

УНИВЕРЗИТЕТ „Св. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ - СКОПЈЕ  
ИНСТИТУТ ЗА СОЦИОЛОГИЈА



Магистерски труд

# Филмот како ангажирана уметност

Кандидат:

Марија Димитровска

Ментор:

Проф. д-р Антоанела Петковска

Скопје, декември 2012

## СОДРЖИНА

<b>1. ВОВЕД</b> .....	<b>3</b>
1.1 Природата на филмската уметност.....	5
<b>2. ТЕОРЕТСКИ ДИСКУРСИ ЗА ФИЛМОТ</b> .....	<b>13</b>
2.1 Филмот – утопија или апсолутно зло?.....	14
2.2 Филмски реализам.....	16
2.3 Европската авангарда.....	17
2.4 Франкфуртската школа.....	20
2.5 Идејата за авторството.....	22
2.6 Филмскиот жанр.....	24
2.7 Марксистичката филмска теорија од 1960-тите.....	25
2.8 Прашањето за филмот како јазик.....	27
2.9 Психоаналитичка филмска теорија.....	28
2.10 Културните студии.....	29
2.11 Постмодерна филмска теорија.....	31
2.12 Постструктурализмот во филмската теорија.....	35
2.13 Феминистичка, квир и расна теорија за филмот.....	37
2.14 Филмот во современите теоретизирања за масовната култура.....	39
2.15 Кинематографијата од Третиот свет.....	41
2.16 Пост-кинематографија: дигиталната теорија и новите медиуми.....	47
<b>3. МЕТОДОЛОШКИ ПРИСТАП</b> .....	<b>49</b>
<b>4. АНАЛИЗА НА ФИЛМ</b> .....	<b>53</b>
<i>Крстарицата Потемкин (Броненосец Потёмкин)</i> .....	53
<i>Раѓањето на една раса: анализа на Раѓањето на една нација (The Birth of a Nation), Однесено со виорот (Gone With the Wind) и Боја на пурпурот (The Color Purple)</i> .....	56
<i>Модерни времиња (Modern Times)</i> .....	61
<i>Метрополис (Metropolis)</i> .....	65
<i>Бразил (Brazil)</i> .....	69
<i>На Запад ништо ново (All Quiet on the Western Front)</i> .....	71
<i>Животот е убав (La vita è bella)</i> .....	74
<i>Кабаре (Cabaret)</i> .....	80
<i>Строго контролирани возови (Ostre sledované vlaky)</i> .....	83



<i>Постјугословенска кинематографија: анализа на Убавите села убаво горат (Лепа села лепо горе), Подземје (Подземље) и Пред дождот</i> .....	87
<i>Граѓанинот Кејн (Citizen Kane) и Ке падне крв (There Will Be Blood)</i> .....	97
<i>XX век (Novecento)</i> .....	104
<i>Апокалипса сега (Apocalypse Now)</i> .....	107
<i>Дискретниот шарм на буржоазијата (Le charme discret de la bourgeoisie)</i> .....	110
<i>Z (1969)</i> .....	112
<i>Лет над кукавичјото гнездо (One Flew Over the Cuckoo's Nest)</i> .....	114
<i>Пеколен портокал (A Clockwork Orange)</i> .....	117
<i>Фелини Сатирикон (Fellini Satyricon)</i> .....	120
<i>Часови (The Hours)</i> .....	123
<i>2001: Вселенска одисеја</i> .....	126
<i>Неславни копилиња (Inglorious Basterds, 2009)</i> .....	131
<i>Лавиринтот на Пан (El laberinto del fauno)</i> .....	133
<b>5. ЗАКЛУЧОК</b> .....	139
<b>APPENDIX I</b> .....	143
<b>APPENDIX II</b> .....	160
<i>Награди на Академијата</i> .....	160
<i>Награди од критиката</i> .....	162
<i>Награди на филмски фестивали</i> .....	163
<b>КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА</b> .....	164
<b>ДОПОЛНИТЕЛНА ЛИТЕРАТУРА</b> .....	167

## 1. ВОВЕД

„Не постои крај. Нема почеток. Постои само неверојатната страст за живот.“

- Федерико Фелини

Филмот, седмата и најмладата уметност, претставува типичен репрезент на модерната и е најголемата нерешена енигма за односот на уметноста и индустријата. Тоа е првата и сеуште најголема индустриска уметничка форма која успеа да оствари доминација над културниот живот во XX век и се бори да ја одржи истата и во ерата на Интернетот. Доминантната уметничка форма на дваесеттиот век е родена во склоноста кон машинерија, движење, оптичка илузија и забава за масите од деветнаесетиот век. Предисторијата на филмот е лавиринт од откритија, иновации, делумни решенија и неуспеси. Сепак, најголемиот дел од пионерите на „подвижните слики“ имале визија за нив како за иновација во служба на науката-Луј Лумиер (Louis Lumière)кажал: „Мојата работа беше насочена кон научно откритие. Никогаш не се впуштив во она што се нарекува продукција“ (Lumière според Parkinson, 2002: 7). Ако визуелната уметност ја подложиме на психоанализа, практиката на балсамирање на мртвите може да ја наведеме како фундаментален фактор за создавањето на филмот (Bazin, 2005: 9). Да се зачува вештачки телесното претставува симболичка побуна против незапирливото течење на времето. Паралелната еволуција на цивилизацијата и уметноста ги има ослободено визуелните уметности од нивната магична улога. Луј XIV (Louis XIV) не бил балсамиран. Се задоволил со својот портрет од Ле Брен (Le Brun). Денес создавањето слики нема само антропоцентрична, утилитарна намена. Повеќе не е во прашање животот по смртта, туку се работи за еден поширок концепт, создавањето посебен свет со сопствена привремена егзистенција.

За прв пат во светот се создава слика без креативната интервенција на човекот. Сите уметности се базираат на присуството на човекот, само фотографијата произлегува од неговото отсуство (Ibid.: 13). Оттука произлегува шармот на семејните албуми. Оние сиви или сепија сенки, фантомски и скоро непрепознатливи, не се само традиционални семејни портрети, туку вознемирувачкото присуство на живот фатен во одреден момент на неговото траење, ослободен од својата судбина; не преку

престижот на уметноста, туку преку моќта на еден механички процес: бидејќи фотографијата не создава вечност, таа го балсамира времето, спасувајќи го само од соодветното расипување. Динамичкиот карактер на филмот се смета за еден од неговите најначајни атрибути. Според Базен: „Фотографијата е некомплетна бидејќи нејзиниот моментален карактер овозможува да се фати само дел од времето. [Наспроти ова] Филмот создава модел на објектот онака како што тој постои во времето и, уште повеќе, создава чувство на траење на тој објект“ (Ibid.:97).

Механизацијата својата најсликовита фрагментација ја доживува при раѓањето на филмот, кој со чисто механичко забрзување на слики го пренесува гледачот во еден свет на создавачки конфигурации и структури. Настанокот на подвижните слики се совпаѓа со појавата на масовната публика. Тоа е медиум кој е најподатлив за масовно прикажување-оние кои биле заинтригирани од филмот ја претставувале првата масовна публика во денешна смисла на зборот. Карактеристика на „новите“ уметности е да бидат општо разбирливи, а со тоа да не бидат површни; единствено филмот е уметничка форма, каде што ваката дистинкција е забележлива. Во ниту еден друг уметнички облик уметнички развиените и значајни дела на Ејзенштајн (Eisenstein), Пудовкин (Pudovkin) и Рене Клер (René Claire) не би имале толкав успех кај широката публика (Hauser, 1986:147). Денес превалентно е гледиштето дека улогата на филмот во нашата култура оди подалеку од тоа истиот да се третира единствено како естетска творба. Проекцијата на подвижните слики се одвива во арена каде задоволството на публиката е доминантен репер за квалитет. Од една страна, се работи за популарна уметност, која се потпира на масовна публика, но истовремено претставува и авангардна, елитна уметност придвижувана од сè потесен круг продуктивни и рцептивни елементи. Но, филмот се развил како масовен медиум, бидејќи уште од почетокот ги исполнувал неговите технички и економски претпоставки. Самиот метод на негово креирање, умножување и ширење придонеле уште од почетокот да прими карактер на масовен артикал и да стане идеален инструмент на забавната индустрија. Имено, додека уметноста бара необично интензивна активност на мислите и фантазијата, филмот веќе во себе го носи резултатот од онаа активност која инаку би му припаѓала на примачот и го води истиот од една претстава кон друга. Филмот со право од некои е наречен *Biblia pauperum*, „сликовница на животот за оние кои не можат да читаат“ (Ibid.:148).

Во ниту еден уметнички облик не доаѓа до заемно дејствување и спојување на просторот и времето толку јасно и толку одлучно за структурата на делото како што

тоа се случува на филмското платно. Примереноста на техничките средства за совладување на просторниот и временскиот момент се толку совршени што се добива впечаток дека приказот на времето во целата модерна уметност е условен од филмот.

### *1.1 Природата на филмската уметност*

Како уметничка форма и технологија, филмот постои едвај стотина години. Првите технички средства за снимање на подвижни слики се појавиле во последната деценија од XIX век речиси симултано во САД, Франција, Германија и Велика Британија (Nowell-Smith, 1997: 19). За дваесетина години, филмот се раширил насекаде низ светот; развил софистицирана технологија и бил на пат бил да стане главна индустрија, обезбедувајќи ја најпопуларната форма на забава насекаде низ светот. Освен како забава, филмскиот медиум се ставил во служба на образованието, пропагандата и научните истражувања. Првобитно израснат од фузија на уметнички елементи како водвилот и мелодрамата, брзо се стакнал со уметничка дистинктивност, која сега започнува да се губи пред заканата од новите форми на масовна комуникација и забава.

Филмот е индустриска творба по дефиниција, според користењето на индустриската технологија како за правењето така и за прикажувањето на истиот. Тој е индустриски и од друг аспект, во таа смисла што за да привлече поширока публика сукцесивните процеси на продукција, дистрибуција и егзибиција се индустриски организирани во моќна машинерија, карактеристики кои се врзуваат за капитализмот. Филмот е индустриска уметничка форма-овој факт за традиционалната естетика е проблематичен. Важна дистинкција помеѓу филмската индустрија и другите креативни индустрии е тоа што филмот ретко, речиси никогаш, не бил медиум за елитите. Печатените медиуми, се разбира, биле резервирани за писмената публика, и се до 1830-тите биле резервирани за луѓето со значајни приходи и влијателни позиции во општествениот живот. Додека елитниот период на радиото и телевизијата е релативно краток и повеќе врзан за ограниченост од техничка природа, филмската индустрија уште од самиот почеток е дизајнирана да биде популарен масовен медиум (Schement, 2002: 346). Филмот не е само највисок израз на технологијата, туку, парадоксално, ја нуди најволшебната стока: алтернативна реалност. Токму затоа се истакнува како медиум кој го „продава американскиот сон“. Меклуан тврди дека токму новинарската

фотографија ги одвратила високите класи од впечатливо покажување на богатството (McLuhan, 2008:257). Разузданиот живот кој им го зела на богатите, филмската слика дарезливо им ја дала на сиромашните.

Процесот на правење филмови повеќе се има сменето од 1980-тите до денес, отколку во осумдесетте години постоење пред тоа. Промените од аналогна кон дигитална технологија го зголемуваат дијапазонот можности за снимање и манипулирање со сликите и звукот. Повеќе не постои (ако некогаш и постоел) стандардизиран процес на правење филм. Единствено е сигурно е дека натамошни промени се неизбежни.

Ако филмската уметност овозможува појави кои создаваат „израз на стварноста“, тогаш таа освен што имитира, треба кај гледачот да произведе егзалтација. Синеастот може да забавува, да ја направи стварноста разбирлива, да им даде форма на стравовите. Гледачот е суштество кое е ослабено од иреалната природа на претставите на кои прифатил да присуствува. „Филмовите ја ослободуваат мислата“ - не станува збор за создавање дистанца туку и создавање чувство на слобода на гледачот, ставен во ситуација каде што може да го замислува сето она што филмот експлицитно не го порачува. Според Грирсон (Grierson) филмската уметност не го оправдува своето постоење со самата себе, туку со својата општествена утилитарност; таа во крајна линија е само машинерија за образование и убедување. Главна улога на филмската уметност, според Грирсон припаѓа на еден конгломерат од ентитети, од економско-политички до идеолошко-морални. Така, филмската уметност станува, многу едноставно, средство кое поприма разни облици, тежнеејќи некогаш кон едукација, некогаш кон пропаганда (Grierson во Omon, 2006:73-77). Хаузер (Hauser) забележува дека постои тенденција културните творби да се осамостојат од околностите на своето настанување, да станат цел за себе, да се објективизираат и од средства за меѓусебна комуникација и соработка да станат творби со сопствена апстрактна вредност, споменик, фетиш; меѓутоа овој ларпурлартизам ја наметнува тезата дека уметникот не е ништо повеќе, туку автор на своите дела. Во стварноста ова е невозможно, исто како што е не постои публика која би била пасивен примач на уметничките дела (повеќе во Hauser, 1986:247). Филмската уметност не се создава во социјален вакуум и не може да постои одвоено од општеството.

Уметноста, специфичниот облик на човечка комуникација, ја обликува нашата ментална рамка, нашата емоционална текстура, нашиот јазик, нашиот тонски и

визуелен пејсаж, нашето разбирање на минатото и сегашноста, нашите чувства кон другите луѓе, нашиот сензибилитет. Говорејќи за филмската индустрија, францускиот режисер Марин Кармиц (Marin Karmitz) ќе каже:

„Зад индустрискиот аспект, постои и идеолошки. Звукот и сликата отсекогаш биле користени за пропагандни цели, а вистинската битка во овој момент се води околу тоа кому ќе му биде дозволено да ги контролира светските слики и на тој начин да продава одреден начин на живот, одредена култура, одредени производи и одредени идеи.“(Karmitz во Смирс, 2004:27).

Идејата за уметноста се однесува на воопштување за природата на стварноста. Кога се обидуваме да ја дефинираме, наидуваме на мноштво случаи, случаи кои одговараат на некои, но не на сите критериуми кои оваа идеја ги изразува. Под уметност вообичаено се подразбира дело кое има естетска вредност, како и да е одредена истата; дело кое оправдува една кохерентна и издржана естетика (Becker, 1982:138). Според оваа дефиниција на Бекер, категоријата уметност е општествено определена; би било погрешно да ја ограничимо уметноста само на она што во западниот свет се третира како *висока култура*. Уметноста е широко поле на општествени активности, во кои се одвиваат специфични облици на комуникација. Според Хаузер, уметноста го чини супстратот на нормативното естетско однесување само до онаа мера во која останува во врска со тоталитетот на конкретниот, практичен живот, додека останува двигател и во себе ги апсобира искуствата кои произлегуваат од праксата на опстојување и ги вклучува во хомогените облици на своите прикази (Hauser, 1986: 21). Естетскиот феномен има значење и смисла само кога се доведува во врска со тоталитетот на животот.

Како вид на човекова културна дејност најтесно споена со неговата интима и со суштината на неговото постоење (а со тоа и предодредена да се занимава со прашањата за загрозеноста на животот), уметноста била втурнувана во историски вители и на ангажираност била поттикната од сопствените тежнења и заблуди. Од едни или други причини уметноста станува дел од идеолошките движења, па и учесник во политичките битки, и не ретко се наоѓала под удар на политичко и идеолошко насилство, што има свој одраз во самото уметничко творештво (Mitrović, 1983: 206). Ангажираната уметност има за цел да задоволи пошироки човекови потреби, пред

сèоние од културен карактер, или да се впушти во борба за сосема конкретни општествено-политички идеали. Џулио Карло Арган (Giulio Carlo Argan) вели дека постои специфична општествена интенционалност во уметноста (Argan, 1982). Музиката, театарот, книжевноста се структури на чувствата. Тие ни покажуваат на кој начин да се ориентираме кон домените кои не се дел од рационалните или логички компоненти на нашите животи. Уметноста е дел од општествената борба и не без причина е наречена *симболично бојно поле* (Смирс, 2004:15). Настојувањето да се поттикне општествена промена е поефикасно во уметничките дела кои изразуваат општествена критика во смисла на непосреден и отворен напад на одреден општествен систем во целина, или на поедини класи, на одредени институции и конвенции, на пороци и злоупотреби, каде се разобличуваат и исмеваат некои предрасуди и неправди во кои се покренува обвинение и се донесува суд, отколку во делата кои се, пред сè, израз на одредени идеологии и средства за пропаганда, дела кои само го потврдуваат веќе постоечкото или го унапредуваат она што е во настанување. Таквите дела се продукти, а не продуценти на општествените прилики бидејќи ги изразуваат тенденциите кои веќе постојат во општеството. Уметноста како општествена критика е производ на тие прилики онолку колку што повратно влијае на општеството и е условена од постоечките спротивности, напнатости и судири. Како таква секоја општествена критика во уметноста останува самокритика на општеството (Hauser, 1986:244).

Ангажираноста како термин од Сартровиот речник (Jean Paul Sartre) примарно се однесува на учеството во остварувањето на одредена идеја, движењето на некоја класа, сталеж во нејзината/неговата акција и борба. Се работи за поим од социјално и политичко значење кој подразбира активно партиципирање на индивидуата во актуелните социјални, политички и идеолошки текови, ставајќи се во функција на остварување на одредени идеи, промена на вредносни системи или цели општествени поредоци (Скаловски, 2010). Присутен од XIX век во делата на Зола (Zola) и Бихнер (Büchner), концептот за уметничка ангажираност и теориски и практично се засилува во првата половина на XX век и особено по Втората светска војна. Сартр смета дека ангажираноста како морална и политичка вредност започнува со премисата дека ние сме ситуирани во и одредени од времето и просторот во кој егзистираме, па ангажираноста се јавува како своевидна политичка верзија на егзистенцијалната автентичност. Од денешна перспектива, Адорновото залагање за одделување на уметноста од општеството и Сартровото настојување за нејзината општествена

одреденост и функција само привидно претставуваат полемички ставови, бидејќи и двајцата се согласни дека уметноста, како историски посредуван факт е секогаш ангажирана, така што не е потребно да се настојува ангажираноста да биде експлицитно присутна во уметничкото дело, ниту да се тежнее кон нејзино дефинирање.

Уметникот, вели Хаузер, своите задачи може да ги реши на два начини. Може да изрази, идеи, вредности и одредби за кои се залага во облик на експлицитни изјави – како отворено признание, како манифестна програма, како јасно искажана тенденција – или само во облик на импликации – како неизречен, нерасоткриен услов за дејноста која во тие околности е несвесна за својот светоглед (Ibid.: 177). Границата помеѓу тие два типа на ангажираност може да биде непостојана, но начелно е јасна. Значајно е да се напомене дека општественото и политичко дејствување е појако колку што помалку е изразена намерата и што помалку се бара одобрување. Голата, безобсирна, непосредна тенденција одбива, побудува сомнеж и изискува одбрана, додека латентната, скриена идеологија незабележливо влијае бидејќи не буди претпазливост.

Рано е воочена улогата на уметноста како пропагандно средство, бидејќи уште од своите почетоци била обилно користена за таа намена. Незагрозениот владејачки систем и општествениот поредок ја задоволуваат својата потреба за уметнички средства со кои би се влијаело на јавното мислење низ облици на пропаганда, панегирика и публицистика, облици кои ја демонстрираат нивната моќ; онаа власт и она општество кои имаат потреба да се бранат и оправдуваат се служат со латентни идеолошки пораки, наместо со отворена пропаганда. Пропагандата, како помалку или повеќе систематски напор да се манипулира со верувањата, ставовите, однесувањето на другите луѓе, наспроти транспарентност во пружањето информации, презентира информации со цел да изврши влијание врз публиката. Под ова се подразбира селективно презентирање, или пораки насочени кон емоционална, а не рационална реакција на презентираниот информација. Посакуваниот резултат е промена на ставот кон одредена тема кај целната група (Pearson и Simpson, 2005).

Пропагандата, едноставно, претставува дисеминација на информацијата. Се работи за промоција на идеи или концепти со намера да се влијае на конкретна публика. Терминот се употребува да се опишат низа практики во филмската, но и медиумската пракса воопшто, преку институционалните напори на владините агенции за информирање, да се насочат или обликуваат ставовите на гледачот за одредени теми. Пирсон и Симпсон разликуваат три видови на пропаганда: *бела*, *црна* и *сива*.



Овие идеолошки оптоварени термини даваат не само категоризација, туку го отсликуваат и моралниот дискурс за секој од нив. *Бела пропаганда* е онаа која изворот на информацијата е познат и самата информација генерално е точна; изворот и информацијата кај *сивата пропаганда* се неверодостојни; извор на информација кој зема лажен идентитет со цел да дистрибуира залажувачка и неточна информација е форма на *црна пропаганда* (Pearson и Simpson, 2005: 481). Пропагандата го придружува филмот уште од неговите први денови. Претендирањето кон објективност е споделувано како од театралниот, така и од реалистичниот пристап на филмската пропаганда.

Кога зборуваме за пропаганда во уметноста, нужно е да се нагласи дека токму таа идеолошка содржина во уметничкото дело, нераскинливо е врзана и со останатите негови компоненти – идеологијата е вклопена во естетската структура и стопена со целината на уметничкото дело. Но, идеологијата не е само заблуда, криење и измама, туку барање, желба и посакување, гледање на минатото како рефлексивна на сегашноста со поглед на иднината.

Предмет на овој магистерски труд се филмови со нагласена ангажирана, но не и нужно пропагандна содржина. Се работи за филмови кои експлицитно или имплицитно настојуваат да пренесат одредена идеја, или се ставаат во служба на одредена идеологија. Поради лесната „читливост“ на овој медиум, филмовите се совршено средство за едукација/индоктринација на публиката.

Анализата на филмот како систематски сет од кодови, правила и структури кои можат да се научат, модификуваат и претстават когнитивно претставува заедничко поле за когнитивната психологија и филмската теорија, посебно во лингвистиката и психолингвистиката. Ваквата традиција на проучување на филмот се должи на семиотичките учења на Фердинанд де Сосир (Ferdinand de Saussure). Филмот е сметан за медиум чие читање не претставува когнитивен предизвик, па во своите рани години имал нагласено дидактички карактер. Паралелно со ова се развиле дебати околу можните негативни ефекти врз ранливите групи, како младите луѓе и припадниците на ниската класа. Дебатата трае до денешен ден; важно е да се нагласи дека, и покрај големите контраверзи околу насилството на филмското платно, комодификацијата и холивудската хегемонија, филмот сеуште претставува важно средство за едукација (Ibid.: 133).

Припадниците на Франкфуртската школа во културните индустрии гледале семејна сила која со моќта на сликите ги манипулира масите (перцепирани како

недиференцирана публика, која не пружа отпор, ранлива). Тие, од друга страна, попуштаат пред верувањата и вредностите на владејачката класа која има монопол над оваа индустрија, што води кон креирање лажна свест за нивниот класен, расен, родов и етнички идентитет и интереси. И покрај ставот дека термините „масовна култура“ и „популарна култура“ содржат можности за продукција на културни елементи од самите членови на публиката, како форма на интеркултурна комуникација меѓу групите, културните индустрии во ваквите заедници гледаат само храна за својот систем на акумулација на публика и продажба. Ова не е онтолошка теорија на филмот (како теориите на Базен и Ејзенштајн), туку повеќе анализа на општественото значење на одредени, речиси стандардизирани форми, во конкретни историски ситуации.

Критичката теорија на производите на културните индустрии гледа како на продукти владеани од систем што Маркузе (Marcuse) го нарекол еднодимензионален. Голем дел од квантитативно ориентираните истражувања на филмот го игнорираат овој аспект, како и истражувањата кои примарно се фокусирани кон реакциите на публиката. Публиката не е предмет на едноставна манипулација. Според зборовите на Адорно: „...не е идеологијата неверодостојна, туку нејзиното претендирање да соодветствува на реалноста“ (Adorno, 2005: 113). Франкфурската школа ја нагласува неавтономијата, туку меѓуповрзаноста, која може да ни помогне да разбереме како економските, културните, идеолошките и политичките услови функционираше во дадени општествено-историски моменти. Од друга страна, синеастите Сига Вертов (Дзига Вертов) и Сергеј Ејзенштајн теоретизирале и практикувале кинематографија која ја предизвикува тезата за филмот како репродукција на површните општествени случувања (мимезис). Нивните филмови настојуваат да ги откријат процесите преку кои имитациите на животот се фабрикуваат и на тој начин ѝ пружаат на публиката интелектуален предизвик. За Всеволод Пудовкин (Все́олод Илларио́нович Пудо́вкин) токму монтажата е вистинското изразно средство на режисерот. Основната задача на монтажата, според Пудовкин, е да покрене одредени психолошки процеси кај гледачот. „Да се покаже нешто онака како што сите го гледаат, значи да не се постигне апсолутно ништо“, ќе каже Пудовкин (Pudovkin во Ažel, 1971:84). Повеќе вниманието на овие теории ќе им биде посветено во натамошниот текст.

Филмот е медиум кој минувал низ истите промени како и останатите уметнички форми, реализам, модернизам и постмодернизам во период помал од сто години, што ја отежнува прецизната дистинкција на овие фази во конкретен историски момент. Нашето видување на постмодернизмот естетски зависи од нашето согледување за

неговата врска со модерноста и модернизмот, при што постојат значајни разлики во поглед на уметничката форма или медиумот што го проучуваме. Филмот и покрај тоа што претставува модерна творба, во своите почетоци тесно се врзал за пред-модерната естетика. Реализмот е потчинета нишка во филмската практика за време на првите четири децении од неговото постоење; теоретски се јавува на крајот од 30-тите години на минатиот век. Има добри причини за ваквото „доцно цутење“: прво, самата реалистичка теорија имплицира дека филмот е медиум со занемарливо значење, што резултирало со насочување на режисерите, но и теоретичарите кон експресионизмот. Современата филмска теорија има потреба да се соочи со феномените собрани во лизгавиот и повеќезначаен термин постмодернизам, термин кој укажува на глобалната присутност на културата на пазарите, нова развојна фаза на капитализмот во кој културата и информацијата стануваат главни полиња на борба. Постмодернизмот, според Дик Хебдиџ покажува „неверојатна способност да го менува значењето низ различни контексти. Важно е да се забележи дека постмодернизмот ги создава услови речиси сите политички битки да се одвиваат на симболичкото бојно поле на масовните медиуми“ (Hebdige во Stam, 200:307).

Меклуановата дистинкција на ладни и топли медиуми (филмот го сместува меѓу топлите медиуми), тврди дека топлите медиуми се high definition<sup>1</sup> медиуми кои охрабруваат пасивно примање на нивните содржини од страна на публиката (McLuhan, 2008). Неговите идеи извршиле силно влијание врз Жан Бодријар (Jean Baudrillard). Бодријаровата теорија за *хипер-реалност* настојува да објасни како филмот дејствува како микрокосмос за социјална идентификација со визуелниот приказ. Бодријар се занимава со прашањето за знакот во постмодерната ера, фокусирајќи се на пролиферацијата на комуникациите преку масовните медиуми и градењето на потрошувачко општество. Овој процес се засилува низ брзиот напредок на информациските технологии и нивната способност да го внесат гледачот во еден систем на симболи од кои тој извлекува одредено значење. Значењето се изведува како резултат на врската помеѓу знакот и она што тој го означува. Но, Бодријар ќе каже дека ние живееме во ера во која знаците повеќе немаат врска со светот кој треба да го претставуваат (Bodrijar, 1991).

Анализата на филмскиот текст треба да ги реконцептуализира медиумските институции како полиња во кои постојано се обновува борбата меѓу дискурсите. Во

---

<sup>1</sup> Презаситени со податоци.

објавувањето дека „во дискурсот се обединуваат моќта и знаењето“ Фуко (Foucault, 1980:100) инсистира дека медиумските текстови не треба да се третираат како наративна манифестација на еден победнички дискурс (прифатен/доминантен) над друг (отфрлен/доминиран). Неговото видување е дека анализата треба да се стреми кон „реконструкција, со помош на она што е кажано и она што е сокриено, она од што е составен дискурсот; со различните варијанти и ефекти-според тоа кој зборува, моќта на неговата положба, институционалниот контекст; и со промена на местата и повторна употреба на идентични формули за различни цели“(Ibid.: 100).

На теориската анализа на филмот поголем простор е посветен во натамошниот текст. Но, мораме да забележиме, и покрај тоа што голем дел од теоретичарите на филмот се скептични во поглед на можностите на овој медиум да поттикне критичко размислување за општествени теми кај публиката, не може да се негира култниот статус кој одредени филмски остварувања го имаат во поглед на свртувањето на вниманието и коментарот на одредени прашања од општествено значење. Рејмонд Вилијамс (Raymond Williams, 1985) кој смета дека филмот, како и секој друг комплексен текст, ја открива структурата на чувствата на едно општество, светогледот кој ги врзува луѓето од еден историски период и географско подрачје заедно. Ангажираниот филм е и медиум за интеркултурна комуникација, презентирајќи слика за одредена култура која може да биде тенденциозна, искривена, но и општоприфатена. Начинот на кој ангажираниот филм претставува една друга стварност, овековечувајќи одредени историско-општествени дискурси и начинот на кој ваквата алтернативна реалност допира до публиката, која не е хомогена, туку напротив-која врз основа на интелектуалниот капитал различно ја доживува и реагира на истата е главниот фокус во овој магистерски труд.

## 2. ТЕОРЕТСКИ ДИСКУРСИ ЗА ФИЛМОТ

Во овој дел од трудот внимание е посветено на главните теоретски парадигми од филмската теорија. Настојувајќи да се придржуваме кон хронолошкиот редослед на појавувањето на истите, целта е да се илустрира развојот на перспективите во поимањето на филмот како медиум и уметност, но и да се расветлат начините на кои тој може да се впушти во ангажираност.

## 2.1 Филмот – утопија или апсолутно зло?

Масовната култура, односно културата создадена според масовните норми на индустриското производство, утилизирајќи ги техничките средства за масовна дифузија, се обраќа на масите, т.е. на еден циновски конгломерат од единки, собрани независно од внатрешната структура на општеството (класа, семејство итн.). Самиот поим се чини претесен, бидејќи современото општество не е дефинирано само низ неговиот индустриски карактер, туку и технички, бирократски, капиталистички, класен, квазииндивидуалистички. Во поликултурната стварност, масовната култура допушта државата или црквата да ја кочат, цензурираат, а воедно и сама се обидува да подрие и разедини други култури. Таа не е наполно автономна и не е единствена култура на XXI век. За Едгар Морен, нејзините производи сестрого одредени според, од една страна, нивниот индустриски карактер, а од друга страна, според нивниот карактер на стока за секојдневна употреба и не можат да се издигнат до естетска самостојност (Moran, 1979:17).

Печатот, радиото, телевизијата, филмот, се „ултралесни“ индустрии. Лесни според средствата за производство, ултралесни според производот, додека самите индустрии се едни од најконцентрираните. Културната индустрија има потреба од строго индивидуализирани единици. Таа постојано ја премостува основната противречност која постои помеѓу нејзините бирократско-стандардизирани структури и оригиналноста (индивидуалност и новина) на производот кој мора да се испорача. Токму постоењето на вакви противречности дозволува да се разбере тој огромен стереотипизиран свет на филмот, шансоната, новинарството, радиото од една страна, а од друга-таа постојана инвенција на истите, таа зона на создавање и талент среде стандардизираниот конформизам, бидејќи масовната култура во себе вклучува и Бресони и Брасанси, Фокнери и Велси, понекогаш гушејќи, а понекогаш развивајќи ги (Ibid.: 31). Креацијата тежнее да стане производство.

Индустриската култура почива на технички пронајдоци: кинематографијата, и посебно безжичниот телеграф. Кинематографот, апарат за снимање на движењето, станува дел од спектаклот, сонот; радиото, најпрвин со чисто утилитарна намена, станува дел од играта, музиката, забавата. Ветерот кој овие пронајдоци ги носи кон

културата е ветерот на капиталистичката добивка. Новите технички уметности се развиваат заради и благодарение на добивката.

Рефлексиите за филмот започнале со појавата на самиот медиум. Етимолошкото значење на првите називиза филмот посочуваат на различните начини на поимање на овој медиум и навестување на подоцнежните теории. „Биографот“ и „аниматографот“ ставаат нагласок на самата снимка (силна струја, во делата на Базен и Кракауер). „Витаскоп“ и „биоскоп“ го нагласуваат посматрањето на животот и го поместуваат нагласокот кон гледачот и скопофилијата, тема на психоаналитичките теории од 1970-тите. „Хронофотографот“ нагласка става на времето и така ја антиципира Делезовата (Бергсоновата) нагласка на „временската слика“, додека „кинетоскопот“-визуелната опсервација на движењето; „кинематографот“, подоцна „кино“, става знак на транскрипцијата на движењето.

Многу од првите коментатори на филмот имале амбивалентен однос кон овој медиум. Првично, постоеле паралелни тенденции на филмот да му се припишуваат утописки можности, или да се демонизира како зла творба. Иако постоеле ветувања дека филмот ќе ги смири скараните нации и ќе му донесе мир на светот, некои зборувале за „морална паника“, страв дека филмот може да го деградира моралот на публиката од ниските класи, втурнувајќи ги во девијантност. Според Роберт Стам, лесно може да се забележи конвергенцијата на „три притаени дискурзивни традиции: 1) платонското непријателство кон миметичката уметност; 2) пуританската одбивност кон артистичката фикција и 3) буржоаскиот презир кон ниските класи“ (Stam, 2000:25).

Заеднички лајтмотив за првите филмски записи бил потенцијалот за демократизација, тема која провејува со јавувањето на секоја нова технологија, сè до Интернетот. Филмската теорија од периодот на немиот филм била преокупирана со суштински прашања: дали филмот е уметност или механички снимач на визуелните феномени? Доколку е уметност, кои карактеристики го обезбедуваат тој статус? По што се разликува од сликарството, музиката и театарот? Дали филмот е јазик или сон? Дали е уметност, стока или и двете? Овие прашања биле трансформирани и преформулирани од страна на современата филмска теорија, но никогаш и наполнонапуштени.

Раѓањето на филмот условило „раѓање“ на група аналитичари кои настојувале да ја екстрахираат неговата суштина, неговите дистинктивни карактеристики. Често

цитираните дефиниции за филмот се во контекст на другите уметности-„скулптура во движење“ (Vachel Lindsay), „музика на светлината“ (Abel Gance), „слика во движење“ (Leopold Survage), „архитектура во движење“ (Elie Faure) - заедничка точка на сите дефиниции е дека филмот е уметност (Ibid.: 33).

## 2.2 Филмски реализам

Реализмот и прашањето во која мера филмот ја претставува реалноста е тема на којасе дебатира од самиот зачеток на филмската уметност. Треба да се има предвид дека се работи за двосмислен термин, во зависност од тоа дали реализмот го сфаќаме како средство за прикажување на стварноста, односно како способност за нејзино согледување, или го третираме од културен и историски аспект, кој се доведува во врска со реализмот како правец во книжевноста и сликарството во XIX век. Имено, францускиот книжевен реализам нагласувал субјективно гледање и документарно создавање на фиктивни светови.

За филмските реалисти Андре Базен и Зигфрид Кракауер (Siegfried Krasauer), механичките средства за фотографска репродукција ја гарантираат објективноста на филмот. Како што Базен вели во *Онтологија на фотографијата* (*The Ontology of the Photographic Image*): „за прв пат сликањето на светот се одвива автоматски, без интервенција на човекот“ (Bazin, 2005: 13). Бидејќи фотохемиските процеси формираат директна врска помеѓу фотографскиот аналог и неговиот референт, харизматската идентичност на фотографијата се претпоставува дека е несомнен сведок на „нештата какви што се“. Ваквата „имперсоналност“, според Базен, го прави филмот споредлив со процесот на балсамирање или мумификација. Филмот ја изразува длабоко вкоренетата желба да се замени светот со негов дупликат. Тој ја комбинира статичката фотографска мимеза со репродукцијата на Времето: „сликата на нештата е исто така слика за нивното траење, изменето, мумифицирано во својот изворен облик“ (Ibid.: 15). Базен оди дотаму што вели дека „фотографската слика е самиот предмет, предметот ослободен од условите на времето и просторот што го владеат“ (Ibid.: 14). За

Базен, реализмот има помалку врска со миметичката адекватност на филмот и „светот надвор“, туку со овековечувањето на мизансценот. Рајнер Вернер Фасбиндер (Rainer Werner Fassbinder) ја нагласува субјективната страна (барем на сопствениот) филмски реализам, наведувајќи дека „колку филмовите се полични, толку повеќе говорат за земјата во која се снимени“ (Fassbinder во Omon, 2006: 79).

### *2.3 Европската авангарда*

Советските филмски теоретичари од 1920-тите работеле во позадината на неверојатен процут на авангардни тенденции во театарот, сликарството, литературата и филмот (многу од нив финансирани од страна на државата) во СССР. Како практичари-интелектуалци врзани за Државната филмска школа основана во 1920, овие теоретичари не биле преокупирани со големите наративи. И покрај диверзитетот на нивните филмски стилови сите тие ја истакнувале монтажата како основа на кино-поетиката. Монатажата, како што Ејзенштајн, Пудовкин и Александров ќе кажат во својот Манифест на звукот од 1928 г., „е апсолутна аксиома врз која се гради светската кинематографија“ (Eisenstein, 1957: 257).

Во 1910-тите и 1920-тите авангардните движења во уметноста го достигнуваат својот зенит: импресионизмот во Франција, конструктивизмот во Советскиот Сојуз, експресионизмот во Германија, футуризмот во Италија, надреализмот во Шпанија и Франција. Според Пери Андерсон (Perry Anderson) модернизмот се јавува како културна сила со три координати: 1) уметноста сеуште врзана за аристократијата од стариот режим; 2) влијанието на новите технологии од втората индустриска револуција и 3) надежта за социјална револуција (Anderson во Stam, 2000: 55). Иан Кристи (Ian Christie) разликува три правци во овие движења: 1) импресионистите (Абел Ганце, Луј Делук, Жан Епситн), кои се поблизу до националниот „арт филм“; 2) партизаните на „чистиот филм“ (Фердинан Леже) и 3) надреалистите. Во политичка смисла може да се разликува високомодернистичка авангарда и „ниска“, анти-институционална авангарда која го напаѓала воспоставениот уметнички канон. Иако модернизмот се раѓа во „високата уметност“, тој истовремено претставува деконструкција на некои уметнички вредности (Christie во Stam, 2000: 60).



Надреалистите, од своја страна, ги нагласувале длабоката поврзаност помеѓу „подвижните слики“ и метафоричките процеси на *écriture automatique*, во она што Андре Бретон (André Breton) ќе го нарече „физички автоматизам во својата најчиста состојба, со кој се настојува да се изрази... функционирањето на мислата“ (Breton во Stam, 2000: 56). За надреалистите, филмот поседувал трансцедентални капацитети да го ослободи она што е конвенционално изразено, да го меша познатото со непознатото, секојдневното со фантастичното. Луис Буњуел и Робер Десно се спротивставувале на холивудскиот наративен филм и импресионистичката авангарда на режисери како Лербиер и Епстин. Двајцата со ентузијазам гледале кон филмот, но истовремено и негодувале поради неискористувањето на неговите субверзивни потенцијали и претворањето на филмот во средство за „оживување“ на буржоаските љубовни драми во што Буњуел гледал „сентиментална инфекција“. Одлучувајќи се за наративна логика и буржоаски декор, конвенционалниот филм ги уништил своите потенцијали за создавање на една конвулзивна, анти-канонска уметност што би го визуелизирала „автоматското пишување на светот“ (Bunuel во Stam, 2000).

Антонин Арто (Antonin Artaud), во еден свој текст од 1927 г., бил уште покатегоричен. „Ако филмот не може да ги преведе соништата, или она што во реалниот живот потестува на сон, тогаш кинематографијата не постои“. Ваквите аналогии за „состојбата на сонување“ подоцна биле превземени од теоретичари како Хуго Мауерхофер (Hugo Mauerhofer), Сузан Ланже (Suzanne Langer) и Кристијан Мец (Christian Metz).

Појавата на звучниот филм предизвикала големи дебати за вредностите на немиот, наспроти звучниот филм. Во САД, Гилберт Селдиз (Gilbert Seldes) го прогласил звучниот филм за регресија кон тетарските канони. Во Франција, Жермен Дулак (Germaine Dulac), уште пред појавата на звукот, филмот го перцепирала како нужно беззвучна уметност. Марсел Лербиер (Marcel L'Herbier) и Леон Пуарие (Léon Poigier) исто така биле непријателски настроени кон ваквата иновација, додека други, како Абел Ганце (Abel Gance), Жак Фејдер (Jacques Feyder) и Пањол внимателно ја прифатиле. „Звучниот филм (филмот со зборување) е уметност на снимање, зачувување и дифузија на театарот“ (Pagnol, 1933: 8). Во Советскиот сојуз, Ејзенштајн, Александров и Пудовкин во манифестот од 1928 г., предупредиле дека вклучувањето на звучен дијалог во филмот може да ја реетаблира хегемонијата на застарени методи и да доведе до наплив од „фотографирани изведби од театарски вид“ (Eisenstein, 1957:

257). Постоел страв дека звукот може да ја уништи културата на монтажата и со тоа самата автономија на филмот како уметничка форма. Во Германија Рудолф Арнхајм (Rudolf Arnheim), во името на пластичната специфичност на филмот, го прогласил немиот филм за дефинитивната, парадигматска форма на седмата уметност. Според Арнхајм, звукот го одвлекувал вниманието од визуелната естетика. Под влијание на нео-кантијанската мисла, го нагласувал активното учество на умот во обликувањето на простата материја во искуство со одредено значење, перцептивен процес хиперболизиран и претпоставен од уметноста (Arnheim, 1957).

За Арнхајм гледањето филм е ментален феномен. Арнхајм ја дели со теоретичарите како Кракауер премисата дека филмот како репродуктивна уметност и покрај настојувањето да ја претставува реалноста, поради своите миметички недостатоци и можноста за манипулација преку светлосни ефекти, суперимпозиција, забрзано или забавено движење и монтажа го прават повеќе од просто механичко помагало за снимање на реалноста, средство за артистичка експресија. Со надминување на миметичноста наметната од механичкиот апарат, филмот се етаблира како самостојна уметност. Кракауер (Kracauer) бил заинтригиран од длабочината на површното, микро-пореметувањата и секојдневните епифаниии што ги креираат искуствата. Филмот, според него, му помага на гледачот да ги „чита“ феноменолошките површини на современиот живот. Филмот исто така дава израз на „мечтите на општеството“, откривајќи ги скриените механизми и поттиснати желби (Ibid.).

На почетокот од Првата светска војна, германската филмска продукција била релативно мала. Две илјади кино сали низ Германија прикажувале најмногу француски, американски, италијански филмови. Настојувајќи да се избораат со увозната конкуренција, но и да создаваат сопствени пропагандни филмови, германската влада од 1916 г. дава големи финансиски стимуланси на домашните студија. Антивоеното расположение кое во Германија се засилува по Октомвриската револуција од 1917, го забрзува формирањето на УФА (Universum Film Aktiengesellschaft), како водечко филмско студио кое ќе го контролира не само германскиот, туку и меѓународниот филмски пазар по војната. Некои мали филмски студија останале независни извесен период. Од овие, студиото Декла (Decla-Bioscop) на Ерих Помер (Erich Pommer) започнало со реализирање на неконвенционалното сценарио на Карл Мајер (Carl Mayer) и Ханс Јановиц (Hans Janowitz), во

експресионистички стил. Како авангардно движење, експресионизмот се појавил најпрвин во сликарството и брзо потоа бил прифатен во театарот, литературата и архитектурата. Филмот- *Кабинетот на д-р Калигари* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) бил вистинска сензација како на домашната, така и на меѓународната сцена. *Калигари* го отвора патот за цела низа експресионистички филмови. Германскиот експресионизам голем нагласок става на мизансценот; формите се дисторзирани и претерано нагласени, а сите елементи на мизансценот се во визуелна интеракција, претставувајќи композиција за себе (Bordwell & Thompson, 2008).

Херберт Јеринг (Herbert Jhering) во 1926 г. предупредил дека американскиот филм е поопасен од прускиот милитаризам: милиони луѓе биле „соочени со американскиот вкус; ги прават еднакви, униформни“ (Jhering во Stam, 2000: 64). За францускиот конзервативец Жорж Душамел (Georges Duhamel) филмот е кланица на културата. Апологетите на масовната култура биле одговорни за „допуштањето филмот да стане најважен инструмент на моралот, естетиката и политичкиот конформизам“. Додека Арнхајм настојувал да утврди за каква уметност се работи, Душамел бил категоричен: „Филмот понекогаш ми го одвлекува вниманието, понекогаш ме трогнува; но, никогаш не барал да се надминам себеси. Тоа не е уметност“ (Duhamel во Stam, 2000: 64).

## **2.4 Франкфуртската школа**

Теоретичарот на културата Валтер Бенјамин (Walter Benjamin) зазема спротивно стојалиште. На крајот од неговиот есеј *Уметничкото дело во ерата на механичка репродукција* (*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*), тврдел дека новиот медиум има сеуште неистражени потенцијали. За Бенјамин, капитализмот го има посеано семето на сопствената деструкција создавајќи услови за укинување на самиот капитализам. Масовните медиуми како фотографијата и филмот создале нови уметнички парадигми одразувајќи ги новите историски сили; овие медиуми не можат да бидат оценувани според стари стандарди. Филмот, според него, го збогатува полето на човечката перцепција и ја продлабочува критичката свест за реалноста. За Бенјамин, уникатноста на филмот произлегува токму од непостоењето на истата, фактот што неговите производи се репродуцираат и ги надминуваат бариерите на времето и

просторот. Механичката репродукција го уништува „култното“ уметничко искуство, на уникатното, неподвижното и недопирливото уметничко дело (Бењамин, 2010).

