

Георги Василевски

СИНТЕТСКИТЕ СВОЈСТВА НА ФИЛМСКАТА ИЛУЗИЈА

Филмот и другите уметности

Секогаш кога во практиката на филмот бараме објаснување за карактерот и силата на влијанијата што новата уметност ги врши, му се обраќаме за совет на теоретското мислење и, секогаш притоа, вниманието ни се задржува на една од клучните дилеми; во која мера медиумот на филмот ги синтетизира и преобразува изразните облици на традиционалните уметности во една миметичка визија, каква што е филмската, а во која мера, пак, тој егзистира и се развива како самостоен естетички феномен. Имаат ли некоја основа сомневањата дека филмот не е во состојба да се одржи без поддршката што ја има во наративната структура на романот, во импликациите на судирите од драмските уметности, во сојузништвото со иконографските обрасци на ликовите и пластичните уметности, или, пак, спротивно; присвојувајќи и користејќи некои од нивните својства, тој ги ревитализира по нешто закостените форми на традиционалните уметности, вдишува дух на непосредност и мобилност во пресушените артерии на нивните комуникациони системи и, што е мошне значајно, незапирливо го шири кругот на нови читатели, нови слушатели и нови љубители на старите, традиционални естетски вредности.

Навистина, остријата на овие спротивставани гледишта за местото и улогата што во естетичка констелација му припаѓа на филмот, денес значајно е ублажена и во неа скоро и да не се чувствува агресивноста на онаа зла крв што избиваше од полемиките во децениите кога на филмот се покажуваше како на естетички избавител на ауратските пранги во кои беше закована уметноста — од една, и како на непоправлив вандал што атакува по цивилизациските бедеми на добриот вкус, од друга.

Меѓутоа, интересирањата за синтетските карактеристики на филмот кои и ден денес минуваат низ нови преобразби и измени, никако да стивнат, иако, како што спомнавме, од таа

— во прв ред, научничка љубопитност, одамна се истиснати панигричните акламации за наводниот цивилизациски триумф што го обележа раѓањето на филмот, од една страна, и подгреваната нетрпеливост спрема сето она што божем ги разнишува основите на воведениот вредносен поредок — а тој деструктивен имплус доаѓа до филмот, од друга страна.

Таквото интересирање продолжува да трае не само како рефлекс на нужноста за еден неопходен програмски континуитет на теоретските истражувања, туку понапред поради фактот дека динамизмот на преобразбите до кои доаѓа речиси пред наши очи, везден исфрлаат на виделина по некоја крупна естетичка недоумица, по некоја неизвесност што само до вчера имаше покривање во клишеата на теоријата на другите уметности, но и во непосредната кинематографска практика, па отаде се чинеше и лесно решлива. Една од недоумиците која со време ту ги реактивира старите проблеми, ту ги дислоцира во некоја друга теоретска сфера, секако е прашањето врзано за специфичноста на односот меѓу литературата и филмот.

Како што, имено, е познато, филмот во своите порани фази на конституирање, ги позајмуваше од литературата главно сижетските основи на популарните романи, како и нивните ликови, кои пред вцашените очи на литературните пуританци, несопирливо се слеаја и одомаќуваа во еден, ако така може да се каже, нов космички простор, омеѓен со четирите рамки на филмското платно. Навистина, квалификацијата одомаќува не ја изразува суштината на проблемот на екранизацијата на литературните содржини, бидејќи практиката на механичко префрлување и поврзување на позајмените фрагментски блокови од еден друг изразен систем, не ни дава уште никакви гаранции дека автоматски се сродиле со природата на медиумот на филмот, со неговите ограничувања и слободи, со неговите каприци и конвенции. Во периодот кога оваа практика добиваше сè поголем замав, на филмот очигледно му требале угледот и искуството на литературата за да може да ја потврди уметничката природа на своето постоење, но и да може да се подучи од виталноста на својата постара посестрима како се станува упорен.

