EDITING: VSEVOLOD PUDOVKIN	311
THE POET OF SOIL FERTILITY: ALEXANDER DOVZHENKO	321
THE PANORAMA OF NEW IDEAS AND VISIONS IN EXTENSION	327
HOLLYWOOD CONQUERS THE WORLD MARKET	339
THE GROWTH OF HOLLYWOOD	341
THE DOMINATION OF THE SUPERSPECTACLE: CECIL B. DeMILLE	349
THE MIDDLE-EUROPE CULTURE IN HOLLYWOOD PACKING	355
THE OPONENTS OF THE HOLLYWOOD SYSTEM	359
APART OF THE HOLLYWOOD SYSTEM	375
THE SOVEREIGN POSITION OF CHARLIE CHAPLIN	385
MACK SENNETT'S STUDENTS BECOME INDEPENDENT	393
THE PERIOD OF SILENT FILM (Summary)	409
L'ÉPOQUE DU FILM MUET (Résumé)	415
INDEX	423
INDEX OF THE MOVIES IN MACEDONIAN	445

TABLE DES MATIÈRES

SUR CETTE HISTOIRE DU CINÉMA (Introduction)	5
LES PREMIÈRES ANNÉES DU CINÉMA	
SUR LA VOIE DU CINÉMA	17
LES FRÈRES LUMIÈRES	25
GEORGES MÉLIÈS	31
PATHÉ ET LES DÉBUTS DE L'INDUSTRIE DE CINÉMA	41
L'ACADÉMISME DU "FILM D'ART"	47
LA PREMIÈRE STAR EST NÉE: MAX LINDER	51
GAUMONT ET SON FAVORIT LOUIS FEUILLADE	55
LES MOUVEMENTS PARALLÈLES: ÉCOLE DE BRIGHTON	65
L'ESSOR DU CINÉMA ITALIEN	71
LA PRIMAUTÉ DU DANEMARK	
ET LES PREMIÈRES CINÉMATOGRAPHIES NATIONALES	81
L'EXPANSION DU CINÉMA AMÉRICAIN	89
LES DÉBUTS DU WESTERN: EDWIN S. PORTER	93
LA GRANDE ÉPOQUE DU FILM MUET	
L'ESSORT DU CINÉMA AMÉRICAIN	101
LE CINÉMA DEVIENT UN ART: DAVID GRIFFITT	103
THOMAS INCE EXPORTE L'EXOTISME DE L'OUST SAUVAGE	123
LE TEMPS DU RIRE: MACK SENNETT	127
CHARLES CHAPLIN: LE RÈGNE DU BURLESQUE	135
LE GRAND PAGÉ SUÉDOIS DANS L'HISTOIRE DU CINÉMA	143
LA MYSTIQUE DE L'ISOLEMENT: VICTOR SJÖSTRÉM	145
LE RAFFINEMENT DE LA MISE EN CADRE: MAURITZ STILLER	155
LES GRANDS AVENTURES DE CARL DREYER	161
LES DÉCOUVERTES DU CINÉMA ALLEMAND	171
ERNST LUBITSCH: L'AMOUR DU SPECTACLE	173
LE CHARISME DE L'EXPRESSIONISME	179
ENCORE UN PAS VERS LE CINÉMA RÉALISTE	189
LES PREMIERS CLASSIQUES DU CINÉMA: FRIEDRICH MURNAU	195