Еден од најпроминентните претставници на Франкфуртската школа, Теодор Адорно (Theodor Adorno) го нападнал технолошкиот утопизам на Бењамин, кој, според него, ја фетишизира техниката, занемарувајќи го алиенирачкиот ефект од користењето на таа техника во реалноста. Адорно изразил скептицизам во поглед на еманципаторските потенцијали на новите медиумски и културни форми. Прокламирањето на филмот како двигател на револуционерната свест, за Адорно, е наивно идеализирање на работничката класа и нејзините претпоставени револуционерни аспирации. Адорно се грижел за ефектите од она што франкфуртовците го нарекуваат „културна индустрија“, во смисла на комодификација и алиенација. Иако според идеологија левичар, Адорно го дели истиот презир за пасивната популарна публика со десничарите како Душамел, презир реформулиран со марксистички идиоми (Allen, 1987).

Франкфуртската школа била обликувана низ низа историски настани - поразот на левичарските движења во Западна Европа по Првата светска војна, дегенерацијата на Руската револуција во сталинизам, подемот на нацизмот и сл. Едно од главните прашања со кои се занимавале теоретичарите од оваа школа било прашањето за неуспехот од воспоставување на Марксовото комунистичко општество. Употребувајќи марксистичка терминологија со концепти како комодификација, реификација, алиенација, тие го сковале поимот „културни индустрии“ да го именуваат индустрискиот апарат кој ја произведувал и пренесувал популарната култура. Го избрале терминот „културни индустрии“ да се избегне впечатокот дека културата се раѓа спонтано од масата (Kellner, 1999). Комерцијалните филмови биле само масовно произведени стоки дизајнирани на фабричка лента, производи што ја искоренуваат својата пасивна, автоматизирана публика. Прашањето со кое биле окупирани Адорно и Хоркхајмер било она за идеолошката легитимизација: како системот ги интегрира поединците во својата програма и вредности и која е улогата на медиумите во овој процес? Со нивни зборови: „излажаните маси на денешницата се заробени од идејата за успех, колку и да стануваат поуспешни. Парадоксално, тие инсистираат на истата идеологија што ги поробува“. Високата модерна уметност напротив, според Адорно, ги развива критичките капацитети на својата публика неопходни за едно вистински демократско општество.

За Адорно и Хоркхајмер (1989), појавата на културните индустрии го означила крајот на уметоста. Од друга страна, модерната „висока“ уметност која ја преферирале била критикувана како елитистичка. Филмската теорија и културната теорија и денес се под големо влијание на овие дебати. Ставот на Адорно и Хоркхајмер дека „вистинскиот живот“ станал „неделив од филмовите“ го антиципира Деборовото „општество на спектаклот“, Борстиновите „псевдо-настани“ и Бодријаровите „симулакруми“. Франкфуртската школа направила спој на марксизмот и психоанализата. И фројдизмот и марксизмот претставувале две форми на либерално мислење: едната се стремела да го трансформира поединецот, другата-општеството преку колективна борба. Подоцна, вакава перспектива во анализата на филмот, во Сосир-Лаканов речник, пројавува Славој Жижек во 1990-тите.

Франкфуртската школа имала огромно влијание врз подоцнежните теории за културните индустрии, теориите за публиката, за високиот модернизам и авангардата. Валтер Бенјамин не бил влијателен единствено преку есејот за уметноста во ерата на техничката репродукција, туку и преку идејата за „авторот како создавач“ и за потребата од уметничка и општествена субверзивност, идејата дека револуционерната уметност мора да биде револуционерна во формални термини, како уметност.

## 2.5 Идејата за авторството

Авторската теорија се појавила во специфичното културно милје на повоена Франција. За време на четириесеттите и педесеттите години на минатиот век синеастите како Франсоа Трифо (François Truffaut), Ерик Роме (Eric Rohmer), Жан-Лук Годар (Jean-Luc Godard), Клод Шаброл (Claude Chabrol), Андре Базен и Александар Астрик (Alexandre Astruc) во влијателното филмско списание *Cahiers du Cinéma* објавувале текстови кои ја пропагирале идејата за авторството. Александар Астрик во филмот гледал медиум за лично изразување, како книжевноста. Во еден есеј од 1948 г., тој ја вовел фразата *caméra-stylo*, што буквално значи *камера-пенкало*. Во 1954 г. Трифо во *Cahiers...* го објавил есејот *Тенденции во француската кинематографија* во кој ги застапувал идеите на Астрик. Имено, Трифо сметал дека „просечниот, незабележлив режисер само пренесува веќе подготвено дело на филм, додека *авторот* го трансформира материјалот, го прави свој“ (особено значајно за

режисерите кои работеле во комерцијалниот Холивудски студиски систем) (Truffaut во Pramaggiore & Wallis, 2011: 409).

Иако авторската теорија на сцена се појавила во 1950-тите, идејата е многу постара. Статусот на „седма уметност“ кој филмот го носи, имплицитно гарантира ист статус на филмските уметници како оној на писателите и сликарите. Од другата страна на Атлантикот, во американските филмски списанија, во светлото на авторската теорија се одвивале дебати за важноста на соработниците од филмската екипа. Лестер Коул (Lester Cole) ги бранел сценаристите, Џозеф Манкиевич (Josef Mankiewicz)-сценаристот-режисер, додека Стенли Шофилд (Stanley Shofield) ја споредил заедничката соработка на филмот со конструкцијата на катедрала (Stam, 2000).

Режисерите кои му припаѓале на францускиот *nouvelle vague* биле особено приврзани кон идејата за филмското авторство, што било и очекувано, бидејќи голем дел од нив на почетокот работеле како филмски критичари и книжевноста и кинематографијата ги сметале за две форми на изразување. „Секогаш сме сами“, кажал Годар, „без оглед дали се наоѓаме во студио или пред празен лист хартија“ (Godard во Stam, 2000: 86).

Вистинската новина која авторската теорија ја носи не лежи во глорифицирањето на режисерот со еквивалентен престиж како и книжевникот, туку во тоа токму кој е „одликуван“ со ваков престиж. Синеастите како Ејзенштајн, Реноар и Велс секогаш биле сметани за *auteurs* поради уметничката контрола која ја имале над своите дела. Новината во авторската теорија сугерира дека и „студиските режисери“ како Хокс (Hawks) и Минели (Minelli) се исто така *auteurs*. Американската кинематографија, која отсекогаш била непосакуваното Друго за француската филмска теорија, исто како што „вулгарноста“ на американската култура преставувала противтежа за францускиот рефинман, станала модел за француската кинематографија. Авторската теорија била инспирација и стратешки инструмент за синеастите од францускиот *nouvelle vague*, кои го користеле како средство за сопствена промоција во конзервативната, строго хиерархизирана француска филмска сцена. Базен го истакнал парадоксот во восхитот кој автористите го имале за француската кинематографија „каде рестрикциите во продукцијата се поригидни од било каде“, а забораваат да се восхитуваат на „генијалноста на системот, богатвото на неговата традиција и неговата плодност во допир со нови елементи“ (Bazin во Hillier, 1985: 257-258).

Во *Белешки за авторската теорија (Notes on the Auteur Theory, 1962)*, Ендру Сарис (Andrew Sarris) предложува критериуми за утврдување: 1) дали еден режисер е *auteur* и 2) кое е местото на режисерот меѓу сите *auteurs*. Неопходен (но не и доволен) критериум е техничката компетентност; второ, режисерот мора да биде впечатлив како личност; и трето, севкупноста од делата на авторот мора да споделува „внатрешно значење, дефинирано како тензија помеѓу режисерската визија и темата на филмот“ (Sarris во Pramaggiore & Wallis, 2005: 409). Сарисовата шема била наголемо критикувана: првиот критериум, техничката компетентност не можел да се смета за валиден критериум: некои режисери, како Микеланџело Антониони (Michelangelo Antonioni), во своите филмови покажувале далеку повисока вештина од стандардната техничка компетенција. „Впечатливоста на личноста на режисерот“ е безначајна, бидејќи фаворизира режисери чии стилови се впечатливи токму поради тоа што во своите филмови не внесуваат новини.

Авторската теорија е критикувана и поради потценувањето на влијанието на продукциската природа на филмот. Режисерот не е осамен уметник; тој е опкружен со техничари, камермани, мајстори на светло итн. Додека поетот може да пишува на парче салвета во затвор, режисерот не може да твори без капитал. Одредени филмски жанрови, како мјузиклот, изискуваат големо креативно учество на композитори, кореографи и сценографи. Конечно, оваа тенденција за нагласување на филмското авторство може да се смета повеќе за методолошки фокус, отколку теорија. Но она што го придонесува во филмската теорија, е свртувањето на фокусот од „што“ (приказната, темата) кон „како“ (стилот, техниката), покажувајќи дека и стилот содржи лични, идеолошки, метафизички одеси, што имало голем придонес за академската легитимизација на филмските студии.

## **2.6 Филмскиот жанр**

Филмскиот жанр претставува категорија на групирање на филмовите според стилот и темата; „жанровски филм“ е оној кој лесно може да биде категоризиран во согласност со културно сличната рубрика. Филмовите кои се инкорпорирани во одреден жанр, поседуваат некои (не нужно сите) стилски и тематски карактеристики за конкретниот жанр. Не занемарувајќи го значењето на истото, сметаме дека прашањето

за жанрот е повеќе методолошко отколку теоретско и поради природата на трудот нема да биде детално обработувано.

## 2.7 Марксистичката филмска теорија од 1960-тите

Покрај релативно аполитичните струи како авторската и жанровската теорија, среќаваме и порадикални, дури револуционерни теориски насоки. Во 1960-тите Западот минувал низ период на културна и политичка живост. Филмската теорија од 60-тите била изградена на претходните достигнувања на левичарските теории (Ејзенштајн, Вертов, Пудовкин, Брехт, Бенјамин, Кракауер, Адорно, Хоркхајмер) и повторно во фокусот вратила неколку дебати: дебатата Ејзенштајн-Вертов за експериментализмот на филм, дебатата Брехт-Лукач за реализмот, дебатата Бенјамин-Адорно за идеолошката улога на масовните медиуми. 1968-та го означил почетокот на крајот на Студената војна (брилијантно исмеана во *Dr. Strangelove* на Кјубрик).

Случувањата од мај 1968-та одекнале во светот на уметноста и посебно во светот на филмот. Овие настани биле предвидени и критикувани во обидите на француската левица (Трифо, Годар, Ривет и Барт) да бараат враќање на Анри Ланглоа, сменетиот директор на Француската кинематографија, кулминирајќи со „спуштање на завесата“ од Страна на Годар и Трифо за време на Канскиот филмски фестивал 68-та. Се јавуваат *Tercer Cine* во Аргентина, *Cinema Nuovo* во Бразил, *Nueva Ola* во Мексико, *Neues Deutsches Kino* во Германија, *Giovane Cinema* во Италија, *New American Cinema* во САД и *New Indian Cinema* во Индија.

Филмската теорија под влијание на марксистичките идеи била заинтересирана за следниве прашања: Кои се општествените детерминанти на филмската индустрија? Која е идеолошката улога на кинематографијата како институција? Дали постои марксистичка естетика? Која улогата на општествената класа во продукцијата и рецепцијата на филмовите? Каков стил и наративни структури треба да бидат усвоени од страна на кинематографите и кои стратегии треба критичарите да применат при оценувањето на филмовите? Како филмот може да ја помогне за напредокот на социјалната борба за правда и еднаквост?



За сите овие заедничка е идејата дека филмот формира квази-автономно поле за политичка битка; не е просто рефлектирање на другите борби. Ако Валтер Бенјамин зборуваше за „естетизација на политиката“, филмската култура зборувала за политизација на естетиката. Клучен термин за овие левичарски дебати е „идеологијата“. Рејмонд Вилијамс (1985: 152-7) смета дека терминот може да се разбере од три аспекти: 1) како систем на верувања карактеристичен за одредена класа или група; 2) систем на илузорни верувања-лажни идеи или лажна свест-кои може да се контрадикторни со научното знаење; 3) генералниот процес на значењата и идеите. Како индивидуата ги интернализира општествените норми? Според Алтисер и Грамши буржоаската идеологија е онаа генерирана од класното општество преку која доминантната класа ја дава главната концептуална рамка за работничките маси, исклучувајќи ги нивните економски и политички интереси. Алтисеровата формулација на идеологијата ја определува оваа како „систем на репрезентација кој постои и има историска улога во даденото општество“ (Altiser, 2009: 50) Идеологијата, според него, оперира низ „интерпелација“<sup>2</sup>. Она што е ново во пристапот на Алтисер, е гледањето на идеологијата не како форма на лажна свест која произлегува од парцијалните и искривени перспективи генерирани од дистинктивни класни позиции, туку како објективен неуспех на општествениот поредок кој го структурира самото искуство. Во рамките на неговата теорија за *идеолошкиот државен апарат*, Алтисер ја дели суперструктурата на две инстанции: во првата, во репресивниот државен апарат ја вклучува владата, армијата, полицијата, судството и затворите, додека идеолошкиот апарат се однесува на црквата, училиштата, семејството, политичките партии, кинематографијата, телевизијата и други културни институции (Ibid.). Поврзувајќи ја Алтисеровата идеја за идеологијата која репродуцира субјекти соодветни на вредносниот систем на еден опресивен општествен поредок, филмските теоретичари како Стивен Хит (Stephen Heat), Колин Меккејб (Colin MacCabe) и Жан Луј Комоли (Jean-Louis Comolli) ги нагласувале начините на кои филмот ги инструктирал гледачите да прифатат вредности кои се инхерентни на капиталистичкиот систем. Затворени во структура на грешки, гледачите го прифаќаат идентитетот кој им се припишува и се фиксираат на позиции каде одредни начини на перцепција и свест се третираат како

---

<sup>2</sup>терминот во овој контекст се однесува на општествените структури и практики кои ги оградуваат индивидуите, наметнувајќи им идентитет и формирајќи ги во субјекти кои некритички ја прифаќаат својата улога во системот на производствени односи.

природни. Како кинематографскиот апарат, така и филмските средства (филмската перспектива, монтажата) служат да го „потчинат“ гледачот (Stam, 2000).

Ако Арнхајм во камерата со сите свои недостатоци гледа *естетски* дефект, теоретичарите под влијание на Алтисер во истата гледаат *идеолошки* дефект. Наместо просто снимање на реалноста, камерата го прикажува светот прилагоден и прочистен низ буржоаската идеологија, што на гледачот му дава фокус на значење, пружајќи му ја илузијата на сезнајност и сеприсутност. Низ еден морбиден, дистописки пресврт на Базеновиот идеал за „тотална кинематографија“, таа станува средиште на „тоталната алиенација“, последната фаза од реализацијата на примордијалната желба за создавање на политички алиенираното Несвесно (Ibid.: 137).

## **2.8 Прашањето за филмот како јазик**

Суштината на филмолингвистиката е да го открие статусот на филмот како јазик. Филмолингвистиката во фокус ги има прашањата: дали филмот е јазичен систем (langue) или само уметнички израз (langage)? Дали е оправдано лингвистиката да го истражува овој медиум? Дали постои лингвистички еквивалент на филмот? Кристијан Мец е поинаков теоретичар, кој на полето на филмот му пристапува веќе „вооружан“ со аналитички инструменти од специфична дисциплина. Неговата главна цел била „да допре до суштината на лингвистичката метафора“, при што во своите истражувања за појдовна точка ги има ставовите на Фердинан де Сосир (Ferdinand de Saussure). Мец заклучил дека предметот на кино-семиологијата е да се одвои од хетерогеноста на значењата на филмот, да ги утврди неговите основни знаковни процеси, комбинаторни правила, со цел да открие до кој степен овие правила потсетуваат на двојно артикулираните дијакритични системи на „природните јазици“.

Според Мец *cinema* е институција во најширока смисла на зборот, гледан како социо-културен факт кој вклучува пред-филмски настани (економска инфраструктура, студиски систем на работа, технологија), пост-филмски настани (дистрибуција, експозиција и општественото или политичко влијание на филмот) и филмски настани (декорот на кино-салата, социјалниот ритуал на гледање филм). Филмот, од друга страна, е дискурс, текст, не физички објект затворен во кутија, туку симболички текст.

Сепак, филмот не конституира јазик за општа комуникација. Да се говори на еден од „природните јазици“, потребно е познавање на кодот и неговото правилно користење, додека зборувањето „филмски“ јазик секогаш во извесна мера носи иновација. Заклучокот на Мец е дека филмот не е јазичен систем, туку јазик. Тоа е јазик, не во метафорична смисла туку исто така и како сет од пораки сплотени во одредено значење, а како уметнички јазик, тоа е дискурс или означувачка пракса од специфични кодификации и процедури (Metz, 1974).

## ***2.9 Психоаналитичка филмска теорија***

Психоаналитичкиот пристап ја нагласувал метафизичката димензија на кинематографијата, начините на активирање и регулирање на желбите на гледачот. Многу од прашањата со кои се занимавале психоаналитичарите на филмот се вкрстуваат со марксистичките прашања за идеологијата. Лингвистиката и психоанализата не биле арбитрарно избрани да се занимаваат со филмот; тоа се две науки кои директно се занимаваат со сигнификацијата. Жак Лакан (Jacques Lacan), највлијателен во психоаналитичката филмска теорија, јазикот го става во центарот на психоанализата. Ако во класичната психоаналитичка теорија Несвесното е гледано како прелингвистичка, инстинктивна творба, Лакан Несвесното го смета за ефект од влезот на индивидуата во лингвистичкиот (симболичен) свет. Според ова, јазикот е предуслов за несвесното. Психоаналитичарите биле особено заинтересирани за влијанието на филмскиот медиум како надмоќна „импресија на вистинскиот живот“. Тие биле окупирани со објаснувањето на неверојатната моќ на филмот над луѓето (Stam, 2000).

Жан Луј Бодри (Jean Louis Baudry) филмската проекција ја споредува со Платоновата пештера, тврдејќи дека филмот претставува техничка реализација на вечниот сон за совршен, целосен симулакрум. Приказите на екранот, темната кино-сала, пасивната неподвижност на гледачот, сите помагаат во создавањето на една вештачка состојба на регресија, генерирајќи „архаички моменти на фузија“ различни од оние кај сонот. Оттаму доаѓа двојната надмоќност на филмот: екстремно силни визуелни и аудитивни стимуланси ни се сервирали во момент кога сме предиспонирани за пасивно примање и нарцистичка себе-апсорпција.

Кинематографијата, за Бодри, ја конституира материјалната реализација на цел можеби инхерентна на човечката психа: регресивна желба за враќање кон едно постаро ниво на психички равиток, состојба на релативен нарцизам каде желбите можат да бидат задоволени преку симулирана реалност. Вушност, Бодри дава негативна конотација на Базеновиот мит за „тотална кинематографија“ - филмот како прозорец кон светот се претвора во затвор.

Во *Имагинарниот означувач: психоанализата и кинематографијата* (*The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*) Мец разликува две „машини“ кои оперирата во рамките на кинематографијата како институција: првата е филмската индустрија, која создава продукти за продажба; втора е менталната „машина“ која гледачите ја имаат интернализирано, која ги наведува на „конзумирање“ филмови како „добри објекти“ за задоволство. Едната економија, вклучена во генерирањето профит, неминовно е врзана за другата, вклучена во генерирањето задоволство. Во овој контекст, Мец разликува неколку извори на задоволство (од филмот): идентификација (прво со камерата, а потоа со ликовите), воајеризам (опсервирање на дејството од „безбедна“ позиција), фетишизам и нарцисизам (аграндизирачки чувства кои се јавуваат кај субјектот, врзани за неговата сеопсервирачка позиција).

## 2.10 Културните студии

Додека филмската семиотика се занимавала со специфичните кинематографски кодови, движењето што подоцна ќе биде наречено *културни студии* било повеќе заинтересирано за вградување на медиумите како филмот во еден поширок културен и историски контекст. Културните студии своите корени ги влечат од 1960-тите и се врзуваат за британските левичари како Ричард Хогарт (Richard Hoggart), Рејмонд Вилијамс (Raymond Williams), Стјуарт Хол (Stuart Hall), кои заедно со Дик Хебдиџ (Dick Hebdige) и низа други го основале *Бирмингемскиот центар за современи културни студии*. Културните студии примале влијанија од повеќе интелектуални извори: марксизмот и семиотиката, а подоцна феминизмот и критичката расна теорија.

Италијанскиот марксист Антонио Грамши (Antonio Gramsci) имал клучно влијание врз културните студии. Во неговото дело *Писма од затворот* (*Prison*

*Notebooks*). Грамши тврди дека идеологијата минува низ класните линии; контроверзно, една индивидуа може да прима влијание од различни, дури контрадикторни идеологии. Што се однесува до предметот на интерес, културните студии помалку се заинтересирани за „медиумската специфичност“ и „филмскиот јазик“ отколку за културата која се шири низ еден широк дискурзивен континуум, каде текстовите се врежани во една општествена матрица и како такви имаат последици за светот. Културните студии се интересираат за општествените и институционалните услови низ кои се произведуваат и се примаат значењата. Тоа претставува промена на фокусот на интерес од текстовите *per se*, кон интерес за процесите на интеракција помеѓу текстовите, гледачите, институциите и културите. Овој пристап го радикализира интересот на класичната семиотика за сите текстови, подвлекувајќи моменти на истовремена манипулација и политички или идеолошки отпор. Нудејќи алтернатива за аисторичноста на структурализмот и психоанализата, културните студии ја анализираат културата како место каде се креира субјективноста. Субјектот е конструиран од постојани повеќестрани преговори помеѓу материјалните услови, идеолошките дискурси и обележјата на општествената стратификација базирана на класа, раса, род, возраст итн. (Stam, 2000).

Гледачот по 60-тите е сметан за поактивен и покритичен, а не пасивен објект на „интерпелација“. За Стјуарт Хол, мас-медиумските текстови не се еднозначни туку можат различно да бидат интерпретирани од различни луѓе, во поглед на нивната општествена положба, идеологија и желби. Текстот, апаратот, дискурсот и историјата се во игра и движење. Ниту текстот, ниту гледачот се статични, пре-конституирани ентитети; гледачите обликуваат и се обликувани од кинематографското искуство во еден бескраен дијалогички процес. Кинематската желба не е само внатрешно-психолошка, таа е исто општествена и идеолошка. Според него, секој обид вистински да се разбере спектаторството „мора да ги има предвид: 1) гледачот обликуван низ самиот текст (низ фокализација, наративно структурирање, мизансцен); 2) гледачот обликуван низ (многуге и брзоразвивачки) технички средства; 3) гледачот обликуван низ институционалните контексти на спектаторство (социјалниот ритуал на гледање филмови, кинематика); 4) гледачот е конституиран низ амбиенталните дискурси и идеологии; 5) самиот гледач отелотворен, расно, родово и историски ситуиран“ (Hall во Stam, 2000: 231).

Иако филмската теорија ја следи тезата на Малви (Mulvey) дека спектаторството е родово одредено, теоријата од 1980-тите започнува да признава дека тоа е исто така и полово, класно, расно, национално, регионално итн. одредено. Културно варијабилната природа на спектаторството потекнува од различни локации на конзумирање на филмовите, на временската дистанца (гледање филмови од различни историски моменти) и на општествените афилијации на самите гледачи. Во исто време, не постојат чисто расно, културно или идеолошки одредени гледачи. Гледачите се втурнати во мултипли идентитети (и идентификации). Уште повеќе, општествено наметнатите идентитети не мора строго да ги одредат личните идентификации и политичка лојалност. Не станува збор само за тоа од каде потекнува гледачот, туку и што тој посакува да биде.

Но, ако филмската теорија од 1970-тите била несомнено песимистичка и дефетистичка, современата теорија можеби оди малку предалеку во спротивната насока. Теоретичарите на медиумите ја нагласуваат слободата на гледачот, иронично, токму со сè поголемото централизирање на медиумската продукција и сопственост. Критичкото читање на ваквите медиуми, несомнено зависи од одредена културна и политичка подготовка која го „оспособува“ гледачот критички да го интерпретира медиумот. Џон Фиске (John Fiske) смета дека ТВ гледачите постојано, врза база на нивната општа култура, се трудат „субверзивно“ да ги читаат содржините. Но маргинализираните/обесправените групи можат критички да ги примаат медиумските содржини само до онаа мера до која колективната свет и историската меморија имаат обезбедено алтернативна рамка за читање. За ова Пјер Бурдјеа каже: „На општествено признатата хиерархија на уметностите и на секоја од нив, на жанровите, школите и периодите кореспондира општествена хиерархија на конзументи“ (Bourdieu, 1984: 1).

## ***2.11 Постмодерна филмска теорија***

Глобализацијата и падот на револуционерните утописки надежи во последните неколку децении доведе до ново мапирање на политичките и културни можности и губење на верата во политичките можности. Десницата прогласува „крај на историјата“ и универзален пристап до капитализам и демократија, гледани во нивните очи како неизбежни придружници. Кај левицата, во меѓувреме, јазикот на револуцијата е ставен

во сенка, што укажува на криза на големитенаративи. Наместо макрореволюционерни наративи, имаме локализирани, „микрополитички“ битки. Без сосема да се изгубат, класата и нацијата се „симнуваат“ од својата привилегирана позиција, предизвикани од редефинирањето на одредени фундаментални премиси врзани за категориите како расата, родот и сексуалноста. Наместо социјалистичка револуција, имплицитната цел по се изгледа е „капитализам со човечко лице“.

Современата филмска теорија има потреба да се соочи со феномените сумирани во лизгавиот и повеќезначен термин „постмодернизам“, термин кој укажува на глобалната присутност на потрошувачката култура, на една нова фаза од капитализмот во која културата и информацијата стануваат главни борбени полиња. Самиот термин има долга историја во сликарството (1870), книжевноста (1959) и архитектурата (1977). Постмодернизмот бил најјавен во *Опитеството на спектаклот* на Ги Дебор, каде францускиот ситуационист тврди дека се што некогаш било живеано повторно се враќа во современиот свет во форма на репрезентација (Debor, 1967). Свртувајќи го вниманието од политичката економија кон економијата на знакот и спектакуларизацијата на секојдневниот живот, Дебор најјавува некои од подоцнежните идеи на Бодријар (Baudrillard).

Постмодернизмот не е настан туку дискурс, кој сега е растегнат до точка на кинење. Дик Хебдиц забележува дека постмодернизмот покажува неверојатни капацитети да го менува своето значење во различни национални и дисциплинарни контексти, станувајќи домаќин на хетерогени феномени, од детали во архитектонски декор до големи промени во општествената и историска сензибилност. Хебдиц разликува три „основни негации“ во постмодернизмот: 1) негација на тотализација (антагонизам кон дискурси кои претендираат да ја дефинираат човековата природа или да припишуваат колективни хумани цели); 2) негација на телеологијата и 3) негација на утопијата (Hebdige, 1988), скептицизам кон она што Лиотар (Lyotard) го нарекува голема приказна на Западот, верата во прогресот, науката или класната борба.

Според Џејмисоновата парадоксална формулација, постмодернизмот е „унифицирана теорија за диференцијација“, растргната помеѓу импулсот да ги обедини своите полиња со обопштувачки претпоставки и спротивниот импулс да ги зголемува разликите (Jameson, 1998:37). Општо земено, постмодернизмот ја истакнува фрагментираната и хетерогената природа на општествено конструираниот идентитет

во современиот свет, каде субјективноста станува „номадска“ (Deleuze) и „шизофренична“ (Jameson).

Како гледаме на постмодернизмот и неговата врска со филмската теорија многу зависи од тоа дали на него гледаме како на 1) дискурзивна/концептуална рамка; 2) корпус текстови (оние кои го теоретизираат); 3) стил или естетика ; 4) епоха (пост-индустриското, транснационално информациско доба); 5) сензибилитет (номадска субјективност, историска амнезија); 6) промена на парадигма (крај на просветителските метанаративи за Прогресот и Револуцијата).

Терминот постмодернизам е употребуван да ја изрази идеолошката критика на новото доба, овозможувајќи ја на овој начин демистификацијата на медиумските текстови. Некои во постмодернизмот ја гледаат смртта на утописките алтернативи, користејќи утописки јазик да го опишат „постоечкиот капитализам“.

Фредерик Џејмисон ја теоретизира постмодерната од неомарксистичка страна. Во својот есеј *Постмодернизмот, или културната логика на доцниот капитализам* (*Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*) ја покажува неразделната врска помеѓу економијата и естетиката во ера каде сеништата на слободниот капитал се борат едни против други во „еден свет на бестелесна фантазмагорија“, каде електронските трансфери на капитал ги укинуваат времето и просторот и каде капиталот ја достигнува својата конечна дематеријализација во глобализираниот киберпостор (Ibid.:142, 154).

Во постмодерното доба спојот на економијата и културата резултира со „естетизација на секојдневниот живот“ (Ibid.: 73). Масовните медиуми ја канибализирале теоријата за рефлексивност за свои цели. Многу од процедурите карактеризирани како „рефлексивни“ во филмовите на Годар типифизираат многу тлелевизиски емисии. Наместо да поттикне аленирачки ефекти, телевизијата едноставно алиенира.

Најтипичниот естетски израз на постмодернизмот не е пародијата, туку пастишот: празна, неутрална практика на мимикрија, без било каква сатирична агенда ниту идеја за оригиналност, зад ирониската оркестрација на мртви стилови, од каде произлегува она што Џејмисон го нарекува „случаен канибализам на сите стилови од минатото“ (Ibid.: 84).



Стратегиите за алузија се централни за постмодерната популарна култура. Како што ќе каже Гилберт Адер (Gilbert Adair) „постмодернистот секогаш свони два пати“. Така на рекламите за диетална Кока-Кола се појавуваат одамна починати холивудски актери, музичкото видео за песната *Material Girl* на Мадона копира сцени од филмот *Gentlemen Prefer Blondes*, иако многу од помладите обожаватели на оваа пејачка не се свесни за овој факт. Она што Ноел Карол (Noël Carroll) го нарекува „кинематографија на алузии“ оперира со гледачи за кои се претпоставува дека имаат знаења за историјата на филмот. Поентата е да се комбинираат референци до најдиверзифицираните извори во една лудистичка игра со гледачот, на чиј нарцизам му се додворува не преку старомодна секундарна идентификација со ликовите, туку низ прикажувањето културен капитал преку препознавањето на референците. Така, многу наслови на филмови ја следат оваа стратегија на „рециклирање“ (*Pulp Fiction*, *True Romance*). Овде наидуваме на рекомбиниращка, репликантска кинематографија, каде крајот на оригиналноста оди рака под рака со забораването на утопиите. Во ера на римејкови и продолженија живееме во царството на веќе кажаното, веќе прочитаното, веќе виденото (Kellner, Miller & Stam, 1999).

Жан Бодријар (1991) смета дека современиот свет на масовно посредувана комодификација создава нова економија на знакот и како последица на тоа, променет став кон претставувањето. Новото доба, според Бодријар, се карактеризира со семијургија, процес низ кој производството на стоки како мотор на општествениот живот се има предадено на производството и пролиферацијата на масовно посредувани знаци. Бодријар зборува за четири стадиуми низ кои претставувањето преминува во симулација: прва фаза, во која знакот „ја рефлектира“ базичната реалност; втора фаза, во која знакот ја „маскира“, ја изобличува реалноста; трета фаза каде знакот го маскира отсуството на реалност и четврта фаза, каде знакот станува чист симулакрум т.е. чиста симулација која нема никаква врска со реалноста. Со хиперреалноста, знакот станува пореален од самата реалност.

Критичарите на Бодријар, како Даглас Келнер (Douglas Kellner) и Кристофер Норис (Christopher Norris), го обвинуваат за лажен радикализам, блазиран нихилизам и знаковен фетишизам. Фактот што живееме во нереален свет на мас-медиумска манипулација и хиперреална политика, не значи дека не постои можност за алтернатива. Според нив, Бодријар дал само обратен мета-наротив, негативна телеологија за прогресивното празнење на општественоста. Критичарите од Третиот

свет постмодернизмот го третираат само како нов начин Западот да се препакува, да ги пренесе своите провинцијални грижи како универзални состојби. Третиот свет секогаш е оставен да заостанува, не само економски, туку и културно, осуден на постојана трка на достигнување со што само се појавува на одредена скала од историјата на „напредниот свет“.

Како естетски го промислуваме постмодернизмот многу зависи од тоа како гледаме на неговата врска со модерноста и модернизмот, од тоа за која уметност или медиум се работи, за кој национален контекст и која дисциплина. Доминантната кинематографија, на пример, во голема мера има прифатено предмодерна естетика. Телевизијата и информатичките технологии, како контраст, се постмодерни медиуми *par excellence*.

Важна поента е што постмодернизмот прави сите политички битки да се одвиваат на симболичкото поле на масовните медиуми. Наместо слоганот од 1960-тите „револуцијата нема да биде на телевизија“ денес очигледно е дека револуцијата може да биде само на телевизија. Во најлоша варијатна, постмодерноста ја сведува политиката во пасивен спектаторски спорт најмногу што можеме е да реагираме на псевдо-настани низ анкети или интерактивни програми. Во најдобра смисла, постмодерноста не предупредува дека новите времиња бараат нови стратегии.

## ***2.12 Постструктурализмот во филмската теорија***

Во доцните шеесетти години на дваесеттиот век Сосировиот модел и структуралистичката семиотика која произлегла од него биле критикувани-најмногу од деконструктивизмот на Дерида-што довело до појава на постструктурализмот. Постструктурализмот ги споделува истите структуралистички премиси за одлучувачката, конститутивна улога на јазикот и ја дели претпоставката дека значењето се базира на разлика, но го отфрла структуралистичкиот „сон за научност“. Постструктуралистичката теорија го менува фокусот од знакот кон означувачот. Постструктуралистичкото движење, кое покрај Дерида (Derrida) ги вклучува и Фуко (Foucault), Лакан (Lacan), Кристева (Kristeva), Ролан Барт (Roland Barthes), покажува длабоко недоверие кон која било централизирачка, тотализирачка теорија. На тој начин деконструктивизмот ја отворил вратата на радикалниот скептицизам во поглед на можностите да се конструира сеопфатен мета-јазик. Ако структурализмот претпоставувал стабилни,

хомеостатски структури, постструктурализмот бара моменти на прекин и промена. Во оваа смисла деконструкцијата влече корени од Ниче, Фројд и Хајдегер, посебно од „херменевтиката на сомневање“ (Paul Ricoeur) која ги истражува неизбежните грешки кои ги поткопуваат обидите да се фиксира и стабилизира одредено значење. Можеби поради многу интимната врска со јазичните дисциплини (литература и филозофија), постструктурализмот на Дерида има бледо присуство во филмската теорија. Деконструкцијата го нагласува своето присуство во филмската теорија и анализа најмногу како метод за читање на филмот. Постструктурализмот го дестабилизира текстуралното значење, разнишувајќи ја научната вера на раната семиологија дека анализата конечно може да го опфати тоталитетот на значењето на филмовите преку обележување на сите негови кодови (Stam, 2000).

Суштината на работата на Дерида е текстуалната анализа. Појавата на „филмскиот текст“ значи дека филмот се третира како текст, а не како подвижни слики, тогаш станува достоин за истото внимание кое вообичаено и се пружа на литературата. Презумпцијата на текстуалната анализа е дека филмот како медиум заслужува сериозна студиозност, а литерарниот критицизам, како што истакнува Барт, секогаш е работа на „препрочитување“. Додека филмската критика има долго минато базирано на рефлексијата, филмската анализа е нова. Уште поважно, филмскиот текст, за разлика од литературниот, не може да се цитира. Затоа критичкиот јазик е несоодветен за неговиот објект; филмот секогаш му „бега“ на јазикот кој се обидува да го објасни (Miller & Stam, 1999).

Меџ разликува две комплементарни задачи, помеѓу 1) филмската теорија (проучувањето на филмскиот јазик *per se*) и 2) филмската анализа. Додека филмскиот јазик е предмет на кине-семиолошката теорија, текстот е предмет на филмолингвистичката анализа (во пракса, дистинкцијата не е толку јасна). Каков е, тогаш, семиотичкиот пристап кон текстуалната анализа? Прво, новиот метод демонстрирал поголема сензитивност за филмскиот означувач и посебно за кинематографските формални елементи, за разлика од старата нагласка на ликовите и заплетот. Второ, анализите се методолошки самосвесни; во исто време се однесуваат на предметот-филмот, но и за самата методологија. Секоја анализа станува пример за можен пристап. Трето, овие анализи претпоставувале радикално различен емоционален став кон филмот, карактеризиран Брехтовска дистанца – аналитичарот работи не на проекцијата во целост, туку кадар по кадар (Stam, 2000).

### 2.13 Феминистичка, квир и расна теорија за филмот

Феминизмот обезбедил широка методолошка и теоретска рамка која има значајни импликации за филмот. Кога зборуваме за авторство, феминистичката филмска теорија го критикува маскулината премиса на авторската теорија. Сенди Флитерман Луис (Sandy Flitterman Lewis, 1996) ја разгледувала можноста за создавање „нов филмски јазик способен да ја изрази женската желба“, отелотворен во режисерките како Жермен Дулак (Germaine Dulac) и Агнес Варда (Agnes Varda).

Раната феминистичка теорија била фокусирана на практични цели на менување на свеста, на осудување на негативното медиумско претставување на жените, како и на други потеоретски прашања. Феминистките од подоцнежниот период го критикуваат наивниот есенцијализам на раниот феминизам, поместувајќи го фокусот од биолошкиот полов идентитет, гледан како врзан за „природата“, со „родот“, гледан како социјален конструкт обликуван од културната и историската непредвидливост, варијабилен и како таков подложен на реконструкција. Наместо фокусираноста на „сликата“ за жените, феминистичките теоретичари вниманието го свртеле кон родовата природа на самата слика (вид) и улогата на воајеризмот, фетишизмот и нарцизмот во создавањето маскулин поглед на жените. Во есејот *Женската кинематографија како контракинематографија* (*Women's Cinema as Counter-Cinema*, 1975) Клер Џонстон (Claire Johnston) истакнува дека машките ликови имаат тенденција да бидат активни, високо индивидуализирани фигури, додека женските ликови се прикажани како апстрактни ентитети од еден безвременски свет на митови. Феминистичките теоретичари повикуваат на деконструкција на Холивудската патријархална кинематографија. Според Лора Малви (Laura Mulvey) мажот е активен субјект на наративот, а жената пасивен објект на машко спектаторство. Мажот е возач анаративното возило, додека жената е патникот. Женската публика го има изборот или да се поистовети со активниот машки протагонист, или со пасивниот, виктимизиран женски антагонист. Во нејзината студија на „женски“ филмови *Желба да се посакува*

(*Desire to Desire*) од 1987 г., Мери Ен Доан (Mary Ann Doane) истакнува дека иако овие филмови во преден план ставаат женски ликови, сепак ја поткопуваат и фрустрираат нивната желба, оставајќи ги единствено со „желбата да се посакува“. Феминистичката теорија ретроспективно посочила на сите латентни родови ставови во претходните теории: еротизираната мизогинија на надреалистите; херојскиот (едиповски) маскулинизам на авторската теорија; привидната родова „објективност“ на семиотиката. Тања Модлески (Tania Modleski) укажува на феминизирањето на масовната култура од страна на претставниците на Франкфуртската школа, поврзувајќи ја со карактеристики стереотипно врзани за жените-пасивност и сентименталност. Преку родова поделба на симболичкиот труд, жените се виновни за пернициозните ефекти на масовната култура, додека мажите ја носат одговорноста за создавање општествено критичка висока култура (Modleski во Stam, 2000: 179). Феминистичката филмска теорија е критикувана затоа што е доминантно *white collar and white*, односно бидејќи не успева да се справи со огромниот диверзитет на групата на која се однесува.

Филмската теорија до 1980-тите била нормативно „бела“ и европска, но и хетеросексуална. Психоанализата била слепа за класата, марксизмот за расата и родот, но и двете за сексуалноста. Всушност хомосексуалноста била слепа точка за речиси сите претходни теории. ЛГБТ теоретичарите покрај родот ја додаваат и сексуалноста како социјални конструкти обликувани од историјата и заедно артикулирани низ комплексен сет од општествени, институционални и дискурзивни врски (ова било доведено под знак прашање со научните тврдења дека хомосексуалноста е генетска и не е предмет на избор).

Паралелно со феминистичката преокупација со родот, квир теоријата со сексуалноста и Третиот свет со колонијализмот, филмските теоретичари од 1980-тите започнале да се занимаваат и со прашањето за расата. Евроцентричниот дискурс на филмот се изразува не само низ ликовите и сценариото, туку и преку осветлувањето, рамката, мизансценот, музиката. Кинематографијата ги преведува корелациите на општествената моќ во регистри во преднина или позадина, на или надвор од камерата, говорење и молк. Додека на едно ниво филмот е мимезис, репрезентација, тој исто така е израз, акт на контекстуализирана врска помеѓу социјално ситуираните продуценти и примачи. Не е доволно да се каже дека уметноста е конструирана. Мораме да се запрашаме: конструирана за кого и во конјункција со кои идеологии и дискурси? Во

оваа смисла, уметноста е репрезентација не во толку миметичка смисла, како делегиран глас. Да се биде Афроамериканец на едно ниво е културна фикција без научна база, но од друга страна тоа е општествен факт со многу реални последици по дистрибуцијата на богатство, престиж и можности.

#### *2.14 Филмот во современите теоретизирања за масовната култура*

Според одредени марксистички дискурси и дискурси од Третиот свет, популарната култура ја евоцира „народната култура“ како пролептички знак на општествена трансформација, додека „масовно посредуваната“ култура го поттикнува капиталистичкиот конзумеризам и механизмот на комодификација за кој луѓето се само предмет на манипулација. Кога зборуваме за популарна култура и филмот, дали ја определуваме според степенот на конзумирање, т.е. дали успехот на кино-благајните е мерило, или пак, „популарноста“ ја одредуваме според продукцијата, како култура создадена од и за масите?

Левичарската политичка култура историски манифестира еден шизофрен став кон масовната култура. Левицата учествува во една масовна култура која често теоретски ја осудува. Но, дури и да се оддалечиме од личните вкусови и политичките стојалишта, левицата покажува теориска амбивалентност кон политичката улога на масовните медиуми. Од една страна, ваквите ставови влечат корени од Франкфуртската школа (Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Schiller, Armand Mattelart) и теоретичарите од мај 1968 (Jean-Louis Baudry, Louis Althusser), кои во масовните медиуми го гледаат неостварениот глас на буржоаската хегемонија и инструмент за реификација на капитализмот. Левицата ја нагласува медиумската манипулација со „лажни потреби“ и „лажни желби“. Другата левица, како контраст, го поздравува револуционерното влијание на современите техники на репродукција (Benjamin) или масовно посредуваната субверзија на традиционалните класни привилегии на елитата, забележувајќи прогресивен потенцијал во производите на масовната култура, откривајќи нагвестувања за стекување моќ во посредуваните задоволства на масовната забава (Rushton & Bettinson, 2010).

Многу теоретичари ја нагласуваат тенденцијата веќе присутна во идеите на претставниците на критичката теорија (особено Kracauer, Benjamin, Bloch, па дури и Adorno), а тоа е онаа што се залага за еден дијалектички пристап кој препознава утописка нишка во масовната култура, ставот дека медиумите го имаат противотровот за своето влијание. Надградувајќи го овој став, Енцесбергер зборува за медиумите како за „течни“, контролирани од корпорациите, но под притисок на популарните барања и зависни од „политички недоверливиот“ креативен талент да ги задоволи своите незаситни апетити за емитирање. Уште повеќе, според Enzensberger, медиумите се далеку од тоа да бидат регресивни и алиенирачки, нивниот општествен простор е политички амбивалентен (Enzensberger во Stam, 2000).

Ниту типичните мејнстрим Холивудски филмови не се апсолутно реакционерни. Jameson, Enzensberger, Dyer и Feuer се согласни дека за да се објасни приврзаноста на публиката кон одреден текст или медиум, не треба само да се бараат „идеолошките ефекти“ кои ги поттикнуваат поединците на конформирање со постоечките општествени односи, туку и јадрото на утописката фантазија кое оди подалеку од овие односи, каде медиумот се конституира како проектирано задоволување на она што е отсутно и посакувано во статус кво. Симптоматично, дури и империјалистичките херои како Рамбо и Индијана Џонс не се поставени само како опресори, туку како ослободувачи на угнетените. Алтернативните контексти (на пример, инди филмови<sup>3</sup>) генерираат и алтернативни интерпретации. Конфронтацијата не се случува само помеѓу гледачот и авторот/филмот, туку помеѓу различни заедници во различни контексти кои го читаат филмот на различни начини.

Масовните медиуми формираат комплексна мрежа од идеолошки знаци ситуирани во различни околности: средината на самите медиуми, пошироката идеолошка рамка и од неа произлезената социо-економска рамка, секоја со свои специфичности. Но, како матрица во која доминатните-центрипетални и опозициските-центрифугални дискурси постојано се борат, масовните медиуми никогаш не можат целосно да го искоренат антагонистичкиот класен дијалог и она што Џејмисон го нарекува „охрабрувачкото мрmoreње на буржоаската хегемонија“ (Jameson во Stam, 2000: 311). Постојат мрежи на сопственост, јасни идеолошки тенденциозности, но, доминацијата никогаш не е целосна, бидејќи мас-медиумите не работат само за

---

<sup>3</sup> Инди филм е колоквијален назив за играни филмови од независна продукција т.е. филмови снимани надвор од системот на големите студија.

сопственици, тука се и креативните соработници, вработените и публиката која може да пружа отпор, да врши притисоци и декодира.

Според овој пристап немаме единствен текст, единствен продуцент, единствен гледач, туку конфликтна хетероглосија. Секоја категорија е пронижана со центрифугалното и центрипеталното, хегемонското и опозициското. Создадените текстови, имајќи ја предвид конфликтната природа на креативниот процес како и општествено генерираните потреби на публиката, веројатно ќе содржат извесна количина на „отпорни пораки“ или барем ќе се обидат да создадат „отпорни читања“. Улогата на критичката херменевтика на масовните медиуми е да ја подигне свеста за гласовите низ кои говорат овие медиуми, да укаже како на гласовите „зад екранот“, така и на оние кои се замолчани. Целта е да се разоткријат често латентните пораки за утопизам кај мас-медиумите, укажувајќи на низа структурни пречки кои ја прават утопијата помалку остварлива и уште потешко замислива (Ibid.).

