

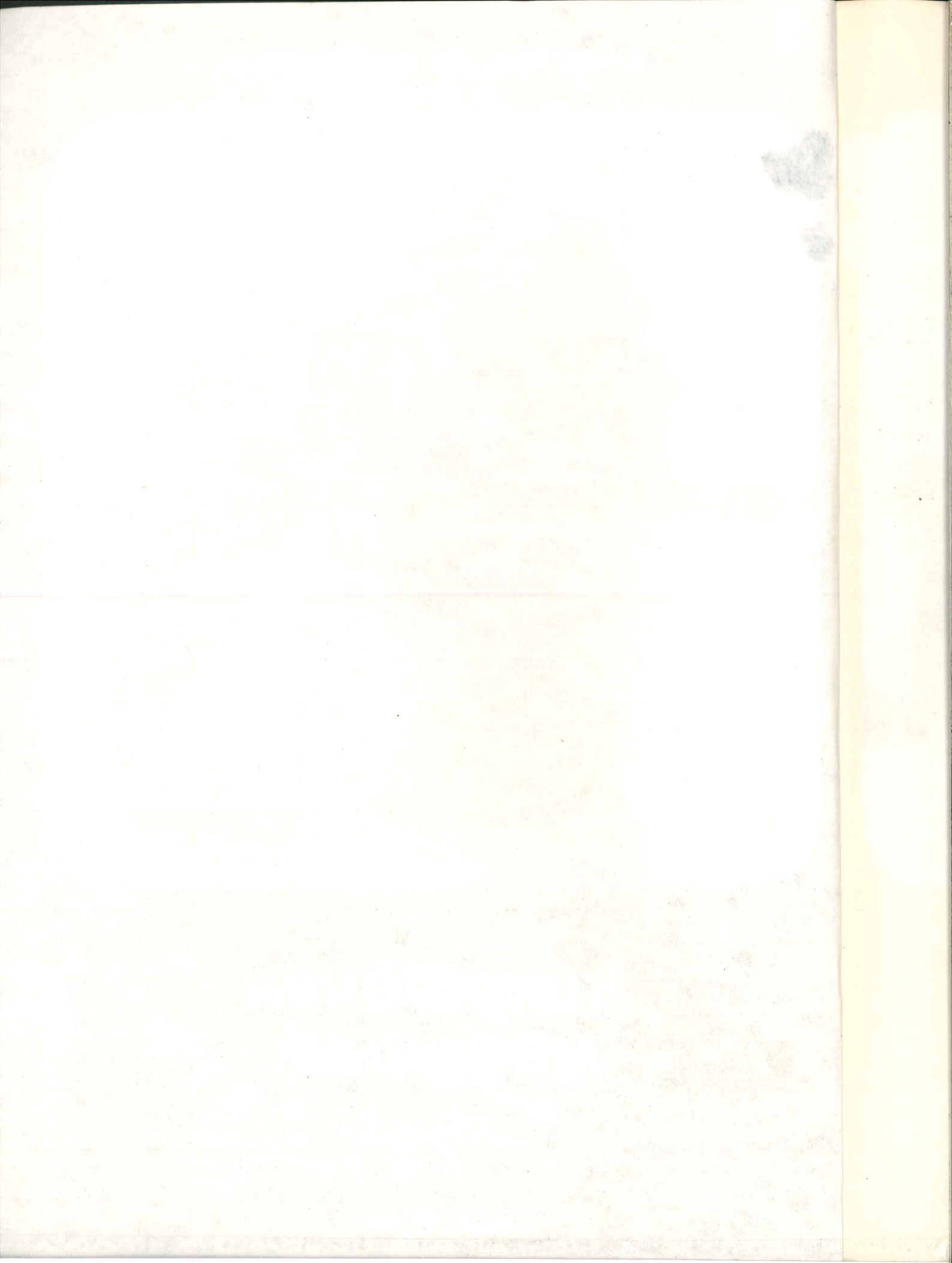
КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



***киношечен
месечник***

25

СКОПЈЕ, 1981



XX

СОДРЖИНА

ПОВОДИ

Улога на камерата во филмското творештво

- Никола Мајдак: Како да се стане снимател..... 7
- Мирослав Чепинчиќ: Записи за македонските филмски сниматели 38
- Жан Митри: Подвижна камера (превод)..... 55
- Владимир Петриќ: Динамика на филмската слика (превод) 68
- Џанфранко Бететини: Динамиката на камерата (превод)..... 82

Кинотечна програма 1980/81

- Мирослав Чепинчиќ: "Големите исчекувања" и нивниот творец Дејвид Лин..... 86
- Љубомир Костовски: Нарцис го менува Рио Гранде 95
- Божидар Зечевиќ: Воркаликевите монтажни секвенци во филмот "Трите воени другари" на Френк Борзеце 103

АРХИВ

Прилози за историјата на македонскиот филм

- Павле Константинов: Прилог кон филмографијата на браќата Манаќи 120
- Стефан Хаџи Андоновски: Филмографија на Кино-клубот "Милтон Манаќи" од Битола..... 142

148

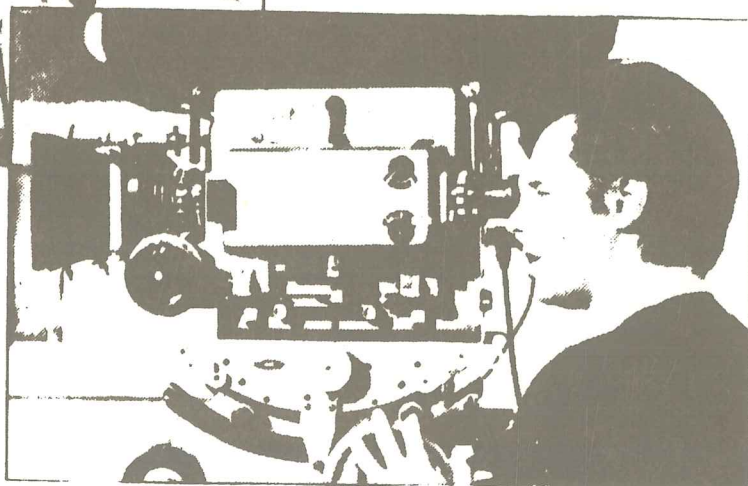
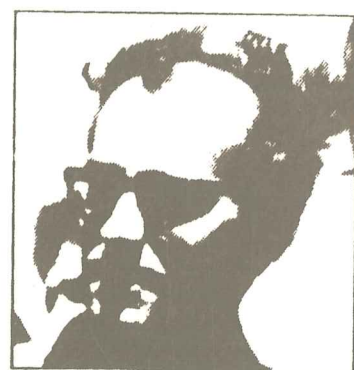
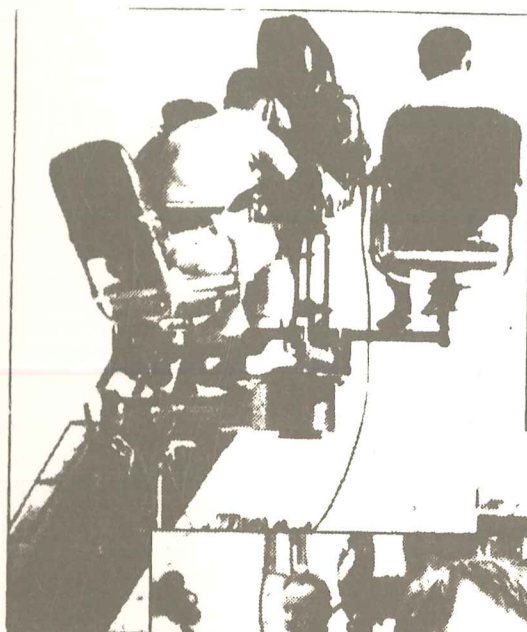
168

173

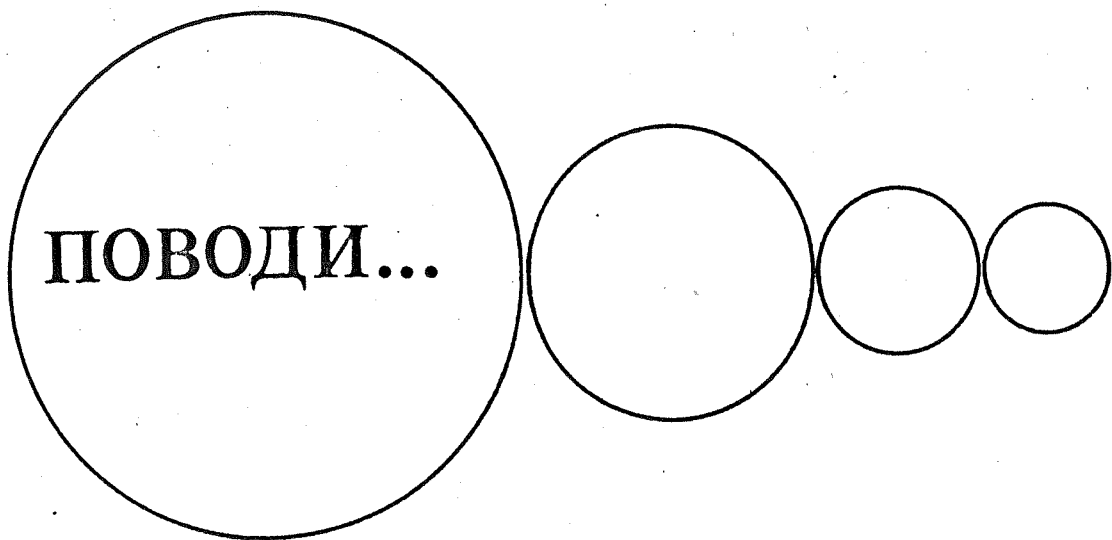
175

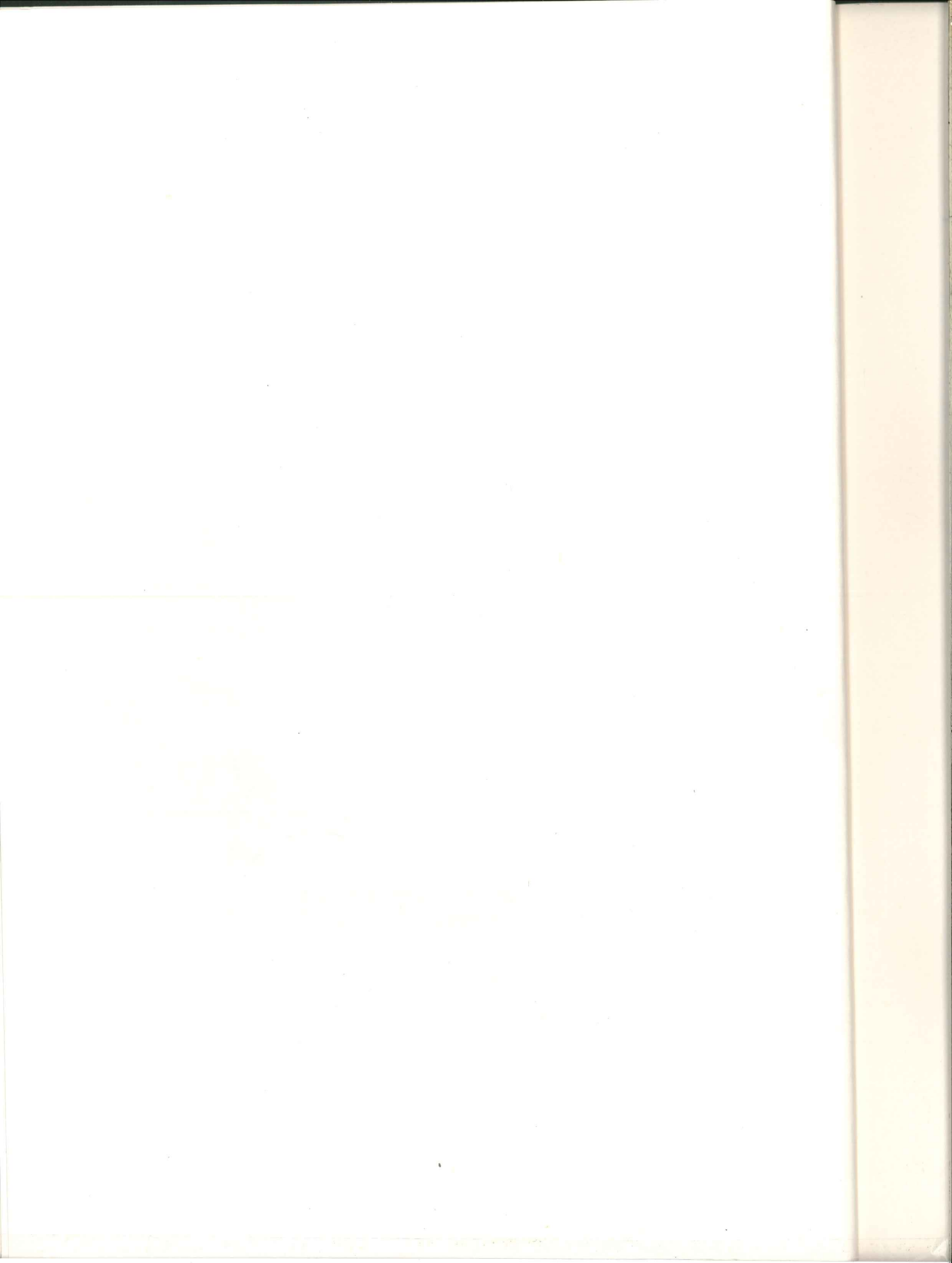
179

182



ПОВОДИ...





Улога на камерата во филмското творештво

XX
Никола Мајдак

КАКО ДА СЕ СТАНЕ СНИМАТЕЛ?

"... Филмот е едно од највлијателните средства на модерната комуникација и, според тоа, неговата општествена, воспитна и образовна улога несомнено е голема..."

Т И Т О

(Од интервјуто на списанието
ФИЛМСКА КУЛТУРА, јуни 1977 г.)

.....

Најпопуларната од сите уметности – филмската, родена е од војната, од науката и од уметноста на современиот човек, што поинтензивно да го изрази животот, и – како што одамна говореше Канудо (Riccihno Canudo), првиот вистински теоретичар на филмот – низ просторот и времето да ја означи смислата на тој секогаш и вечно нов живот. И денес, и покрај притисоците од новите медиуми, филмот го држи чекорот, ги привлекува масите, ги собира вљубениците на филмскиот занает. Во таа армија на уметници и стручњаци од сите видови, собрани на реализацијата на филмското дело, кое е некој вид "визуелна бајка раскажана во слики и сликана со палети на светлината", по режисерот и сценаристот, филмскиот снимател го зазема најзначајното место. Нему му го посветуваме нашето внимание.

Како да се стане снимател? Мачно прашање, но и прашање на честа за стотици млади луѓе кои секоја година чукаат на вратите на филмските студија и телевизиските организации.

Да се стои зад филмската камера, во очите на денешните млади е еден од последните романтични занаети на светот. Да се јава на Кавасаки низ темнината на ноќта, да се лудува по диско-клубовите, со камерата да се освојуваат непознатите предели, да се регистрираат настаните, необичните појави, движењата на разни народи,

нивните војни, да се внесуваш во лицата на непознати но занимливи луѓе... Рицарство плус љубов. Поезија плус математика. Со камерата човекот е "главен". Публиката на сцена не го забележува режисерот. Нејзиното внимание го привлекува човекот со камерата. Да се биде камерман е прашање на живот и смрт. Меѓутоа, дали тоа е баш така?

Работата на филмскиот снимател е многу тешка, пред се физички. Таа е доста комплексна. Треба веднаш на почетокот да се каже: тоа е работа што не се исплатува, но која се сака. Филмот е роден да биде "совршен и комплетен приказ на душата и телото". А сето тоа се постигнува со сликата за чие обликување, пред се, се грижи снимателот. Дали е достатно да се познаваат основните принципи на фотографирањето, или да се поседува камера со ТТЛ уреди, совршено да се управува со компликуваните жироскопски уреди за стабилизација, да се манипулира со логаритмите, да се владее со лабораториската технологија, па филмската слика да биде оној значаен елемент во уметничката творба што се вика филм?

Сигурно, сосема сигурно дека не е.

Некој, за да стане "човек со камера", снимател, директор на фотографија, камерман, "lighting cameraman", оператер или главен оператер "постановщик", како што се нарекува на разни меридијани оваа професија, треба да прејде долг пат. Тој пат не е еднаков за сите. Тоа е прашање на талентот, честта, средината, времето, школата. Некогаш, кога потребите биле големи а приликите за издигнување мали, во професија се одело стихиски. Помеѓу занаетот и уметноста постоел голем јаз. Денес повеќе нема причини за брзање. Во скапата и одговорна работа веќе ништо не се проштева. Најмалку на снимателот. За професијата на која и се посветува, младиот човек мора многу рано да се подготви.

Кон крајот на минатиот век, во едно балканско гратче пристигнала патувачка трупа која во еден празен дуќан на главната улица инсталирала некакви чудни справи, а над влезната врата го закачила натписот испишан со златни букви на црно стакло: ПАНОРАМА НА СВЕТОТ. Сиромашен ученик од трети клас на гимназијата од малото гратче станал постојан посетител на панорамата. Влезниците не биле скапи, но за момчето претставувале голем издаток. Меѓутоа, тој морал да дојде до пари, зашто за него панорамата "станала некој вид неопходна дрога". Кога ја платило влезницата и влегло во убаво уредениот простор на поранешниот празен дуќан, момчето седнало на црвено столче и оттогаш за него почнал "вистинскиот голем и осветлен живот". Седел пред "дрвената градба со облик на повеќестрана призма" што личела на дрвено турбе, на кое на правилна оддалеченост се наоѓале отвори за гледање, со по две големи дурбински очи. Во внатрешноста, пред очите на момчето, во одреден ритам се сменуваа слики на големи градови. "Сето она што дотогаш го означуваше мојот вистински живот тонеше во небиднина. Се што читав во романите го посакував и градев во мечтите. Моето видно поле, а со него и целата свест, беше наполно исполнето со земјите и градовите што пред мене се движеа и во кои се губев. Тишината беше свечена и целосна, само одвреме навреме префинетиот слух можеше да фати по некој шум - одвај чујното чкрипење на механизмот кој го покренуваше целиот апарат на панорамата. Но, тоа мене ми доаѓаше како далечна музика, сфера која нужно го следи одот на земјата и нејзините предели низ вселената". Момчето, опиено од сликите во панорамата, таа голема играчка, претходница на кинематографијата, не беше никој друг туку Иво Андриќ.

И подоцна, кога ги заврши студиите, докторираше, патуваше по светот, ја носеше во себе таа панорама, така што истоимениот расказ, со "својата длабока поетска симболика", како што го коментира книжевникот Ристо Тошовиќ во пред-

говорот на книгата ПАНОРАМА од Иво Андриќ, ја објаснува суштината на Андриќевиот раскажувачки опус. И повеќе од тоа. Андриќ момчето, стоејќи пред старинската панорама на светот, ги зачува во себе пределите и луѓето. Тој својата панорама ја носеше во себе, како што оној кинески сликар влегол во својот насликан пејзаж и се стопил со него. За нас тоа е важно. Можеби наведените примери тргнаа малку по заобиколни патишта за да се констатира дека филмската публика треба да биде генијална, но за таа да биде баш таква потребно е, исто така, генијалност и талент да покажат и творците. Дури тогаш идентификацијата и целосното доживување на уметничкото дело се комплетирани. Тоа не значи дека панорамата која на Андриќ му беше инспирација била поправо тој генијален производ на човечкиот дух, но магиската таинственост била доволна во едно бистро момче да ги разбукне мечтите и љубовта што со "него ќе растат и созреваат, не губејќи ја со гсдините силата и блесокот".

Ж

Ж

Ж

Магијата на сликата во движење, патувањата диорама, пишувањето со светлина, религиската мистика на кинематографот, отсекогаш ги привлекувале и поттикнувале немирните духови и самите да земат учество во ритуалот на оживувањето и бележењето на движењето, во отворањето на прозорецот кон далечните и непознати светови, во поврзувањето на времето и просторот во кој, како кинескиот сликар, сами би се нашле.

Големите градители, мајсторите на палетата и длетото, композиторите, луѓето од перо, изумувачите, му подарија на светот и човештвото дела кои ги збогатија духот и животите и на оние кои директно не учествуваа во нивното творење, но затоа им ја пружија можноста во нив

да се огледуваат, да се пронаоѓаат себеси, да се идентификуваат, да замислуваат.

Некогаш, за тоа требаше да се поседува способност, смисла за таков живот беше потребно да се работи, да се жртвува. Човекот мораше во себе да носи бацил на занесеништво и незаузданост, да има развиени мечти, да биде поетски настроен, да се занимава еднакво со математиката како и со поезијата и сликарството. Со сето тоа човекот требаше да се роди, и тоа, како што рековме, да го носи во себе, да го развива, и - конечно - да го подели со другите. Некогаш тоа човекот го учеше спонтано и вдахновено, без можности за надградба и влијание "одозгора".

Денес ситуацијата е сосема поинаква. Занимавањето со најмасовните медиуми за комуницирање со современиот човек, филмот и телевизијата, учеството во компликуваниот процес на творење дела кои ќе "оживеат" на големите и малите екрани, секојдневно со несмален интензитет привлекуваат илјадници млади луѓе. Меѓутоа, тие веќе не се препуштени самите на себе. Нашето општество го насочува интересот кон одреден вид школување, развива иницијативи, овозможува широка скала на можности за занимавање со специфични работи од филмската и телевизиската уметност. Денес школувањето во таа насока може доста да пружи и единствено што младиот човек, обземен со сопствените визии за уметноста, мора да поседува е талантот кој никаде не може да се купи, никаде да се стекне. Тоа е она што човекот мора да го има во себе.

Насочувањето, подучувањето, студиите и комплетното совладување на проблемите во правето на филмската слика бараат познавања на низа дисциплини (драмата, сликарството, фотографијата, архитектурата, музиката, етиката, естетиката, литературата, социологијата и филозофијата, да не набројуваме понатаму) кои, сите заедно, овозможуваат да се добие занаетчиска квалификација за занимања како што се: филмски или телевизиски режисер, филмски снимател, ТВ камерман, дра-

матург, видео-миксер итн. Онаа ронка на гени-
јалност што ја внесуваат пратениците на сед-
мата уметност во своето дело, комбинирана со
природно вродениот талент, ќе ги постави гле-
дачите во позиција на кинескиот сликар, ќе им
озвозможи да ја прифатат магијата на далечните
градови што се "лизгаше" пред очите на млади-
от Андриќ, ќе ги разбие строгите рамки на ек-
ранот, ќе ги воведе во светот на уметноста...

Школувањето кадри за филм и телевизија во со-
цијалистичка Југославија се одвива на повеќе
нивоа. Покрај Факултетот за драмски уметности
во Белград, кој неодамна ја славеше 30-годиш-
нината од својата континуирана работа, постс-
јат уште Академијата за театар, филм и теле-
визија во Загреб, Академијата за театар, филм,
радио и телевизија во Лубљана, Уметничката
академија во Нови Сад. Исто така постојат,
или се подготвуваат за отворање, слични висо-
кошколски институции во Приштина, Сараево,
Титоград и Скопје. Покрај споменатите, со
проблемите на школувањето филмски кадри, со
ширењето на филмската култура, со развивањето
љубов кон филмската уметност, со проучувањето
на теоријата и историјата, со публицистички
активности, истражувачка работа, се занимаваат
и други високи школи, институти, народни уни-
верзитети, специјални оддели на некои факул-
тети, педагошки академии, организации на На-
родната техника, сојузи на младината, домови
на културата, кино клубови и многу други инсти-
туции.

Сето ова ги доведува под сомнение скептичните
заклучоци за ограниченото школување на нашите
филмски кадри, особено на снимателите.

ж

ж

Големиот развој на високото школство во по-
воениот период во нашата земја, освојувањето
на технолошките постапки, воведувањето нови
методи во наставата, ги издигнаа студиите на
драмските уметности (филмот, радиото, телеви-

зијата и театарот) на највисоко ниво, поставувајќи ги нашите факултети и академии рамо до рамо со најголемите школи во светот. Младоста, полетта, ентузијазмот, талентот на нашите луѓе му се спротивставија на големото искуство, на вековните традиции, на богатото литературно и воопшто културно наследство, на развиените кинематографии, на распространетите радио и ТВ мрежи во земјите кои имаат толку значајни и афирмирани школи, како што се ВГИК во Москва, Експерименталниот центар во Рим, Националната филмска школа во Лондон, ИДНЕЦ во Париз, ФАМУ во Прага и други.

Високите филмски школи растурени по нашите центри денес имаат квалитетен наставен кадар и наставни програми, учила, техничка опрема и, што е најважно, поддршка од меродавните органи, така што повеќе нема пречки во издигнувањето високо квалитетни стручњаци и уметнички кадри во сите области на драмските уметности од театарот до филмот и телевизијата. Во тие школи најмлади се наставните единици и групи токму за оние професии чие образование беше и најтешко за решавање - филмските сниматели, монтажерите, ТВ камерманите, видео-миксерите, снимателите на звукот. Без оглед што овој вид школување претставува најскап вид образование на кадри кај нас, резултатите се повеќе повидни и попозитивни. На екраните ширум светот се прикажуваат филмови во кои филмските автори, актерите, драматурзите, писателите на сценарија, сите школувани во нашите академии и факултети, гордо ја носат етикетата: "школуван или дипломиран во таа и таа академија во Југославија".

Колку многу беа потребни за да се постигне тоа, колку време требаше да пројде (еден и пол век?) и, камен по камен, слика по слика, улога по улога, сцена по сцена, филм по филм, да се создаде онаа творба што ние ја нарекуваме високофилмско школство во Југославија. И младите сниматели "Made in Yugoslavia" немаат повеќе од што да се срамат, не се плашат, да страдаат од комплексот на школа на помала вредност. Да го земеме за пример филмскиот и

ТВ журнализам. Мнозина млади сниматели по школувањето се определија за овој вид возбудлива, поштена и одговорна филмска активност. Некои од нив работат во Филмски новости и таму, следејќи ги најновите настани и политичките настани од првостепено значење, освојуваат важни поени пред колегите од странските журнали. Младите дипломирани сниматели, ангажирани во телевизиските информативни програми, влегуваат во историјата на филмското новинарство затоа што како известувачи не се стремат кон сензационализам, атракција, крв, туку се трудат максимално објективно, поштено, да ги прикажат настаните во светот, на сите меридијани, вклучувајќи ги таканаречените "жешки" подрачја. Познат е настанот што се случи во Дамаск во време на арапско-израелскиот судир. За време на IV-та војна на овие две земји, во главниот град на Сирија пристигнала група на странски дописници. Додека новинарите чекале во рецепцијата на хотелот на распределба на собите, избувнала воздушна тревога. Сите потрчале кон скривницата на хотелот, а само еден од снимателите ја грабнал камерата и истрчал на покривот. Во тој миг над него ракетата земја-воздух погодила напаѓачки авион. Снимателот кој бил подготвен во тој момент ја испратил репортажата за борбите на небото на Дамаск што таа вечер го обиколила светот. Младиот снимател само неколку месеци пред ова жешко крштевање ја добил дипломата од снимателскиот отсек на една наша висока филмска школа, а со неговиот потфат дипломираше и школата пред лицето на јавноста.

Ж

Ж

Ж

Повеќе од еден и пол век кај нас се одвива едукација на полето на фотографијата. Подоцна и се придружија глумата, драматургијата, а со време и другите дејности од доменот на кинематографијата. Школувањето на луѓето со камерата дојде на крајот. Меѓутоа, бидејќи овие уметнички професии непрекинато се дополнуваат, проник-

нуваат, и бидејќи произлегуваат една од друга, за да се разбере положбата на снимателот и сето она што тој во својата работа мора да го апсолвира, ќе биде добро да се споменат барем корените на поединечни видови школувања кај нас, традиционалните или оние што се пренесуваат од колено на колено, автодидактичните, интуитивните, школувањето според еснафските закони со калфи, чираци и мајстори.

Omnia labor vincit - работата се победува - говореше Милтон Манак. Впрочем, тоа и стоеше црно на бело на печатот на дворските "фотографи и фотокина" на браќата Манак. Дека работата се победува, особено во случајот на снимателската професија, зборуваат податоците според кои главниот товар при раѓањето на поновата југословенска кинематографија и нејзината предисторија во периодот 1896 - 1945, главно на свој грб ја изнесоа луѓето кои ги вртеа рачките на старите камери. Скоро сите од нив се запишани како пионери на нашиот филм, испишувајќи ги златните страници на историјата на седмата уметност.

ж

ж

ж

Првата вест во јавноста за работата со фотокамера се појави во мај 1840. година во СЕРБСКИЕ НАРОДНЕ НОВИНЕ што излегуваа на српски јазик во Пешта. Во рубриката вести, меѓу другото, пишува: "Прошасте године бавио је се г. Димит. Новаковиќ, Србин, трговац, родом из Загреба, послом својим у Паризу, и тамо је удивленија достојну ону вештину, ликове различитих предмета сунчаним зрацима изобразавати научио од самог отца вештине ове Г. Дагера." - Не треба да се заборава дека Жак Луј Манде Дагер (**Jacques Mande Daguerre**) бил сопственик на патувачката ДИОРАМА, еден вид панорамско прикажување на фантастични предели, големи битки и слични работи, еден вид претходница на кината со екран за синемаскопско прикажување филмови. Во тоа време, во почетокот на XIX-от век Ни-

сеџор Ниепс (Nicéphore Niépce) дошол до првите резултати на полето на фотографијата. Итриот Дагер, кого исто така го интересираше појавата на фотохемиските реакции, ја здружил својата умешност со Ниепсовите резултати и дошол до фотографија, поправо до таканаречен "дагеротип", кој во јавноста дојде по демонстрацијата пред Француската академија во 1839. година. И, ете, веднаш тука се нашол господи- нот Деметриус - Димитрие Ковачевиќ, кој директно кај Дагер го студирал ракувањето со камера и примената на фотографијата.

Во СЕРБСКЕ НАРОДНЕ НОВИНЕ понатаму стои: "Он је (т.е. Д.Ковачевиќ, забелешка Н.М.) се овдана овд боравио, и снимил је неку част Београда на посребрениј лист бакра. Снимак тај поднео је он Њ. Светлости господару Михајлу Србије кназу на дар, а многима је овде не само машину, него и саму вештину показивао (подвлекол Н.М.) и то све с великом њему својствен ом учивостју и благодушјем. И Србије дакле, имају веќе једног сина упознатог с овом вештином, која је по правди удивљење Европе на себе привукла".

Според ова неодамнешно откритие (благодарение на заслужниот белградски историчар на фотографијата Александар Сашо Павловиќ), Димитрија Ковачевиќ нешто малку пред Анастас Јовановиќ ја купил својата камера, и тоа во Париз, токму таму каде што студирал фотографија кај фамозниот Дагер. Тој, истиот, Ковачевиќ е прв педагог затоа што ја објаснувал фотографската вештина на љубопитните во Белград. Ова се, значи, во историјата првите податоци за едукацијата на фотографските стручњаци кај нас.

Дури и Анастас Јовановиќ, кој, според досегашната литература и студиите врзани за историјата на фотографијата во нашата земја, важи како прв српски и еден од првите југословенски фотографи, не се задржува само на ова по-

ле на дејност. Во шеесеттите години на минатиот век го наоѓаме Јовановиќ во нова рола. Во тукушто основаниот театар во Белград станал член на Управниот одбор, кој веднаш, на самиот почеток, ја отворил школата за актерска уметност. Анастас Јовановиќ, дворски фотограф и член на Управниот одбор на Српскиот народен театар во Белград (кој започна со работа во 1869. година со претставата ПОСМРТНАТА СЛАВА НА КНЕЗОТ МИХАЈЛО), е иницијатор, значи, на една школа која цело столетие подоцна ќе се афирмира како ФАКУЛТЕТ ЗА ДРАМСКИ УМЕТНОСТИ. Во тогашната актерска школа при Српскиот народен театар во Белград се школуваа "њих шесторо, које мушких, које женских", како што запишува хроничарот на она време. Питомците ги подучувале г. Јован Горѓевиќ и А. Бачвански. Школата траела 3 години, од 1870. до 1873.

Вистинско образование, и тоа насочено, според денешните рецепти, добил Милтон Манаки (1880-1963). Живеејќи кај родителите и завршувајќи ги првите класови на основното училиште, младиот Манаки патувал од место во место, го запознавал светот. Со тоа неговиот дух станувал се понемирен, се пољубопитен. Постариот брат Јанаки, професор по цртање во гимназијата Милтона, го запознал со ликовните вештини што тој подоцна ќе ги пренесе, во графизам, на своите неповторливи филмски снимки. Третата фаза во Милтоновото образование беше запознавањето со фотографскиот занает. Имаше само 19 години кога фирмата со име "Браќа Манаки" беше истакната над портата на фотографското ателје во Јанина. Јанаки, постариот брат, се занимаваше со уметничка фотографија додека Милтона го интересираше репортажата. Тој беше и остана негово определување и неколку години подоцна кога од Лондон во Битола, каде што во меѓувреме браќата се преселија, пристигна фамозната **Viscope camera No. 300** на Чарлс Урбан (**Charles Urban**). Широкиот сокак во Битола во почетокот на XX-от век веќе не беше мета на Милтоновата фотографска камера. Ж и в и т е с л и к и д о ј д о а во Б и т о л а, тој динамичен град во кој во тоа време се одигруваа занимливи настани, се

затекнаа доста личности од југоисточна Европа и Средна Азија, се разви жива дипломатска (читај: конзуларна) активност, театарот се движеше меѓу пеливанските мечови и настапите на Сара Бернар (Sarah Bernhardt), Власите беа крштавани пред камерата на Милтон, а младотурците демонстрираа против заостанатата султанска власт барајќи големи реформи. Какви настани, какво време за еден љубопитен синеаст, првиот синеаст на Балканот!

Последната фаза на Милтоновото интересирање и филмско "школување" е занимавањето со проекција. Проектирањето готови филмски дела претставува, поправо, последна фаза во веригата на произведувањето на тие филмски дела. Со кино-проекторот Милтон Манаки ги заокружува своите "студии" на кинематографските вештини. Едно време дури бил владетел на елитно кино, специјално градено за тоа, кое имало големо влијание врз животот во Битола, во периодот по I-та светска војна.

Од наведеното станува евидентно дека неуморниот, љубопитен и духовит Милтон Манаки минал низ своевидна школа, низ "степенеста настава" (како што тоа денес би го нарекле), во која совладал разни дисциплини, може да се рече, дури, по принципите на денешното школување на филмските сниматели. Беше тука, на прво место, основното образование, потоа ликовната уметност, познавањето на природата и општеството, фотографијата, работата со филмската камера (во занаетчиска смисла), репортажата како жанр, познавањето на јазикот (Милтон се служел или точно говорел грчки, македонски, влашки и турски јазик), технологијата на филмот и проекцијата.

Со сигурност не може да се тврди дека Милтон баш се научил од постариот брат Јанаки. "Луѓето можат се сами да сторат, штом тоа ќе го посакаат", рекол Алберти (Leone Battista Alberti), еден од големците на ренесансата.

По повод Милтоновото школување мора да се постави уште едно прашање: ако на многу нешта се научил од брат му Јанаки, што станало со неговото богато искуство? Кому му го пренел?

Милтон, во разговорите што ги водеше со екипата на филмот КАМЕРА 300 (режисер Б.Ранитовиќ, снимател Н.Мајдак), тврдеше дека го сторил тоа. Па и самиот заклучок за неговата активност тоа мора да го потврди; во фотографските работилници во Јанина и во Битола, браќата Манаки имаа помошници – ученици во киното проекционисти, а и околу камерата, на Милтон мораа да му помагаат "асистенти"...

Каде се школувале современниците на Милтон Манаки не се знае. Загрепскиот пионер на филмот Јосип Хала ја започнал својата филмска одисеја како асистент во Германија, сомборецот Ернест Бошњак минал школа слична на Милтон Манаки – бил печатар, имал фотографска работилница, во 1908. година во Сомбор издавал филмско списание (прво на Балканот!), бил општествен работник, сопственик на кино, снимател (го снимил првиот вертикален "швенк" во нашата кинематографија во филмот ОТКРИВАЊЕ НА СПОМЕНИКОТ НА РАКОЦИ), ја основал продуцентската куќа БОЕР – ФИЛМ, сакал од Сомбор да направи Холивуд. Покрај сето тоа мора да се констатира дека во се бил автодидакт. Значи, недостатокот на вистинско филмско школување го заменуваат со ентузијазам. и Јосип Хала, и Станислав Новорита, и Милтон Манаки, и Ернест Бошњак, и белградскиот часовничар Славко Јовановиќ.

Авторот на овие редови се сеќава на трогателната церемонија во подрумот на Југословенската кинотека во Косовска улица во Белград, кога на Хала, Бошњак и Милтон Манаки, трите големци на нашиот филм, им беа доделени плакети за пионерската работа. Нивните имиња не ги красеа звучни титули, од нивните погледи бликаше негаснатата љубов кон филмот.

И веќе споменатиот Славко Јовановиќ, првиот српски снимател, минал низ "извесна школа", и пок-

рај тоа што за времето во кое ја започнал својата филмска активност, тоа е премногу слободно кажано. Низ излогот на својата часовничарска работилница на Теразије здогледал некои луѓе како се моткаат околу некаков сандак на триногарник. Најважен меѓу нив бил некој си странец, парижанец, м-сје Де Бери, кој стоел зад сандакот и ја вртел рачката. Славко Јовановиќ со години зјапал низ лупата со едно око, поправајќи ги часовниците на угледните белграѓани. Механизмот на филмската камера не го познавал, но тоа му се сторило некако блиско. Додека господинот Жил Де Бери ги подготвувал и ги снимал сцените од првиот игран филм реализиран на наша почва - ЖИВОТОТ И ДЕЛОТО НА ГОЛЕМИОТ ВОЈД КАРАГОРЃЕ (во режија на Чичо Илија Станоевиќ и во продукција на Св.Боториќ и Pathe Freres од Париз), Славко Јовановиќ трчал околу камерата, и, асистирајќи, учел еден за него нов, занимлив занает. Оттогаш, односно од 1909. година Славко Јовановиќ деценија и пол не се дели од филмската камера, оставајќи неколку значајни дела кои и до ден-денес и прават чест на историјата на југословенскиот филм.

Магистерот по историја на филмот Сретен Јовановиќ, вонреден професор на ФДУ во Белград, пишува во својата научна работа, посветена на развојот на кинематографијата во Хрватска, и за првата филмска школа кај нас. Тоа била ШКОЛАТА ЗА КИНОТЕАТАР, основана во Загреб во 1917 г. која работела дури до 1923. Нејзини основачи и првите предавачи биле Хамилкар Бошковиќ и Јулие Бергман. На самиот крај на школувањето студентите учествувале во играни филмски проекти, како што бил филмот ДВЕТЕ СИРОТИЦИ и слични. Меѓу режисерите се наоѓале и познати имиња од рускиот театар, уметници, меѓу кои и познатиот Верешчагин. Во оваа школа првенствено се школувале артисти. За снимање на филмската слика биле земени фотографии кои минувале низ краток курс за ракување со филмска камера и кои, наместо кинис научиле да ја употребуваат и вртат рачката на камерата.

Помеѓу двете светски војни филмската уметност, и кинематографијата воопшто, во Југославија беа третирани како панаѓурска вештина, така што стремежите на филмските ентузијастичари беа изгубени во обидите за совладување на бројните пречки и законски ујдурми.

Едно од најпознатите имиња во редовите на снимателите, во триесеттите години, а и по Втората светска војна - Октавијан Милетиќ, своите први филмски практични поуки ги мина во Школата за кинотеатар, кај Бошковиќ и Бергман. Потоа низ киноаматерска дејност и фотографија си го дополнуваше знаењето и уметничката надградба која на меѓународен план му донесе високи награди (првите награди што Југословените воопшто ги освоиле за филмски достигнувања во меѓународна конкуренција.)