FRITZ LANG DEVANT L'IMAGE DU MAL	205
"LA NOUVELLE RÉALITÉ" REJÈTE LES STRICTES FORMES CLASSIQUES	215
LE CINÉMA FRANÇAIS D'APRÈS-GUERRRE	225
L'AVANT-GARDE CONQUIERT LE CINÉMA FRANÇAIS	227
ABEL GANCE ET SA BATAILLE CONTRE LE CONFORMISME	231
LES IMPRESSIONISTES EN RECHERCHE D'UNE FORMULE DE LA POÉSIE DU CINÉMA	239
LA TRANSFORMATION DITE "CINÉMA PUR"	255
LE LYRIQUE DU NOUVEL ART: RENÉ CLAIR	259
LA POÉTIQUE DU SURREALISME: LUIS BUÑUEL	265
LA GRANDE ÈRE DU CINÉMA SOVIÉTIQUE	277
LA PERCÉE DU CINÉMA SOVIÉTIQUE	279
L'OEIL-CINÉ DE DZIGA VERTOV	287
L'ESTHÉTIQUE DE L'EXPÉRIMENTATION: LEV KOULECHOV	291
LE GRAND METTEUR EN SCÈNE ET THÉORICIEN: SERGEÏ EISENSTEIN	297
LES ATTRIBUTS LYRIQUES DU MONTAGE: VSEVOLOD PODOVKINE	311
LE POÈTE DE LA FERTILITÉ DU SOL: ALEXANDRE DOVJENKO	321
LE PANORAMA DES IDÉES NOUVELLES S'ÉLARGIT	327
HOLLYWOOD CONQUIRET LE MARCHÉ MONDIAL	339
L'ESSOR D'HOLLYWOOD	341
LE RÈGNE DE SUPERSPECTACLE: CECIL B. DeMILLE	349
LA CULTURE DE L'EUROPE CENTRALE EN EMBALLAGE D'HOLLYWOOD	355
LES ADVERTISAIRES DU SYSTÈME D'HOLLYWOOD	359
À L'ÉCART DU SYSTÈME D'HOLLYWOOD	375
LA POSITION SOUVERAINE DE CHARLES CHAPLIN	385
LES DISCIPLES DE MACK SENNETT DEVIENNENT INDÉPENDANTS	393
THE PERIOD OF SILENT FILM (Summary)	409
L'ÉPOQUE DU FILM MUET (Résumé)	415
INDEX	423
INDEX DES FILMS EN MACÉDOINE	445

СОДРЖИНА

КОН ОВАА ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ	5
ПРВИТЕ ГОДИНИ НА ФИЛМОТ	
НА ПАТ ДО ФИЛМОТ	17
БРАЌАТА ЛИМИЕР	25
ЖОРЖ МЕЛИЕС	31
ПАТЕ И ПОЧЕТОЦИТЕ НА ФИЛМСКАТА ИНДУСТРИЈА	41
АКАДЕМИЗМОТ НА „УМЕТНИЧКИОТ ФИЛМ“	47
ПРВАТА СВЕЗДА Е РОДЕНА: МАКС ЛИНДЕР	51
ГОМОН И НЕГОВИОТ ФАВОРИТ ЛУЈ ФЕЈАД	55
ПАРАЛЕЛНИ ДВИЖЕЊА: БРАЛТОНСКАТА ШКОЛА	65
ПОЛЕТОТ НА ИТАЛИЈАНСКИОТ ФИЛМ	71
ПРИМАТОТ НА ДАНСКА И ПРВИТЕ НАЦИОНАЛНИ КИНЕМАТОГРАФИИ	81
ЕКСПАНЗИЈАТА НА АМЕРИКАНСКИОТ ФИЛМ	89
ПОЧЕТОЦИТЕ НА ВЕСТЕРНОТ: ЕДВИН С. ПОРТЕР	93
ГОЛЕМАТА ЕПОХА НА НЕМИОТ ФИЛМ	
ПОДЕМ НА АМЕРИКАНСКИОТ ФИЛМ	101
ФИЛМОТ СТАНУВА УМЕТНОСТ: ДЕЈВИД ГРИФИТ	103
ТОМАС ИНС ЈА ИЗВЕЗУВА ЕГЗОТИКАТА НА ДИВИОТ ЗАПАД	123
ВРЕМЕ НА СМЕАТА: МЕК СЕНЕТ	127
ЧАРЛИ ЧАПЛИН: ЦАРУВАЊЕТО НА БУРЛЕСКАТА	135
ШВЕДСКА ГОЛЕМА СТРАНИЦА ВО ИСТОРИЈАТА НА ФИЛМОТ	143
МИСТИКАТА НА ОСАМАТА: ВИКТОР ШЕСТРЕМ	145
РАФИНМАН НА РЕЖИЈАТА: МОРИЦ СТИЛЕР	155
ГОЛЕМИТЕ ПАТЕШЕСТВИЈА НА КАРЛ ДРЕЕР	161
ОТКРИТИЈАТА НА ГЕРМАНСКИОТ ФИЛМ	171
ЕРНСТ ЛУБИЧ: ЛЈУБОВ КОН СПЕКТАКЛОТ	173
ХАРИЗМАТА НА ЕКСПРЕСИОНИЗМОТ	179
ЧЕКОР НАПРЕД КОН РЕАЛИСТИЧКИОТ ФИЛМ	189