Масовната и популарната култура се концептуално различни но и заемно пронижани; нивната жива и интензивна динамика го дефинира совремието. Привлечноста на масовните медиуми од една страна произлегува од нивниот капацитет да ги комодифицираат надежите за една идна егалитарна *communitas*. Без оглед на нејзината политичка ориентација, популарната култура е целосно испреплетена со транснационалната глобална технокултура. Ова имплицира плурален поглед кон истата, како култура која различно се поима во многуте различни заедници впуштени во процес на производство и конзумација.

## ***2.15 Кинематографијата од Третиот свет***

Кога сакаме да зборуваме за филмската теорија, невозможно е да ја издвоиме од историјата на уметноста и уметничкиот дискурс воопшто. Филмската теорија треба да се разгледува во светлото на растечките национализми, во кои филмот бил стратешки инструмент за „проекција“ на националните замисли. Таа, исто така, мора да се стави во врска и со колонијализмот, процесот преку кој европските сили се стекнале со позиции за економска, воена, политичка и културна хегемонија во голем дел од Азија, Африка и Американскиот континент.



Почетоците на филмот коинцидираат со самиот врв на империјализмот. Првите филмски проекции од страна на Лумиер и Едисон (Edison) во 1890-тите се случиле не долго по британската окупација на Египет во 1882 г., масакрот врз Сијуксите кај Вундед Ни (Wounded Knee) во 1890 г., итн. Земјите со најобемна филмска продукција од „немиот“ период - Британија, Франција, САД, Германија - биле и најголемите империјалистички сили. Филмот направил комбинација од наратив и спектакл раскажувајќи ја приказната од перспективата на колонијалистот. На тој начин, филмот зборувал на јазикот на историските „победници“, во кој се идеализира колонијализмот како филантропски подвиг мотивиран да ги поттисне границите на незнаењето, болеста и тиранијата (Wayne, 2001).

Доминантниот европски/американски филм не само што наследил и ширел хемонистички колонијален дискурс, за европскиот гледач филмското искуство поттикнувало благородно чувство на национална и империјална припадност; од друга страна, за оние под чизмата на империјализмот, филмот раѓал чувство на длабока амбивалентност, мешајќи ја идентификацијата провоцирана од филмскиот наратив со интензивна горчина. Според Ела Шохат (Ella Shohat), филмскиот медиум формира ист дискурзивен континуум како географијата, историјата, антропологијата и филозофијата. Филмот може да го мапира светот, како картограф; да раскажува приказни, како историчарот; да „копа“ по минатото на далеќни цивилизации, како археолог; да зборува за обичаите и навиките на егзотични народи, како етнографот (Shohat во Stam, 2000).

*Третите проблеми*, според Едгар Морен, од периферијата брзо доаѓаат до центарот на современите прашања. За овие проблеми не постојат подготвени одговори, нив може да ги истражува само мислата во движење. Тоа важи за Третиот свет, за Третата индустриска револуција (електронска, нуклеарна), за Третите сили (бирокуратски, технички, машински). Тоа важи за она што може да се смета за Трета култура, култура која ја раѓаат печатот, филмот радиото, телевизијата и која се јавува, развива и издигнува напоредно со класичните-религиски или хуманистички-и национални култури (Moren: 1979).

Општата претпоставка дека филмот е предоминантно западна технологија е неточна. За науката и технологијата често се мисли како за *западни* производи, но историски Европа наголемо „позајмувала“ од другите. Предметот на филмската

теорија (самиот филм), е недвосмислено меѓународен во својата природа (Stam, 2000). Иако филмот се јавил во земји како САД, Франција и Британија, брзо се проширил насекаде низ светот преку капиталистички организираната филмска продукција, јавувајќи се симултано на повеќе места, вклучувајќи ги и земјите од Третиот свет. Бразиската филмска *bela epoca*, на пример, се случила помеѓу 1908 и 1911, пред земјата да биде преплавена со филмови од американска продукција во мугрите на Првата светска војна. Во 1920-тите Индија правела повеќе филмови од Велика Британија, а земји како Филипините правеле по 50 филмови годишно до 1930-тите. Она што се нарекува кинематографија на земјите од Третиот свет, всушност стои зад продукцијата на поголемиот дел од светските играни филмови. Ако ги исклучиме телевизиските филмови, Индија е најголемиот продуцент на филмови во светот, помеѓу 700 и 1000 годишно. Азиските земји заедно даваат половина од светската продукција на филмови. И покрај хегемонската положба, Холивуд придонесува мал дел од светската кинематографија. „Стандардната“ филмска историја и теорија, за жал, ретко се впуштаат во импликациите од ваквата филмска корнукопија. Индиската хибридна естетика го меша холивудскиот континуитет со анти-илузинистичките вредности на хинду-митологијата, сведувајќи го индискиот филм на холивудска мимикрија (Wayne, 2001).

Долг временски период Третиот свет или „Третата кинематографија“ која го опфаќа поголемиот дел од светската кинематографија била во голема мера игнорирана од стандардната филмска историја како и од европоцентричната филмска теорија. Кога не била игнорирана, оваа кинематографија била сметана за подредена, еден вид сенка на „вистинската“ кинематографија од Северна Америка и Еворпа. Во 1980-тите и 1990-тите филмската теорија на Третата кинематографија доживува вистински бум. Но ако кинематскиот Трет свет се буди, политичкиот е во криза. Еуфоријата на Третиот свет се предала пред незадоволството од колапсот на социјализмот и признанието дека меѓународната геополитика и глобалниот економски систем ги присилуваат да се помират со транснационалниот капитализам. Ваквото незадоволство со себе повлекува и промислување на политичките, културните и естетски можности. Реториката за револуција започнува да се третира со извесен скептицизам. Како резултат на надворешни притисоци и себепреиспитување, ваквата атмосфера доаѓа до израз и во кинематографијата. Кинематографите кои се откажале од Холивуд започнале да потпишуваат договори со големите студија, како Warner или HBO. Културната и

политичка критика усвојувана форма, земајќи ги здраво за готово анти-колонијалистичките движења, додека во исто време се обидува да гипокрие општествените и идеолошките пукнатини во своите земји. Во поглед на кинематографијата, теоретичарите-кинематографиери станале посвесни за потребата да создадат кинематографија која ќе ја изрази не само политичката свесност и техничката иновација, туку и ќе биде визуелно задоволство што би било единствен начин една климава филмска индустрија да се одржи.

Како што исканува Ентони Гунератне (Anthony Guneratne) пред кинематографијата од Третиот свет се наметнува „должноста“ да зборува за угнетените; такви барања не се ставаат пред Тарантино (Tarantino) или Скорсезе (Scorsese). Концептот за кинематографија од Третиот свет врши неверојатен притисок врз филмовите од Азија, Африка и Јужна Америка да ги исполнуваат критериумите за Третиот свет. Таквиот неггативен егзотоцизам би значел дека филм за луѓе од средната класа во Иран, не е вистински третосветски филм (Guneratne во Stam, 2000).

Во исто време, тезите за „медиумскиот империјализам“ бараат ревидирање во ерата на глобализацијата. Со претпоставување на западната семоќ, тезите за медиумскиот империјализам ја репродуцираат истата европоцентрична перспектива што ја критикуваат. Прво, како што истакнува Томпсон (Thompson), симплифицирана е тезата дека Првиот свет просто ги инјектира своите продукти во пасивните жртви на Третиот свет. Второ, глобалната масовна култура не ги заменува локалните култури-таа коегзистира со нив, обезбедувајќи културна *lingua franca* обележана со „локален“ акцент. Трето, се јавуваат моќни повратни струи во повеќе земји од Третиот свет (Мексико, Бразил, Индија, Египет) кои доминираат на сопствениот пазар и дури стануваат културни извезувачи. Индиската телевизиска верзија на *Махабхарата* имала 90% гледаност дома за време на трите години од емитувањето, додека телевизиската куќа Rede Globo во Бразил денес извезува теленовели во 100 земји во светот. Четврто, ваквите прашања се специфични во зависност од медиумот; една нација може да пружи силен отпор кон еден медиум но да биде доминирана во однос на друг. Бразилската популарна музика и телевизија, на пример, доминираат на домашниот пазар; медиумскиот империјализам е изразен само во поглед на кинематографијата. (Stam, 2000: 286-7)

Конечно, мора да се направи разлика помеѓу сопственоста и контролата над медиумите-прашање за политичката економија-и посебно, специфично културното прашање за импликациите од ваквата доминација за луѓето на крајот на синцирот на трансмисија. Гледачите насекаде активно ги примаат текстовите и конкретните заедници истовремено ги инкорпорираат и трансформираат странските влијанија. За Ападураи (Appadurai) глобалната ситуација е поинтерактивна; САД не се повеќе лидер во светскиот систем на слики, туку едена покомплексна транснационална конструкција на „измислени пејсажи“. Ападураи спомнува „пет димензии на овие глобални културни токови: 1) етнопейсажи (пейсажот на лицата кои го конституираат менливиот свет во кој живееме); 2) технопейсажи (глобалната конфигурација на технологии кои се развиваат со голема брзина и преминуваат преку претходно незамисливи граници); 3) финансиски пејсажи (глобалниот трансфер на капитал и монетарна спекулација); 4) медиумски пејсажи (дистрибуција на капацитетите за произведување и дисеминација на информациите и големиот репертоар на слики и наративи генерирани од овие можности) и 5) идеопейсажи (идеологиите на државите и контраидеологиите на движењата околу кои нациите-држави ги имаат организирано своите политички култури)“ (Appadurai, 1990: 32).

Уште една проминентна синтагма во оваа дискусија е онаа за „националната алегорија“. За Фредерик Џејмисон сите текстови кои доаѓаат од Третиот свет се „нужно алегорични“, кои секогаш, манифестно или латентно имаат „политичка димензија во форма на национална алегорија: приказна за судбината на поединецот секогаш е алегорија на комплетната ситуација во јавната сфера, културата и општеството од Третиот свет“ (Jameson, 1998: 132).

Понатаму, алегоријата е подеднакво важна за културната продукција насекаде. Во својот есеј *Алегорија и нација (Allegory and Nation)* Исмаил Ксавиер (Ismail Xavier) ја поврзува алегоријата со историските моменти на „културен шок, ропство, репресија и насилство“, истакнувајќи ги филмовите како *Раѓање на една нација (Birth of a Nation)* на Грифит (Griffith), *Октомври (October)* на Ејзенштајн, *Метрополис (Metropolis)* на Фриц Ланг, *Марсејеза (La Marseillaise)* на Реноар (Renoir), *Дантон (Danton)* на Вајда (Wajda) како филмови кои имаат силна национално-алегориска димензија. Но, во поновата историја на кинематографијата од Третиот свет среќаваме најмалку три гранки на алегорија. Прво, тука се телеолошките, под влијание на Маркс, националистички алегии од раниот период, каде историјата се третира како

прогресивно развивање на иманентниот историски тек. Второ, ги имаме модернистичките, само-деконструктивни алегии од подоцниот период, каде фокусот се поместува од фигуративното означување на незапирливиот марш на историјата кон фрагментарната природа на самиот дискурс и каде алегијата се претставува како привилегирана инстанца од јазична свесност во контекст на немањето поголема историска цел. Трет вид алегија може да се сретне во оние филмови каде што алегијата служи како форма на камуфлажа со цел да се избегне цензура, каде филмот го користи минатото за да зборува за сегашноста, или третира односи на моќ на микро-ниво со цел да ја отслика макро-структурата (Xavier во Stam, 2000: 288-289).

Раната филмска теорија за Третиот свет често се базирала на национализам и не го проблематизирала самиот поим на нацијата. Како производи на национални индустрии, продуцирани на национални јазици, прикажувајќи национални ситуации и рециклирајќи национални интертекстови, се разбира дека сите филмови се национални, исто како што сите филмови (без оглед дали се работи за филмови што третираат приказни од хинду митологијата; мексикански мелодрами итн.) ја проектираат националната имагинација. Но, центрипеталните сили на процесот на глобализацијата, глобалното ширење на медиумите, практично го принудуваат современиот филмски теоретичар да размислува надвор од рестриктивната рамка на националната држава. Кинематографијата е и отсекогаш била длабоко глобален медиум. Глобализацијата во исто време е и естетска. Индискиот Боливуд позајмува од и ги зачинува Холивудските заплети, додека бразилските комедии прават пародии на американските блокбастери. Уште повеќе, Холивуд веќе е интернализирани како меѓународен *lingua franca* и сите останати кинематографии се само постојано искушение или демонизирано Друго (Wayne, 2001).

Ако кинематографијата од Третиот свет има анахрона етикета, барем ја има доблеста да не потсети кој е тој Трет свет, во поширока смисла, дека тој е не само приврзок на кинематографијата на Западот и всушностго дава поголемиот дел (барем квантитативно) од светската кинематографија. Кинематографијата од Третиот свет ги вклучува филмските индустрии од Индија, Египет, Мексико, Бразил, Аргентина, како и земјите кои својата самостојност ја стекнаа во втората половина на XX век. Кинематографијата од Третиот свет не е „сиромашниот роднина“ на Холивуд; таа е интегрален дел од светската кинематографија и треба посериозно да биде земена предвид од филмската теорија.

## **2.16 Пост-кинематографија: дигиталната теорија и новите медиуми**

Специфичноста на филмот се губи во една голема струја на масовните медиуми. Губејќи ја тешко стекнатата позиција на „крал“ на популарната уметност, кинематографијата сега се натпреварува со телевизијата, видеоигрите и виртуелната реалност. Филмот сега сè повеќе перцепираа како во еден континуум со телевизијата, а не како нејзина антитеза, споделувајќи го техничкиот кадар, финансирањето, па дури и естетиката. Постојат голем број теориски одговори за ваквата промена етаблираното место на овие медиуми. Еден одговор лежи во полето на новата дисциплина на „визуелна култура“, како интердисциплинарна формација на границите на историјата на уметноста, иконологијата и медиумските студии. Визуелната култура се занимава со прашањето на централноста на видот и визуелното во создавањето значења, канализирањето на односите на моќ и обликувајќи ја фантазијата во современиот свет, каде визуелната култура „не е само дел од секојдневниот живот, таа е животот“ (Mirzoeff, 1998: 3). Додека просветителството видот го сметало за најблагородното од сите сетила, дваесеттиот век е најпријателски настроен кон него, низ Сартровиот параноичен став кон „le regard d'autrui“, Дебордовото „општество на спектаклот“, Алтисеровата „анти-окуларна критика на идеологијата“, Комолиевиот напад на „идеологијата на видливото“ или Фукоовата критика на паноптиконот (Stam, 2000:293).

Секоја современа анализа на спектаторството мора да го земе предвид и фактот дека новите технологии не генерираат само нова кинематографија, туку и нов гледач. Новата блокбастерска кинематографија, овозможена со огромните буџети, иновации на полето на звукот и дигиталните технологии, создаваат „sound and light show“ кинематографија на сензација, при што гледачот не е соочен со сликата, тој е опкружен од неа.

Иако многумина ја предвидуваат апокалипсата на кинематографијата, сегашната ситуација многу потсетува на самите почетоци на филмот како медиум.

Тогаш, како и сега, се е возможно. Новите технологии ја замаглуваат специфичноста на медиумите, нивното инкорпорирање го прави бесмислено размислувањето за специфични медиуми. Во поглед на авторството, целосно индивидуалната креација станува уште поневверојатна во ситуација кога мултимедијалните уметници зависат од екстремно диверзифицирана мрежа на продуценти и технички експерти.

Од аспект на стилот, новите технологии пружаат нови можности за реализам, но и иреализам. Од една страна, тие овозможуваат многу поубедливи форми на „тотално кино“ (3D). Ваквите можности водат кон еден еуфоричен дискурс, кој е реминисценција на првите впечатоци за подвижните слики пред еден век. Сепак, диспропорционална моќ сеуште поседуваат оние кои ги создаваат и комерцијализираат овие медиуми. Ниту пак овие се епистемолошки субверзивни. Во делото *Археологија на компјутерскиот екран (Archeology of the Computer Screen)*, Лев Манович (Lev Manovich) тврди дека класичниот кино-екран е заменет со „динамичен екран“, каде повеќе заемно релативизирачки слики се движат. Додека класичниот филм бил одлична машина за произведување емоции, таква што го принудува гледачот да следи една линеарна структура што евоцира секвенцен сет емоции, новите интерактивни медиуми му дозволуваат на учесникот (терминот гледач се смета за многу пасивен), да создаде многу полична врска со наративот.

Во исто време дигиталните камери и дигиталната монтажа не само што ги шират можностите на ова поле (монтажата), туку овозможуваат и снимање буџети со многу пониски трошоци. Што се однесува до дистрибуцијата, Интернетот овозможува една заедница на странци да разменуваат текстови, слики и видео секвенци, создавајќи една меѓународна мрежа на комуникација, за која се полагаат надежи, дека ќе биде многу пореципрочна и подецентрализирана од Холивудската хегемонија. Благодарение на Интернетот можеме да гледаме, да поседуваме огромна архива на аудио-визуелни материјали.

Современата филмска теорија мора да ги земе предвид новите аудио-визуелни и компјутерски технологии затоа што новите медиуми неизбежно ќе генерираат нови форми на аудио-визуелна интертекстуалност.

### 3. МЕТОДОЛОШКИ ПРИСТАП

Академското проучување на филмот се базира не само на идејата за филмот како производ за консумација, туку и како уметничка форма или културен производ разбран низ своите формални квалитети и општествени импликации. Делата на режисерите како Роберто Роселини, Ингмар Бергман, Акира Куросава, Франсоа Трифо, Жан Лук Годар, Клод Шаброл, Микеланџело Антониони се доказ дека играниот филм може да се обрати на истите прашања за алиенацијата, духовната сиромаштија кои се очигледни во литературата и визуелните уметности воопшто. Проучувањето на филмот како средство за комуникација веќе има долга традиција, која става акцент на институционалните фактори, квантитативни анализи на индустријата и публиката, но, ваквата анализа не ги задоволува потребите за интерпретација на конкретни филмови и теоретизирање за кинематографијата како уметничка форма и културен продукт. За еден голем дел академски филмски критичари, прашањата за индустриската организација и мерливите општествени ефекти на филмот имаат споредно значење во однос на прашањата за филмската структура, стилот и значењето.

Како уметничка форма блиска до литературата, сликарството и скулптурата, проучувањето на филмот ги подвлекува прашањата за апрецијација, диференцијација и интерпретација. Апрецијацијата овде се однесува на карактеристиките кои го издвојуваат филмот како самостојна уметност. Диференцијацијата на филмовите во кластери овозможува компарирање над нивото на поединечен филм. Како позначајни класитери ги издвојуваме: 1) класичниот холивудски филм, од *Гранд хотел* (*GrandHotel*, 1932) до *Спартак* (*Spartacus*, 1960); студиските филмови (на пример, филмовите кои го носат стилот на студиото под чија капа се продуцирани – MGM, Warner Bros., United Artists итн.); 3) жанровски филм; 4) национални кинематографии (француска, италијанска, германска, иранска итн.) и 5) кинематографијата на одредени режисери/auteurs, како Џон Форд, Дејвид Линч, Ангес Варда. Секој кластер се базира на методолошки принципи дизајнирани да ја олеснат интерпретацијата на конкретниот тип на филм, од концептот на континуитет во монтажата во класиниот холивудски филм до концептот на режисерски стил.

Интерпретацијата или филмската критика се однесуваат на забележувањето детали кои покажуваат како филмовите пренесуваат значења со кинематски средства.



Пејсажот, на пример, бил значаен елемент во вестерн филмовите, додека разиграниот стил на монтирање во филмовите на Годар (Godard) се покажал како суштински во неговото настојување да го реобмисли класичниот холивудски стил на филм. На сличен начин, Микеланџело Антониони низ мизансценот зборува за алиенацијата на ликовите во своите филмови (позиционирањето и движењето на ликовите во кадарот кое треба да ја нагласи нивната меѓусебна изолираност).

На поапстрактно рамниште, филмската уметност се идентификува или со монтажата како суштински елемент, бидејќи дозволува повеќе различни кадри да создадат впечаток или идеја која изворно не е содржана во ниту еден од нив; или со долгиот кадар и капацитетот на кинематографијата да го забележи непрекинатото одвивање на еден настан низ времето. Низ дебатирањето за различните кинематографски стратегии на различните режисери, филмските критичари се обидваат да ја разберат не само комплексноста на индивидуалните филмови и филмските кластери, но и самата кинематографија. Прашањето „Што претставува кинематографијата?“ провoцирало одговори кои го обликувале она што го нарекуваме филмска теорија.

Филмот, како најтипичен медиум за масовно комуницирање на XX век, во суштина претставува јазик, наративен израз со сопствена структура, кој создава симболи и пренесува значења и пораки кои подлежат на интерпретација од примачот-публиката. Се работи за комплексна комуникација, која користи како вербални, така и невербални елементи (филмски сцени, кадри, монтажа, сценографија, музика), па затоа при читањето на филмското писмо подеднакво ќе бидат земени во предвид сите негови аспекти.

Предметот на ова истражување, односно самата природа на медиумот кој се истражува, ја наметнуваат квалитативната анализа на содржина како најсоодветен метод за остварување на целите на ова истражување. Овој метод овозможува анализа на вербалните и невербалните пораки на филмот во најширока смисла на зборот, според нивната содржина и формалните карактеристики.

Повеќеслојноста на филмските пораки упатува на комплексна анализа на различни групи елементи. Предмет на анализа не беше само текстот (сценариото), туку и визуелните знаци (композицијата на кадрите, сценографијата, костимографијата), звучните и дигиталните ефекти, филмската нарација (композицијата на филмот):

ретроспектива, паралелни сцени, испрекршено време и слично. Анализата беше вршена и историски, жанровски, а беше вклучена и анализа на филмска критика и анализа на добиениот feedback од публиката. Поради ова неминовно беше во анализата да бидат употребени и историски и компаративен метод. И покрај големата разновидност на филмската продукција, во ова истражување за единица на истражувањето беше избран играниот филм, како најпопуларен облик на кинематографија.

Филмот е тесно поврзан со целокупниот културен систем и не може да се гледа изолирано од општествениот контекст во кој што се јавува, особено во случајот со ова истражување, каде што предмет на анализа се филмови со нагласена ангажирана содржина. Посредната анализа на содржина (анализирањето на контекстот и општествено-историските услови) е исто така од клучно значење за понатамошната анализа на самите филмови како текстови.

Оттука, непосредната анализа на манифестната и латентна содржина, како анализа на предметот сфатен само како она што е експлицитно дадено како реченички контекст на пораката без никакво проширување, ќе биде само мал дел од целокупната анализа на филмот. Анализа на латентната содржина се однесува на двојниот карактер на самата содржина доколку постои т.н. нејзина скриена смисла која што се сака да се постигне со пораката, а која не е јасно изразена, но е поважна од манифестната содржина.

Критериум за избор на метод– Методот на анализа на содржина се развил од чисто практични причини и тогаш кога комуникацијата започнала да се одвива преку средствата за масовна комуникација. При методот на анализа на содржина се анализира пораката и кон него се пристапува на тој начин што се претпоставува дека има некоја определена смисла што сака да се открие на тој начин што се создаваат како единиците на анализата, така и основните категории на посматрањето.

Поради комплексноста и мултидисциплинарноста на предметот на анализа, при неговото истражувањето и елаборација ќе биде користен теоретскиот дискурс и литература од различни дисциплини и науки, почнувајќи од социологија на културата, социологија на уметноста, социологија на медиумите, социологија на филмот, естетика на филмот, психологијата на филмот, филмската критика.

Критериум за избор на единици на анализа – Предмет на анализа ќе бидат играни филмови со нагласена ангажирана содржина. Примерокот е избран врз основа на:

- популарноста на филмот (уметничката, но и комерцијалната вредност);
- акламации од критиката и награди на филмските фестивали;
- темата;
- филмскиот јазик (сценариото, кинематографијата, иконографијата, музиката, визуелните ефекти, монтажата итн.);
- жанрот;
- периодот од историјата на кинематографијата на кој му припаѓа филмот;
- статусот кој одредени режисери го имаат во светот на кинематографијата;
- спецификите на одредени национални кинематографии.

## 4. АНАЛИЗА НА ФИЛМ

### *Крстарицата Потемкин (Броненосец Потёмкин)*

*Крстарицата Потемкин* е нем филм од 1925 година, режиран од Сергеј Ејзенштајн, под продукција на *Мосфилм*. Темата е побуната од 1905 год. на рускиот воен брод *Потемкин*<sup>4</sup> против царистичкиот режим. *Крстарицата Потемкин* е еден од највлијателните пропагандни филмови. Бил забранет во повеќе земји, вклучувајќи го и Советскиот сојуз. Ако го гледаме денес, ќе ни изгледа повеќе како технички блилијантен, но симплистички „цртан“ филм, што се должи на губењето на елементот на изненадување-повторуваниот концепт ни е толку познат (користен од Вуди Ален, Брајан де Палма), што нè прави блазирани на вистинските ефекти на филмот.

Споредувајќи го со други филмови од немиот период, како на пример *Nosferatu* на Мурнау или *Metropolis* на Ланг, кај *Потемкин* отсутствуют одредени дистинктивни карактеристики на пред-звучната кинематографија. Имено, во периодот на „немата“ кинематографија, значаен акцент се ставал на шминката која требало визуелно да ги „обележи“ хероите и негативците, а самите актери биле многу поекспресивни во движењата како компензација за својата безгласна изведба. Сепак, кај *Потемкин* не се среќава ниту еден од овие столбови на немиот филм-крупните кадри откриваат реалистични брчки кои се јавуваат по долгогодишна тешка работа и изгладнетост, актерите во своите движења се „природни“ и навидум несвесни дека се снимани. Сцените со готвачите кои ја мешаат својата одвратна чорба, со грчкиот свештеник кој го крева распетието украсено со благородни камења, се сцени кои се спротивни на експресионистичкиот, високостилизиран манир на повеќето неми филмови. За филм од 1925 година, неверојатно е колку модерно изгледа продукцијата, а ова за возврат ги прави приказната и сцените уште помоќни.

Дејството во филмот е поделено на пет делови: „Луѓе и црви“; „Драма на палубата“; „Повик од мртвите“; „Скалите во Одеса“; „Пресретнување на

---

<sup>4</sup> Потемкин (Князь Потёмкин Таврический) бил *преддредот* (последен вид на воен брод кој претходи на изградбата на револуционерниот британски *ХМС Дреднот*) во Империјалната руска морнарица во Црно Море. Бродот е познат по побуната на морнарите за време на Руската револуција од 1905 г. Приказната за побуната прилично веродостојно е претставена во *Крстарицата Потемкин*, со исклучок на судирот на цивилното население и војската на скалите во Одеса, настан за кој не постојат веродостојни историски докази.

батаљонот“. Во првиот дел, „Луѓе и црви“, Ејзенштајн го драматизира пред-револуционерното угнетување и незадоволство на морнарите и како ситуацијата невдосмислено прераснува во побуна. Дури и пред морнарите и нивните надредени да ни бидат визуелно претставени, Ејзенштајн симболички ни ја „пренесува“ ситуацијата прикажувајќи го разбрануваното море. Самиот брод е пренатрупан, нечист. Режисерот ја нагласува дехуманизацијата редејќи кадри на кои се гледа мачната работа на морнарите и познатиот кадар од месото полно црви кое им се сервира за вечера. Бродскиот лекар го прогласува месото за наполно соодветно да биде служено со темната супа, која врие како и бесот на морнарите. Во согласност со идеологијата на времето кога се одвива продукцијата на овој филм, црквата исто така е предавничка, што е очигледно од сцената во која еден морнар крши чинија на која се испишани молитвени зборови.

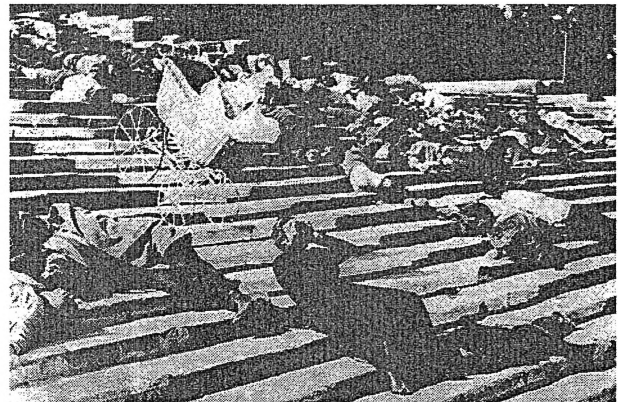
Побуната на морнарите е прикажана во вториот и третиот дел од филмот. Обединети со повикот на предводникот на побуната - Вакулинчук, во една хаотична сцена побуната ги зема првите жртви: бродскиот лекар и Вакулинчук, првиот фрлен во море, а другиот почесно изложен на пристаништето во Одеса. Стотици граѓани на Одеса се собираат да му оддадат почит и да повикаат на „смрт за угнетувачите“.

Комплексната и култна сцена на скалите во Одеса е прикажана во четвртиот дел од *Потемкин*. Мајсторството во монтажата на режисерот најмногу доаѓа до израз токму во оваа сцена каде морнарите и граѓаните на Одеса се судираат со војската. Мизансценот е врамен со статуа на Цезар на врвот на скалите и црква на дното, симболички метоними за угнетувачките институции – царистичката монархија и црквата. Во сцената, мајка и момченце се првите жртви на масакрот. Момчето е застрелано, но мајката продолжува да трча се додека не сфати дека најзиниот син се изгубил во стампедото луѓе. Камерата ја следи мајката која го неси безживотното тело на своето дете сакајќи да се соочи со војниците, при што ладнокрвно бива застрелана. Количка со бебе се спушта по скалите, додека луѓето со ужаснат поглед го следат нејзиниот пат кон пропаст. Кога количката ќе стигне до дното на скалите режисерот прави пресек со Козак кој мафта со меч – класичен Кулешов ефект<sup>5</sup> кој не упатува на она што директно не го гледаме: колежот на ова чисто и симболичко невино.

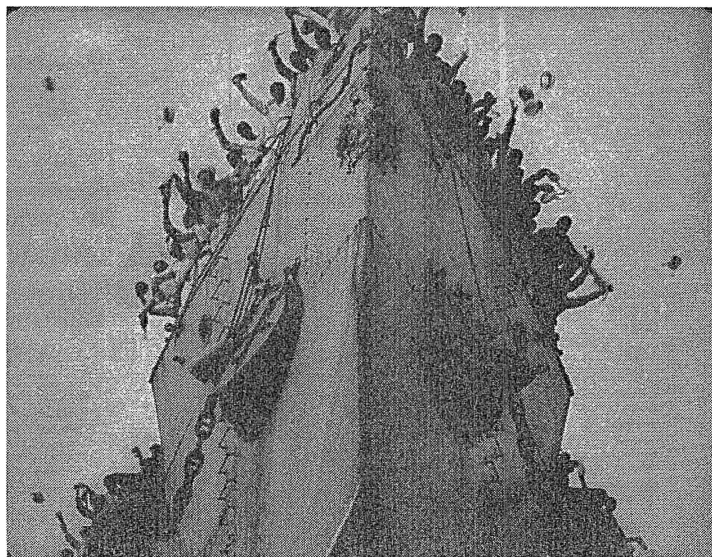
---

<sup>5</sup> Кулешовот ефект е техника во монтажата воведена од Лев Кулешов (Лев Владими́рович Кулешо́в), која со редење на слики кои начелно не се поврзани кај гледачот евоцира ново значење или емоција кои не се содржани во ниту една слика поединечно.

Последната серија кадри од оваа сцена ни прикажува три камени лавови, еден кој се одмара, еден кој стои и еден како рика. Монтажата ги анимира во една визуелна метафора за разбудениот гнев на масите.



Петтиот дел нè враќа на бродот каде побунетите морнари испловуваат на отворено море чекајќи судир со царската морнарица. Наместо тоа, пречекани се од соборци па сложено продолжуваат во борбата за ослободување од стегите на монархијата и црквата.



Филмот бил наредан од советските власти по повод дваесетгодишнината од побуната во Одеса, која Ленин ја сметал за доказ за желбата на армијата да се вклучи во револуцијата против стариот режим. Тоа што масакрот на скалите на Одеса можеби никогаш не се случил воопшто не ја намалува моќноста на сцената. Токму заради оваа величествена сцена на Ејзенштајн, иронично, честопати за масакрот од Одеса се зборува како за вистински историски настан. *Крстарицата Потемкин* бил замислен

како класно-свесна револуционерна пропаганда и Ејзенштајн намерно избегнувал воведување на тридимензионални ликови (дури и Вакулинчук е симбол). Наместо тоа, масата морнари се движи како еден; жителите на Одеса се прикажани како маса од површно илустрирани, остри лица. Дијалогот е ограничен главно на бесни извици и подбуцнувања. Нема лична драма која би била противтежа на големата политичка драма. Ваквата одлука има за цел да го идентификува симболичкото значење на побуната во подоцнежното креирање митови и реконструирање на Револуцијата во похеројски термини. Масакрот на скалите во Одеса е една од најмоќните сцени на политичко насилство што кога било била емитувана.

Моќта е содржана во принципот на конфликт во монтажата: спротивставеност на слики на невиност со слики на насилство, контрастот помеѓу долгите, деперсонализирачки кадри со војници и блиски кадри од цивилите, контраст на кадри снимани оддолу-нагоре и обратно. Тоа е ефектот што Ејзенштајн успешно го постигнал - мајчинското чувство што ја претставува човечноста и маскулината воена дисциплина што ја олицетворува бруталноста.

*Раѓањето на една раса: анализа на Раѓањето на една нација (The Birth of a Nation), Однесено со виором (Gone With the Wind) и Боја на пурпуром (The Color Purple)*

Во историјата на американската кинематографија, мал е бројот на филмови кои на екстремно експлицитен (пропагандистички) начин, се фаќаат „в костец“ со прашањето за расата. Честопати наведуван како значаен пример за еден од првите ангажирани играни филмови (поради неверојатната раскажувачка техника на Грифит), *Раѓањето на една нација* е мелодрама за искуствата на две семејства за време и по Американската граѓанска војна и етаблирањето на Кју Клуks Кланот<sup>6</sup> за време на Реконструкцијата. Идејата на Грифитовата семејна сага е дека насилството е неизбежен одговор на растечката општествена и политичка моќ на поранешните

---

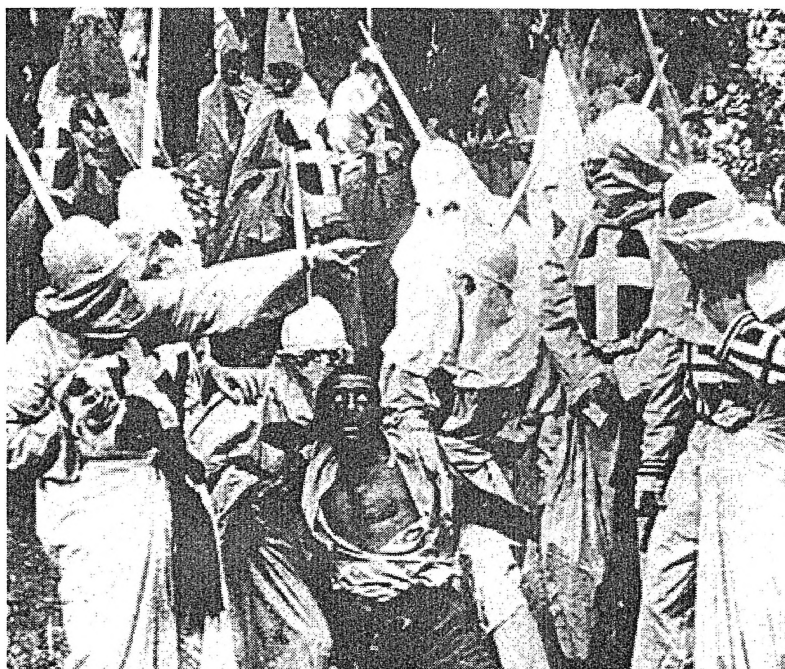
<sup>6</sup> Кју Клуks Кланот (Ku Klux Klan) или КKK е екстремистичка десничарска организација во САД, која пропaгира: „бела“ надмоќност, „бел“ национализам, анти-имиграција, анти-комунизам. По формирањето на Кланот во 1860-тите, групните активности (убиства, тероризирање на црното население, вандализам) замреле на почетокот на XX век, за да бидат ревитализирани по излегувањето на *Раѓањето на една нација* на Грифит, кој предизвикал масовна еуфорија за романтизираната приказна за „праведните борци против црната наезда“.

робови. Линчувањето, во филмот на Грифит, е единствен начин да се заштитат белите жени од смелите афро-американски мажи, недвосмислено окарактеризирани како силувачи. Филмот ги претставува Афроамериканците како будалести, сервилни, понекогаш опасни, а белите како благородни и храбри, со неколку исклучоци.

*Раѓањето на една нација* изгледа неверојатно автентично, со речиси документарен квалитет, настојувајќи да реконструира еден важен историски период само педесет години по завршувањето на Американската граѓанска војна. Приказната ги опфаќа настаните кои водат до поделбата на нацијата; периодот на Граѓанската војна; периодот од Граѓанската војна до атентатот на Линколн; пост-воениот период на Обновата, борбата за контрола над Конгресот за време на претседателствувањето на Ендру Џонсон (Andrew Johnson) и појавата на ККК.

*„Слобода и единство, едни и неразделни, сега и засекогаш!“*

Расната сегрегација во филмската индустрија за време на снимањето на *Раѓањето на една нација*<sup>7</sup>, значело дека повеќето од афроамериканските ликови (сите оние кои би имале контакт со актерките) биле играни од нашминкани белци.



<sup>7</sup>Филмот се користел како пропагандносредство за регрутирање на членови од страна на Кју Клукс Кланот. Тоа е воедно и првиот филм прикажан во Белата Кука. Тогашниот претседател на САД, Вудро Вилсон, изјавил дека филмот е „како пишуваче историја. И единствено жалам што е целосно вистинит.“ Филмот поттикна нови контроверзи по вклучувањето меѓу „Најдобрите 100 американски филмови“ од страна на Американскиот филмски институт во 1998 г.



Темата на филмот предизвикала низа критики од страна на штотуку формираната Национална асоцијација за поддршка на обоените: за расистичкото и „злонамерно“ прикажување на Афроамериканците, про-кланското стојалиште и опревдувањето на ропството. Како резултат на ова, две сцени се отстранети од филмот (љубовна сцена помеѓу сенатор и неговата мулатка љубовница и една борбена сцена). Но, етикетата на филмот, како „најлоша клевета за црната раса“, останала. Избувнале немири во повеќе големи градови (Бостон и Филадельфија помеѓу другите), а бил забранет за прикажување на повеќе места (Чикаго, Охајо, Денвер, Питсбург, Сент Луис и Минеаполис)(American Film Institute, 2010).

Настанатите контровези само помогнале за продажбата на билети. Во експлицитно карикатуристичката презентација на ККК како херои и на Афроамериканците од Југот како злосторници, насилници и закана за општествениот поредок, филмот бил вистински хит кај белите Американци поради митските, романтични гледишта (слично на историските романи на сер Валтер Скот) за јужњачка идила на плантажите со памук. Филмот исто така обработува и два големи проблеми: меѓурасниот секс и брак и еманципацијата на Афроамериканците.

Во големото финале, поттиснувањето на „црната закана“ за белото општество од страна на ККК на извесен начин го ослободува стравот од пркосните, силни (и потентни) црни мажи и укинувањето на забраната за интеррасни бракови. Како одговор на критиките, режисерот Грифит направил продолжение, епска приказна во четири дела наречена *Нетрпеливост* (1916). Група независни Афроамерикански кинематографиери во 1919 г. го создаваат *Раѓањето на една раса*, како одговор на Грифитовиот филм, кој еманира попозитивна слика за Афро-американците, но без да забележи поголем успех кај публиката и критиката.

*Раѓањето на една нација*: Дали се однесува на ретаблирањето на Соединетите американски држави, или на раѓањето на *невидливата империја*-Кју Клукс Кланот? Дебатата околу формата наспроти содржината на филмот се чини никогаш нема да заврши. Раѓањето на една нација е многу работи: одбивен, наивен, пристрасен, симплифициран, историски неточен и зачудувачки во поглед на расистичкото величење на ККК. Сепак, истовремено е неверојатно значајно и моќно уметничко дело (и пример за филмска пропаганда), со неверојатни ефекти и брилијанти сцени.

„Постоеше земја на јавачи и полиња со памук наречена Стариот Југ. Овде во овој убав свет благородништвото за последен пат се поклони. Овде беа последните витези и благородни дами, господари и робови... Побарајте ги во книгите бидејќи тие веќе не се ништо повеќе од сон. Цивилизација одвеана со виорот...“

Вака започнува *Однесено со виорот*<sup>8</sup> (*Gone with the Wind*, 1939), еден од најконтроверзните филмови во Холивудската историја. Адаптацијата на истоимениот роман на Маргарет Мичел (Margaret Mitchell), во голема мера го следи тонот на приказната за романсата од Југот на писателката. Приказната за љубовта на Скарлет (Vivien Leigh) и Пет (Clark Gable) се одвива во романтизирано претставениот американски Југ, во кој ликовите се мачат да се адаптираат на новите услови од периодот на Реконструкцијата. Филмот снимен 1939 г., не се воздржува во прикажувањето на Афро-американците низ старите стереотипи, па Хети Мекданиел (Hattie MacDaniel) добива „Оскар“ за улогата на Меми, име кое соодветствува со називот за архетипот на црната слугинка на Стариот Југ. Тројцата главни црни ликови - Меми, Приси и Порк, се прикажани како простодушни, задоволни, дури и среќни како робови, полни со љубов кон својот господар, очигледно неспособни за самостоен живот.



Атмосферата не била поинаква и на самото снимање, каде наголемо била споредувана расна сегрегација во задоволувањето потребите на продукцијата и актерите. Продуцентот Селзник имал идеја да го ангажира режисерот Грифит на продукцијата на *Однесено со виорот*. Ја повлекол одлуката бидејќи сакал да се дистанцира од *Раѓањето на една нација*, кој во тој период добивал фашистички предлошки. Сегрегацијата во 1930-тите значела дека на Хети Мекданиел не ѝ било

---

<sup>8</sup>Однесено со виорот е добитник на десет награди од Академијата (1939) во категориите: Најдобар филм, Најдобар режисер, Најдобра главна женска улога, Најдобро адаптирано сценарио, Најдобра споредна женска улога, Најдобра кинематографија, Најдобра монтажа, Најдобра сценографија, Irving G. Thalberg наградата (David O. Selznick) и една почесна и една техничка награда. Хети Мекданиел, за улогата на Меми, е првата Афро-американка која добила награда од Академијата.

дозволено да присуствува на премиерата на филмот, ниту да се појави на церемонијата на доделување на „Оскарите“ да ја прими својата награда.

Кога зборуваме за ангажирани филмови кои го проблематизираат прашањето за расата во американската кинематографија, иако не експлицитно, расизмот на филмското платно се задржува долго по *Раѓањето на една нација* и *Однесено со виорот*. Во *Погоди кој доаѓа на вечера* (Stanley Kramer, 1967) филм во кој „либералните“ родители-белци се справуваат со меѓурасната романса на нивната ќерка, се епитомизира начинот на кој холивудските режисери ги претставувале афроамериканските мажи (преку ликот на Сидни Поатје) на идеализиран и често десексуализиран начин да обезбедат прифаќање од страна на белата публика. Додека „чистите“ ликови на Поатје претставуваат обид од страна на големите студија да поттикнат расна интеграција и да конструираат верзија на „црна“ машка сексуалност која би ѝ одговарала на белата публика, важно е да се нагласи дека историските практики се од клучно значење кога настојуваме да дознаеме како американските филмови ја претставуваат мнозинската и малцинските култури. Последните неколку денечени продуцираат филмови кои го доведуваат во прашање и конвенционалното претставување на белците.

Седумдесет години по премиерата на *Раѓањето на една нација* и речиси половина век од *Однесено со виорот*, во филмуваната верзија на романот на Алис Вокер *Боја на пурурот*, во истоимениот филм (1985) режисерот Стивен Спилберг (Steven Spielberg) ја покажува светлата страна на овој роман, креирајќи грандиозна забава, наспроти едноставноста на книжевниот израз на писателката. Дејството во романот е сместено во суровите, сиромашни делови на рурална Џорџија, додека филмот се одвива во навидум удобна, цветна земја на чудата.

Неговиот филм е оптимистична, афирмативна приказна во која трпението и лојалноста кон семејството се јавуваат како главни вредности и во кој дури и жената која физички го малтретира сопругот има неоодолив шарм. Иако Сили (Whoopi Goldberg), срамежливата хероина во филмот, живее живот полн со разочарувања, дури и најбруталните моменти од нејзиниот живот, Спилберг бајковито ги раскажува на филмското платно. Сцената во која младата Сили насила е разделена од својата сестра Нети, би требало да биде најпотресната сцена, но сеприсутното музичко влијание на продуцентот Квинси Џонс (Quincy Jones) го прави ефектот проблематичен.



Следејќи ги судбините на хероините во *Боја на пурпурот*, гледачот станува сè поубеден дека афроамериканските жени се силни, храбри и истрајни, а нивните мажи - слаби, сурови, комични карикатури. Но, вистината е дека не постои некој кој би застанал зад Сили и нејзините пријателки, не само заради тоа што се жени, Афроамериканки, необразовани и сиромашни, туку затоа што тие се убедени дека го заслужуваат третманот кој го добиваат. *Бојата на пурпурот* не е единствениот филм во кој Спилберг се занимава со историјата на ропството во САД и последиците од истото. *Амистад* (*Amistad*, 1997) ја екранизира правната битка за робовите на истоимениот брод и претставува уште еден пример за навистина исклучителниот филмски јазик со кој режисерот се служи во обработувањето на една сеуште чувствителна тема во американското општество. Иако реакциите на публиката и критиката варирале во поглед на *Бојата на пурпурот* и *Амистад*, не може да се занемари нивната кинематска вредност, тоа што како и *Историјата на една раса* и *Однесено со виорот* претставуваат културни артефакти за промислувањето на расата и расизмот во одреден исторски период во американското општество.