Поетот и преведувач на Шекспир Сима Пандуровиќ се обидува во Белград да формира актерска школа. Глумата се учела по скратена постапка, а базата на школата се базирала на познатиот Клуб на филмофилиите што го воделе нашите први филмски критичари и публицисти Бошко Токин и Драган Алексиќ-Дада. Овој Клуб, предведен од Токин и Алексиќ, и со штитениците на Пандуровиќ, во 1924 година го реализирал играниот филм **КАЧАЦИ ВО ТОПЧИЦЕР**. Сите материјали од овој филм ги уништил самиот снимател кој во меѓувреме несреќно се вљубил во главната актерка.

Во малото Ужице триесеттите години постоел доста активен Ужички клуб на филмофили, кој одржувал курсеви по филмска техника, филмски трикови, глума. Клубот го издавал сопствениот весник **ФИЛМ И МОДА**. Активен член и хроничар на Клубот бил Д. Урошевиќ. Од неговите хроники дознаваме дека членовите на Клубот имале резервирано ложа во месното кино, ги следеле сите филмови и одржувале состаноци посветени на критичките анализи, ги толкувале техничките решенија на филмовите и сл. Ужичаните во тоа време дури помислувале и на реализација на игран филм. Прекрасен пример на клуб кој ги школува своите членови низ богата содржина на работата.

Легендарните творци на југословенскиот филм со корени пред војната, Јосип Новак и Стеван Мишковиќ, своите први лекции за работата и можностите на филмската камера ги примиле во филмските центри на средна Европа. Мишковиќ го имал претпријатието ОСВИТ-ФИЛМ, а голем број репортажи и здравствени филмови снимил на почвата на Македонија. Новак раководел со претпријатието Победа-филм. Го реализирал филмот СРЕКАТА НА РУДАРОТ. Новак, исто како Октавијан Милетиќ, постигнал меѓународен успех: за еден извонреден туристички филм добил награда во странство. Мишковиќ и Новак се нашле на заедничка работа кога во 1932 година отишле во Бугарија каде што го реализирале првиот бугарски тон-филм. Мишковиќ по овој потфат, во кој учествувал како снимател на сликата и тонот, се вратил во Југославија, а Јосип Новак останал се до 1950 година. И едниот и другиот во тој период го пренесувале своето богато искуство на младите луѓе желни за филмски знаења. По II-та светска војна Мишковиќ и Новак беа активни учесници на творењето на новата југословенска кинематографија. Мишковиќ од Филмската секција на Врховниот штаб, а подоцна во новата организациона шема реализира многубројни репортажи, документарни филмови и ремек-дела на полето на играниот филм (СОФКА, ОСТРОВ, ЧУДНА ДЕВОЈКА). Новак од бугарските затвори дојде во Југославија во 1950 ... изморен, претепан, но верен на татковината и филмот во кој оствари незаборавни дела, како што се: МАЛИОТ ЧОВЕК, КРВТА НА СЛОБОДАТА, МОША ПИЈАДЕ, МЕДАЛЈОНОТ СО ТРИ СРЦА, ЗЕНИЦА. Најважното што го оставија овие двајца мајстори на камерата се нивните ученици и продолжувачи.

Познатиот Чичко Мика Ал. Поповиќ ја започна својата филмска кариера како артист кај Јосип Новак, но камерата повеќе му се допаднала. Наскоро со Жарко Ѓорѓевиќ го снимил својот прв документарец, посветен на животот и природата. Половина век Чичко Мика не се делеше од камерата, а и денес, како пензионер, пишува мемоари, сценарија, црта глетки од природата посакувајќи со

своите ученици повторно да се најде во центарот на своите некогашни филмски битки.

Пренесувањето на занаетот и филмските поуки од колено на колено е еден од видовите школување на филмските кадри кај нас, а другите, организирани под фирма на некакви школи, беа многу ретки. Во целиот тој контекст, прилики за филмските сниматели може да се рече дека и немало. Поцврстото врзување за некои продуценти (Југословенскиот просветен филм, Хигиенскиот завод, Новаковиќ-филм...) и чиракувањето без надомест беа единствените шанси младите луѓе да дојдат до камерата. И покрај сите тие тешкотии имаше и такви случаи.

И покрај сите тие примери, пред 1941 година во Белград постоеше некаква шанса, се разбира не за снимателите туку за некакво школување кое имаше академско ниво. Беше тоа Отсеког за драматургија при тамошната Музичка академија кој, меѓу другите, го заврши и нашиот истакнат режисер, писател, педагог Радош Новаковиќ. Овој образован човек уште тогаш, во 1938 година пишуваше за филмот, преведуваше, го зацртуваше патот кон новата естетика, естетиката на идната социјалистичка кинематографија.

≡

≡

≡

Крвавите воени години 1941-45. минаа без поголеми филмски активности, особено кога станува збор за вклучувањето на новите кадри во процесот на снимање филмови.

Усташката "ендехaziја" го отвораше својот "сликопис" со помош на германскиот *Wochenschau* во смисла на формирање нови кадри верни на НДХ. Беше организирано школување и стажирање на новиот сликописен подмладок во Виена. Не се познати обидите на окупаторот и квислинзите на другите наши територии.

На слободните територии и по планините на Југославија, каде што единиците на НОВЈ водеа беспштедна борба за ослободување на земјата, школувањето на филмските сниматели - воени репортери беше сосема надвор од познатите формули и правила. Заробените камери, или малите кино-аматерски камери, стануваа пера на историјата, незаменливи инструменти за бележење на историјата на нашите народи. Во Словенија за филмската камера се фатија, на пример, сликарот Божидар Јакац и Чоро Шкодлар, кинооператорот Стане Виршек и некои други, и оставија драгоцени документи за партизанското војување во оваа наша Република.

Новосадските киноаматери Лазо Велички и д-р Ачимовиќ снимија извонредни сцени за првите и последните денови на фашистичката еуфорија во Нови Сад.

Поголемиот број белградски синеасти се повлекоа во илегала и пасивност, но во деновите на борбата за ослободување на Белград одненадеж проработеа заборавените и ргосани камери на "Федер" и на погон со рачка, како во епохата на немиот филм. Било како било, затоа што "бој не бије свијетло оружје" - како што говореше Његош, снимени се незаборавни сцени од борбите за ослободување на нашиот главен град, а со самото тоа беа испишани новите страници на нашата понова историја. Имињата врзани за снимањата во Белград во октомври 1944. година се Ивањиков, Мишковиќ, Поповиќ, Гргуров... Покрај нив, не треба да се забораваат истакнатите советски сниматели Јешурина, Варламов, Муромовец и низа други, кои со своите камери ги бележеа борбите на почвата на Југославија, од Гердап, преку Белград, се до Трст. Би било неправедно да се заборава една фашистичка акција во 1940/41. година, бомбардирањето на отворениот град Битола, во време кога Југославија се уште не беше во војна. Италијанските бомбардери "случајно" ја бомбардираа Битола и и нанесе големи материјални штети. Тој настан остана забележан од камерата што брзо реагираше,

водена од искусната рака на вљубеникот во филмот и фотографијата Благоја Дрнков. Не треба да се заборави и податокот дека Благоја Дрнков е првиот југословенски синеаст од поновата епоха, кој го сретна Милтон Манак и го сфати неговото значење.

Војната се ближеше кон својот крај, а во тукушто ослободениот Белград, во ноември 1944. година беше донесена револуционерна одлука за основање единствено училиште за воени оператери - воени дописници. Практично гледано, во Југославија која го зацртуваше својот пат кон дефинитивната слобода и победа, првиот правен акт од областа на филмот беше насочен кон школување на нови филмски кадри - филмски сниматели, оние без кои не може да се замисли една кинематографија.

Кнез Михајлова бр. 19 во Белград и ден-денес е место каде што се сретнуваат филмски луѓе од разни определувања и задачи, а таа 1944. година, во опустошениот град - керој, беше центар на нашите први филмски настани. Тука беше сместена филмската секција на Врховниот штаб на НОВ и ПОЈ (основана уште во Дрвар, во мај 1944.), тука беше и првата наша филмска школа - курс за филмски сниматели и воени дописници. Одлуката за формирање на ваква школа беше навистина револуционерна. Тоа е, најверојатно, единствен акт во Европа.

Нашата прва филмска школска институција во периодот ноември 1944 - март 1945. работеше со полна пара и со богата наставна програма. Активноста на оваа школа е малку позната епизода од нашата понова историја на филмот. Останува надежта дека нема да паднат во забрав напорите на десетина наставници, искусни и добронамерни филмски творци, кои свето знаење го ставија во служба на педагогијата. обучувањето нови сниматели, со одговорни задачи на својот творечки пат. Војната се уште траеше и се надеваме дека нема да се заборават настојувањата, не само на наставниците туку и на дваесетината

ученици на оваа единствена школа на почвата на Европа, да се оспособат во еден форсиран марш, со камери да го снимат вистинскиот крај на војната, доаѓањето на слободата, почетокот на една нова кинематографска ера.

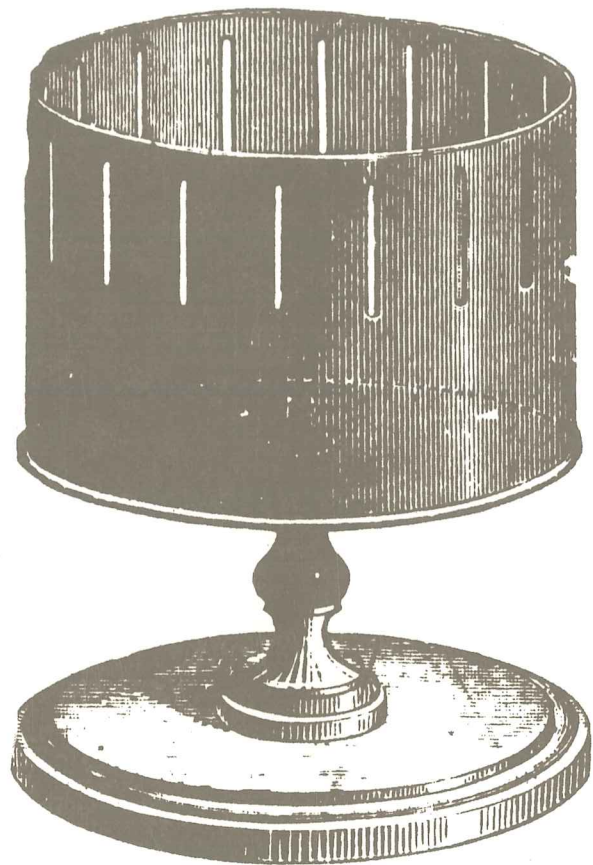
Школата за филмски репортери беше организирана, како што веќе напред беше речено, при Филмската секција на Пропагандното одделение на Врховниот штаб на НОВ и ПОЈ. Иницијативата за нејзиното формирање беше дадена уште во Дрвар, во мај 1944. а инструкциите за поорганизиран пристап беа дадени на Вис, во септември истата година. И покрај тоа што Филмската секција во Белград дејствуваше веќе два месеца, законската одлука - декретот (правен акт за спроведување на оваа одлука во живот) дефинитивно го потпиша маршалот на Југославија Јосип Броз Тито во декември 1944. Со тоа конечно беше поставена базата за организирање на новата југословенска кинематографија.

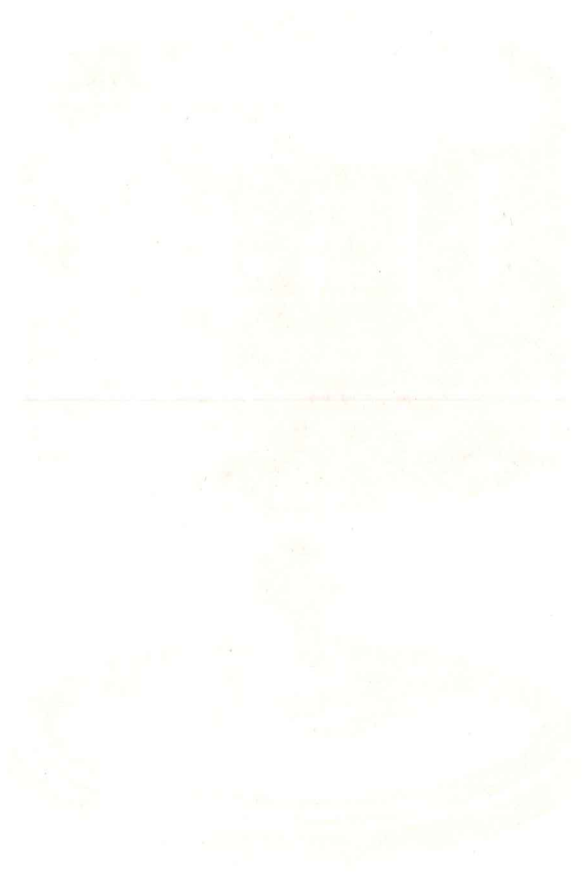
Наставната програма што ја следеа учесниците на првата филмска школа за сниматели кај нас беше доста обемна и на високо ниво. Предаваа: магистерот по Фармација Коста Новаковиќ (пионер на југословенскиот филм, продуцент, снимател, биоскопција), Радош Новаковиќ (синеаст во партизанска униформа, организатор на првата кино-мрежа во ослободената Србија), Никола Поповиќ (член на Театарот на народното ослободување), Антон Смех (Словенец кој со камерата в рака го дочека ослободувањето на Белград), Димитрија Мацарол (мајстор за светло и толкувач на распоредот за светлата на сликите на Рембрант и Вермер), советските сниматели Јешурин и Варламов (членови на Филмското одделение на II-от украински фронт), Владета Лукиќ (предвоен истакнат киноаматер). Последниот спомнат учесник во работата на филмската школа, Владета Лукиќ, дипломиран правник, со филмот се занимаваше аматерски, но ги познаваше сите негови тајни. Пријател на Радош Новаковиќ и низа еминентни интелектуалци напредно ориентирани, од кои многумина криел во својот стан за време на фашистичките погроми во 1941-44, по ослободувањето

на Белград веднаш се вклучил во работата на Филмската секција како снимател на Сремскиот фронт и предавач во школата за сниматели. Тоа како да стана негово животно определување. По низа успешни документарци и играни филмови (ПРИКАЗНА ЗА ФАБРИКАТА, ПОСЛЕДНИОТ ДЕН, ПЕСНАТА ОД КУМБАРА, ПРЕД ВОЈНАТА, ДЕНОТ ЧЕТИРИНАЕСЕТТИ) Владета Лукиќ стана првиот и водечки професор по предметот филмска камера на Академијата за театар, филм, радио и телевизија и идеен творец на групата за филмска и ТВ камера на Факултетот за драмски уметности.

Наставната програма што беше предавана во школата за филмски сниматели во Филмската секција во 1944/45 г. би можела, без никакво гризење на совеста, да се вброи во секоја академска програма денес. Топовите се уште пукаа по предградијата на Белград, а идните сниматели ги слушаа предавањата за распоредот на светлата и сенките, за тоа како рефлексот на единствениот светлосен извор некаде надвор од кадарот се одбива од чашата во раката на Рембрант ван Ријан (*Rembrandt van Ruyen*) и го осветлува лицето на неговата сопруга Саскија. Рембрант и Сремскиот фронт во 1944., сјај во очите на Саскија и блесок на топовите околу Шид, Сараево и Шибеник... Некој би рекол: бесмислица - какво е тоа школување во воено време? Денес само можеме да констатираме: тоа беше школување какво што денес само можеме да посакаме.

Школувањето на првата генерација беше завршено во 1945 г. Еден од одличните посетувачи, Симон Рацковиќ, беше префрлен со авион и со падобран уфрлен во Словенија, со камера да ги овековечи последните денови на војната на таа територија. Таму му бил асистент на советскиот фронтovski дописник на II-та украинска фронта Хлебников. Симон тогаш, со лесна репортерска камера КС, ги снимил и првите самостојни репортажи. Подоцна станал еден од водечките сниматели на ФИЛМСКИ НОВОСТИ, каде што имал шанси да се искажува и како педагог, подготвувајќи ги младите репортери за следење на нашата социјалистичка изградба.





Завршувањето на нашата прва филмска школа, во која се школуваше првата генерација млади сниматели му претходеше на завршувањето на војната. Со исклучок на Рацковиќ, другите учесници на школата не ни стигнаа, вооружени со филмски камери, да го заземат своето место во првите борбени редови, зашто топовите замолкнаа. Филмската секција на Пропагандното одделение при Врховниот штаб на НОВ и ПОЈ "прерасна" во мирновременско филмско претпријатие со сите видови активности што слободата и новата ситуација ги наложуваат.

Од таа школа во тековната кинематографија се вклучија, а подоцна доживеаја и одредени успеси во работата со камерата, Милан Худина, Слободан Марковиќ, Мика Живковиќ, Небојша Лолин, Никола Мајдак и многу други.

Годините што доаѓаа донесоа и низа коренити промени во организацијата на младата југословенска кинематографија. Постојано нешто се менуваше, се увезуваа туѓи искуства, се применуваа необични методи, но во целиот тој процес грижата за подигање нови стручни кадри беше на некој начин постојано присутна.

Снимателската професија беше и остана неприкосновена. Барем во тоа време. Развојот на нашиот прв журнал ФИЛМСКИ НОВОСТИ укажа на потребата од посилна и помлада филмска екипа. Во Белград и републичките центри, при дописништвата и дирекциите - филијалите на Државното филмско претпријатие ДФЈ, се одржуваа курсеви за обучување сниматели "по скратена постапка". Еден од поголемите курсеви, со добро организиран систем на предавања, беше во ФИЛМСКИ НОВОСТИ во Кнез Михајлова 19, во Белград, во 1946 година, со посетители од сите републики. Тогаш ФИДИМА (Филмската дирекција на Македонија) го прати младиот Трајче Попов, кој подоцна ќе се вброи во редот на нашите најдобри сниматели и режисери.

За стручното усовршување на филмските работници не постоеше адекватна стручна литература

од областа на теоријата и практиката и затоа, во тогашниот Комитет за кинематографија (некој вид филмско министерство), беше покрената акција за издавање стручни билтени со оригинални и преведени текстови од областа на филмското творештво. Излегуваа МЕСЕЧНИТЕ БИЛТЕНИ на одредени претпријатија и центри, потоа СТРУЧНИОТ БИЛТЕН, СИНИОТ БИЛТЕН, посветен на техниката, и ЦРВЕНИОТ БИЛТЕН, посветен на естетиката на филмот. Особено беше добро списанието ФИЛМСКА ТЕХНИКА што излегуваше скоро две години и кое можеше да се споредува со многу слични списанија во светот, во тој период. Тука потоа беше списанието, а подоцна весник со наслов ФИЛМ, кој имаше голема улога во воспитувањето на филмските кадри и филмската публика.

Оваа активност создаде услови и за издавање сериозна филмска литература низ новооформената библиотека (Белград и Загреб) во која беа објавени и многу значајни книги, како што се СВЕТЛИНАТА ВО УМЕТНОСТА НА СНИМАТЕЛИТЕ на познатиот снимател Головње, ОСНОВИТЕ НА ФИЛМСКАТА РЕЖИЈА I, II, III на Лев Кулешов, КОМПОЗИЦИЈАТА НА ФИЛМСКАТА СЛИКА итн.

Значаен потег беше направен со основањето на средните филмски училишта - филмски техникуми (претходници на денешните школи за насочено образование), што постоеја во Љубљана, Загреб и Белград. Љубљанската школа имаше краток век. Веќе по првата година целата генерација (осум ученици) беше префрлена во Кинематографската школа во Загреб која исшколува три генерации со преку сто ученици. Загребскиот техникум ги имаше следниве отсеци: камера, тон, осветлување и лабораторија.

Филмскиот техникум, кој израсна во Средно стручно филмско училиште, во Белград дејствуваше во периодот помеѓу 1947. и 1955. година и имаше четиригодишна настава со богата содржина. Голем број млади луѓе кои ги завршија отсеците за камера, монтажа, тон, осветлување, ги најдоа своите работни места, како и услови за понатамошен развој, во Централната филмска

Лабораторија во Белград, во Застава-Филм, во телевизијата во основање во Скопје, Сараево, Загреб и Белград која со конкурс бараше само школувани кадри, и тоа ученици на овој Техникум.

Времето на техникумите мина, но резултатите на овие школи оставија траги. Тие ја воведоа филмската наука во средношколскиот систем. Грандоманските идеи, сонот за произведување 50 играни филмови годишно, копирањето туѓи искуства, амбициите што беа преголема задача, преголем залак за нашите можности, сето тоа го одбележуваше периодот на педесеттите години и првите "Филмски" петолетки. Во склоп на овие планови имаше и такви што беа врзани за подигање високи школи за филмски кадри. Покрај Техникумот, во 1947/48 год. беше формирана и ВИСОКАТА ФИЛМСКА ШКОЛА во Белград, сместена во една прекрасна вила на Дедиње, каде што требаше да се школуваат младите режисери, актери, сниматели... Школата ја водеше познатиот театарски артист и режисер Вјекослав Аџриќ, раководител на Театарот на народното ослободување и творец на нашиот прв игран филм СЛАВИЦА. Класата на снимателскиот отсек имаше 5 студенти. Овој оддел за школување на филмски сниматели не го доживеа својот happy-end. Беше укинат по една година, а режисерското и артистичкото продолжување на школувањето се одвиваше во реализацијата на заедничкиот школски проект, играниот филм БАРБА ЖВАНЕ. По сето тоа, и покрај успехот на филмот, Високата филмска школа беше укината.

Голем поттик и желба за здобивање со филмско значење даде Славко Воркапиќ, познат холивудски мајстор на монтажата и специјалните ефекти и творец на првите американски експериментални филмови, кој тукушто се беше вратил во Југославија. Во салата за проекции во Авала-Филм на Таш-мајдан, филмските сниматели, монтажери, режисери, тукушто "Фрлени" во статусот слободни филмски работници, ги впиваа теоретските поставки и елементите на филмскиот занает, кој однадеж им се стори и близок и далечен.

Во образованието на филмските работници, па и на снимателите, цели десет години се создаваше вакуум, се до појавата на ЦЕНТАРОТ ЗА СТРУЧНО ОБРАЗОВАНИЕ НА ФИЛМСКИ РАБОТНИЦИ. Беше тоа доста амбициозно замислена школа, на чие чело се наоѓаа Вицко Распор и Момчило Илиќ. Низ оваа двегодишна школа, која никако не можеше да си го обезбеди статусот на академија или висока школа, минаа неколку генерации слушатели, првенствено сниматели. Во рамките на школата беа одржувани и посебни курсеви за филмска маска, специјални ефекти, монтажа. Центарот обезбеди одличен тим на предавачи, б беа печатени скрипти скоро по сите предмети. Каков одзив имаше ова двегодишно училиште говори и податокот дека своите студии и првите сознанија за филмот и камерата ги доби и цела една генерација од десетина млади Алжирци кои подоцна станаа темел на Воено-Филмскиот центар на алжирската армија. За жал, и овој потфат не успеа докрај. Не добивајќи потребен статус, престана и интересот на студентите и филмските работници за оваа школа, но Центарот ја продолжи својата плодна активност прераснувајќи во ИНСТИТУТ ЗА ФИЛМ, кој и денес работи со издавачка програма.

ФИЛМСКИТЕ НОВОСТИ кои својата дописничка мрежа ја проширија надвор од границите на Југославија, особено меѓу земјите од третиот свет, одиграа значајна педагошка улога во издигањето кадри на младите африкански кинематографи. ФИЛМСКИТЕ НОВОСТИ беа и останаа непрекината и непресушна слушална на филмскиот снимателски занает за младите кадри од Мали, Алжир, Кенија, Мозамбик и другите пријателски неврзани земји.

Кога пред триесет години беше укината ВИСОКАТА ФИЛМСКА ШКОЛА се појави застој, прекин во областа на школувањето на високообразовни кадри за филм и театар, но веќе во 1949. година претседателот Тито потпиша Декрет за основање Театарска академија, што ќе има далекусежни позитивни резултати во развојот на нашите театарски и филмски кадри, вклучувајќи ги и филмските сниматели.

Со овој податок нашето излагање би можело да почне од почеток за што Декретот за основање Театарска академија, без оглед што таа беше стационирана во Белград, претставуваше настан за цела Југославија. Низ оваа Академија, најнапред театарска, а потоа Академија за театар, филм, радио и телевизија, за на крајот да го добие статусот на Факултет за драмски уметности, поминаа генерации на студенти од сите краишта на Југославија. И во тој процес Академијата не го менуваше само името, туку се прошируваше, се збогатуваше со нови содржини, се надополнуваше во технолошка смисла.

Првите години по потпишувањето на Декретот Академијата беше, како што рековме, свртена кон театарската уметност. Глумата, режијата, драматургијата се уште се базираа на искуствата на Станиславски, се проучуваа резултатите на МХАТ, но постепено се свртуваше и кон нашите театарски традиции и вредности, кон нашата литература и резултатите стекнати во НОБ. Така, малку по малку, во тековите на повоениот школски систем беа воведувани норми што нам ни одговараа и кои покажуваа најдобри резултати.

Развитокот на Академијата за театарска уметност, нејзиното свртување кон другите видови драмски кажувања, најнапред филмот, а подоцна и телевизијата, доведоа до несомнена афирмација на оваа школа. Од моментот кога таа и таква Академија прерасна во Факултет за драмски уметности, кој работи и дејствува во рамките на Универзитетот на уметностите во Белград (заедно со Факултетот за ликовни, музички и применети уметности), повеќе не се поставува прашање за нејзиниот континуитет, зашто враќање назад нема ниту може да има, а останува само да се согледаат идните резултати. Паралелен развиток со Белградскиот факултет имаат и академиите во Загреб и Љубљана, со одлични педагози, релативно добра техника, но и добри програми.

Ж

Ж

Ж

"Секоја уметност е израз на специфичниот однос и на вклучувањето на човекот во светот, кој толку битно се разликува од другите. Разните видови примања, перцепирањето на надворешниот свет со помош на видот, слухот, допирот, се разликуваат еден од друг. Тие претставуваат разни домени на специфични духовни доживувања, кои, во принцип, се разликуваат. Така е и со соодветните уметности. Поради тоа создавањето на новата уметност е, исто така, ретка појава на светската историја, како и појавата на новото сетило кај човекот. Делото на еден уметник може да дава нешто се уште невидено и ново, а притоа да не ги менува прастарите принципи на старата уметност. Со дурбин и микроскоп, а ние додаваме: и со филмска и ТВ камера - "откриваме илјада нови работи, не оддалечувајќи се од старата теорија на гледиштето. Филмот во целост е нова уметност и се разликува од другите стари уметности како што музиката се разликува од сликарството или литературата. Тој е ново откритие и приказна на човекот."

Бела Балаш, кого го цитиравме и на почетокот на овие наши размислувања, секако би ни простил што се служевме со овој негов подолг цитат од книгата ВИДЛИВИОТ ЧОВЕК. Овој инспириран теоретичар, кој денес по малку паѓа во заборава, умееше сјајно да го дефинира филмот и нашата потреба од него.

Филмот, вистинскиот филм, само што влезе во втората половина на деветтата деценија од своето постоење, а наметна безброј проблеми со кои се судираат неговите "потрошувачи". Доколку дојде до недоразбирање во "консумирањето" на некакви ремек-дела, тоа не е затоа што филмот е досаден или гледачите едноставно не ја разбрале идејата. Филмот треба да се учи. Секој кој иде во кино не е и не мора да биде стручњак. Американците го сфатиле тој проблем

и ширум Соединетите Држави постојат стотици, илјади високи школи кои ги образуваат луѓето, ја шират филмската култура, ги приготвуваат да бидат само обични но образовани кино-гледачи. Ние на тоа се чудиме, а знаеме дека за разбирање на еден Ј.С.Бах (Bach) или Штокхаузен (Stockhausen), исто така, треба да се има одредена почва. Ако ги тераме гледачите да се школуваат, тогаш мораме да очекуваме дека и филмските творци мораат да се здобијат со одредени знаења. Снимателите, исто така. Идентификацијата на творецот со идејата доведува до идентификација на публиката со готовото дело. Со тоа кругот е завршен.

Ова е авторизиран дел на текстот - реферат што е поднесен на II-те МАНАКИЕВИ СРЕДБИ во Битола, во септември 1980. година. При редигувањето се изоставени поглавјата со детали за бројот на часовите и наставните програми на одредени школи во периодот 1970-80. што во дадениот момент требаше да послужи како материјал за дискусија.

(Н.М.)

XX

XX

Мирослав Чепинчиќ

ЗАПИС ЗА МАКЕДОНСКИТЕ ФИЛМСКИ СНИМАТЕЛИ

1. Историјата како предизвик

Почетокот на столетието беше мирен но ветува-
ше бурни немири. Во Македонија, се уште под
османлиската изветвена чизма, мирот одамна
беше загубен, бидејќи ја немаше слободата.
Но тие мугри наскоро го најавија вистинскиот
почеток на една нова ера за македонскиот на-
род. Илинден беше проблесок на она што веко-
вите го чуваа во темнина. Сега ја имаме сло-
бодата, но и сликите од времето кога неа ја
немаше. На тие слики, се разбира, се луѓето,
бидејќи луѓето го сочинуваа тоа време, испол-
нето со борби и отпори. Тоа се борци но и
обични луѓе, страдалници, оние што најчесто
ги нарекуваме народ. Тука се и непријателите,
чии лица понекогаш ќе излезат од сопствениот
ореол на злосторството. И луѓето херои, на-
родни трибуни, со поглед насочен кон ствар-
носта но и кон иднината. Фотографиите се тоа
кои реконструираат едно револуционерно време,
но кои ги рекапитулираат и патилата и стра-
данијата на народот фатен во неговите стапи-
ци. Старци, жени и мали деца гледаат од тие
фотоси, со поглед загубен и исполнет со некој
незаборавен ужас. Објективот на фотокамерата,
студено како и секогаш, ги регистрира овие
немили глетки, овие последици на еден геноцид.
Тоа се главно глетки фатени на фотографските
плочи непосредно по Илинденското востание во
1903 година. Нивниот творец, чија рака ја по-
кренувала рачката на фотокамерата и притоа
не смеела да затрепери е Милтон Манаки, тога-
шен фотограф од Битола. Нему му се паѓа во
должност да ги зачува глетките со кои во Ма-
кедонија почнува новото столетие. Притоа не

знаеме, но можеме да почувствуваме, какви се причини го гонеле Манаки да оствари една ваква тешка задача за еден фотограф, чија професионална етика го бараше и го издвојуваше на сликите сето она што е убаво во светот, во животот, во луѓето. Но пред историјата, го знаеше тоа Манаки, некој мораше и вака да сведочи. И така, една очајничка фотографска одисеја започнува по планините и полињата, крушевски. Една цела творечка ситуација, една уметничка дејност така се раѓа во глетки исполнети со ужас и крв. Една благородна професија ја стекнува својата генеза на пеплиштата и урнатините. Но на тие пеплишта и урнатини, пред бесилките, пред вкочанетите погледи, почнува да се раѓа и слободата. А нејзината цена е секогаш висока. Старите побелени фотографии не се неми сведоци на тоа време и на таа борба, тие имаат своја душа. Тоа е душата на народот, кој најчесто е нивни објект. Манаки подоцна, како што знаеме, ќе снима вакви и слични глетки со својата камера број 300, прва филмска камера број 300, прва филмска камера на Балканот. Така, по овој повод и некои од првите филмски кадри кај нас се идентификуваат со судбината на македонскиот народ во почетокот на ова столетие. Овие филмски фрагменти заслужија место во врвот на една, денес можеме да речеме, исклучително богата кинематографска историја. Но, заслугата на Манаки не беше само во тоа што го насочи објективот на камерата кон возбудливите настани, што се случуваа насекаде околу него. Манаки овие снимки ги направи, барем повеќето од нив, и по цена на сопствениот живот. Освен тоа, во тоа време тој беше свесен за онаа незаменлива функција на фотографијата и, особено, на живата фотографија, на филмот. Тие нови феномени на човечката комуникација за Манаки беа посебно интересни како средство за бележење на историските настани. Тие на некој начин обезбедија трајноста на сеќавањето за нив. Манаки како да претчувствуваа дека еден ден, несомнено, тие ќе бидат еден од најреалните и најобјективни сведоци за времето и луѓето

во него. Оваа по малку мачна снимателска практика Манаки ќе мора да ја продолжи и подоцна. Тоа време во Македонија беше исполнето со војни и страдања. Тоа е еден своевиден стравичен филм кој се случува во стварноста и кој само фрагментарно но достатно за поколенија се регистрира низ објективот на камерата 300. Нејзиното брмчење, како што можеме да видиме, ги надгласи сите викотници, експлозии и каконади, едноставно ги скроти на целулоидниот простор. А кој беше човекот што стоеше зад неа и ја вртеше рачката, и сам вчудоневиден од множеството немили призори, кој беше тој Манаки? Кога денеска се зборува за Милтон Манаки, за неговата личност, која е интересна безмалку колку и самото негово дело, неопходно е да кажеме нешто и за историскиот период за кој се врзани почетоците на неговиот снимателски опус. Од сега веќе познатите факти, дека М. Манаки е несомнено прв филмски снимател на Балканот, до една историографска валоризација на неговото значајно но и обемно дело, не делат скоро осум децении, не дели едно време исполнето со макотрпности, со жртвувања, со борба.

Во почетокот на овој век, Манаки беше фотограф во Битола, тогашен центар на овој дел од Балканскиот Полуостров. Несомнено дека неговата камера број 300 што му ја испрати брат му Јанаки од Лондон во 1904 година, не е единствен мотив и причина Манаки да се определи да го регистрира секојдневието на македонскиот човек во условите на тогашното отоманско царство. Предизвикот секако беше многу подлабок и потаинствен. Живата фотографија беше она што најавтентично зборуваше за положбата на луѓето, за нивните секојдневни желби и отпори. Манаки набргу забележа дека филмот тоа го регистрира и доловува со сета искреност што ја поседува, користејќи го притоа за него се уште недоволно откриениот апарат, како инструмент кој ја бележи историјата.

Во тоа време, земајќи ги светските координати во обзир, постоеја веќе никулци на филмската

индустрија, насочена главно кон еден своевиден илузионизам. За разлика од тоа, Манаки објективот на својата камера го насочуваше кон животот што течеше околу него, кон револуционерните настани кои набргу ќе го означат крајот на една голема империја. Целиот тој потфат бараше одредени жртви и, се разбира, определена храброст. Токму таа храброст ја поседуваше Манаки. Тој со својата камера станува активен учесник во тие историски настани. Илинденското востание и неговото крваво задушвање, репресалиите вршени врз голоракото население, Младотурската револуција, последниот султан на турската империја – сето тоа остана забележано на филмската лента како сведок за едно тешко време, но и како документ кој секогаш може да се види и да се доживее, со сета страст и сила со која Манаки го регистрираше. Зад камерата број 300 останаа така километри целулоидна лента, која со возбудата на својот творец оживува дел од историјата на македонскиот народ. Така, опусот на Милтон Манаки стана непроценлив дел и на нашата културна историја, бидејќи неговата камера претставува едно автентично видување на историските настани.

2. Помеѓу историјата и митот

Манаки не се обвиваше во непотребни лаги, ниту пак тоа беше можно со оглед на непоткупливото око на камерата. Тој секогаш веруваше во својата мисија. Помеѓу двете војни се уште стоеше зад својата стара камера. Но, во тоа време се јавија и неговите следбеници. Малкумина беа, па сепак тоа значеше дека плодовите на Манаки нема да останат осамени. Во овој временски период на почвата на Македонија, се уште неослободена, се најдоа повеќе сниматели кои дејствуваа во рамките на некои институции, каков што беше Хигиенскиот завод, или пак самоиницијативно. Оттука податокот што неодамна го изнесе директорот на Македонската кинотека

Ацо Петровски, дека во овој период во Македонија се снимени дури три играни филма, ни најмалку не не изненадува. Ваквата дејност на македонските филмски сниматели и работници секогаш поаѓаше од онаа традиционална основа што ја втемели М. Манаки. Често овие сниматели остануваа анонимни, нивните целулоидни траги се губеа во виорот на времето. Еден од познатите ветерани од тоа време е Благоја Дрнков, снимател кој остави некои мошне интересни документи за почетокот на Втората светска војна. И пак страданија, урнатини, пеплишта и чад. Ова да се наметнува како основен мотив на македонските сниматели. Тркалото на историјата не мирува, кога подзабавено, кога позабрзано, тоа ги одбројува своите циклички движења. Но, набргу доаѓаат и поблагородни мигови за објективот на камерата. Таа првин ќе го забележи народниот отпор и борба, народното револуционерно движење, а потоа, потоа ќе дојде и слободата најавена со оној црвен Илинден уште во 1903. Сликите и целулоидната лента ќе се облеат со оптимизам и ведрина, со цвеќе и песна, со широко насмевнати лица. Од нив ќе бликне новата младост, новата слободна земја, конечно слободната Македонија.

Слободата и младоста ја донесоа и новата генерација на македонски сниматели. Почна една сосема нова, организирана снимателска дејност. Се конституира македонската кинематографија. Кинематографијата стана незаменлив дел од националната култура и традиција, кои сега слободно ги развиваат своите многустрани можности, што со векови беа оневозможувани. Конечно, и македонските сниматели се здобија со одамна бараниот и заслужен професионален дигнитет. Ова упорно племе на Манаки веќе го стекна својот заслужен општествен статус на филмски работници. Земјата беше во изградба, заздравуваа раните од војната, слободата добиваше една сосема конкретна визија. Таа визија македонските сниматели ја регистрираа, но едновремено и ја реализираа. Меѓу првите од таа тогаш млада генерација сниматели се најдоа Бла-

гоја Дрнков, Трајче Попов, Киро Билбиловски, Кочо Нетков, Бранко Михајловски, Љубе Петковски. Тоа беа првите македонски сниматели кои непосредно по ослободувањето ги земаа трофејните камери и оние останати од минатото. Она нивно волшебено брчење повторно се слушна, за овојпат да не биде запрено. Звукот што ја следеше и коментираше историјата на македонскиот народ ги надживеа и ги надгласи сите експлозии и канонади што толку траурно го населуваа овој простор. Ослободен и обновен, тој простор и луѓето во него добија своја нова визија, на филмската лента, која беше и револуционерна и апотеотична. Множество кадри од тогашните документарци подоцна ќе ја заземат онаа структуралистичка позиција во иконографијата на македонскиот филм, која ќе биде белег на неговиот специфичен визуелен израз. Несомнено стои уште еден факт во врска со ова, сите подоцнежни успеси на македонскиот документарен филм се базирани врз оваа примарна стилистичка основа создавана токму во годините на првата кинематографска акција на македонските филмски творци. Подоцна ќе се почне и со играната продукција. Спомнувањето на "Фросина", чиј снимател беше Киро Билбиловски, секогаш е носталгично и благородно. Објективот на камерата тука веќе се здоби со нова улога. Пред неа не беше само суровиот нападен документ што требаше да се скроти, туку една реконструирана ситуација која максимални ги следи принципите на филмскиот израз. Таа наедно ќе претставува и нов подем во доменот на квалитативниот растез на македонските филмски сниматели. Во годините што доаѓаат тие ќе се наредат меѓу најквалитетните сниматели во југословенската кинематографија. Бројни златни арени од Пулскиот фестивал освоија токму македонските сниматели со своите вонредни ликовни резултати. Да ги спомнеме: Мишо Самоиловски, двоен лауреат на Златна арена за филмовите "Истрел" и "Оловната бригада", Љубе Петковски за "Јад", Киро Билбиловски за "Најдолгиот пат".