ПРВИТЕ КЛАСИЦИ НА ФИЛМОТ: ФРИДРИХ МУРНАУ	195
ФРИЦ ЛАНГ ПРЕД СЛИКАТА НА ЗЛОТО	205
“НОВАТА СТВАРНОСТ“ ГИ ОТФРЛА СТРОГИТЕ КЛАСИЧНИ ФОРМИ	215
ПОВОЕНИОТ ФРАНЦУСКИ ФИЛМ	225
АВАНГАРДАТА ГО ОСВОЈУВА ФРАНЦУСКИОТ ФИЛМ	227
АБЕЛ ГАНС ВО БИТКА ПРОТИВ КОНФОРМИЗМОТ	231
ИМПРЕСИОНИСТИТЕ ВО ПОТРАГА ПО ФОРМУЛАТА НА ФИЛМСКАТА ПОЕЗИЈА	239
ТРАНСФОРМАЦИЈАТА НАРЕЧЕНА “ЧИСТ ФИЛМ“	255
ЛИРИКАТА НА НОВАТА УМЕТНОСТ: РЕНЕ КЛЕР	259
ПОЕТИКАТА НА НАДРЕАЛИЗМОТ: ЛУИС БУЊУЕЛ	265
ГОЛЕМАТА ЕРА НА СОВЕТСКИОТ ФИЛМ	277
ПРОБИВ НА СОВЕТСКИОТ ФИЛМ	279
ФИЛМСКОТО ОКО НА СИГА ВЕРТОВ	287
ЕСТЕТИКА НА ЕКСПЕРИМЕНТОТ: ЛЕВ КУЛЕШОВ	291
ГОЛЕМИОТ РЕЖИСЕР И ТЕОРЕТИЧАР СЕРГЕЈ ЕЈЗЕНШТЕЈН	297
ЛИРСКИ АТРИБУТИ НА МОНТАЖАТА: ВСЕВОЛОД ПУДОВКИН	311
ПОЕТ НА ПЛОДНОСТА НА ЗЕМЈАТА: АЛЕКСАНДАР ДОВЖЕНКО	321
ПАНОРАМАТА НА НОВИ ИДЕИ И ВИЗИИ СЕ ПРОШИРУВА	327
ХОЛИВУД ГО ОСВОЈУВА СВЕТСКИОТ ПАЗАР	339
РАСТЕЖОТ НА ХОЛИВУД	341
ВЛАДЕЕЊЕ НА СУПЕРСПЕКТАКЛОТ: СЕСИЛ Б. ДЕ МИЛ	349
СРЕДНОЕВРОПСКА КУЛТУРА ВО АМБАЛАЖА НА ХОЛИВУД	355
ОПОНЕНТИТЕ НА СИСТЕМОТ НА ХОЛИВУД	359
НАСТРАНА ОД СИСТЕМОТ НА ХОЛИВУД	375
СУВЕРЕНАТА ПОЗИЦИЈА НА ЧАРЛИ ЧАПЛИН	385
УЧЕНИЦИТЕ НА МЕК СЕНЕТ СЕ ОСАМОСТОЈУВААТ	393
THE PERIOD OF SILENT FILM (Summary)	409
L'ÉPOQUE DU FILM MUET (Résumé)	415
АБЕЦЕДЕН ИНДЕКС	423
АЗБУЧЕН ИНДЕКС НА ФИЛМОВИТЕ	445