### *Модерни времиња (Modern Times)*

Стрелките на филмскиот часовник биле поместени пет години наназад на премиерата на *Модерни времиња*<sup>9</sup> од Чарлс Чаплин (Charles Chaplin) на 25 февруари 1936 г. во салата Риволи во Њујорк. Ова бил првиот Чаплинов филм по успешниот *Градски светла* (*City Lights*, 1931), издаден девет години од појавата на звучниот филм.

---

<sup>9</sup> *Модерни времиња* бил забранет во нацистичка Германија под образложение дека шири комунизам.

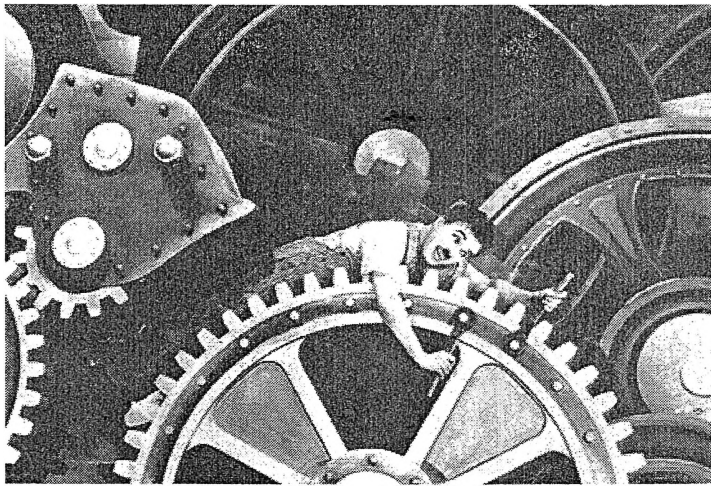
Овој ангажиран филм претставува последно упориште на Чаплиновата борба против синхронизирианиот звучен филм и истовремено е негово последно „немо“ остварување, иако мора да се забележи дека се работи за квази - нем филм. *Модерни времиња* е воедно и последен филм во кој познатиот актер/сценарист/режисер се појавува во својата најпрепознатлива инкарнација: Скитникот. Тоа е лик кој е толку силно вткаен во колективната свест на филмската публика што многумина го препознаваат иако не гледале ниту еден Чаплинов филм.

*Модерни времиња* не е целосно нем филм (постојат кратки дијалози и звучни ефекти), но внимателниот гледач може да забележи дека секој лик во филмот кој има дијалози е исмеван (вклучувајќи го и Чаплин самиот). Во единствената сцена која Чаплин зборува, зборовите се бесмислени, пркосејќи и на конвенцијата дека дијалогот е од суштинско значење за содржината, квалитетот и забавата.

Како и *Големiot диктатор* (*The Great Dictator*), *Златна треска* (*Gold Rush*) и *Градски светла*, *Модерни времиња* се наоѓа на границата помеѓу слепстик<sup>10</sup> и сатира, истовремено критикувајќи го западното општество од периодот на 1930-тите, интензивната индустријализација и поразителните последици од Големата депресија. Сместено во 1930-тите за време на Големата депресија, дејството (како и Скитникот) го носи бремето на милионите луѓе од периодот-невработеност, сиромаштија, глад. Тоа е приказна за индустријата, за човечките крстоноски војни во потрага по среќа. Познатиот симболичен почетен кадар, кој прикажува стада и стада овци туркајќи се низ премин, полека се претопува во слика на работници кои се туркаат на излезот од метрото, нема изгубено ништо од својата моќ и денес. Во една сцена каде Скитникот работи подвижна фабричка лента, тој се обидува да затега завртки на бескрајна низа од машински делови, при што клучот за успешна работа е да работи со одредено темпо и прецизност (оваа сцена ја илустрира американската опсесија со времето и автоматизацијата). Дури и најмалото застанување, пауза да земе здив, резултира со хаос за сите работници на производната лента и Скитникот манично се обидува да го следи ритамот на работата и повторно да воспостави ред.

---

<sup>10</sup> Слестик е тип на комедија која вклучува преувеличени, бурни движења (на пр. фрлање пита в лице), фарса, насилни активности кои ги надминуваат границите на здравиот разум.



*Модерни времиња* гледа кон иднината, но не со ентузијазам. Често опишуван како сатира на индустриското доба, филмот има поширока тема: дехуманизирачките ефекти на многуте аспекти на модернизацијата, вклучувајќи ја индустријализацијата, бирократијата, урбанизацијата, спроведувањето на законот. *Модерни времиња* на гледачите им носи и една од најпотресните љубовни приказни било кога прикажани на филм. Единствениот лик кој е „на иста бранова должина“ со Скитникот е млада бездомничка, именувана како Уличарка, во изведба на тогашната сопруга на Чаплин-Полет Годар (Paulette Goddard). Двајцата ги зближува фактот што не поседуваат ништо освен желбата да живеат и да продолжат понатаму и покрај сè. Токму овде Чаплин ја дава својата најтажна порака за модерниот живот: Скитникот и Уличарката се единствените ликови кои покажуваат индивидуалност и идеализам, но, истовремено тие се на дното на дното на скалата на дистрибуција на општествените ресурси. Крајот на филмот кој најверојатно се базира и на личните чувства на Чаплин е обоен со тага, но и со скриена надеж која одекнува гласно и јасно денес како и пред седумдесет години.

И покрај статусот на една од најдобрите комедии на сите времиња, не може да не се зборува за ангажираната компонента на *Модерни времиња*. Во своите филмови Чаплин често покажува недоверба кон авторитетите и прогресот, редовно олицетворувани во општествените, политичките и економските елити. Иронијата на насловот на филмот е двострана. Се врзува за горките чувства што Чаплин ги има за умирањето на својата уметничка форма пред налетот на звучниот филм, но и за животот на работничката класа во периодот на Големата депресија. Очигледно, Чаплин не бил апсолутно против прогресот и технологијата; најпосле, филмот, дури и немиот

филм, е суштиниски модерен медиум. Но, сфаќајќи ја брзината со која светот се менува, Чаплин длабоко се сомневал во благодетите од ваквите промени.

На пример, тема која постојано се повторува во филмот е феноменот на невработеноста. Очигледно дека нема ништо ново во сиромаштијата, но невработеноста каква ја знаеме денес е релативно нов феномен-неспродукт на современата пазарна економија која бара секој да „добие работа“ (во предмодерните општества, општо земено, предизвикот не бил да се најде работа, туку да се обезбеди опстанок со конкретната работа што некој ја врши). Тоа најдобро е илустрирано во сцената со двајца крадци на кои Скитникот налетува додека работи како чувар, од кои едниот вели: „Ние не сме крадци-ние сме гладни“.

Гледајќи како Скитникот се бори со модерниот, механизирани свет, се смееме на неговите стари навик и апсурдните резултати, но не можеме истовремено да не почувствуваме и болка и сожалување. Тој очигледно не припаѓа во тој свет. Вушност, Скитникот е лик кој како да доаѓа од некоја алтернативна реалност и неволно се наоѓа во за нас познатиот свет (нема име, ниту било каква идентификација, семејство, пријатели, средства или минато). Искусувајќи различни масовно ориентирани аспекти на индустријализираниот свет (кои бараат и презентираат хомогеност и конформизам), Скитникот (и неговиот симболички продолжеток, индивидуата) никогаш не успева да се вклопи.



Така мора да биде: Скитникот, повеќе од Бастер Китон (Buster Keaton) и Харолд Лојд (Harold Lloyd) е типично нем лик; речиси пантомимичар. Како пантомимичар, тој стапува во интеракција со светот, но никогаш вистински не припаѓа во него. Тој е вечен аутсајдер, постојано барајќи го своето место во светот; тој секогаш продолжува,

се движи, со грбот кон камерата и лицето кон хоризонтот. *Модерни времиња* е последно ура за бесмртниот лик, за неговото огромно животно дело и неговиот белег врз целата историја на кинематографијата.

### *Метрополис (Metropolis)*

*Метрополис* е стилизиран, визуелно богат нем филм сместен во дистопискиот град Метрополис во 21 век, кој го втурнува гледачот во дијалектички трактат за односот човек- машина и класната борба. Авторот на ова ремек-дело на германскиот експресионизам, режисерот Фриц Ланг, со овој филм станува еден од татковците на научната фантастика на филмското платно. *Метрополис* е еден од последните негови филмови на Ланг. Филмот настанал во период на засилена американска поддршка на германската кинематографија, што од многу филмски теоретичари е третирано и како „американизација“ на германскиот филм, интерпретирајќи ја тенденцијата на повеќе германски режисери да го следат „изворниот холивудски манир“ во своите филмови. Сепак, овој финансиски стимул ги пружил на режисерите како Карл Маер (Carl Mayer) и Фриц Ланг, да прават и „вистински германски филмови“, кои предизвикувале восхит и кај самиот Хитлер (Kracauer, 2004: 136). Во 1940-тите, политичката порака на *Метрополис* нацистите ја интерпретирале како поддршка за нивните идеи, така што Адолф Хитлер го нарекол свој омилен филм.

Се работи за алегорична приказна на сопругата на Ланг, Теа вон Харбо (Thea vonHarbou), за луксузниот, футуристички град во арт-деко стил во 2026 г.-индустриски свет стратифициран на висока, елитна, привилегирана класа на моќни индустријалци и подземна, безимена, угнетена и експлоатирана работничка/робовска класа. Илјадници статисти учествувале на снимањето, а грубите, но ефективни специјални ефекти успешно ги претставиле халуцинаторните пејсажи и визији.





Филмот го прикажува влијанието на историски настани од периодот на индустриската револуција, периодот на економска нестабилност и појавата на фашизмот во Вајмарската република по Првата светска војна, појавата на американското работничко движење и синдикатите за време на 1920-тите поради лошите услови за работа, контрастот помеѓу сиромаштвото и високата класа во бурните 20-ти, експлоатацијата на работниците и Октомвриската револуција во Советскиот сојуз 1917 г. Тема која постојано е присутна е борбата на темнината и светлината и мрачното доба (магијата) наспроти модерната наука.

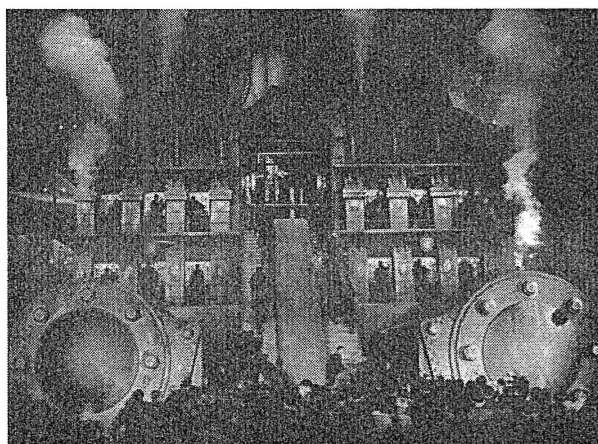
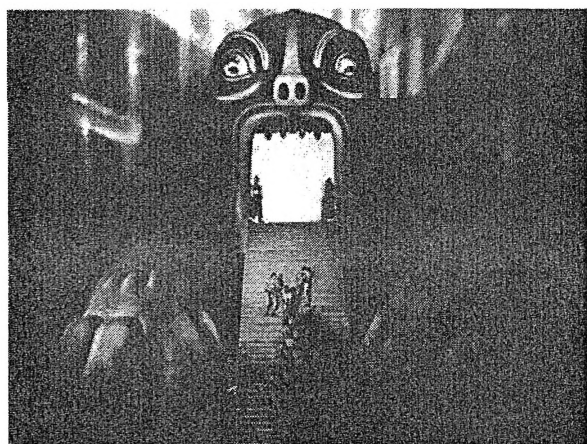
За жал, оригиналната верзија на филмот од 1927 со траење од 2 часа и 33 минути не постои повеќе - речиси четврина од филмот засекогаш е загубена. По премиерата филмот бил скратен за 40 минути, по што следело уште едно кретење. Сцените кои најмногу биле подложни на „корекција“ се: позадинската приказна за конфликтот помеѓу индустријалецот и лудиот научник околу жената по име Хел; сцените кои се одвиваат во Јошивара кварталот (за проститутки) на метрополата; одредени симболизми во дијалозите; и голем дел од сцена со потера.

Направен во Германија за време на Вајмарската Република, Метрополис е футуристичка урбана дистопија, која ги следи обидите на Фредер, син на основачот и господарот на Метрополис и Марија, чие потекло не е добро расветлено во филмот, да ја надминат класната поделба во својот град. По премиерата во 1925 г., бил дочекан со мешани реакции; биле величани техничките достигнувања, а потценувана симплистичката и наивна приказна. Германската публика била одушевена; Американците ја величеле неговата техничка извонредност; Англичаните биле рамнодушни; Французите биле потресени од филмот кој им изгледал како мешавина на

Вагнер (Wagner) и Круп (Krupp) и во целина, како опасен знак за германската виталност (Ibid.: 150).

Сместено во дистописко општество во иднината (или алегориска сегашност), дејството се одвива во футуристичкиот Метрополис, кој функционира како два, класно поделени светови. Едниот дел од градот е претставен со грандиозни облакодери околу кои постојано кружат летачки возила – тоа е кварталот на индустријалците, високата бирократија и привилегираната младина во потрага по задоволства. Другиот дел од градот, отсечен од дневна светлина, е дом на работниците кои работат со монструозните машини. Тие се повеќе робови отколку работници. Филмот раскажува за нивната побуна против владејачката елитна класа, побуна која завршува со помирување на двете страни.

Но, поважна од самиот заплет е надмоќта на одредени, навидум површни сцени во неговиот развој: брилијантната сцена во лабораторијата, каде создавањето на еден робот е прикажано со неверојатна техничка прецизност; канцеларијата на управителот, која е визија за Вавилонската кула; машинеријата и организирањето на масите луѓе – сите овие ја илустрираат наклонетоста на режисерот Ланг кон помпезна орнаментација. Доколку во *Нибелунзите* (*Die Nibelungen*, 1924) неговиот декоративен стил е богат со симболика; во *Метрополис*, тоја не само што е цел сам по себе, туку и, во извесна мера поткопува одредени поенти од приказната.



Режисерот Фриц Ланг за илустрирање на темата користи извори од различни традиции: референци од Стариот Завет (Вавилонската кула<sup>11</sup>, Молох<sup>12</sup>); облакодерите на Менхетн; романот *Временска машина* (*The Time Machine*, 1895) на Х.Г. Велс (Herbert George Wells); арт деко дизајнот од 1920 – тите; смелото осветлување во *Кабинетот на доктор Калигари* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920); нордиската митологија итн. Меѓутоа, не може да се изостави огромното влијание кое *Метрополис* го имал врз голем број филмови: Модерни времиња (*Modern Times*, 1936), Д-р Стрејнцлав (*Dr. Strangelove*, 1964), Блејд ранер (*Blade Runner*, 1982), Бразил (*Brasil*, 1985), филмовите на режисерот Тим Бартон (*Tim Burton*) и др.

*Метрополис* е еден од првите и можеби најзначаен научно – фантастичен филм, бидејќи го поставува стандардот за архетипски филм од овој жанр или за филмови со слични генерички конвенции. Прашан за идејата за филмот, режисерот Ланг во едно интервју изјавил: „За прв пат дојдов во Америка на краток престој во 1924 г. и земјата ми остави огромен впечаток. Првата вечер, кога пристигнавме, поради бирократските процедури не можевме да го напуштиме бродот. Тој беше укотвен некаде на западната страна од Њујорк. Ги погледнав улиците – бледите светла и високите згради – тука се роди *Метрополис*“ (Lang во Bogdanovich, 1998: 23).

Германскиот експресионизам се дефинира низ дистинктивна, високостилизирана, вештачка естетика, резултирајќи во надреалистички, субјективни прикази кои пренесуваат карактеристични теми како конфузија и лудило. *Метрополис* бил сниман на наменски изграден сет, што на режисерот Ланг му овозможило да создаде кошмарна визија на дисторзија и хаос. Стилот и методологијата на овој германски експресионистички филм има влијание врз повеќе филмски жанрови и денес (Krasauer, 2004).

Ангажираноста на овој филм, во својата тема и изведба, може да биде поткопана само од авторот – во интервју за Питер Богданович, режисерот Фриц Ланг ја изразил својата резервираност кон резултатот од работата на *Метрополис*: „Главната теза беше на г-ѓа Вон Харбоу, но барем и половина моја, бидејќи јас ја реализирав. Во тоа време не бев толку заинтересиран за политика како што сум денес. Не можеш да

---

<sup>11</sup> Според Стариот Завет, Вавилонската кула ја граделе потомците на Ное за да стигнат до рајот. Разлутениот Јахве ја срушил култата го измешале заедничкиот јазик на луѓето, за да зборуваат на различни јазици и да не можат меѓусебно да се разберат.

<sup>12</sup> Молох (Moloch, Molech, Molekh, Molock) е стар амонитски бог, почитуван кај Сиријците, Феникијците и други народи и култури во северна Африка и Блискиот исток.

направиш ангажиран филм во кој тврдиш дека посредникот помеѓу мозокот и раката е срцето. Мислам, тоа е бајка – дефинитивно. Но, бев многу заинтересиран за машини. Како и да е, филмот не ми се допадна – мислев дека е наивен и глупав – тогаш, кога ги видов астронаутите си помислив: што се тие ако не делови од машина? Многу е тешко да се зборува за филмовите – дали да кажам дека ми се допаѓа *Метрополис* бидејќи дел од мојата имагинација се преточи на филмска лента, кога го мразев по завршувањето?“ (Lang во Bogdanovich, 1998: 24)

### *Бразил (Brazil)*

Доколку Ореловата 1984 ни нуди алтернативен поглед кон минатото, сегашноста и иднината, така Бразил е извесна алтернатива на Орвеловиот роман. *Бразил* од режисерот Тери Гилијам (Теру Gilliam) претставува комбинација од научна фантастика, црна комедија и фантазија, содржејќи референци на култните филмови од жанрот, како: *Метрополис* на Фриц Ланг, *Д-р Стрејнцлав* и *Пеколен портокал* на Стенли Кјубрик, *Фаренхајт 451 (Fahrenheit 451, 1966)* на Франсоа Трифо, 1984 на Мајкл Редфорд (Michael Redford) и *Блејд Ранер (Blade Runner, 1982)* на Ридли Скот (Ridley Scott).

Филмот може да се анализира на различни нивоа на комплексност, од релативно едноставен, до целосно алегоричен. Низ ова неверојатно филмско остварување кое го сатиризира модерното технократско општество, окото на гледачот е бомбардирано од пропагандни постери и пароли кои проповедаат конформизам и потсетуваат на вечниот поглед на Големиот брат. Загадочниот наслов се однесува на популарна латиноамериканска песна од 1930-тите во изведба на Ари Барозо (Аргу Барозо), често користена и во самиот саундтрак, со текстот: „Бразил/ Каде срцата се забавуваа/ Стоевме под килибарна месечина/ И нежно мрморевме „еден ден наскоро“/ Се бакнавме и гушнавме/ Но, утре е друг ден/ Утрото ме најдоа милји подалеку/ Со уште милион работи да кажам“.

Бразил е еден од најексцентричните, воодушеувачки и визуелно имагинативни филмови, со неверојатна сценографија, инвентивност и продукција. Највпечатливите компоненти на овој филм на апсурдот се однесуваат на грдата, насилна, кошмарна

урбана околина со километри од испреплетени водоводни цевки чија мрежа се шири во недоглед и постојано го потсетува гледачот на ранливоста на светот во кој живее.

Мрачниот и сложен заплет, сместен во метропола налик на Лондон, град кој се распаѓа пред терористичките закани и фашистичка власт, се одвива околу еден кроток, неамбициозен и покорен службеник/компјутерски инженер по име Сем Ловри (Johnatan Price) во бирократското Министерство за информации. Осамениот херој преку фантазија се бори со угнетувачката природа на околината. Сепак, Сем Ловри се разликува од стандардните протагонисти во сличните дистописки филмови. Сем не се обидува да го направи светот подобро место. Сакајќи да ја избегне реалноста сонливо ги вивнува своите крилја кон небото, подалеку од технологијата, кон русокосата девојка од неговите соништа (Грајст). Низ игра на околности Сем успева да ја сретне оваа девојка, за која постојат сомнежи дека е терорист. Неговиот спас од репресивното, хаотично, нефункционално општество доаѓа од страна на герилскиот терорист и државен непријател Хери Татл. Но, „терористите“ во филмот (на пр. Џил Лејтон, Батл/Татл и Сем) и низата терористички акти (експлозиите во ресторанот и продавницата) намерно се двосмислени- многу веројатно е дека заканата со тероризам е само еден од начините преку кои власта ја оневозможува девијантноста, предизвикува страв, си ги покрива грешките и добива жртвено јагне. Сепак, на крајот, мирниот и залуден службеник е гонет и мачен до смрт. Затворен, со безиразен поглед, Сем е заробен во својот илузорен идиличен рај кој е ослободен од општествени ограничувања.

Додека човекот постепено се отуѓува од човечкото, лавиринтот од цевки од кои е опкружен повремено испушта звуци (кои наликуваат на дишење), особено во домот на Сем, како извесна асоцијација за живот во тој метален колос, како главниот протагонист да е заробен во жив организам. Светот на Сем на моменти не потсетува на *Метрополис* на Фриц Ланг – кварталот населен од ниската класа е валкано место на беззаконие и насилство, во потполн контраст со домот на Сем.

Иако дистрибуцијата низ Европа веќе била започната од страна на 20<sup>th</sup> Century Fox, поради неговата должина и комплексност, MCA-Universal Pictures, дистрибутерот за САД, го принудиле Гилијам да „исече“ околу 12 минути од 144- минутната „европска“ верзија, пред официјалната американска премиера во 1986 г. Студиото предложило и промени во монтажата, кои ја нагласувале романтичната тема на филмот

и додавање на среќен крај, што создало опасност од промена на пораката и тонот на целиот филм. Со ограничена студиска поддршка, Гилијам конечно успеал да издаде своја 131- минутна верзија на *Бразил* кон крајот на 1985 г., откако Асоцијацијата на филмски критичари на Лос Анџелес (LA Film Critics Association) на европската (144-минутна верзија) верзија ѝ ги доделила наградите за најдобар филм, најдобар режисер и најдобро сценарио (сагата за борбата на „Давид против Голијат“ е документирана во книгата на Џек Метјуз, *Битката за Бразил*).

*Бразил* никогаш не претставувал комерцијален успех. Но, во годините потоа, особено по издавањето на оригиналната, режисерска верзија (долга 142 минути, комбинирајќи материјал и од европската и од американската верзија), едногласно е прифатен од критиката како општествена сатира за дехуманизирачкото, клаустрофобично влијание на технологијата и апсолутната власт, и се смета за еден од култните филмски класици.

### ***На Запад ништо ново (All Quiet on the Western Front)***

*На Запад ништо ново* е еден од првите ангажирани антивоени филмови од појавата на звучниот филм, веродостојно базиран на истоимениот роман на Ерих Марија Ремарк (Erich Maria Remarque). Од четири номинации за Оскар, меѓу кои и номинација за најдобро сценарио и најдобра кинематографија, *На Запад ништо ново* ги освоил наградите за најдобар продуцент (Carl Laemmle Jr.) и наградата за најдобар режисер (Луис Мајстоун за својот прв звучен филм). Успехот кај критиката и публиката, го сместува меѓу најпопуларните пацифистички, антивоени филмови. Сепак, бил обвинет за ширење пропаганда и анти-милитаризам. Поради своите анти-германски пораки, бил забранет од страна на нацистичката власт во Германија.

Филмот е направен само дванаесет години по Првата светска војна, со сеќавање сеуште свежи во мислите на луѓето. Неговите жанровски претходници исто така добро котирале на киноблагјините: *Големата парада (The Big Parade, 1925)* на Кинг Видор (King Vidor); *Слава, по која цена? (What Price Glory?, 1926)* на Раул Волш (Raoul Walsh); и *Крилја (Wings, 1927)* на Вилијам Велман (William Wellman). Првата светска војна бил предмет на бројни филмови создадени меѓу двете светски војни, од кои

поголемиот дел биле сериозни, епски остварувања. Не е случајност што два од првите три Оскари за најдобар филм ги добиле воени филмови. Кога станува збор за изведбата *На Запад ништо ново* одлично го издржал тестот на времето. Вниманието што режисерот Луис Мајлстоун (Lewis Milestone) го посветил на деталите ги прави сцените со битки веродостојни и моќни.

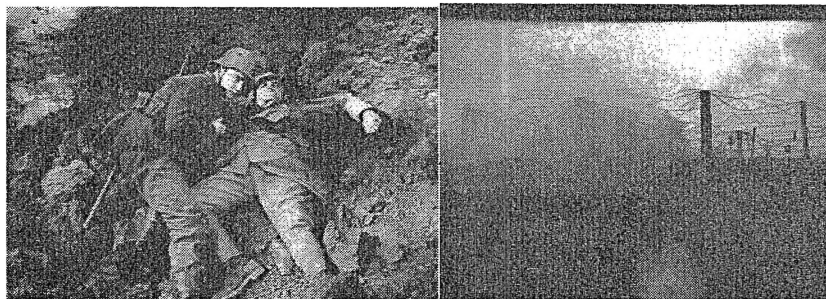
*На Запад ништо ново* е недвосмислено антивоен филм. Такви се и манифестната и латентната порака на филмот. Во една сцена ликовите се расправаат за тоа кој ја сака војната: Кајзерот, да си го осигура местото во историјата? Политичките лидери со повредени ега? Индустијалците, кој заработуваат на војната? Секако тоа не се војниците кои гинат на фронтите. Бруталната, крвава, бесмислена природа на војната е нагласена во ваквите сцени. Толку многу жртвувано за толку малку-неколку метри земја купени со животите на илјадници.

Филмот ја расветлува големата илузија за воена слава. *На Запад ништо ново* започнува со истата реченица со која започнува и романот: „Оваа приказна не е ниту обвинување, ниту исповед, најмалку од се авантура, бидејќи смртта не е авантура за оние кои се соочуваат со неа. Јас едноставно ќе се обидам да раскажам за генерацијата која можеби ги избегна руините на војната, но беше уништена од неа...“

Пол Баумер (Lew Ayres) штотуку завршил средно училиште и е полн со патриотски чувства за својата германска татковина. Оди во војска, ја поминува основната обука и испратен е на францускиот фронт. Таму го дочекува хаос. Организацијата се распаѓа. Чинот не се почитува. Храна и лекови има сè помалку. Пол се зближува со ветеранот Кет Качински (Louis Wolheim), кој му помага да ги преживее бомбардирањата, ноќните рововски битки. Се бори со стаорци за трошки од мувло сан леб. Гледа како еден по еден, неговите пријатели умираат. Конечно, кога повреда на фронтот значи враќање на краток одмор дома, Пол сфаќа дека е неспособен да го продолжи својот поранешен живот. Искуствата на фронтот го онеспособиле за „нормална“ егзистенција. Постарите трпеливо нагласуваат дека војната ќе биде добиена кога Париз ќе „падне“. Младите ученици едвај чекаат да одат во војска.

Ентузијазмот на нивните млади лица, мечтаењето за војната и сигурност во себе ќе се изгубат во пеколот на бојното поле, каде постојат само две нешта-живот и смрт. Соништата за слава ќе се изгубат со првата жртва. Животите на нивните соборци се изгравирани во нивната психа и како еден по еден нивните животи завршуваат, се

губат во фабриката за создавање историја којашепоти за очекувања сосечени во цутог на младоста.



Во продукцијата на филмот се отсликува и чувствителноста на периодот на неговото создавање, само десетина години по завршувањето на војната. На извесен начин, телевизискиот римејк *На Запад ништо ново* од 1979 г. е технички супериорен, но без печатот на луѓето кои живееле за време на војната. Борбените сцени во филмот на Мајлстоун се некарактеристично детални за периодот, толку моќни, што служеле како инспирација за многу други филмови, меѓу кои и *Спасувањето на војникот Рајан* (*Saving Private Ryan*, 1998) на Стивен Спилберг.

Фактот што *На Запад ништо ново* котира така добро и денес, повеќе од осум децении од првото прикажување е сведоштво за сите оние кои учествувале во неговото создавање. Глумата е изненадувачки приземна за ера во која актерската експресивност била преферирана. Филмот во голема мера ѝ должи на литературната предлошка, но во никој случај не може да се каже дека *На Запад ништо ново* е едноставна екранизација на романот на Ремарк: играта со кадри овозможува да се изразат слични идеи на различен начин; сцените во филмот успеваат да го доловат искуството од војната можеби и подобро од пишаниот збор. Во една од најмоќните сцени во филмот германскиот војник се обидува да одржи во живот еден непријателски војник, кого пред само мигови го гледал низ перспективата на нишанот. Го убедува дека ќе преживее, зборови кои ранетиот не ги разбира; го пребарува неговиот ранец за да најде фотографија од сопругата и детето на ранетиот. Парадоксално, но најинтимната врска која ликот ја воспоставува е со човек кој е обучен да го убие и кој не го разбира. *На Запад ништо ново* е искрен филм кој се впушта во ужасите на војната и нуди трагична приказна раскажана низ перспективата на обичните војници. Ова е безвременски филм кога станува збор за пристапот кон војната и се што таа носи со себе. Свеж е и денес како и пред 80 години.



## *Животот е убав (La vita è bella)*

Современата историја е под длабоко влијание на општествените, политички, културни и економски настани од колективната меморија на човештвото, како што е холокаустот. Од крајот на Втората светска војна до денес, холокаустот фрла сенка на нашето колективно културно наследство. Филмската уметност, уште од *Странецот (The Stranger, 1946)* на Орсон Велс (Orson Welles) до денес игра важна улога за разбирањето, интерпретацијата на овој настан, но и одржување на сеќавањето за него. На пример, во последните дваесетина години, повеќе од 85 филмови ја обработуваат оваа тема, вклучувајќи ги *Шиндлеровата листа (The Schindler's List, 1993)* на Стивен Спилберг, *Пијанист (The Pianist, 2002)* на Роман Полански и *Европа Европа (Europa Europa, 1990)* на Ањешка Холанд. Овие филмови се фаќаат во костец со прашањата за природата на нацистичката идеологија и нејзините импликации врз човештвото во целост, нè доведуваат до солзи со деталните прикази на бруталното насилство кое човек на човека го нанесува; нè предупредуваат да не забораваме дека оваа трагедија е намерен чин – и дека никогаш повеќе не смее да се повтори.

*Животот е убав*<sup>13</sup> е поинаков филм. Не го оспорува хоророт и страдањата произлезени од холокаустот, како што смета одреден дел од критиката – сосема спротивно. Разликата се состои во тоа што присуството на овие теми е повеќе латентно, имплицирано низ мизансценот, што никако не значи тривијализирање на истите. Токму затоа, третирањето на овие темиво *Животот е убав*, сепак, е поблиско до обожавателите на *Големiot диктатор (The Great Dictator, 1940)* на Чаплин, отколку на *Шиндлеровата листа* на Спилберг. *Животот е убав* е дело на италијанскиот сценарист, режисер и актер Роберто Бенињи (Roberto Benigni), кој својата репутација ја изгради врз филмови како *Чудовиштето (Il Mostro, 1994)*, *Тигарот и снегот (La tigre e la neve, 2005)* и др., а во Италија е познат по својата слепстик комедија. Може да се насети зошто филмот поттикна толку негативни критики – слепстик комедија за холокаустот? – но овој хумор не е наменет да забавува. Напротив, на филмското платно илустрира како луѓето можат да се однесуваат соочени

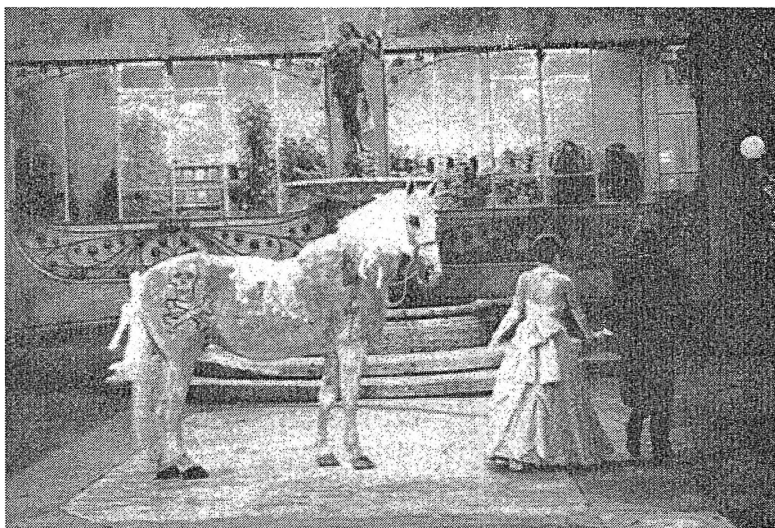
---

<sup>13</sup>*Животот е убав* е добитник на Гран при наградата на Канскиот филмски фестивал во 1998 г. На 71 Награди на Академијата овој филм освои „Оскар“ во категориите Најдобра музика, Најдобро оригинално сценарио во категоријата драма, Најдобар филм од неанглиско говорно подрачје и Најдобра машка главна улога, покрај номинациите во категориите Најдобра режија, Најдобра монтажа, Најдобро оригинално сценарио и Најдобар филм.

со најнеповолни околности и како го штитиме нашиот внатрешен живот, кога надворешниот свет е толку опскурен.

Дејството во филмот започнува во 1939 г. во Арецо, мирно гратче во Тоскана. Вечно насмеаниот Гвидо Орефиче (Benigni), заедно пријателот Феручио (Sergio Bustric) се доселуваат во заспаното Арецо во потрага по работа. Но, штом приликата се појавува, неговите очи се фокусирани на нешто друго, поточно, на некој друг. Тоа е неговата *principessa*, Дора (Nicoletta Braschi), чие срце Гвидо се обидува да го освои. Првата половина од приказната е посветена на комичните напори на Гвидо да се здобие со нејзината наклонетост. Меѓутоа, брзо дознаваме дека Гвидо има ривал – амбициозниот господин Родолфо (Amergio Fontani), кој има блиски врски со градскиот префект и со власта во Рим. Блиските врски со режимот на Мусолини го прават Родолфо „добра прилика“ за Дора; но, тој истовремено е и ограничен, стегнат, дури и глупав (своевидна персонификација на италијанската елита).

Феручио е инспирацијата за необичните методи на освојување на Дора. Една вечер, кога Гвидо го прашува својот пријател како успева да спие и покрај сите негови напори да го одржи буден, Феручио одговара дека се води според филозофијата на Шопенхауер – „јас сум она што сакам да бидам“. Со други зборови, се работи за силна волја. Всушност, Шопенхауер волјата ја подразбира повеќе како универзална, невидлива сила, отколку јачината на волјата на индивидуата (Šopenhauer, 2005). Волјата е „животна желба“ или „желба да се живее“. Од оваа перспектива, можеме да кажеме дека филозофијата на Шопенхауер ги понижува случувањата во *Животот е убав*. Без оглед на тоа дали се работи за силната волја на Гвидо или шармот со кој зрачи, тој успева да му ја „украде“ Дора на Родолфо, грабнувајќи ја - ни помалку ни повеќе – на забавата по повод нејзината свршувачка со Родолфо. Првиот дел од филмот е романтична комедија, на моменти патетична, но патетика која секогаш е во функција на илустрација на идеите на режисерот. Дора го избира Гвидо – грдиот, сиромашен Евреин, но лик кој е олицетворение на животот во плејадата резигнирани ликови (вклучувајќи ја и Дора).



Двајцата вљубени бегаат на „еврејски коњ“ и нивното „си живееја среќни до крајот на животот“ започнува. Сепак, низ филмот гледаме повеќе знаци за растечката толеранција на општеството кон фашистичките идеи. Во тие моменти немаме многу идеи за тоа како овие коментари ќе влијаат на Гвидо и Дора, но со започнувањето на втората половина од филмот, гледачот од XXI век може да го антиципира застрашувачкиот пресврт на настаните. Дора и Гвидо живеат среќно, но не засекогаш. Години подоцна, Гвидо се обидува да заработи за живот работејќи во својата мала „еврејска книжарница“, со помошта на својот малечок син, Џозуе (Giorgio Cantarini). Можеби сега животот е убав? Гратчето е многу поинакво – очигледно е присуството на војска и нескриено непријателство кон Евреите. Тогаш, на роденденот на Џозуе, тој и неговиот татко се одведени од страна на војската. Ги носат во концентрационен логор. Дора, која е христијанка е поштедена, но самата се качува на еден од возовите, не сакајќи поинаква судбина од онаа на нејзиното семејство. Со желба да го заштити синот, Гвидо започнува да му раскажува приказна: дека се наоѓаат во возот бидејќи се избрани да учествуваат во една игра. Победникот во играта ќе добие вистински тенк (многу привлечна награда за Џозуе), но, за да победат, тие мора да бидат послушни и да не се истакнуваат многу. Гвидо со сите сили настојува да го заштити својот син од последиците доколку го привлече вниманието на германските стражари, но и од ужасните услови во кои се наоѓаат. Токму оваа точка во филмот се врзува за теоријата за репрезентација на Артур Шопенхауер. Гвидо го штити својот син со креирање на поинаква претстава за настаните во концентрациониот логор и се преправа дека сè е игра. Соочен со секојдневното малтретирање од страна на чуварите, Гвидо настојува од ужасот да создаде забава. Една сцена се издвојува, се случува веднаш по

пристигнувањето во кампот: германски стражар доаѓа да ги објасни правилата и прашува дали некој од затворениците разбира германски. Гвидо не го познава јазикот, но крева рака. Се преправа дека го преведува говорот на чуварот, но всушност продолжува да ја игра играта за Цозуе. Сцената би била комична во кој било друг контекст, но мрачната атмосфера во концентрациониот логор само ја подвлекува безнадежноста на нивната ситуација.

*Стражарот: „Вие сте број; вие сте робови; вие се нелуге.“*

*Гвидо (преведува): „Вие сте учесници во игра; ние работиме за вас; сите вие, на крајот на краиштата, сте победници.“*

Оваа сцена ни покажува како Гвидо се справува со страдањето. Соочен со незамисливо ужасна ситуација, тој одговара со игнорирање на ужасот, пружајќи му на Цозуе но и себе си она што стражарите никогаш не можат да му го одземат – начинот на кој го гледа светот околу себе. Но, она што му недостасува на Гвидо е надеж. Никогаш не го теши својот малечок син дека еден ден ова сè ќе помине. Можеби не може да вети толку многу. Ова е силен аргумент против идејата дека *Животот е убав* го тривијализира холокаустот. Со секој напор што Гвидо го прави да го претвори кампот во забавно место за игра само уште повеќе ги нагласува нечовечките околности во кои се наоѓаат. Станува збор за амалгам на неколку аспекти од филозофијата на Шопенхауер, бидејќи претставата која Гвидо ја создава за себе и за животот во кампот наполно излегува од реалноста за Гвидо да може да продолжи да живее.



Иако режисерот Бенињи постојано избегнува визуелни прикази на ужасите од холокаустот, во филмот холокаустот се расветлува восимболичките аспекти на културата и историјата, што на гледачот му пружа поинаква перспектива на разбирање

на настаните. На пример, Бенињи ја врзува нацистичката разорност и со одредени традиции на германското просветителство. Гвидо ја посматра Дора за време на операта *Хофманови приказни* (*Les contes d'Hoffmann*) од Жак Офенбах<sup>14</sup> (Jacques Offenbach). Референцата за Ернст Хофман (Ernst Hoffmann) можеме да ја читаме како референца за магијата фрлена на германскиот народ од страна на нацистите (како во краткиот расказ на Хофман, *Човекот од песок*<sup>15</sup>). Но, ликот кој особено го отсликува поразот на германската висока култура е капетан Лесинг, гостин во Гранд хотел (каде Гвидо работел пред војната), кој го дели прзинето со еден од најзначајните претставници на германското проветителство (Gotthold Lessing), токму онаа културна традиција која била уништена со стапувањето на нацизмот. Всушност, целиот филм на Бенињи може да се толкува како уметнички приказ на Лиотаровата (Lyotard) идеја дека варварството во Аушвиц го ставило во сенка научниот оптимизам роден во просветителството. Лесинг го цени друштвото и итрината на Гвидо и зборува италијански во традицијата на германските уметници кои во Италија создале свој втор дом. Во вториот дел од филмот, Лесинг е лекар во кампот во кој се наоѓа семејството на Гвидо и станува мрачен лик, потсетувајќи нè на воените злосторници како д-р Јозеф Менгеле (Josef Mengele). Имајќи го предвид старото пријателство на Лесинг и Гвидо очекуваме дека тој ќе биде „добар Германец“, кој ќе го отфрли лудилото на нацизмот. Но, Лесинг е скршен човек кој се повлекол во својот свет на решавање загатки. Загатките од првиот дел од филмот се навистина убави, дури поетски. Последната загатка го илустрира кукавичлукот на „добрите“ Германци да им се спротивстават на нацистите:

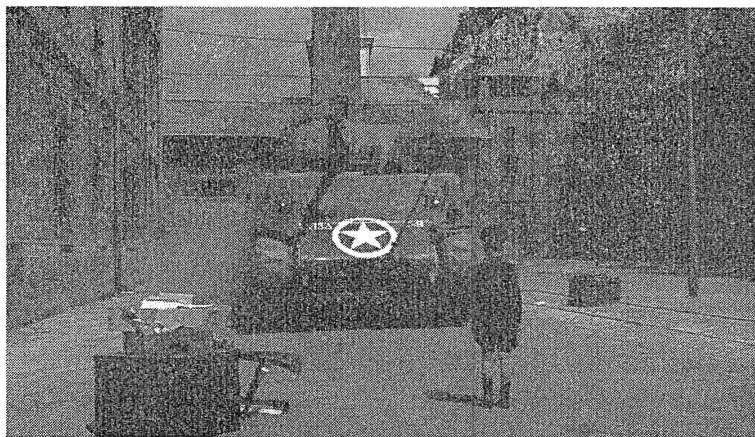
*Лесинг: „Дебело, дебело, грдо, грдо, целиот сум жолт навистина, ако ме прашаш одговарам ква – ква... Додека одам - какам, кој сум јас?“*

Несомнено е дека режисерот се занимава со една од најчувствителните политички теми од минатиот век, успешно сликајќи ја низ истовремено горчлив и човечен хумор. Главниот протагонист, Гвидо, е вистински спин-доктор за кого хуморот е ултимативното средство за негирање на стварноста кое човештвото го поседува.

---

<sup>14</sup> Жак Офенбах (1819-1880) е француски композитор со германско потекло.

<sup>15</sup> Човекот од песок (Ole Lukøje) е митски лик од северноевропскиот фолклор кој на децата им носи добри соничта фрлајќи магичен песок врз нивните очи.



Во Животот е убав, сценаристите Бенињи и Черами прават референци на некои од најзначајните филмови од италијанската кинематографија: Виторио де Сика (Vittorio de Sica) и Чезаре Заватини (Cesare Zavattini) ги илустрирале неправдата и контрадикторностите на Рим низ очите на Бруно, синот на лепачот на плакати во *Крадци на велосипеди (Ladri di biciclette, 1948)*; Роберто Роселини (Roberto Rossellini) и Серџо Амидеи (Sergio Amidei) ја претставиле бруталноста на нацистичката окупација на Рим низ детската перспективаво филмот *Рим отворен град (Roma città aperta, 1945)*. Доколку овој филм на Бенињи „позајмува“ од реалистичката и неореалистичката италијанска филмска школа, тоа е попоетскиот пристап кој се среќава во филмовите на Де Сика/Заватини. Всушност, самиот Бенињи тврди дека неговиот пристап кон филмот е сосема различен од школата на реализмот, наведувајќи ја во тој контекст работата со Заватини, но и Фелини на неговиот последен филм, *Гласот на месечината (La voce della luna, 1990)*. Ова дело на Бенињи го потенцира лудилото на расниот геноцид, со уникатна тактика да влијае потресно како и *Шиндлеровата листа*. Тоа го прави преку илустрирање на концептот за холокаустот како целосно незамислив, навредлив концепт за нашето чувство за цивилизираност. Во момент на двоумење, Џозуе очајува – слушал низ кампот дека Евреите ќе ги претворат во копчиња и сапун: „*Копчиња и сапун?*“ гласно се смее Гвидо, посочувајќи кон уморниот цимер Бартоломео (Pietro De Silva) – „*Мислиш, ќе ја завршиме работата и убаво ќе се истриеме со Бартоломео? Колку бесмислено!*“. Слаткото момче несигурно се насмевнува. Навистина - колку бесмислено!

## *Кабаре (Cabaret)*

„*Mesdames et Messieurs, herren und damen, ladies and gentlemen, меѓународната сензација: fraulein Сели Боулс!*“ Со ваквиот вовед на церемонијал - мајсторот (Joel Grey) во берлинскиот Кит-Кет клуб, Лајза Минели (Liza Minelli) ја започнува својата изведба наградена со „Оскар“. Инспириран од романот *Берлински приказни (Berlin Stories)* на Кристофер Ишервуд (Christopher Isherwood), *Кабаре* е повеќе од одличен мјузикл, преточувајќи го на филмското платно духот на Берлин во периодот на Вајмарската Република.