Не требаше, меѓутоа, да помине многу време, па манирот на неконтролирано позајмување на литературни сижеа чиј формат не ги пречекоруваше рамките на новелата, да биде ако не докрај отфрлен, тоа секако оценет како сомнителен потфат кој се граничи со анахронизам. Се чини дека таа неумерена доверба во литературата денес пресушува, иако не е баш голема реткост да се појави некој филмски двојник на Д'Артањан, на грофот од Монте Кристо и напарадено да продефилира со своите сценски маскоти пред недоверчивите очи на гледачот за кого денес, дури и вестернот не е доволно атрактивен.

Многу позначајни се последиците врз унапредувањето на уметноста на филмот, на нејзината експресија и метафоричка структура, од испитувањата на кои ќе им посветат извонредно внимание повоените теоретичари како Андре Базен, Зигфрид Кракауер, или Гвидо Аристарко, кога ќе го побараат естетичкиот еквивалент на докрај разработените литературни облици во структурата на филмската слика која се откриваше како носител на повеќе типови информации, но и како преносник на значенски вредности кои ќе се ослободат дури во метафориката на монтажните операции.

Тоа е раздобје (годините по II светска војна) кога повторно се раѓаше љубовта за романот и кога се истражуваа неговите латентни вредности видени низ перспективата на нивната филмска транспозиција. Како никогаш порано, во тие години почнаа да се бараат колку е можно поблиски визуелни решенија до поетиката на прозата на соодветниот писател. Грижата за почитувањето на неговиот стил се огледуваше во претпазливоста со која се користат безмалку сите елементи на филмот, почнувајќи од композицијата на кадарот, преку фактурата на фотографијата, изборот и играта на артистите, нарацијата, селекцијата на монтажните операции до употребата на плановите и аглиите на снимањето. Воопшто, во таа посвета на големата мудрост и дарежливост на литературата, беше вклучена цела изразна и техничка апаратура на филмот и таа требаше да се усоврши во колку е можно поосетлив сензор не само на непосредните пораки што се очигледни и толку јасно вткаени во драмските ситуации и во поведението на ликовите преземени од книжевниот текст, туку и за оние помалку видливи, речиси скриени вредности

зрачења што кај секој автор се јавуваат во посебен поетски вид и во посебен драмски интензитет.

Јасно е дека оваа фасцинација на филмот од литературата не можеше да се протегне до бесконечност. Новата уметност сепак не смееше да се доведе во смешна ситуација да се претвора во некој вид медиумска експозитура на бункерираните и по малку фосилизирани идеи, длабоко запретани во прашливите картотеки на литературата. Таа претерана доверба во можностите на литературата да реши некои од битните естетски проблеми на филмот, можеше уште да го забави и процесот на синтетизирањето со другите уметности и да му даде помалку пожелен правец на развојот на медиумот на филмот.

Но, како и да е, долготрајното сојузништво со литературата кое во некои пунктови трае и ден денес, му донесе на филмот голема корист. Применувајќи некои од литературните постулати, тој можеше полесно да се ослободи од голем број предубедувања што му ги наметна авангардата од дваесеттите години и да го отфрли крајно ирационалниот идеал за чистиот филм. Во таа по нешто алхемиска игра со литературата филмот почнува да размислува со поизразена еластичност и асоцијативност, дејствијата на неговите личности се здобија со поголема мера на психолошка уверливост, мрежата на асоцијациите стана погуста, а слободата на метафориката се прошири и на нарацијата.

Филмот очигледно почна незапирливо да се доближува до остварувањето на стремежот што им е заеднички на сите уметности — да го прикаже животот во перспективата на неговата тоталност. Амбиција на која со помалку или повеќе право, ѝ се припишуваше симптом на конститутивна зрелост со која филмот се вклучи во семејството на класичните уметности и го зацврсти уверувањето дека неговата естетичка егзистенција не е рожба на некаков техницистички каприц, никаков хир на времето на индустријата, туку креативен стремеж кој, ако се изземат формалните и обликовни разлики меѓу филмот и другите медиуми, се поистоветува со стремежите на музиката, сликарството или поезијата да ги изрази ентолошките целини на животот.