Издавач
КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА
Бул. Гоце Делчев б.б.
п.ф. 161 - Скопје
тел. 211-579, факс 220-062

За издавачот
Весна Масловариќ

Подготовка на книгата
Д-р Кирил Темков

Превод на сѐрански јазици
Наташа Гондева
Костадина Мокрова

Компјутерска обработка
Жарко Ристовски
СИГНУМ

Скенирање на илустрациите
Петар Волнаровски

Изработка на филмовите
Делта Ползер

Печати
ЈУГОРЕКЛАМ - Скопје

Тираж 1.000 примероци

CIP - Каталогизација во публикација
Народна и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“, Скопје

791.43(100)“1895/1927”

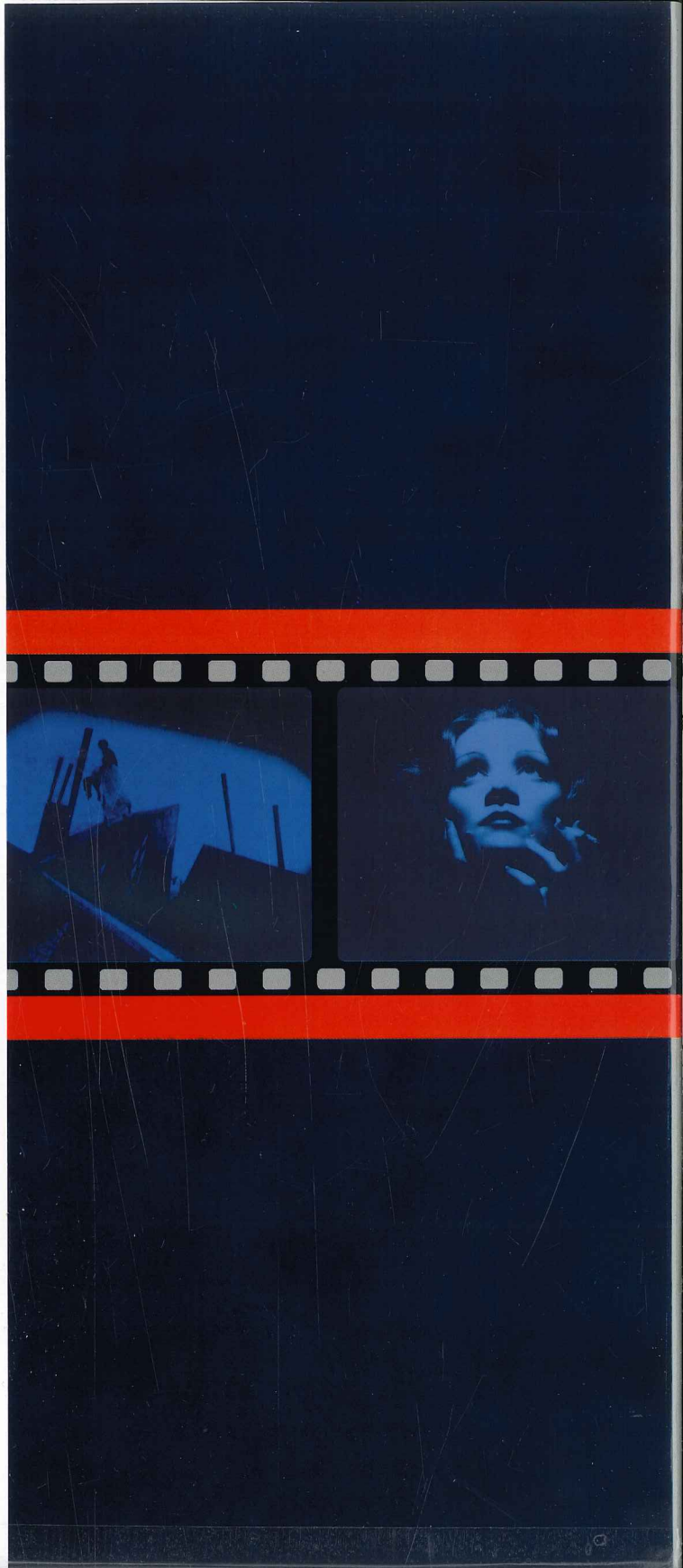
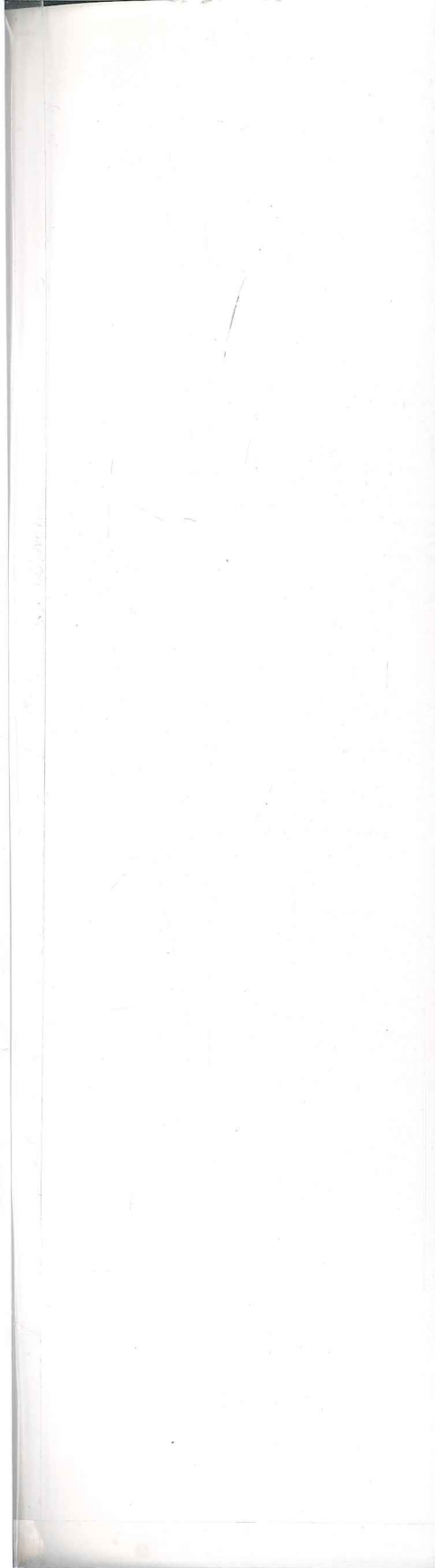
ВАСИЛЕВСКИ, Георги