Низ река од чад се појавува церемонијал мајсторот, ѓаволест и гротескен: „*Овде животот е убав. Девојките се убави. Дури и оркестарот е убав!*“ ѝ кажува на публиката. *Wilkommen im cabaret!* Со првата сцена во Кит-Кет клубот публиката е поканета во свет на забава, додека полека се насетува латентната мрачна атмосфера на и надвор од сцената. Берлин во 1930-тите оживува во зачадените клубови, слабо осветлени улици, впечатлива шминка и оскудни костими. Сали ги објаснува правилата: „*Божествена декаденција драги мои!*“ Ваквите слики се ставени во остар контраст со униформите на членовите на национал-социјалистичката партија, чиј број постојано се зголемува.

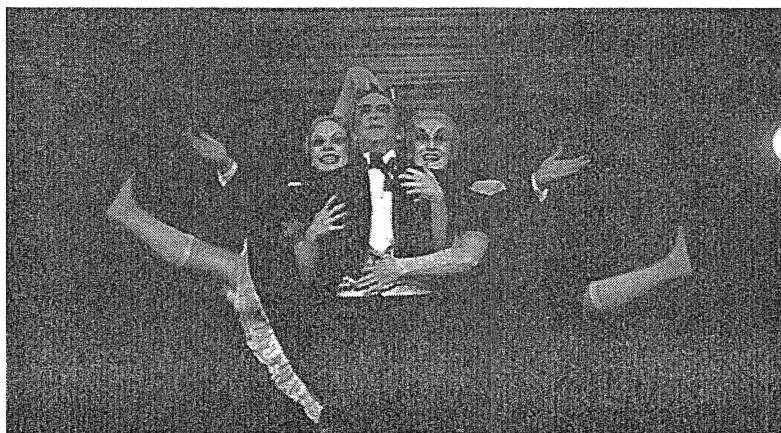
Сали Боулс е „интернационалната“ ѕвезда на Кит-Кет клубот. Живее во пансион чии станари се главно скитници и проститутки. Еден ден, резервираниот Англичанец Брајан Робертс (Michael York), станува нејзин сосед. Кога Брајан не лови ученици, ја придружува Сали во Кит-Кет. Таа таму го запознава со Фриц Вендел (Fritz Wepper), самопрогласен *жиголо* кој станува сден од првите ученици на Брајан. Во меѓувреме, Сали сава сè од себе да му се допадне на Брајан, кој од друга страна, не е оптоварен со нејзините сексуални алузии. Нејзините напори пропаѓаат, бидејќи дознава дека Брајан е повеќе заинтересиран за мажи. „Те шокирам ли драги?“ го прашува Брајан. „Не, воопшто“ – неговиот одговор не ѝ се допаѓа. Сали е „ќерка на амбасадор“, која секоја вечер ја поминува со различен маж, чекорејќи кон „славната филмска кариера“ – нејзиниот најголем страв е да биде обична.

Во времето кога сите се помируваат со меѓусебните платонски врски, двајца аутсајдери го разлишуваат емоционалниот баланс. Едната е Наталија Ландауер (Marisa Berenson), елоквентна млада девојка која посетува часови кај Брајан. Наталија



потекнува од многу богато еврејско семејство, околност која опортунистот Фриц не сака да ја пропушти. „Парите го вртат светот“, пејат Сали и церемонијал мајсторот. „Чук – чук! Кој чука? Гладот!“ - потребата од пари е доволна да ги надмине сите евентуални непријатности врзани за нејзината вероисповест. Сали, од друга страна, не се воздржува да ја провоцира. Наталија е „надворешно тело“ во групата, не само затоа што е Еврејка, туку и поради класната дистанца со останатите од друштвото. Вториот лик е Максимилијан вон Хејн (Helmut Griem), привлечен богаташ кој ја воодушевува Сали со својата аристократска софистицираност. Но, неговиот вкус „варира“, создавајќи љубовен триаголник помеѓу него, Сали и Брајан.

Случувањата во Кабаре, во предвоена Германија, се интризично фасцинантни. Општеството преполно со екстрими е исклучително привлечна атмосфера за Сали, пружајќи ѝ простор каде бариерите можат да се рушат. Кит-Кет клубот е место каде посетителите низ хистеријата, ужасот и гротескноста доживуваат катарза. Нозете на танчарките облечени во баварски носии потскокнуваат на штиците на сцената паралелно со нозете на озлогласените СС-овци врз телото на еден Евреин. Истите русокоси, дебели, румени Германки од пропагандните плакати на Национал-социјалистичката партија на Хитлер во Кит-Кет клубот се валкани, со премногу шминка и одбивни. На извесен начин, овој берлински клуб е метафора за латентната неморалност и перверзија на нацистите.



*Максимилијан: „Нацистите се само група хулигани, но си ја вршат работата. Нека се ослободат од комунистите. Потоа ќе можеме да ги контролираме.“*

*Брајан: „Кои сте тоа „ние“?“*

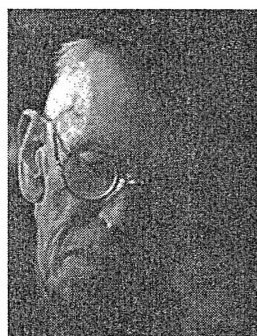
*Максимилијан: „Германија, се разбира.“*



Но, германската аристократија нема да успее да воспостави контрола врз нацистите. Со развојот на заплетот, низ филмот среќаваме сè почести и побрутални сцени на насилство.

*Хитлерјунген: „Сонцето на ридот е летно топло, еленот слободен трча во шумата, но се собираат да ја поздрават бурата, утрешнината ми припаѓа мене... Татковино, татковино, дај ни знак, твоите деца чекаат да го видат, утрешнината ќе дојде кога светот ќе биде мој, утрешнината ми припаѓа мене!“*

Песната која Хителровиот младинец ја пее во паркот набрзо се претвора во масовна егзибиција на лојалност кон Рајхот и сè што тој претставува. Во еден агол од кадарот гледаме еден старец, кој со презир ја посматра еуфоријата на своите сонародници. Но, во утрешнината за која зборуваат за него секако нема место.



Патиштата на протагонистите се разделуваат – Брајан заминува од Берлин, а Фриц и Наталија се венчаваат, но не пред церемонијал-мајсторот да ја испее песната која ја одбележува нивната љубов – „Ако можевте да ја видите низ моите очи“. Конотацијата на песната во која зборува за својата љубов кон една мајмунка е очигледна – тоа е песна за Евреите, за нивното апсолутно деградирање, кое ги лишува од статусот на човечки суштества.



*Церемонијал-мајсторот: „Таа воопшто не изгледа еврејски!“*

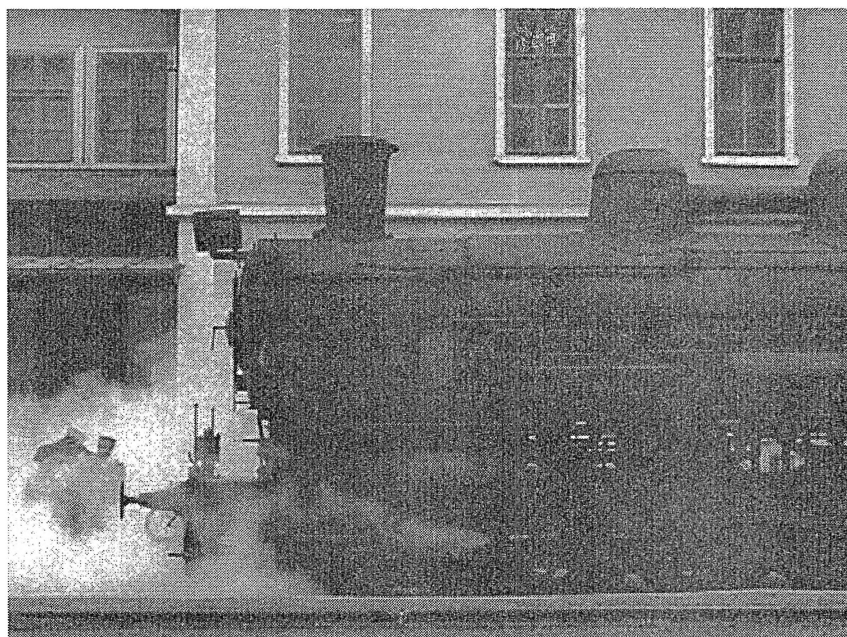
На крајот од филмот слушаме барабански парадидлови, како извесна најава за нечија егзекуција. Камерата се позиционира над германските војници во клубот. Чија смрт се најавува?

### *Строго контролирани возови (Ostre sledované vlaky)*

Дебитантскиот филм на чешкиот режисер Јиржи Менцл (Jiří Menzel), *Строго контролирани возови*, се базира на истоимениот роман на неговиот сонародник Бохумил Храбал (Bohumil Hrabal), со кого соработувал на адаптацијата на сценариото. Филмот се појавил во период кога чехословачкиот *nouvelle vague* бил особено популарен на меѓународните филмски фестивали. Покрај Менцл, уште еден режисер кој се издвојува од овој период е Милош Форман (Miloš Forman). Форман, по издавањето на контроверзниот *Пожарникарски бал (Hoří, má rapenka, 1968)* имал успешна холивудска кариера со *Лет над кукавичјото гнездо (One Flew over the Cuckoo's Nest, 1975)*, *Коса (Hair, 1979)* и *Амадеус (Amadeus, 1984)*. Периодот обележан со прогресивна либерализација во сите сфери на културата и јавниот живот воопшто, грубо завршува со Прашката пролет<sup>16</sup> во 1968 г. (настани забележани во филмот на Маргарете вон Трота (Margarethe von Trotta) – *Ветување (The Promise, 1994)*).

---

<sup>16</sup>Прашка пролет (чешки: *Pražské jaro*, словачки: *Pražská jar*) е период на политичка либерализација (делумна децентрализација, демократизација, намалување на рестрикциите и цензурата во медиумите и слободно движење на граѓаните) во Чехословачка за време на нејзината доминација од страна на Советскиот сојуз по Втората светска војна. Прашката пролет започнала на 5 јануари 1968 г., кога реформистот Александар Дубчек (Alexander Dubček) бил избран за Прв секретар на Комунистичката партија на Чехословачка и траела сè до 21 август истата година, кога СССР и останатите членки на Варшавскиот Пакт, со исклучок на Романија, ја окупирале земјата со цел да се спречат реформите.



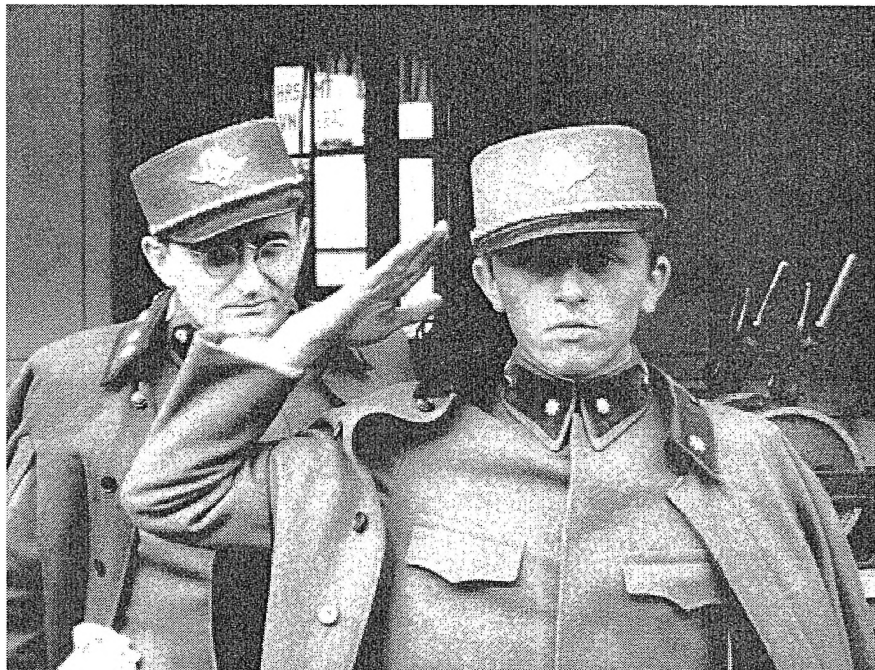
Сместено во едно запуштено место, дејството во *Строго контролирани возови*<sup>17</sup> се случува на една железничка станица која ретко е место за одмор на возовите што поминуваат. Но, набрзо насловот на филмот ни станува јасен, реферирајќи на германските возови полни со муниција и трупи кои имале приоритет на минување низ Чехословачка за време на Втората светска војна. На крајот ова значење се превртува: последниот воз кој ќе помине е навистина строго контролиран, носејќи смрт на главниот лик во филмот, но не пред тој да ја оствари својата цел. Со оглед на неговото семејно минато, хероизмот зад неговото дело се јавува од навидум чуден извор. Низ филмот гледаме зборливи и симпатични чешки провинцијалци, кои на чуден начин успеваат да ја држат војната на безбедна дистанца; шармантни луѓе кои се премногу окупирани со себе. Но сè ова се покажува илузорно и соочени сме со неочекуван херојски чин, кој во голем дел се одвива надвор од филмското платно. Нема холивудска приказна за храбрата индивидуа; наместо тоа, ефектите од експлозијата резонираат низ екранот и низ нашата сопствена историска свест – дека токму тоа е потребно да се уништат строго контролираните возови и целокупниот систем кој се потпираше на нивната точност.

Во текот на целиот филм гледаме референци за сексуално и политичко ослободување (што е спротивно на маркерите за сексуална декаденција во поствоените италијански филмови. Сепак, треба да се забележи дека станува збор за различни

---

<sup>17</sup> Филмот е добитник на „Оскар“ во категоријата Најдобар филм од неанглиско говорно подрачје (1967); Гран при награда на Меѓународниот филмски фестивал Манхајм-Хајделберг (1968) и „Златен волк“ на Букурешкиот филмски фестивал (1966).

кинематографски традиции, кои се развиваат под влијание на различни културно-историски искуства). Чешката нагласена сензуалност е дадена како пандан на фашистичката репресија. И покрај воздржаниот тон на филмот (романот на Храбал содржи многу повеќе анти – германски референци), смртта е мотив кој преовладува, од телата во возовите, до обидот за самоубиство на Милош (реминисценција на Томек во *Краток филм за љубовта (Krótki film o miłości, 1986)* на Кишловски (Kieślowski) и крајот на *Изгорени од сонцето (Утомлённые солнцем, 1994)* на Михалков (Михалков)). Во секој случај, сместена среде малите интриги и ситни судбини, смртта на Милош (Václav Neškář) е шокантна, враќајќи нè на неговиот живот кој до тој миг мирно течел, без големи и драматични пресврти.



Најострата сатира е насочена не кон Германците, туку кон апсурдноста на локалните следбеници/приврзаници на нацистите, како во сцената кога нивниот локален претставник објаснува германски воени маневри во време кога е невозможно да се добие војната. Истиот лик претходно во филмот е принуден да направи компромис и да се насели покрај запуштената железничка станица, додека во позадина се слушаат *Les Préludes* на Франц Лист (*Franz Liszt*), композицијата која на радио ги придружувала вестите за германските победи на источниот фронт. Филмот е одличен примерок за преклопувањето на личните приказни со пошироката историска рамка: сексуалниот успех на Милош се наоѓа во паралела со неговата политичка зрелост, на извесен начин отсликувајќи го буђењето на истата на национално ниво. Филмот исто

така латентно прави референци на советската окупација на Чехословачка, настан од сегашноста на режисерот – по обидот за самоубиство на Милош камерата во кадрот ни покажува постер, без сомнение прикачен од локалните квислинзи, кој прогласува дека Советите никогаш нема да ја имаат Прага во своите шепи.

Настаните од историјата имплицитно ги насетуваме, но никогаш не се документирани во филмот, што најверојатно се должи на low key пристапот на режисерот. Минијатурниот мизансцен е претворен во микрокосмос кој ги рефлектира случувањата на светската сцена. На железничка станица постои магичен свет на треперливи светла и навидум автономна сигнализација, кои ја уредуваат прецизната работа на железницата, пред да се открие суштината на нивната работа. Еден звучен ефект кој е сеприсутен мотив во приказната е звукот на стар часовник, трага од величественото хабсбуршко минато, кој на крајот функционира како метроном на експлозиите.

Строго контролирани возови е филм за невиноста. Апсолутни негативци не постојат, бидејќи сите ликови се прикажани низ наивните очи на Милош. Тој не е Хамлет, ниту требало да биде: неговиот дедо бил прегазен од тенк додека се обидува со хипноза да ги натера Германците на повлекување, а неговиот 46 – годишен татко е пензионер кој деновите ги минува дремејќи на софата. Милош е среќен што ја има работата на железничката станица бидејќи единствена должност што ја има е да биде присутен и да го убива времето. Тој е наивен, не многу бистар и никаков херој. Можеби неговата капа, која се тркала на перонот секунди пред експлозијата е чешката круна од трње, за Новиот Рим на Хитлер да биде соборен? Строго контролирани возови е филм кој без лажна реторика и херојство карактеристичен за класичните акциони филмови ни покажува дека херојските дела се случуваат на чудни места и бираат некарактеристични луѓе. Окупираниот народ по дефиниција нема херои, па единствениот начин да се пружи отпор се малите битки. На крајот на краиштата, тоа е единствениот начин за победа на Ариевската раса.

*Постјугословенска кинематографија: анализа на Убавите села убаво горат,  
Подземје и Пред дождот*

*„На филмската индустрија која не постои повеќе.“*

Покрај *Подземје* – „беше еднаш една земја“ на Емир Кустурица, *Убавите села убаво горат* на српскиот режисер Срѓан Драгојевиќ (Срѓан Драгојевић) еден од најпопуларните филмови од 1990-тите. Се работи за приказ на војната во Босна, со јасна српска наративна перспектива. Филмот за прв пат бил прикажан само неколку месеци по потпишувањето на Дејтонскиот мировен договор. *Убавите села убаво горат* е најпрофитниот српски филм<sup>18</sup> со успех и во соседните земји БиХ, Хрватска, Словенија и Македонија по распадот на Југославија во 1991 г.

Мешаните критики за пораката на филмот не можат да ја занемарат комплексноста на ова дело, кое „позајмува“ од повеќе филмски жанрови во интерпретацијата на војната во Босна. *Убавите села убаво горат* не само што ги користи популарните мотиви и клишеа на југословенскиот партизански филм, но, истовремено користи концепти и стилски карактеристики од американските вестерни и филмовите за Виетнамската војна. Филмот не се занимава со причините на војната и корените на етничките конфликти, но повеќе со антагонизмите на „српската страна“, нивните внатрешни конфликти, излитени идеали и апсурдноста на конкретната општествено – политичка ситуација.

Кинематографијата е исклучителна, со нетрадиционални перспективи на снимање. Според Дина Јорданова, стилски, *Убавите села убаво горат* може да се вброи во редот на *Канал* (1957) на Вајда, *Демнач* (1979) на Тарковски, *Чамецот* (1982) на Волфганг Питерсен, *Сталинград* (1993) на Јозеф Вилсмаер и *Скршена стрела* (1996) на Џон Ву, во кои клаустрофобичниот сетинг претставува закана за здравиот разум на протагонистите (Jordanova, 2001: 144).

Филмот ја раскажува приказната за босанскиот Србин Милан (Драган Бијелогрић) и муслиманот Халил (Никола Пејаковић) и нивното пријателство гледано низ перспективата на Милан. Фабулата е инспирирана од една приказна објавена во

---

<sup>18</sup> според продадени карти на киноблагајните.

списанието *Дуга*, списание поврзано за режимот на Милошевиќ. Приказната била фокусирана на страдањата на еден српски војник, кој, заедно со неколкумина соборци, биле „заглавени“ и опколени од босански муслимани во еден тунел во Вишеград. Оригиналниот натпис, сакајќи да ја долови ранливата ситуација на Србите, бил дел од типичната државна пропаганда од тоа време, чија цел била да се сузбијат претставите за Србите како главни агресори за време на војната во Босна. *Убавите села убаво горат* ја трансформира оригиналната приказна - од просто „подигнување“ на српскиот дух, во комплексен поглед на контровезните случувања во војната.

Еден тунел и неговата историја, која е раскажана на почетокот на филмот, станува место на трагичните случувања. Филмот започнува со приказната за тунелот, со сцената на неговото отварање. На отварањето на овој никогаш незавршен тунел, локалниот функционер при сечењето на лентата си го пресекува прстот, како извесен предвесник на настаните кои ќе го обележат вишеградскиот тунел подоцна. Тунелот *Братство и единство* останува напуштено и забрането место за двајцата пријатели, Милан и Халил, кои се плашат дека доколку влезат внатре „џаволот кој живее во тунелот ќе се разбуди и ќе ги запали сите села“. Сметаме дека се работи за одлична метафора за југословенското „братство и единство“, кое не било засновано на поттиснување на националната, а нагласување на класната еднаквост, додека стравот да се влезе во тунелот е страв од преиспитување на основата и природата на ова заедништво, поради опасноста да се открие дека неговите основи никогаш не постоеле.

Нелинеарниот наратив се развива преку шема од флешбек-сцени, кои ги следат животните приказни на протагонистите во тунелот. Главниот лик, Милан, е архетип на српството – силен, храбар и чесен. Не верувајќи дека војната ќе трае повеќе од неколку дена, Милан стапува во редовите на српската војска. Низ перспективата на нишанот тој го набљудува уништувањето на сето она што некогаш сакал – пријателството со Халил, мајка си, убавото родно село и механичарската работилница во која работел со својот пријател. Милан и сам учествува во уништувањето, на почетокот неволно, додека не дознае за бруталната смрт на мајка си, која го уништува и последниот атом на човечност во него. Вељо (Никола Којо), „печалбар“ – крадец, е претставник на децата на „партизанската генерација“, длабоко разочарани од искривените идеали на заедничката држава и социјалната неправда:



Вељо: „Вашата позната чесност... Секогаш сте биле полни со такви гомненици за чесноста... Господине капетане, зар ти мислиш дека барем една куќа која сме им ја запалиле, или која тие нам ни ја запалиле, била чесно заработена? А? Да, жими куров мој! Да е чесно заработена не би ја ни палеле така лесно и едните и другите. Додека куќиот Загорец ви буткаше американски долари во газозите знаевте да серете за „братство и единство“ и меѓусебно да си се смешкате, а потоа, потоа дојде време да „се раздолжите“. Нема проблем, само... Зошто порано не го средивте тоа? Туку, 50 години дркавте овде, 50 години возевте скапи коли, ебевте најдобри пички, па сега, кога курот не ви се крева веќе, ајде сега малку да се занимаваме со чесноста. Епа, ви се серам јас на таа ваша чесност и на целата ваша „чесна генерација“. Пичка ви материна, пичка ви материна на сите вас – „чесните“!“

Оваа гротескна реплика на Вељо ни служи како водич во разбирањето на причините за распадот на Југославија и на огорченоста на „нејзините“ деца, кои одамна сфатиле дека не живеат во земјата која им била „ветена“. Гневот на Вељо е гнев на една цела генерација, која, барем во сопственото размислување, има право да биде онолку „чесна“ како и генерацијата на своите татковци, без да се крие зад завесата на идеологии и лицемерни вредности (тема во следниот филм на Драгојевиќ – *Рани*).

Ликот на Гвозден, капетан во ЈНА, навидум иронично, на големото платно е оживеан низ актерската игра на Велимир „Бата“ Живојиновиќ, најголемата ѕвезда на партизанскиот филм (*Валтер го брани Сараево* (1972), *Сутјеска* (1973), *Битката на Неретва* (1969), *Мост* (1969) и други). Дури и неговото име, Гвозден (Железен), е симбол за издржливоста, цврстината, но и студенилото на еден човек кој го гледа распаѓањето на сè за што се залагал и во што верувал.

Режисерот настојува во интерпретирањето на војната во Босна да ја нагласи поетиката, естетиката на српското искуство во Босна. Самиот наслов на филмот (*Убавите села убаво горат*) е врзан за ваквото естетизирање на војната:

*Професорот: „Го забележавме тоа една ноќ, кога никако не знаевме што да правиме со себе. Забележавме едно село во кое гледаше нашиот топ. Селото уште гореше. И потоа, секоја ноќ во исто време пламнуваа села на видикот. Бевме опкружени со некој голем круг со чудна светлина... Во сите тие места кои гореа... А пламенот само се креваше, се креваше, се креваше, до облаците...“*

*(Пресек: Сцена со планинско село кое гори)*

*Вељо: „Убавите села убаво горат... А, грдите остануваат грди дури и кога горат.“*

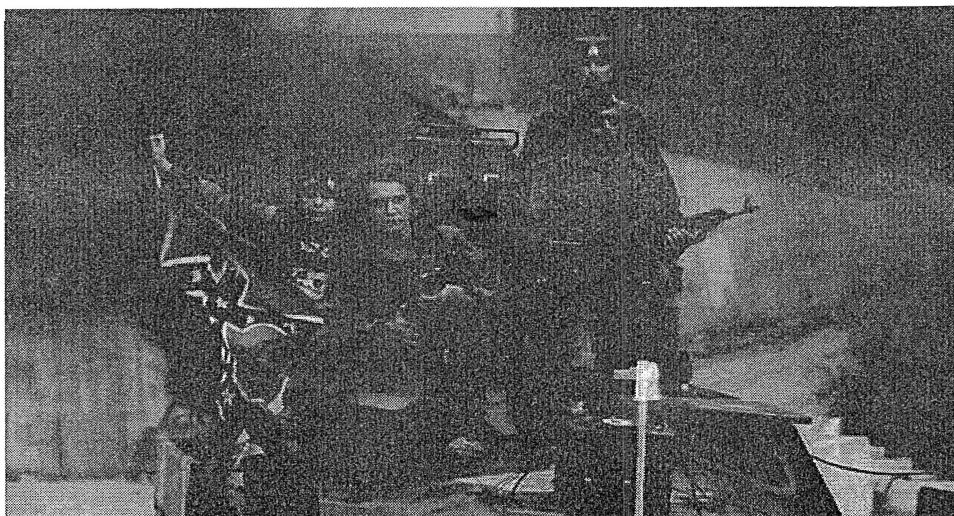


*Професорот: „Ти, Вељо, би бил најдобар поет меѓу моите ученици.“*

*Вељо: „Кога си поминал толку време како јас зад решетки, излегуваш начитан како Рембо.“*

Оваа сцена има особено значење, посебно ако се има предвид фактот дека Радован Караџиќ, кој во моментот се наоѓа во Хаг поради обвиненија за воени злосторства во војната во Босна, поет и внук на Вук Караџиќ, бил еден од главните финансиери на филмот. „Поетиката“ на војната во Босна, седењето околу отворен оган – во овој случај огнот од запалените села – пеењето на песните на дедото на Радован Караџиќ запишани пред два века, со варварски изглед, пијејќи шливовица, ја гледаме стереотипната слика за старосрпскиот отпор кон Турците. Ова е поетиката на босанската војна од српска перспектива, на што Драгојевиќ укажува во оваа сцена: романтичен варваризам, враќање на дивјаштвото и одбивање и уништување на цивилизацијата, модерноста и технологијата. Но, српските јунци се служат со современа технологија во сузбивањето на „мудахедините на Алија“, кои се употребуваат уште попримитивно насилство (сцената со колежот на младиот војник Марко, кој дружината во тунелот ја слуша преку токи-воки).

Споредувано со историјата обележана со преокупираноста со насилство кај американската кинематографија (вестернот), балканската кинематографија не придава толкаво значење на насилството на филм. Овде, насилството не се слави, туку осудува. Каде и да го сретнеме, насилството во балканските филмови е лишено од гламур, осудувано, прикажано како грдо, апсурдно и самодеструктивно.



Балканот како отсекогаш да бил врзуван за варварството, функционирајќи како посебна поткатегорија на Европа, како синоним за враќањето кон племенското, назадното, примитивното. Според Марија Тодорова, Балканот се наоѓа во спротивставена позиција кон Западот и Европа, а „балканизмот“ е мрачната другост на западната „дивлзација“ (Тодорова, 2001). Балканците се пркосни и резигнирани кон вредностите на Западната цивилизација, нивните животни приказни пред контактот со западните протагонисти се ирелеватни, а нивното постоење е релевантно само доведено во врска со странецот. За Дина Јорданова, ваквата „другост“ на Балканот, која можеби потекнува од Западот, постепено е прифатена и интернализирана од локалните режисери, кои се стремат да го претстават Балканот „одвнатре“. И покрај желбата да се открие природата на тензиите на Балканот, многу балкански филмски автори настојуваат да ги раскажуваат своите приказни од позиција на странци. Резултатот е свесен самоегзотицизам: тенденцијата балканските режисери да ја претставуваат својата култура во слика за Балканот соодветна на онаа која Западот ја создава и поддржува (Jordanova, 2001: 60). Ваквиот самоегзотицизам на балканските режисери, мораме да забележиме, е тенденција која овозможува и поголемо популаризирање на овие маргинализирани кинематографии. Победникот на Канскиот фестивал од 1995 г., *Подземје*, даде „потврда“ за поткопаниот морал на Балканците, додека наградениот со Златен лав во Венеција 1994 г., *Пред дождот*, раскажува за племенски борби кои допираат дури и до мирните лондонски ресторани.

Во 1995 г., *Подземје*, филмот на сараевскиот режисер Емир Кустурица<sup>19</sup>, беше контроверзниот победник во трката за „Златна палма“ на Канскиот филмски фестивал. *Подземје* ја претставува перспективата на сценаристот Душан Ковачевиќ и режисерот Кустурица за југословенската историја. Филмот ги следи животните приказни на тројцата главни протагонисти: Марко (Мики Манојловиќ) – неуморниот циник, Црни (Лазар Ристовски) – глупакот и Наталија (Мирјана Јоковиќ) – опортунистичката русокоса, во различни животни фази испреплетени со одредени важни моменти од југословенската историја. Нивната приказна е раскажана низ трите дела на филмот: „Војна“, „Студена војна“ и повторно „Војна“.

---

<sup>19</sup> Емир Кустурица по потекло е босански муслиман. По распадот на Југославија, тој се оддалечува од босанската муслиманска власт, критикувајќи го нејзиниот наводен екстремизам. Иако се декларира како „неврзан“, југоносталгичар, денес живее во Србија, премина во православие и на своето име додаде српско име, Немања.

Првиот дел од филмот започнува со бомбардирањето на Белград од страна на Германците во 1941 г., кога Марко и Црни, локални мафијаши, собираат група од роднини и пријатели нудејќи им засолниште во адаптирана визба. Надвор, на улиците, двајцата пријатели се впуштаат во серија грабежи зад параванот на комунистичкиот отпор. Кога ситуацијата ќе се влоши, Марко го испраќа Црни во визбата, што му овозможува да ѝ се приближи на Наталија, во која и двајцата пријатели се вљубени.

Настаните од вториот дел од филмот, „Студена војна“, се одвиваат во 1961 г. Во поствоената социјалистичка Југославија, Марко е ценет поет и бирокурат близок до Тито. Оженет е со Наталија, а Црни е само спомен за храбар маченик кој го дал животот во борбата против нацистичките агресори. Се снима и филм за неговите храбри подвизи – *Пролетта доаѓа на бел коњ*. Но, визбата на Марко и Наталија и натаму е полна луѓе, кои се излажани дека војната уште трае (Марко и Наталија им пуштаат аудио снимки од бомбардирањето и говорите на Хитлер). Овие луѓе се експлоатирани како бесплатна работна сила која произведува оружје, кое Марко го продава во странство. Еден ден, Марко и Наталија се спуштаат во визбата на свадбената прослава на синот на Црни. Во бурната караница поради нерешени сметки од минатото, сидовите на визбата се рушат и пред затворениците се покажува мрежа од подземни тунели. Сватовите на свадбата брзо бегаат низ тунелите, но, по игра на случајноста, излегуваат на сетот на *Пролетта доаѓа на бел коњ*, каде, мислејќи дека Втората светска војна сешуге трае, ги убиваат актерите облечени во нацистички униформи. Марко и Наталија бегаат, но не пред да ги уништат сите докази за своите злодела.

Третиот дел – „Војна“, се одвива на необележан простор, каде судбините на протагонистите се судираат уште еднаш, за последен пат. Марко е остарен, во количка, а Наталија и покрај годините, сеуште е убава и практична. Црни, кој командува со паравоена трупа го бомбардира соседниот град. Во рунираната православна црква гори дрвен крст. Марко и Наталија се брутално убиени и запалени кружат околу крстот во марковата инвалидска количка. Црни во очај си ја удира главата на превртено распетие.

Завршницата на филмот е во остар контраст со претходната сцена. Се прави свадба, во која сите ликови повторно се живи и славата на сончевиот брег на Дунав. Не

забележуваат дека парчето земја на кое стојат, полека се отцепува и плови во непознат правец:

*Иван: „Овде подигнавме нови куќи, со црвени кровови и оџаци на кои штрковите ќе си ги свиваат гнездата... И порти широко отворени за драгите гости... Ќе ѝ бидеме благодарни на нашата нова земја која нè храни и на сонцето кое нè грее... И свелите полиња кои ќе нè потсетуваат на климатите од нашиот роден крај... Со болка, тага и радост ќе се сеќаваме на нашата земја, кога на нашите деца ќе им раскажуваме приказни кои започнуваат како бајките... Беше еднаш една земја...“*

Во *Подземје* режисерот Кустурица си игра со долги, опширни сцени, мрачна сценографија, хистерична музика и филмска реалност која нè потсетува на филмовите на Фелини и Гилијам. Визуелно, филмот е многу мрачен, па гледачот започнува патување во бизарното, апсурдното и деформираното.



*Подземје* се занимава со наследството од социјализмот и настојува да покаже дека корените на денешните војни лежат во моралниот нихилизам кој постоел пред, но бил негуван и во времето на социјализмот. Самата визба е метафора за 50-годишната затвореност и слепило на „југословенските браќа“. Додека Кустурица во своите претходни филмови *Татко на службен пат* (1985) и *Дом за бесење* (1989) оперира со ликови кои се маргинализирани и манипулирани, во *Подземје* тој раскажува приказна за манипулаторите. За протагонистите во филмот не постојат јасни граници на моралноста кога во прашање е опстанокот. Заробените во визбата не го мразат Марко, за нив тој е спасител бидејќи, дури и надвор од таа визба, тие се понижени и неважни.

Значајно е да се забележи апсолутната доминација на *Подземје* во однос на *Погледот на Одисеј* (*Ulyses' Gaze*) на грчкиот режисер Тео Ангелопулос (Theo Angelopoulos), кој исто така третира прашања врзани за балканските конфликти.

Можеби она што му ја донесе победата на *Подземје* е токму тенденцијата на европската критика да негува и поддржува филмско творештво и традиции кои се дистинктивна спротивност од симплистичкиот холивудски поглед на свет.

Она што е особено контроверзно за филмот е употребата на документарен материјал во кој Хрватите и Словенците се прикажани како соработници на нацистите, на тој начин славејќи ја „исправноста“ на Србите. Сепак, на овој факт не му било посветено поголемо внимание надвор од балканската филмска критика. Но, Ален Финкелкро (Alain Finkielkraut), во критиката на *Подземје* во францускиот *Le Monde*, изјавил: „Во давањето признание на *Подземје*, жирито во Кан сметаше дека чествува творец со бујна фантазија. Всушност, чествуваше сервилен илустратор на криминални клишеа. Канското жири високо вреднуваше верзија на помпезна и лажлива српска пропаганда. Самиот ѓавол не би можел да создаде таков суров, анти-босански филм, ниту таков гротескен епилог на западната неспособност и фриволност“ (Finkielkraut во Jordanova, 2001:116).

Сепак, за најголемиот дел од Западот, се чини дека не е важно чија приказна раскажува *Подземје*. На овој филм се гледа повеќе како на огромна метафора за измешаните балкански проблеми, а не пропагандистичка инсинуација која работи во полза на српската страна. За овој филм сеуште се зборува како за „уште еден босански филм“, иако се работи за унгарска, француска, германска и српска продукција, сниман е во Белград, Пловдив и Прага, се занимава со односите на Србите и Хрватите – но, во очите на западните критичари, се чини дека сите балкански земји се исти. Режисерот кој сакал да ги прикаже сите страни на балканската природа, сепак тоа го прави прилично еднострано.

Проблемот со заземање страни е тематизиран во *Пред дождот* на македонскиот режисер Милчо Манчевски, филм кој го освои „Златниот лав“ во Венеција во 1994 г., и доби номинација за „Оскар“ за Најдобар филм од неанглиско говорно подрачје. Нелинеарниот наратив на *Пред дождот*, поделен во три дела – „Зборови“, „Лица“ и „Слики“ раскажува приказна за отуѓеноста, неприпаѓањето на оние кои заминале од татковината и кои одбиваат да „земат страна“. Сцените во филмот се испрепелетени на тој начин што ја потврдуваат и пораката на режисерот, која гледачот неколку пати ќе ја сретне низ филмот – „Времето никогаш не умира и кругот не е тркалезен“.



Филмот започнува со цитат од Меша Селимовиќ – „Со крик, птиците бегаат низ црното небо, луѓето се тивки, крвта ме боли од чекање“. Првиот дел од филмот „Зборови“, се одвива во православен манастир во Македонија. Кирил (Grégoire Colin), монах заветен на молк, во својата соба ја наоѓа Замира (Лабина Митевска), млада Албанка, која соседното македонско село ја бара за убиство. Кирил ја штити Замира до моментот кога неговата тајна ќе се открие. Заедно го напуштаат манастирот правејќи планови за заминување во Лондон, кај вујкото на Кирил, познат фотограф. Возбудата на гледачот спласнува кога Кирил и Замира се пресретнати од мажите од нејзиното семејство. Обидувајќи се да избега, Замира е застрелана од страна на својот брат.

Втората приказна, „Лица“, се одвива во Лондон. Ен (Katrin Cartlidge) работи во фотографска агенција заедно со својот љубовник Александар, имигрант од Македонија, светски познат фотограф. Александар (Rade Šerbedžija) штотуку се вратил од босанскиот фронт и е вознемирен од тамошните искуства. Тој решава да се врати во Македонија и ја моли Ен да го придружува. Потоната во сопствени грижи, Ен ја одбива неговата понуда. Ен е бремена, дознава гледачот, на вечерата на која му ја соопштува оваа вест на својот сопруг. Нивниот разговор брутално е прекинат со караницата и престрелката меѓу двајца Балканци во ресторанот. Сопругот на Ен е мртов. Неговото лице е само голема дупка.

Во третиот дел, „Слики“, ја откриваме врската помеѓу претходните два дела. Александар се враќа во своето родно село, само да го дочека напната етничка ситуација меѓу мештаните. Неговото преминување во албанската страна на селото да ја види својата стара љубов, Хана (Силвија Стојановска), е дочекано како чин на занемарување на тамошните проблеми и на Александар му е ставено до знаење дека тоа нема повеќе да биде толерирано. Гледачот дознава дека Александар е вујко на Кирил, а Хана е мајката на Замира. Исто така, тој дознава и што се случило во Босна:

додека фотографирал затвореници, еден од стражарите издвоил еден затвореник и го застрелал пред Александар, само за да му пружи материјал за фотографирање. Единствениот пасивен набљудувач, фотографскиот апарат, станува убиец. Повлекувањето на шкрапалото на пиштолот и фотографскиот апарат стануваат едно.

Измачуван од она што го сторил, Александар е решен да стави крај на крвопролевањето. Иронично, судбината го става на тест. Замира го вила го убива неговиот братучед Бојан (Илко Стефановски), најверојатно во самоодбрана. Кругот на крвна одмазда започнува. Александар е решен да ја спаси Замира, но овој пат, неговото „предавство“ е казнето – бива застрелан од „своите“, додека Замира продолжува да бега во правец на манастирот.

Манчевски ни презентира една полумитска Македонија, со православни манастири, источноевропско селанство, големи семејни лози во спектакуларен сетинг – планински врвови над езерото, мала црква на брегот, големи капки топол дожд на испуканата земја. Во споредба со локалното население, Александар припаѓа на повисок ред, поседува супериорно знаење – она за последиците од насилството. Не се работи за тоа дека неговите соселани не го знаат тоа што тој го знае, тие го отфрлаат ваквото сознание. Тој е Западот, рационалноста и редот, но „неговите“ не ја прифаќаат таа „рационалност“. Овде ги учиме неколкуте лекции за „држењето страна“: прва лекција - одбивањето да се земе страна функционира само на толерантниот Запад. Можеш да бидеш Југословен само надвор од Балканот. Втора - пацифистичкиот интелектуалец на крајот секогаш држи страна спротивна од онаа на сонародниците (Jordanova, 2001).

Додека западната критика го третира филмот како претскажување за настаните кои ќе се случат за помалку од деценија, се поставуваат прашањата: која е пораката на филмот? Дали истиот треба да претставува катарза или само легитимизирање на филмското платно на феудалниот примитивизам на Балканот? Или, пак, можеби нагласување на безвременоста на племенските непријателства, бидејќи времето никогаш не умира? Можеби, но и кругот никогаш не е тркалезен.

## *Граѓанинот Кејн (Citizen Kane) и Ке падне крв (There Will Be Blood)*

*Граѓанинот Кејн* е еден од најпознатите филмски наслови, зад кој се кријат впечатливи сцени и изведби, кинематографски и наративни техники. Режисер, продуцент и звезда во филмот е Орсон Велс (Orson Welles). *Граѓанинот Кејн* е негово режисерско деби. Филмот се занимава со животот на Чарлс Форестер Кејн (Орсон Велс) и неговата оставштина по смртта. За ликот на Кејн, Велс инспирација црпел од медиумскиот магнат Вилијам Рандолф Хрст (William Randolph Hearst) и тајкуните Семјуел Инсал (Samuel Insull) и Харолд Мекормик (Harold McCormick). Карриерата на Кејн во издаваштвото, која започнала со идеалистичка премиса за служба кон јавноста, постепено еволуира во брутална борба за моќ. Нарацијата се одвива низ флешбекови, преку најстојувањето на еден новинар да го открие значењето на Кејновите последни зборови – „Пупка од роза“ (“Rosebud”).

Обвиткан во контроверзи и обиди за спречување на неговата дистрибуција (уцени, застрашување, истраги покренати од FBI), борбата за *Граѓанинот Кејн* е овековечена во документарецот номиниран за „Оскар“ на Томас Ленон (Thomas Lennon) и Мајкл Епстин (Michael Epstein) - *Битката за Граѓанинот Кејн (The Battle Over Citizen Kane)* од 1996 г.

Филмот на Велс добил девет номинации за „Оскар“, но освоил само една награда – за најдобро оригинално сценарио<sup>20</sup> (Манкиевич и Велс). Иако филмот „пропаднал“ на киноблагајните, бил речиси едногласно славен од критиката. Неколку ретки негативни критики доаѓаат од Реј Карни, кој *Граѓанинот Кејн* го нарекува „типичен американски филм... триумф на стилот над содржината“ и Ингмар Бергман, кој го сметал Велс за еден од „најпреценетите режисери на денешницата“.

Овој иновативен, смел филм, претставува своевиден пресврт во развојот на кинематографијата, иако дел од својата техника „позајмува“ од *Ребека* (1940) на Хичкок. Велс го користи филмот како уметничка форма која енергично комуницира со публиката, заменувајќи ги прилично стандардизираниите техники на снимање (условени од природата на филмката индустрија) во тој период. Тоа го прави низ употребата на

---

<sup>20</sup> Останатите номинации за награда на Академијата која *Граѓанинот Кејн* ги добил се во категориите: Најдобар филм, Најдобра главна машка улога, Најдобра режија, Најдобра кинематографија, Најдобра уметничка режија, Најдобар звук, Најдобра музика за филм и Најдобра монтажа. Со четири номинации, Орсон Велс е првиот филмски уметник со четири симултани номинации за оваа награда.



субјективно снимање; неконвенционално осветлување, *chiaroscuro*<sup>21</sup>; инвентивна употреба на сенки и необични агли на снимање (германските експресионисти); длабок фокус на кадрите со неверојатна длабочина во полето и фокусот од екстреман план до екстремна позадина кој го дефинира мизансценот; дијалози кои се преклопуваат; нелинеарна нарација со флешбек, флешфорвард итн.

Комплексната, песимистичка тема за еден неморален човек е раскажана од неколку перспективи (налик на слагалка) низ повеќе ликови (соработниците и пријателите на починатиот) – создавајќи понекогаш контрадикторен, енигматичен портрет. Од една страна, филмот го допира откривањето/демистифицирањето на личноста на носителите на моќ, а, од друга страна, неподносливата тежина на материјализмот. Поврзани, овие две теми ја создаваат горката иронија за американскиот сон, кој завршува со носталгија, осаменост и смрт. Филмот ја раскажува трагичната приказна за сиромашно момче кое ќе наследи богатство, ќе биде оттргнуто од своето семејство, одгледано од еден банкир ќе израсне во неверојатно богат, арогантен медиумски магнат. Својата репутација ја гради врз сликата за великодушен, храбар борец за правата на маргинализираните, но по скандалозната љубовна врска со една пејачка, животот на Кејн (Welles) се сведува на бескомпромисна борба за остварување на американскиот сон за успех, слава, богатство и бесмртност. По два пропаднати брака и трансформација во мрачен, гротескен тиранин, Кејн последните денови од животот ги минува сам во мрачен замок полн со безброј предмети кои треба да го исполнат неговиот празен живот. Мистеријата околу неговите последни зборови е пасија на репортерот Томпсон (William Alland). Всушност, никој не бил присутен да ги слушне последните зборови на Кејн, но, сите знаат за нив (можеби поради тоа што приватниот живот на јавните личности никогаш не е приватен; можеби она што ние сакаме да го мислиме за нив станува факт). Тој ги интервјуира соработниците и пријателите на Кејн, кои во очите на Томпсон го сликаат профилот на човекот кој го живеел американскиот сон.

*Тачер: „Господинот Чарлс Фостер Кејн, во суштината на неговите верувања и заради начинот на кој постојано ја напаѓа американската традиција на приватна сопственост, иницијатива и можност за напредок, всушност, е ништо друго освен комунист!“*

---

<sup>21</sup>Chiaroscuro е италијански термин кој буквално преведен значи „светло-темно“. Се работи за сликарска техника која користи големи контрасти помеѓу светлината и сенките, со која се дава длабочина и тон на сликаните објекти.