И филмовите какви што се „Граѓанинот Кејн“ или „Иван Грозни“, како и романите на еден Пруст или Томас Ман, настојуваат да ги покажат манифестациите и откријат јадрата

на животот во размери што ја надминуваат фабулативната конструкција на романескниот, односно, на филмскиот текст. И книжевниот и филмскиот автор се исправени пред задачата да измират две спротивставени и противречни барања; од една страна тие мораат да исконструираат некоја приказна и да ја окуваат, ако така може да се каже, во цврста и хомогена наративна структура. Но тие деспотски услови што ги поставува композицијата се меч со две острици. Беспрекорната контрукција на филмската форма може сосема лесно да ги стави под пресија сите импулси на животната граѓа и да ги пресуши сите извори што ја напојуваат со животворни сокови, па отаде, авторот ќе биде принуден да се бори против затвореноста на раскажувачката структура. Одвојувајќи се привремено од барањата на приказната и од добро познатите, разработени раскажувачки обрасци, авторот ќе мора да го побара она што е непредвидлив извор на животот зад тешкиот превез на постулатите што упорно ја истакнуваат непогрешливоста на принципот кој го почитува тројството на заплетот, расплетот и епилогот.

Можеби на прв поглед изгледа малку необично тоа што еден филмски автор каков што е Алфред Хичкок, на чии филмови секогаш се посочува како на прототипови со затворени раскажувачки структури, по правило бега од изолацијата на емпириски разработениот заплет во едно безбедно духовно засолниште какво што е хуморот и овде бара слобода од притисокот на оние сјајни наративни конструкции што го носат заштитниот знак „мејд ин Холивуд“.

Но, да нема недоразбирање; стремежот на филмот да ги фокусира во својата визија космичките непостојани и недоловливи облици на тоталната стварност, никако не може да се објасни како тенденција преземена од романот или од некоја друга уметност. Нема недоразбирање ни во инсистирањето наконстантата дека тој не ги транспонирал романескните проседеа во своите драмски структури, ниту ги преземал иконографските постулати од ликовните уметности според програмата на некоја однапред смислена и разработена спекулативна стратегија.

Од оваа ограда, до становиштето дека филмот не ни може теоретски да ја програмира идејата дека токму нему му е дадено да изврши синтеза на сите уметности, има само еден чекор. На филмот очигледно му е природено својството да

привлекува некои од изразните облици на другите уметности, кои во моментот кога ќе се интегрираат во неговата медиумска структура ги менуваат своите првобитни карактеристики, менувајќи во исто време, и нешто во облиците на новиот медиум.

Тоа гравитирање на „туѓите“ елементи кон сферите на филмот го забележавме уште кога тој почна да ги обелоденува објектите кои со векови живеела во говорното царство на литературниот збор. Него го откривме и во транспозицијата на драмскиот говор во филмскиот дијалог и тој низ устата на филмскиот артист доби некоја нова димензија на природност што се граничи со документаристичката непосредност. Но сепак треба да се чуваме од злоупотребата на синтагмата која не предупредува на непомирливите разлики меѓу драмскиот и филмскиот говор, таа како да ја ослабува довербата во можноста драмскиот текст непречено да се транспонира во медиумот на филмот и овде да заживее без условеностите на театарската сцена.

Разидувањата меѓу двата типа дијалози доаѓа поради фактот дека театарскиот, за разлика од филмскиот говор, ја изразува сета илузија на стварноста, почнувајќи од мислите на нејзините актери, преку нивните акции и психолошки преобразби, единствено низ зборот. Сцената — како што е речено — ги прифаќа сите илузии, освен илузијата на оној што го изговара зборот — артистот. Филмскиот дијалог, меѓутоа, ги уситнува масивните говорни блокови на распрснати мали фрагменти, небаре ловејќи ги случајностите иманентни на физичкото траење на филмуваниот настан. Афинитетите на филмскиот дијалог за спонтаниот и необврзан говор на секојдневието што се граничи со тривијалност, секако ѝ одат во прилог на максимата дека зборот треба да ѝ се подреди на функцијата на сликата, затоа што, на крајот на краиштата, филмот е сепак визуелна уметност. Но тие афинитети од друга страна навестуваат дека меѓу говорниот и визуелниот облик на кореспондирање постои некаква темпорална неуедначеност, па, дури, и противречност. За да се опише содржината на еден кадар, потребно е да се употребат цела дузина зборови, а со еден тотал камерата е во состојба да регистрира невидено голем број лица, ситуации и судбини. Времето на визуелниот израз го забрзува ритмот на штета на

времето потребно за дури и најрационализираните говорни конструкции.