Историја на филмот, Книга I: Раздобјето на немиот филм (1895-1927) /
Георги Василевски. - Скопје : Кинотека на Македонија, 2000. - 464 стр. :
илустр. : 23 см (Едиција Филмолошки студии)

Summary: Résumé. - Регистри

ISBN 9989-643-08-3







Георги Василевски е роден 1935 год. во Гуменџа, Грција. Го завршува Филозофскиот факултет во Скопје и уште во студентските години објавува филмска критика, и активно учествува во работата на Академскиот кино клуб "Скопје".

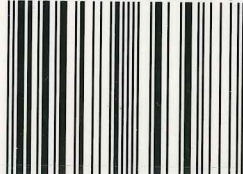
По дипломирањето, во Радио Скопје ја води емисијата "Низ околото на филмската камера" до 1970, кога студиски престојува во Париз. Во Телевизија Скопје ја уредува емисијата "Во фокусот на филмот".

Во поранешна Југославија соработува со сите филмски списанија, а во некои од нив ("Филмограф" од Белград; "Екран" од Љубљана) е и член на редакцијата. Автор е на книгата "Време на филмот" - избор на текстови од областа на теоријата и естетиката на филмот, а е потписник и на монографијата за актерот Ацо Јовановски.

Еден е од покренувачите на списанието "Кинотечен месечник", а ѝ припаѓа на групата публицисти што го основаа специјализираното списание за филм "Кинопис", во издание на Кинотеката на Македонија. Бил учесник на голем број симпозиуми и автор е на стотина научни трудови посветени на историјата, теоријата и естетиката на филмот.



ISBN 9989-643-08-3



9 799989 643087