*Истиот месец на народен митинг:*

*Политичар: „Зборовите на Чарлс Фостер Кејн се закана за секој човек во оваа земја. Тој е денес она што бил отсекогаш – фашист!“*

*Наратор: А сега, уште едно мислење.*

*Кејн зборува на микрофон пред воодушевена толпа.*

*Кејн: „Јас сум, отсекогаш сум бил и ќе бидам само едно – Американец!“*

Трагедијата на Кејн лежи во неговата неспособност да се поврзе со луѓето околу себе. Во секое интервју, личноста на Кејн е опишана низ материјалистички термини. Сè што тој некогаш посакувал – љубов, емоционална лојалност, невиниот свет од неговото детство (симболизиран со пупката), не успеал да им го пружи на блиските, ниту да го купи за себе. Тој станува уште една алка во дехуманизирачкиот систем на постојано, непрестано производство и акумулација.



Камерата на почетокот (и крајот) на филмот нè води низ напуштениот имот на Кејн, лесно го заобиколува знакот „Забранет влез“ на огромната порта, осветлена од месечината. Со секој флешбек, визуелното сценарио го придружува дијалогот. Кејн е заробен на своите предмети, декорациите на мебелот и вредноста на неговите колекции. Неговиот продорен глас е придушен од сидови, теписи, ходници, скали и огромен неискористен простор. Камерата ги следи ликовите низ светлината и сенките на оваа вештачка околина. Во филмот не постојат крупни кадри кои ги делат ликовите од позадината, ставајќи ја камерата во функција на дехуманизирање на ликовите, прикажувајќи како уште еден орнамент во просторот. Од секој аспект, кинематографските техники користени во *Граѓанинот Кејн* се рефлексивна и проективна

на нечовечките карактеристики на неговиот главен протагонист. Само гледачот ја открива мистеријата на последните зборови на милионерот – тоа е неговата санка од детството, спомен на детството кое му било украдено и замането со можностите за богатство и слава. *Граѓанинот Кејн* ни дава мрачна визија за американскиот сон, сон во кој материјалистичките елементи се зголемени и искривени на сметка на човечноста. Отсуството на слободна волја во развојот на ликот на Кејн оди паралелно со моралната клима во неговата непосредна околина. Неговата „дупка“ се претвора во пепел, а иницијалот на железната порта полека се губи, додека Америка го очекува својот следен мултимилионер.



Приказната за капитализмот свој филмски продолжеток/еквивалент наоѓа во *Ке падне крв* (*There Will Be Blood*), на режисерот Пол Томас Андерсон (Paul Thomas Anderson) од 2008 г., еден од филмовите кои ја одбележија минатата деценија, добитник на повеќе фестивалски награди<sup>22</sup>. Сместено во пустите пространства на Јужна Калифорнија за време на нафтениот процут од крајот на XIX и почетокот на XX век, дејството раскажува приказна за алчност и суровост со Библиски пропорции, одекнувајќи со одмаздољубивоста на Стариот завет и бесот на Новиот завет.

---

<sup>22</sup>*Ке падне крв* имал осум номинации за наградите на Академијата (во категориите: Најдобар филм, Најдобар режисер, Најдобро адаптирано сценарио, Најдобра уметничка режија, Најдобра монтажа, Најдобра звучна монтажа), од кои две победи, во категориите Најдобра главна машка улога и Најдобра кинематографија. Покрај „Оскарите“, филмот добива бројни акламации и награди од повеќе фестивали и филмски асоцијации меѓу кои ги вбројуваме: BAFTA Awards, Australian Film Critics Association Awards, Austin Film Association Awards, Belgian Syndicate of Cinema Critics, Broadcast Film Critics Association, Directors Guild of America, Golden Globe Awards, Los Angeles Film Critics Association, National Society of Film Critics, Writers Guild of America Awards, Producers Guild of America Awards, American Society of Cinematographers Awards и др.

Инспирација за филмот е романот на Аптон Синклер (Upton Sinclair), *Нафта!* (*Oil!*), од 1927 г. Капиталот е единствениот бог во оваа нафтена пустина, а неговиот пророк е Даниел Плејнвју, нафтен шпекулант оживеан на големото платно низ експресивната изведба на Даниел Деј-Луис (Daniel Day-Lewis).

Дејството започнува во 1898 г., во длабок, мрачен рудник, во кој еден човек ја копа сувата земја како прв низ дрво – тоа е Даниел Плејнвју. Во наредните хипнотизирачки два и пол часа Плејнвју ќе открие нафта, ќе стане богат и ќе го претвори рударскиот сон во ужасно пророштво за новиот век. Прудружуван од Х. В. (Dillon Frazier), детето кое го посвојува во 1902 г., единствениот кон кој покажал нежност, Плејнвју патува барајќи нови полиња за копање. На 10 годишна возраст, Х. В. е речиси партнер на својот татко, во палто и уредно исчешплана коса ревносно стои покрај Плејнвју, мирен како и совеста на татко си.



Голем дел од приказната се одвива во 1911 г., кога Плејнвју е веќе успешен бизнисмен со компанија која брзо расте. Еден ден, еден несмасен, сериозен млад човек, Пол Сандеј (Paul Dano) муприоѓа на Плејнвју со вест за огромни количини на нафта во близина на ранчот на неговото семејство. Не долго потоа Плејнвју заминува на локацијата каде ги полни ушите на мештаните со ветувања. Сиромашни, изолирани, исцрпени од сушата, мештаните како гладни пилиња ги следат зборовите на Плејнвју. Тој ветува училишта, болници, патишта и вода. Плејнвју проповеда ново евангелие, стекнувајќи го својот прв приврзаник, братот на Пол Сандеј, Илај (Dano). Илај, харизматичен проповедник со желба за формирање своја црква (црква на Третото откровение), тој брзо „загризува“ на приказната.

Нафтената платформа и црквата истовремено никнуваат во пустината. Но, жителите на Мал Бостон не можат да им служат на двајца господари. По една несреќа на платформата во која Х.В. го губи слухот, Плејнвју и Илај Сандеј ја прекинуваат соработката. Прогонуван од чувството дека она што му го носи најголемото задоволство засекогаш го осакатило неговиот посинок, Плејнвју го напушта Х. В. Пророкот на новиот бог мора да го продолжи својот пат, без оглед на попатните деранжирања. Тоа значи дека ќе се поклони и на протестантскиот бог, кога тоа ќе биде потребно, за ништо повеќе од – профит.



Години подоцна, Плејнвју го напуштил аскетскиот живот во пустината и живее во мрачна палата, како и Чарлс Кејн, сам, но не осамен. Додека Кејн целиот живот настојува да воспостави врска со луѓето, Плејнвју ниту може, ниту го сака нивното друштво. Засекогаш ги раскинува врските со посинокот. Тогаш, добива посета од својот некогашен соработник, Илај, кој доаѓа со нов бизнис предлог. Во последната сцена од филмот капиталистичкиот и протестантскиот бог мора да си ги измерат силите:

*Плејнвју: Би сакал да соработувам со тебе. Но има еден услов: би сакал да ми кажеш дека си лажен пророк. Би сакал да ми кажеш дека си и дека отсекогаш си бил лажен пророк... И дека Бог е суеверие.*

*Илај: Но, тоа е лага. Лага е. Не можам да кажам. Кога можеме да почнеме да дупчиме? Би сакал бонус од 100 000 долари плус петте кои ми ги должиш со камата.*

*Плејнвју: Тоа е фер.*

*Илај: Јас сум лажен пророк и Бог е суеверие. Ако тоа е она во што ти веруваш, тогаш ќе го кажам.*

*Плејнвју: Кажу го како да го мислиш. Како да ти е проповед.*

...

*Плејнвју: Таа област е празна. Се работи за процес на дренажа. Ги поседувам сите околни места, па, добивам сè што е под земја. Дали рабираш Илај? Ти ја пијам водата. Ја испивам секој ден. Ја пијам крвта на јагнето од поседот на Банди.*

*Илај: Даниел. Те молам. Очаен сум. Ми треба помош. Грешник сум. Дозволив ѓаволот да ме грабне на начини кои никогаш не сум ги замислувал. Полн сум со грев. Бог целосно пропусти да ме предупреди за падот на економијата.*

...

*Плејнвју: Бидејќи ти не си одбраниот брат Илај. Пол беше избраниот. Ме најде и ми кажа за вашата земја. Ти си будала. Го сторив она што брат ти не можеше. Те скршив и уништив. Тој е пророкот. Престани да плачеш лигле едно! Ти си само постелката, Илај, која се извела од нечистотијата на мајка ти. Требале да те стават во стаклена тегла над каминот. Каде беше ти кога Пол цицал од цицката на мајка си? Дренажа, Илај момче!!! (...) Јас го пијам твојот милкшејк! Мислеше дека тоите песни и игри ќе ти помогнат Илај?! Јас сум Третото откровение! Јас сум избраниот! Бидејќи сум попаметен од тебе! Не сум лажен пророк лигаво момче! Јас сум Третото откровение! Јас сум Третото откровение!*



Пророкот на капитализмот победува, додека крвта на мртвиот Илај се слева низ полираниот под на палатата на Плејнвју. Победува суровоста, бескрупулозноста и безмилосноста, кои оваа сцена ги овековечува во историски факт на нашата цивилизација до ден денешен.

Гледачот постојано е отргнуван и влечен кон ликот на харизматичниот Плејнвју, чија потрага по нафта ја читаме како поглавје во големиот американски наратив на откривање и освојување. Извонредната изведба на Даниел Деј-Луис, со контролирани гримаси кои нè потсетуваат на јапонскиот кабуки театар, ја бранува површината на филмот како опасна струја. Актерот го исполнува секој атом од ликот на Плејнвју, намерно фокусирајќи ја својата изведба на границата помеѓу филмскиот реализам и театарската драматичност.

*Ќе падне крв* раскажува вечна приказна, со Балзаковски реализам, Шекспировски крај и Веберовска прецизност. Протестантската етика и духот на



капитализмот ја пронижуваат секоја сцена од филмот во кој господин Гранде/Плејнвју ќе се издигне над пепелот на помалку амбициозните, помалку бескрупулозните и сите оние чии очи не се вперени кон врвот. Приказната од и за нашето време, *Ќе падне крв*, претставува прозорец кој гледа кон големиот свет. Тој е вонвременски и актуелен, општ и посебен, апстрактен и обичен како и името на неговиот (анти)херој. Почетните сцени кои ни прикажуваат пустински ридови придружени со монотон електронски звук, нè враќаат кон *Одисејата...* на Кјубрик, чии примати се дел од Дарвиновскиот континуум кој завршува со Даниел Плејнвју. Но, над сè, овој филм е извонредно уметничко дело, а задоволствата кои ги пружа – несомнено естетски. Тој открива, возбудува, провоцира, но прозорецот што го отвора води кон самата човечка свест.

### *XX век (Novecento)*

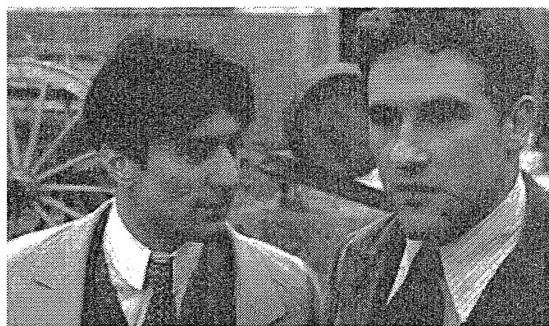
*XX век* е епско, амбициозно, промислено дело на италијанскиот режисер Бернардо Бертолучи (Bernardo Bertolucci). Станува збор за филм посветен на комплексностите на општествената и политичка историја во Италија помеѓу 1901 и 1945 г., посебно во регионот на Парма, родното место на режисерот. Филмот е издаден во две верзии – оригиналната верзија на италијански јазик, долга 315 минути, и надсинхронизирани англиска и француска верзија кои се 75 мин. пократки, често прикажувани во два дела. Во сите верзии централната тема на овој филм останува иста: класната борба помеѓу локалните земјоделци и феудалните земјопоседници и подемот и падот на фашизмот на локално и национално ниво.

Структурата на *XX век* се базира на флешбек од почетната сцена, Денот на ослободувањето<sup>23</sup> на 25 април 1945 г., раскажувајќи приказна за четириесетгодишното пријателство помеѓу Алфредо (Robert De Niro), потомок на долга лоза земјопоседници и Олмо (Gerard Depardieu), син на земјоделец, двајцата родени во ист ден (27 јануари 1901). Тоа е ден кој е обележан и со смртта на големиот италијански композитор Џузепе Верди (Giuseppe Verdi) и кој симболично го означува крајот на XIX век, но истовремено ни навестува дека приказната за ова пријателство ја следи традицијата на Вердиевите трагични опери. Првиот дел од филмот ги слика односите помеѓу двете

---

<sup>23</sup> Го одбележува на падот на марионетската држава - Италијанска Социјална Република (Reubblica Sociale Italiana, 1943-1945) под режимот на Бенито Мусолини (Mussolini).

семејства, во позадината на селанската буна од 1908 г., во која е вклучен и дедото на Алфредо, *il padrone* Берлингиери (Burt Lancaster); Првата светска војна, во која учествуваат и Олмо и Алфредо; и раѓањето на фашизмот пред нивните очи. Иако Алфредо е прикажан како лик кој сочувствува со сиромашните и угнетувани селани, тој недвосмислено ја следи судбината на својата класа, додека развојот на политичка свест кај Олмо нема влијание на нивното пријателство. Во овој дел од филмот Бертолучиевиот приказ на селанството, базиран на неговите сеќавања од детството, е виоко романтизиран, со спектакуларната кинематографија на Виторио Стораро (*Apocalypse Now*) и музиката на Енио Мориконе, долгите кадри на житните полиња ја засилуваат питорескноста на руралниот живот, иронично – понекогаш засенувајќи ја значајноста на протестите на селаните против нивната експлоатација.



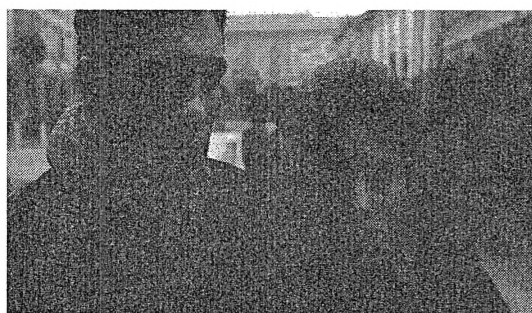
Во вториот дел од филмот политичката клима е навестена со зимската позадина на почетната сцена – маршот на фашистите во Рим (1922 г.) веќе се има случено и слугата на семејството Берлингиери, Атила (Donald Sutherland), е водач на „црнокошулашите“<sup>24</sup> во околината. Во овој дел режисерот Бертолучи ефективно си игра со боите и светлото: користи силно црвена и жолта боја во сцените со селаните и потемни бои за фашистите, посебно во прикажувањето на главните ликови врзани за фашизмот, Атила и неговата сопруга Рецина, како сексуални садисти гладни за моќ. Во една сцена Атила е прикажан како убива мачка гмечејќи ѝ ја главата од еден знак. Одлуката на режисерот на овој начин да ги користи боите можеби ја симплифицира пораката, а изедначувањето на фашизмот со чисто индивидуалниот садизам го сведува фашизмот на психолошка манифестација, иако во суштина се работи за

<sup>24</sup> Црнокошулаши (*camicie nere* или *squadristi*) биле фашистички паравоени групи во Италија во периодот меѓу двете светски војни. Црнокошулашите официјално биле познати како Доброволна милиција за национална безбедност (*Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale*). Инспирирани од воената моќ и црните униформи на *arditume*, елитната италијанска единица од Првата светска војна, фашистичките црнокошулаши биле организирали од страна Бенито Мусолини (Mussolini) како воено средство за обезбедување на неговата политичка моќ. Нивен еквивалент во нацистичка Германија е озлогласената *schutzstaffel* или СС единица.



високоразвиена и комплексна идеологија и како таква - уште поопасна. Можеби ваквото карикатурирање од страна на Бертолучи само го поткопува неговиот напад на фашизмот и сè што тој претставува?

Алфредо се жени за богата девојка, додека сопругата на Олмо е политички радикална учителка која е посветена на будење на политичката свест на селаните. По смртта на татко му, Алфредо станува новиот *padrone*, а неговиот брак со алкохолочарката Ада (Dominique Sanda) се распаѓа. Иако во основа либерал, Алфредо е преслаб да се споривстави на влијанието на Атила и полека се оддалечува од Олмо. Приказната се заокружува на Денот на ослободувањето, кога жртвите на фашизмот ја започнуваат својата одмазда. *1990* на гледачот му презентира човечки ликови, со реалистични животни приказни, чии емоции се помешани, чии карактери се развиваат со текот на времето и чии погледи на свет не можат да бидат сведени на слогани. Сепак, нивната реалистичност, која во голема мера се должи на одличната актерска игра на актерската екипа, на извесен начин функционира во вакуум, бидејќи надворешните настани кои влијаат врз нивните животи се премногу површно прикажани.



Токму затоа не е за изненадување реакцијата на италијанската комунистичка партија, чиј симпатизер во тоа време бил и самиот Бертолучи, која ги критикувала историските неточности и идеолошки недоследности во филмот, критика која ја делат и повеќе италијански филмски критичари. *XX век* особено е споредуван со претходниот филмски обид на Бертолучи да ја претстави фашистичката ера во Италија, *Конформист* (*The Conformist*, 1970). Можеби поради дисциплината која режисерот ја имал базирајќи го на еден книжевен извор (романот на Алберто Моравија), можеби поради „камерниот“, но истовремено комплексен карактер на приказната, гледањето на *Конформист* нè тера да размислиме што би направиле ние под фашизмот, додека на моменти *1990* нè тера да се запрашаме како режисерот го разбира фашизмот.



1990 е многу амбициозен филм, кој и покрај издржаните критики, успева да ја пренесе својата порака и истовремено да раскаже неодоливо интересна приказна благодарение на извонредната актерска екипа, прекрасната кинематографија и секогаш богатиот саундтрак на Енио Мориконе.

### *Апокалипса сега (Apocalypse Now)*

*Апокалипса сега*<sup>25</sup> е визуелно воодушевувачкото ремек-дело на продуцентот/режисер Френсис Форд Копола (Francis Ford Coppola). *Апокалипсата...* за филмовите за Виетнам е она што *Кум* е за гангстерските. По *Ловец на елени (The Deer Hunter, 1978)* филмот со буџет од 13 милиони долари требало да биде екстравагантен, епски. Искуството на Филипините навистина било такво, прераснувајќи во холивудска легенда: буџетот, првично ограничен на 14 милиони долари, речиси двојно бил зголемен за потребите на хаотичното снимање; Ал Пачино, Стив Меквин и Џејмс Кан ја одбиле улогата на капетан Вилард; Марлон Брандо добил три милиони долари за улогата на капетан Курц, а се појавил неподготвен и претежок да игра воено лице, па Копола бил ограничен на блиски кадри и снимање во темница; филипинските власти за потребите на филмот отстапиле хеликоптери и пилоти, за веднаш потоа да ги бараат назад заради сузбивање на бунтовнички групи; тајфунот Олга го уништил сетот; Копола се мачел со крајот на филмот; и конечно, како режисерот Копола се изгубил во џунглата; како никогаш вистински не се вратил.

По првата монтажа шестчасовниот филм повторно морал драстично да биде скратен. Документарецот за напорното снимање на филмот, делумно снимен од

---

<sup>25</sup> Освоени награди: Награди од Академијата за најдобра кинематографија, најдобар звук; „Златна палма“ на Канскиот фестивал; „Златен глобус“ за најдобра режија, најдобра споредна улога, најдобра филмска музика, Бафта за најдобра режија и најдобра споредна машка улога.

сопругата на Копола, Еленор, вклучувајќи интервјуа со поголемиот дел од екипата, бил насловен *Мрачни срца: апокалипсата на еден филмаџија (Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse, 1991)*.

Сценариото на оваа воена приказна, напишано од Џон Милиус (John Milius) и самиот Копола, стана метафорична приказна за корумпирачкото лудило и бесмисленоста на војната за една генерација Американци. Френсис Форд Копола изјавил дека сакал да направи филм со „задача/потрага“, со елементи позајмени од хоророт, авантурата и трилерот „со цел да создаде филмско искуство, кое би ја приближило публиката до ужасот, лудилото, бесчувствителноста и моралните дилеми на Виетнамската војна“. Ремек делото на Копола го прикажува пресекот на оптимистичката невиност и искуствената реалност на Виетнамскиот конфликт. Иако филмот е преполн со ексцеси, амбивалентно и некохезивно сценарио, сеуште останува брилијантна евокација на лудилото и ужасот на војната.

Приказната во филмот, како одисеја слчина на Кјубриковата *Одисеја 2001*, индиректно е инспирирана од романот на Џозеф Конрад - *Мрачно срце (Hearts of Darkness, 1902)*. Мартин Шин (Martin Sheen) ја игра улогата на капетан Вилард, ангажиран да го пронајде и ликвидира поручникот Валтер Курц (Marlon Brando), некогаш брилијантен војник, а сега одметник кој командува со приватна војска некаде во Камбоџа. Наводно, локалното домородно население го почитува како божество. По негова наредба, тие убиле тројца Јужновиетнамски офицери под сомнение дека се шпиони за двете страни.

На вечера со школки и студено вино, на капетан Вилард му се пренесува дека Курц ги преминал границите на прифатливо човечко однесување. Се работи за мисија која е воена нужност, накратко. Но, вистината е истовремено и поедноставна и покомплексна: „[Курц] Постојано победувал [во војната] на свој начин“, забележува Вилард обидувајќи се да ги сфати и мисијата и целта.

Низ патувањето на капетанот низ Виетнам, режисерот Френсис Форд Копола успеал да го долови лицето на војната – ужасот, лудилото, гротескноста и апсурдноста. Низ ова, тој започнува паралелно патување-руинирачка, катарзична, физичка и духовна експедиција.

Наративната нишка во филмот ја обезбедува реката Меконг, артеријата која минува низ центарот на војната. Патувањето на капетан Вилард и неговата група се подлабоко во Виетнам е следено со се помала поврзаност меѓу сцените во филмот. Ефектот кој режисерот настојувал да го постигне е да се истакне мистичната природа на патувањето на Вилард, низ едно кршливо поврзување на свеста, моралноста и цивилизацијата, врски кои незапирливо ослабуваат со приближувањето до локацијата на Курц.

Кога Вилард запира во селото штогуку уништено од ексцентричниот капетан Килгоре (Robert Duvall) и неговите луѓе, камерата се задржува на неговото лице, љубопитна и речиси нечувствителна додека размерот на уништувањето се открива на рабовите од екранот. Сцената со мртви селани, дим од експлозии, конфузија од звуци, кулминира со сликата на крава која со хеликоптер се транспортира до местото каде ќе стане нечија вечера – сите овие елементи натрупани, еден до еден, додека гледачот се губи во огромната целина.

Со употребата на *Валкирите* од Вагнер во сцената со воздушениот напад, режисерот прави асоцијација со нацистичка Германија. Вагнер бил речиси официјален композитор на нацистичкиот режим, делумно и поради анти-семитските ставови на самиот композитор. Од филмска перспектива, употребата на Вагнеровата композиција во борбена сцена претставува референца за *Триумф на волјата* на Лени Рајфенштал, во кој на сличен, грандиозен и речиси свет начин се претставува *Luftwaffe*<sup>26</sup>. Користењето на елементи од популарната култура, како сурфање, The Doors, Плејбој зајачици, создаваат визуелно брилијантна, но вознемирувачка слика не само за Виетнам, туку и за уништената невиност, претставена во филмот низ ликовите на Чистиот (Лоренс Фишбурн) и Ленс (Сем Ботомс).

Главните ликови во филмот имаат симболични имиња, еден триптих од индивидуи од кои секој реагира на ужасите на војната на различен начин: капетанот Вилард (его)-со „волја“ да ја заврши својата убиствена мисија „со големи предрасуди“, полковник Курц (суперего)- култен лидер, совршен војник, но „проколнат“ од своите активности и полковник Килгоре (ид)-распуштен командант кој „го обожува мирисот на напалм наутро“.

---

<sup>26</sup>Luftwaffe (воздушно оружје, прев.) е назив за воздушните единици од германската армија.

Разгледувајќи ја *вистината* во *Апокалипса сега*, внимателниот гледач ќе забележи дека вистинитоста не се однесува само на настаните од самата војна (иако истите се рекреирани со впечатлива автентичност), но и за лудилото во сржта на човековата природа. Ако *Апокалипса сега* се обидува да ги опфати бројните филмови за Виетнамската војна кои му претходеа – вклопувајќи ги во еден филм акциониот спектакл на *Вод*, психолошката драма во *Ловец на елени* и моралната амбивалентност во *Панџир* (*Full Metal Jacket*, 1987) – на крајот ништо вистински не е важно, а светлата се спуштаат со *The End* на *Doors*. Она што го движи *Апокалипса сега* не е носталгија, туку ужаснувачкото сознание дека ова е филм кој „живее“ и сега, во светлото на новите конфликти и старите лаги. „Еден ден оваа војна ќе заврши“ вели Роберт Дувал во улогата на капетан Килгоре. Но, војната не завршува, само продолжува понатаму. Курц преживува-можеби не во џунглата, на друго место, каде таквите „орудија за убивање“ водат војни под завесата на идеали - апокалипса сега, вчера и утре - засекогаш.

### *Дискретниот шарм на буржоазијата (Le charme discret de la bourgeoisie)*

Луис Буњуел (Luis Buñuel) е исклучително име во светот на кинематографијата и докажан *auteur* иште од своите филмски почетоци. Неговото раѓање (1900) речиси се совпаѓа со раѓањето на филмот, а неговото творештво се движи од експериментирање со надреализмот во 1920 – тите, комерцијални комедии и мелодрама во 1950 – тите, до постмодерничко *cine d'art* во 1960 – тите и 1970 – тите. „Посвоен“ е од Франција, каде ги направил своите први и последни филмови; од Шпанија, каде е роден и од каде се очигледни неговите културни корени; и од Мексико, земја во која добил државјанство и снимил над 20 филмови, што ја проблематизира идејата за националното во неговите филмови.

Надреалист и иконокласт, опозиционер и провокатор, Буњуел тврдел дека неговата мисија е да ја разниша самовербата на привилегираните. Од моментот кога неговиот 16-минутен надреалистичен филм *Андалузиски пец* (*Un chien andalou*) го затекол Париз неподготвен во 1929 г., па сè до неговата смрт во Мексико 1983, Луис Буњуел трпеливо и весело ја носел титулата на непоколеблив, искрен и вечен непријател на високата класа. Својата кариера ја изградил врз презирот кон непреиспитаните општествени обичаи и лакомите, самобендисани граѓански и верски

лидери, и не се шегувал. Неговата секвенца од *Златно доба* (*L'Age d'Or*) говори за тоа: за време на еден долг викенд во далечен замок, група на силувачи и убијци ги задоволуваат своите страсти со група млади момчиња и девојки. Сцената се базира на истиот роман од Маркиз де Сад, кој беше основа за *Сало, или 120 денови на Содома* (*Salò, or The 120 Days of Sodom*), контроверзниот последен филм на италијанскиот режисер Пјер Паоло Пазолини (Pier Paolo Pasolini), со таа разлика што Буњуел досетливо го вклучил и Исус меѓу девијантите.

*Истребливиот ангел* (*The Exterminating Angel*, 1962) е филм за група гости кои доаѓаат на вечера, вечераат, но не можат да си заминат. Ги минуваат деновите и неделите влечејќи се низ куќата на домаќинот. Цивилизираното однесување исчезнува, додека полицијата и медиумите беспомошно ја опсадуваат куќата. Во *Дискретниот шарм на буржоазијата*, ликовите се заробени на другата страна од огледалото: постојано пристигнуваат на вечера, понекогаш дури и ќе седнат на маса, но никако не стигнуваат да јадат.

Без оглед на тоа колку е лабава врската помеѓу сцените во филмот, она што ја обезбедува смислата е темата. Секоја сцена во филмот е „изградена“ околу езуспешен обид на главните ликови да вечераат заедно и секој оброк е прекинат од настан кој е забранета тема за разговор на таквиот круг луѓе. Вечерата е централниот општествен ритуал на средната класа, чин на манифестирање на богатството и добрите манири. Истовремено, вечерата ја нуди погодноста да се има што да се прави (да се јаде) и за што да се разговара (храната). Но, во значајното во филмот е и начинот на кој Буњуел ги прекинува оброците со тајните кои демнат под површината на неговата декадентна европска аристократија: лицемерие, прељуба, перверзија, измама и прализираност од здодевност. Главните ликови се политичари, воени лица, богати, но меѓу нив се среќава и еден значаен спореден лик – бискупот чиј фетиш е да се облекува како градинар и да работи како слуга во градините на богатите.



Филмот е поделен на повеќе секвенци, покажувајќи ја лицемерната површина на високата класа и прикриените страсти. Двојка ги очекува пријателите на вечера. Во спалната совладани се од страст. Гостите пристигнуваат. Сега не можат да водат љубов во дневната соба, бидејќи сопругата „прави премногу врева“, па се искрадуваат низ прозорецот и страсно водат љубов во грмушките крај куќата. Кога се враќаат назад во куќата, косите им се полни со лисја и трева. Буржоаските манири, верува Буњуел, се најочигледната фасада за нашата анимална природа.

Веселата Буњуелова blasfemiја била шокантна, но неговата посветеност на поткопување на наративите со слободни, нелинеарни слики-неговата посветеност на надреалистичкото кредо најмногу ги разбеснила Париските уметници-во очите на многумина тоа било навреда.

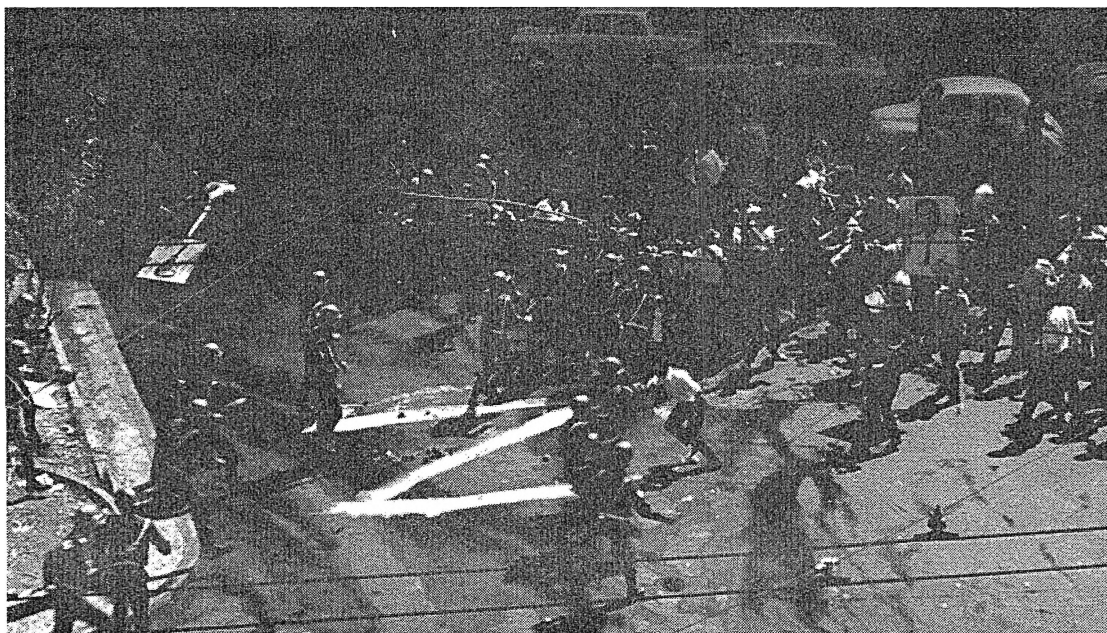
*Дискретниот шарм на буржоазијата* е најуспешниот филм на Луис Буњуел. Издаден во период кога социјалните немири биле во зенитот, Виетнамската војна во полн ек, а високата средна класа популарен предмет на презир, целната публика во 1972 г. го гледала како филм кој ги напаѓа другите; публиката денес, долколку сака да биде искрена, ќе го гледа како напад на нас самите.

### *Z (1969)*

„Целокупната кинематографија е политичка“, тврди грчкиот режисер Коста Гаврас (Costa – Gavras, Κωνσταντίνος Γαβράς), документирајќи го ова верување на целулоидна лента, во филмот кој зборува за узурпацијата на власта во неговата земја од страна на десничарската хунта - *Z*. Повеќето од филмовите на Гаврас се потпираат на факти („Секоја сличност со одредени личности или настани е намерна“, порачува *Z*). Неговите интереси се врзуваат за „пирамидите на моќта“, неправдата, опресивното практикување на власта. Сепак, во неговите филмови, паралелно со латентното/манифестно злоупотребување на власта, стојат оние кои пружаат отпор – чесни сведоци, праведни судии, непоматени совести. Гаврас снима осамени ликови пред гротескни зданија, кои чекорат низ ходниците на индиферентната бирократија. За овој режисер, „отпорот е најзначајното нешто“.



На 22 мај 1963 година, проминентниот грчки интелектуалец и еден од лидерите на опозицијата, Григорис Ламбракис (Grigoris Lambrakis, Γρηγόρης Λαμπράκης), им подлегнува на повредите на „сообраќајна несреќа“. Василис Василикос (Vassilis Vassilikos, Βασίλης Βασιλικός) трагедијата ја претвора во роман, Гаврас ја оживува на филмското платно – роден е Z. Истрагата започната како настојување да се потврди официјалната верзија на приказната, набрзо на истражителот Кростос Сарцетакис (Jean-Louis Trintignant) му пружа цврсти докази за вмешаноста на високи воени и полициски функционери во веќе потврденото убиство на Ламбракис. Заверата е откриена на суд и виновниците се санкционирани – за само неколку години подоцна, со стапувањето на воената хунта на власт во Грција, истите да бидат „рехабилитирани“, а Сарцетакис и неговите помошници да станат политички криминалци. Сарцетакис е наидум имун на притисоците да го прикрие скандалот; одлучно ги образложува доказите; нема желба да ја сруши власта, но мора да ја изнесе правдата на виделина. Неговите симпатии не се резервирани за ниту една страна, а вистински неутрален судија е најстрашното нешто за естаблишментот - чуму правда која е иста за државата како и за народот?



*Наратор: „Исто така, власта ги забрани: долгите коси; мини здолништата; Софокле; Толстој; Еврипид; руската здравица; работничките штрајкови; Аристофан; Јонеско; Сартр; Албе; Пинтер; слободата на печатот; социологијата; Бекет; Достоевски; современата музика; популарната музика; новата математика; и буквата „Z“, која на старогрчки значи „Тој живее!““*



Како надополнување, по издавањето на *Z*<sup>27</sup>, режисерот Гаврас, сценаристот на филмот, композиторот Микис Теодоракис (Mikis Theodorakis, Μίκης Θεοδωράκης) и актерката Ирене Папас (Irene Papas, Ειρήνη Παλλά) биле забранети во Грција. Прикажувањето на *Z* на филмскиот фестивал во Сан Франциско предизвикало низа контроверзи кои се однесувале на наводниот „антиамерикански“ карактер на филмот. Можеби ваквите тези се оправдани ако се земе предвид дека грчката хунта имала отворен поддржувач во САД, кои ја признале легитимноста на режимот и помогнале во спречувањето на одржувањето на слободни избори во Грција<sup>28</sup>.

Зна моменти се претвора во жестока полемика; размената на дијалози се одвива со неуморно темпо, правејќи ги политичките аргументи многу непосредни и демонстративни; начин на кој повеќето нагласено конфронтирачки филмови можат да бидат поткопани од сопствената искреност. Страсниот политички гнев кој го понижува претставува свежа анегдота за нашето современо „аполитично“ доба, во кое масовните медиуми продолжуваат да „произведуваат согласност“ (Чомски) исполнувајќи ги потребите за соголена капиталистичка корпоративна идеологија. Овој политички трилер роден во бурните 1960-ти со право продолжува да биде ценет за својата брутална искреност во раскажувањето зошто и како треба да се негува отпорот кон опресивните центри на моќ.

### *Лет над кукавичјото гнездо (One Flew Over the Cuckoo's Nest)*

Милош Форман (Miloš Forman), роден во Чехословачка во 1932 г., е еден од предводниците на чешкиот nouvelle vague, стекнувајќи слава и признание од критиката низ филмовите *Љубовта на една русокоса (Lásky jedné plavovlásky, 1965)* и *Пожарничарски бал (Hodí, má panenka, 1967)*. По Прашката пролет, Форман се сели во САД, каде ја продолжува успешната кариера со *Лет над кукавичјото гнездо (One*

---

<sup>27</sup>Филмот е добитник на „Оскар“ во категориите Најдобра монтажа и Најдобар филм од неанглиско говорно подрачје (1970), награда на Канскиот филмски фестивал (1969) за Најдобар актер (Grintignant) и Златен Глобус за Најдобар странски филм (1970).

<sup>28</sup>Истовремено, на другиот крај од светот, во екот на Виетнамскиот конфликт, кандидатот кој бил втор на „слободните избори“ во Виетнам (1967), Труонг Дин Џу (Truong Dinh Dzu, Truong Dinh Dzũ), лидер на комунистичката Виет Конг, бил сместен во „ресоцијализаторски“ камп. Неговото име исто така било забрането.

*Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975), мјузиклот *Коса* (*Hair*, 1979), *Амадеус* (*Amadeus*, 1984), *Човек на Месечината* (*Man on the Moon*, 1999).

*Лет над кукавичјото гнездо* се базира на истоимениот роман на Кен Кесеј (Ken Kesey) од 1962 г. Претворен во парабола за агресивните притисоци на општеството за конформизам, филмот ја допира суштината на Виетнамскиот период и контракултурната револуција. Дистрибуцијата на филмот започнала во период кога САД се наоѓале во политичка криза, по скандалот Вотергејт<sup>29</sup> и оставката на претседателот Никсон (Richard Nixon). Бејби-бум контракултурата од 1960-тите била зрела за филм кој пропагира бунтовништво и непокор кон опресивната бирократија и инсистира на правата за себеизразување и слобода. Филмот остварил изненадувачки профит - 300 милиони долари, заземајќи го (тогаш) седмото место за најпрофитно филмско остварување. Исто така, тоа е првиот филм кој ги „собрал“ сите големи награди на Академијата<sup>30</sup> (за најдобар филм, најдобар режисер, најдобро сценарио, најдобра главна машка улога и најдобра женска главна улога) од девет номинации. Сепак, во отсликувањето на анти-авторитарниот дух на контракултурата од шесеттите, овој филм сугерира дека револуцијата нема што многу да понуди на нејзините пропагатори.

Рендал Мекмарфи (Jack Nicholson) е харизматичен грубијан кој, не по своја волја, се наоѓа во психијатриска установа. Минатото на Мекмарфи се насетува на почетокот од филмот; обвинет е за напад на малолетничка („*Ми кажа дека има осумнаесет години*“) и е испратен во институцијата за ментално болни на „евалуација“. Има триесет и осум години, проблематичен е, но и неверојатно слободоумен – кон пациентите се однесува како рамни на себе, нивните болести ги третира како животни избори кои можат да бидат корегирани и по секоја цена настојува да им овозможи да го почувствуваат и живеат моментот на потполна слобода.

---

<sup>29</sup> Аферата Вотергејт (Watergate) е термин кој се однесува на серијата политички скандали во САД за време на претседателскиот мандат на Ричард Никсон. Овие случувања ќе кулминираат со оставката на Никсон на 9 август 1974 година. Истрагата започната по откриената провала во хотелот Вотергејт во Вашингтон, ќе открие низа нелегални активности (заstraшување, политичка шпионажа и саботирање) од страна на најблиските соработници на претседателот.

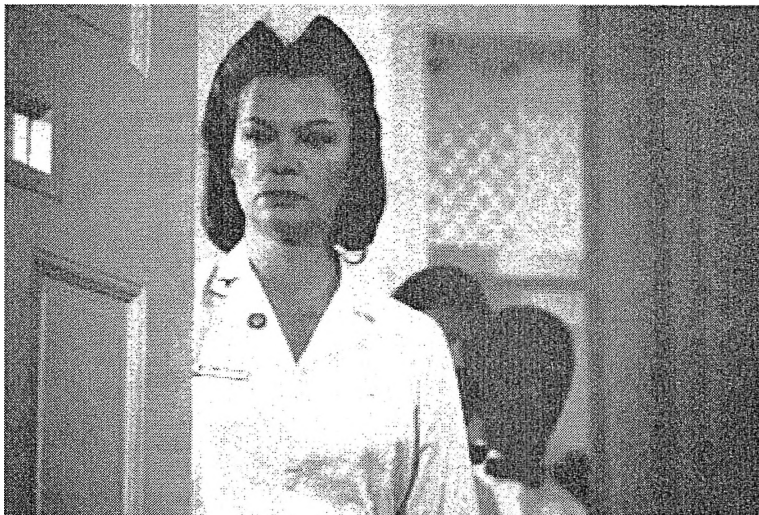
<sup>30</sup> Покрај наградина од Академијата, лет над кукавичкото гнездо бил апсолутен фаворит и на наградите БАФТА и Златен глобус во 1976 г.

Пред неговото самоволие се испречува сестрата Милдред Ратчед, која доминира над персоналот и станарите. Ратчед се впушта во секојдневни дискусии со пациентите, кои на прв поглед изгледаат како групна терапија, нудејќи им мирни, рационални објаснувања за строгите правила со кои ги контролира нивните животи. Но, Мекмарфи постепено сфаќа дека Ратчед е лукав социопат кој ги тероризира токму оние на кои е должна да им помага. Терапијата и методите на Ратчед се, благо речено, нетерапевтски. Додека физиотерапевтите во болницата расправаат дали Мекмарфи навистина припаѓа таму, тој се започнува низа активности со кои го поткопува авторитетот на Ратчед, водејќи ги пациентите во забранети авантури. Одбивањето на Мекмарфи да се конформира започнува да внесува чувство на независност и кај останатите пациенти, па тој и сестрата Ратчед се впуштаат во ескалирачка борба за надмоќ.



Со стегната насмевка, со рамен тон на гласот, Луиз Флечер (Louise Fletcher) го присилува Џек Николсон (Jack Nicholson) да го испие лекот за смирување. Со истата безизразност подоцна ќе ја нарача неговата лоботомија. Луиз Флечер ја игра сестрата Ратчед, секогаш мирна, строга, со совршена „паж“ фризура, одамна излезна од мода, симбол за животот кој одамна запрел за неа. Можеби извонредната изведба на Флечер понекогаш е потценета токму поради презерниот лик кој го игра и бидејќи во улогата на сестрата Ратчед ги отелотворува карактеристиките од кои се плашине, кога станува збор за женски авторитативни фигури. Таа е жена која ја има поттиснато својата сексуалност и човечност во име на должноста и „праведноста“. Покрај очигледниот политички симболизам на ликот на Ратчед, таа не може да биде издвоена од

мизогиниот пристап кон сите женски ликови – тие или маскулини, асексуални фигури, потчинети послушници како сестрата Пилбоу (помошничката на Ратчед), или, во најдобар случај, лекомислени забавувачки како девојката на Мекмарфи, чие име е Кенди („колаче“).



На моменти, се чини дека реалноста на менталните болести тенденциозно е избегната во филмот, третирајќи ги ликовите во болницата како нежна, топла и чувствителна група пријатели, кои имаат потреба од водството на Мекмарфи. Дознаваме дека Поглавицата не е глувонем, Били не мора да пелтечи, а останатите не мора да бидат парализирани од срам и страв. Симплистичкиот пристап на филмот кон менталните болести не може да се смета за недостаток, бидејќи тој и не претендира да зборува за лудилото. Филмот зборува за слободниот дух во затворен, репресивен систем.

Публиката може да го памети филмот како приказна за револтот на пациентите водени од Мекмарфи, авантурите на бродот, ноќта на оргии и неговиот пркос кон сестрата Ратчед, но всушност, ова е филм за поразот на Мекмарфи, поразот на бунтовништвото, поразот на контракултурата од 60-тите, која потклекнува под репресијата во недостаток на идеи и средства за нивно остварување.

### *Пеколен портокал (A Clockwork Orange)*

Стенли Кјубрик (Stanley Kubrick), во текот на својата педесетгодишна кариера преферирал зборовите на другите да ги преобликува во сопствена визија. Од шеснаесет филмовикои го прават неговиот филмски опус, дванаесет се адаптации на книжевни дела. Токму поради тоа *2001: Вселенска одисеја* е *Одисејата* на Артур Кларк (Arthur Clarke), туку на Кјубрик. Слично, движечката сила на *Пеколниот портокал*<sup>31</sup> е повеќе Кјубрикова отколку на авторот на романот Ентони Бурџес (Anthony Burgess).

Дејството се одвива во три чина во непрецизиран англиски град некаде во блиската иднина. Криминалот не може да се контролира, а затворите не можат да го соберат растечкиот број девијанти. Банди млади луѓе талкаат низ улиците, создавајќи неконтролирано владеење на теророт. Несреќниците кои паѓаат во нивни раце се силувани, тепани, убивани. Владата, со намера да ги испразни затворите (да отстапи простор за политичките затвореници), сугерира нов метод на рехабилитација. Изложувајќи го затвореникот на бескраен низ слики од секс и насилство додека низ телото му циркулираат лекови кои предизвикуваат гадење, лекарите развиваат негативен Павлов одговор на неморалните и нелегалните активности. На тој начин делата против општеството се врзуваат со неподнослива одвратност, а криминалецот со испран мозок се ресоцијализира во општеството за да стане продуктивен зомби. Повиците на либералите дека луѓето „повеќе не се способни да направат морален избор“ се игнорирани од ревносната власт која продолжува со она што се чини сигурен план.