Не ретко, изречениот збор во филмот го доживуваме како плеоназам кој го оневозможува спонтаниот говор на сликата што и е по природата на нештата својствен, па затоа гледачот се доведува во ситуација да му додели друга содржина од онаа што ја соопштува сликата. Единствено кога ќе ѝ се спротивстави на сликата, зборот ќе може да го активира поимот и да го стави во функција на дејствие.

Интересно е да се спомене и тоа дека, за разлика од квалитативните преобразби што ги доживуваат некои елементи од другите уметности, сликарството во спојот со филмот како да е осудено на грубо и консеквентно изневерување. Така барем тврдат некои од авторитетните теоретски имиња, наведувајќи го фактот дека, во грижата за остварувањето на своето драмско единство, филмот го запоставува интегритетот на сликарското дело. И не само тоа. Во екранизираните биографии на познатите сликари, каде што на нивните дела не се гледа како на случајни биографски факти, туку тие добиваат функција на драмски фактор, се воспоставува еден фиктивен поредок на настаните како и на врските меѓу сликарските дела кои заемно навистина ништо не ги обединува. Андре Базен наведува голем број примери во кои вештината на замената на еден сликар со друг или на едно сликарско дело со друго, се злоупотребува до измама.

Меѓутоа, оваа операција можеби сепак треба да се толкува и како естетичка провокација, или подобро кажано, како обид да се урне еден поредок, едно единство врзано за проблематиката на сликарството, како би се воспоставила нова синтеза која, се разбира, треба да им послужи на целите на филмот. Според таа програма, филмот заличува на експериментатор кој ѝ објавува војна на сликата, уривајќи ги на самиот почеток нејзините рамки. Под објективот на камерата сликата сега се претвора во едно естетичко боиште каде што само филмот може да полага право на победа. Но, како што ќе видиме, присвојувањето правото на слобода да се разбијат така дрско рамките на платното, сигурно дава и виза за влез во некоја скриена суштина на соголената слика, распната од бесконечноста што ѝ ја наметна филмскиот екран. И притоа, таа покајанички ги отвора и покажува своите до тој момент необјавени, скриени значења и доблести.

Дали тоа значи дека, поведувајќи ѝ се на незаситноста на својот оптички авантуризам филмот навистина го ограби и понижи сликарството. Некои тврдат дека без документарецот на Ален Рене посветен на сликарството на Ван Гог, никогаш не би можеле докрај да проникнеме во сите тајни и во сите значења на жолтата боја што ја користел прославениот Холанѓанец. Прашање е, исто така, дали без документарните филмови посветени на уметноста на нашите фрески, би биле во состојба да ја реконструираме во имагинацијата драматиката на нивниот колорит и композиција и дали без посредството на камерата која ни ја дешифрира структурата на насликаниот објект, ќе можевме да ја доживуваме фреската не толку како културен отколку како природен феномен.

А сепак е точно дека во едно творечко соочување кое може да се нарече и излегување на мегдан, меѓу Ален Рене, да речеме, и сликите на Ван Гог, филмот е тој што ќе извлече далеку поголема корист, но корист која можеше лесно да се изроди во евтино добиена битка и безвредна анегдота доколку еден од борачите би бил неинвентивен провокатор или подводлив апологет.

Сега би можеле да ги споменеме и случаевите кога некои од обликовните и структурни својства на другите уметности, каква што е на пример, уметноста на музиката, се користат како елементи, сродни и дури истоветни со природата на филмот. Случаи, значи, во кои не се манифестира онаа агресивност на камерата која, макар и за миг, би извршила вистински естетички преврат врз, инаку, непроменливите структури на една уметност каква што е сликарството, и за еден свој хир, би извршила вистинска демонстрација на нејзините кохерентни состојки.

Тенденцијата на медиумот на филмот да им се приспособи на ритмичките овојства на музиката секако наоѓа силен поттик во извесна интуитивна врска меѓу музиката и новата уметност што ја уочија уште пионерите на кинематографијата и ја нарекоа визуелна музика. За нив не беше тешко да констатираат дека во композицијата на филмот дејствуваат оние исти закони што владеат во компонирањето на симфонијата. Добро компонираниот филм, воопшто, ги презема правилата што важат за обликувањето на музичките форми.