Она што го зборуваат овие штурни податоци не е само статистика. Тоа се резултати видливи за секого, постигнати на планот на уметничкиот израз. Тоа е една преживеана национална историја, чија судбина сега се реконструира со помош на светлото. Тоа е и создавање на еден специфичен визуелен стил, кој ретко која од сите наши национални кинематографији го има досегнато. Овој стил е уште еден доказ за неверојатниот виталитет на камерата во македонскиот филм. Но, создавањето на сопствен визуелен стил е една естетичка детерминанта, која, мислиме, секако има свои корени во онаа традиција што ја започна Манаки. Од овој факт е несомнено дека македонските филмски сниматели долго се калеа на просторот кој им нудеше драгоцените мотиви и тие тоа бездруго го искористија. Трагањето по својот специфичен визуелен одраз на стварноста, за македонските сниматели не беше безуспешно. Ова естетско настојување особено беше засилено со освојувањето на колор-компонентата на филмската слика. Оваа креативна ситуација, се разбира, само го дополни инаку богатиот визуелен мозаик на македонската филмска иконографија.

Се уште е прилично комплицирано, но и мошне потребно, едно компаративно истражување во смисла на изнаоѓање и дефинирање на несомнените ликовно-пластични врски помеѓу старата средновековна школа на познатите македонски живописци, Михаило и Еutihие, преку исто така прочуените копаничари и зографи, со ова современо македонско сликарство, како и со македонската филмска визуелна форма на кадарот. Овие релации во строго ликовна смисла, несомнено егзистираат, и тоа во сите оние препознатливи мотиви што можеме да ги формулираме како традиционален белег на македонската почва. Сето ова и уште еден приличен број ликовни елементи коинцидираат во доменот на филмскиот кадар. Тие се всушност неговата основна материја. Разликата настанува, се разбира, кога тие елементи ќе се стават во движење, што филмскиот кадар нужно го наметнува. Поради

овие условности на филмскиот израз и зборуваме за една специфична иконографија која се фундаира токму на овој план. Македонските сниматели се најдоа така во улога на современи зографи. Иако се чини препознатлив, овој стил на кинематографско бележење треба и понатаму да се развива и усовршува. Снимателскиот подмладок, барем оној што е врзан за "Вардар филм", поседува неколку имиња чиј снимателски потенцијал е онаа гаранција која ќе обезбеди продолжување на една исклучителна снимателска традиција и нејзини успешни понатамошни чекорења во современиот кинематографски израз. Овде пред се мислиме на веќе искусниот снимател Драган Салковски, а тука се и младиот Владо Самоиловски и Слободан Стојков кои веќе имаат богат фонд на сопствено снимателско искуство. Постојат, како што можеме да видиме, добри и убедливи причини да веруваме дека снимателската традиција ќе биде и натаму присутна во македонската кинематографија, со сиот оној блесок и квалитет што го има веќе досегнато.

3. Историјата и стварноста пред објективот

Можеме да кажеме дека Манак беше и еден од првите филмски репортери на Балканот. Таа ни малку парадоксална сличност со денешната телевизиска практика и не звучи веќе неверојатно. Се разбира, денешната сеприсутност на телевизиската е остварена со објективите на филмските камери, со таканаречени шеснаесетмилиметарски камери. Но, без оглед на овој факт, мислиме дека не постои битна разлика помеѓу креативното ниво на снимателските остварувања на филмот и оние на телевизиската. Разликата е единствено во начинот на презентирањето. А тука доаѓаме до некои чисто перцептивни разлики, кои несомнено влијаат на вкупниот пластичен впечаток што можеме да го стекнеме за кадарот. Но, основните ликовни вредности, токму оние што ги нарекуваме битни за македонската филмска иконографија, присутни се и во кадарот

на снимателите на Телевизија Скопје. Впрочем, првата генерација сниматели на Скопската телевизија и дојде од "Вардар филм", односно од тогашната техничка филмска база "Технофилм", каде што во тоа време беа стационирани најголем број македонски филмски сниматели. Тоа беше искусна генерација, која долга низа години работеше на играни и кусометражни филмови. Не спомнеме од нив неколкумина, кои своето богатство снимателско искуство од стандардната филмска продукција, со мошне голем успех, го пренесоа и го применија во снимателската практика на телевизијата. Во случајот се работи за еден сепак специфичен процес на определена трансформација, пред се на форматот на лентата, а потоа и на сосема различните услови на конкретната снимателска практика. Тука треба да спомнеме дека во почетокот на телевизијата, снимањето се одвиваше исклучително во црно-бела техника, што за развојот на еден снимател не е баш занемарлив факт. Од генерацијата што ја спомнавме пред малку тука се Јован Петровски, Васил Василевски, Благоја Прличков, Љубомир Вагленаров, Добри Јаневски, Зоран Станковски, Свето Стефановски, а на нив нешто подоцна ќе им се придружи и Душан Гаиќ. Нивниот исклучително обемен снимателски опус во првите години на телевизијата, а тоа е средината на шеесеттите години, беше исполнет со посебна ентузијастичка ситуација, со несекојдневен жар и оптимизам, со верба дека учествуваат во конституирањето на еден нов влијателен медиум. Некои од овие снимателски резултати уште тогаш беа особено забележани. Емисијата "Мала македонска географија", дело на Јован Петровски, Благоја Прличко, Љубомир Вагленаров и Васил Василевски, во 1964 година претставуваше сериозен дострел на младите филмски сниматели. Следеа уште истата година обиди со кукла-филм, прв во Македонија. Серијата "Итер Пејо" ја снимиле Добри Јаневски, Љубомир Вагленаров и Душан Гаиќ.

Ова инаку беше една од пионерските работи во чисто снимателска смисла. Во почетокот имаше неколку обиди со комбинации на кукли и живи

артисти, за недовршената серија "Игра на куклите" што со успех ги остварија Љ.Вагленаров и З.Станковски. Навистина, македонските сниматели на телевизијата прв пат се судрија со проблемот на снимање анимиран филм. Во почетокот тоа беше кукла-филм со изведување анимација во континуитет на движењата, што го реализираа аниматори. Таква беше серијата "Итер Пејо". Но, постоеше и друг начин на анимирање на кукли. Тоа беше со анимација во фази и со снимање "квадрат по квадрат". Пластичните постулати на овој жанр беа решавани со определен успех, иако се работеше за специфичен вид анимација на реалниот волумен на куклата. Ова беше уште потешко бидејќи отсутствуваше една значајна пластична димензија на филмската слика, а тоа е колорот. Поради тоа заднините остануваа често незабележани во сива монохромна гама и, што е најлошо, наместа делуваа апсолутно статично. Сите овие објективни недостатоци, главно, ги решаваше и ги подобруваше снимателската работа со камера.

Во првите години на телевизијата, во снимањето на анимираните цртани детски серии, по пат на една мошне специфична редуцирана анимација на стакло, која со успех ја изведуваа Перо Глигоровски и Коле Манев, учествуваше и Бранко Давковски, кому тоа му беше дебитантската работа со камера. Со развојот на телевизијата и со зголемувањето на нејзината програма се развиваше и новиот снимателски кадар, кој потекна од самата телевизиска практика. Цела една генерација сниматели стасаа во тој период. Тука спаѓаат: Глигор Апостолов, Драги Таневски, Гоко Поповски, Јордан Томовски, Трајче Ѓотимовски, дипломант на ВГИК во Москва, и Апостол Трпески, дипломант на Академијата од Загреб, веројатно прв дипломиран филмски снимател од Македонија. Сите овие сниматели ги врзува една стилска хоризонтала. Во професионална смисла тие ја почнаа својата кариера токму во телевизиската продукција, значи под оние специфични услови кои на филмскиот снимател му наметнуваат, можеби, некои стандарди, естетски и про-

фесионални. Резултатите што сите тие одделно ги постигнаа зборуваат за еден успешен снимателски настап. Ова особено може да се рече за Гоко Поповски и Јордан Томовски, годинашните лауреати на првата награда за камера на ТВ-фестивалот во Порторож. Освен тоа, тука е и Д.Таневски, веќе долгогодишен филмски снимател на телевизија, со неговите две снимателски остварувања во играната ТВ-продукција: ТВ-филмот "Дождливо сонце" и серијата "Илинден". Тој има и неколку документарци и образовни емисии, каде што е постигната совршена рамнотежа помеѓу пластичноста на визуелниот израз и содржинската структура на емисиите. Инаку, Таневски поседува особено чувство за композиција и колорит и со една виртуозна едноставност ги решава најkomplицираните снимателски зафати. Впрочем, ова е наследена снимателска особина од првата генерација телевизиски сниматели што порано ја спомнавме. Во врска со оваа ситуација, како определена генерацијска паралела но со пластична адекватација, верувам уште недоволно изразена, па сепак една од најнадежните стилски ориентации во пластичното и колористичкото оформување на кадарот, ја спомнувам снимателската дејност на младиот Назим Пертеф, во секој случај веќе и во овој миг една вонредна снимателска култура. Некои дострели на оваа снимателска генерација создадоа еден квалитативен снимателски стандард кој подоцна ќе го следат и другите генерации сниматели. Низа успешни снимателски остварувања, особено кога се премина на колор-техника, постигна Љ.Вагленаров, кој беше снимател на првата тв-серија "Пат кон иднината", како и на неколку филмувани тв-драми и тв-филмови: "Лабин и Дорјана", "Луѓе и птици", "Нели ти кажав", "Учителот", "Двојка". Сите овие филмови се одликуваат со вонреден снимателски стандард, под што подразбираме мошне професионално разработена снимателска техника, која во ништо не се разликува од онаа во практиката на филмските производни куќи. Забележуваме, исто така, дека тематскиот дијапазон на филмовите опфаќа безмалку една целосна историска панорама, па сепак единството на стилот во фотографскиот домен беше успешно спроведено и зачувано. Вагленаров едноставно го прилагодува и својот снимателски израз кон драмската атмосфера на дејствието. Ваквиот творечки метод и можеше да резултира со определено стилско единство на фотографијата.

Можностите на филмските сниматели од телевизијата не се исцрпуваат, меѓутоа, само во играната продукција. Тие се јавуваат и како автори на едно обемно и секојдневно производство на документарци и различни други видови емисии. Благоја Прличко успеа да изгради своевиден стилски третман во снимањето документарни филмови. Неговите бројни успеси во овој жанр и освојувањето на наградата за камера во Порторож за документарецот во колор "Длетопис за летопис" го обележија растежот на овој талентиран снимател, кој меѓу другото ја сними и тв-драмата "Момчето и гулабот". Јован Петровски се пројави како авторитетен креатор на низа образовни емисии од серијата тв-лектира, како и на серијата "Портрети". Васил Василевски е еден од снимателите, кој својот стил го бара во секојдневната виталност на телевизискиот медиум. Моментално е зафатен и на тв-филмот "Слана во цутот на бадемите". Кон овие резултати секако треба да ги приклучиме и колор-документарците, всушност еден од првите обиди во колор-техника на Скопското студио, "Националните паркови на СРМ", што ги сними Душан Гаиќ.

Генерацијата на сниматели што се уште го бараат својот стил и израз е нешто побројна и во тоа барање секако подинамична. Веќе го спомнавме Д. Таневски, Г. Поповски, Ј. Томовски, а меѓу нив се и уште неколку сниматели со изразита творечка индивидуалност. Овдека пред се мислиме на Трајче Ефтимовски, Апостол Трпески и Димитар Владички. Сите тие, главно постигнаа максимален снимателски квалитет со преминувањето на колор-техника. Тука можеме да забележиме уште една нивна заедничка карактеристика, а тоа е дека сите ги избегнуваат рутинските решенија при реализирањето на кадарот и настојуваат да ја изнајдат вистинската адекватна пиктурална компонента на даденото дејствие. Кога ќе се констатира дека телевизиската продукција, односно нејзината фреквентност е голема, може да се разбере колкав е снимателскиот напор да се зачува достигну-

тото ниво на квалитет, па и да се надмине. Телевизиските сниматели, можеме слободно да заклучиме, тоа бездруго го постигнуваат. Токму овие настојувања и високите резултати на снимателската работа укажуваат на еден забележително висок професионализам, кој е присутен кај сите досегашни генерации на сниматели од телевизијата. Со ваков податок, без секако чудење, можеме да укажеме на она благотворно влијание на македонската снимателска традиција, која така блескаво започна со Манаки. Се разбира дека телевизијата поседува и една група сниматели кои на некој начин се потесно специјализирани, и тоа во репортерскиот жанр. Тука ќе ги истакнеме Ристо Бадев, Никола Трпчевски и Тоде Стојановски. Вршејќи ја оваа типично телевизиска и снимателска дејност, снимателите на дневните настани, репортерите и документаристите, ја исполнуваат основната функција на телевизискиот медиум; тие постигнуваат јасност, брзина и објективно информирање на гледачите. Се разбира дека филмскиот кадар мора да ги поседува сите овие неопходни квалитети.

Традицијата на снимањето анимација сега ја продолжуваат: Слободан Костовски, познат македонски киноаматер, и Петар Кортошев. И на овој план се очекува да се досегнат некои југословенски стандарди за овој жанр. Засега филмските сниматели од Скопското студио, најголемиот творечки ефект го постигнуваат, како што веќе спомнавме, во жанрот на документарниот филм и репортажата. Овие жанрови се своевиден снимателски полигон, кој пружа можности за создавање на еден посебен ликовен израз, кој секој снимател го изградува според своите субјективни професионални ангажирања. Така, на пример, снимателот Серафим Серафимовски веќе долго време успешно негува едно свое посебно чувство за колорит, главно во документарните филмови и емисии. Тоа е случајот и со, исто така, долгогодишниот снимател Душко Ивановски, чија снимателска палета доста често остварува едно завидно ниво на формалната и естетската страна

на филмскиот кадар. Тука е и најмладата генерација на сниматели на ТВ. Неа ги сочинуваат неколку талентирани сниматели, кои со успех во конкретната снимателска практика ги совладуваат тајните на снимателската уметност. Димитар Будимовски, Бошко Ацевски, Владо Мисајловски и Димче Пејовски се главно една генерациска групација млади сниматели кои ветуваат солиден настап според нивните досегашни снимателски резултати. Фазата на стекнување професионална рутина е зад нив, а им претстојат обиди на планот на посериозни снимателски задачи. Надежите и очекувањата веќе на некој начин се исполнуваат со нивното рамноправно ангажирање во создавањето на програмата. Оваа практика во Скопското тв-студио одамна егзистира и се покажа како несомнено успешна. Младите снимателски кадри, главно, се упатени на постарите колеги и нивното богато снимателско искуство. Така гледаме дека и овде богатата традиција на македонските филмски сниматели егзистира на најдобар можен начин. Неколку генерации извонредни сниматели се наоѓаат на иста професионална задача и сите квалитетни дострели во доменот на фотографијата, сета визуелна страна на една обемна програма, концентрирана е и се реализира преку камерите на овие сниматели. Квалитативното ниво на нивната снимателска работа зборува за еден таков креативен потенцијал кој е присутен во нашата снимателска ситуација.

4. Камерата пред стварноста

Несомнено е дека сета оваа ситуација е и плод, како што порано спомнавме, на една богата традиција и на непобитните вредности што таа ги донесе и со која се прославија македонските филмски сниматели. Филмското снимање на телевизиската, поради самата негова технолошка поставеност, не создаде еден свој општ израз, но од збирот на поединечните снимателски стилови произлегува една конкретна стилистичка форма.

Тука се и некои определени разлики и услови во кои се пронајдуваат редица дистинкции, кои на некој начин овие две снимателски дејности (Филмското) снимање на филмот и филмското снимање на телевизијата ги прават на прв поглед по нешто диспаратни. Овие разлики, всушност, имаат само формален карактер. Доловувањето иста атмосфера, исти мотиви и објекти на снимателското интересирање, иста почва и иста светлина - сите овие и безброј други компоненти влијаат на укинувањето и на онаа трошна низа небитни формални разлики меѓу снимателската акција на филмот и на телевизијата.

Впрочем, денеска веќе, во една експлозија на видеоструктури, без оглед на нивната технолошка условеност на презентирање и можностите на нивната практична примена, разликите помеѓу нив се главно во достапноста и можноста на поголем или поограничен обем на визуелно комуницирање. Сите тие, имено, влегуваат во тој од современиот свет прифатен и раширен систем на масовни комуникации. Но, улогата на филмскиот снимател во еден така распространет систем не престанува да биде решавачка. Таа и понатаму го задржува своето доминантно место. Тоа е сосема разбирлива позиција, бидејќи неговата функција ниту во таква ситуација не се менува. Снимателот не ја губи својата професионална положба кога го наметнува она специфично место во структурата на визуелните медиуми. Тој се уште е она лице кое е најнепосреден творец на тие визуелни продукти. Денешната ситуација, пак, во масовните медиуми уште ја зголемува креативната функција на филмскиот снимател. Да не зборуваме за параснатата потражувачка на овој креативен профил. Снимателите, со својот специфичен однос кон стварноста, стануваат нејзини креатори а наедно и толкувачи. Објективноста на надворешниот свет и човекот во него, така, станува повторно пронајдена и излачена пред нашите погледи. И не само тоа, таа на некој начин е зачувана од заборава, тоа е нејзин најефикасен начин за одбрана од ефе-

мерноста на секојдневието. Овдека, по некои параметри, доаѓаме до една по малку метафизичка функција на снимателската вештина. Снимателот пополека станува некој вид современ магосник. Уште повеќе, тој е нешто што можеме да го наречеме универзално око. Неговата способност за определен третман на визуелните впечатоци е оној креативен елемент кој бездруго го прави на некој начин аналитичар на објективната стварност, еден современ вид филозоф. Снимателската работа е пред се неговиот визуелен однос кон таа стварност и потоа неговата пластична надградба на така стекнатите впечатоци. Неговата улога на креатор на една естетска стварност, која сепак ни во кој случај не ја губи реалната врска со својот вистински извор, е онаа компонента што снимателот на некој начин го прави вистински ликовен творец. Оваа негова улога, сепак, во практиката често се заборава.

Не знаеме колку со овој напис успеавме да ја претставиме оваа благородна професија, нејзината генеза и традиција. Едно е, по се изгледа, сигурно: македонската снимателска ситуација е дел од кинематографската дејност. Сето ова е белег на една исклучителна виталност на оваа област на уметничкото творештво, како и непобитна гаранција дека таа и понатаму ќе се развива. Во таа смисла македонските филмски сниматели прават забележителни чекори напред. Техничкиот квалитет на нивната слика, можеме слободно да речеме, ги достигна светските стандарди, но она што е порелевантно тоа е душата на таа слика, создадена со светлото. На неа е забележана и историјата на македонскиот народ, на неа се испишува и визуелната хроника за неговата слобода и неговата сегашност. И сето тоа, сиот тој огромен труд на македонските сниматели останува како траен документ за македонскиот народ и неговите идни поколенија. Општествената корисност на оваа

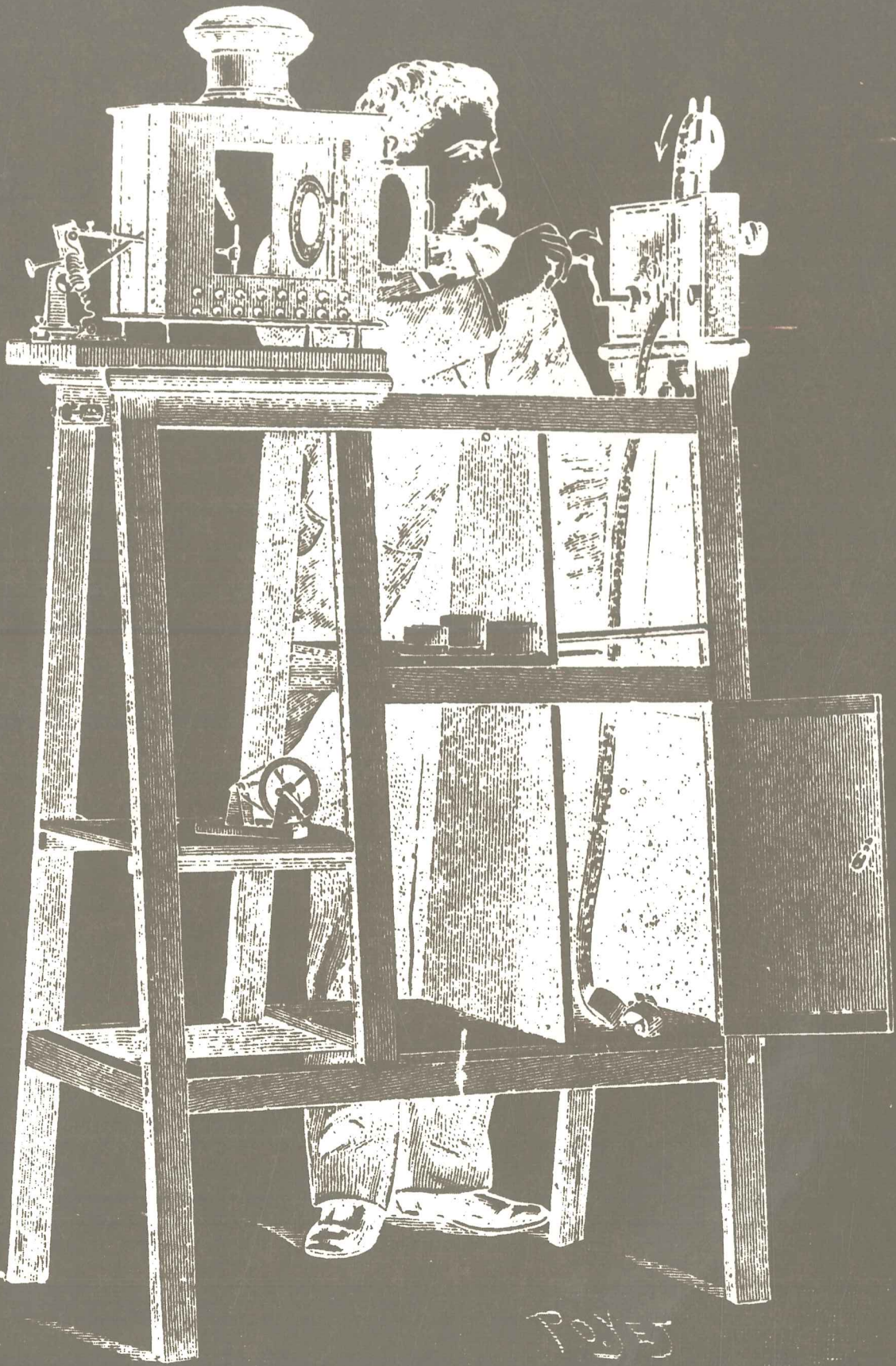
примањето станало разбирање. Напротив, во забележувањето на вкупното поле, таа истовременост ни е дадена. Ја чувствуваме во сите нејзини дејствија, без потреба ментално да ја реконструираме.

Исто е и со движењето. Монтажата ја постигнува подвижноста, служејќи се со "неподвижните точки": ги гледам работите од лице, одлево, оддесно, одозгора, одоздола, но секое видување претпоставува моментално преоѓање од една на друга точка. Промената на местата се подразбира: никогаш ефективно не се одигрува. Тој недостаток ќе доведе до возење на камерата.

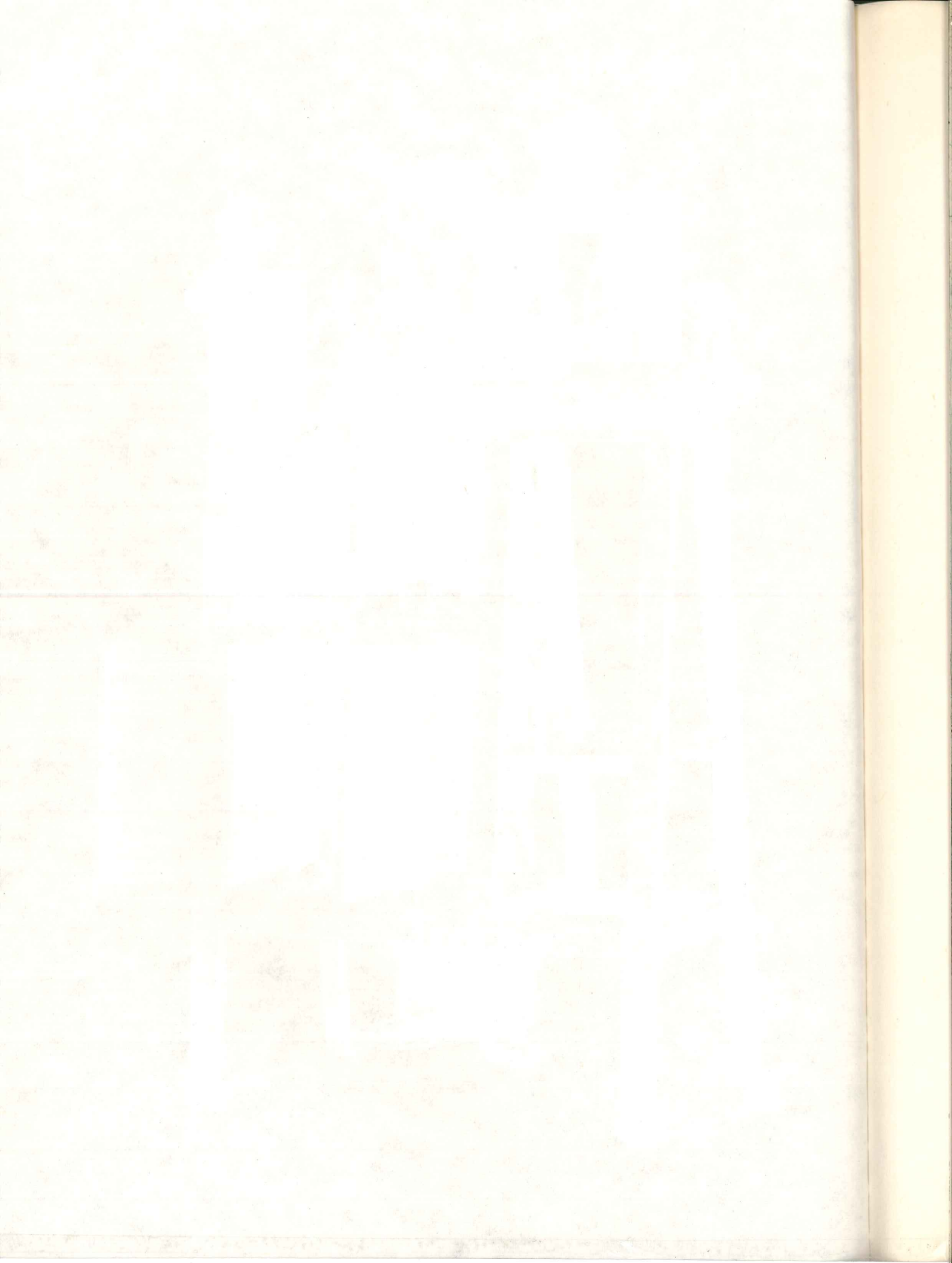
Видовме дека во почетокот возењата имале задача исклучително да ги следат актерите, но, конечно, би можело да се рече дека, со оглед на тоа што следи личност во движење, на исто растојание и со иста брзина, возењето е поинаков облик на статичниот кадар; се чини дека пејзажот се движи. Тоа, впрочем, дозволува во студиото да се снимаат лажни возења. Се гледа двојка во автомобил кој јури со полна брзина по пат со дрворед. Автомобилот мирува, камерата исто така, а зад автомобилот, "на транспарент", се проектираат пејзаж и дрвја што се движат...

Дури од 1924. година можеше да се говори за подвижна камера, која тогаш се движеше меѓу личностите на драмата а не повеќе само со нив ("Последниот човек" на Мурнау). Меѓутоа, дури благодареејќи му на кранот (1930) таа подвижност стана засекогаш употреблива. Движењата на камерата во почетокот беа описни, а потоа се повеќе попримаа психолошко значење, бидејќи веќе не служеа само за опишување места или за набљудување личности, туку и да ги стават во меѓусебни односи, да изградат драмски простор.

Говоревме за извонредното возење на камерата напред од "Нетрпеливост", една од првите "селективни" колку и описни. Опишувајќи го Вавилон и светот во него, на средината на дворот требало да се откријат кралот Балтазар



7035



и принцезата; возењето на крајот на трката ги опфаќа во полукрупен план.

Исто така забележително е и возењето кое од првите саквенци на "Грамада" на Кинг Видор го издвојува јунакот, едноставниот мал чиновник, изгубен во главниот град. По широката панорама што го опишува Њујорк и неговите огромни згради и неколкуте приближувања кон зовриените авени, камерата пристигнува до подножјето на чиновскиот облакодер. Бргу се дига до висината на дваесеттиот кат. Насочувајќи се кон средишната точка, се приближува до еден прозорец од тој кат и открива простран хол во кој работат стотина чиновници. Продолжувајќи го приближувањето, камерата влегува низ прозорецот, преоѓа половина од просторијата и, на крајот, доаѓа до работната маса на главниот лик во драмата, кој сега го гледаме во средно крупен план. Со едно движење се преоѓа од многуте облакодери на еден од нив; оттаму на еден кат од таа зграда, потоа на една од многубројните канцеларии од тој кат и, најпосле, на еден од многубројните службеници во таа канцеларија. Низа од одвоени кадри никогаш не би можела со толку едноставна прецизност да го изрази чувството на поврзаност на единката и мнозинството, човекот и масата, а истовремено да ја прикаже отуѓеноста на човекот и неговата безначајност.

Меѓу најубавите возења пред крајот на немиот филм се вбројуваат Фаустовото и Меџистовото извонредно патување преку брда и долини, градови и села ("Фауст" на Мурнау) и меѓупланетарното патување од "Жени на месечината" /"Die Frau im Mond"/. Меѓутоа, првите движења на камерата што се паметат долго беа оние од "Зора" на Мурнау. Едно од нив го следи јунакот додека се спушта кон мочуриштето, каде што има состанок со некоја жена. Синусоидната кривина на возењето што го следи неговото одење, долгото симнување низ трската, потоа на кривината на патот, ненадејното откривање на калиштето и приближувањето кон жената, го толкуваат неговото движење, како и неговите чувства -

неговите двоумења и неговата збунетост на крајот - и прават гледачот во тоа да учествува, истовремено доживувајќи го и самиот сето тоа.

Уште повпечатливо е возењето со трамвај на човекот и неговата млада жена од шумата до градот: секоја кривина открива нов хоризонт, нов видик, додека сопружниците постепено се приближуваат еден кон друг и се помируваат, обајцата збунети, а пејзажот, кој постепено се менува, го одразува развојот на нивните чувства и станува нешто како физички израз на нивната драма.

Откако се употребува кранот, називите како што се "возење на камерата напред", "бочно возење", "возење назад" немаат многу смисла, зашто камерата опишува најразлични движења со помош на своите кривини. Тоа веќе се гледа во "Зора". Сепак, тие називи и понатаму важат кога станува збор за "возење на камерата", односно за насочено возење кон личност или предмет, или пак од личност или предмет. Во првиот случај видното поле сразмерно се намалува (возење напред), а во вториот се откриваат нови детали и самото место, во размер со проширувањето на видното поле (возење назад).

Овој вид возење на камерата долго се употребуваше за приближување на некоја личност, додека расте интензитетот на драмата. Од ненадејното сечење по постапното растење на возбудањето се разликува по некој вид "избистрување" наместо ненадејно одвојување. Меѓутоа, начинот за да се потцрта "клучниот момент" и да се прифатат солзите на јунакињата на самиот врв многу бргу стана шаблон. Денес тоа не е ништо помалку смешна постапка одошто злоупотребувањето на "кадар-противкадар".

Додека возењето назад секогаш допушта да се открие нешто непредвидливо (место или ситуација) кога ќе се тргне од една помалку или повеќе, значајна точка, дотогаш возењето напред се користи само за да прикаже некои личности или да фиксира некои детали, вниманија,

како во "Сенката на сомневањето" / "Shadow of a Doubt"/.

Овој последен случај, очигледно е најинтересен. Меѓутоа, тој претпоставува брзо - а сепак постапно - зголемување на деталите за кои станува збор, или, ако повеќе сакате, брзо намалување на видното поле на камерата. Во тој поглед оптичкото возење (кое се постигнува со промена на фокусот на далечината) е многу пожелно од вистинското возење, зашто е ултрабрзо и ја менува перспективата. Се, всушност, се одигрува како од рамништето на некоја фотографија да се преоѓа на рамен детаљ од истата таа фотографија, што многу добро го објаснува "распрскувањето" на видното поле. Наглото сечење, преоѓајќи брзо од среден на крупен план, го одразува вниманието на погледот, но не и "намерното движење" на свеста.

Дури и кога е брзо, вистинското возење е доста побавно. Освен тоа, промената на перспективата, која е последица на вистинското поместување, претпоставува - дури имплицира - вистинско поместување. Ако се гледа (во општ план) личност која седи и гледа револвер на огниште и ако од местото на кое се наоѓа таа имаме возење до предметот, би ни се чинело недоследно во следниот кадар да видиме како таа личност и понатаму седи на истото место. Без сомнение, би се помислило дека станува збор за мисловен став, за некоја моментна желба, но намерата би била погрешно протолкувана, зашто вниманието не претпоставува промена на "просторното поле." Тој облик би бил добар само кога би се работело за парализиран човек, кој го замислува своето движење. Исто така, и обратно, оптичкото возење не е во состојба, на задоволителен начин да ги протолкува вистинските поместувања. Во сите случаи суштината е во оправдувањето - физичко, драмско или психолошко - на движењето на камерата.

На почетокот на звучниот филм, еден од најчесто истакнуваните филмови беше "Приказна од насловната страница" / "Front Page"/ на Луис

Мајлстон. Кранот тука вешто се користеше, но премногу систематски, така што понекогаш тоа стануваше бесмислено. Сакам тоа да го посведочам само со овој пример.

Една сцена се одигрува во чекалната на затворот, каде што се собрани репортери кои го очекуваат часот на извршувањето на смртната казна и за тоа по телефон да ги известат своите редакции. Поседнати се околу голема маса, разговараат, полемизираат, се нервираат, а камерата која обигрува околу нив ги фаќа од лице, од грб, од профил и така натаму, во зависност од природата на разговорот и според неговиот ритам. Тоа е завршено.

Нешто подоцна, додека телефонираат, на врвот на напнатоста, техниката се менува. Низа многу кратки статични кадри, секојпат од различен агол, ни покажуваат еден, потоа друг, овој или оној, во забрзан ритам што го бара дејствието, според тоа наполно оправдано.

Тоа престанува да биде така кога еден друг уредник /Адолф Манжу - Adolphe Menjou/, кого не го очекувале, упаѓа, на големо изненадување на своите колеги. Сцената може да се изведе на повеќе начини. На овој, на пример (многу класичен):

а) во полукрупен план се гледаат неколкумина новинари, кои телефонираат (едни од грб, во прв план, другите од лице, од другата страна на масата); одненадеж се слушнува вратата што се отвора: се вртат главите во таа насока; тоа движење е започнато за да се состави со...

б) вратата, која престанува да се отвора (гледања од местото на едниот од нив), додека Манжу упаѓа во салата.

Камерата би можела да се постави така, кадарот да не се промени, лесната панорама, следејќи го погледот на новинарите, во задниот план да ја открие вратата што се отвора. Но, грубата спротивност на а и б кадрите, која едновремено

ги покажува последицата и причината, повеќе го вовлекува гледачот во амбиентот, пренесувајќи му го доживеаното изненадување што го почувствуваа репортерите.

Меѓутоа, во филмот – не знам зошто – додека се уште ништо не се случило, камерата во дадениот момент ги остава новинарите и се управува кон вратата само за да го побара Манжу, чие доаѓање е апсолутно непредвидливо. Како што и можеше да се очекува, тој во тој момент влегува. Потоа камерата се повлекува и го "доведува" Манжу до неговите колеги, кои дури во тој момент го изразуваат своето изненадување. Тоа е двојно погрешно. Пред се, затоа што репортерите не го очекуваат неговото доаѓање за да бидат изненадени со неговото упаѓање во салата, чија врата е сместена на неколку метри од местото каде што се наоѓаат. Потоа, затоа што гледачот и не учествува во дејствието. Тој гледа дека новинарите се изненадени, но тој воопшто не е. Тоа возење до вратата, тоа отприлика е како некој да рекол: "Внимание! Сега ќе бидете изненадени..." и ефектот на изненадувањето е пропаднат.

Сеедно дали станува збор за возење или за статични кадри, камерата, всушност, треба да го следи дејствието, а не да му претходи. Овој закон, кој веќе го навестивме, е основен зашто зависи од психологијата на приказот и ракописот. Тој не управува со ниеден посебен стил, ни со еден начин на кажување, туку со самиот чин на кажувањето и изразувањето: не би требало да се говори за работа пред таа работа навистина да се случи. Да се направи, всушност, значи да се симне превезот од крајот на спектаклот и, според тоа, да се негира или разурне привидот што спектаклот се труди да го создаде. Камерата која им претходи на работите е соодветна на она што во театарот се наречува ефект на "телефонирање"...

Без сомнение е неопходно да се установат врските. Ако сакаме да прејдеме од едно дејствие

на некое друго, без нагли прекинувања (и така да потцртаме извесна глобална целина), неопходно е камерата да се покрене, да се остави едно и да се прифати другото. Вештина е тогаш да се избегне безразложноста на тие движења, да се направи така, тие да изгледаат истовремено и природни и неопходни. Вилијам Вајлер, веројатно, прв успеал да им пружи очигледно оправдување со тоа што им доверил некоја описна и психолошка функција. Така, во "Корсокак" /"Dead End"/, во валканото слепо сокаче, гледаме мангупи кои се тепаат и се фрлаат еден на друг парчиња јаболка в лице. Одеднаш "проектилот" ја промашува својата цел и лета кон потокот галеку настрана. Едно дете веднаш се фрла по него, а камерата од долен ракурс го следи неговото движење. Тоа движење на камерата делува комично: тоа е правење големо нешто од ништо. Меѓутоа, тукушто мангупчето го зема отпадокот, исправајќи се, здогледува (а камерата, која го следи неговото движење, го открива тоа заедно со него) на камената ограда, метар над себе, некое лице кое дотогаш никој не го забележал, а кое некое време веќе ги набљудувало. И, така, новата личност /Хемфри Богарт - Humphrey Bogart/ стапува во акција.

Меѓутоа, никогаш нема да биде достаточо истакнувањето на извешноста на извесни возења, кои немаат друга цел освен да го следат движењето на некаква личност под изговор дека ја опишуваат стварноста на збиднувањата. Како во "Старомома" /"The old maid"/ на Едмонд Гулдинг /Edmund Goulding/. Ги гледаме Бет Дејвис /Bette Davis/ и Мирјам Хопкинс /Miriam Hopkins/ како седат во салонот на еден голем имот во Њу Орлеанс, кон крајот на минатиот век. Во еден момент Бет Дејвис станува да побара некој, по се изгледа, многу важен предмет. Потоа проаѓаме низ салонот, низ долг ходник, низ друга прсторија, низ влезниот хол; се качуваме заедно со неа на првиот кат, го преоѓаме ходникот и, конечно, влегуваме во нејзината соба, за да ја видиме како го отвора орманот... и зема марамче! Потоа, на враќање, го преоѓаме

истиот пат. Непотребно е да се каже дека тоа марамче нема никакво значење во драмата за која станува збор. Да го имаше, ќе имаше барем некакво оправдување и, се разбира, во текот на тоа долго возење ќе можевме да го сфатиме, благодарейќи му на гестот кој нешто открива, нешто што дотогаш не било скриено; тогаш неговата неопходност ќе беше очигледна. Во краен случај, може да се претпостави некоја драматична или мелодраматична причина, ако треба: мајка трча кон дете кое вика. Колку што е патот подолг, таа трча се побргу. Должината на патот само го зголемува нејзиното треперење. Можеби тоа е банална причина, но сепак е причина; меѓутоа, во филмот за кој се зборува не се опишува ништо што не е самиот чин, значи неговата апсолутна безначајност. Наместо тоа непотребно возење, елипсата би била соодветна на околностите. Наместо тоа непотребно возење, елипсата би била соодветна на околностите. Сосема е дозволено да се следи еден чин цело време за да се почитува "вистинското време", под услов траењето да има некакво значење, зашто ако се работи само за опишување празнина, тоа може да се прави до бесконечност, а тоа е уметност која му е блиска на лайк. Не е, значи, возењето "само по себе" во прашање, туку она што во него се става, она за што служи.