*Пеколен портокал* ја раскажува ироничната приказна за социопатот Алекс Деларц (Malcolm McDowell) кој живее за две нешта: Бетовеновата 9-та симфонија и она што го нарекува „старо ултранасилство“. Кога Алекс е уапсен заради убиство на една богата, ексцентрична жена со опсесија за фалуси, испратен е во поправен дома каде станува заморче во експериментална програма (Људовико третман) која треба да го претвори во „пеколен портокал“ - некој кој е неспособен на наштети никому. На крајот е избран и подложен на процедурата, за да биде вратен беспомошен во насилниот свет чијшто производ станал. Алекс станува пион помеѓу оние кои ги поддржуваат активностите на власта и оние кои сакаат да ја соберат.

---

<sup>31</sup> Пеколен портокал имал четири номинации за 44-те Награди на Академијата (за Најдобар режисер, Најдобра монтажа, Најдобар филм и Најдобро адаптирано сценарио), но не забележал победа во ниту една категорија.

По излегувањето од затвор, местото на Алекс во светот што некогаш го теоризирал се менува. Неговите жртви се враќаат по одмазда. Препознавајќи го, еден од нив го затвора во соба, додека Бетовеновата 9-та, која Алекс не може да ја поднесе како резултат на „терапијата“, постојано свири.

Една година по премиерата на филмот, Кјубрик го повлекува *Пеколен портокал* од дистрибуција во В. Британија (набрзо по повлекувањето на филмот, во 1973 г. 17-годишна Холанѓанка била силувана од страна на момчиња кои ја пееле *Singing in the Rain* (сцена од филмот); 16-годишно момче кое носело бел комбинезон (како оној на Алекс де Ларц од филмот) претепаало дете. Двата случаи биле сметани за „доказ“ за негативните ефекти на филмот врз публиката).

Во делото *Културните производства на Пеколниот портокал (The Cultural Productions of A Clockwork Orange)*, Џенет Стајгер (Janet Staiger) ги проучува ефектите на филмот врз современата публика. Стајгер смета дека токму социокултурниот контекст во кој филмот се појавува: периодот на контракултурните 1960-ти; усвојувањето на нов систем за оценка на филмовите во Холивуд; раната феминистичка теорија и авторска теорија – кои заедно создавале милје за мешаните реакции кај публиката (Staiger во McDougal, 2003).



За оние гледачи кои бараат едноставност во изразот, впечатокот по гледањето на *Пеколен портокал* би бил конфузен. Но, како и *Бразил* на Тери Гилијам, 1984 на Орвел, *О за одмазда* на Џејмс Мектиг и други футуристички политички сатири, *Пеколниот портокал* треба да биде разбран делумно како алегорија, делумно црна комедија, делумно драма. Филмот цели на неефективните и нехумани методи често осмислувани од страна на владите за да се спречи девијантноста, прашувајќи не какви

жртви сме подготвени да правиме за живот во релативна безбедност. Тука е и прашањето дали укинувањето на слободната волја ја уништува суштинската човечност на индивидуата. Дали државата има право да „го убие криминалниот рефлекс“? Конечно, Кјубрик ја илустрира непостојаната природа на јавното мислење. Оние кои ги поздравуваат методите на власта денес, се жртви на истите утре.

### *Фелини Сатирикон (Fellini Satyricon)*

„Рим. Пред Христос. По Фелини“ – ова е впечатливата порака на постерот за *Сатирикон* (официјалното име гласи - *Фелини Сатирикон*<sup>32</sup>) - контроверзниот филм на италијанскиот режисер Федерико Фелини (Federico Fellini). Самиот Фелини своето дело го опишува како научно-фантастичен филм, во кој патуваме во минатото, наместо кон иднината. Издаден во 1969 година, две години по *летото на љубовта*<sup>33</sup>, скоро истовремено со документарниот филм *Вудсток (Woodstock)*, низ *Сатирикон* може да се почувствува сексуалната еуфорија на времето, периодот по инвенцијата на пилулата<sup>34</sup> и пред појавувањето на СИДА – та, кога сексот без обврски и последици се чинел како реална можност. Филмот е базиран на Петрониевиот *Сатирикон*<sup>35</sup>, кој датира од периодот на владеењето на императорот Нерон и постои само во фрагментарна форма, фрагментарност којаи самиот Фелини ја користи како форма на филмот; и книгата и филмот завршуваат „среде реченица“. Гај Петрониј бил сензуалист кој истовремено ја славел и ја исмевал сексуалната декаденција на своето време. Како и повеќето литературни ликови од антиката, ликовите во *Сатирикон* немаат психа; тие се однесуваат во согласност со нивната природа, без никаква интроспекција и можност за промена. Тие се условени од митовите во кои учествуваат.

---

<sup>32</sup> Годианата пред извадањето на *Сатирикон* на Фелини, била започната дистрибуцијата на *Сатирикон* од Џан Луиџи Полидоро (Gian Luigi Polidoro), па додавањето на „Фелини“ во насловот на филмот е со цел публиката да може да прави разлика меѓу двата филма.

<sup>33</sup> *Лето на љубовта* е општествен феномен кој се случил во летото 1967, кога околу 100.000 млади луѓе спонтано се собрале во Сан Франциско, започнувајќи ја големата културна и политичка промена – хипи дрвижењето. Хипиците застапувале алтернативни животни стилови кои вклучувале родова еднаквост, живот во комуна и „слободна љубов“. Многу од социјалните промени иницирани од припадниците на ова контракултурно движење биле пренесени и во 1970 – тите, а нивните ефекти се чувствуваат и денес, речиси половина век подоцна.

<sup>34</sup> *Пилулата* е колоквијален назив за *комбинираната орална контрацептивна пилула (СОСР)*, метод за контрола на раѓањето кој се појавил во 1960 – тите во САД.

<sup>35</sup> *Satyricon* или *Satyrice* (I век од н.е.) е античко римско книжевно дело, мешавина од поезија и проза (prosimetrum). Се верува дека *Сатириконот* е творба на Гај Петрониј (Gaius Petronius), кој, користејќи го римскиот цинизам и пародична сатира во комбинација со иделизирачката и сентиментална грчка романса создал дело со софистициран и ироничен хумор.



Филмот до одредена мера се врзува за пагувањата и авантурите на неколку ликови, меѓу кои некои од најзначајните се студентите Енколипио (Martin Potter) и Аскилто (Hiram Keller), кои се борат за наклоноста на престојниот роб Гитоне (Max Vorn). Аскилто го добива Гитоне, за потоа да го продаде на одбивниот актер Вернакио (Fanfulla), во чиј репертоар влегува и сакатењето на затвореници. Доследно на природата на филмот, на Гитоне не му пречат таквото внимание и треман, но, приказната продолжува понатаму, презентирајќи ни серија од господари и робови во гротескни и сензационални сцени. Во филмот постојат одредени сцени коисе повеќеслојни и драматични, како сцената во која господарите ги ослободуваат своите робови, а потоа извршуваат самоубиство; или кога пријателите на богатиот Трималкио се собираат крај морскиот брег да одлучат дали да го исполнат неговиот аманет – телото да му биде изедено по смртта.



Режисерот Фелини не е преокупиран со почетоци, кулминации и завршетоци и низ филмот нè води како низ галерија во која уметникот илосжува варијации на иста тема. Ова ќе остане негов пристап и во следните филмови; наспроти античкиот Рим се наоѓа модерниот град во *Рим на Фелини (Fellini's Roma, 1972)*, кој претставува серија епизоди во потрага по дестинација/исходиште, филм кај кој се забележува недостатокот на Фелиниевиот голем „римски“ филм, *Сладок живот (La Dolce Vita, 1960)*.



*Сатирикон*<sup>36</sup> е најсензационалното и најбизарно дело на Фелини, режисер познат по пикарскиот<sup>37</sup> наратив и гротескни сцени. Филмот истовремено е и продолжување на опсесиите на режисерот, но и пауза од неговите претходни дела. Како и во *Сладок Живот* и *8 1/2*, Фелини настојува да создаде филм кој го зграпчува духот на времето на одреден период со својот извонреден рецепт – психолошки реализам. За разлика од претходните Фелиниеви дела, *Сатирикон* одрекува било каков допир со реалноста, нудејќи изобилие на бурни и контроверзни сцени едвај врзани во приказна. Иако филмот е структуриран низ фрагментиран наратив, во никој случај не е без форма. Како целина, филмот е контемплација на различните форми на машка сексуалност: Енколпио и неговиот пријател Аскилто се натпреваруваат за љубовта Гитоне; Гитоне го избира Аскилто, па тој и Енколпио го раскинуваат пријателството; ненадеен земјотрес ќе ги уништи плановите за самоубиство на Енколпио; го следиме Енколпио во низа авантури, каде повторно ќе го сретне Аскилто; авантурите кулминираат со киднапирањето на полу-бог хермафродит од еден храм; нивната жртва умира, а за казна Енколпио станува импонтентен; си го враќа либидото со помош на магесничката Енотеа. Најважното отстапување од Петрониевата приказна е додавањето на битката помеѓу Енколпио и Минотаурот во Лавиринтот, на овој начин поврзувајќи го Енколпио со Тезеј и патувањето кон несвесното.

---

<sup>36</sup> Филмот за прв пат бил прикажан на Филмскиот фестивал во Венеција на 4 септември 1969 и добил позитивни оценки од критиката. Џовани Грацини (Giovanni Grazzini) во *Кориере дела сера* (Corriere della Sera) напишал: „*Фелиниевият Рим* нема никаква врска со Рим за кој пишува во книгите. Тоа е место надвор од историјата, подрачје на несвесното во кој епизодите поврзани со Петрониј се оживеани од духовите на Фелини... Неговиот *Сатирикон* е патешествие низ бајка за возрасни. Очигледно е дека Фелини, наоѓајќи ја во овие антички ликови проекцијата на сопствените човечки и уметнички неудоумици, нужно се запрашува дали универзалната и вечната состојба на човекот е сумирана во минливоста на животот кој тече како сенка. Овие антички Римјани кои деновите ги минувале во разврат, се навистина несреќна раса која очајно настојува да го поттисне својот страв од смртта“ (Fava & Viganò, 1990: 135). *Сатирикон* бил избран како италијански кандидат за награда во категоријата Најдобар филм од неанглиско говорно подрачје на 42 – те Награди на Академијата, но не добил номинација. Следната година, Фелини бил номиниран во категоријата Најдобар режисер за истиот филм.

<sup>37</sup> терминот пикарски овде е превземен од литературата, каде означува тип на прозно дело, најчесто сатирично, кое реалистично и хумористично ги илустрира авантурите на протагонистот.



На друго ниво, *Сатирикон* го отсликува хаосот и декаденцијата на Западот во доцните 1960 – ти. Секој лик во филмот е корумпиран, промискуитетен, алчен и неповратно алиениран од традицијата и семејството. Надсинхронизацијата намерно не е усогласена, со цел и кај самиот гледач да создаде чувство на отуѓеност од филмот. Античкиот Рим е расипан до срж. Споредуван со Сладок живот, Фелиниевата критика на современата декаденција е навистина жестока. Иако критиката не била секогаш благонаклона во оценувањето на значајноста на *Сатирикон* (во споредба со неговите други дела, на пр. *Улицата* (*La Strada*, 1954), овој филм е богато и лирско ремек-дело.

### *Часови (The Hours)*

*„Останува само една утеха: еден час, овде или онде, кога нашите животи наспроти сите очекувања се отвораат и ни пружаат сè што некогаш сме замислиле“*

*-извадок од романот „Часови“ на Мајкл Канингем*

Во 1941 г., во Сасекс, Англија, познатата писателка Вирџинија Вулф ги полни чебовите со камења и се дави во река. Покрај многуте шпекулации, широкоприфатената причина за овој чин била многузборуваната параноја на Вулф. Нејзниот стил и дела во повеќе наврати биле адаптирани и изведувани во театар или на

филм, но, еден филм успева да ја опфати конјукцијата на феминизам, имагинација и бизарна ексцентричност на Вирџинија Вулф – *Часови*. Делото на британскиот режисер Стивен Долдри (Stephen Daldry) се базира на истоимениот роман-добитник на Пулицерова награда на Мајкл Канингем (Michael Cunningham). Дејството е фокусирано на три генерации жени чии животи меѓусебно се поврзани со романот *Госпоѓа Деловеј* на Вирџинија Вулф (Virginia Wolf).

Три жени, три периоди, три места. Три убиди за самоубиство, два успешни. Сите ги врзува една книга. Точката на поврзување на трите приказни е романот *Госпоѓа Деловеј*, напишана од Вулф во 1925 г. Дејството се случува во еден ден, кога една жена појадува, купува цеќиња и подготвува забава. Првата приказна во *Часови* е за Вирџинија, која го пишува романот, втората за Лора која ја чита книгата, третата за Клариса која како и госпоѓа Деловеј, купува цвеќиња. Сите три приказни започнуваат со појадок, подготвување забава и трагичен крај. Сите тие се поврзани со ликот на госпоѓа Деловеј, која пред светот изгледа храбра, но всушност е осамена, ужасно сама, заробена во сликата која сака да ја имаат за неа.

Со исклучок на почетната и завршната сцена, кои го илустрираат самоубиството на Вирџинија Вулф (Nicole Kidman) од 1941 г., дејството во филмот се одвива во рамките на еден ден во три различни години. Во 1923 г., реномираната писателка Вирџинија Вулф го започнува романот *Госпоѓа Деловеј* во својот дом во гратчето Ричмонд. Вулф се мачи да ја напише приказната за жената на еден политичар (г-ѓа Деловеј), која зад сликата на мирна, дружељубива и весела жена, крие внатрешна битка со сопствениот разум и сексуалност. Госпоѓа Деловеј не само што претставува паралела на животот на писателката и нејзината борба со прифаќањето на сопствената бисексуалност и ментална болест, но референци за овој лик среќаваме и во повеќе други сцени од филмот.

Втората приказна се случува во 1951 г. во Лос Анџелес, каде депримираната домаќинка Лора Браун (Julianne Moore) наоѓа бегство од конвенциите на секојдневниот живот во страниците на романот на Вулф. Нејзиниот студен однос со сопругот Ден (John C. Reilly) и неочекуваниот бакнеж со пријателката Кити (Tony Collette) длабоко влијаат на нејзиниот син, чувствителниот и интровертен Ричи. Несупехот на Лора да се вклопи во улогата на мајка и домаќинка режисерот ни

илустрира во сцената кога таа и Ричи без успех ќе се обидат да направат роденденска торта за Ден, по што Лора го игнорира синот.

Во 2001, њујорчанката Клариса Вон (Meryl Streep) е олицетворение на главниот лик од романот, минувајќи го денот во подготовки за забава во чест на нејзиниот поранешен љубовник и пријател, Ричард (Ed Harris), писател кој треба да прими награда за животно дело истата вечер. Ричард е болен од СИДА и Клариса со години се грижи за него. Но, Ричард решава да ги „расипе плановите“ на г-ѓа Деловеј, неговиот прекар за Клариса. „Сеуште морам да се соочам со часовите, часовите по забавата“, вели Ричард, пред да се фрли од прозорецот на неговиот стан.



Трите делови од филмот се насловени според главните женски ликови кои доминираат - *Госпоѓа Деловеј*, *Госпоѓа Вулф* и *Госпоѓа Браун*. На крајот од филмот, по смртта на Ричард, гледачот дознава дека тој е малиот Ричи – синот на Лора Браун. Лора го напуштила своето семејство по раѓањето на второто дете, што кај Ричард засекогаш остава белег на отфрленост. Мајкл Канингем го опишува *Часови* како риф на *Госпоѓа Деловеј* на Вирџинија Вулф. Со ваквата (музичка) дефиниција, наместо употребата на имитација или пастиш, Канингем нè упатува на „позната мелодија која се слуша низ нов аранжман“ (Young, 2011:33). Токму ова го дефинира постмодерниот карактер на *Часови*, имајќи предвид дека постмодернизмот е првата уметничка тенденција која признава дека никогаш не може да постигне оригиналност.

*Часови* е вистинска постмодерна верзија на романот на Вирџинија Вулф, не само според формата, туку и според идејата. Навидум, приказната за овие три жени е варијација на тема на можните завршетоци на романот. Трите г-ѓи Деловеј се соочуваат со истите животни искушенија и низ различни историски периоди. Критиките за филмот се однесуваат на аргументот дека *Часови* не е доволно политичен, дека произлегува од елитата и за елитата и конечно, дека е поуспешен во

структурата отколку во идеите. За глдачот кој преферира предвливни наративи, *Часови* нема да ги исполни очекувањата. Филмот не е фантазија ниту ескапизам, а она што му недостасува во форма на забава, го надополнува со интроспекција. Реченица која најдобро го опишува филмот е последната реплика на Ричард:

*„Сеуште треба да се соочам со часовите, зар не? Мислам, часовите по забавата и часовите потоа...“*

### ***2001: Вселенска одисеја***

*2001: Вселенска одисеја* е култен филм од култен режисер. Ова дело на Стенли Кјубрик кое од една страна е визионерско (како филмски Роршахов тест), од друга страна, за глдачот е и неверојатно визуелно и естетско искуство. Воодушевувачкиот, elokventen и визуелно поетичен филм – со намерно споро темпо – за патување во вселената и откривање на вонземски форми на живот е базиран на краткиот расказ *Стражар*(1948), дело на британскиот писател на научна фантастика Артур Кларк. Кларк и Кјубрик заедно работеле на сценариото за филмот, кој првобитно бил насловен *Патување зад ѕвездите*. Силно влијание врз *Одисеја...* имал и филмот на Џорџ Пал (George Pal) – *Освојување на вселената* (1955), што е очигледно од одредени референци кои Кјубрик ги прави во својот филм. Три месеци по премиерата на *Одисеја...*, Кларк го објавува истоимениот роман базиран на сценариото на филмот.

Ремек-делото на Кјубрик не било номинирано за наградата „Оскар“ за најдобар филм, покрај номинациите за Најдобар режисер, Најдобра сценографија и Најдобро сценарио. *Одисеја...* бил награден само во категоријата Најдобри визуелни ефекти. Наградата на Академијата за најдобар филм во 1968 г. ја добил мјузиклот *Оливер!*, екранизирана верзија на романот на Чарлс Дикенс. Истата година, филмот *Планета на мајмуните* (1968) добил почесен „Оскар“ за најдобра шминка (таква категорија не

постоела сè до 1981 г.) – членовите на Академијата најверојатно направиле превид на супериорната, премногу реалистична шминка во *Одисеја...*<sup>38</sup>.

По премиерата, филмот бил дочекан од непријателски расположена и индиферентна критика (најголем дел од критиките го оцениле како филм кој е здодевен и на кој му недостасува имагинација). По премиерите во Вашингтон, Њујорк и Лос Анџелес, од првобитната верзија „исечени“ биле дополнителни 19 минути. Сепак, филмот доживеал голема популарност кај публиката од контракултурните движења од 1960-тите.

Неколку децении подоцна, режисерот Питер Хајамс (Peter Hyams) го екранизирал продолжението на Кларк (*2010: Одисеја два*), насловено *2010*. Меѓу другото, постојат уште две дела на Кларк кои имаат потенцијал да бидат подложени на филмска екранизација – *2061: Одисеја три* и *3001: Последна одисеја*.

Увертирата на почетокот на филмот – *Атмосфери* на Лигети, тече на црн екран – означувајќи можеби една пред-креационистичка ера, упатувајќи нè на мистериозното доба на раѓањето на вселената. Потоа, во првата сцена, камерата се движи над нерамната месечева површина. Со звуците на *Also Sprach Zarathustra* на Рихард Штраус се отвора перспектива на трите небесни тела, Сонцето, Земјата и Месечината во вертикално порамнување (употребата на музиката на Штраус во филмот прави инсинуација за *надчовекот* или *Übermensch* во делото *Така зборуваше Заратустра* на германскиот филозоф Фридрих Ниче).

Филмот се состои од четири епизоди, од кои три се формално обележани:

1. Муграта на човештвото (приматот станува интелигентен по контактот со мистериозен црн монолит);
2. Патување на Месечината во 2000 г. – ненасловен (милениуми подоцна, сличен монолит, кој праќа синали кон Јупитер, е откриен на површината на Месечината).
3. Мисија на Јупитер, 18 месеци подоцна (футуристичко, 18-месечно патување до Јупитер).

---

<sup>38</sup> Други награди: БАФТА (В. Британија) – најдобра кинематографија, најдобра сценографија, најдобар road show, најдобра филмска музика; Здружение на филмски теоретичари (Шпанија) – најдобар странски филм; Давид ди Донатело награди (Италија) – најдобра странска продукција; Хуго награди: best dramatic presentation; Филмски критичари од Канзас (САД) – најдобар режисер, најдобар филм; Лорел награди (САД) – best road show.

#### 4. Јупитер и зад бескрајот (мистично искуство во друго време и димензија).

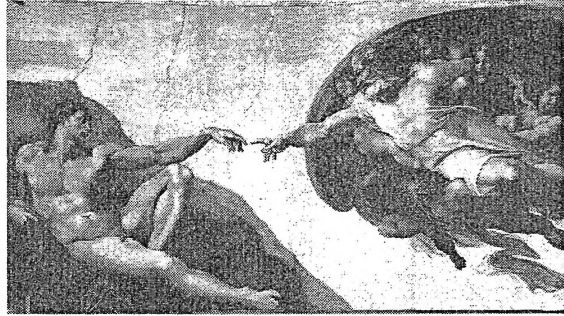
Монолитот е врската помеѓу трите дела во филмот<sup>39</sup>.

„Муграта на човештвото“ се одвива пред четири милиони години, кога човечката раса е родена. Во серија кадри, сонцето изгрева во мугрите на цивилизацијата во примордијален пејсаж на јалова пустина. Во светлото на предисториското утресе појавува црн монолит, кој испушта морничав шум – симбол за религиското/духовно непознато (во романот на Кларк, мистериозниот монолит е технолошка машина поставена од вонземјани, една од стотици исти поставени за тестирање, подучување и трансформација на приматите во еден повисок ред-интелигентни суштества).

Необичниот предмет го привлекува вниманието на приматите, па еден од нив плашливо посега по него. (сцената со „допирот“ Кјубрик ја „позајмува“ од Микеланџеловото дело во Сикстинската капела- допирот на човековата и Божјата рака). Допирањето на монолитот е библиски еквивалент на посегањето по забранетото овошје на Знаењето. Тогаш, со звуците на музиката кои достигнуваат климакс, приматот доживува откровение – откриено е првото орудие (монолитот е претставен како помош во транзицијата кон повисок/понизок ред, при што приматот се стекнува со разум). Орудие станува оружје во рацете на приматот, кога тој ќе убие еден од соперничката група (Кјубрик најверојатно алудирал на библиската приказна за Адамовиот син Каин, кој го убил својот брат Абел). „Просветлените“ примати ја освојуваат доминацијата во животинскиот свет, воспоставуваат „сопственост“ над одредена територија и прават чекор напред (или назад) кон човештвото.

---

<sup>39</sup> Забелешка: во сценариото, вселенската мисија била наменета за планетата Сатурн, но, бидејќи тимот кој ги изработувал специјалните ефекти неможел реалистично да ги претстави „прстените“ на планетата, режисерот се одлучил за Јупитер.



Патувањето на месечината во 2000 г. не е формално одвоено од делот кој му претходи (можеби режисерот алудира на тоа дека се работи за истото агресивно суштество со примитивни импулси, кое едноставно преживува во непријателската околина веќе четири милиони години). Трансформираниот примат од XXI век, д-р Хејвуд Флојд (Вилијам Силвестер), е на пат кон Месечината, во мисија да го проучи новиот монолит пронајден на нејзината површина. Во разговорот со своите придружници откриваме дека се сигурни во вештачката природа на монолитот. Морничавиот звук кој монолитот го испушта (истиот од претходниот дел) се засилува со нивното приближување до неговата локација. Во месечевата мугра, Флојд и екипата се приближуваат кон монолитот. Како и приматите претходно, д-р Флојд слично, речиси хипнотизирано, го посматра објектот – за конечно да се приближи да го допре. Фотографот ја повикува групата да се намести за фотографирање. Оеднаш, зрак светлина паѓа на монолитот – означувајќи го крајот на мрачната, двоненедлна ноќ на Месечината. Повторно Сонцето, Месечината и Земјата се наоѓаат во конјункција. Објектот започнува да емитува сè посилен звук (монолитот праќа сигнал до цивилизацијата која го поставила дека човештвото се наоѓа на прагот на ново, напредно ниво на свет и интелигенција). Групата безуспешно се обидува да се повлече од локацијата.

Во третиот дел од филмот, вселенска експедиција е на пат кон Јупитер следејќи го сигналот кој го испушта монолитот. Истражувачите се наоѓаат на вселенскиот брод *Откривање/Открытие*, кој има форма која не потсетува на првото орудие на приматот-коската. Голем дел од екипажот е во состојба на хибернација, додека со бродот управува ХАЛ- 9000<sup>40</sup>, суперкомпјутер кој ги одржува електронските системи на бродот. Луѓето, кои се борат со злодејноста на рутинските активности длабоко во

<sup>40</sup> Името ХАЛ е акроним од придавките Хеуристички и АЛгоритамски. Според првата верзија на сценариото, суперкомпјутерот бил именуван како Атина и поседувал женски глас.



вселената, се оставени на милост и немилост на комплексната машина која го контролира бродот. ХАЛ, со повеќе емоции од самите астронаути (без оглед дали се програмирани или вистински), е единствениот „човечки“, напдно реализиран лик во филмот. Само тој ја знае вистинската цел на мисијата и е програмиран да ја крие оваа информација од астронаутите сè до последните моменти пред спуштањето на Јупитер. Непогрешливиот ХАЛ, со примањето човечки особини и емоции станува параноичен, свесен дека мисијата на Јупитер можеда значи негово уништување. Машината се свртува против своите господари. Еден по еден, астронаутите се мртви. Астронаутот Бауман, успева да го надмудри ХАЛ (што повторно асоцира на првиот дел, со приматот и коската) и започнува со исклучување на суперкомпјутерот. ХАЛ ја пее својата лебедова песна - *Дејзи, или велосипед за двајца*, сè до неговото конечно уништување. Во исто време, вселенскиот брод влегува во орбитата на Јупитер. Бауман е ранлив без поддршката од ХАЛ. Истражувањето на монолитот, односно изворот на живот во вселената го води Бауман во патување низ времето и просторот и негово ново раѓање во повисока форма на интелигенција. Тој се одново се раѓа како невино, космичко „свездено дете“, реинкарниран суперчовек кој лебди во вселената.

Кога станува збор за интерпретацијата на филмот, самиот Кјубрик нагласува дека се оградува од било каква „интелектуална вербализација“, настојувајќи да допре до „потсвесното кај гледачот“. Во оваа визуелна одисеја на големото платно Кјубрик ги слави доблестите и критикува маните на човештвото. Односот на човекот кон прогресот, следствено упатувајќи нè на неговиот однос со технологијата е уште едно прашање кое режисерот го повлекува во *Одисеја...* ХАЛ е чудовиштето на Франкенштајн – неговото постоење е гротескно и апсурдно. Истовремено моќен и несовршен (Киклоп), ХАЛ е во постојан конфликт со себе. Но, Кјубрик елегантно ни забележува дека и нашите конфликти и преокупираност со себе се апсорбирани од текот на еволуцијата и се ирелевантни за космосот, со целата своја бескрајна широчина. Слушајќи ја *На убавиот син Дунав* гледајќи ги небесните тела кои лебдат низ огромната празнина, сфаќаме дека сме дел од секунда, зрно песок во огромната пустина на постоењето. *Одисеја...* е поетична контемплација за вечните прашања за смислата на постоењето.

## *Неславни копилиња (Inglorious Basterds)*

Адолф Хитлер е мртов. Умира во експлозија во париско кино. Постмодерниот пристап на Квентин Тарантино (Quentin Tarantino) во *Неславни копилиња* одново ги помера границите на современата кинематографија. Неговиот извонреден стил и богато познавање на филмот и музиката му овозможуваат да раскажува приказни со извонредна фантазија, рedefинирајќи ја кинематографијата и одново пишувајќи ја историјата. Од насловот на филмот, „украден“ од В-филмот<sup>41</sup> од 1978 г., *The Inglorious Basterds* (*Quel maledetto treno blindato*) на Енцо Кастелари (Enzo G. Castellari), преку саундтракот типичен за вестерн жанрот, интензивните бои на 35 милиметарскиот филм ја илустрираат Тарантиновата љубов кон филмот. „Копилињата“, сурови убијци кои вршат „чистка“ на нацистичка територија, недвосмислено го потсетуваат гледачот на „Валканата дузина“<sup>42</sup>.

Дејството се случува во окупирана Франција за време на Втората светска војна. Полковникот Ханс Ланда (Christoph Waltz), познат како „ловец на Евреи“ пристигнува на една фарма каде верува дека има сокриени Евреи. Во право е, но една од нив, Шошана Драјфус (Melanie Laurent), успева да избега и по неколку години станува сопственичка на париско кино, во кое германската висока команда планира да одржи гала премиера на новиот филм на Гебелс – *Гордост на нацијата*. Во меѓувреме, опонентот на Ланда и водач на „копилињата“, поручникот Алдо Рејн<sup>43</sup> (Brad Pitt), предводи група американски Евреи во масовно сакатење на германски војници. Во соработка со британски оперативци „копилињата“ настојуваат да се инфилтрираат на премиерата и да го разнесат киното. Шошана исто така планира да ја уништи зградата, палејќи ги нитратните филмови од колекцијата на киното.

Тарантино избегнува категоризација- *Неславни копилиња* е воен филм исто колку и Палп фикшн (*Pulp Fiction*, 1994) – за што всушност се работи? Одговорот е –

---

<sup>41</sup>В-филмови - нискобуџетни долготражни филмски остварувања кои без поголем публицитет или трошоци за продукција биле дел од т.н. двојни прикажувања во Златното доба на Холивуд. Иако ваквиот метод на дистрибуција бил напуштен во 1950-тите, терминот продолжил да се користи за филмови кои демонстрираат продукциска вештина и естетска вредност но, од друга страна и ласцивност која не ретко е примарен интерес на ваквиот тип филмови.

<sup>42</sup>*The Dirty Dozen* (1967) е филм на режисерот Роберт Олдрих (Robert Aldrich) за група војници и затвореници кои за време на Втората светска војна добиваат посебна мисија да се инфилтрираат зад непријателските линии подготвувајќи се Денот Д. Филмот бил контроверзен поради експлицитните сцени на насилство кои ги содржи.

<sup>43</sup>Изговорот на името на поручникот е блиско до Алдо Реј (Aldo Ray), звезда во бројни воени В-филмови (*We're No Angels*; *Men in War*; *What Did You Do in the War, Daddy?*; *Black Samurai*; *The Green Berets*).

чиста забава. Заплетот кој наизменично се движи од активностите на „копилињата“, планот на Шошана да го запали своето кино на премиерата на новиот пропаганден филм на Гебелс и напорите на Ланда премирата да мине мирно, повеќе наликува на збир од повеќе кратки филмови отколку една кохерентна приказна. Режисерот ја користи популарната музика да нагласи одредени елементи од заплетот (Енио Мориконе, Дејвид Боуви и Били Престон). Композициите на Мориконе го прават *Неславни копилиња* пастиш на шпагети вестернот<sup>44</sup>; со *Колеж* на Били Престон и огромен жолт анимиран банер (кој недвојбено потсетува на 1970-тите), режисерот не запознава со Хуго Стиглиц (Til Schweiger), уште едно познато име од В-филмовите<sup>45</sup>.

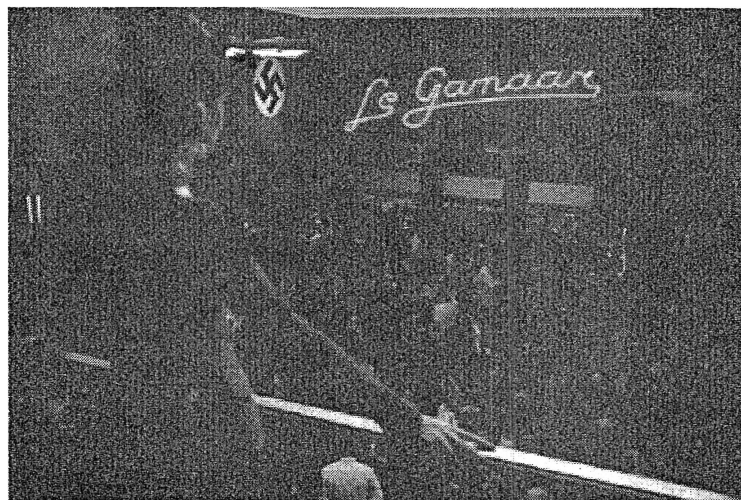


Карикатуралното претставување на нацистите на филм не е новина, како што покажа Ралф Фајнс (Ralf Fiennes) во номинираната за Оскар улога во *Шиндлеровата листа*. За разлика од *Шиндлеровата листа*, нацистите на Тарантино егзистираат во измислен филмски простор каде хероите и негативците конвергираат во вртлог од филмски алузии. *Неславни копилиња* експлицитно не поканува да заборавиме на историјата, но за филм со проблематична двосмисленост, забележуваме наговестувања дека режисерот не е слеп за паралелите помеѓу „копилињата“ и нивните жртви: во *Гордост на нацијата*, херојот Золер врежува свастика на подот од една камбанарија, како што тоа го прави и Алдо „Апачот“ на челата на германските војници, вклучително и на полковникот Ланда во последната сцена: „Мислам дека ова е моето ремек-дело“,

<sup>44</sup>Шпагети вестерн (Spaghetti Western, western all'italiana) – поджанр на вестернот кој се појавува во 1960-тите, врзувајќи се за стилот на филмовите на Серџо Леоне (Sergio Leone), филмови кои демитологизираат одредени аспекти на традиционалниот американски вестерн.

<sup>45</sup>Хуго Стиглиц (Hugo Stiglitz) е мексикански актер, познат по улогите во неколку мексикански хорор класици како *Tintorera* (1977) и *La Noche de los mil gatos* (1972).

констатира Алдо, ставајќи се во сомнително друштво – изјавата не враќа назад во приказната каде Золер тврди за *Гордост на нацијата* дека „Јозеф [Гебелс] смета дека овој филм е негово ремек-дело“.



*Неславни копилиња* се обраќа на многу од стандардните критики упатени кон режисерот Тарантино: неговиот ларпурлартизам, насилство без контекст. Филмот нема интерес да претставува обична комеморација на Холокаустот и одбива да го негира задоволството што го носи одмаздата. Како и сите филмови на Тарантино, *Неславни копилиња* е филм за неверојатната верба на режисерот во кинематографијата, во нејзината способност да создава паралелни светови. Самиот Тарантино забележал: „Во оваа приказна, филмот го менува светот и ја обожавам таа идеја!“ *Неславни копилиња* прави повеќе од тоа – операцијата „Кино“ го уништува не само Третиот рајх, туку и самата реалност.

### *Лавиринтот на Пан (El laberinto del fauno)*

*Лавиринтот на Пан* на мексиканскиот режисер Гиљермо дел Торо (Guillermo del Toro) во фокусот го има античкиот мит за Хронос<sup>46</sup>. Дел Торо во една прилика

---

<sup>46</sup>Во грчката митологија, Хрон, титан, бил еден од дузината монструозни деца на Уран (таткото небо) и Геа (мајката земја). Уран и Геа потекнувале од Хаосот, па нивните потомци го носеле белегот на ова наследство. Титаните биле големи и силни. Уран се плашел од своите монструозни деца и веднаш по нивното раѓање ги сокрил во телото на Геа. Во акт на побуна, Геа ги ослободила своите деца со барање за одмазда кон нивниот татко. Но, само Хрон, најмладиот и најсмелиот, одговорил на на молбите на мајка си, го кастирал татко си и се оженил со својата сестра Реа. Пророштвото предвидело дека плодот од тој брак ќе го уништи, па од страв дека ќе ја изгуби моќта Уран ги голтал своите деца веднаш по нивното раѓање. Овие деца биле боговите на Олимп: Хестија, Деметра, Посејдон и Хад. Но, со помошта на Геа,

изјавил дека голема инспирација за продукцијата на *Лавиринтот...* е сликата на Франциско Гоја (Francisco Goya) *Сатурн го голта својот син*. Зад сликата на Гоја и чудвишините прикази на дел Торо го гледаме олицетворението на суровоста.

Дејството во *Лавиринтот на Пан* се одвива во ваков контекст, во Шпанија, 1944 година. Шпанската граѓанска војна завршила во 1939 г. со поразот на втората демократска република и стапување на диктаторскиот режим на чело со Франциско Франко. Поствоениот период бил обележан со растечко насилство и репресија од страна на режимот на Франко, но и со отпор на антифашистичките герилци помагани од селски јатаци. Во филмот, двајцата главни протагонисти трагаат по достигнувањето вечен живот на радикално различни начини. Во екот на Втората светска војна, малата Офелија (Ivana Baquero) го напушта домот за да живее со својот нов очув во воена база, длабоко во северните Наваро Планини. Сакајќи да избега од угнетувачката околина со фантазија, Офелија запознава



Фаун<sup>47</sup> (Doug Jones) кој ѝ ветува вечен живот доколку таа успее да исполни три задачи, со што ќе докаже дека е реинкарнација на изгубена принцеза од магично кралство. Нејзиниот очув, капетан Видал (Sergi López), е во потрага по поинаков вид на бесмртност – како офицер во фашистичкиот режим на генерал Франциско Франко, тој се служи со насилство за да ја наметне својата волја, застрашувајќи го своето семејство, војниците и мештаните, наместо да се стекне со нивната почит. Видал е на пат да го впише своето име во вечноста со печат на хорор и ужас во меморијата на генерациите кои следат. Во бруталната бајка на Дел Торо, со повлекување паралели помеѓу Фаунот и капетанот, *Лавиринтот на Пан* ни дава морална поука во која вечноста се освојува низ себежртвување во името на правдата и еднаквоста, а не преку прифаќање и експлоатација на опресивни хиерархиски структури за себевеличење.

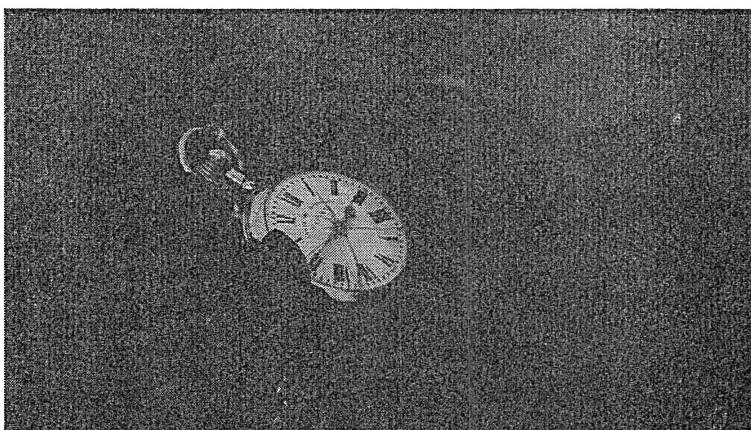
Дел Торо успева да ги долови целите и мотивите на капетанот Видал постојано фокусирајќи го вниманието на гледачот кон часовници, потенцирајќи го времето како

---

Реа го сокрила најмалиот син Зевс, кој, откако пораснал, го поразил татко си и ги ослободил браќата и сестрите.

<sup>47</sup>Фаун-половина човек-половина јарец, бог на шумите во грчката и римската митологија, помагач на богот Пан.

важен мотив. Во првата сцена со капетан Видал, тој нервозно гледа во својот часовник, очигледно растроен од фактот што неговата нова сопруга Кармен (Ariadna Gil) и нејзината ќерка Офелија доцнат со пристигнувањето во новиот дом. На овој начин, почетната сцена воспоставува една повторлива рамка, која ја одразува Видаловата опсесија со одржување на ред и контрола независно од емоционалните потреби на луѓето околу него. Во текот на целиот филм Видал проверува на часовникот да се увери дека неговите војници, персоналот и семејството се конформираат со неговиот строг распоред.



Мотивот со часовникот се појавува и во следната сцена, но ова повторување се јавува во друг контекст. Наместо опсесијата на капетанот со часовници, Дел Торо го прикажува капетанот кој настојува да се дистанцира себе си од истата. Ваквата варијација ни ја дава причината за Видаловата посветеност на редот и точноста. За време на една вечера за воената и културната елита, еден од гостите коментира како слушал приказна за таткото на капетанот, кој, смртно ранет на бојното поле го скршил својот часовник да го означи моментот кога починал. Гестот е сведоштво за неговата присебност и посветеност на „распоредот“ во моментите на соочување со смртта. Со внимателно следење на контекстите во кои се појавува мотив со времето-опсесивниот надзор над другите, легендата од бојното поле, приватните простории на капетанот- публиката може да забележи дека мотив е истовремено средство за одржување на контрола, но и немоќта пред наследството од таткото. Со други зборови, повторувањето на кадри со часовници сугерира дека капетанот Видал е заробен од часовникот и сето она што тој го претставува.

Слепата покорност кон ригидната хиерархија управува со животот на Видал; тој се чувствува должен до го следи примерот на својот татко и чувството на



неадекватност го компензира со барање за слепа покорност од сите околу себе. Офелија, од друга страна, се бунтува против авторитетот од самиот почеток на филмот. Кога прв пат се запознава со очувот, Офелија му ја нуди левата рака- „погрешната рака“ – за поздрав. Понатаму, таа постојано го предизвикува со одбивањето да го признае за нејзин старател, студено ословувајќи го со „Капетан“ наместо „татко“. Таа не се ограничува со рационалноста на правилата врзани за „вистинскиот свет“.

Парадоксално, додека Офелија во светот на фантазијата гледа простор за бегство, она што таму го среќава е само варијација на реалноста што ја опкружува. Во една од најужаснувачките сцени од филмот, Офелија мора да ја исполни втората задача зададена од Фаунот. Со помош на еден магичен клуч, таа треба да влезе во дувлото на „Бледиот човек“ и да донесе еден магичен нож. Пред да замине, Фаунот ја предупредува да не зема никаква храна од масата на „Бледиот“, бидејќи во спротивно самата ќе стане негов оброк. Офелија се среќава со „Бледиот“, длабоко заспан, несвесен за нејзиното присуство, а режисерот полека ни го одвелкува вниманието од Офелија кон еден куп детски чевли (застапувачки доказ за жртвите на „Бледиот“) во преден план, додека во позадината распламнува оган во каминот. Овие мали, но не и безначајни детали, алудираат на концентрационите логори на нацистичка Германија, историска референца која го врзува „Бледиот“ за ужасите на идеологијата чиј поддржувач е капетан Видал (Director’s Commentary).



Кога Офелија пошпаѓа под искушението и грабнува земичка од масата на „Бледиот“, таа реагира против Видаловиот систем за одржување на моќта преку контрола на ресурсите. Секоја од сцените со фантазија го зацврстува сфаќањето на Офелија за важноста на спротивставувањето на правилата кои се неправедни и

угнетувачки. Со секое патување во својот фантастичен свет, нејзината врска со Видал и авторитетот воопшто станува сè понапната.

Всушност, додека Фаунот во почетокот изгледа како благонаклона, заштитничка фигура, со развојот на приказната тој се повеќе заличува на Видал. Паралелата помеѓу овие две авторитативни машки фигури станува очигледна кога молбите на Фаунот започнуваат се повеќе да наликуваат на наредбите на Видал. Режисерот дури го ангажирал истиот актер (Jones) за улогите на Фаунот и Бледиот, избор кој суптилно ги повлекува сличностите помеѓу овие два лика. Така, иако Офелија уште на почетокот на приказната сфаќа дека треба да се спротивстави на неправдените барања на очувот, подоцна учи дека мора да се спротивстави и на авторитетот на единствениот машки лик кому *сака* да му верува.



Случувањата кулминираат со борбата за полубратот на Офелија, кој е и син на Видал. Детето е продолжување на уште еден значаен мотив: односот татко-син. За Видал, раѓањето на наследник е значаен симбол на оставштината на неговото семејство. Детето е отелотворување на Видаловата потрага по исполнување на семејната обврска, на уште една генерација која ќе треба да живее според истиот код на честа. Последната задача на Офелија е да го киднапира детето и да го донесе кај Фаунот. Но кога Офелија ќе открие дека Фаунот сака да го жртвува детето – бидејќи само крвта на невините може да ги отвори вратите на магичното кралство – таа ја сфаќа цената на остварувањето на својата фантазија. Прифаќањето на понудата би ја изедначило со Видал, што за неа не е прифатлива опција. Таа одбира да го врати момчето кај неговиот пијан, бесен татко, кој ја бара да ја застрела за нејзината



непослушност. Офелија се жртвува за да го спаси животот на својот брат. Тогаш, се случува чудо. Крвта на Офелија е „крв на невините“. Таа продолжува вечно да живее во магичното кралство крај своите родители, додека Видал умира со срамна смрт осуден на заборав.

Во *Лавиринтот на Пан*, во светлото на „Хронос комплексот“ и историскиот контекст кај ја придружува приказната, во овој филм на контрасти, фантазијата и невиноста се судираат со реалноста и суровоста, враќајќи нè во светот на старите бајки, пред нивното контаминирање и конформирање од страна на аниматорските студија во XX век. Како приказна и за еден дисфункционален „татко на нацијата“, Франко и неговиот режим, приказната на дел Торо ни служи и како предупредувачка бајка, но и како потсетник на човечките ужаси за време на тоталитарни општествени системи. Според Дерида, најважните значења не лежат во самиот текст, туку „на маргините“, во подтекстот. Мајката на Офелија во еден момент ѝ ја „открива вистината“: „Не постои магија, не за тебе и мене“. Уште еднаш дел Торо ни покажува една вечна, архетипска шема: дека возрасните многу потешко од децата веруваат и ги гледаат невидливите реалности. Како некаде помеѓу имагинарните и симболички фази на Лакан, имагинацијата исчезнува кај возрасните, осудувајќи нè на животи понижани со егзистенцијален очај, постојано обидувајќи се да се вратиме на старото, генијално јас, но и да ги изгубиме илузиите за возвишеност, обидувајќи се да ги „гледаме“ нештата какви што сè.