Лиризмот на музичкото чувствување на некои филмски решенија, до кои најмногу држела француската авангарда од дваесеттите години, но кои подеднакво упорно живеат и денес, како во примерот на делата на еден Кен Расел, „Густав Малер“ или „Томи“, најилустративно го изразува восклицот на Луј Делик: „Јас видов еден чудесен технички феномен, видов Каденца“.

Истомислениците на овој извонреден филмски уметник и теоретичар го најавуваа воведувањето на еден нов филмски жанр, во кој сликите не ќе следат една по друга како што следат речениците во некоја приказна, туку како низата фрази во некоја музичка суита. Најновите, по малку сурогатни ограноци на предвидувањата филмот да стане уметност на движењето и на визуелните ритми на животот и имагинацијата, ќе ги идентификуваме во масовната репродукција на т.в. спотовите.

Но кога зборуваме за аспектите што ги зближуваат овие два медиума до границата на која се испишани синтагмите слични на онаа во која се вели дека филмот е мелодија за окото, ние не би смееле да ги губиме од вид ни очигледните спротивности што двете уметности ги оддалечуваат. Филмската слика е најверна репродукција на стварноста, на реалниот свет, поточно, додека за музиката тоа не може да се каже, таа навистина бескрајно се оддалечува од реалистичкиот модел на стварноста. Таа навистина е најнереалистичкиот елемент интегриран во филмската слика. Околност, која, од своја страна, како да го поттикнува сомневањето дека до спојот на овие два медиума, не мора да се дошло по најприроден пат.

Меѓутоа, аспектот на реализмот на филмската слика не мора да се објаснува како пресуден фактор за остварувањето на врската меѓу филмот и музиката. Точно е дека тие разлики нив ги оддалечуваат. Но точно е и тоа дека постојат блиски односи меѓу филмскиот ритам и музичкиот ритам, меѓу правилата на компонирањето и во некои музички и во некои филмски жанрови, а освен тоа тука е и психолошката готовност на гледачот да ја прифати филмската глетка како единство во кое сликата и музиката како да не можат да постојат една без друга.

Но точно е и тоа дека прокламираното и, се чини, природно сојузништво меѓу уметноста на филмот и уметноста

на музиката, како да нема своја поткрепа во некој потемелно разработен систем на теоретска аргументација. Констатнтата на Курт Лондон: „Може да се претпостави дека публиката слуша во тишина, но не и да гледа во тишина" — небаре намирува еден дел од љубопитноста за одговорите што се очекуваат од теоретската анализа.

Опсесивната сила на теоретските истражувања што ги вршел Сергеј Ејзенштејн, по кои носталгично лamentsираат разретчените групи теоретичари во светот, останува да ја ревалозираат генерациите што доаѓаат. Навистина е жално една теорија каква што е теоријата за синхронизацијата на сетилата, во која е влезена и вертикалната монтажа, односно музичката партитура, останува до ден денес меѓу недосегнатите принципи на теоријата и практиката на филмот. Според тој принцип, полифоничната структура на филмското дело ќе може да се оствари дури тогаш кога сите изразни елементи на филмот, чувајќи ја единственоста на своите влијанија, не ќе ја нарушуваат хармонијата на целината.

Изгледа дека има и вистина и причини за резигнацијата на Ендру Тудор, кој за оние што се занимаваат со теоријата на филмот предлага за некое време да го испитуваат тоа што е, наместо тоа што би требало да биде. А тоа значи, дека понапред треба да се проучуваат моделите макар и на лошите филмови, а дури како можност или фикција — естетиката на филмовите што допрва ќе се работат.

Засега моделите уверливо ни докажуваат дека филмот е синтеза, не произволен збир на сите уметности. Оваа констатација, меѓутоа, сепак не може докрај да не задоволи. Можеби синтезата на класичните теории и најновите ограници на научните дисциплини, ќе го трасираат патот што ветува дека ќе може да се размислува и во естетички категории.

(1990)