На ова беспредметно движење лесно ќе му го спротивставиме возењето кое го отвора балот во "Госпоѓата од..." /"Madame de..."/, кое во еден замаќ ги опишува местата, личностите и го нагласува однесувањето на двајцата јунаци /Даниел Дарие - Danielle Darrieux и Виторио де Сика - Vittorio de Sica/. И, се разбира, возењата од "Семе на злото" или "Жеравите летаат".

Сепак, независно од извесни психолошки факти што допрва ќе ги испитуваме, очигледно е дека улогата на возењето е многу помалку во тоа да ги следи личностите отколку да придонесува во создавањето на "драмскиот простор", личностите да ги прави "присутни", слободно движејќи се околу нив. Во тој поглед да го наведеме возе-

њето од балот во "Величествените Емберсонови" на Велс или она од шетањето со кочијата. Андре Базен многу суптилно го анализира ова последно:

"... Тоа со инверзија се сведува на статичен кадар зашто од почетокот до крајот ги гледаме Џорџ и Луси во иста рамка (...). Додека Џорџ и Луси ги менуваат репликите, гледаме како од другата страна на улицата се менуваат куќи, продавници, работилници, декор типичен за Мидтаун во тоа време. Несомнено, ние на тоа му обраќаме многу малку внимание; меѓутоа, јасноста на фотографијата не ни допушта наполно да го занемариме нивното присуство. Дијалогот се развива, се приближува кон својот драмски расплет (Лусината гордост и Џорџовата достоинственост прават обидот за смирување да пропадне); камерата тоа ни го доловува со мало повлекување, кое ги оддалечува протагонистите од нас и... ни ја открива, со ист удар, целата улица, чии поединечни делови видовме како се нижат. Далеку од тоа да биде безразложно, тоа откривање на некој начин го собира декорот, ни ја дава неговата целина, како што ударот на Џорџовиот камшик јасно го заклучува дијалогот на промашената љубов, потерувајќи ја кочијата во галоп. Лесната завршна панорама, која "рир-проектијата" не така лесно би ја овозможила (барем не толку лесно) ја овозможува крајната секвенца не промашувајќи ја целта. Меѓутоа, постои попресудна причина за конструкцијата на уличниот декор (кој, всушност, им служи и на другите моменти во филмот, а тоа е што тоа возење со кочици претставува пандан на возењето што го следи другиот љубовен дијалог по Лусиното враќање (дијалогот се завршува со Лусиното паѓање во несвест во драгсторот). Протагонистите се тогаш на нозе, но исто така поаѓаат низ улицата, по тротоарот од другата страна. "Рир-проектијата" овојпат е грубо забележувачка, поради близината на декорот и влезот во драгсторот, кој е во истиот кадар.

Меѓутоа, Велс тоа го преработил: додека трае
шетањето во излозите имаме одраз на декорот
што го видовме во сцената со кочијата. Така,
улицата, која камерата не може да ја опфати
истовремено кога и актерите, станува вистин-
ска и присутна, што присно ја врзува за нив-
ната игра, како божем таа игра се одвива во
затворен декор" (Орсон Велс).

Превод: Д. Рубен

XX

XX

Владимир Петриќ

ДИНАМИКА НА ФИЛМСКАТА СЛИКА

Регистрирајќи, откривајќи, истражувајќи, проникнувајќи го надворешниот изглед на нештата, збиднувањата и фактите, камерата е во состојба да го изрази и она што е невидливо, имагинативно, трансцендентно, а не само она нејзино забрзано или забавено движење што механички може да го открие.

Жан Жорж Ориол

I.

За фотографијата или уметничката слика често велат дека ја открива душата на нештата или психологијата на карактерите. Филмската слика истото тоа може да го постигне, но и нешто повеќе, што е само за неа единствено: таа ја открива не само надворешната туку и внатрешната динамика што постои во човековата психа, во клетката, во односите меѓу предметите. Стварноста егзистира во постојано движење, чие надворешно, механичко поместување е само груб вид на ентериерниот, суштински ритам кој е неминовен праизвор на секој живот и секое постоење. Камерата може да ги долови тие поместувања што пулсираат во се што има и своја визуелна егзистенција. Таа е неопходна, зашто само преку неа може да дојде до пулсот што невидливо дејствува. Флаерти често, скоро мистички, зборуваа за способноста на камерата да гледа повеќе од човековото око и за нејзината моќ да продира до внатрешните ротации

околу кои се формираат сите збиднувања и сите нешта. Тоа го зборуваше Флаерти, за кого камерата, повеќе од сите режисери и сниматели, беге механизам за правење визуелни документи. Сига Вертов создаде цела една теорија наречена кинооко која бараше камерата директно, објективно и автентично да го фотографира животот. Така таа е објективен регистратор. Постои и напoлно спротивна концепција на кинооко каде што камерата е субјективен регистратор на настаните. Субјективни кадри користеле многу режисери во одделни секвенци од своите филмови, но во 1946 година Роберт Монгомери го снимил првиот "апсолутно субјективен" филм "Дама од езерото", во кој камерата доследно ја заменува позицијата на гледање филмски личности. Jacques Doniol Valcroze премногу еднострано ја истакнува противречноста на овие концепции кога пишува: "Вертов се стреми кон апсолутна објективност, а Монгомери ги гледа нештата со своето сопствено око, настојувајќи да ги изрази интимните реакции на личностите". Би било неправедно спрема Вертов кога неговата теорија би ја свеле на празно објективистичко регистрирање на стварноста. Во процесот на самото фотографирање Вертов навистина настојувал да биде максимално објективен и автентичен, но, подоцна, во фазата на монтажата, барал уметничка трансформација на снимените елементи ("Јас сум кинооко: од еден ги земам рацете - најсилни, највешти, од друг нозете - најубаво извајани, најбрзи, од трет-најубавата глава, најизразита, па со спојување создавам нов, совршен човек").

Но, камерата може да ја стилизира и надгради глетката што ја снима, не правејќи никакви измени во самиот објект. Германскиот експресионизам се обиде, со конструкција и декомпозиција на самиот декор, да постигне просторност на филмскиот кадар (раумбилденд), но се покажа дека тоа камерата не го поднесува, па филмската слика тогаш ја губи својата најважна карактеристика - динамичноста. Мурнау точно заклучил дека камерата е всушност молив со кој

режисерот слика или пишува. Сликарот не доцртува ништо на самиот предмет што го слика. На камерата најмногу и одговара кога пред неа се наоѓа автентичен објект и настан. На филмската слика сето тоа може да добие нова, покомплексна смисла. Промената на светлината, ракурсите, движењата на камерата, композицијата, бојата - се се тоа средства за постигање визуелна динамика во кадарот. Рутман смета дека е "можно и потребно филмската уметност да се сведе на игра на светлината, на пикторална композиција и ритмичко движење". Епстен филмската динамика ја нарекува "фотогениј кој делува како бојата во сликарството или формата во скулптурата". Џозеф Кесел смета дека "агилите на снимањето за творците на филмот треба да значат исто што и зборовите за писателот или поетот". Визуелната динамика ја крева филмската слика над механичката фотографија, а камерата - како што вели Орсон Велс - "станува повеќе од апарат кој просто ги регистрира настаните, таа се претвора во средство со помош на кое се станува поет на еден друг свет кој не е овој наш и кој не воведува во срцето на големите тајни". Се уште недоволно е откриено дејството на бојата во постигањето на визуелната динамика. Играта на светлината и сенката е толку разработена во филмската естетика, што бојата, се уште недоволно совршена, се смета како осиромашување на црно-белата динамичност. Затоа многумина големи сниматели не сакаа да преминат на колор фотографија. Gregg Toland пишуваше: "Филмот во боја постојано ќе се подобрува, но никогаш не ќе стане апсолутно совршен. Црно-белиот филм никогаш не ќе биде апсолутно отфрлен, зашто бојата не е во состојба да ги долови потребните контрасти и "мрачната" атмосфера што ја бара одредена содржина. И колку да се чини парадоксално, бојата му оди на штета на реализмот. Во црно-белиот филм фантазијата на гледачот автоматски го надополнува недостатокот на боја". Визуелната динамика треба да се создава првенствено преку сликата, а дури потоа преку шабулата. Ели Фор во книгата "Духот

на формата" истакнува дека филмот, во историјата на уметностите, прв успеал кај човекот да пробуди музички чувства кои просторно се развиваат и усогласуваат, а нив ги поттикнува "архитектониката на движењето" на филмската слика. Наспроти театарската драматургија, Фор пишуваше: "Филмот е музика што ја перцепираме со окото!" Ваквата концепција на филмската уметност бараше разработка на една нова, визуелна, но и динамична композиција на кадарот, која се разликуваше од статичната композиција на неподвижната фотографија или слика. И, навистина, цела низа теоретичари и режисери од "немиот период", меѓу кои беа Канудо, Луј Делик, и Жермен Дилак, Ганс, Фор, Епстен, Андре Ланг, Ротман, Емил Вилјермоз, Клер, Марчело Фабри, Мусинак, развиваа и илустрираа теории за апсолутната примарност на визуелните елементи во филмот. По појавата на звукот тие концепции останаа само како убави замисли за интегралниот развој на филмот. Па, сепак, токму затоа што модерниот филм мошне често се одрекува од своите визуелни карактеристики, потребно е да се обрати особено внимание на ликовната страна на кадарот - таа основна единица на кинематографската проекција. Доколку повеќе што и монтажата - класично сфатена - се повеќе се запоставува, па се чини дека ликовната вредност на кадарот (сеедно дали класичен, проширен или издолжен) е единствена одлика која филмот го одредува како визуелна уметност.

Но, бидејќи филмот во основа е подвижна фотографија, разбирливо е дека сите принципи на композирање на фотографијата, а со тоа и на уметничката слика, механички се пренесени на екранот. Веднаш се покажа дека филмот, поради постојаните промени на сликата, бара поинакви принципи на композирање. Тука повторно се појавија оние исти сомневања што ја следеа фотографијата: дали верната репродукција на стварноста може, сама по себе, да биде уметност? *Nipolite Taine* во својата "Филозофија на уметноста" даде одбрана на фотографијата,

тврдејќи дека е тоа "уметност која, репродуцирајќи линии и сенки врз една површина, ја доловува формата и просторноста на предметите" и дека затоа во рацете на искусни и талентирани луѓе таа може да стане уметничко изразно средство "кое со еднакво право настојува да се постави на нивото што го зазема сликарството". Rudolf Harn во својата "Филозофија на филмот" ја проширува оваа теза и врз подвижната фотографија, па вели: "Задача на камерманот е да сними глетка со помош на објективот на камерата, истакнувајќи ја длабината, одделувајќи ги формите, потцртувајќи ги или ублажувајќи ги остриците на нивните односи и положби. Фаќајќи ги преодните сенки меѓу блескавото светло и темната темнина, тој создава јасна и видлива слика во сите нејзини детали, која може да биде мека и флуидна, но не смее да биде нејасна, може да биде груба и остра, но никогаш прекумерно штур". Настојувањето фотографијата да не биде гола репродукција на стварноста се огледаше во распоредот на предметите внатре во изрезот на кадарот, во начинот на осветлувањето на објектите и во поставувањето на камерата.

Распоредот на предметите, доколку на тоа се обраќало внимание, се вршел според принципите на сликарската композиција, која "под видот на имитирање на природата врши естетска организација на ликовните елементи, не имитирајќи ги ситничарски случајностите на природата, туку откривајќи ги нејзините суштински закони" (Andre Lhote). Далеку поголемо внимание му е подарено на светлото. Уште Грифит го користел светлото како средство за постигање одреден штимунг и му давал драматуршка улога на соучесник во драмското збиднување. Jo Roger во "Грамматиката на филмот" пишува: "Одредувањето и дозирањето на светлото на сцената врз објектот или лицето е уметност. Тоа е важен фактор за убавината и пластиката на сликата. Движењето на една сенка може да произведе далеку посилен впечаток отколку директното набљудување на настанот во стварноста. Сенките не поттик-

нуваат да мислиме!" Одредувањето на аголот на снимањето ја условува не само пластичната вредност на сликата туку и нејзиното психолско делување. "Не е доволно снимателот само да компонира убави слики на екранот, тој мора да изнајде таков агол на снимање кој кај гледачот ќе предизвика потребни емоции" (Pierre Leprohon).

Во самиот почеток на развојот на кинематографијата, пред снимателите се постави проблемот како да ги распоредат предметите и движењата на личностите внатре во кадарот, зашто камерата ја снимаше глетката од непроменета положба. Меѓутоа, и камерата набрзо почна да се движи. Во 1896 година Лимиеровиот снимател Промио првпат ја употреби панорамата снимајќи ја од гондола брегот на Големиот Канал во Венеција. Тој сам објаснува како дошол на таа идеја: "Посматрајќи го брегот како се лизга покрај мојата гондола, помислив: кога неподвижна камера може да снима подвижни објекти, тогаш исто така и подвижна камера може да снима неподвижни објекти". Од тој момент, во естетиката на филмот се појави проблемот на визуелната драматика и драматичната композиција на кадарот во целосна сложеност, за што сакаме подетално да расправаме.

Постои драматургија на сценариото која по содржинска линија го врзува вниманието на гледачот, го води низ настаните, ги експонира карактерите и ја истакнува идејата на филмот. Покрај оваа содржинска драматика (која мора да биде загарантирана со добро сценарио), постои и чисто визуелна драматика на филмот која дејствува врз видот на гледачите, а преку него и врз нивните емоции. Фотографијата поседува силна и непосредна емотивна нота, а бидејќи содржината на филмот ја доживуваме првенствено преку визуелните перцепции (во театарот преку аудитивните), од голема важност е тоа каков е тој посредник и кои се неговите специфики.

Веќе рековме дека принципите на композицијата на фотографијата произлегуваат од класичното и модерното сликарство. Композицијата на уметничката фотографија поседува особености квалитативно поинакви од дејствувањето на стварноста врз окото на гледачот и има далеку побобемно и подлабоко значење. Тоа значење се проширува во неколку видови: формален (изрез на фотографијата како дел од целината во која се наоѓа издвоениот предмет), композиционен (визуелна усогласеност на опфатениот простор или прават отворена композиција прекината со рамка), асоцијативен (вештачко спојување на различни форми и предмети од стварноста кои симболично доловуваат извесна авторова идеја) и, во најзначајниот, драматуршки вид (моментна глетка како запрено движење во природата и стремез издвоениот детаљ да се вклопи во неопфатена целина). Овие карактеристики на статичната композиција во фотографијата се менуваат и уште повеќе се прошируваат во сликата на киноплатното чија суштина се стреми кон динамичност поради постојаната промена на визуелните елементи на кадарот. Тие промени се вршат (1) во зависност од положбата и движењето на камерата наспроти објектот што се снима (кадрирање) и (2) во зависност од менувањето на односот меѓу луѓето и предметите внатре во сликата (мизансцен). Значи, визуелната динамика на филмот се постигнува, покрај осветлувањето и на основниот агол на снимање, во најголема мерила со поместување на камерата и со движење на актерите за време на снимањето, односно на нивните позиции во статичните кадри. Проблемот на статичната фотографска композиција доста е разработен во бројни студии и книги на познати мајстори на фотографијата, кои, врз база на уметноста на големите сликарски мајстори, создале цела една естетика како за црно-белата така и за цветор фотографијата. Но, мошне малку е обработуван проблемот на динамичната композиција на филмската слика. Тука законите на сликарството уште повеќе мора да се транспонираат и да се

применат на кинематографскиот медиум. Особено денес, кога кадарот е се повеќе динамичен и променлив, со што се надоместува недостатокот на монтажен ритам кој најчесто ги сврзувал статичните кадри. Проблемот на динамичната композиција на филмската слика донекаде се разработува во многу стручни книги, како што се "Законот на гледањето" на Wolfgang Matzger и "Визуелниот јазик" на György Kepes. Првата книга ("Студија за визуелното поимање на формите и нештата, просторот и движењето") на мошне вешт начин ги проучува законите на сликарската композиција и можностите за нивна примена во фотографијата, додека втората ("синтакса на гледањето и анализа на визуелните впечатоци кои во психата ги предизвикуваат надворешните облици на стварноста") се занимава со психолошката страна на дејствувањето на различни форми и движења врз визуелното перципирање на гледачот. Во одделни интересни забележувања што ги наоѓаме во овие книги се назираат огромните можности со кои филмот може да ја збогати човековата визуелна култура. Таа култура треба посебно да се воспитува, особено кога се има предвид дека кај најголемиот дел гледачи таа не е за поимање ниту на основните естетски вредности на уметничката фотографија, а уште помалку за специфичностите на филмската слика.

Визуелната динамика на филмот зависи од режисерот и од снимателот кои треба да ја изнајдат најдобрата и најадекватна динамичка композиција што ќе врами извесна сцена во текот на нејзиното одвивање на екранот. Таа композиција треба не само да се пронајде и да се фиксира (што е првенствено работа на режисерот) туку и да се реализира од почетниот кадар до завршувањето на сцената (што е, во прв ред, работа на снимателот). Проблемот се чини дека е небитен, но токму поради него една иста сцена, на сличен начин конципирана, наполно поинаку делува врз гледачите и добива далеку поголеми уметнички вредности кога ја реализираат, да кажеме, Орсон Велс и Грег Толанд или некој безначаен режисер и снимател. Правилно одредениот ракурс, целисходниот распоред на предме-

тите и актерите, како и нивното движење внатре во кадарот, инвентивното поместување на камерата и правилното насочување на објективот кон одредениот предмет, детаљ, осветлување и промена на светлосните валери во текот на развојот на сцената, поврзувањето на различни композиции (како во рамките на еден долг кадар така и по пат на монтажа) – сето тоа на филмот му дава специфична драматика. Ракурсите треба да потпомогнат во откривањето на психологијата на карактерите и вистинското значење на предметите и амбиентот; мизансценот и композицијата внатре во кадарот и обезбедуваат на филмската слика естетско делување, а односите меѓу личностите очебијно ги илустрираат; со движењето на камерата дејствието драматично се напнува, а вниманието на гледачите го води кон потребната насока; со осветлувањето на актерите, предметите и амбиентот се создава потребната атмосфера; со менувањето на различни композиции и со спојување на разни кадри се засилува визуелниот ритам и се доловува впечаток на понирање во предметот и анализирање на неговиот надворешен изглед. Сиве овие феномени на кинематографската слика ги карактеризира движењето (ти "статичниот кадар" е само моментно, во почетокот, статичен за веднаш потоа во него да се јави движењето), затоа што се се одигрува во развој, ништо не стои, ништо не е завршено, туку постојано се развива, оди напред, се е, со еден збор, динамично.

Ракурсот и композицијата може да бидат повеќе природни или повеќе симболични, што зависи од стилот на авторот, но во секој случај тие мораат за нешто да служат, да искажуваат некаква содржина. Gilbert Saldes вака го објаснува делувањето на ракурсот: "Ракурсот го искривува објектот зашто човековото око не е навикнато да ги гледа работите од различни агли. Окото е во толкава мерка навикнато на нормалниот изглед на предметите што тоа автоматски ја коригира секоја привидна деформација. Човек кој од лежечка положба набљудува некаква слика или личност, ги гледа онака како кога стои. Затоа ракурсот предизвикува шок кај

гледачите, и наметнува на сцената, или на предметите на платното, посебно визуелно значење". Основниот проблем е во тоа што тоа "посебно значење" на сликата кажува нешто повеќе и подлабоко за она што се случува во филмот. Грег Толанд е познат со своите ексцентрични ракурси, но тие во најголема мерка одразуваат една посебна душевна состојба на карактерите и симболична смисла на сцената. Затоа тој ги употребува во "Граѓанинот Кејн", додека во "Плодовите на гневот" и "Најубавите години од нашиот живот" користеше нормални агли на снимање.

И за композицијата на кадарот би можело да се каже дека е поимпресивна и посилна доколку формално е поедноставна. Зашто, упростувањето на композицијата не значи недостаток на инвенција, туку стремез одредена смисла да се изрази што подиректно. Тврдат дека Микеланџело рекол дека статуата треба да се изваја така за да може да се тркала низ рид, а притоа ниту еден нејзин дел да не се скрши. "Потребно е да се има силна мотивација за создавање чудни композиции на кадрите, зашто композицијата, како и сите други елементи на филмската слика, мора да биде роб, а не господар на содржината" (Рудолф Брез). Ова го истакнува и Paul Rotha: "Убавината на фотографијата често е опасност за филмот. Убавината на секој издвоен кадар не само што не е доволна, туку таа често невозможува да се изрази содржината. Убавината на природата, сончевата светлина, убавината на цвеќињата и на небото, на полно е безначајна доколку не е подредена на идејата и темата на филмот. Убавината на симфониското и ритмичко движење во кадарот сама по себе ништо не значи. Фотографијата, исто како и звукот или монтажата, претставува само средство со помош на кое се изразува одреден предмет и неговата смисла". Ова особено важи за документарниот филм, но тоа не значи дека тука се запоставува композиционата убавина на кадарот. Да истакнеме дека нашиот снимател Франо Водопивец, во документарниот филм "Црни води" даде визуелно брилијантна фотографија која во исто време ја пренесува и "смислата на содржината".

Визуелната композиција истовремено може да биде ликовно естетизирана, а и драматуршки функционална. Да се потсетиме на атмосферски набие-ната уводна сцена од филмот "Големото исчекување" што го снимиле Guy Green. Екранот е хоризонтално пресечен на два дела: долниот, помалиот, дел е мрачен и претставува мочуриште под насипот, а горниот, поголемиот, е светол и претставува небо испресечено со хоризонтални ленти од облаците. Оваа мирна композиција на вертикални линии ја нарушува малата фигура на детето Пипо кое трча по насипот одлево надесно. Камерата швенкува на истата страна и открива уште еден вертикален предмет на насипот - бесилка. Оддалеченоста (со завивање на ветрот) остава впечаток на осаменост и стравичност. Секој очекува тука да се случи нешто неочекувано! Одредени сниматели особено внимание му посветуваат на осветлувањето со помош на кое создаваат контрасти и ја истакнуваат толку значајната пластика на сликата; во тој поглед нема поголеми мајстори од Едуард Тисе, Габриел Фигероа и Грег Толанд. Други, пак, одбегнуваат секако разубавување на филмската слика и се стремат да ја дадат што поедноставно, а притоа сепак да не делува натуралистички; тоа се снимателите на италијанските неореалистички филмови Алдо Тонти, Карло Монтуори и Алдо Грациати.

Разбирливо е дека снимателот не може ништо да постигне доколку режисерот не му даде можност да внесе една визуелна динамика. Вистинскиот режисер тоа секогаш ќе го овозможи и ќе бара токму таков снимател. Ејзенштејн му овозможи на Тисе да употреби симболични ракурси во "Иван Грозни" и "Александар Невски". Вајлер бараше од Толанд да го снима со пан-фокус филмот "Најубавите години од нашиот живот" и кадарот да го компонира и по длабина. Во сите Хичкови филмови камерата прави долги драматични прошетки ("Прозорец во дворот") и снимателите имаат задача композиционо да ги усогласат и да ги подредат на збиднувањата. Познато е дека многу режисери во своите филмови се инспирираат од композициите на големите сликари. Да

наведеме само два примера: "Излет" (снимател Клод Реноар) и "Мулен руж" (снимател Освалд Морис). Жан Реноар успеал во својот филм да ја долови онаа иста атмосфера што избива од сликите на неговиот татко; но доволно е да се спореди сликата "Појадок на трева" со ужината што во филмот ја реализира Реноар-синот, па да се констатира колку нови елементи морал да внесе режисерот во основниот, почетен распоред на личностите на кој го инспирирала познатата слика. Џон Хјустон, пак, од друга страна, го користел платното на Тулуз-Лотрек, не само за композиција на кадрите туку и за нивниот колор, за да може посилно да ја долови атмосферата на времето и стилот кои го карактеризираат големиот сликар. Па, сепак, тука и таму можевме да констатираме директна сличност со Тулуз-Лотрековите композиции, неговите балерини и ентериерите на париските кабарета, но затоа пак во општото доживување на целината на филмот имавме впечаток дека го прелистуваме албумот на сликарот и дека живееме во неговото време. Би можело да се наведат уште примери од историјата на кинематографијата, во кои филмските творци се обиделе на екран да ги пренесат композициите на големите сликари, "оживувајќи" ги со динамиката на филмскиот медиум, како што тоа го направи Винсент Минели со платната на француските импресионисти во филмот "Американец во Париз" (снимател John Alton). Она што во црно-белиот филм се постигнува со промена на светлинските валери, во колор филмот се постигнува со сложување на боите кои се уште не се совршени на киноплатното, но кои неминовно ќе ја победат црно-белата техника, без оглед што на тоа му се опираат многу режисери и сниматели. Во поглед на композицијата на бојата на екранот, на режисерите во голема мерка може да им користи искуството на познатите сликари. Сигурно бојата нема да се користи за механичко копирање на стварноста, туку ќе има драматуршка, естетска и симболична функција. Jean Isidor Isou истакнува дека "естетската вредност на бојата и релјефот во филмот настануваат дури тогаш кога се употребуваат асинхроно" во однос на стварноста.

Појавата на широкото платно и релјефот уште повеќе го комплицира проблемот на композицијата на екранот. Принципиите на распоред на масата што важат за класичниот изрез се менуваат кога е во прашање широка површина. Тука повторно можат да помогнат сличните широки сликарски платна на бројни стари мајстори. Пластиката на сликата поставува уште поголеми и потешки проблеми за кои ќе се расправа дури кога принципите на релјефниот филм ќе бидат наполно усовершени. Во секој случај, каква и да била подвижната слика во филмот, таа треба да делува врз гледачот со својата визуелна драматика, да го поддржува драмскиот напон на содржината кому што треба да му служи. Таа мора да поседува свој сопствен ритам кој "подразбира рамнотежа и усогласеност на сите линии, маси, простор, светлост и боја за да се создаде она битно единство со кое сликата се разликува од просторното опишување или илустрацијата" (Thomas Botkin). Со додавање боја на црно-белата фотографија, визуелната динамика на филмот уште повеќе се проширува. Ако веќе Арнхајм рекол дека во филмот "светлината ја открива суштината на нештата", зошто тогаш тоа не би го правела и бојата? Ако Ејзенштејн зборуваше дека со "композицијата на кадарот овозможуваме сликата да се чита одлево надесно" (со продолжување на композиционата линија од еден кадар во друг), зошто тогаш сликата не би можела да се "чита" и по длабина, ако е пластична? Со таа своја убавина филмската слика делува врз психологијата на гледачите и може да им помогне или одмогне во пробивањето до сржта на дејствието. Д-р Allendy во својата студија "Психолошката вредност на филмската слика" пишува: "Сликата може да се задржи на репродуцирање само на сензорната страна на животот, т.е. на верната копија на екстериерниот свет; но, исто така, сликата може да биде и субјективна интерпретација на тој екстериерен свет и покрај сите свои очевидни факти. Сликата поседува психолошка вредност, извесен афективен тоналитет, кој инстинктивно може да го почувствува секој чо-

век, а кој е тешко да се објасни. Ако гледачот сликата не може да ја сфати, тој може да ја почувствува." Тоа значи дека емотивното, психолошкото и мисловното (визуелно симболично) дејство на филмската слика треба целисходно да се искористат, за да може гледачот да го "осети" нејзиното вистинско значење, а преку него и вистинската смисла на содржината. Од режисерот и снимателот зависи дали филмската слика ќе биде механичка копија на стварноста или нешто повеќе од тоа, што го нарекуваме визуелна динамика на филмот.

(продолжува)

Превод:

("Филмска култура" 17-18/1960) И.Петрушега

XX

XX

ДИНАМИКАТА НА КАМЕРАТА

(Џанфранко Бететини "Филм: Јазик и писмо")

Истражувањето на движењето во самиот кадар, што го спомнавме проучувајќи ја интерпретацијата на филмскиот актер, ни овозможува да ја сфатиме релативноста на преместувањето помеѓу објектот (во овој случај актерот) и камерата. При снимањето, навистина, треба да се води сметка, покрај движењето на актерот, за можностите на движењето на објективот, а со тоа и за окото на гледачот, во однос на објектот за време на одвивањето на сцената, без какво и да било сечење или други технички трикови. Камерата навистина може да се врти околу својата вертикална, или хоризонтална, или дијагонална оска, вршејќи го на тој начин она кружно движење што се постигнува или со движење на очите или со вртење на главата.

Таквото движење, кое најчесто се нарекува "панорама", има наративно-описна моќ, зашто му помага на гледачот да се запознае со репродуктивниот амбиент и со личностите што се наоѓаат во него: природниот континуитет на панорамата му овозможува на гледачот навистина да се вклучи во случката претставена на екранот и со доверба да ги прифати физичките димензии и културните компоненти на сцената што пред него се одвива.

Вредноста на панорамата, меѓутоа, не се исцрпува само во таа низа опишани дејствија, зашто таа може да достигне изразна сила каква што немаат другите филмски наративни средства. Со брзо преоѓање од лицето на едниот актер на лицето на другиот, на пример, или од некој предмет на актерите, впечатокот на другата, следната слика може да се пренесе на дејствието опишано во првата слика на многу подраматичен и повозбудлив начин отколку што тоа би се пос-

тигнало со сечење. На гледачот навистина му се чини дека и самиот е учесник во дејствието и, под дејство на чувствата чија жртва станува, лесно го идентификува движењето на камерата со движењето на сопствените очи, вперени токму во центарот на случката, помеѓу двата краја на панорамата.

Вториот елемент кој има голема наративна моќ е "возењето". Тоа се состои во преместување на целата камера, преку механичка справа количка; подвижната основа на камерата може да се состои од обична количка, слободна или врзана за шини или за кабел.

Со континуирано движење, без нагли скокови, низ возењето, гледачот може да се приближи или да се оддалечи од предметот на своето внимание: видниот агол не се менува, зашто објективот на камерата останува ист, но постојано се менува положбата на точката од која се набљудува, заради што може да прејде од слика на некој амбиент во неговата широчина на еден детаљ од елементите што го сочинуваат или исполнуваат или, обратно, во амбиентот може да се вклопи детаљ со возење во спротивна насока. Најчесто, ова движење на камерата нема толку дескриптивна намена, како што е случај со панорамата, туку повеќе служи за драматизирање на изразот; со него, исто така, може да послужи за да се согледа амбиентот во кој се наоѓа некое лице или предмет, особено тогаш кога камерата се повлекува; но, обично се прибегнува кон возење за да се истакне елементот кој визуелно е посилен од многуте елементи што ја сочинуваат сцената. Возењето може да прими комплексни описни значења кога со панорамата се комбинира во движење со кое се става на проба вештината на снимателот и кое овозможува одлично да се решат некои компликувани проблеми на визуелната лингвистика.

Најпосле, не може да се заборави дека технички е изводливо и "оптичкото" возење со неподвижна камера. Со помош на сложен систем на леќи, кој се нарекува *panciner* или *zoom*, навистина

може без прекинување да се менува жаришната далечина при снимањето, а со тоа во континуитет привидно да се приближува или оддалечува предметот или лицето од објективот.

Добиената слика не е сосема идентична на онаа што се постигнува со движењето на камерата на количка, зашто постојаноста на жаришната оддалеченост на снимката од тој вид подразбира и постојаност на аголот на снимањето, а со тоа и постојаност на видот на изобличувањето на кое му се подредува стварноста во дводимензионалната проекција, што е далеку од резултатите добиени со оптичкото возење. Таа во основа, се состои во непрекинато менување на објективот, чија жаришна оддалеченост се менува со преминување од еден објектив на друг. Но, промената на жаришната оддалеченост подразбира и оддалечување или приближување во однос на објектот, на идеалната рамнина на која се остварува неговата проекција: бидејќи снимената стварност е тродимензионална, промената на рамништето на проекцијата предизвикува промена во сликата, промена во деформацијата, на која и подлегнуваат претставените предмети; слика која му одговара на некое рамниште на проекцијата, а со тоа и на некоја жаришна оддалеченост, геометриски не е еднаква на сликата која има поинакво рамниште и поинаква жаришна оддалеченост. Оптичкото возење во однос на механичкото возење има, меѓутоа, голема предност, со тоа што не ја принудува камерата на никакво движење; напротив, со зумот можеме да изведеме побрзи и понагли движења на приближувањето и оддалечувањето од објектот, далеку над она што го дозволува нормалната количка. Оптичкото возење се применува особено заради оваа последнава особина, која може да се покаже мошне ефикасна од наративна точка на гледање; во врска со ова, да се присетиме на сцените на бомбардирање на затворот во филмот "Генерал де ла Ровере" / "Il Generale della Rovere" / на Роберто Роселини, во кои страшното и вртоглаво движење на објективот во потрага по најдраматични поединости ја прави атмосферата

посилна и понапната одошто тоа може да се постигне со какво и да било монтажно додавање. Вообичаено е оптичкото возење да се користи и тогаш кога во движење треба да се набљудува лице или предмет кои постојано се оддалечуваат или приближуваат кон објективот, менувајќи ги така димензиите на својата слика во однос на рамката на кадарот: со помош на зумот може да се задржи извесна постојаност на тој димензионален однос во скоро незабележлив облик, освен доколку предметот или лицето не се движат премногу брзо во однос на објективот. Употребата на зумот е многу честа во снимањето и на филмските и на телевизиските журнари. Бидејќи тука треба во слики да се преведува настанот чие просторно ширење и временско одвивање можат да бидат сосема непредвидливи (од точката на брзината на исполнувањето на извесен простор), објективот со променлива жаришна оддалеченост овозможува непосредно и постојано прилагодување на снимањето, без оглед на тоа каков е развојот на самиот настан.

Сите видови движења на кои се задржавме за да ја објасниме нивната наративна ефикасност, а со тоа и знаковниот аспект, се одвиваат при снимање во вистинска просторна димензионалност: актерот се движи, камерата се движи, со панорама или возење, дури се движи и објективот, чиј фокус може да го поместува раката на снимателот.

Превод: Д. Рубен

XX

Кинотечна програма - октомври, 1980 - јуни, 1981

XX

Мирослав Чепинчиќ

"ГОЛЕМИТЕ ИСЧЕКУВАЊА" И НИВНИОТ ТВОРЕЦ ДЕЈВИД ЛИН

1. Просторот на креативноста

Филмот "Големите исчекувања" нема некоја бог-знае каква интересна предисторија, ниту во контекстот на англиската кинематографија ниту пак во контекстот на опусот на неговиот режисер Дејвид Лин. Овој автор, инаку денеска мошне познат, во времето кога го режираше филмот "Големите исчекувања", неговиот петти филм, беше режисер кој речиси тукушто стартуваше како самостоен автор на филм. Пред тоа тој започна со филмот "Се бориме на море" / "In which we serve" / 1942, кој го режираше заедно со тогаш познатиот Ноел Ковард. Тоа беше една мошне реалистички третирана воена драма од Втората светска војна, како што кажува и насловот, од поморските битки, сурови и беспопштедни. Филмот остави мошне добар впечаток и кај публиката и кај критиката. Не знаеме, но можеме да претпоставиме, колкав е уделот на Лин во овој филм. Сценариото е на корережисерот Ноел Ковард, додека занаетчискиот дел од работата, како и работата со артистите, од кои поголемиот дел беа "натуршчици", е на Лин. Тој тука покажа навистина несекојдневни способности, што не беше ни малку чудно, со оглед на тоа дека Лин веќе беше познат како еден од најдобрите британски монтажери. Меѓу другото, тој го монтираше и прочуениот филм "Пигмалион" на Антони Есквит. Но и пред тоа Лин веќе имаше една долга кариера како филмски работник, се разбира особено на планот на монтажата. Така, пополека, Дејвид Лин ќе стане и самостоен режисер. Како што гледаме од ова, патот до самостојната режија не му бил баш розов, но успехот на неговиот прв филм му обезбеди и понатамошен ангажман во британскиот игран филм. Да ги спомнеме и филмовите што следуваа: "Тоа среќно потомство" / "This happy breed" / 1943, "Весел дух" / "Alithe Spirit" /

1943, и прекрасниот "Кратка средба" / "Brief encounter"/, 1945. Неговиот петти филм ќе биде "Големите исчекувања" / "The great expectations"/, 1946, снимен според истоименото дело на англискиот литерарен класик, Чарлс Дикенс. Тоа е едно од помалку ценетите дела на Дикенс, но во оваа филмска верзија, доаѓаат до израз неговите вистински драмски квалитети. Можеби оваа екранизација е еден од прототиповите на онаа ситуација, што и како се прави со романот за тој да заживее на екранот со еден нов живот, со една нова драмска сила, не толку забележлива при читањето на романот. Вистина е, исто така, дека тоа беше едно од првите и, се разбира, сјајни искуства во екранизирањето на една ваква викторијанска литература. Пред тоа, во англиската кинематографија ретко се случуваа вакви обиди. Се сметаше тоа за една исклучителна храброст. Тоа и таквото почитување на литературната класика во тоа време во англиската кинематографија не е ни малку осамено, но Лин тоа го прави со вештина на вистински филмски рутинер, макар што ова е всушност дури петти филм во неговата дотогашна филмографија. Вештината на филмското кажување, што кај Лин ја препознаваме и во неговите подоцнежни филмови, во "Големите исчекувања" доаѓа до едно ниво кое е брпаантно успешно за еден тогаш млад режисер. Лин овдека настојува во својот режисерски проседе да комуницира на два плана. Пред се, тој успешно се обидува во своето филмско читање на Дикенсовиот роман. Заплетот и карактерите тој настојува да ги вметне во еден грижливо изграден визуелен простор во кој ние ќе ги чувствуваме сосема реалистички. Па, сепак, една доза на одредена питорескна стилизација не е избегната. Впрочем, таков стилски третман ќе биде далеку поуочлив во филмот "Оливер Твист", 1948, наредната Линова адаптација на Дикенс, во која тој, доследен на оваа постапка, одеше и на една крајна стилизација на ликовите од романот. Вториот план, интересен за спомнување, е токму онаа кинестетичка обработка на една горе-долу доминантно литерарната материја, каква што е "Големите исчекувања".