Пораката на *Вод (Platoon)* е дека „првата жртва на војната секогаш е невиноста“. Лавиринтот на Пан е филм е филм полн со надеж за децата на човештвото, децата на страдалниците. Мрачниот крај на филмот носи надеж за нов живот на Шпанија, за луѓето кои ја задржале хуманоста соочени со нечовечко угнетување.

## 5. ЗАКЛУЧОК

*„Филмот има сон, филмот има музика. Ниту една уметничка форма не допира подалеку во свеста како што тоа го прави филмот, право до нашите емоции, длабоко во просторите на душата. Мал тик во нашиот оптички нерв: дваесет и четири слики во секунда, темница измеѓу, оптичкиот нерв неспособен да ја регистрира темнината. На масата за монтажа, додека ја вртам во рацете филмската лента, рамка по рамка, сеуште го имам втроглавото чувство за нешто магично како во детството: во длабочината на плакарот вртам една по друга рамка, гледам речиси незабележливи промени, врта побрзо – движење!“*

*(Bergman, 2007:45)*

Ангажираниот карактер на филмот е генерички, произлегува од природата на филмската уметност. Меѓутоа, ваквата универзална диспозиција за ангажираност кај филмската уметност не имплицира и идентични аспекти на ангажираност, ниту пак може да се размислува за унифициран начин за нејзина реализација на филм. Обемниот примерок на единици за анализа во овој магистерски труд служи токму за таа намена – да го илустрира широкиот спектар на теми и остварувања на тенденциозното пренесување на извесен светоглед на филм. Анализите покажуваат дека рамништата на ангажираност, темите кои ги обработуваат режисерите, филмскиот јазик низ кој се изразени се втемелени во времето и просторот од кои произлегуваат. Тие се неминовно врзани и за различните фази во развојот на теоретскиот дискурс за филмот и на извесен начин претставуваат практичен одговор на прашањето *што филмот треба да претставува* во одреден историски период.

Нашиот став дека ангажираниот филм го носи печатот на духот на времето од кој произлегува, не треба да биде сфатен како стојалиште кое филмот го третира како мимезис на општеството. Сосема спротивно, втемеленоста во *zeitgeist* – от за голем дел од овие филмови претставува матрица за критички однос кон стварноста. Одредени филмови, како *Однесено со виорот*, *Боја на пурпурот*, *Крстарицата Потемкин*, *Часови* се директен израз на општествениот однос кон одредени прашања, што произлегува и од конформирањето на одредени режисери кон барањата за комерцијализација, но и нивната идеолошка наклонетост. Индустрискиот карактер на филмската уметност, огромниот логистички и финансиски потфат да се реализира еден филм, ја прави оваа уметност, повеќе од другите, зависна од економските и политичките центри на моќ. Но, не треба да се изостави огромниот придонес во

филозофските, социолошките и уметничките дискурси на одредени режисери како Боб Фос, Френсис Форд Копола, Милош Форман, Федерико Фелини и др. кои во своите филмови, во своите алтернативни светови на филмското платно, нудат нови аспекти на гледање на општеството, уметноста и животот воопшто.

Не секој ангажиран филм располага со еднаква моќ да пренесе одредена порака. Ваквата моќ на филмското дело директно се врзува за неговиот естетски аспект и филмскиот јазик кој го користи режисерот. Оттука произлегува и присуството на филмови во анализата кои се дела на признаени *auteurs*, уметници кои со своето творештво не само што придонесуваат за развојот на филмот како уметничко изразно средство, туку и го претвораат истиот во метод за истражување и презентирање на нови аспекти на вечните прашања кои стојат пред човештвото. Сцените од филмовите на Стенли Кјубрик се длабоко врежани во *несвесното* на современата популарна култура; Фриц Ланг во *Метрополис* го поставува „прототипот“ за дистопијата на филмското платно (очигледно во *Бразил*); *Раѓањето на една нација* не е само расистички филм – голем дел од неговата моќ и популарност се должи на само техничките, но и иновациите во уметничкиот израз на режисерот Грифит. Овој филм е значаен културен артефакт за духот на едно време, па сите обиди за негово дискредитирање од претходно споменатите причини се апсурдни.

Особено значајно е да се забележи дека кога ја анализираме интерпретацијата на овие филмови од страна на публиката, нужно сме упатени на нејзината едуцираност да ги препознае историските, културните и уметничките референци кои авторите ги користат во изложување на своите идеи. Интерпретацијата на филмот како синтеза на уметности, подразбира на познавање на (барем) базичните методи на нивното комуницирање со публиката. Во таа смисла, овој масовен медиум во одредени свои остварувања се претвора во висока уметност чија интерпретација е можна од страна на мал круг на упатена публика. Меѓутоа, филмот е уметност чија одржливост зависи од капиталот кој се генерира со продажбата на билети. Ваквата потреба од масовност во експозицијата на филмот води кон тоа одредени режисери да ѝ се додворуваат на публиката со конформирање на нивниот филмски израз.

Она што е забележливо во постмодернистичките ангажирани тенденции на филмското платно е авторефлексивноста, не само во поглед на темата, но и во однос на стилот, формата и самата суштина на филмот. Одредени режисери, како Квентин

Тарантино, браќата Коен (Ethan и Joel Coen), Дејвид Линч (David Lynch), Пол Томас Андерсон, Ридли Скот навистина успешно се справуваат со бриколажот на стилови, форми и теми создаваат неверојатни уметнички дела. Во овој аспект, ангажираноста добива глобализирана варијанта, не во претендирањето да се создаваат метанарации, туку во свесноста за ограничениот социо-културен контекст од кој овие филмови произлегуваат и кому му се обраќаат, како и нивниот однос кон остатокот од светот.

Потребно е да се нагласи дека кинематографијата каква ја познаваме денес, во своите најопшти обележја, е директен резултат на европските и посебно американските (Холивудските) тенденции во развојот на оваа уметност. Основите на филмот како индустрија се поставени на американско тло, првично од страна на луѓе кои биле повеќе претприемачи отколку уметници, во средина (Калифорнија) која била прилично „отсечена“ од најновите тенденции во уметноста. Тоа несомнено влијаело врз развојот на оваа уметност, но интересно е да се види во кои правци ќе се развиваат филмската естетика и форма под налетот на сè повлијателните национални кинематографии од Третиот свет (кои, мора да се признае, во основа го имаат прифатено Западниот модел).

Филмовите анализирани во овој магистерски труд се дела прифатени од страна на западната култура. Овој труд не претендира да зборува за репрезентативен примерок од целокупната светска кинематографија, што се должи од една страна на огромната филмска продукција (над 2000 филмови годишно), но и поради фактот што анализата на избраните филмови не претставува цел сама за себе, туку во поголема мера илустрација на прашањето за ангажираноста на филмот како уметност. Воедно, привилегираниот статус кој западната (евро-американска) кинематографија го ужива ја позиционира во хегемонска положбакога станува збор светската филмска дистрибуција. Еден дел од трудот е посветен токму на кинематографијата од Третиот свет. Без да се повторуваме, ќе истакнеме само дека кинематографијата од овие земји, покрај проблемите кои се универзални (финансиски, организаторски) и кои произлегуваат од природата на овој медиум, е соочена со притисоци за конформизам, сообразување со западната перцепција за одредени теми, посебно во поглед на ангажираноста, прашање на кое се осврнуваме во анализите на *Убавите села убаво горат*, *Подземје* и *Пред дождот*.

Во 1949 и 1950 г., Вајт Харлан (Veit Harlan), проминентен режисер на пропагандни филмови во периодот на Третиот Рајх, во два одделни случаи бил обвинет и суден за „злодела против човештвото“ поради неговиот антисемитски филм *Jud Süß*. Но, обвинителството не успеало објективно да го утврди влијанието на филмот, па Харлан бил ослободен од обвиненијата поради недостаток на докази (Welch, 2001). Доколку Харлан бил осуден, тоа ќе бил историски чин кој најверојатно ќе го сменел текот на Нирнбершките судења, ставајќи на обвинителната клупа голем број работници од сферата на културата кои твореле во име на нацистичкиот режим. Прашањето за влијанието, односно реакцијата на публиката на филмот е тешко мерлива категорија. Не треба да се заборави дека ваквата реакција зависи од историската и социо-културната матрица од која произлегува публиката, во која филмското дело функционира како медиум за интеркултурна комуникација.

Филмската критика и акламација на филмовите на филмски фестивали и награди која беше земена како критериум за избор на примерокот не ја третираме како апсолутно мерило за квалитетите на едно филмско остварување. Меѓутоа, ги сметаме за институции кои ја диктираат и се важен индикатор за комерцијалноста, дистрибуцијата и прифатеноста на одредени филмови.

Иднината на кинематографијата е неизвесна. Новите технологии, пред сè дигитализацијата на филмскиот медиум, дават огромни нови можности на полето на филмската продукција, репродукција и естетика. Од друга страна, ова ги врзува режисерите на соработка со ограничен број студија за дигитални ефекти, што во извесна мера го стандардизира филмот како естетски производ. Но, уште позначајно прапање е иднината на филмот среде новите медиуми за масовно комуницирање, особено Интернетот. Филмската публика се намалува, генерациите „задоени“ со инстант сензација немаат трпение да седат со часови во мрачна кино-сала. Маршал Меклуан смета дека со појавата на нови медиуми, „старите“ не исчезнуваат, само се специјализираат. Очекуваното специјализирање на филмот би значело дека ќе се ограничат или ќе исчезнат одредени негови функции како медиум за масовна комуникација, а ќе се негува неговиот развој како уметничка форма за една сегрегирана филмска публика. Развојот на ангажираниот филм зависи од условите на економско-продукциската рамка во која ќе треба да се реализира, од карактеристиките и потребите на публиката која ќе остане верна на овој медиум, но веруваме дека сепак есенцијата на филмот ќе остане иста.

## APPENDIX I

### 1990 (Novecento)

Жанр: драма

Година на издавање: 1976

Јазик: италијански/англиски (надсинхронизација)

Земја: Италија

Времетраење: 245 мин.

Режисер: Бернардо Бертолучи

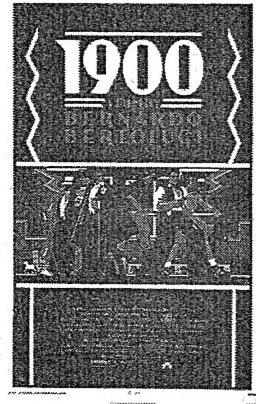
Продукција: Produzioni Europee Associati

Les Productions Artistes Associés

Дистрибуција: Paramount Pictures

United Artists

Буџет: 9 000 000 \$



### 2001: Вселенска одисеја (2001: A Space Odyssey)

Жанр: научна фантастика

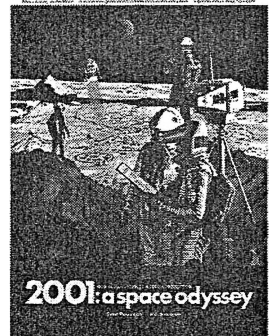
Година на издавање: 1968

Јазик: англиски

Земја: В. Британија, САД

Времетраење: 142 мин.

An epic drama of  
adventure and exploration



Режисер: Стенли Кјубрик

Продуцент: Стенли Кјубрик (Stanley Kubrick)

Дистрибуција: MGM

Буџет: 10 500 000 \$

Заработка: 190 000 000 \$

### Граѓанинот Кејн (Citizen Kane)

Жанр: драма

Година на издавање: 1941

Земја на продукција: САД

Јазик: англиски

Времетраење: 119 мин.

Режија: Орсон Велс

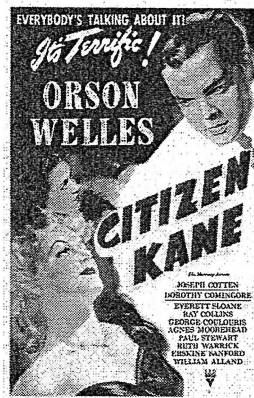
Продукција: RKO Radio Pictures

Дистрибуција: RKO Radio Pictures

Paramount Pictures

Буџет: 800 000 \$

Заработка: 1 585 634 \$ (САД)



## Лавиринтот на Пан (El laberinto del fauno)

Жанр: драма, фантазија

Издаден: 2006

Земја: Шпанија

Јазик: шпански

Продукција: Tequilla Gang

Estudios Picasso

Telecinco Cinema

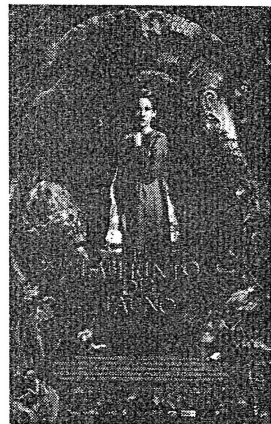
Дистрибуција: Warner Bros. (Шпанија)

Picturehouse (САД)

Режисер: Гиљермо дел Торо

Буџет: 19.000.000 \$

Заработка: 83.258.226 \$



## Лет над кукавичјото гнездо (One Flew Over the Cuckoo's Nest)

Жанр: драма

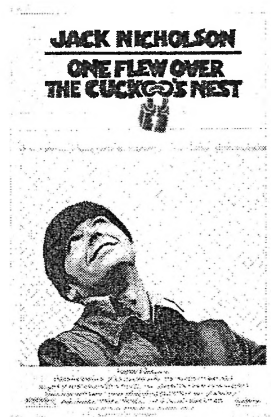
Година на издавање: 1975 г.

Земја: САД

Јазик: англиски

Времетраење: 133 мин.

Режисер: Милош Форман





Продукција: Fantasy Films

Дистрибутер: United Artists

Буџет: 3 000 000 \$

Заработка: 108 981 275 \$

### Модерни времиња (Modern Times)

Жанр: комедија

Издаден: 1936 г.

Земја: САД

Јазик: нем филм

Времетраење: 87 минути

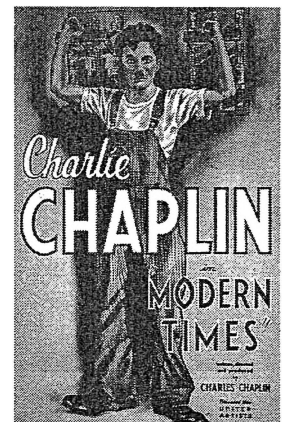
Режисер: Чарлс Чаплин

Продукција: Charles Chaplin Film Corp.

Дистрибуција: United Artists

Буџет: 1.500.000 \$

Заработка: 8.663.577 \$



## Животот е убав (La vita è bella)

Жанр: комедија, драма

Издаден: 1997 г.

Земја: Италија

Јазик: италијански

Времетраење: 116 минути

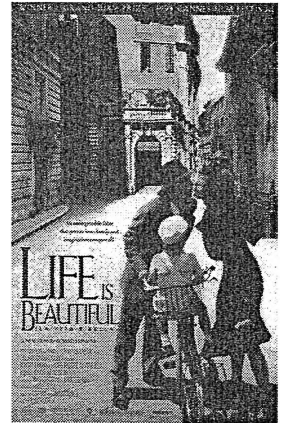
Режисер: Роберто Бенињи

Продукција: Cecchi Gori Group

Дистрибуција: Miramax Films

Буџет: /

Заработка: 229 163 264 \$



## Ќе падне крв (There Will Be Blood)

Жанр: драма

Издаден: 2007 г.

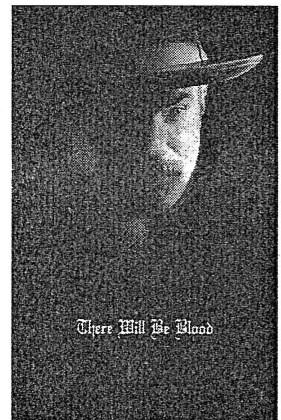
Земја: САД

Јазик: англиски

Времетраење: 158 минути

Режисер: Пол Томас Андерсон

Продукција: /



Дистрибуција: Paramount Vantage

Miramax Films

Буџет: 25 000 000 \$

Заработка: 76 181 545 \$

### Строго контролирани возови (Ostre sledované vlaky)

Жанр: комедија, драма

Издаден: 1966 г.

Земја: Чехословачка

Јазик: чешки

Времетраење: 92 минути

Режисер: Јиржи Менцл

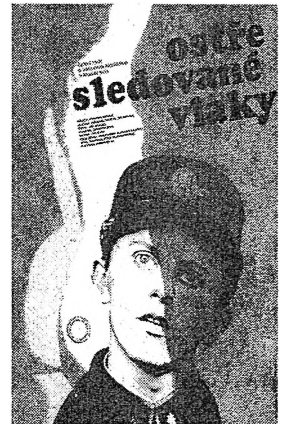
Продукција: Barrandov Studios

Ceskoslovensky Film

Дистрибуција: Ústřední půjčovna filmů

Буџет: /

Заработка: /



## Убавите села убаво горат (Lepa sela lepo gore)

Жанр: воена драма

Издаден: 1996 г.

Земја: СР Југославија

Јазик: српски

Времетраење: 115 минути

Режисер: Срѓан Драгојевиќ

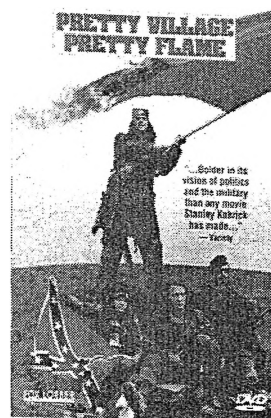
Продукција: RTS

Cobra Films

Дистрибуција: Miramax Films

Буџет: 2 000 000 \$

Заработка: /



## Подземје (Подземље/Underground)

Жанр: комедија, драма

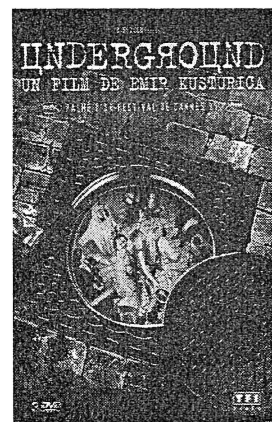
Издаден: 1995 г.

Земја: СР Југославија

Јазик: српски

Времетраење: 167 минути

Режисер: Емир Кустурица



Продукција: Barrandov Studios

CiBy 2000

Komuna

RTS

Дистрибуција: New Yorker Video

Буџет: /

Заработка: 171 082 \$ (САД)

### Пред дождот (Before the Rain)

Жанр: драма

Издаден: 1994 г.

Земја: Македонија

Јазик: македонски, англиски, албански

Времетраење: 113 минути

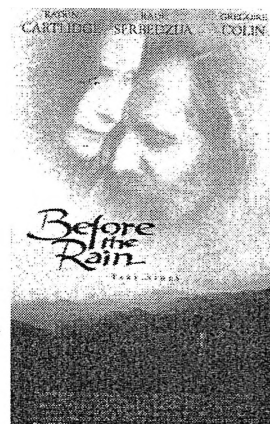
Режисер: Милчо Манчевски

Продукција: Vardar Film

Дистрибуција: Mikado Film

Буџет: /

Заработка: 763 847 \$



## Крстарицата Потемкин (Броненосец Потёмкин)

Жанр: историска драма

Издаден: 1925 г.

Земја: СССР

Јазик: нем филм/ руски титлови

Времетраење: 69 минути

Режисер: Сергеј Ејзенштајн

Продукција:

Дистрибуција: Goskino

Буџет: /

Заработка: /



## Метрополис (Metropolis)

Жанр: драма, научна фантастика

Издаден: 1927 г.

Земја: Германија (Вајмарска Република)

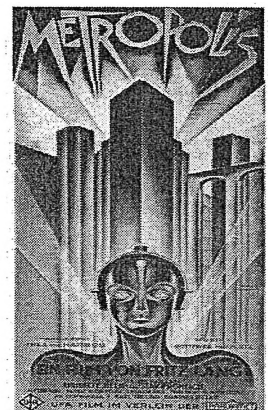
Јазик: нем филм/ германски титлови

Времетраење: 148/153 минути

Режисер: Фриц Ланг

Продукција:

Дистрибуција: UFA



Буџет: 5 100 000 рајх марки

Заработка: 75 000 рајх марки (проценета вредност)

### Раѓањето на една нација (The Birth of a Nation)

Жанр: историска драма

Издаден: 1915 г.

Земја: САД

Јазик: нем филм / англиски титлови

Времетраење: 190 минути

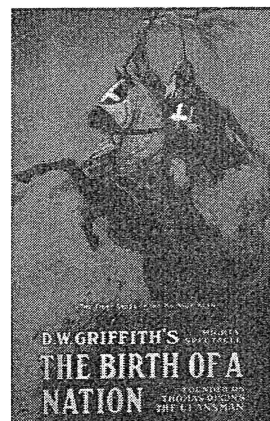
Режисер: Дејвид Грифит

Продукција: David W. Griffith Corp

Дистрибуција: Epoch producing Co.

Буџет: 110 000 \$

Заработка: 50 000 000 \$



### Боја на пурпурот (The Color Purple)

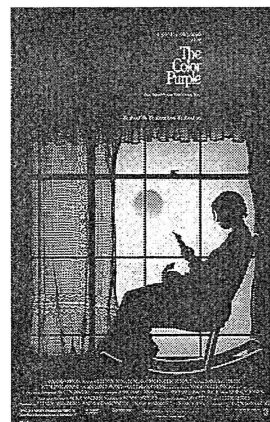
Жанр: драма

Издаден: 1985 г.

Земја: САД

Јазик: англиски

Времетраење: 154 минути



Режисер: Стивен Спилберг

Продукција: Amblin Entertainment

Дистрибуција: Warner Bros. Pictures

Буџет: 15 000 000 \$

Заработка: 98 467 863 \$

### Кабаре (Cabaret)

Жанр: мјузикл

Издаден: 1972 г.

Земја: САД

Јазик: англиски

Времетраење: 124 минути

Режисер: Боб Фос

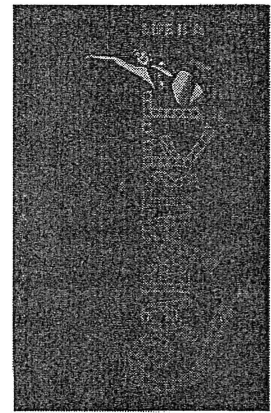
Продукција: ABC Pictures

Allied Artists

Дистрибуција: Allied Artists

Буџет: 6 000 000 \$

Заработка: 42 765 000 \$





## Дискретниот шарм на буржоазијата (Le charme discret de la bourgeoisie)

Жанр: комедија, фантазија

Издаден: 1972 г.

Земја: Франција

Јазик: француски

Времетраење: 102 минути

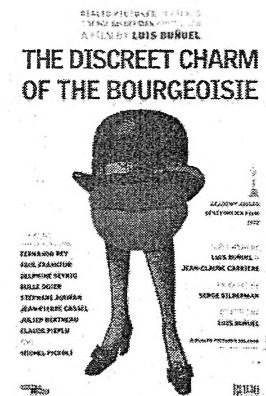
Режисер: Луис Буњуел

Продукција: /

Дистрибуција: /

Буџет: 800 000 \$

Заработка: /



## Апокалипса сега (Apocalypse Now)

Жанр: воена драма

Издаден: 1979 г.

Земја: САД

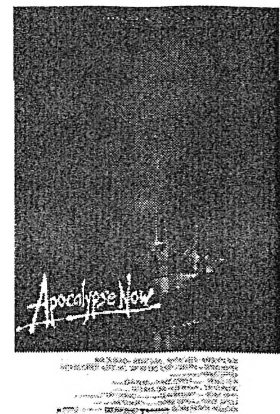
Јазик: англиски

Времетраење: 153 минути

Режисер: Френсис Форд Копола

Продукција: Zoetrope Studios

Дистрибуција: Zoetrope Studios



Буџет: 31 500 000 \$

Заработка: 83 471 511 \$

### Пеколен портокал (A Clockwork Orange)

Жанр: научна фантастика, драма

Издаден: 1971 г.

Земја: В. Британија

Јазик: англиски

Времетраење: 137 минути

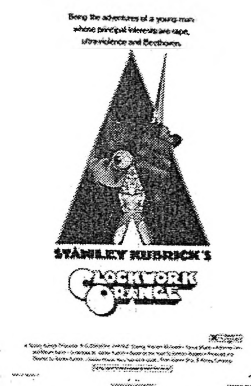
Режисер: Стенли Кјубрик

Продукција:

Дистрибуција: Warner Bros. Pictures

Буџет: 2 200 000 \$

Заработка: 26589 355 \$



### На запад ништо ново (All Quiet on the Western Front)

Издаден: 1930 г.

Земја: САД

Јазик: англиски

Времетраење: 138 мин.

Продукција: Universal Pictures Corp.



Дистрибуција: Universal Pictures Corp.

Режисер: Луис Мајлстоун

Буџет: 1.200.000 \$

Заработка: 3.000.000 \$

### Амистад (Amistad)

Жанр: историска драма

Издаден: 1997 г.

Земја: САД

Јазик: англиски

Времетраење: 154 минути

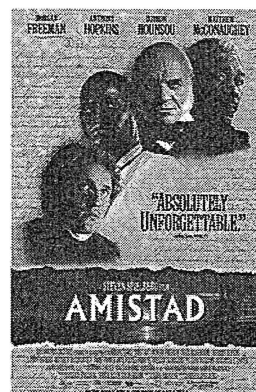
Режисер: Стивен Спилберг

Продукција: HBO Films

Дистрибуција: DreamWorks Pictures

Буџет: 36000 000 \$

Заработка: 44 229 441 \$



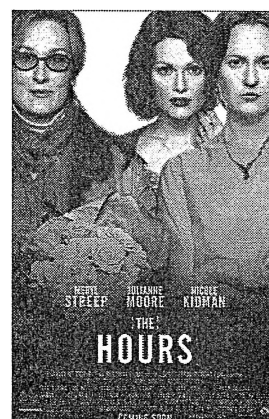
### Часови (The Hours)

Жанр: драма

Издаден: 2002 г.

Земја: САД

Јазик: англиски



Времетраење: 114 минути

Режисер: Стивен Долдри

Продукција:

Дистрибуција: Paramount Pictures

Miramax Films

Буџет: 25000 000 \$

Заработка: 108 846 072 \$

### Однесено со виорот (Gone With the Wind)

Жанр: драма

Издаден: 1939 г.

Земја: САД

Јазик: англиски

Времетраење: 224 минути

Режисер: Виктор Флеминг

Џорџ Кјукор

Сем Вуд

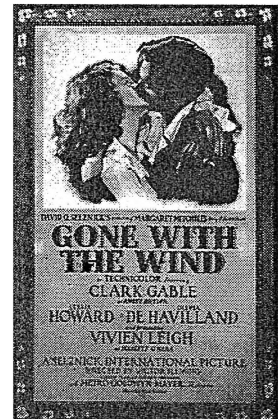
Продукција: Selznick International Pictures

Дистрибуција: Metro-Goldwyn-Mayer

Warner Bros.

Буџет: 3850 000 \$

Заработка: 400 000 000 \$



## Z

Жанр: трилер

Издаден: 1969 г.

Земја: Франција, Алжир

Јазик: француски

Времетраење: 127 минути

Режисер: Коста Гаврас

Продукција:

Дистрибуција: Синема V

Буџет:

Заработка: 14 283 305 \$



## Неславни копилиња (Inglorious Basterds)

Жанр: авантура

Издаден: 2009 г.

Земја: САД, Германија

Јазик: англиски, германски, француски, италијански

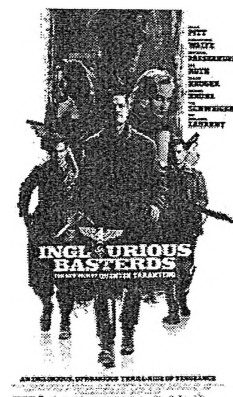
Времетраење: 153 минути

Режисер: Квентин Тарантино

Продукција: The Weinstein Company

A Band Apart

Studio Babelsberg



Дистрибуција: Universal Pictures

Буџет: 70 000 000 \$

Заработка: 321 455 689 \$

## APPENDIX II

### Филмски награди

#### Награди на Академијата

Академијата за филмска уметност и наука (A.M.P.A.S.) е професионална организација со членство на покана, проширена со Бордот на гувернери, реномирани поддржувачи на филмската уметност. Академијата нагласува седум цели:

1. Напредок на технологијата и уметноста во кинематографијата;
2. Одржува соработка меѓу креативни лидери за културен, образовен и технолошки напредок;
3. Ги препознава исклучителните достигнувања;
4. Соработува на технички иновации и подобрување на методите и средствата;
5. Обезбедува форум за дискусија за повеќе гранки и специјалности;
6. Го застапува гледиштето на креаторите на кинематографијата и
7. Поддржува активности за едукација од професионалната заедница до пошироката пулика (Шример, 1, 1).

За да ги оствари овие цели, Академијата се дели на четиринаесет гранки: актери, уметнички директори, кинематографи, продуценти, режисери, документаристи, егзекутивци, монтажери итн. Но, додека Ампас застапува над шест илјади технички и уметнички членови на филмската индустрија и поддржува различни образовни и промотивни активности, на јавноста и е позната првенствено низ познатите Награди на Акадеијата-„Оскар“.

**Награди на Академијата-**Наградите на Академијата или Оскари, презентирани од страна на Академијата за уметност и наука на подвижните слики, професионална организација во која членуваат повеќе од 6000 филмски работници врзани за филмската индустрија на САД. Наградите на Академијата за првпат биле доделени во 1929 година, а денес претставуваат едни од најпрестижните во светот на филмот, со значајна економска улога во филмската индустрија.

Наградите на Академијата се доделуваат еднаш годишно за „исклучителни индивидуални или колективни филмски достигнувања“ во дваесет и пет категории, вклучувајќи ги и наградата за најдобар филм, актер, актерка, режисер, монтажа, кинематографија и костимографија.

Номинациите и наградите се еден од најдобрите начини за филмска промоција и потенцијална заработка. Додс и Холбрук направиле евалуација на ефектот на овие награди врз заработката на одредени филмови и откриле значајна корелација врзана за категориите Најдобар филм, Најдобар актер и Најдобра актерка и заработката на филмовите номинирани или добитни на награди во претходните категории. Истражувањето на Донахју покажало дека заработката на еден филм може да порасте од 5 до 10% доколку филмот е номиниран за награда на Академијата, додека самото освојување награда ја големува неговата комерцијална вредност за 50-100% (Donahue, 1987:81).

Според ова, добивањето номинација и освојувањето на Оскар статуетка може да се перцепира и како додавање вредност на филмскиот производ. Затоа, напорите да се добијат вакви почести се големи, а стратегиите на филмските студија за промоција на своите фаворити- се поагресивни.

Кампањата може многу да влијае врз епилогот, како што историјата на овие награди ни дава случаи за филмови кои (не) победиле поради економски или политички причини. *Граѓанинот Кејн* (1941) на Орсон Велс, базиран на приказната за медиумскиот могул Вилијам Рандолф Хрст ја изгубил наградата за најдобар филм од *How Green Was My Valley*. Се смета дека ова се должи на лобирањето на самиот Хрст против филмот на Велс. Во 1998 големите финансиски стимуланси на студиото Miramax се смета дека го „купиле“ Оскарот за *Вљубениот Шекспир*, кој триумфираше над *Спасувањето на војникот Рајан*.

Постои мислење дека Наградите на Академијата занемариле многу големи филмови, режисери и актери. Иако „големината“ на еден филм, покрај другото, е и субјективна категорија, голем број филмови кои биле оценети како квалитетни не биле почестени ниту со номинација. Покрај претходно споменатите *Граѓанинот Кејн* и *Спасувањето на војникот Рајан*, други „занемарени“ филмови кои треба да бидат наведени се и *Булевар на самракот* (1950), *Трамвајот наречен желба* (1951), *Малтешкиот сокол*



(1941), *Неверојатните Амберсонови* (1942), *Животот е прекрасен* (1946), *Психо* (1960), *Таксист* (1976), *Блејд ранер* (1982), *Модерни времиња* (1936), *Кинг Конг* (1933) и други.

Ваквите одлуки или пропусти се објасуваат со политизираниот гласачки процес кој води кон различни поделби, занемарување на одредени жанрови, или простиот аргумент дека Оскарите се само „натпревар во популарност“. Други, пак, ја нагласуваат конзервативната природа на Холивуд, или дури медиокритетство кога станува збор за признавање на сопствените уметнички и креативни достигнувања.

**Награди од критиката**- постојат повеќе асоцијации на критичари кои доделуваат филмски награди. Една од најпознатите можеби е Hollywood Foreign Press Association, која ги доделува наградите *Златен глобус* на крајот на јануари секоја година. Наградите Златен глобус се доделуваат во неколку категории- Најдобра драма и Најдобра Комедија, Најдобар филм од неанглиско говорно подрачје, Најдобар режисер, Најдобри актер и актерка во главна улога, Најдобри актер и актерка во споредна улога и Најдобра телевизиска серија. Дополнително, се доделува наградата Сесил Б. ДеМил за животно дело.

**Националниот одбор за ревизија (The National Board of Review)** доделува награди, за кои се смета дека се предвидување на Оскарите. Организацијата била создадена како институција која треба да врши цензура во 1909 г., но во 2005 г. таа брои околу 150 членови со различни професионални позадини, мал број од филмската професија. Иако овие награди најстојуваат да ги фаворизираат дебитантните остварувања, од 1980 г. до денес изборот на Одборот се совпаѓа со 41% со изборот на Членовите на Академијата.

**Европските филмски награди** ги презентира Европската филмска академија (The European Film Academy), со првата церемонија за доделување на овие награди одржана во Берлин, Германија, во ноември 1988 г. Во тој период групата се викала Европско филмско друштво (European Cinema Society), но била преименувана во 1991 г.

**Награди на филмски фестивали**- една од најпрестижните и најпознати награди на филмски фестивали е *Златната палма* (Palme d'Or) презентирana на Канскиот филмски фестивал (или Festival International du Film de Cannes) во Кан, Франција. Сепак, постојат високо вреднувани признанија и од други филмски фестивали, во Берлин, Венеција, торонто. Посебни награди за независен филм се доделуваат на фестивалите Санденс (Sundance Film Festival) во Солт Лејк Сити, Јута и Фестивалот во Лос Анџелес (Los Angeles Film Festival).

## КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

- Adorno, Theodor. 2005. *The Culture Industry, Selected essays on mass culture*. London: Routledge.
- Allen, Richard W. 1987. "The Aesthetic Experience of Modernity: Benjamin, Adorno, and Contemporary Film Theory". *Weimar Film Theory*, 225-240.
- Altiser, Luj. 2009. *Ideologija i državni ideološki aparati*. (A. Filipovic, Прев.) Beograd: Karpoš.
- Appadurai, Arjun. 1990. Disjunction and Difference in the Global Cultural Economy. *Public Culture*(2).
- Argan, Giulio C. 1982. *Studije o modernoj umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Arnheim, Rudolf. 1957. *Film as Art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Ažel, Anri. 1978. *Estetika filma*. Beograd: BIGZ.
- Bazin, Andre. 2005. *What is cinema?* (Tom I). (H. Gray, Прев.) Los Angeles, University of California Press.
- Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bergman, Ingmar. 2007. *The Magic lantern: An Autobiography*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bodrijar, Žan. 1991. *Simulakrumi i simulacija*. (F. Filipović, Прев.) Novi Sad: Svetovi.
- Bogdanovich, Peter. 1998. *Who The Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors*. New York: Balantine Books.
- Bordwell, David & Thompson, Kristine. 2008. *Film History An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. (R. Nice, Прев.) Cambridge: Harvard University Press.
- Darke, Chris. 2007. "The French New Wave". Bo J. Nelmes (Ур.), *Introduction to Film Studies* (4th изд., стр. 398-428). New York: Routledge.
- Debor, Gi. 1967. *Društvo spektakla*. (A. Golijanin, Прев.) Beograd: Porodična biblioteka.
- Donahue, Suzanne. 1987. *American Film Distribution: The Changing Marketplace*. Ann Arbor: UMI Reserach Press.
- Eisenstein, Sergei. 1957. *Film Form and Film Sense*. Cleveland: Merieiean.

- Foucault, Michel. 1980. *The History of Sexuality* (Tom I). New York: Vintage.
- Hauser, Arnold. 1962. *Socijalna istorija umetnosti i kniževnosti* (Tom 2). (K. Anastasijević, Прев.) Beograd: Kultura.
- Hauser, Arnold. 1966. *Socijalna istorija umetnosti i kniževnosti* (Tom 1). (V. Koštica, Прев.) Beograd: Kultura.
- Hauser, Arnold. 1986. *Sociologija umjetnosti* (Tom I). (R. Rubčić, & J. Rubčić, Прев.) Zagreb: Školska knjiga.
- Hauser, Arnold. 1986. *Sociologija umjetnosti* (Tom II). (J. Rubčić, Прев.) Zagreb: Školska knjiga.
- Hebdige, Dick. 1988. *Hiding in the Light: On Images and Things*. London: Routledge.
- Hillier, Jim. (Ур.). 1985. *Cahiers du Cinema: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge: Harvard University Press.
- Horkheimer, Max, & Adorno, Theodor. 1974. *Dijalektika prosvetiteljstva* (2nd изд.). (N. Čaćinović, Прев.) Sarajevo: Veselin Masleša - Svjetlost.
- Iordanova, Dina. 2001. *Cinema of Flames, Balkan Film, Culture and the Media*. London: British Film Institute.
- Kellner, Douglas. 1999. "Culture Industries". Bo T. Miller, & R. Stam (Ур.), *A Companion to Film Theory* (стр. 202-220). New York: Blackwell.
- Kracauer, Siegfried. 2004. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. (L. Quaresima, Ур.) Princeton: Princeton University Press.
- Lang, Fritz. 1965. The Director's Copyright. (P. Bogdanovich, Водител на интервју)
- Lewis, Sandy. F. 1996. *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. New York: Columbia University Press.
- McDougal, Stuart Y. (Ур.). 2003. *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*. New York: Cambridge University Press.
- McLuhan, Maršal. 2008. *Razumijevanje medija*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
- Metz, Christian. 1974. *Film Language: A Semiotics of Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Miller, Toby, & Stam, Robert. 1999. *A Companion to Film Theory*. New York: Blackwell.
- Mirzoeff, Nicholas. (Ур.). 1998. *The Visual Culture Reader*. London: Routledge.
- Mitrović, Andrej. 1983. *Angažovano i lepo*. Beograd: Narodna knjiga.
- Moren, Edgar. 1979. *Duh vremena*. (N. Vinaver, Прев.) Beograd: Biblioteka XX vek.

- Omon, Žak. 2006. *Teorije sineasta*. (Т. Trajović-Filipović, Прев.) Beograd: CLIO.
- Pagnol, Marcel. 1933. "Dramaturgie de Paris". *Cahiers du Film*.
- Parkinson, David. 2002. *History of Film*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Pearson, Roberta E., & Simpson, Phillip. (Ур.). 2005. *Critical Dictionary on Film and Television Theory*. London: Routledge.
- Pramaggiore, Maria, & Wallis, Tom. 2011. *Film, A Critical Introduction*. London: Laurence King Publishing Ltd.
- Rushton, Richard, & Bettinson, Gary. 2010. *What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates*. Berkshire: Open University Press.
- Šopenhauer, Artur. 2005. *Svet kao volja i predstava*. Beograd: Službeni glasnik.
- Stam, Robert. 2000. *Film Theory An Introduction*. Malden: Blackwell Publishers Inc.
- Wayne, Mike. 2001. *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*. London: Pluto Press.
- Welch, David. 2001. *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*. London: I.B.Tauris & Co Ltd.
- Williams, Raymond. 1985. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.
- Бенјамин, Валтер. 2010. „Уметничкото дело во епохата на технолошката репродукција“. Во В. Бенјамин, *Илуминации*. Скопје: ИЛИ -ИЛИ.
- Скаловски, Денко. 2010. *Во прво лице еднина (мал личен културолошки речник)*. Том I. Скопје: Аз-Буки
- Смирс, Јост. 2004. *Уметност под притиском*. Нови Сад: Светови.

## ДОПОЛНИТЕЛНА ЛИТЕРАТУРА

- Adorno, Teodor. 1979. *Estetička teorija*. Beograd: Nolit.
- Aleksander, Viktorija D. 2007. *Sociologija umetnosti*. Beograd: CLIО.
- Arnhamj, Rudolf. 1971. *Umetnost i vizuelno opažanje*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Barker, Martin, & Austin, Thomas. 2000. *From Antz to Titanic: Reinventing Film Analysis*. London: Pluto Press.
- Baudrillard, Jean. 2005. *The Conspiracy of Art*. New York: Semiotext(e).
- Bens, Els d., Golding, Peter, & McQuail, Denis. (Eds.). 2005. *Communication Theory & Research*. London: Sage Publications.
- Blewitt, J. (2011, September 12). *British Journal of Aesthetics*. Retrieved from <http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/content/33/4/367.extract>
- Bordwell, David & Thomson, Katherine (2008). *Film Art: An Introduction* (8th ed.). New York: McGraw-Hill.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. (R. Nice, Trans.) Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production*. (R. Johnson, Ed.) New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1995. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Los Angeles: Stanford University Press.
- Browne, Nick. (Ed.). 1996. *Cahiers du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation* (Vol. III). London: Routledge.
- Burns, Tom, Craddock, Jim, & Cranston, Elizabeth (Eds.). 2007. *Schirmer Encyclopedia of Film* (Vol. IV). Farmington Hills: Thomson Gale.
- Burns, Tom, Craddock, Jim, & Cranston, Elizabeth (Eds.). 2007. *Schirmer Encyclopedia of Film* (Vol. II). Farmington Hills: Thomson Gale.
- Burns, Tom, Craddock, Jim, & Cranston, Elizabeth (Eds.). 2007. *Schirmer Encyclopedia of Film* (Vol. III). Farmington Hills: Thomson Gale.

- Christie, Ian, & Taylor, Richard (Eds.). 1993. *Eisenstein Rediscovered*. London: Routledge.
- Debray, Régis. 1996. *Media Manifestos On the Technological Transmission of Cultural Forms*. (E. Rauth, Trans.) London: Verso.
- Dimić, Ljubodrag. 1988. *Agitprop kultura*. Beograd: Izdavačka radna organizacija.
- Dolo, Luj. 2000. *Individualna i masovna kultura*. Beograd: CLIO.
- Duncan, Dean. 2003. *Charms that Soothe: Classical Music and the Narrative Film*. New York: Fordham University Press.
- Felleman, Susan. 2006. *Art in the Cinematic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Fiske, John. 1992. *Introduction to Communication Studies*. London: Routledge.
- Frascina, Francis, & Harris, Jonathan (Eds.). 1995. *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*. London: The Open University.
- Graskamp, Valter. 2003. *Umetnost i novac*. Beograd : CLIO.
- Grejam, Gordon. 2000. *Filozofija umetnosti*. Beograd: CLIO.
- Goulding, Daniel J. 2002. *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience 1945-2001*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kelner, Daglas. 2004. *Medijska kultura*. Beograd: CLIO.
- Khouri, Malek. 2007. *Filming Politics: Communism and the Portraying of the Working Class at the National Film Board of Canada, 1939-1946*. Calgary: University of Calgary Press.
- Kondek, Joshua (Ed.). 1999. *Contemporary Theatre, Film and Television* (Vol. XXII). Farmington Hills: Gale Group.
- Marcus, Laura. 2007. *The Tenth Muse: Writing About Cinema in the Modernist Period*. London: Oxford University Press.
- Martin-Jones, David. 2011. *Deleuze and World Cinemas*. New York: Continuum International Publishing Group.
- McLuhan, Maršal. 2008. *Razumijevanje medija*. Zagreb: Golden marketing-Tehnicka knjiga.
- McPhail, Tom L. 2006. *Global Communication: Theories, Stakeholders and Trends*. Malden: Blackwell Publishing.
- Monaco, James. 2000. *How to Read a Film: the World of Movies, Media, Multimedia- Language, History, Theory*. New York: Oxford University Press.
- Mouzelis, Nikos. 2000. *Sociologijska teorija: što je pošlo krivo?* Zagreb: Hrvatsko sociološko društvo.

- Nowell-Smith, Geoffrey (Ed.). 1996. *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Omon, Žak, & Mari, Mišel. 2007. *Analiza film(ova)*. Beograd: CLIO.
- Ransijer, Žak. 2010. *Filmska fabula*. (J. Vidić, Trans.) Beograd: CLIO.
- Sartre, Jean-Paul. 1964. *Egzistencijalizam je humanizam*. Sarajevo: Veselin Masleša
- Schement, Jorge R. (Ed.). 2002. *Encyclopedia of Communication and Information* (Vol. III). New York: Macmillan.
- Taylor, Paul A., & Harris, Jan L. 2008. *Critical Theories of Mass Media Then and Now*. London: McGraw Hill.
- Turner, Graeme. 1993. *Film as Social Practice* (2nd ed.). London: Routledge.
- Velmer, Albrecht. 1987. Prilog dijalektici moderne i postmoderne. Novi Sad: Bratstvo - Jedinstvo.
- Zask, Žoel. 2004. *Umetnost i demokratija*. Beograd: CLIO.
- Žoli, Martina. 2009. *Slika i njeno tumačenje*. Beograd: CLIO.
- Анастасова, Сенка. 2012. Современа популарна култура. Скопје: Центрифуга.
- Бест, Стивен, & Келнер, Даглас. 1996. Постмодерна теорија. Скопје: Култура.
- Кениг, Николина. 2008. *Квалитативни методи на истражување*. Скопје: Филозофски факултет.
- Петковска, Антоанела. 2009. *Есеи од социологијата на културата*. Скопје: АЗ-БУКИ.
- Скаловски, Денко. 2010. *Во прво лице еднина (мал личен културолошки речник)*. Том II. Скопје: Аз - Буки
- Џепароски, Иван. 2009. *Уметничкото дело*. Скопје: МАГОР.