Атмосферата во овој роман, како впрочем и во повеќето Дикенсови дела, се гради, се создава преку долги барокни дескрипции и, исто така, долги и упорни дијалози кои треба да ги осветлат карактерите на ликовите и нивните скриени намери. Она нужно збивање што го бара филмската адаптација на текстот, во "Големите исчекувања" е спроведено со една ефектна ликовна наградба. Да се потсетиме, само на уводната секвенца од филмот во која, ни еден по малку недефиниран и скоро надреалистички пејзаж, малиот Пип, како единствена човечка фигура, се губи кон сивиот хоризонт на кој како привидение се оцртуваат опустените бесилки и по некое, исто така, опустено дрво. Неканетиот страв за миг ќе го опфати местото што режисерот му го наменил на гледачот. Исчекувањето предизвикано од овој прерано создаден страв се повеќе расте со траењето на овој инаку прилично долг уведен кадар. Драмското градирање на дејствието Лин, значи, го започнува од самиот почеток на филмот. Не останува ништо друго туку да се согласиме со ваквиот силовит и невообичаен почеток на филмскиот расказ. Меѓутоа, Лин овдека не е ни најмалку дескриптивен, како што можеби требаше да се очекува. Во само неколку измени на плановите, тој својот малечок јунак ќе го донесе до местото каде што тргнал. Тоа се гробиштата, каде што сирачето Пип го бара гробот на својата мајка, за да остави мал букет врз него. Самракот и ечењето на голите гранки од дрвјата создаваат уште понапната аудио-визуелна атмосфера. И сега, по сето ова, следува една магистрално изведена секвенца, од која на гледачите ќе им "застане здивот". Кога Пип тргнува од гробот и сака да си оди, сцената што е снимена во еден полутотал го вклучува скоро сиот нужен амбиент, околу актерот, но веќе следниот кадар е крупен план на робијашот Мегвич, а наредниот кадар е среден план во кој Мегвич го фаќа Пип и едната рака му ја става на устата. Оваа секвенца доловува една вонредно драматична атмосфера, во која односот на плановите и, особено, ритмот на нивното менување значат еден мошне важен драматуршки квалитет. Со ова Лин го пос-

тигнува тој свој ефект на влијание врз публиката. Несомнено, овој ефект можеби навидум делува како евтина мамка за публика, но фактички тој значи нешто повеќе. Иконографската структура на целиот овој филм е исполнета со редица секвенци кои на сличен начин ја постигнуваат оваа драматична напнатост со помош на една интензивирана визуелна експресија. Некаде во првата половина од филмот, кога малиот Пип го праќаат во замокот кај богатата и осамена грофица, каде што ќе се запознае со Естела, во која подоцна ќе се вљуби, се случува нешто исто толку драматично, но таа драматичност веќе не предизвикува толку силна реакција. Во почетокот на секвенцата, што е снимена во тотал, го гледаме целиот пејзаж, со замокот како доминанта и малиот Пип пред неговите железни порти. Кадарот е исполнет со малку напрегната тишина. Потоа следуваат низа субјективни кадри во кои ги гледаме ѕидовите на замокот, неговите затемнети прозорци, обраснати во бршлен. Тоа се кадри каде што навистина ништо не се случува, но сепак исполнети со заканувачка тишина. Времето што Пип го поминува во исчекување пред вратата од замокот овде е сосема недефинирано. На некој начин тоа се чини сепак подолго од она реалното. Во овој драматуршки елемент, во оваа временска дилатација е содржана идната конфликтна ситуација, главно е врзана за тој ентериер, пред кој Пип чека да влезе и кој веќе по малку го заплашува со нешто што во моментот не може да го одгатне. Сето ова е постигнато, и тоа е очигледно, исклучително со филмски средства. Тонот и сликата се вклопени во една иста изразна тенденција, чии драмски квалитети дури подоцна ќе бидат комплетирани. Всушност, тука, во оваа секвенца е почетокот на заплетот на "Големите исчекувања". Мислиме дека е потребно да се каже дека ваквата стилска ориентација на филмот, неговиот основен визуелен тон, кој целиот се движи во една остра градација на црни и сиви простори, со малку светлина во нив, одлично му одговара на оној тон од литературната основа, во која е презентираан оној вид

викторијански романтизам во кој се вклучени и некои бизарни, па дури и мистични тонови. Ваквиот стил на Лин подоцна ќе еволуира во неговата втора адаптација на Дикенс, во филмот "Оливер Твист". Но, тука веќе Лин се судира со една малку поинаку конципирана сценаристичка основа, макар што и понатаму адаптацијата е апсолутно верна на романот. Стилот, меѓутоа, тука веќе на некој начин преминува во еден вид неосетен но сосема сигурен маниризам. Тоа е веќе некој вид, би рекле, задоцнет експресионизам, чии текови Лин се послабо ќе биде во можност да ги контролира.

2. Лажниот спокој на авторот

Така Лин со "Оливер Твист" ќе дојде до крајот на еден свој авторски циклус. На прв поглед "Големите исчекувања" и "Оливер Твист" се филмови кои, по својот стил и концепција, несомнено се контрадикторни на првиот Линов творечки циклус кој го сочинуваа филмовите "Каде служиме" или "Се бориме на море", "Тоа среќно потомство" и "Врелиот дух", каде што апсолутно треба да се вброи и неговото прво вистинско ремек-дело, филмот "Кратка средба". Се се ова филмови со онаа таканаречена современа тематика. Тие, се разбира, како такви, бараат директен ангажман од својот автор, вклопеност во сосема определени, да не речеме блиски и препознатливи простори. Тука се работи, исто така, и за текстови на Ноел Ковард, драмски автор и сценарист, чиј темперамент исклучително му прилегаше на Дејвид Лин. Овој негов циклус, како што рековме, заврши со ремек-делото "Кратка средба", чиј сценарист беше Ноел Ковард. Овој филм, всушност прв го открива Лин како автор на ненасетени творечки потенцијали, на еден творечки микрокосмос, кој е присутен во сите негови филмови, како мошне релевантен естетски факт. Но, веќе по еден вака сјаен творечки резултат, Лин, свесен дека како автор веќе исцрпел еден од можните творечки простори,

тргнува во истражување на нови. Затоа не е ни малку чудно што во тоа трагање него ќе го привлече англиската литературна класика, и тоа токму еден од најголемите викторијански романтичари, Чарлс Дикенс. Тоа упатување кон минатото, кон една епоха таинствена и непозната, на Лин треба да му овозможи да пронајде нови извори за својата творечка инспирација. Секако, контрастот помеѓу неговите претходни филмови и екранизациите на Дикенс, на прв поглед се чини прилично остар и непремостлив, но еден автор каков што е Лин е способен да ги изнајде вистинските тематски параметри, кои на некој начин ќе ги врзат овие два тематски простора. Оваа, да ја наречеме, творечка дијалектика, е својствена на скоро сите навистина големи филмски автори, а Дејвид Лин секако спаѓа меѓу нив.

Еден вид, условно да го наречеме, специфичен хуманизам провејува и во едниот и во другиот циклус од Линовите филмови. Тоа е онаа ненаметлива но упорна грижа за јунаците и за нивните судбини, кои главно се немоќни да управуваат со нив. Токму таа трагична немоќ пред судбината, јунаците на Лин ги прави толку разбирливи во нивниот хуманизам, ги прави единствени а со тоа и драмски прифатливи. Нивните трагедии и порази, нивните ситни неуспеси и разочарувања, исполнети се со една непрекинатата акција, чии резултати на малкумина им се познати и достапни.

3. Простори на изразот

Она што се однесува на Линовата филмска драматургија, главно, е присутно и во неговите први филмови. Лин во почетокот негува една сосема камерна драматургија, користејќи минимум драмски простори за својата акција. Оваа ориентација, во смисла на структурата и филмскиот израз, Лин ќе ја продолжи и во своето понатамошно авторско ангажирање. Во овој период

тој ќе сними неколку филмови со различна жанровска определба. Овдека, пред се, би можеле да го спомнеме филмот "Побрз од звукот" / "The sound barrier"/, 1952, филм од животот на пробните пилоти. Особено значајно во овој филм, освен напнатата фабула и успешните технички решенија, е и работа со актерите, меѓу кои беа: Ралф Ричардсон, Ен Тод, Нигел Патрик и други. Потоа Лин го сними костимираниот трилер "Мадлена" / "Madeleine"/, 1950, во кој се раскажува за едно мистериозно убиство, за кое мотивите однапред му се презентирани на гледачот. Овде се работи за трилер со нагласено психолошко тежиште. Тој обид всушност беше многу сличен на она што одамна го правеше Хичкок. Лин во еден таков потфат, сепак, ќе биде помалку супериорен, меѓутоа и покрај сето тоа, работата на Лин со актерите и неговата исклучителна способност за психолошко расчленување на своите јунаци, останаа квалитети што тој и понатаму ќе ги развива, како на пример во филмот "Хобсоновиот избор" / "Hobsons choice"/, 1954, со големиот артист Чарлс Лотон во насловната улога. Следниот филм на Лин е мошне успешната трагикомедија "Летно лудило" / "Summer madness"/, 1955, со исто така познатата Кетрин Хепберн во главната улога. И двата филма всушност би можеле да ги наредиме во оној комедиографски жанр што го нарекуваме комедија на карактери. Во секој случај, и двата филма се решени со различна стилска структура, со различни визуелни тонови, со различен драмски интензитет. Треба да спомнеме дека особено филмот "Летно лудило" (кај нас "Летна доба"/ беше мошне добро примен и оценет од критиката. Тој делуваше како едно малку задоцнето ехо на "Кратката средба". По овој филм Лин сними циклус филмови кои ќе го направат еден од најголемите но и најконтроверзни режисери на денешнината. Тоа се низа спектакуларни продукции, почнувајќи од "Мостот на реката Квај" / "The bridge on the river Kwai"/, 1957, па преку "Лоренс од Арабија" / "Lawrence of Arabia"/, 1962, екранизацијата на Пастернаковиот "Доктор Живаго", 1966, до "Рајановата ќерка" / "Ran's

"Caughter"/, 1970. Сите овие филмови главно на Лин му донесоа грст најголеми светски призна- нија. Тој стана и еден од најкомерцијалните филмски автори.

Што се однесува до стилот и изразот, овде има дијаметрално спротивна ситуација од онаа што на естетски план ја донесоа неговите први ус- пешни филмови. Се разбира, Лин во овој циклус ги пре- јави своите творечки способности кон спектаклот како драматуршки феномен. Несомнено дека Лин не е современ Де Мил, ниту пак ги поседува негови- те амбиции. Лин беше и остана вистински филм- ски автор кој во своите филмови бара сосема конкретна човечка ситуација и се обидува да ја објасни. Тоа впрочем може да се забележи и во спомнатите спектакли, каде што во сите оние монументални општествени и револуционерни дви- жења го бара човекот, неговото место во нив, неговата функција во драмските простори што тие движења ги создаваат. Имено, во фонот на овие монументални збиднувања, Лин ги бара и ги регистрира вистинските човечки судбини и драми. Во случајот не е важно дали се работи за една трагична заблуда, каква што е онаа на полковникот Николсон во "Мостот на реката Квај", или за една индивидуална судбина која својата хумана проекција ја гледа во една се уште ко- лонијална акција, каква што е судбината на полковникот Лоренс. Што да се рече за судбина- та на Живаго и Лара, која, пренесена од романот на целулоидните слики, станува исто толку убед- лива и трагична. Без сомнение, едно такво тра- гање по човечките судбини, го прави Лин еден од вистинските филмски уметници. Својот авторски пат, Дејвид Лин го следи на најдобриот можен начин. Од камерната психолошка драма, сета ори- ентирана кон човечката интима, како во филмови- те "Кратка средба" и "Големите исчекувања", па до епските потези во филмовите "Мостот на река- та Квај", "Лоренс од Арабија", "Доктор Живаго" и "Рајановата ќерка", патот на овој автор е мошне долг и во креативна смисла мошне рискан- тен. Сепак, резултатите и на двата креативни плана за Лин беа мошне успешни. Конечно, приз- нанијата на актерите, кои Лин толку добро ги

водеше, а меѓу нив се: Алек Гинис, Питер О Тул, Џули Кристи, Омар Шариѓ и редица други, зборуваат за еден несекојдневен творечки импулс кој кај Лин егзистира уште од неговите први филмови. Веројатно и денеска е тешко да се пронајде филмски автор кој со своите творечки потенцијали ќе ги оствари токму оние идеи што самиот си ги поставил пред себе. Лин, секако, веќе и припаѓа на филмската класика, но неговите филмови и понатаму ќе бидат неисцрпен извор за филмски решенија кои во таа смисла остануваат специфичен трезор на филмската естетика.

XX

XX
Љубомир Костовски

Филмот "Бегство" како повод

НАРЦИС ГО МИНУВА РИО ГРАНДЕ

Нема сомнение: кога Стив Мек Квин ќе ја мине границата, кога ќе стивнат звуците на потерата и тој мирно ќе започне да ги "запишува" своите планови на пустинскиот песок, енергијата на еден филмски колос е во надолна патека на графиконот што истовремено ја прикажува и човековата несреќа и деструктивната природа на општеството. Ќе остане време само да се констатира дека една судбина повторно го нашла својот витален извор на саможивоста и самобендисаноста – сигурно е дека пустината од онаа страна на Рио Гранде ни малку не е гостољубиво место за градителот на нов дом, но е како подарена кога треба една, во основа, примитивна машка нарцисоидност да стекне натурално покривање. Дали е тоа шизма на еден машки свет или само зрел плод на една грижливо негувана градина на американската "лична иницијатива"? Дали неговото богатство, кое очевидно не користи идеолошки компас, е само дел од една колективна апатија и отуѓеност, или е само слика на една состојба која нуди некаква алтернативна утопија со сиот оној колорит на изгубените индијански општества во кои заедницата е само покрив за најслабите и немоќните?

Тука има многу "дали", а сепак како приоритетна дилема се наметнува можноста Пекимпосвиот јунак воопшто да стекне заслуга да го носи бремето на сите тие прашалници. Бидејќи, на прв поглед неговата вообразена мажественост не се разликува од, да речеме, јунаците на еден Форд, кои беа во состојба индивидуалната драма да ја претворат во колективен занес, или, во разрешувањето на одредени каприци на епохата на Дивиот Запад да внесат со целосна убедливост многу

од својот личен шарм. Исто така, не е многу уочлива ниту противречноста меѓу него и некои посвежи типови од рафтовите на кинотеките - Марк од "Забриски поинт" (1969 г.) на Антониони, некој припадник од бандата на Воините од "Воините" на Волтер Хил (1979 г.) или уште повеќе на затвореникот Морис од Дон Зигеловиот "Бегството од Алкатраз" (1979 г.), бидејќи се работи за еден длабок јаз што сите нив ги дели од општеството, при што, тие не го наоѓаат своето ослободување со самата критика на неговите основни вредносни постулати, туку одат во свесно предизвикување на цела низа неволји, во кои, тие ќе бидат и рапсодии и актери.

Но, ако сите членови на бројниот клуб на револверистите го жртвуваат своето педигре за опстанокот на јасните морални кодекси на либералната граѓанска традиција, или ако нивниот индивидуализам беше во функција на објективниот рационален поредок, Пекинпоовиот јунак од "Бегство" не гледа можност за воспоставување на некаква хармонија меѓу своите желби и потенцијалните можности на историските заедници од денес па натаму. Неговите гонители, како државјани на Хобсовиот волчи атар, гледаат во него сведок на сопствените грешки: индивидуа со изразито човечки потреби. Асоцијација на почетокот на филмот со зоолошката градина не е упатена само на контурите на блискиот затвор, од кого подоцна ќе видиме како излегува сувото лице на Стив Мек Квин, туку оцртува една комплетна слика на цивилизацијата како ѕверилник или уште нешто што е непоправливо лошо за здравите човекови инстинкти (доколку тие, како своевидни раритети, се уште можат да се најдат во одредени оази на машката глаголивост). Па така, судирот меѓу бегалецот и гонителите не е само елемент во интеграцијата на една идна заедница, која ќе се создаде околу победникот, туку огледало на една тотална дезинтеграција меѓу човечноста и оние одлики на општествената заедница кои можеме да ги третираме како константи. Тоа, се разбира, би било неприфатливо за кој и да било холивудски автор од Фордовата

генерација, па и пошироко, бидејќи значи негирање на дијалектичките својства на колективниот дух.

Што се однесува до споредбата со некои дела и автори од современото чија опсесија е да го цртаат портретот на јунакот што нема цврст потпор во прекупациите на поголемиот дел од популацијата, и кои, по правило, стојат наспроти неа, вознемирувајќи ја со своето насилно однесување во нејзиниот конформизам, тука сличноста може да е параболична, но е исклучено Пекинпоовиот јунак од "Бегство" да биде прототип кој се наоѓа во некаква серија од филмски ликови. Се работи само за браќа по страста, за луѓе чие секојдневие минува во максимата *res pluribus impar*. Но, додека Зигеловиот Морис, да го земеме за пример, иако без никаква врска со нечиј живот на планетата, со копнеж погледнува кон контурите на далечниот Сан Франциско (што како мотив силно ќе го поттикне неговото бегство од затворот Алкатраз) и ние знаеме дека меѓу нас и него не стојат векови туку постои сосема сличен стремеж кон идеалите кои колку што се постари толку се помалку ветви, дотогаш ние сфаќаме дека Пекинпоовиот бегалец оди во Мексико само затоа што се работи за земја која е повеќе простор отколку - заедница. Јунаците од другите примери што веќе ги наведовме, како оние од типот на беспризорните членови на малолетните банди на Кони Ајленд, едноставно не можат да живеат без цивилизацијата, дури и кога ја мразат, бидејќи нивната злоба само е освета за едно општество кое бездушно ги исклучило од своите редови. Исто така, не смејеме да забораваме дека во мигот кога земјата се мати од злостори и несреќи, малата банда од подземната железница сепак претставува група на луѓе со силна внатрешна кохезија, сопствен морал и вешто декорирана алтернатија на граѓанскиот живот!

Секако, како особено природно се наметнува прашањето: зарем јунакот од "Бегалец" нема свој партнер и зарем неговата љубовна врска не ги

содржи во себе најблагородните гени на хуманистичката традиција. Ако ни е познат неговиот претходен филм "Дивата орда", или оној што кај нас ќе дојде долго по премиерата на "Бегство" - контроверзниот "Пци од слама", тогаш ќе мора да се сложиме дека паровите во неговите филмови наликуваат на луѓе што ги раздвојува иста "идеологија". Секоја од групата на Мексиканките од "Дивата орда" за овој автор, израснат во атмосфера на носталгија по исчезнатите вигвами, е обичен истерувач на безделната доба, во која нема надеж, но не чувствува ниту очај, битие на границата од сопствената кожа. Сопругата на професорот по математика во "Пци од слама", иако живее во сосема европеизирани условности на односот маж - жена, сепак е само преплет од сопствени основни инстинкти, женка која ги мами "пците" од градските улици, ужива во нивната меѓусебна борба и го чека "победникот" со сиот трепет на своето тело! За Пекимпо жената е само продолжувач на врската, доказ на тезата дека нема ѓалбација без сведоци, талисман во долгата борба за самоизолација на одважниот мажјак.

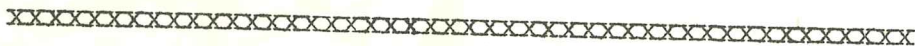
Ако сетоа ова што го споменавме е доволно да ја одбрани посебната "школа" на овој американски режисер во однос на неговите машки јунаци, посебно во однос на главниот херој од "Бегство", кој станува најдоминантен во неговиот не толку богат опус, тогаш можеме да се вратиме на првобитно поставените прашања: зошто и од кого се издвојува бегалецот? Зошто тој толку ни се допаѓа? Најверојатниот одговор на првото прашање делумно лежи во основата на сите современи отуѓувања - преиспитувањето на социјалната улога на единката во времето кога општеството нарастува во "механизам" што тешко се контролира и дилемата за методите околу моралната контрола над сеприсутното око на технократската моќ. Понатаму, се работи за еден посебен тип на живеење: живееме условно исто, но не живееме заедно, што речиси е вистински парадокс во периодот кога општеството ужива плебисцитарни додворувања. Како своевидна реакција се јавува типот на индивидуалистот што настојува чувството за самиот

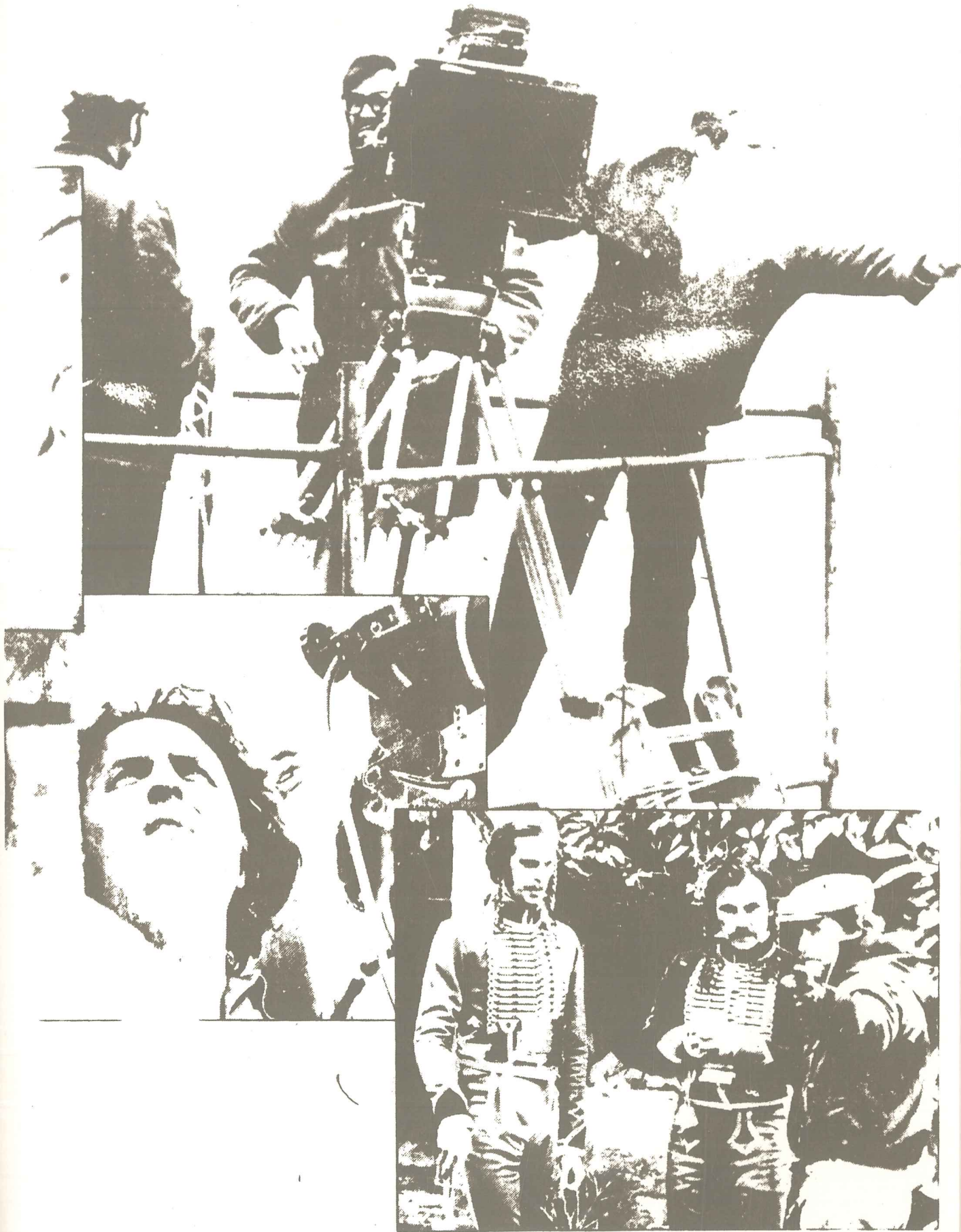
себе да не го почувствува преку некоја општа категорија (народ, класа, професија...), туку преку целосната завртеност кон интроспективниот свет на сопствената личност. Се разбира, се работи, пред се, за едно масовно но и по нешто интелектуалистичко искуство, кое повеќе живее, кога станува збор за филм, во творештвото на Бергман, Антониони или Годар. Тој култ на индивидуалноста навистина некогаш ја минува границата на нарцизмот, но со уредно заверен пасош на творечкото алиби - откривањето на сопствените вредности не го спречува туку го поттикнува меѓусебниот натпревар, а тоа веќе е белег на едно високоразвиено општество, на кое, да вулгаризираме, статичноста најмногу му одговара.

Вториот тип нарцисоидност, која така лесно се чита во филмот што веќе го споменавме, се јавува во услови кога современикот сопствената отуѓеност повеќе ја чувствува во својата физичка издвоеност. Како што ќе речат авторите на книгата "Корените на нарцизмот" - Моргентхау и Персон, современиот индивидуализам најчесто е содржан во "доживувањето на сопственото тело како врв на реалноста", а единствената врска со другите луѓе ја "остварува" преку враќањето кон заедничките предци. Тоа бесмислено, генеолошко поврзување на единката со општеството, значи, станува утопија за еден застарен облик на комуникација. Освен во "Бегство", тоа го наоѓаме и во спекулативните размислувања на литературниот јунак на Сол Белоу - Херцог, а конкретно оживување на тој сон го доживуваме и во романот "Хендерсон, крал на дождот" од истиот автор.

Тешко е, се разбира, да одречеме дека тој тип јунак, сепак, наидува на наше допаѓање, иако се работи за единка која, на некој начин, бегла и од самите нас. Можеби затоа што и самоволието денес е толку ретко, особено кога хие-

рархијата на желбите ја кочи нашата слобода,
и кога една личност својата очевидна жртва ја
сфаќа како сопствена среќа. Конечно, можеби
тој мал "Неронов" пожар, на кого се греат
контурите на една нова утопија, сепак е доказ
на Хесеовата теза дека "среќата нема ништо за-
едничко со рационалноста и моралот, туку му
припаѓа на светот на маѓепсничката, на момчеш-
ката доба на човештвото".





XX
Бождар Зечевиќ

ВОРКАПИКЕВИТЕ МОНТАЖНИ СЕКВЕНЦИ ВО ФИЛМОТ
"ТРИТЕ ВОЕНИ ДРУГАРИ" НА ФРЕНК БОРЗЕЦЕ (1938)

Филмот "Трите воени другари" на американскиот режисер Френк Борзеце, колку што е карактеристичен за опусот на овој интересен режисер толку е карактеристичен и за американскиот филм од крајот на триесеттите години, кој, иако под стакленото своно на Холивуд, започна да се интересира за тогашната политичка карта на светот, особено за подемот на фашизмот во Германија. Филмовите на Чаплин и на Френк Капра, кои се појавија нешто подоцна, во полна мерка го одликуваат овој тренд, како факт дека на филмската Америка, сепак, не и беше сеедно што се случува во Европа и како во неа, еден по друг, се заплеткуваат предусловите на страшната војна, па според тоа и каква судбина ќе доживее светот во апокалипсата, чии контури веќе се појавуваа. Влијанието на прогресивните сфаќања на холивудските писатели и режисери беше прилично силно и пред тоа. Беа тоа времиња на вториот мандат на претседателот Рузвелт, во кои поголема политичка тежина носеа либералните сфаќања, иако Америка тогаш настојуваше да ја зачува лажната неутралност во однос на светот, кој веќе навлегуваше во сеопшта војна. Благодарјќи му, главно, на прогресивното јадро на холивудските писатели и режисери (од кои поголемиот дел десетина години подоцна ќе дојдат под ударот на Макартиевият комитет за антиамериканска дејност и ќе се најдат на "црната листа"), и американскиот екран стануваше свесен за агресивноста на фашизмот. Во годината во која се појави филмот "Трите воени другари" беше снимен и филмот "Блокада" на Вилијам Дитерле за фашистичката агресија во Шпанија. Сценаристот на овој филм, комунистичкиот писател Џон Хауард Лосон, се стави, без резерва, на страната на Шпанската република (како

што тоа го направи и Хемингвеј) и низ устата на својот јунак (Хенри Фонда), јасно и без заобиколувања, на Америка и на светот им упати драматичен апел: "Денес тоа сме ние, а утре може да биде целиот свет!"

Холивуд отсекогаш ја сакаше драмата, но, се разбира, сообразена со своите класични образци во кои, помеѓу 1930 и 1950 година, особена улога играа пропишаните мелодраматски мотиви. Мелодрамата, воопшто, беше најомилен жанр на "Фабриката на соништата". Се појавуваше таа, како образец и надвор од ортодоксните појавности, во други жанрови, секогаш како надворешна обвивка на збиднувањата, но како задолжителна фигура и барање. Мораме да го имаме на ум податокот дека тогаш и филмската индустрија и филмската публика го прифатија овој жанр, или барем неговите надворешни одредници, без никаков комплекс. Уште повеќе, во се се бараше и се изнаоѓаше мелодрамска димензија. Секоја содржина, уште на нивото на синопсис, беше подложувана на специјален третман во драматуршките одделенија на големите студија, во кои седеа експерти за оваа област. Затоа и не чуди што овие две децении на Холивуд протекоа во доминантниот знак на мелодрамата. Не е тешко да се пронајде и главната причина за овој постулат: светот, раскинат од кризи, речиси на работ на една катаклизма, бараше филмски ескапизам, доволно сугестивно бегство од сивата реалност, што е факт врз кој Холивуд ја изгради својата мамутска империја. Ако беше тоа главна причина, свесни сме и за тоа дека не беше единствена: големи се опасностите од некритичкото прифаќање на таканаречените "општи места" во историјата на филмот и сумарните оценки, кои сакаат се да сведат на вулгарни социологизми. Големiot век на мелодрамата, меѓутоа, беше втемелен врз овој, колку едноставен толку и точен социопсихолошки корен, што го потврдуваат и многуте историчари на Холивуд, меѓу кои и Артур Најт, Езра Гудмен и Ајрис Бери. Кога по излегувањето од печат на неговиот роман "Три воени другари", во 1938 го-

дина, Ерих Мариа Ремарк преговараше со Џозеф Манкиевич и МГМ за екранизација на своето дело, ги затече овие компоненти (поширок политички интерес од антифашистички тип и општа склоност кон мелодрамата) како скоро доминантни мотиви. Во нив, содржината на неговиот роман можеше да се вклопи без поголеми тешкотии, уште повеќе заради тоа што за сценарист беше одреден американскиот прозен писател Скот Фицџералд, а за режисер проверената звезда од "Б" продукцијата Френк Борзец, кој, покрај долгогодишниот договор со МГМ, во тоа време зад себе имаше, ни помалку ни повеќе, седумдесет и осум играни филмови и два оскара за режија. Беше точно специјалист каков што се бараше: мајстор за мелодрама, наклонет кон литературни адаптации, Френк Борзец беше човек со демократски погледи и длабоки антифашистички убедувања.

Режисерот Френк Борзец

Веќе прилично заборавен, да не кажеме и презрен, од модерната критика, Френк Борзец/*Frank Borzage* беше современик, творец и протагонист на историјата на филмот на американска почва. Роден во 1893 година, како дете на шведски мормони од Солт Лејк Сити во државата Јута, на филмот дојде уште во 1916 година, како аматер-театарски артист, и набрзо оствари сјајна актерска кариера. Ова талентирано момче го забележа Томас Харпер Инс, па набрзо му довери и режија. Во почетокот на дваесеттите, Борзец веќе се јавува како едно од добро воведените режисерски имиња, специјалист за лесни, романтични содржини /*"Humoresque"*, 1920, *"Get-Rich Quick Wallingford"*, 1921, *"Hair-Trigger Casey"*, *"The pride of Palomar"* и *"The Valley of Silent Man"*, 1922, *"The Age of Desire"*, *"Children of Dust"*, 1923, *"Secrets"*, 1924, *"The Circle"* и *"The Lady"* 1925 - ги спомнуваме најзначајните. Исклучителното искуство што

го стекна во најдобрите фабрики на фотодрама-та му го донесува и првиот оскар за режија, за филмот "На седмо небо" /"Seventh Heaven", 1927/28/, романтична мелодрама од парискиот живот, во која играше омилената Борзецова артистка Џенет Гејнор (исто така добитник на оскар за главна улога). Борзеџ не патеше многу поради преориентацијата кон звучниот филм. Напротив, звукот му го донесе одамна посакуваниот елемент - музичката придружба - која подоцна ќе стане еден од "главните помошници" на овој режисер. Го наоѓаме и како режисер на првите "talkies" за "Fox", а веќе по три години повторно добива оскар за режија, за филмот "Лоша девојка" /"Bad Girl", 1931/32/, мелодрамска комедија за љубовните незгоди на еден ситен трговец, кого го прогонува несудената невеста, со Џејмс Дан и Сели Ајлерс во главните улоги. Следната година го реализира "Збогум оружје" /"Farewell to Arms", 1933/, според романот на Ернест Хемингвеј, каде што покажува голема наклоност спрема литературните адаптации, што ќе го потврди и со екранизацијата на Секељевата драма "Дезире" /"Desire", 1936/, со Марлен Дитрих и Гари Купер, романтична комедија, која ќе му донесе слава и надвор од границите на Америка. Точно тогаш Манкиевич му го понуди веќе готовото сценарио на Скот Фицџералд, адаптацијата на романот "Трите воени другари" на Ремарк, според кое Борзеџ ќе направи еден од своите најдобри филмови. Во него веќе зрелата авторска личност, особено наклонета кон романтични содржини и кон "музичка режија" на мелодрамски секвенци, ќе најде нова инспирација. И повеќе од тоа, Борзеџ уште тогаш имаше симпатии кон малото но цврсто антифашистичко јадро во Холивуд: емигрантите од Хитлерова Германија и приврзаниците на Шпанската република ја донесоа сета вистина на фашизмот во Европа. Борзеџ со воодушевување прифати една ваква содржина, како сопствено политичко определување. Подоцна, тој ќе направи уште подобар антифашистички филм:

"Смртна бура" /"The mortal storm", 1940/, со Маргарет Саливен и Џејмс Стјуарт, историја за една германска фамилија што ја уништува нацизмот. И колку и тука да доминира мелодраматскиот тон, филмот делува како силна, емотивна осуда на нацизмот. Многу пред влегувањето на Америка во војна на страната на сојузниците, режисерите како што се Борзец, Чаплин, Цинеман, Дитерле и Капра длабоко влијаеја врз американското јавно мислење во раскринкувањето на вистинското лице на Хитлер. За време на војната Борзец ја продолжи оваа ориентација. До својата смрт снимил, со различен успех, уште дваесет и четири играни филмови, од кои ги поменеме "Till We Meet Again" (1944), "The Magnificent Doll" (1946), "Moonrise" (1948), "The Big Fisherman" (1958)... Умре во 1962 година.

Филмот "Трите воени другари"

Скот Фицџералд и Едвард Перимур го завршија сценариото уште во годината кога се појавил Ремарковиот роман во Америка. Истата година започнала и неговата реализација. На Џозеф Манкиевич му се брзаше: во исто време раководел и со други проекти, а не беше ни без влијание фактот дека романот добро се продаваше во Америка и дека "железото треба да се кове додека е вруко". За протагонисти беа одбрани солидна екипа актери: Маргарет Саливен /Margaret Sullivan/ ја предложи самиот Борзец, додека Роберт Тејлор /Robert Taylor/, Роберт Јанг /Robert Young/ и Френчот Тоун /Franchot Tone/ веќе имаа договор со МГМ. Од ова студио потекнуваат и главните соработници: снимателот Џозеф Рутенберг /Joseph Ruttenberg/, монтажерот Френк Вексмен /Frank Waxman/ и шефот на одделението за специјални монтажни ефекти Славко Боркапик.

Филмската историја го зачува литературното јадро на Ремарковата проза, но делумно одеше и на порадикална адаптација на долгите пасажии што

ги скратуваше и на драматичните моменти (сцените на демонстрациите) што ги прошируваше. Накусо, ја изнесуваше следнава содржина: во последниот ден од I-та светска војна, три германски пилоти, три добри воени другари, *Erich Lockart* /Тејлор/, *Gottfried Lentz* /Јанг/ и *Otto Koster* /Тоун/, му наздравуваат на мирот, уништувајќи го притоа својот омилен авион /"Baby"!/ и донесувајќи решение и во мир да делат и добро и зло. Во малото германско гратче отвораат автомеханичарска работилница и живеат во братска љубов и веселба. Но, започнува економската и политичка депресија во 1920 година. На улиците немири, демонстрации, штрајкови, први фашистички обиди за удар. На едно пробно возење, на патот, ја запознаваат девојката Патриција - Пат /Саливен/ која на прв поглед се вљубува во Локарт. Следуваат часови на идила и љубов во четириаголник, која се развива врз фонот на златниот период на Вајмарската република. Набрзо се покажува дека Пат е сериозно заболена на белите дробови. Локарт и Пат донесуваат одлука да се венчаат, заминуваат на брачно патување, на кое нејзината болест само се влошува. Докторот препорачува санаториум, но наидуваат несигурни времиња. Пат сепак заминува во едно планинско лекувалиште, а со мажот и двајцата пријатели одржува постојана телефонска врска. Тука филмот веќе се слизнува во класична мелодрама, зашто сите услови за неа веќе одамна беа исполнети. Љубов, болест, тага, бавно навестување на трагичниот крај. Тогаш, меѓутоа, се случува и преломниот миг: во уличните демонстрации Готфрид е убиен. Локарт и Ото го бараат неговиот убиец, но одат и во посета кај Пат, на која не можат да и ја соопштат страшната вест. Во планинскиот снег се случува и последната романса, "the fool's paradise", по која следува неуспешна операција и Пат умира. Двајцата другари се враќаат во градот каде што го откриваат Готфридовиот убиец, еден млад нацист. Во финалната сцена што се случува во предвечерието на Божиќ, пред една црква опсипана со снег, од која се слуша Хендловиот "Алелуја", Локарт и Ото се светат за смртта

на својот другар. Трагедијата е веќе во тек, а на хоризонтот се раѓа застрашувачката сенка на нацизмот.

Иако секвенцата во црквениот портал спаѓа меѓу најдобрите Борзецови секвенци (режирана е скоро маестрално, во што посебна улога игра и ироничниот ефект на музиката), последната третина на филмот е доста конфузна и нејасна. Не се гледа наполно јасно зошто младиот нацист го убива Готфрида, ниту како го пронаоѓаат двајцата другари. Како да недостасуваат главните делови на дејствието, како да се отсечени нужни пасажии, кои наполно би ги разјасниле работите. Имав можност да вршам експертиза на копијата на овој филм што ја поседува Југословенската кинотека и која веројатно ја виде и скопската публика. Тоа е позитив од "првата генерација", дублиран од оригиналниот негатив, па ме чудеше зошто постојат скокови во дејствието, уште повеќе што должината на оваа копија (2669 метри), со незначителна разлика, се поклопува со оригиналната должина на филмот. Во понатамошните истражувања го пронајдов целосното објаснување.

Хеливел соопштува дека филмот драстично го искасапила американската цензура. Во деловите на оригиналната верзија што недостасуваат, авторите не само што наполно јасно ги воделе настаните околу Готфридовото убиство во уличните немири, туку постоеле и цели дијалогски пасажии, преземени од Ремарк, низ кои јасно се повлекува антинацистичкиот став. Во тоа време, 1938 г., Соединетите Американски Држави се уште прокламираа стриктна неутралност, дури и во однос на Хитлерова Германија. На холивудскиот цензор овие секвенци му се виделе премногу антихитлеровски и решил со нив нешто да направи. Јасно, ниту Борзец, ниту Фицџералд, ниту Манкиевич, па ниту Ремарк не се сложија со ова, ниту се носеа со мисла овие секвенци да ги преработат во духот на забелешките. На крајот, сепак, беше направен компромис. Секвенците не беа доснимувани, туку на готовиот материјал

беше извршено ново монтажно организирање на дејствието, кое во голема мерка ја оштети не само приказната туку и континуитетот на филмот. Публиката сепак ја прифати оваа скратена верзија, зашто нејзината мелодрамска основа остана недопрена. И, така, дури денес се чувствува отсутноста на овие пасажии: како и самите автори да сакале да оставаат траги за ова насилство врз филмското дело. Било како било, "Трите воени другари" доживеаја голем успех. Од денешна перспектива, меѓутоа, работите стојат поинаку. Веќе нагласивме дека ни импонира идеативниот план на филмот, во кој се чувствува особена доза на антифашистичко предупредување на демократскиот свет. Извонредно е погодена и режирана атмосферата на Вајмарската република од времето на Еберт, тој "fools paradise", тие среќни времиња над кои веќе се издигаше страшниот фатум на нацизмот: тоа е, впрочем, и основната метафора на филмот. Првите две третини од филмот не се разликуваат многу од типичните холивудски мелодрами од овој период, со задолжителните "срцепарачки" сцени и "гламур" ефекти. Сето тоа е солидно напишано и режирано. Својот вистински дострел филмот го доживува во последната третина, но токму од тој дел е ивадено најмногу. Филмот е прекрасно снимен и монтиран, а артистичката екипа е стандардна, а најдобрата партија на Френчот Тоун во овој период. Меѓутоа, подлабоките социјални и филозофски димензии се изгубени, за жал.

Воркапиевите "рутински секвенци"

Нашиот земјак Славко Воркапиќ беше тогаш, во 1938 година, во постојан договор со МГМ како шеф на студиото за "монтажни ефекти", посебен вид филмско умеење кое сам го елаборираше во Холивуд во текот на триесет години. Воркапиќ во тоа време веќе беше станал синоним за "montage", што означуваше посебен вид творечки придонес, кој многу се разликуваше од монтажата

во вообичаената смисла /во Холивуд: "cutting" или "editing"/. "Montage" беа посебно пишувани, режирани и монтирани секвенци во играниот филм што, од почетокот до крајот, ги создаваше Воркапиќ. Тоа беа оние делови од дејствието, во кои, со помош на трик, оптички инструменти, брзи и ритмични монтажи и на тоа подредени дејствија (во кои учествуваа и живи артисти), се скратуваше времето, се вршеа побрзи и подобри монтажни преоди внатре во единственото дејствие, со цел да се подвлечат одредени состојби или идеи, да се создаде саканата атмосфера, да се згусне дејствието на филмот или да се означи временскиот проток. Воркапиќ би го прочитал оригиналното сценарио уште пред да влезе во реализација и врз база на тоа би ги предложил своите интервенции - потем би ги допишал во книгата на снимање, би ги снимил напoлно самостојно (тука режисерот на филмот му бил напoлно потчинет, бидејќи продуцентот го барал Воркапиќевиот удел), па потоа самостојно би ги обликувал во лабораторискиот трик, би ги монтирал и напoлно завршени би му ги испорачувал назад на режисерот, кој тогаш морал да ги вклопува во главните текови на дејствието. Често оваа соработка имаше рутински карактер: на режисерот Воркапиќевите "монтажи" во голема мерка му ја олеснуваа работата, му го штедеа времето (а на продуцентот парите) и влијаеја на економиката на филмското изразување: една монтажна секвенца можеше да замени по неколку класични "преодни" сцени. Настрана уметничкиот ефект: подоцна Воркапиќ тврдеше дека ги измислил "монтажите" за да може на класичниот Холивуд да му ја понуди својата идеологија на филмскиот медиум, кој не се темелеше врз театарот и литературата, туку врз еминентни филмски средства - врз творечката улога на камерата и монтажа-та, кои се базираа врз единствениот филмски аксиом-движењето. Иако холивудските продуценти немаа слух за можностите на филмот што ги нудеше Воркапиќ, тие осетија дека Воркапиќевите "монтажи" им даваат на филмовите исклучителна динамика и прават огромни заштеди. Во времето кога соработуваше со Борзец, во МГМ, Воркапиќ зад себе имаше веќе дваесетина вакви интервен-

ции во холивудската "А" продукција. Годината 1938. беше една од најплодните Воркапикеви години: за дванаесет месеци самостојно реализираше преку четириесет монтажни секвенци за сите големи потфати на МГМ: "Приказни од Виенската шума" /"The Great Waltz", Дививије/, "Марија Антоанета" /"Marie Antoinette", Ван Дајк/, "Беспризорни" /"Boys Town", Торога, прв оскар на Спенсер Треси/, "Ангел од излогот" /"Shopworn Angel", Потер/, "Љубовници" /"Sweet-harts", Ван Дајк/, "Жолтиот Џек" /"Yellow Jack", Зајц/ и "Пробен пилот" /"Test Pilot", Виктор Флеминг/. За монтажните секвенци во "Беспризорните" беше номиниран за оскар, што веројатно би го добил доколку постоеше категорија и за овој вид работа. Затоа, се чини, Воркапик повеќе време одвојуваше за други проекти, а во филмот на Френк Борзеџ се ограничи само на неколку монтажни секвенци, кои можат да послужат како одличен пример на техниката на Воркапиковата работа и местото и улогата на "монтажите" во класичниот холивудски образец. Во тоа време сета работа околу монтажните секвенци ја изведуваше големото одделение за "монтажи", чиј шеф и супервизор беше Воркапик. Ги потпишуваше само оние филмови во кои својот придонес го сметаше уметнички: таков беше случајот и со филмот "Трите воени другари", во кој Воркапиковото авторство /"credit"/ се потврдува во мутацијата на шпицата, каде што стои: "Montage Effects by Slavko Vorkapich". Затоа Воркапиковиот придонес ќе го изложиме по ред каков што е редоследот на секвенците во филмот.

I ролна

Кратка "монтажа" во анимациски трик: на контурите на Земјата се ниват во трик-анимација годините "1918", "1919" и "1920", сето тоа во претопување. Оваа "монтажа" треба да го означи протокот на три години помеѓу првата секванца (крај на I-та светска војна) и втората (живо-

тот на другарите во веќе добро разработената работилница). Секвенцата е кратка и доста евтина, а штеди огромен простор. Освен тоа, глетката е и ликовно интересна: контурите на планетата горат со некој злокобен сјај и ја навестуваат драмата, несигурните времиња, што го подвлекува и музиката. Подоцна Воркапиќ прибегнува кон слично решение и во другите филмови. Должина: 18 секунди.

III ролна

Еден кадар со типичен "специјален ефект" на Воркапиќ. Локарт и Пат разговараат по телефон на големо растојание. Кадарот, со трик, се дели на две половини, одвоени со дијагонална линија од горе-лево до долу-десно. Во долниот "исечок" е Пат, а во горниот Локарт. Дијалогот е единствен. По завршувањето на разговорот, "трик линијата" наполно ја прекрива Пат, па така во кадарот останува само Локарт, што овозможува брз и неосетен премин на следната секвенца. Должина: 1 мин. и 8 сек.

VI ролна

Подолг "монтажен пасаж" во најдобрата традиција на Воркапиќ. Докторот и препорачува на Пат наесен да оди во санаториум. Секвенцата треба да го означи текот на времето до "наесен" (неколку месеци). Започнува со пролетните бехари (крупно, во претопување), кои преминуваат во летни сцени (крупно, во претопување и на "рез") и, најосади, во исушени есенски лисја (крупно, во претопување). Општи крупни планови на лисјата што ветерот ги разнесува. Крупно: прозорски капак се лула на ветерот. Крупно: ветерст ги листа и кине листовите на календарот, кои летаат и се мешаат со лисјата на пустата улица. Општо-крупно: камерата се доближува до летечката толпа лисја,

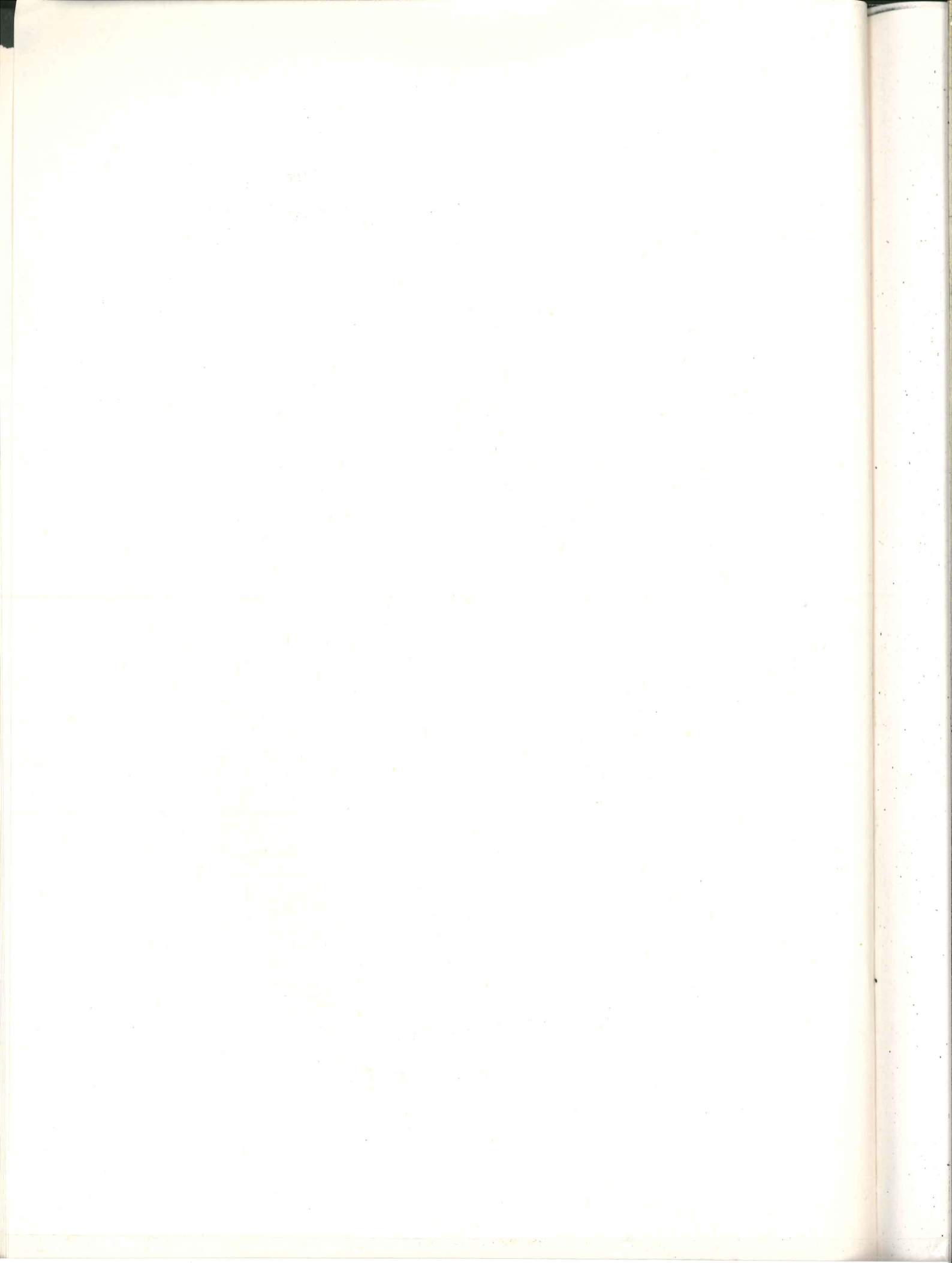
меѓу кои се и некои стари весници. "Зум" до крупното: врз лисјата лежи откината страница од весник на која се гледа датумот: 22 октомври 1920. Се се слева во скоро "музички" монтажен пасаж, кој има сопствена убавина и силен драматуршки ефект. Во прашање е постапка што Воркапиќ прв пат ја применил во филмот "Белиот јоргован" /"Maytime", 1937/ на Роберт З. Лионерд, со која го означил текот на времето во животот на Џенет Макдоналд. Подоцна тој повторно ќе и се навратува на истата шема. Ваквата постапка во Холивуд ќе ја прифатат и други и таа ќе се користи се додека не стане стереотип. Должина: 30 секунди.

VIII ролна

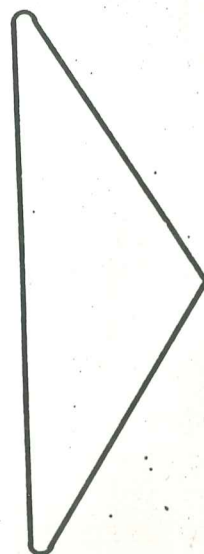
Подолг монтажен пасаж на телефонски разговор меѓу Пат и Локарт. Додека се слуша "off-дијалогот" на телефонскиот разговор, сликата прикажува "тревелинг" под телефонските жици, кои се движат во брзи претопувања, од крупно до општо. Секвенцата ја сугерира просторната оддалеченост на соговорниците и ја подвлекува атмосферата на раздвоеност и заедничкиот стремеж кон блиска средба. Од брзата монтажа измена на кадрите на телефонските столбови и жици, во кратки претопувања, "тревелингот" се губи и во новото претопување го "пробива" кадарот на соговорниците, ист како и во специјалниот ефект од III-та ролна: дијагонално поделен на долна и горна половина, тој тука има функција на "reestablishing shot", т.е. кадар за повторно воспоставување на просторната рамнотежа, по што следува секвенцата на доаѓањето во санаториумот. Додека претходната секвенца имаше задача да го скрати текот на времето и да ја навести промената на атмосферата, оваа го подвлекува обемот на просторот и ја навестува блиската средба. Должина: 1 минута и 5 секунди.

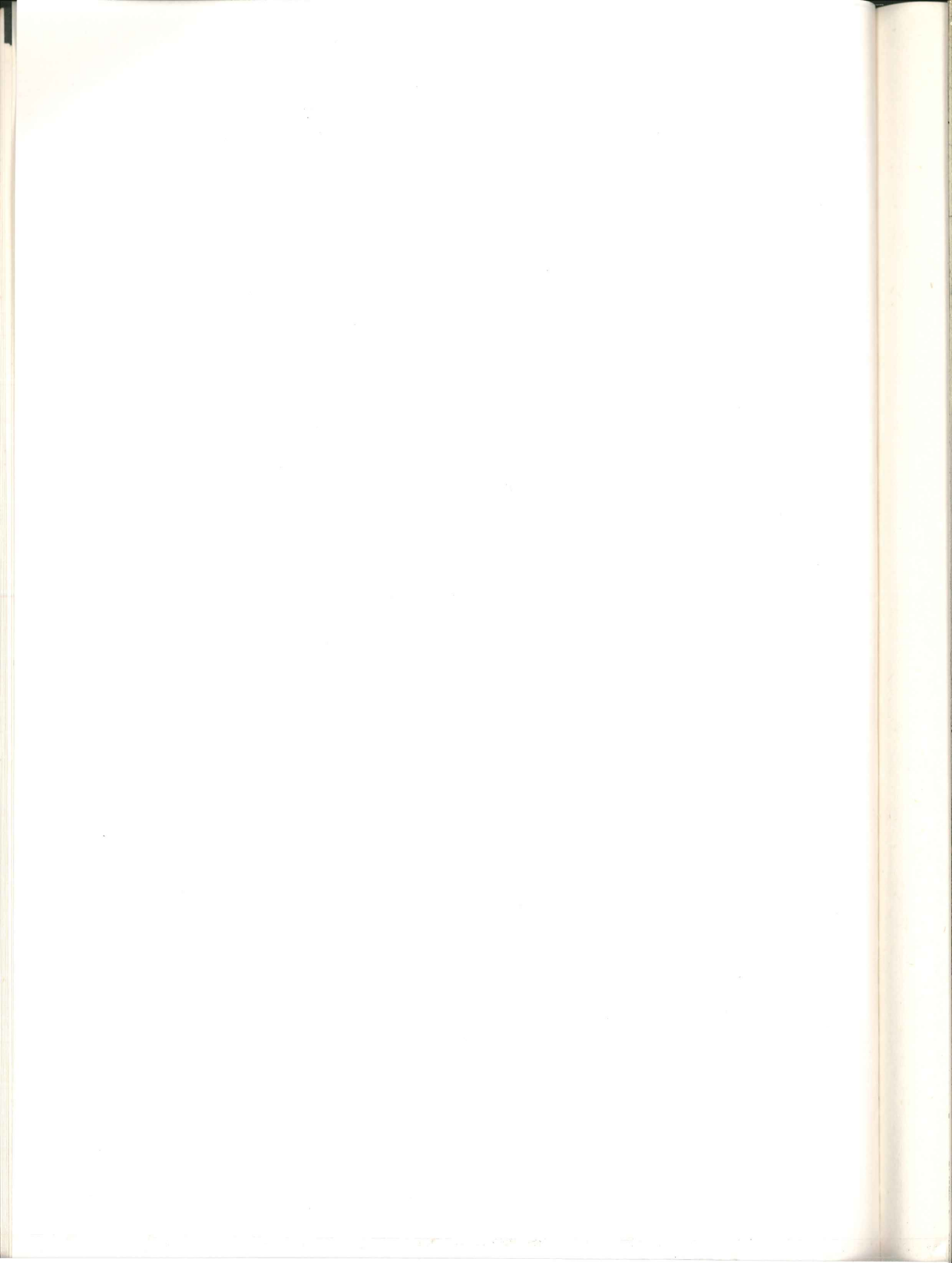
Сцените на уличните нереди, демонстрации, те-
пачки и толпи беа "специјалитет" на Воркапиќ
и му даваа можност за извонредни монтажни
згуснувања (како во филмот "Добра земја" -
The Good Earth на Сидни Френклин од 1937 го-
дина). Затоа, не само што е можно туку е и
веројатно дека исечените делови на уличните
демонстрации, од последната третина на филмот,
содржат и многу Воркапиќеви интервенции или
пак дури и цели монтажни секвенци. Тоа е, ме-
ѓутоа, работа на понатамошно истражување.

XX



АРХИВ НА
МАКЕДОНСКИОТ
ФИЛМ





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

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

XX
ПРИЛОГ КОН ФИЛМОГРАФИЈАТА НА БРАЌАТА МАНАКИ

Според Договорот за купопродажба меѓу Милтон Манаки и Архивот на СРМ, браќата Јанаки и Милтон имаат снимено:

1. Бесење
2. Хуриет
3. Пречек на романски министри во Битола во 1909 год.
4. Султанот на прозорецот на општинскиот арк и дефилето на гимназијалци, одборници, војници и др.
5. Пречек на грчкиот крал во Битола во 1918 год. и престолонаследникот Павле од страна на Генерал Бојовиќ.
6. Хуриет - дефиле на народ, војска и др. пред султанот во Солун
7. Воз Солун-Воден-Соровиќ мостови, со султанот кон Битола
8. Султанот во џамија, излегување од џамијата и на Тумбе-кафе
9. Споменик, осветување на споменик во Битола од страна на престолонаследникот Александар, Пашиќ, Варнава и др. и одење кон споменикот, дефиле на Варнава со свита во црквата Св.Богородица, излегување од Митрополијата на престолонаследникот Александар, поворка со споменикот, доаѓање на Александар во Битола
10. Дефиле пред султанот во Солун, султанот во Кафе "беч-џанап" и одење во пајтон.

11. Селани се караат на меѓа за земја
12. Хуриет
13. Доаѓање на Власите во Корчеја
14. Прв српски клуб во Битола
15. Пречек на романски министри и пречек од романските училишта
16. Официјална свадба во Битола
17. Селанска свадба во Битолско-Велешко, Македонија, 1907 год.
18. Султанот на станицата во Битола при одењето
19. Дефиле на пешадија, кавалерија, на ливада - Битола
20. Турско време, земјоделско училиште
21. Селска расправа за делба на ниви
22. Баба од 114 години како преде
23. Турски професор со магаре и коњ
24. Домашна работа во куќа
25. Влашка свадба во 1906 год.
26. Номади-Власи патуваат
27. Султанот и пречек од битолчани со дефиле на везирите
28. Романска гимназија во Гопеш
29. Кавалерија дига прашина во галоп со артилерија
30. Свадба во Периволи

31. Учење на деца во училиште без зграда во дворовите
32. Власи-номади со фамилиите одат на пролет во своите села
33. Панаѓур на селани на Св.недела во Битола
34. Панорама на градот Гревена
35. Ресен
36. Свадба во Верија од градот на село Долани
37. Касапи дерат стока
38. Касапи на пазар на празникот Св.Јован и Фрлање крст
39. Парада на турски пешаци и аскери
40. Тепање на меѓа помеѓу селани
41. Свадба во Вуса и Периволи
42. Девијани - дочек на илинденци на 12.VII. 1908 год.
43. Прв српски клуб
44. Свадба на Петар Герасимов
45. Водици во Битола
46. Власи во Кароферија Фрлаат крст во вода
47. Лаѓата на султанот во Солун
48. Селска свадба од Битолска околија
49. Доаѓање на илинденци во Битола - Девијани во хуриетот, 1908 год.
50. Свадба на Перо Герасимов

51. Црква во Гревен
52. Дефиле на колата од големата пумпа во 1909 година
53. Пелистерски јунаци 1906-907 год.
54. Панаѓур на 6.VIII 1906 во село Авдела, Грчко, ткаење во село Авдела, Грчко
55. Дочек на илинденските чети во Девијани
56. Погреб во Гревен
57. Пречек на романски министри во Ресен или Охрид
58. Касапи
59. Дефиле на српското знаме во 1927 год. во Битола
60. Турска кавалерија
61. Празник на султан Решад V
62. Панаѓур во Кароџерија
63. Турци држат говор на хуриетот пред конзулите
64. Султанот во Солук дефилира кај Бечкинар кафе
65. Престононаследникот Александар доаѓа со воз, парастос во Митрополијата на паднатите борци од 1912 год. во Битола, осветување камен темелник за споменик
66. Султанот во Битола, Тумбе-кафе, воз Солун-Битола
67. Дефиле на девојки во Солун и војска.

Бројот на овие филмови, меѓутоа, при поинаква односно посмирена и базирана на фактички состојби класификација, значително ќе се намали. Нивната содржинска вредност го диктира тоа. Затоа најдобра претстава за овој филмски материјал може да се добие ако тој се класифицира по теми. Секако дека оваа класификација не е единствена и дека се можни и некои други видови, што пред се зависи од целта на класифицирањето. Оттаму, при секоја поинаква класификација се добива и различен број филмски целини.

Класификацијата извршена во врска со основната дејност на снимениот материјал спаѓа меѓу најприфатливите. Според оваа класификација, понудените филмски материјали (а подоцна и откупените од страна на Архивот на Македонија) ги сочинуваат три глобални целини од следниве сфери:

I кадри на кои се прикажани сцени од стопанскиот живот:

1. Домашна работа:

- а) Деспа Манаки преде,
- в) Група авделчанки вршат разновидни домашни работи,
- в) Жени кои ткаат;

2. Сточарство:

- а) Власи-сточари во движење,
- б) Заминување на сточарските семејства на летните пасишта,
- в) Враќање на група сточарски семејства од летните пасишта заради зимување;

3. Земјоделство:

- а) Расправање меѓу жителите на две села заради утврдување на утинската меѓа,

- б) Втора фаза од расправијата заради утврдување на утринската меѓа;
- в) Трета фаза од расправијата - тепачка;

4. Занаетчиство:

- а) Група касапи подготвуваат месо за продавање,
- б) Касапи продаваат месо,
- в) Касапи;

5. Трговија:

- а) Панаѓур во Авдела,
- б) Панаѓур во Бер,
- в) Панаѓур кај црквата "Св.недела" во Битола;

II кадри на кои се прикажани сцени од сферата на верскиот и просветниот живот:

1. Верски живот и сцени во врска со верата:

- а) Празнување на Водици (Фрлање крст) во Авдела,
- б) Празнување на Водици (Фрлање крст) во Бер,
- в) Празнување на Водици (Фрлање крст) во Битола,
- г) Осветлување темелите на споменикот на загиналите српски војници; религиозен помен што во присуство на престолонаследникот Александар, Никола Пашиќ и други државници го врши митрополитот Варнава со група свештеници во црквата "Св. Богородица" во Битола,
- д) Црква во Гревена,
- ѓ) Султанот Мехмед V Решад во посета на Исак џамија заради клањање, односно учество во молитва,
- е) Погреб во Гревена;

2. Свадби:

- а) Свадба на Петар Герас,
- б) Свадба во семејството Хаџи Гого од Бер,
- в) Свадба во Битола,
- г) Свадба во едно битолско село,
- д) Влашка свадба,
- ѓ) Свадба во селото Војуга,
- е) Свадба во Периволи,
- ж) Свадба во едно село;

3. Просвета:

- а) Одржување училиштен час под отворено небо,
- б) Земјоделското училиште во Битола,
- в) Професор во Земјоделското училиште снимен покрај некои домашни животни,
- г) Романското училиште во Гопеш;

III кадри на кои се прикажани сцени од сферата на општествено-политичкиот, воениот и друг живот:

1. Младотурската револуција:

- а) Манифестација по повод победата на Младотурската револуција,
- б) Пречек на амнестираните борци кои учествуваа во Илинденското востание, во месноста "Девихаанс", на 12 јули 1908,
- в) Митинг на младотурците во присуство на претставници на дипломатскиот кор, по повод победата на Револуцијата;

2. Разни единици на турската војска и прослави:

- а) Смотра на пешадиски единици во Битола,
- б) Смотра на кавалериска единица,
- в) Артилериска единица на воена вежба,

г) Прослава организирана во чест на некој настан од животот на султанот;

3. Пречеци на разни државници:

а) Пречек на група романски министри на чело со претседателот на владата:

- Пречек на министрите на влезот од Битола кај "Св.недела",
- Пречек на романските министри за време на нивната посета во Ресен или Охрид,
- Средби на романските министри со група учители од романските училишта;

б) Пречек на султанот Мехмед V Решад:

- Пристигнување на бродот што го префрли султанот од Цариград до пристаништето во Солун,
- Манифестации во чест на султанот пред кафеаната "Бечкинар" во Солун,
- Младинци, младинки, граѓани, војска и други дефилираат пред султанот во Солун,
- Кадри снимени од возот додека се движеше на релацијата Солун-Воден-Соровиќ-Битола, при патувањето на султанот за Битола,
- Композицијата со султанот пристигнува во Битола,
- Султанот им отпоздравува на манифестантите од прозорецот на зградата на бившата општина,
- Султанот заминува од Битола,

в) Пречек на престолонаследникот Александар Караѓорѓевиќ и други државници во Битола:

- Пречек на престолонаследникот на железничката станица и

- Излегување на престолонаследникот од зградата на Митрополијата во која беше потседнат додека престојуваше во Битола;
- г) Пречек на грчкиот крал и престолонаследник:
 - Грчкиот крал Константинос и престолонаследникот Павлос во придружба на генералот Гојовиќ при нивната посета на Битола во 1918;
- 4. Свечености по повод пристигањето на военото знаме во Битола
 - а) Пречек на военото знаме и дефиле на воената единица по повод неговото свечено примање од старешините на гарнизонот во Битола во кругот на касарната во 1927;
- 5. Основањето на "Првиот српски клуб":
 - а) Основање на "Првиот српски клуб" во Битола;
- 6. Други кадри:
 - а) Дефиле на ученици-членови на физкултурната организација "Пелистерски јунак"
 - б) Дефиле и демонстрација на првата против-пожарна пумпа во Битола,
 - в) Панорами на населени места:
 - Панорама на Ресен, и
 - Панорама на Гревена
- 7. Извршување смртна пресуда:
 - а) Бесење на лица обвинети за учество во револуционерни чети од страна на османската власт.

Оваа класификација на филмскиот материјал, меѓутоа, не може да се смета за идеална. Тоа доаѓа оттаму што честопати кадрите од групата во која се опфатени разновидни глетки од сферата на стопанскиот живот, се преплетуваат со кадрите што прикажуваат сцени од сферата на прос-

ветниот и верскиот живот или од сферата на општествено-политичкиот, воениот и друг живот, и обратно. Очигледна потврда на оваа констатација е филмскиот материјал на кој се прикажани бројни кадри од моментот кога султанот Мехмед V Решад пристигнува со бродот во пристаништето во Солун, па се до неговото испраќање на железничката станица во Битола, при свршувањето на неговата повеќедневна посета на овој град. Имено, тука станува збор за кадровски целини, кои само според тематската определеност по основна дејност спаѓаат во повеќе сфери. Но, ако на овој филмски материјал се гледа како на компактна документарна целина (во што нема место за сомневање), тогаш класификацијата според основната дејност станува неважечка, бидејќи тие материјали се обединуваат во една единствена целина. Во тој случај сите кадри во врска со престојот на султанот во Солун и Битола се обединуваат во логична целина, која според хронолошкиот тек на настаните може да се опише на следниов начин:

I. Официјална посета на султанот на Османската империја, Мехмед V Решад, на Битола, во 1911:

1. Кадри од Солун:

- а) Пречек во пристаништето во Солун,
- б) Манифестации во чест на доаѓањето на султанот во Солун пред кафеаната "Бечкинар", и
- в) Младинци, граѓани и војници дефилираат во чест на доаѓањето на султанот во Солун;

2. Кадри снимени на патот меѓу Солун и Битола за време патувањето на султанот:

- а) Кадри снимени од прозорецот на возот додека се движи на релацијата Солун-Воден-Соровик-Битола (на кои, меѓу другото, се прикажани некои мостови), додека султанот патува за Битола;

3. Кадри снимени во Битола од времето на доаѓањето на султанот до неговото испраќање од градот:

- а) Пречек на железничката станица,
- б) Султанот им отпоздравува на манифестантите од прозорецот на зградата во која се наоѓа градската општина (денес во неа е сместен Ректоратот на Битолскиот универзитет),
- в) Парада во која учествуваат граѓани, војници и други лица по повод престојот на султанот во градот,
- г) Султанот оди на банкетот што во негова чест беше организиран во кафеаната "Тумбе-кафе",
- д) Султанот снимен при излегувањето од Исаќамија по вршењето на традиционалното клањање, односно по молитвата,
- ѓ) Испраќање на султанот на железничката станица.

На ваков начин можат да се класифицираат и филмските материјали во кои се наоѓаат бројните кадри од престојот на престолонаследникот Александар Караѓорѓевиќ во Битола, потем филмските материјали на кои се снимани кадри со бројни сцени од времето на Младотурската револуција итн.

Но, овие филмски материјали можат да се класифицираат и хронолошки. Во тој случај ќе се почне од првиот кадар снимен во Авдела, па ќе се стигне до оние на кои се прикажани разни моменти од свадбите, што браќата Јанаки и Милтон Манаки ги имаа снимено по свршувањето на Првата светска војна. Овие филмски материјали, исто така, можат да се класираат и според местото на снимањето. Тоа овозможува да се види кои од кадрите се снимени во Авдела а кои во Бер, Битола, Војуса, Гревена, Гопеш, Охрид, Периволи, Ресен или Солун. Имено, понудените филмски материјали беа снимени точно во овие десет населени места.

Меѓутоа, иако овие податоци придонесуваат за изработка на што подобра филмографија, сепак најголемо внимание заслужуваат содржинските постулати. Без нивното запознавање тешко може да се даде објективен суд за вистинската вредност на синеастичкиот труд на пионерите на кинематографијата на Балканот, т.е. на браќата Јанаки и Милтон Манаки. Преку регистрираната содржина, исто така, може да се валоризира и нивната духовна инвенција, односно нивните успешни обиди во доловувањето на што поавтентични моменти, наспроти "статичноста" на нивната кинокамера итн. итн.

Содржината на филмските материјали што останала во наследство од браќата Манаки е мошне разновидна и богата. Оттаму, таа има повеќекратно значење, но несомнено првенствено за историјата (во пошироко значење на зборот) и етнологијата.

Првите кадри што Јанаки и Милтон ги снимиле во Авдела не се интересни само за стопанската историја, туку и за етнологијата. Во нив се зборува за работата на жените од тоа село што го надминуваа задоволувањето на семејните потреби, бидејќи еден голем дел од нивното производство беше наменет за пазарот. Со слична активност се занимаваа и Влаинките од сите соседни села, кои од преденото (што сами го изработуваа, почнувајќи од рачното влачење на волната, нејзиното преточување во конци и бојадисување, изработуваа разновидни делови од облека или ткаеници. А Власите од оваа оаза, покрај тргувањето со жив добиток, месо, млечни производи и волна, се занимаваа и со продавање на плетени делови од детска, женска и машка облека, аба и разновидни ткаенини, како на пример батани, веленца, јамболии, килими и сл. Вредните жени неуморно изработуваа чорапи, фанели, фустани, жакети, џемпери, елечи и друго, што често беа, не само по форма туку и по колорирани делови, мошне оригинални и на високо естетско ниво. Поради сето тоа кај браќата Манаки се роди идејата носителите на овој труд да ги регистрираат на целулоидна лента.

Стопанисувајќи главно со сточарство, населението од Авдела, Периволи, Смикси и другите соседни села, речиси, целокупниот свој живот го прилагодуваше за што поуспешно вршење на оваа сложена и напорна дејност. Животот на сточарите беше мошне динамичен и исполнет со низа разновидни обврски, што ги диктираа номадските специфичности. Овој вид сточарење, всушност, значеше неуморно движење од едно до друго пасиште по стрмнините и долините на планините од Пиндскиот систем, живеење во поголем дел од годината без дом и покрив над главата, спиење на отворено или во импровизирана колиба во тихите мирни ноќи, но и во оние кога грмотевиците и силните дождови потсетуваа на пекол. Така живееја почнувајќи од пред Турѓовден па се до Митровден. Во тој временски интервал, сосем разбирливо, некои од нив ненадејно умираа, а некои невести се породуваа. Ваквиот исклучително тежок живот ги челичеше овие луѓе да совладуваат и невидени тешкотии. Ценејќи го сето тоа, Јанаки и Милтон одлучија да ги снимат кадрите на кои се прикажани овие смели и решителни луѓе, што со жешка пот го обезбедуваа секој залак на насушниот леб.

Од сферата на стопанскиот живот се снимени и кадрите што зборуваат за еден индиректен настан од областа на земјоделството и сточарството, како и за една занаетчиска дејност, што е во тесна врска со земјоделско-сточарската активност. Збор станува за тешката расправија меѓу населението на две соседни села, поради тоа што нивниот имот не беше прецизно омеѓен. Во настојувањата да се спречи користењето на ваквиот имот од страна на селаните кои не беа негови сопственици, селаните кои се сметаа за тоа жидаво ја бранеа неговата неповредливост. Ваквата одлучност најчесто беше поттикнувана од потребата да се зачува заедничкиот имот, што главно го сочинуваа поголеми површини пасишта што со децении и векови имаа третман на општоселски имот. На овие утрини, како на заеднички имот, главно се пасеше селскиот добиток без какво и да било ограничување. Во так-

ви случаи немаше судири. Но, кога се случуваше на тој имот да започне инфилтрирање на добитокот од соседното село, чии граници на атарот беа заеднички, тогаш се јавуваа проблеми што во низа случаи имаа трагичен епилог. А ваквите повреди на територијата на атарот беа многу чести во времето на владеењето на османската власт, бидејќи службите што се грижеа за имотно-правните состојби, како и катастарската служба, беа не само слабо развиени туку и бирократизирани. Во овој период решавањето на ваквите спорови, во многу случаи, се вршеше главно со сила и во корист на посилниот. Знаејќи го сето ова, а оценувајќи го како анахронизам што бездруго, порано или подоцна, мораше да биде искоренет од практиката, на браќата Манаки не им беше тешко да се најдат на самото место со својата кинокамера и да ги снимат овие масовни сцени во кои целиот тек на настаните се одвиваше на релацијата од расправијата до физичкото пресметување, односно тепачката.

Кон овој комплекс снимени содржини припаѓаат и кадрите на кои се прикажани група касапи. Иако се работи за дејност од областа на занаетчиството, тука не станува збор за професионални занаетчии, туку за земјоделско-сточарски стопани, кои како со дополнителна активност повремено се занимаваа со колење на добиток и со продавање на месо потребно за исхрана на населението.

На последните кадри што и припаѓаат на стопанската целина, но само делумно, браќата Манаки ги снимајќи оние собири што Милтон ги означил како панаѓури. Всушност, тука не станува збор за вистински панаѓури, на кои стопанската компонента е најсилна, туку за карактеристични средби по повод некој празник, што точно на ист датум се одржуваа катагодина. Оттаму овие средби претставуваа еден вид мешани трговско-верски и забавни манифестации, на кои присуствуваа многу луѓе од поголем број населени места од соседството на селото - домаќин. Главната цел на овие собири беше забавната. Тука

лугето, по мошне напорниот труд вложен во зем-
јоделско-сточарската активност, доаѓаа да се
провеселат, наиграат и изнапеат. Облечени во
народни носии, во облека што ја употребуваа
само во свечени прилики и за време на празни-
ци, се фќаќаа во ората и неуморно играа, под
звучите на гајдата или сурлите и тапаните. По-
ради тоа овие собири прилегаа на мали фќолклор-
ни фестивали, на кои се среќаваа и неофицијал-
ни натпреварувачки компоненти. Меѓутоа, на
овие средби се вршеа и некои трговски зафати,
бидејќи на бројните сергии не се продаваше са-
мо бижутериска стока, што инаку беше најприсут-
на, туку и некои предмети потребни за потрајна
употреба. Верскиот карактер на овие средби се
исцрпуваше со утринската богослужба, бидејќи
тие, по правило, се одржуваа во близината на
некоја црква или манастир. Но, масовноста на
овие средби беше поттикнувана и со тоа што
тука се вршеше и бендисувањето, односно изби-
рањето на девојката, која потем, според тради-
ционалните обичаи, стануваше сопруга ако
стројниците со успех ја извршеа својата посред-
ничка мисија. Добро познавајќи ги сите овие
нешта во врска со овој вид народни собири,
браќата Манаки ги снимиле "панаѓурите" во Ав-
дела, Бер и Битола и на тој начин оставиле
трајно сведоштво за еден обичај кој постапно
беше истиснуван од сцената на секојдневниот
живот.

Во овие три населени места Јанаки и Милтон
го снимиле и многу распространетиот верски
обичај "фќрлаше на крстот", што се вршеше на
православниот празник. Водици секоја година.
На овој сведен, на најсоодветно место, покрај
месната река, во природен или инпровизиран
вир свештеникот го фќрлаше крстот, а потоа во
него скоќаа лугето со цел да го најдат. Овој
обичај привлекуваше голем број гледачи кои
со напрегнатост следеа кој ќе биде среќниот
што прв ќе успее да го најде крстот. Атрак-
тивноста на овој обреден обичај беше дотолку
поголема што во вирот главно се фќрлаа здрави,
цврсти и храбри млади луѓе, кои можеа да и
одолеат на студената вода што најчесто беше

преполна со помали или поголеми парчиња мраз, и кои можеа да ја поднесат надворешната температура, што беше многу пониска од нулата. Овој обичај, што претставуваше своевиден сценски настап посветен на симболичното покрстување на христијанскиот светител Јован, имаше и комерцијални елементи. Имено, лицето што ќе го фатеше крстот имаше право да ги обиколи сите семејства и од нив да добие парична награда како надомест за попрскување на куќата со "осветената" вода од вирот. На овој начин постапуваа особено во поголемите градови, како на пример во Бер или Битола.

Грдата страна на овој обичај, меѓу другото, беше и тоа што многумина суеверни луѓе, по разотидувањето на луѓето, ги потопуваа некои болни роднини во вирот со цел божем да оздрават. На тој начин тие ја забрзуваа нивната смрт, бидејќи ретко некој од нив не ќе беше зафатен од тешка пневмонија по држењето во студената вода, која во допир со воздухот веднаш се кристализираше.

Синеастиичкото внимание на браќата Манаки мошне го привлекуваа свадбите. Благодарейќи на тоа, тие во својата повеќедецениска кинодокументаристичка активност оставија поголем број кадри на кои се прикажани неколку влашки и македонски свадби. Иако свадбите беа религиозен обред, поради тоа што склучувањето на бракот требаше да се изврши со "благослов на бога", тие во себе содржеа и низа обичаи, што немаа никаква врска со христијанството. Оттаму, чинот на венчавањето пред олтарот, со придружното менување на "венците" и прстените, зафаќаше најмал дел од настаните што се одвиваа во текот на една свадба. Тука се редееа низа церемонии, кои според непишано сценарио се одвиваа по строго утврдено редослед, во зависност од месните обичаи. Од тие причини под свадба не се подразбираше само венчавањето, туку и сите други придружни манифестации, што му претходеа или што потем се вршеа. Така, во филмските материјали од свадбата взаможниот Берчанец Хаџи Гогу е регистрирано заминувањето на сватовите во соседна Војуса од кое село потекнуваше затот.

Кога се зборува за снимањето на свадбите треба да се истакне дека дел од нив е регистриран во документаристичка, а еден дел во комерцијална

цел. Свадбите на ќерката на Хаџи Гогу од Бер, на битолчанецот Петар Герас и на прилепчанецот Ристо Зердевски, беа снимени по порачка за парично надоместување, за разлика од свадбите во Авдела, Војуса, Периволи и некои други села што Јанаки и Милтон ги снимаа за документација и на своја сметка.

- Во 1926 година, - раскажува Миха Зега, финансиската положба на браќата Манаки беше мошне критична. Приходите што ги остваруваа не стигаа за отплатување на ануитетите, па затоа браќата беа во незавидна положба. Но, наеднаш и неочекувано среќата малку им се поднасмеа. Познатиот сопственик на работилницата за производство на бомбони и чоколади Петар Герас дојде во ателјето и, без пазарење - кавалерски го ангажира Милтон да ја сними со кинокамерата неговата свадба. Веднаш му даде чек со кој Милтон и Јас подигнавме, верувале или не, две вреќички со метални пари. Се вративме дома и започнавме да ги броиме. Лицата на браќата Манаки се разведрија, бидејќи долго време пред тоа немаа добиено ваква крупна работа. За тоа колкав беше износот на сумата не се сеќавам, но знам дека заработувачката од оваа свадба беше повеќе одошто просечна. Петар Герас не прашуваше за чинењето на трудот. Тој беше заинтересиран само киноснимањето да успее, за што, со своето искуство, гарантираше Милтон. Во одредениот ден, во присуство на дотогаш невиден број лимузини во Битола, Милтон започна да ја снима оваа свадба. Јас за цело време му помагав. Во еден момент, заради добивање подобар преглед, се качивме и на еден кров и оттаму снимавме прекрасни сцени. Уверен сум дека ретко која свадба во тоа време беше толку сеопфатно снимена. Но, од овие филмски материјали кај Милтон не остана речиси ништо бидејќи, според договорот, и позитивите и негативите му припаднаа на Петар Герас. Сличен деловен аранжман Милтон имаше и за свадбата на Ристо Зердевски со Павлина

Џамбазовска, - натаму раскажува Миха Зега. - Тогаш Милтон и јас отидовме во Прилеп со моторот што мајсторот го имаше купено во Албанија. Кога стигнавме во Прилеп, ни требаше подолго време да се исчистиме од правта што ни се залепи патем. Тогаш Милтон ми рече: "Вака повеќе личиме на воденичари одошто на киносниматели, гледај да се исчистиме добро за да не помислат сватовите дека доаѓаме од воденица". Свадбата на Ристо беше спектакуларна. Таква веселба градот под Марковите кули дотогаш немаше видено. Сето тоа го снимавме со големо внимание со цел на лентата да бидат забележани најинтересните моменти. Подоцна, кога филмот беше развиен, видовме дека тридневниот труд во Прилеп и напорното патување по преполниот со прав македонски пат од Битола до Прилеп и обратно беше крунисан со успех. Тоа беше најголема награда за нас.

Еден од најинтересните филмови што ги снимивме Јанаки и Милтон неоспорно претставува оној на кој е прикажано одржувањето час во дворот на училиштето во Авдела. Тоа е бездруго прв филм на кој се прикажани еден вид режирани кадри, што најверојатно се снимени во 1907, и тоа пред завршувањето на учебната година. Тоа е филм од исклучително значење во смисла на осведочувањето на творечките квалитети на двајцата автори. Начинот на кој е снимен овој филм овозможи да се демонстрира еден приод кој значи чекор напред во документарното презентирање на некој настан. Во тоа лежи најголемата вредност на овој филмски материјал. Кристално чиста документарна творба, во чии кадри се вградени и пионерски обиди, претставуваат кадри на кои се прикажани одделни моменти од Младотурската револуција. Овој историски настан, што го навести паѓањето на султанското царство и раѓањето на Кемалататуркова Турција, браќата Манак го регистрираа на најдобар можен начин. Благодарјќи на тоа останаа зачувани изворни документи за победата на Младотурската револуција,

наспроти тоа што прокламираната демократска политика подоцна беше заборавена. Кадрите на кои се прикажани приврзаниците на слободоумниот и вонредно талентиран водач на Хуриетот - Нијази бег, имаат ненадоместливо значење за современата историја на големата турска нација, а напоредно со тоа и за историјата на низа народи и народности што до 1912 живеела во рамките на Османската империја.

Меѓу филмските материјали снимени во текот на Младотурската револуција, за македонскиот народ и народностите од Македонија посебно значење и голема вредност имаат и оние на кои е прикажано влегувањето на амнестираните припадници на вооружените чети на Националноослободителната народна војска на Македонскиот народ. Тоа всушност беа бившите борци на Илинденското востание, хероите од борбите на Пелистер, близу Смилево и по ридиштата на Железник, кои на 2 август 1903 година ја најавија својата бескомпромисна одлучност да се борат до последен здив против апсолутизмот и феудалниот гнет, против чифликсајбискиот и корумпиран режим на Абдул Хамид II. Мошне се интересни и кадрите снимени во периодот непосредно по Младотурската револуција, кога во Битола гостуваше група романски државници. Снимањето браќата Манаки го започнаа под "Св. Недела", поточно на патот Битола-Прилеп. Овој филмски материјал претставува успешна репортажа на која е прикажано пристигнувањето на гостите од Романија и разни кадри на кои се регистрирани моменти од времето додека тие претстојувала во Битола, Гопеш, Ресен и Охрид. Значајно е да се истакне дека и во овој филмски материјал, што во целина земено има документарен приод, се забележува извесно насочување на некои луѓе што се наоѓаа во придружба на гостите, да мавтаат со рацете додека Јанаки со кинокамерата ги снимаше.

Како круна на киноснимателската дејност на браќата Манаки може да се смета комплетната документирана репортажа за престојот на последниот султан на Османската империја Мехмед V

Решад, кој како експонент на младотурците беше извлечен од конфинација и доведен на престолот наместо неговиот повозрасен брат Абдул Хамид II, султан кој спаѓаше меѓу најомразените во повеќевековната историја на династијата. Тој престојуваше во Солун и Битола во 1911. Тоа беше еден вид проштевање со земјите и народите во кои владееше петвековната окупација. Иронијата на судбината сакаше таа улога да му ја довери на Мехмед V, со кого браќата Манаки лично се запознаа во 1905, кога како заточеник на постариот брат имаше право да ги ужива сите царски благодети, но само меѓу ѕидовите на раскошниот дворец. Ова познанство им овозможи непречено да го снимаат од оној момент кога султанскиот брод впови во пристаништето на Солун, па се до неговото испраќање од железничката станица во Битола. Неоспорно е дека можноста што им се укажа на браќата Манаки во оваа прилика придонесе да станат панегиристи, а целиот нивни труд вложен при снимањето на султанот да добие панегирични елементи.

При хронолошкото следење на кадрите што браќата Манаки ги снимаа во текот на оваа посета, паѓа в очи големото мајсторство на моментите регистрирани во пристаништето во Солун. Вистинска енигма претставува прашањето како браќата успеаја со толкава брзина да се префрлаат (заедно со камерата) од едно место до друго со цел да ги забележат најинтересните моменти. Впрочем, ова мајсторство се чувствува и во некои од наредните кадри, на кои се прикажани големите манифестации организирани во чест на доаѓањето на султанот во Солун и Битола. Меѓутоа, посебно внимание привлекуваат кадрите снимени во времето додека возот со султанот и неговата бројна придружба се движеше од Солун за Битола (преку Воден и Соровиќ). Дали станува збор за прво вакво снимање во светот, сега засега со сигурност не може да се говори, но тешко може да се оспорува дека тоа не се први вакви кадри и на Балканот. Во кадрите што го прикажуваат султанот во разни ситуации (при качувањето во пајтонот, за време на возењето во

пајтонот пред Градската општина на Тумбе-кафе и др.) се вградени и други творечки квалитети, што се постигнати исклучително благодареејќи на умеењето на Јанаки и Милтон, на нивната обученост високостручно да манипулираат со кинокамерата и на нивната вродена смисла за откривање на новото и непознатото.

Од периодот на турското владеење се зачувани кадри на кои се прикажани и низа други моменти од кои посебно треба да се одбележат оние на кои се гледаат разни единици на турската армија, кадри од прославите организирани во чест на султанот, потем кадри на кои се прикажани две егзекутирани лица и др. Тоа се кадри со големо документарно значење, што сведочат за едно време, исполнето со разновидни вриежи и настани.

По свршувањето на балканските војни браќата Јанаки и Милтон и натаму снимаа. Од ова време заслужуваат внимание филмските материјали од престојот на престолонаследникот Александар Караѓорѓевиќ во Битола во врска со полагањето камен-темелник на споменикот на загинатите српски војници (кој, патем речено, никогаш не беше изграден), потем од пречекот на грчкиот крал и неговиот син на Битола (по свршувањето на Првата светска војна) итн. Сите овие филмови, исто така, се своевидно сведоштво на одделни настани, што како позитивни или негативни компоненти се вградуваат во локалната историја на градот. Впрочем, поголем број детали што се снимени во овие кадри, претставуваат составен

Дел на описите што и припаѓаа на филмографијата. Оттаму, овој осврт врз филмското творештво на Јанаки и Милтон Манаки што по балканските војни беше сведено на минимум, претставува само увид во филмографијата и треба да се подразбере како надополна во која се изнесени некои објаснувања за личностите и настаните што се регистрирани на повеќе од илјада метри целулоидна лента.

Подготвил:

Павле Константинов

XX

XX

ПРИЛОГ ЗА РАЗВОЈОТ НА АМАТЕРСКИОТ
ФИЛМ ВО МАКЕДОНИЈА

Како што најавивме во еден од претходните броеви, Кинотечниот месечник, во рубриката Архив на македонскиот филм ќе донесува, покрај останатото, и прилози за развојот на аматерскиот филм во Македонија. Така во овој број ја поместуваме филмографијата на кино клубот "Милтон Манаки" од Битола, кој што е формиран во 1964 година. Филмографијата ја подготви Стефан Хаџи Андоновски.

- 1964 - "Последна почит на Милтон Манаки" - автори: Стефан Хаџи Андоновски и Јорго Лазаревски - документарен 4 мин. Ц/Б 2x8 мм
- "Кога човекот останува човек" - Јорго Лазаревски, игран Ц/Б 12 мин. 2x8 мм
 - "XII Падобранско првенство на Југославија" - автор: Стефан Хаџи Андоновски - документарен Ц/Б 14 мин. 2x8 мм
 - "Пазарен ден во Битола" - автор: Филип Ангелковски, боја 10 мин.
 - "Национален парк Пелистер" - автор: Филип Ангелковски, боја 12 мин.
 - "Скопје" автор: Филип Ангелковски, боја 10 мин. сите 2x8 мм
- 1965 - "Кафез" - автор: Кирил Танчевски 2x8 мм Ц/Б, 12 мин. игран
- 1966 - "Крадец" автор: Недановски Никола 2x8 мм Ц/Б 8 мин. игран
- "Силеџии" - автори: Недановски Никола и Џајков Спиро Ц/Б 12 мин.

- 1967 - "Тито во Битола" - автори: Јорго Лазаревски и Стефан Хаџи Андоновски - документарен - Ц/Б 10 мин. 16 мм
- "Живот и време" - филм за Земјоделската задруга "Светлост" од с. Породин пречеток на снимање - автор: Стефан Хаџи Андоновски 60 мин. Ц/Б на 16 мм кино камера
- 1968 - "Версајски убавини" - Стефан Хаџи Андоновски - докум. 8 мм, боја - 4 мин.
- "Жетвари" - Стефан Хаџи Андоновски - докум. 16 мм Ц/Б 4 мин.
- "Успешна потеря" - Стефан Хаџи Андоновски - докум. 16 мм Ц/Б 10 мин. (филм за изведена воена вежба на воена полиција)
- "Вие и Ние" - Трендафиловски Андони - игран - Ц/Б 8 мм 6 мин.
- "Дојдете" - Трендафиловски Андони - докум. 8 мм Ц/Б 4 мин.
- 1969 - "Визија БТ-69" - Стефан Хаџи Андоновски - жанр-експериментален - Ц/Б црна обоен 16 мм 2 мин.
- "Да прешетаме" - Трендафиловски Андони - Ц/Б - 8 мм док. 4 мин.
- Завршен е филмот "Живот и време" и прикажан на 5 годишнината од смртта на Милтон Манаки на 5. март.
- 1970 - "Вечна гробница" - Недановски Никола и Џајков Спиро, игран Ц/Б - 8 мм 8 мин.
- "Такви сме ние луѓето" - Стефан Хаџи Андоновски и Веле Смилевски - игран - бурлеска, 16 мм 10 мин.
- "Дсјди ... Дојди..." - Стефан Хаџи Андоновски - игран - 16 мм 3 мин.
- "Коцкари" - Радован Тренчевски - игран Ц/Б 8 мм 6 мин.

- "Се е загубено" - Стефан Хаџи Андоновски - игран, 16 мм 8 мин.
- "Од зрно до леб" - Стефан Хаџи Андоновски - док. 16 мм 8 мин.
- Прослава на 4.ноември - денот на ослободувањето на Битола Ц/Б - 16 мм 12 мин.
- колективен труд на членовите
- 1971 - "Стара болница" - Стефан Хаџи Андоновски док. 16 мм 20 мин.
- "Спортски журнал" - снимени се 10 вакви журнари од настапите на ФК "Пелистер" и прикажувани секој понеделник на отворен простор по гостувањето на ФК надвор од Битола, реализатор на овие филмови беше: Стефан Хаџи Андоновски и Николовски Лазе (развијани се во сопствената лабораторија) 16 мм
- Прослава на 4.ноември - денот на ослободувањето на Битола 12 мин. 16 мм Ц/Б
- 1972 - "Илинденски денови" - Стефан Хаџи Андоновски - 16 мм Ц/Б документарен 25 мин.
- Прослава на 4.ноември - 16 мм Ц/Б 10 мин.
- 1973 - "Прослава на 50-годишнината на "Југотутун" - Стефан Хаџи Андоновски - документарен, 16 мм Ц/Б 45 мин.
- "Прослава на 50-годишнината на трикотажа "Пелистер" - Стефан Хаџи Андоновски, 16 мм Ц/Б - документарен 20 мин.
- "Илинденски денови" - Стефан Хаџи Андоновски 16 мм док. 20 мин.
- Прослава на 4.ноември - 16 мм Ц/Б 10 мин. док. колек. труд

- 1974 - "Поплава на Пелагонија-февруари 74" - Стефан Хаџи Андоновски документарен 16 мм Ц/Б - авионски снимци 10 мин.
- "Бегаве од училиште" - Трендафиловски Андони игран, 8 мм 5 мин. Ц/Б
 - "Коп" - Анастаси Хаџи Антоновски, игран - експериментален, 8 мм 3 мин. Ц/Б
 - "Време и луѓе" - Талев Борис, боја, докум. 8 мм 5 мин.
 - "Бригада мирно" - колективен труд на членовите, докум. 16 мм Ц/Б 4 мин.
 - Прослава на 4 ноември - 16 мм 8 мин.
- 1975 - "Прослава на 30-годишнината од постоењето на матичната библиотека "Климент Охридски" - Стефан Хаџи Андоновски, докум. Ц/Б 16 мм 8 мин.
- "Поставување на камен-темелници на објекти од самопридонесот" - колективен труд, док. 16 мм Ц/Б 8 мин.
 - "Битолска хроника" - Стефан Хаџи Андоновски, документарен 16 мм Ц/Б 8 мин.
 - "Спорт" (промоција на ФК "Пелистер" за второлигаш) - Стефан Хаџи Андоновски, докум. 16 мм Ц/Б, 8 мин.
 - Прослава на 4. ноември - 16 мм 6 мин.
- 1976 - "Старо и ново" - Анастаси Хаџи Антоновски, докум. боја 8 мм 3 мин.
- "Илинденски денови" - Анастаси Хаџи Антоновски, боја 8 мм, 12 мин. документарен
 - "Тоа некогаш беше но сега..." - Наумовски Томе, експер. 8 мм Ц/Б - 3 мин.
 - "Енигма" - Џајков Spiro, док. 8 мм 4 мин. Ц/Б
 - "Тие беа посилни од јамките" - Стефан Хаџи Андоновски, 16 мм документарен 4 мин.

- Грчки видици - Стефан Хаџи Андоновски, док. боја 8 мм 4 мин.
- "Време без амин" - Џајков Спиро, експер. 8 мм Ц/Б 3 мин.
- "Лазарки" - Анастаси Хаџи Антоновски боја док. 8 мм 3 мин.
- "Македонијум" - Стефан Хаџи Андоновски 16 мм док. Ц/Б 3 мин.
- "Младост лудост" - Димовски Ристе, игран филм 8 мм Ц/Б 7 мин.
- Прослава на 4 ноември - 16 мм 8 мин.
- 1977 - "Камен темелник на РЕК" - Стефан Хаџи Андоновски док. 16 мм 8 мин. Ц/Б
- "Фестивал на трудот и младината" - Стефан Хаџи Андоновски док. 16 мм 12 мин. Ц/Б
- "Симпозиумот Битола и Битолско во НОБ 1941-1942" - Стефан Хаџи Андоновски, 20 мин. док. Ц/Б 16 мм
- "Холидеј" - Илиевски Борче, боја, док. Супер 8 4 мин.
- "Носијата и цртежот" - Анастаси Хаџи Антоновски, док.-8 мм Ц/Б, 3 мин.
- "Тито и револуција" - Анастаси Хаџи Антоновски, док. 8 мм 4 мин.
- "За нашите признанија" - Стефан Хаџи Андоновски, 16 мм, док. 4 мин. Ц/Б
- 1978 - "Желба" - 16 мм, 4 мин, автор Стефан Хаџи Андоновски
- "Игра" - 16 мм, 3 мин. Анастаси Хаџи Андоновски
- 1979 - "Филмски материјали и документација за формирањето на Битолскиот универзитет" - 16 мм, документарен, 10 мин, автор Стефан Хаџи Андоновски

- "Битолска хроника" - "V" - 16 мм, 5 мин.
 - "Стефан Хаџи Андоновски
 - "Хотел" - 16 мм, 3 мин. - Стефан Андоновски
 - "С.О.С." - 16 мин. - Стефан Хаџи Андоновски
- 1980 - "Милтона Манаки 1880 - 1980" (филмски материјал од јубилејната прослава на 100-годишнината од раѓањето на М.Манаки)- колор, 16 мм. 8 мин. Стефан Хаџи Андоновски
- Филмска документација од свеченото пуштање на Спомен-домот на културата во Битола, потра по повод 4.ноември Денот на ослободувањето на Битола и од прославата на 150-годишнината од постоењето на храмот "Св.Димитрија во Битола. 16 мм, автор Стефан Хаџи Андоновски.

XX

Скици за историјата на македонската филмска критика

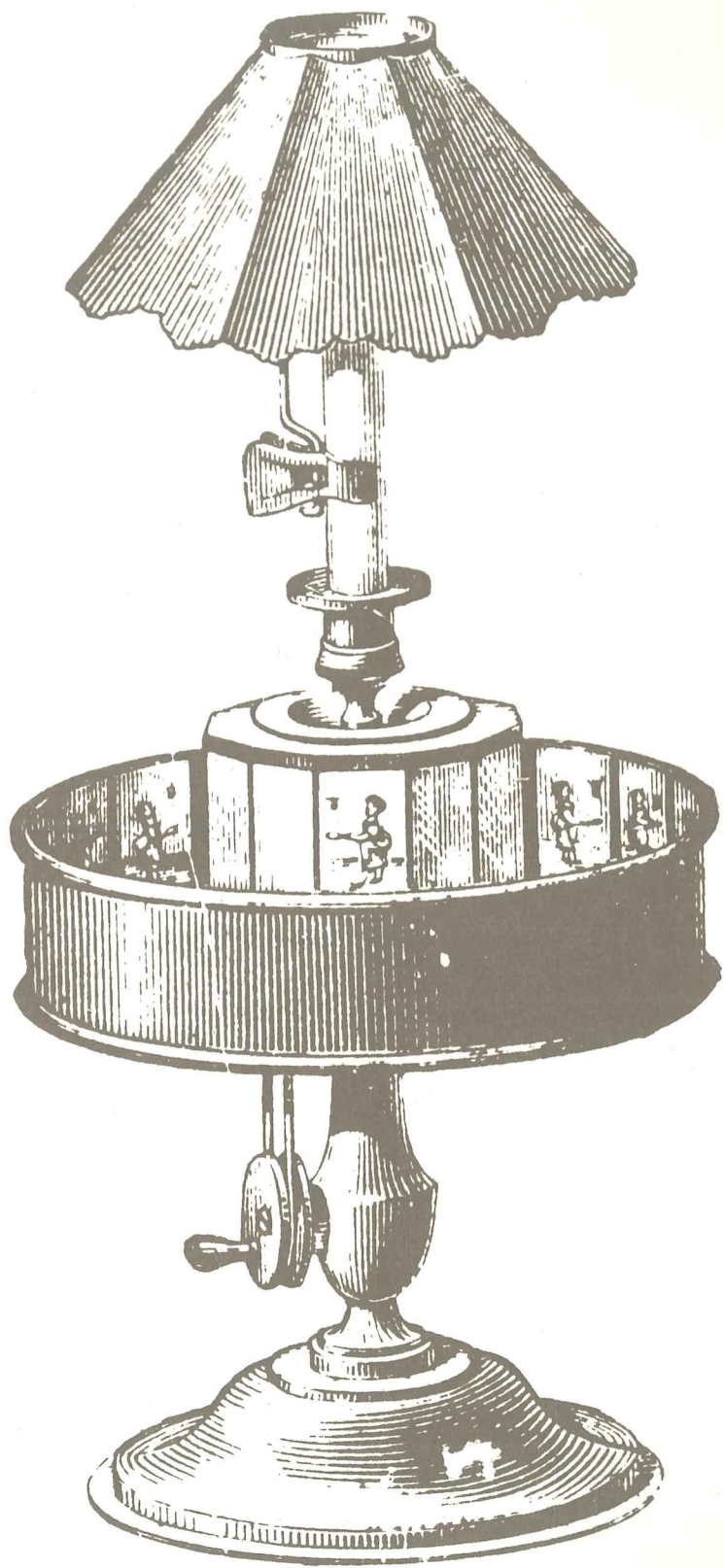
XX

Мирослав Чепинчиќ

МАКЕДОНСКАТА ФИЛМСКА КРИТИКА

Продолжувајќи го ова наше истражување за тековите на развојот на македонската филмска критика, доаѓаме до еден вонредно важен период, кој се уште трае. Овој период, секако, се надоврзува на двата периода, во чии рамки се обидовме да фиксираме некои суштествени параметри, кои, без секакво сомнение, имаа пресудно влијание врз настанувањето и растежот на оваа критичарска дејност. Создадена без некоја богата традиција, филмската критика ќе забележи особен континуитет и растеж, оправдувајќи ја на тој начин својата потреба и функција, на чии специфичности веќе предупредивме порано.

Почетокот на седумдесеттите години се карактеризираше со една богата филмска ситуација во смисла на голем избор на дела од домашна и странска продукција. Целата оваа ситуација, несомнено, доста често доведуваше и до одредени естетско-критички конфузии, бессилни и недоречени констатации и концепции кои набргу ги одведуваа своите творци во идеен корсокак. Ваквата состојба во филмската критика, пред сè беше предизвикана од текуштата состојба во домашната филмска играна продукција. Се разбира, ја апострофираме играната продукција, бидејќи, некаде во тоа време, се појави и оној фамозен "црн бран", кој сепак беше последица на едно неконтролирано идејно-естетско манипулирање со вкусот на домашната публика, од една страна, и со тогаш помодните стилски трендови во светскиот филм, од друга. Иако ова беше една безмалку ексцесна ситуација, таа во естетска смисла сепак не ги наруши некои од порано поставените вредности. Македонската филмска критика,





особено нејзиниот тогашен подмладок, и пред тоа со поострени критериуми, во време на пресметувањето со идејно-естетските промашувања, со еден несомнено реалистичен и умерено оптимистичен третман, ги надмина можните недоразбирања.

Едно ретроспективно навраќање на ова време, можеби, ќе не потсети и на некои евидентирани несовпаѓања на тогашната наша филмска критичка мисла. Имено, и покрај некои сјајни остварувања на домашната филмска продукција од тој период или непосредно пред него, и покрај некои мошне успешни фрагментарни синеастички квалитети, остварени во поголемиот дел од играната продукција, критичкиот одзив во тоа време главно беше помалку "критички" а повеќе некритички афирмативен, заведен токму од спорадичните успеси на одделни автори. Од друга страна, еден дел од критиката беше ориентиран кон тогаш исфрлената парола што пледираше за "новиот филм". Радикалноста во чисто естетска смисла на оваа критичка тенденција набргу ќе стане евидентна. Меѓутоа, оваа ситуација, во феноменолошка смисла, создаде едно ново интересирање за филмскиот медиум и неговите повеќекратни влијанија. Впрочем, ова интересирање се совпаѓа со тогаш, исто така, предизвикалниот тренд, социолошки и естетички, кој во светот почнуваше да станува доминантен. Се случуваше и тоа, до нас да допрат некои упрости естетички шеми од овие тогаш современи движења. Се разбира, токму ваквата ситуација погодуваше да се создадат оние пред малку спомнати конфузии во идејно-естетска смисла. Во сферата на филмската критика сите овие нови, а со тоа и помодни тенденции се рефлектираа со едно некритичко и недостатно испитано прифаќање, односно со одреден вид манипулирање со некои нови поими чие значење во новооформената структура требаше допрва да биде верифицирано, и тоа на нашата филмска и теоретска почва. Нашата филмска критика во тоа време, воопштено зборувајќи, доживуваше една своевидна криза. Старите критериуми веќе ја изгу-

бија својата важност, додека новите се уште не беа конституирани врз една вистинска естетска основа, која би одговарала на некои од стандардизираниите барања што егзистираа и порано и кои сега требаше да бидат или отстранети или, во најмала рака, заборавени. Во тој миг тоа навидум и се чинеше изводливо, но во критичарската ситуација таквата практика набргу се покажа како нефункционална. Значи, мораше сепак да се слушне и она што често го нарекуваме "вкусот на времето", но и да се разберат и, а што е од пресудна важност, да се експлицираат во чисто теоретска смисла овие мигови на новиот сензибилитет и новата ориентација на филмската уметност, во тогаш својата за прв пат фиксирана планетарна ситуација, како можност за масовно комуницирање.

Во вака настанатите услови се чини дека најдобро се снајдоа оние критичари кои тогаш стапуваа и, според тоа, немаа особено цврст контакт со традицијата, ниту со мерилата што таа ги имаше поставено. Така, во овој период во македонската филмска критика едно од најзабележителните места зафакаше онаа критика публикувана во младинскиот и студентскиот печат. Овдека чувствуваме потреба да споменеме неколку имиња што тогаш се појавија и набргу, со сета потребна професионалност, навлегоа во тековите на современите филмски движења. Без оглед колку ваквата формулација денес звучи можеби и претерана, се чини дека некаде во рамките на она што во тој период беше барање на естетскиот хир беше корегизирано во најголем број случаи токму од оваа тогаш млада критика. Со ова мислиме да кажеме дека овие критичари, од кои најголем број се активни и денес во најдобрата смисла ја сфатија ориентацијата на современiot филмски израз. Тоа беше мошне плодотворна состојба која во тоа време привлече прилично голем број млади луѓе кон критичарската дејност. Без оглед на континуитетот на нивното дејствување тие се претставија како достоини наследници на една веќе богата критичарска традиција. Ова го кажуваме за пак да потсетиме дека во

оваа можна периодизација на развојот на македонската филмска критика, генерацијата за која зборуваме е трета во целосен обем на ова истражување. Всушност, тука следува уште една забелешка, а тоа е дека оваа генерација која се уште е присутна во македонската филмска критика. Некаде во ова време се случи уште една интересна интервенција што можемо да ја оквалификуваме како едно своевидно испреплетување на генерациите на македонските филмски критичари. Со оглед на денешните резултати на ова поле, одвишно е да се рече дека ова прожимање среќно се заврши.

Во прашање е секако една успешно изведена синтеза на повеќе критичарски искуства и дострели. Синтеза која можеби со денешни го очекуваше своето остварување. Којенеско, една таква ситуација се случуваше пред нас, пред нашите возбудувачки настојувача филмската критика да биде и да остане оној вишјарен елемент кој во една културна ситуација може да биде забележан и позитивно оценет. Тој свој долго бараан и долго очекуван дигнитет, филмската критика ќе го почувствува токму во периодот на почетокот на седумдесеттите години. Филмската критика, би кажале, тогаш почна да станува еден определен културолошки фактор, чии конвенции веќе не можеа да бидат така лесно занемарени. Така, на филмската публика и беше наметната една, исто така, долго очекувана потреба и практика, да ја следи филмската критика. Можеби никогаш повеќе нема да биде остворена слична ситуација во смисла на одредена комуникација помеѓу филмската публика и филмската критика што го следеше текуштиот репертуар. Доколку една ваква констатација од некое денешен аспект делува по малку песимистички, мислиме дека едно ориентирано истражување во естетска и социолошка смисла, сепак, би ја верифицирало состојбата која не малку се разликува од онаа што ја имавме во почетокот на седумдесеттите години. Ваквиот однос, несомнено, е почувствуван и од страна на самите филмски критичари. Така, едниот создаден, ваквиот однос почувстваше да се

здобива со своја постојана публика, млада публика, заинтересирана за согледување и, особено, за навлегување во тајните на една веќе прилично стара уметност, која во тоа време стануваше медиум, медиум кој токму во тоа време навлегуваше во својот функционален зенит. Навистина, филмот во почетокот на седумдесеттите години беше во определен "бум", и во естетичка и во социолошка смисла, особено. Се разбира, штом се работи за медиум на масовна комуникација, а филмот е сепак таков медиум "пар екселанс", без оглед на постојаните заканувања од страна на телевизијата, тоа беше еден од очекуваните моменти на социолошкото реагирање. Седумдесеттите години кај нас беа, споредени со денешната ситуација, сосема поволно подрачје за една таква клима на интересирање и влијание. Некои зборови и поими што овдека, можеби, пречесто ги употребуваме, за жал, во тие години не беа исказани. Се надеваме дека денешниот наш читател, навикнат на овие поими, сепак ќе создаде претстава за една ситуација во филмската критика, која не беше, барем што се однесува до македонските филмски критичари, до таа мерка конфузна, иако и нејзе и се закануваше една сосема незавидна ориентација кон естетските корсокаци. Сето ова беше, како што веќе рековме, надминато во самиот свој почеток, но, во интерес кон вистината, мора да се рече дека за тоа потпомогна и македонската филмска продукција, како на планот на документарниот и кусометражниот филм и на планот на играната продукција, особено.

Македонскиот филм во тоа време навлегуваше во една нова фаза на своето опстојување. Поттикнати од општата ситуација во филмското творештво, македонските филмски автори пристапуваа кон освојување на некои нови домени на филмскиот израз. Овдека, пред се, мислиме на првите анимирани обиди на Петар Глигоров и Дарко Марковиќ, потоа на вонредното значење и успехот на филмот на Бранко Гапо "Време без војна". Тука се секако и филмовите на Димитар Османли "Мemento" и "Жед". Конечно, тука е и појавата на "Црно семе" на Кирил Ценевски. Овој филм

доста успешно се претстави и на меѓународен план, односно влезе во тогашните естетски текови на филмскиот израз, на една стилистичка ситуација што тогаш во светската кинематографија безмалку доминираше. "Црно семе", меѓутоа, ги достигна овие стандарди со една автентично постигната атмосфера, со вонредно профилираните ликови и карактери, конечно со една несомнено интересна и функционална визуелна форма. Сите овие квалитети беа, пред се, прецизно регистрирани од македонската филмска критика. Слободно можеме да констатираме дека, на некој начин, овој филм постави некои нови стандарди во македонската филмска играна продукција, но и во македонската филмска критика. Ова, се разбира, особено важи за дел од критичарите кои некако во тој период и го започнаа своето дејствување. Пред се, тука се Зоран Јовановски /1939-1974/, долгогодишен уредник на филмската страница во "Студентски збор", потоа Благоја Куновски-Доре, кој своите први критичарски обиди ги правеше во младинското списание "Фокус" што излегуваше во тоа време. Секако, нивните критичарски сензитивитети различно ги третираа овие нови насоки и движења во домашната и во светската кинематографија, но во некои моменти, битни за разбирање на "модерниот" филмски израз и неговата драматуршка структура, тие беа единствени. Идентичност постоеше и во нивната строго прокламирана отвореност кон новите филмски движења. Во времето за кое зборуваме овој критичарски тренд успешно го насочуваа и веќе спомнатите постари филмски критичари: Ј. Павловски, Ц. Станоевски, Ѓ. Василевски и И. Емин. Новите имиња во македонската филмска критика, на некој начин, значеа извесно продолжување на една критичарска школа со единствена естетско-идејна основа. Марксистичките естетски ставови при критичката анализа и проценка на филмските дела, присутни од самиот почеток на македонската критичка реч за филмот, во услови на определено филмско-естетско движење во седумдесеттите години, уште повеќе ќе се наметнат како еден од врвните критички атрибути. Впрочем, негувањето на ваков вид кри-

тичка дејност дојде како една сосема природна дијалектичка форма на развој. Во вака поставените критичарски координати, функционалноста на ставовите беше успешна и наместа оригинална. Се разбира, и во ваквата критичарска практика постојат не мал број стапици и застрашувања. Особено тоа беше флагрантно при проценувањето на домашната текушта филмска продукција. Мислиме дека едно такво недоразбирање се случи со филмскиот опус на Љубиша Георгиевски, кој токму во тие години беше активен како филмски режисер. Како што веќе знаеме, неговиот игран филмски опус, освен филмот "Под исто небо" /1964/, работен во режија со Мики Стаменковиќ, го сочинуваат филмовите "Планина на гневот" /1968/, "Републиката во пламен" /1969/ и "Цената на градот" /1970/. Од еден дел на македонската филмска критика овој опус сепак е оценет како своевидна филмска авантура, без некое поголемо значење во пошироките рамки на македонската играна продукција од тие години. Ваквите и слични заклучоци, за еден пред се интересен опус, особено од естетски аспект, ни во кој случај не беа особено конструктивни. Од денешен аспект, ваквите заблуди што се случуваа во миговите на кои веќе потсетивме порано, во миговите на некои општи и лични конфузии, не би требале по секоја цена да ги сметаме за евентуални "гревови" на македонската филмска критика. Уште нешто, ваквите недоразбирања помеѓу творештвото и критиката се природен резултат на еден обостран развој, но извесна усогласеноста од каков и да е вид е сепак потребна. Филмската критика таа усогласеност ќе се обиде да ја постигне во периодот што и претстоеше.

Во овој малку бурен и на моменти експлозивен развој, критичката мисла, кон средината на седумдесеттите години, повторно се здоби со оној дигнитет, кој во естетска смисла и во општествената функција и припаѓаше и од порано, но процесите што се случуваат во културните рамки и во еден вид смена на генерациите во областа на филмската критика, оваа ситуа-

ција ја имаа значително нарушено. Појавување-то на една нова критичарска генерација, кон самиот крај на шеесеттите години, го означило овој процес како една реална положба во филмската критика. Од прилично големиот број помлади критичари веќе го спомнавме Зоран Јовановски, кој со своите бројни критичко-есеистички текстове во ревијата "Журнал" и, особено, во "Студентски збор" сосема добро и со една вонредна критичарска сензибилност ги насети сите оние струења во современиот филм. Нешто подоцна и Благоја Куновски ќе ги афирмира сличните идејно-критички ставови во своите првични истапувања во емисијата "Низ окото на филмската камера", чиј уредник подоцна ќе стане, продолжувајќи ја успешно исклучително богатата филмско-критичарска традиција на оваа популарна радиоемисија. Инаку, овој период веќе е карактеризиран со извесна инсуфициенција на помлади критичарски кадри. По првиот полетен настап на поголем број млади луѓе заинтересирани за критичарската дејност, ситуацијата во оваа област почнува забележително да се влошува. Секако дека во една таква, по малку кризна ситуација, појавата на ревијата за филм и/повеќе/ телевизија "Екран" значеше своевидно освежување во инаку доста скромната публицистичка ситуација во која повторно се најде критичката мисла за филмот. Ревијата стана еден мошне погоден публицистички полигон, така што набргу на нејзините страници се појавија специјализирани рубрики за филмот и филмскиот репертоар. Тука, кон средината на седумдесеттите години ги острееа своите опробани критичарски пера и Ѓ. Василевски и Ц. Станоевски. Оваа ситуација се покажа како мошне значајна за опстојноста на новинската филмска критика, односно рецензија. Текуштиот филмски репертоар внимателно беше следен и оценуван во филмската рубрика на "Екран". Што се однесува до филмската рецензија во дневниот печат, и таа како да беше едно време во криза. Од некогашната втемелена практика, во еден период, останаа само спорадични јавувања, но, за среќа, и тоа за еден релативно кус период ќе биде надминато, особено со

појавата на Александар Гурчинов како рецензент на "Нова Македонија", во една или две сезони. Во тоа време познатиот режисер-документарист А. Гурчинов, како филмски публицист се појави некаде уште во почетокот на шеесеттите години. Имено, во 1962 и 1963 година тој во списанието "Разгледи" објави два обемни есеја за онтолошката позиција на филмската уметност, кои наедно беа и едни од првите обиди во македонската филмска теорија од тој домен. Овие есеи беа всушност едно интердисциплинарно истражување за местото и пред се за суштината на филмскиот израз меѓу другите форми на уметничкото изразување. Негувајќи ја култивираната мисла за филмот, истакнувајќи ја неговата специфична естетска функција и, особено, овладувајќи со неговата комплексна структура во која, како нов медиум, тој се најде и која тендираше кон некои естетички апсолути, Гурчинов во своите есеи и подоцнежни написи за филмот децидирано, преку пишуваниот збор, се обидуваше, сите овие вредности да ги доближи до современиот читател. Тоа ќе го покажат и неговите рецензии во кои текуштиот филмски репертоар беше презентираан со мошне успешна аналитичка подготвеност, што само по себе укажуваше на едно вонредно познавање на медиумот што беше предмет на таа анализа. Анализа која, со оглед на просторот кој дозволуваше новинска филмска рецензија, беше всушност зачудувачки успешна. Ваквите рецензии несомнено беа едно ново искуство во традицијата на македонската филмска критика. Тие, исто така, означија еден непобитно нов квалитет во нејзиниот севкупен растеж. Конечно, по сето ова можеме да речеме дека е вистинска штета за македонската филмска критика што континуираното критичарско дејствување на А. Гурчинов се ограничи на еден релативно кус период. Прецизна од структуралистички аспект, естетски фундираната критичка мисла за филмот на А. Гурчинов, чиниме, претставуваше сериозен патоказ кон освојувањето на новите форми на критичката мисла за филмот. Оваа констатација стои дотолку повеќе што некаде токму

во тој период се случува некој непотребни ин-
клинации во филмската критика. Имено, по наше
мислење сосема непотребно, во критиката и осо-
бено во публицистиката дојде до извесен судир
на естетските и вонестетските критериуми, во
третирањето на овој уметнички феномен. Наед-
наш, во пишувањето за филмот доминантен фак-
тор станаа економските податоци: цената на
филмот, скапите проекти, неефикасните копро-
дукции итн... Сите овие моменти, вака доведе-
ни во прв план, значаа еден исклучително вон-
естетски тренд, кој, се разбира, не можеше да
ја надомести вистинската естетска оценка за
филмот. Сето она што евентуално се постигну-
ваше беше предизвикување на една ефемерна
заинтересираност кај читателите. Кон овој
главно публицистички стил на пишувањето за
филмот беше особено склон и приличен дел од
помладите критичари, но, за среќа, оваа ориен-
тација сепак набргу излезе од мода. Секако де-
ка, од друга страна, не треба да се биде заго-
ворник на некаков ларпурлартистички модел на
филмската критика. Во случајов мислиме дека
се работи за предимензионираноста на една
всушност небитна компонента на филмскиот из-
раз.

Филмската критика, меѓутоа, мошне долго ги
конституираше своите принципи и, се разбира,
во тој процес доаѓаше и до извесни застрану-
вања. Со филмска рецензија која бара исклу-
чителна концизност во изразувањето и дослед-
ност и јасност во заклучоците се среќаваме,
но прилично спорадично, и во весникот "Вечер",
каде што Мето Петровски, режисер и публицист,
одвреме-навреме објавува свои впечатоци за
филмскиот репертоар. Една мошне солидна кри-
тичарска елоквентност и познавање на медиумот
се чувствуваат во неговите текстови. Особено
се забележителни неговите осврти на достигну-
вањата на нашата домашна филмска продукција,
која во средината на седумдесеттите години
следеше некој нови стилистички концепции. Во
таква **ситуација** особено е видливо едно јасно
конфрнтирање со естетските придобивки, од

една, и со пропустите, од друга страна. Овој став, секако, беше користен за создавање на оние заклучоци кои би значеле едно конструктивно пледоаје за што подобар филм, без оглед на веќе застарената контроверзија помеѓу класичниот и модерниот филмски израз. Сите основни теоретски постулати на нашата филмска критика и нејзината егзистенција и растеж се содржани, поправо извираат од еден основен однос, а тоа е односот помеѓу домашниот филм и критиката. Секако, ова го тврдиме со извесна резерва, бидејќи овој однос не е единствен конститутивен елемент на филмската критика, но сепак е најзначаен, бидејќи филмската критика од него ги црпише и се уште ги црпи своите најважечки критериуми. Тој наедно е и своевиден корелатив на естетската виталност и општествената ефикасност на критиката.

Што се однесува до младата филмска критика која всушност го започна овој период во средината на седумдесеттите години таа квантитативно забележително се намали. Главно во стандардни, да не речеме класицистички рамки, оваа критика во секој случај донесува едно ново барање, во кое може да се почувствува токму настојувањето таквите рамки да се отфрлат и да се заменат со еден посовремен критичарски концепт. Без оглед на успешноста на една ваква ориентација, таквите критичарски обиди можевме да ги проследиме главно во "Млад борец" и во "Студентски збор". Во "Млад борец", како филмски рецензент, еден подолг период се јавуваше Владимир Попов. Денеска, пак, во истото списание како филмски критичар дејствува Томислав Османли. Во случајот на "Млад борец" постои една очигледна резултанта на упорен континуитет, кој е заслуга колку на критичарите толку и на редакцијата. Нешто слично, но со помала доза на кохерентност во редакциска смисла, се случуваше и во "Студентски збор". Иако со една мошне редовна филмска рубрика, со приличен број разновидни материјали и актуелности од филмските збиднувања, критичарскиот дел не беше баш постојано присутен. Кон

втората половина на седумдесеттите години оваа рубрика ја водеше Љубомир Костовски и тогаш почна еден определен квалитативен растез, главно поради тоа што рубриката повторно ја пронајде својата загубена физиономија. Оваа рубрика, инаку, беше мошне отворена за млади соработници, но нивниот број беше од година во година во опаѓање. Впрочем, ова укажува и на една малку поопшта ситуација во подмладокот на македонската филмска критика. Имено, интересирањето на младите за оваа критичарска дејност значително беше во опаѓање, особено кон крајот на седумдесеттите години. Во "Студентски збор", освен Љ. Костовски со неговото внимателно и естетски мошне прецизни ставови исполнето критичко следење на репертоарот, во одделни броеви се јавува и Илија Чашуле. Неговите критики се со нагласен полемички тон и со чувствителна доза во поостреноста на некои критички ставови, во кои станува доминантна фиксираноста врз идејниот аспект на филмот. Ова паралелно јавување на всушност два вида критики, различни по тонот и карактерот, во секој случај претставува позитивен белег, би рекле, потребен за натамошниот растез на критичкото мислење.

Веќе спомнавме за појавата на ревијата "Екран", која низ целиот тек на седмата деценија ја одржуваше толку потребната клима во пишуваниот збор и за филмот и телевизијата и која значеше одреден простор во кој се формираа неколку забележителни млади критичарски имиња. Макар што нивото на "Екран" беше навидум популарен третман на феномените на овие два блиски медиума, сепак тој стил на презентирање беше сосема оправдан и би рекле мошне ефикасен како метод за доближување на некои елементи битни за разбирање на филмот и телевизијата од најшироката читачка публика. Освен тоа, освен корисноста и ефикасноста на ваквата концепција, "Екран" во некои мигови на своите страници пласираше и мошне квалитетни и значителни критички мислења за збиднувањата, главно, во југословенската и македонската кинематографија. Тука се и особено исцрпните критички информации

за белградските фестивали на домашниот доку-
ментарен и кусометражен филм и познатиот Фест.
Фест, инаку, беше а и остана манифестација ко-
ја го привлекуваше вниманието на нашите крити-
чари и синеасти воопшто. Таа беше уште една
можност за конфронтација на ставовите и мисле-
њата и за определени естетички диференцијации
во тие рамки. Известувањето и пишувањето за
ваквите манифестации нужно наметнува еден оп-
ределен облик кој како еден вид критичарско
искуство мора да биде максимално синтетичен
и несомнено јасен. Изобилството на филмоти ќе
го примора критичарот на една оперативна фор-
ма која главно ќе биде насочена кон вертикала-
та на експлицирањето на неговите ставови и
мислења. Во таа ситуација често се можни внат-
решни конфликти во самите текстуални единици,
и тоа не поради недоследноста на авторот туку
поради недоволно контролираното колидирање по-
меѓу во основа различните критичарски методи
и критериуми. Сепак, позитивна ситуација во
манифестациите од типот на Фест е таа што кри-
тичарот може да се најде во најнепосреден кон-
такт со публиката, да го процени пулсот на неј-
зиното реагирање и сите оние осцилации на
вкусот од еден така широк аудиториум. Тоа е не-
сомнено прилика и за самиот критичар, односно
можност тој да преиспита некои свои ставови,
како и да ги коригира можните заблуди. Едно-
временно, со еден ваков процес, критичарот е
во можност, без оглед на евентуалните рекапи-
тулации на сопствените ставови, со оглед на
изобилството предмети на своето истражување,
да оформи една генерална категорија на својот
критичарски стил и израз. Ова секако спаѓа во
позитивните придобивки, што низ седумдесеттите
години ги донесоа разни филмски манифестации,
меѓу нив и Фест.

Ревизијата "Екран" беше мошне исцрпен известу-
вач од многубројните фестивали, како и од нацио-
налниот Пулски фестивал. Во ваквите ситуации
се калеа филмските критичари на "Екран". Мис-
лам дека тука секако треба да ги издвоиме
Аљоша Руси и Димитар Гурчиев, двајца критичари

со прилично различни критичарски ставови и методи. А.Руси настојчиво и по малку ексклузивно му пристапуваше на филмскиот медиум, со прилично високи идејно-естетски барања и со зголемена потреба од социолошка убедливост на филмската драматургија, што никако не треба да се споредува со примарното реалистичко проценување на филмското дело. Како што можеме да заклучиме, овдека се работеше за доста висок критериум на критичката проценка, која, по правило, беше презентирана во специфична форма и се движеше некаде помеѓу новинска рецензија и сериозен есеистички пристап, со присутни но не и нагласени полемичарски мигови. Д.Куркчиев, филмски новинар со релативно долг критичарски стаж во "Вечер" и во "Екран", кон оценувањето на филмот приоѓа со, би рекле, повеќе класичен аналитички концепт, кој упатува на примордијалното разгледување на битните компоненти од структурата на делото. Оттаму впечатокот дека оваа критика не ја опфаќа целината на филмот, но тој впечаток по малку и мами, бидејќи за читателот, секако, е поважна целината на критиката, а овие критики се токму поставени во еден внатрешен однос на каузалитет од ставовите изнесени во нив, што секако зборува и за оној општ став на критичарот, неговото естетско "кредо". Завршувајќи го овој блок посветен на "Екран" и неговите критичари, да не пропуштиме да споменеме дека во "Екран" дејствува и долгогодишниот телевизиски критичар Верољуб Андоновски. Еден редок континуитет, кој впрочем и го бара мошне виталниот телевизиски медиум, В.Андоновски запазува во следенето на текуштата неделна телевизиска програма. Критичката селекција на В.Андоновски притоа има белег на еден повеќекратно проверен метод, кој поседува и определена ригорозност како доказ на присуството на потребните критериуми и бараниот квалитет. Тоа е доказ за постигнатиот рафинман во проценувањето на една вака комплексна материја. За жал, В.Андоновски останува и понатаму прилично осамен во овој критичарски жанр.

Малку побавниот растеж на филмската критика во текот на првата половина од седумдесеттите години, нејзиниот, да го наречеме кризен период, успешно беше надминат кон крајот на седумдесеттите и почетокот на осумдесеттите години. Тогаш се јавува и еден позабележителен број млади критичарски кадри. Значајно место во оваа акција имаше и Секцијата на филмските критичари и публицисти при Здружението на филмските работници на Македонија, конституирана некаде кон крајот на јануари 1976 година. Низата успешни настани на членовите на оваа Секција, кои зедоа учество на сите критичарски симпозиуми и советувања во земјава, доволно зборуваат за дејноста на секцијата. Освен тоа, Секцијата се пројави и како успешен организатор на симпозиумот со тема "Југословенската филмска критика и филмскиот автор очи в очи", одржан во ноември 1979 година во Скопје. На овој симпозиум зедоа учество и бројни критичари од сите наши културни центри со свои реферати. Беше видно и учеството на филмските автори.

Филмската критика во овој период го зазема својот простор и во дневниот печат, оној простор што и порано го поседуваше. Овој вид и како форма и како метод се покажа сепак како највлијателен, со оглед на неговата можност и фреквентност на јавување. Така, текуштиот филмски репертоар, можеме да кажеме, беше повторно ставен под контрола и беше третиран како една присутна културна ситуација. Оваа дејност на филмската критика може да се квалификува и како нејзина основна функција во културолошка смисла, како што тоа на почетокот веќе посочивме. Во оваа положба денеска е и новинската критика во "Нова Македонија", која неколку пати неделно објавува филмски рецензии од перото на Слободан Петровиќ. И оваа рубрика укажува на еден нагорен тренд во смисла на нејзина квалитативна изграденост и општествена оправданост. И покрај присуството на телевизијата и другите средства на масовно комуницирање, оваа критика опстојува не само со сво-

јата традиционална заснованост туку и со определена идејно-естетска релевантност во проценувањето на современиот филм. Во секој случај, социолошкиот аспект на оваа критика ни во кој случај не смее да биде занемарлив. Оттаму и нејзиното учество во создавањето на некои естетски стандарди, како и во создавањето можности за нивно пенетрирање во сферите на масовниот вкус.

Телевизијата, пак, иако медиум кој филмското дело, можеби, најкомпетентно може да го претстави и анализира, се уште останува на вербалните позиции на критичкото осврнување, кое мора во случајов да има достатно силен повод за воопшто да биде третирано. Ова зборува дека телевизиската критика за филмот всушност и не постои, иако јавувањата на Петар Костовски од нашите национални фестивали во Пула и во Белград и од Фест имаа понекогаш призивок на последно критичко вреднување, но сето тоа се губи во предоминантноста на елементите што ваквото кажување за филмот, без поговор, го влечат на нивото на информација.

Така, новинската критика, како што лесно може да се заклучи, останува онаа класична форма на критичко кажување за филмот. Имено, како што веќе рековме, овој критичарски модел бара исклучителна концизност и јасност во презентацијата на ставовите, максимално одбегнување на реторичност, според тоа и отсуство на можните дигресији. Токму ваквите атрибути на новинската критика ги среќаваме во освртите на Илинденка Петрушевска, кои се објавуваат во "Вечер" веќе подолго време, како репертоарски прикази. Оваа критика поседува и една специфичност, би рекле еден нов квалитет. Нејзината содржина, дадена и на мал простор, тендира кон една отвореност кон читателот, всушност кон одбегнување на сета онаа манифестација, така долго заплетувана околу филмското дело. Таа, во рамките на определен простор, делото го разгледува како естетски чин, чија конечна валоризација се случува токму во контактот со

консументот и никако поинаку. Мошне познат теоретски ефект, но во практиката тој не малку пати е заобиколуван. А всушност филмската критика, како што е повеќе пати спомнато, ја исполнува својата естетска и општествена функција, токму на начин кој безмалку егземпларно го докажуваат критиките на И.Петрушевска. Ова е можеби еден нов почеток на критичката мисла во нашите сегашни услови.

Една од присутните ситуации во македонската филмска критика беа и есеистичките обиди, како модел на едно поцелосно презентирање на определен критичарски метод и став. Како и поранешните години, ваквите обиди и сега се појавуваат во списанијата "Современост", "Разглед" и "Културен живот". Од генерацијата на постарите критичари тука се јавуваат: Ц.Станоевски, И. Емин и Г. Василевски. Кон крајот на седумдесеттите години, Г. Василевски објави во "Разглед" низа есеи во кои беше третирана актуелната состојба на македонската кинематографија. Во "Разглед", исто така, објавуваат и Б. Куновски и Т. Османли. Првиот со своите неколку мошне успешни есеистички согледувања на домашната документаристичка продукција, додека вториот со низа есеи од областа на теоријата и историјата на филмот. Во "Современост" некаде кон втората половина на седумдесеттите години, М. Чепинчиќ речиси сезона ипол објавуваше есеи во тогаш воведената рубрика "Синеастичко досие". Тука се уште и освртите на странските филмски фестивали, кои во себе имаа многу повеќе есеистичко одошто хроничарско бележење, пак од перото на Б. Куновски.

Некои нови перспективи и развојни можности на македонската филмска критика можат веќе денес да се согледаат. Пред се, мислиме дека во денешната ситуација е мошне важно конституирањето на Македонската кинотека, како институција која ја негува филмската култура и ја оживува филмската историја, а тоа се неопходни елементи на филмското созревање. Иницијативата за Отворен филмски универзитет, која Кинотека ја реализира во

соработка со Естетичката лабораторија на Филозофскиот Факултет е една особено благородна и ефикасна форма на филмска педагогија, за која веруваме дека наскоро ќе даде мошне позитивни резултати.

Тука е, да не заборавиме, и постојаната програма на Киноотека, селектирана од најдобрите класични остварувања на филмската уметност, која значително ја подобри репертоарската ситуација кај нас. Конечно, повеќегодишното континуирано излегување на "Кинотечниот месечник", како еден вид специјализирано филмско списание кое објавува текстови од областа на филмската естетика, теорија и историја, квалитативно го подобри нивото на пишаниот збор за филмот кај нас. Неговата повеќекратна функција, се повеќе станува евидентна и потребата од едно вакво гласило не би требала да биде под прашалник.

Можеби и не ги спомнавме сите моменти и ситуации од кои несомнено зависи понатамошната перспектива на филмската критика, но се надеваме дека сепак прецизираме некои битни позиции кои влијаат на тој растеж. Филмската критика што ја третиравме како една битна културолошка ситуација, денеска сепак е во состојба да биде она што е, неразделен фактор на севкупното кинематографско творештво.



XX

СОВРЕМЕНОСТА КАКО ПРЕДИЗВИК

Прославувајќи го творечкиот пат, особено на тематско-изразниот план на режисерот Јован Живановиќ, чии најнов филм "Наивко" деновиве се прикажува во нашите кино-сали неминовно ја откриваме неговата папочна поврзаност со стварноста и темата на современоста која скоро секогаш залебдува врз нашите усни штом станува збор за југословенскиот филм, но тема која бара смелост и ризик за да се реализира. А токму тие елементи ги поседува режисерот Јован Живановиќ, чии творечки опус, во неговите дваесетина години активна работа, водат кон изградувањето на идејно-естетските вредности на филмот и кон страста за документарноста, за создавањето на едно време. Започна со филмот "Зеница", филм поврзан со изградбата на истоимениот металуршки комбинат, за својот сооднос со стварноста и современоста да го продолжи во филмот "Чудната девојка", кој е поврзан со изградбата на Нов Белград а во филмот "Горкиот дел од реката" да остави документ за Белград. Неговите два последни филмови: "И ја создаде господ кафеанската пејачка" и последниот "Наивко" се поврзани со создавањето на уште еден градежен потфат на човекот, овојпат електроенергетскиот систем "Гердап".

И токму документаристичкиот елемент, екстериерот на гигантите во изградба на Јован Живановиќ му служат директно да се соочи со промената на општествената свест и нејзините специфични одрази во промената на социјалната структура на општеството. Односно промената на животниот контекст бара нов идентитет на човекот ставен меѓу дијаметралните точки на новите стопански односи и традицијата од друга страна.

Во филмот "И ја создаде господ кафеанската пејачка" Јован Живановиќ го предава немирот кој се раѓа на градилиштето; браната која симболично означува граница меѓу старото и ги отвара новите перспективи, немирот на настаните кои од градилиштето се пренесуваат во селото, настани кои преградуваат, настани кои ги менуваат човечките судбини...

Во тој декор и тој контекст е сместен и најновиот филм на Јован Живановиќ, "Наивко", кој веќе од самиот наслов ни ја покажува својата основна идеја: следењето на развојниот пат на селското момче од сиромашно овчарче до наивен сликар од големо реноме.

Филмот е граден врз приземната, лесната и на моменти плитката приказна на Жика Лазиќ, која на моменти делува и нереално па дури и наивно. Режисерот во својата творечка постапка ја следи верно приказната на Лазиќ, така филмот и покрај амбициите да се издигне во еден раскошно интониран филм кој ќе се движи од лесната насмевка до горчливата приказна за нашите динари не ги надминува рамките на една подобра просечност.

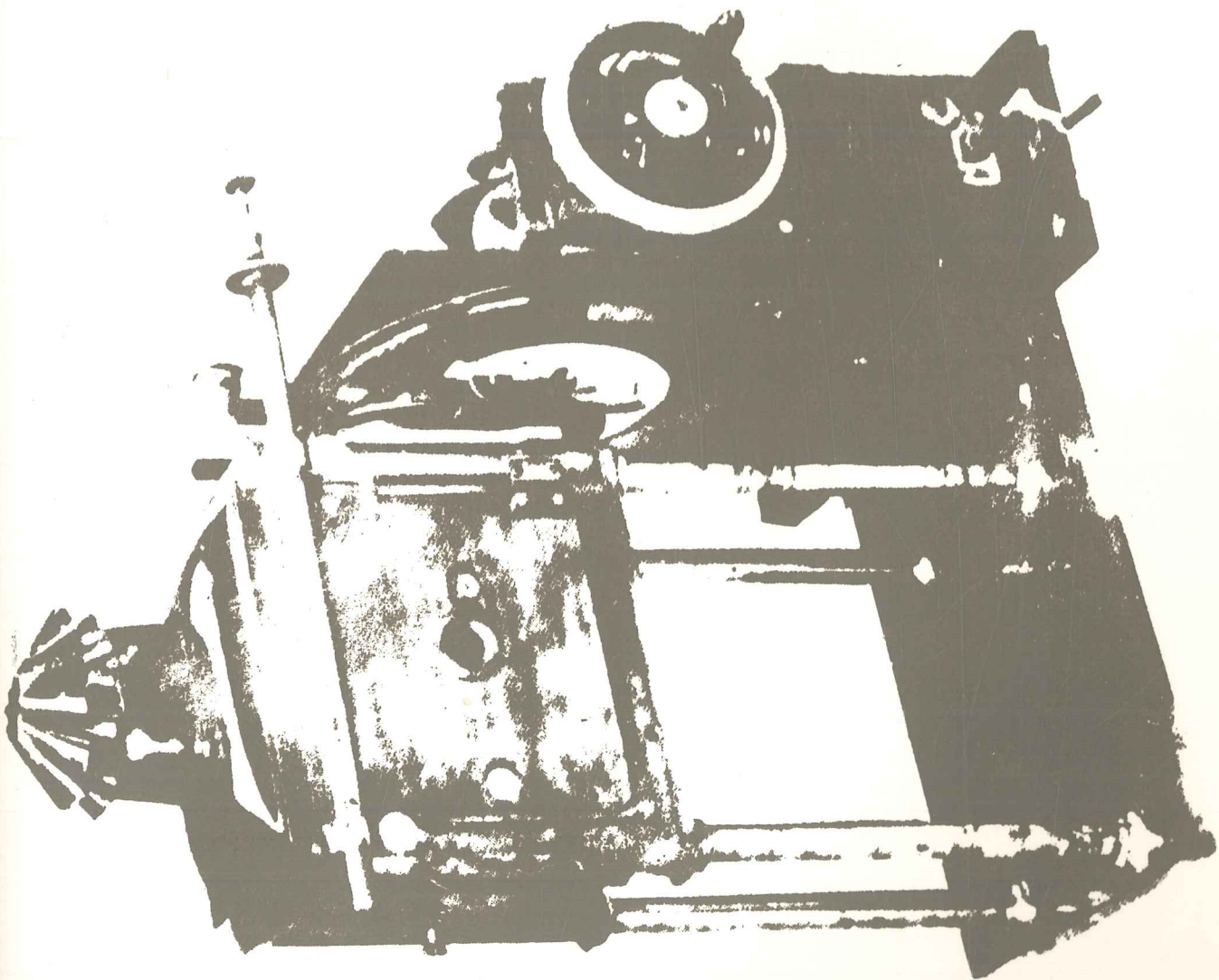
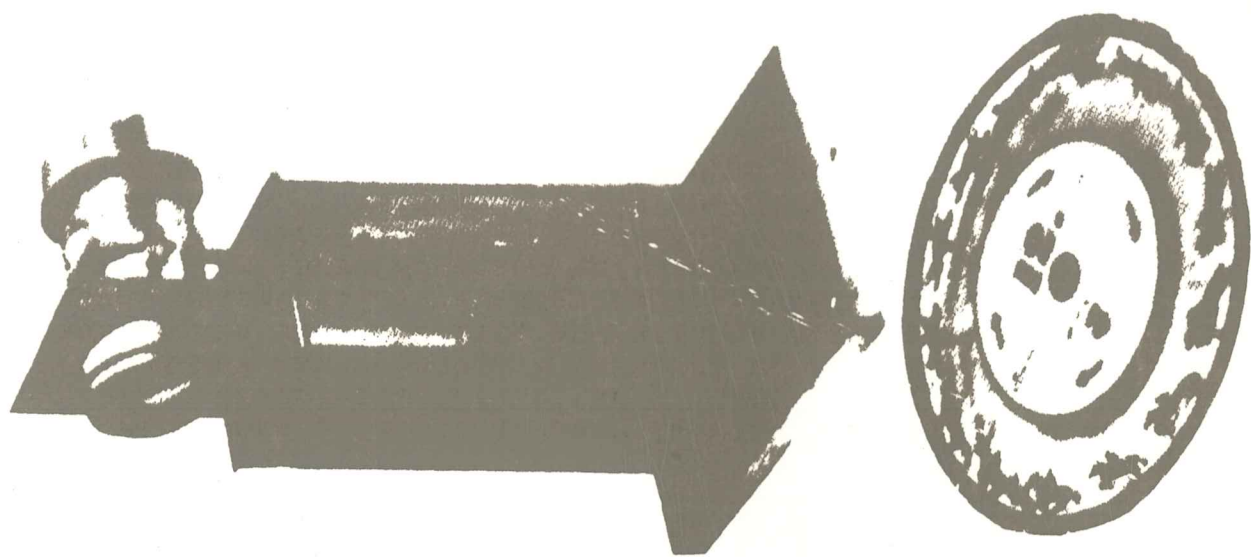
Во првиот дел од филмот се чувствува сигурната рака на режисерот Живановиќ, додека тој го води дејствието на филмот; кога ги отсликува новонастанатите промени и судирите меѓу традицијата и новото (овојпат; уметникот и уметноста), но откако Бузга ќе се вивне во светот на наивното сликарство, Живановиќ како да ја губи контролата па работите по малку добиваат хаотични размери; се префрлува на меѓусебните односи на луѓето, на нивната гордост која граничи со глупоста и не му допушта на човека да ја признае туѓата величина; така сите сакаат да станат "наивни сликари" занесени од парите. Но светот на уметноста има свои правила, свои патишта. И во овој филм како во добрите комедии победува доброто, победува љубовта.

За добриот впечаток што го остава во целина филмот "Наивко", најголема заслуга имаат артистите Љубиша Самарџиќ, Бата Живоиновиќ и Радмила Живковиќ кои со извонредна сигурност и шарм ги толкуваат насловните улоги, а зад нив не заостануваат ни Павле Вујисиќ, Слободан Алигрудлиќ, Драго Чума, Драгутин Фелба, Влада Поповиќ и други. Ќе биде неправда ако на крајот не ја спомнеме и импресивната камера на Карлос Феро, која ги пренесува прекрасните предели помеѓу Лепенскиот вир и клисурата Вратница.

Јован Живановиќ уште еднаш докажа дека има смелост да му пристапи на ризикот скриен зад феноменот на стварноста и современоста како тема на домашниот филм и да истрае во својот пат, па макар тој бил и "наивен". Токму оттука овој филм соочен со разни жирија, можеби нема да ја издржи нивната вивисекција, но затоа ќе ја има публиката, што е неговата најголема награда.

Владимир ПОПОВ
("Млад борец")

XX



XX

ЛЕБ И ЧОКОЛАДО

Доаѓајќи на белградскиот ФЕСТ, режисерот Брусати, веројатно не очекувал да се вклопи во постоечкиот стандард на оваа реномирана смотра. Неговиот "Леб и чоколадо" ниту по "Форма" ниту по "Содржина" не припаѓа на големата струја на Модерниот филм, која се одделува со складно извајаната фигура на современиот анти - јунак, ниту може да ги сподели комплиментите за техничка супериорност со останатите дела, а сосема сигурно не ја следи современата метода на индуктивни метафори. Напротив, Брусати се карактеризира со дедуктивно размислување - од една воопштена ситуација (фрустрација, осаменост, неснаодливост, однапредување) тој не враќа кон секојдневните преживелици на еден италијански гастарбајтер, за да (повторно дедуктивно) не увери дека сите неволји се создадени од постоењето на социјални дивергенции, разложувајќи го "економскиот детерминизам" на безбројни докази за неговата теориска супермација.

Но токму тоа, се чини, му овозможи на Брусати да ја придобие нескриената воодушевеност како од страна на публиката, така и од страна на критиката. (Да потсетам - доби највеќе гласови од публиката на годинашниот ФЕСТ). "Леб и чоколадо" е правен со едноставни линии, прикриена драматика и предаден низ едно "мешање на стилови". Имено, тука комеди дел арте се заменува со сатира, а таа пак со карикатура. Обичната, пристодушна комедија служи како увод во дејствието, сатирата ги разоткрива односите меѓу зачурената, самозадоволна неприступечност на швајцарските работници, од една страна, и безизлезната сиромаштија на италијанските гастарбајтери, од друга. Сето тоа кон крајот на

Филмот се подига на степен на карикатура (работникот кој живее во кокошарник и кој ги "стекнал" особините на оваа домашна птица, во часовите на одмор се воодушевува од убавиот живот на неговите газди, - кој од неговиот "прозорец" му изгледаат како божества), за да конечно го заврши дејствието со еден полутрагичен заклучок за отупеноста на класната борба, за сфаќањето на "Фатална предодреденост" кон сиромаштвото на бедните - но не како дефинитивен заклучок, туку како опомена.

Содржината на случките која сигурно може да се поврзе со секојдневноста на било кој гастарбајтер, по својата парадоксалност на моментите е толку силна, што во една слободна компарација, може да се спореди со Гоголевиот "Шинел". Но без оглед како ќе го третираме Брусатиевиот хумор, тој е секогаш близок и очовечен, предаден како самоисмевнување тој содржи јасно насочени острици и алузии.

"Леб и чоколадо" е сигурно филм со класичен костум, но со домет кој го свртува далеку пред најавангардните остварувања.

Љубомир КОСТОВСКИ
("Студентски збор")

XX

XX

ВО ЦРНОТО...

Не еднаш имаме констатирано дека нашиот филм денес - оној што на некаков начин "црн" - е така песимистичен, така циничен и суров. Овие согледувања имаат и конкретна своја оправданост која речиси никој не е во состојба да ја негира бидејќи во таа смисла е согледана суштинската стварност на филмското дело и токму оттука е и самата констатација.

Меѓутоа, за посебна дискусија во оваа смисла е самата инспирација на авторите - поконкретно приодот кон реализацијата на самата тема која во проектот често пати не е така "црна" како што изгледа откако филмот ќе биде готов. Сигурно тоа не значи дека се изопачува суштината на филмскиот проект кој пред тоа е прифатен од повеќе Фактори, но во секој случај дојдува до израз самата изразна форма за која режисерот се одлучил... а потоа дојдува дури и до "бункерисување". За среќа (или за несреќа) таков случај во македонската кинематографија до денес немаме, а сигурно тоа потреба да значи и дека е "неспходен". Меѓутоа, во оваа смисла се разоткрива и една друга вистина за која најчесто ни е тешко да говориме. Тоа е сигурно недоволната креативна способност на нашите режисери кои многу тешко па речиси и никако не можат да се одлепат од најкласичното и во случајов најкомплицираното.

Не е случајно што "црната серија" во новиот југословенски филм временски е сврзана за авторската кинематографија. А во исто време не значи со сето тоа дека е чување со глава во ѕид - ако како основа трпи објективната стварност - вистината која доживува на одреден начин една субјективна надградба зависна од самиот автор.

Досегашното ни служи само како подлога за размислување. Зад нас е вистина една огромна материја која овозможува согледување на се она што недостасува во нашиот филм. Последно што гледавме е "ЖЕД" на Рули Османли, "Придружниците" на Душко Наумовски и "Тапанџиите" на Мето Петровски. Тука припаѓа и Трајче Попов со "Свадбата на Шарпланинецот" кој иако награден во Белград неноси со себе таков критериум кој би можел да задоволи во онаа смисла која филмската уметност денес ја карактеризира. Додека пак за другите два кусометражни филмови може уште помалку да се говориза креативниот потфат и ако на располагање имале и двајцата автори извонредни теми.

Голем дел од критика прилично остро се осврна на "Жед" - а притоа сигурно и постоеја елементарни факти за такво критикување. Од се она до сега што е познато за "Жед" со сигурност може да се каже дека филмот не е анализиран целосно и ако се напишани толку многу критички страници. Не негирајќи ги слабостите во овој филм - просто остануваме должни да ги расветлиме оние вредни страни кои и често пати се неповторливи. Всушност навистина голема грешка и пропуст би било ако не се истакнат оние најсветли страници во овој филм.

Највредното во овој филм е Марко - така карактеристичен, така близок, потполно реален и делува така снажно што навистина многу ретко може да се повтори. По уметничка вредност Марко на Ацо Јовановски во "Жед" може со сигурност да се мери со вредностите на Манданата на Петре Прличко во "Мис Стоп" на Жика Митровиќ. И не само овој лик на Марко. Во "Жед" на Рули Османли мошне блиски се и Катерина (Неда Спасоевиќ), а посебно изненадување во оваа смисла беше ликот на учителката што го толкуваше Јадвига Митревска. Многумина за Јадвига и би поставиле прашање за точноста на оваа констатација. Објаснување е само едно: во овој филм далеку поуверлив лик на селската учителка е што го толкуваше Јадвига од другите два кои потполно беа измистифицирани.

Учителката (Јадвига Митревска) може да се сретне во секое наше училиште во секое село – така карактеристична, мила, потполно реална и ослободена од секакви несвојствености и прилепувања што би довело до мистификација и потполно изопачување на една стварност карактеристична за ова време и овие животни услови.

За разлика пак од овие три вредно остварени ликови, во "Жед" на Рули Османли, останатите, или најголем дел од јунаците во филмот добиле една мистификациона димензија што ни далеку не може да се препознаат како карактеристични за денешното наше време просторот и сите други моменти во кои се одвива филмското дејствие на "Жед"...

Во нашето денешно (печалбарско и повеќе испразнето село) не може да се сретне ниту еден барем сличен претседател на месната заедница како оној што го имавме во "Жед" (Дарко Дамевски). Едноставно – воопшто тој како што го видовме во овој филм не може да се одржи во средината во која живее. Овде треба да кажеме нешто и за ликот што го оствари Павле Вуисиќ, односно вујчето лик кој е посебно туѓ а пак за мучачосите не треба да станува ни збор – тие се во потполност вакви какви што се прикажани) измислени. Попот (Коле Ангеловски) во случајов се јавува како "мала вода во голема" и чини еден вид врска меѓу реалното и мистификацијата во овој филм.

Но како и да е сето тоа претставува една здрава вистина која очигледно се вклучува во ова филмско време во кое живееме денес, а како основна негова карактеристика е настојувањето по секоја цена афирмација низ идните и темите на социјалистичкиот хуманизам, посебно карактеристичен во остварувањата на овој филмски реализам кој се повеќе се истакнува со својата скржавост и исфорсирани манири и пораки. Секако сето ова е типична карактеристика на телевизискиот меди-

XX

АФИРМАЦИЈА НА ХУМАНОСТА

Здравко Велимировиќ е еден од ретките југословенски синеасти, за кого литературата е не само основа за сценаристичка материја, туку предизвик да се реализира оригинално филмско дело. Велимировиќ не оди кон нејзино буквално пресликување, туку делото е само инспирација, повод за едно своевидно видување и доживување на еден свет и живот сфатен како траење, како процес а не како дефинитивен чин. Велимировиќ, би се рекло, ја преточува литературата во еден сосема нов – филмски медиум кој се здобива со своја автентичност и оригиналност.

Ваквиот однос кон уметничкото дело, сфатено како самиот живот, единствено и може да резултира со автентични дела изразени во домен на некоја друга уметност. И затоа Велимировиќ на шпицата нагласува дека филмот е работен по мотивите на романот "Дервиш и смрт" на Меша Селимовиќ. Независно од она како ние го сфаќаме едно литературно дело и во кој домен очекуваме да го откриеме или препознаеме во филмот работен според него е пред се наш проблем а не и на авторот. Може да се постави прашањето колку едно филмско дело работено според литературно дело го одразува неговиот дух и време? Сите други специфичности остануваат во домен на синеастот кој го реализира филмот, како негов личен однос кон светот на делото и светот на филмот, кои на моменти можат да се приближуваат, изедначуваат па дури и исклучуваат.

Основниот проблем што го поставува романот на Меша Селимовиќ е: што може да добие од животот и во животот човек кој, инаку, се загубува? Во

основа тоа е и предмет на самиот филм. На ова егзистентно прашање се обидува да одговори главниот јунак, шеик Ахмед Нурудин. Шеикот Нурудин, засолнет од ветрометините на животот во заветрината на својот религиозен ред, своите животни дилеми ги разрешува во "дијалог" со бога.

Ненадејната смрт на брат му, без вистински повод и причина, ја полулкува неговата рамнотежа и тој чин и обид да ја поврати во дијалог со луѓето. Во траењето на тој кавкијански процес, во кого несреќниот шеик е и судија и сведок и обвинет!

Тој не е само бунтовник, туку пред се човек кој прави напор да задуши една друга побуда во себе. Тој е се уште млад за да има желби, а во ист час и доволно стар за да почне да ги реализира. Тој е ставен во ситуација да делува онака, како што требало тоа да го прави многу одамна, кога сите заблуди и вистини воделе кон некоја цел.

Смртта на брат му Харун, судбината го поврзува со многу личности. Во тој мозаик на несекојдневни судбини, значајно место им припаѓа пред се на Хасан, промашен на полно, другува со секого, тргува и пијанчи, неговата зла судбина е убавата дубровчанка која станува цел на неговиот живот. Неговата сестра, жената на кадијата, Ајни ефендија млада е, одлучна и бујна. Годиците не и дозволуваат да размислува за принцот од бајка, туку го прифаќа животот онаков каков е. Нејзиниот маж, глув и нем за се што е човечко, нема ни една своја мисла: како осуден, тој зборува со цитати без смисла и значење.

Од широката лепеза на промашените судбини со својата животна филозофија се наметнува пред се Муселим, муфтијата, таинствениот Исаку, Мула Јусуф, чуварот на муфтијата, кој на избразданото лице со рани на кое му е испишана судбината на воин кој имал илузии и надеж за некој

висок чин во армијата завршува како чувар. Бпечатлива е неговата молба упатена до шеик Нурудин, дека тој, заслужил многу повеќе, а не добил ништо од животот.

Сеќавањата на единствената љубов во животот од која остана еден син како единствена убавина во животот. Љубов која се случила во раната младост, но која трае и не може да се заборава. Нурудин без прекин се враќа кон неа, како кон некоја светлост што свети во мрачната пустина на животот.

Филм чија основна вредност е во афирмацијата на хуманоста. Иако Велимировиќ во својата реализација осцилира, сепак овој филм проникнува во самата душа на човекот, во самата суштина на живеењето. Реализиран со чувство за внатрешно отслушување на човекот, на шеикот Нурудин во извонредна интерпретација на Воја Мириќ. Во филмот настапуваат уште Борис Дворник, Бата Живоиновиќ, Оливера Катарина, Фарух Беголи, Вељко Мандиќ, Абдурахман Шаља, Бранко Плеша и други. Камерата е на Ненад Грчевиќ.

Мето ПЕТРОВСКИ
("Вечер")

XX

XX

"СОБЛЕКУВАЊЕ"

По успешниот пробив на еден друг голем синеаст од словенско потекло, Роман Полански во тешко достапните американски студија кои гарантираат успех и реноме од светски размери, - и чехословачкиот режисер Милош Форман влегува во орбита на светскиот пласман со својот американски "првенец" - "СОБЛЕКУВАЊЕ". Прогласен за еден од најдобрите филмови на овојгодишниот "ФЕСТ" во Белград, добитник на "Гран-при" во Кан во 1971 година, овој филм конечно дојде и на нашиот репертоар, за големо задоволство на љубителите на филмската уметност.

Заминувајќи за Америка, Милош Форман ја понесе со себе смислата за проникнување во психата, карактерите и судбините на "малите луѓе" (веќе потврдена во чехословачките филмови "Црниот Петар", "Љубовта на една русокоса" и "Гори, моја госпоѓице"), како и способноста за хуморно воочување и разголнување на вистината, сокриена во секојдневните човечки драми. Доаѓајќи во Америка, тој пронаоѓа за себе филмска тема во една случка инспирирана непосредно од животот. Во едно обично американско граѓанско семејство, 15-годишната ќерка (Лина Хикок) ги напушта своите родители, навидум без никаква причина, и додека неснаодливите родители безуспешно ја бараат - таа бесцелно лута и снове низ подземјето на Гриниџ - вилџ, барајќи се себе си и смислата на своето постоење во еден хипи - свет, толку различен од светот на своите родители, барајќи го своето право да биде и таа личност, независна и поинаква од нив.

Очаените родители ја утопуваат својата болка во залудните напори да ја пронајдат, попаѓајќи во бизарни ситуации, кои уште повеќе го продлабочуваат јазот помеѓу двете генерации.

Со тоа оваа навидум обична случка, ова "бес-причинско" бегство од родителите, во милионскиот град поприма димензии на застрашувачка појава, прераснувајќи во симбол на протестот на младата генерација, упатен до конформизмот на возрасните, а пораката на Форман предупредувачки укажува на опасноста која им се заканува на луѓето поради невозможноста да се сфатат и разберат меѓусебно.

Начинот на кој Форман ги искажува овие едноставни, не многу оригинални, но и потресни вистини, е бескрајно шармантен, непринуден, автентичен. Тој се одликува со извонредна опсервација, неконвенционален период и искреност при воочувањето на карактеристичен детаљ. Освен непотребната (по наше мислење) епизода со додворувачите на мајката во вариетето, како и освен нешто избрзаното и недоразвиено до сите свои можности финале – овој филм е вистински арсенал на успешни решенија и духовити обрати. Критичкиот поглед е насочен рамноправно и безрезервно кон двете групации – кон беспомошноста и депласираноста на возрасните исто волку и кон бесперспективноста и самозалажувањата на младите искажани низ нивните гротескни портрети. Над сето тоа доминира хуморот, како фино излеан амалгам, во кој се крие вистинскиот став и недеklarативната порака на авторот.

И токму поради оваа, хуморна страна на природот, Форман и покрај разорната сила на своите предупредувачки аргументи, кои демаскираат една етика, па дури и структура на едно општество, – нема претензии свирепо да се пресметнува со тоа општество, ниту да му упатува некакви префорсирани или дидактички аларми. Големината на филмот "СОБЛЕКУВАЊЕ" е токму во оваа непринудена форма на критиката низ воочување, низ детаљ, низ хумор. Хумор кој не е деструктивен, туку е

во својата основа хуманистичен, и кој не тера да си ги приспомнине зборовите кои во една прилика ги искажал самиот автор: "хуморот е најдобриот начин на луѓето да им се влее самодовербата".

Александар Гурчинов
("Нова Македонија")

XX

