

20/21

година XI / XII
1999/2000
ISSN 0353-510X



ОДИСЕЈА 2001



ОД РИЗНИЦАТА НА
МАКЕДОНСКИОТ
ЕТНОЛОШКИ ФИЛМ



СОДРЖИНА / CONTENTS / CONTENU

ИСТОРИЈА / HISTORY / HISTOIRE

5

КОСТАДИН КОСТОВ: Нови сведоштва за престојот на Јанакѝ Манакѝ во бугарскиот град Пловдив

KOSTADIN KOSTOV: New Testimonies on the Janaki Manaki's Stay in Plovdiv, Bulgaria / Nouveaux témoignages sur le séjour de Janaki Manaki à la ville bulgare Plovdiv

9

ЈАНКО ТРАВЕН: Словенците за време на пронаоѓањето на кинематографот

JANKO TRAVEN: Slovenians at the Cinematography - Discovering Times / Les Slovènes au temps de l'invention du cinématographe

ФИЛМОТ ВО БАЛКАНСКИОТ КУЛТУРЕН КОНТЕКСТ / THE CINEMA WITHIN THE BALKAN CULTURAL CONTEXT / LE CINÉMA ET LE CONTEXTE BALKANIQUE CULTUREL

38

ДИМИТРИНА ИВАНОВА: Бугарскиот филм и книжевност во периодот меѓу двете светски војни

DIMITRINA IVANOVA: Bulgarian Film and Literature in the Period Between the Two World Wars / Le cinéma et la littérature bulgares dans la période entre les deux guerres mondiales

ДОСИЕ / FILE / DOSSIER

44

МАТО КУКУЉИСА: Новите европски иницијативи во филмско-архивската правна практика

MATO KUKULJICA: New European Initiatives on the Film-Archiving Law Practice / Nouvelles initiatives européennes sur la pratique juridique des archives de cinéma

ИСТРАЖУВАЊА / RESEARCHES / RECHERCHES

61

ЕЛИЗАБЕТА КОНЕСКА: Прилог кон проучувањето на развојот на етнолошкиот филм во Македонија

ELIZABETA KONESKA: Contribution to the Research on the Development of the Ethnological Film in Macedonia / Récit sur les études du développement du film ethnologique en Macédoine

ECEJ / ESSAY / ESSAI

75

БЛАГОЈА РИСТЕСКИ-ПЛАТНАР: Сабјестиот тигар

BLAGOJA RISTESKI – PLATNAR: The Saber-Tiger / Le tigre en sabre

ИНТЕРНЕТ / INTERNET / INTERNET

77

АЛЕКСАНДАР ПРОКОПИЕВ: Интернет на дело

ALEKSANDAR PROKOPIEV: Internet in Action /
L'Internet en action

80

Лик Бесон и „Петтиот елемент“ на Интернет

Luc Besson and "The Fifth Element" on Internet / Luc Besson et "Le cinquième élément" à l'Internet

ЈУБИЛЕЈ / JUBILEE / JUBILÉ

89

ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА: Кон 50-те години на Кино-сојузот на
Македонија

ILINDENKA PETRUŠEVA: A Contribution to the 50th Anniversary of
the Macedonian Cinema Amateur Federation / 50 ans du Ciné-Union
de Macédoine

ИНТЕРВЈУ / INTERVIEW / INTERVIEWW

92

ДУБРАВКА РУБЕН: Визуелизацијата - повикување на животот (разговор
со Јежи Вујчик)

DUBRAVKA RUBEN: Visualization – Recalling of Life (Interview with
Jerzy Wojcik) / Visualisation - appel à la vie (entretien avec Jerzy
Wojcik)

IN MEMORIAM

Стенли Кјубрик / Stanley Kubrick (1928-1999)

97

БЛАГОЈА КУНОВСКИ: Кроки за портрет

BLAGOJA KUNOVSKI: Sketches for Portrait / Dessin d'un portret

ФИЛМОВИ / FILMS / FILMS

103

МИМИ ЃОРГОСКА: Четири (на)враќања на Марио Суарес (за филмот
„Танго“ на Карлос Саура)

MIMI GORGOSKA: The Four (Feed)Backs of Mario Suarez (on the
"Tango" by Carlos Saura) / Quatre rentrés de Mario Suares (sur le
film "Tango" de Carlos Saura)

105

БЛАГОЈА КУНОВСКИ: Филмски триптих (за филмовите „Животот е убав“
на Роберто Бенини, „Со војна против вистината“ на Бери Левинсон и
„Тенката црвена линија“ на Теренс Малик)

BLAGOJA KUNOVSKI: Film Triptych (on the Films "Life is beautiful"
by Roberto Benigni, "Wag the dog" by Barry Levinson and "Thin Red
Line" by Terence Malik) / Triptyque de cinéma (sur les films "La vie
est belle" de Roberto Benigni; "Contre la vérité avec une guerre" de
Beri Levinson et "La mince ligne rouge" de Terence Malik)

ФЕСТИВАЛИ / FESTIVALS / FESTIVALS

112

БЛАГОЈА КУНОВСКИ: Неподносливо време на самотијата (кон 43-от Лондонски филмски фестивал)

BLAGOJA KUNOVSKI: Unbearable Time of the Loneliness (The 43rd London Film Festival) / Le temps insupportable de la solitude (43^e festival de cinéma de Londres)

119

БЛАГОЈА КУНОВСКИ: Доминантна американијада (кон 50-от Берлински фестивал - Берлинале 2000)

BLAGOJA KUNOVSKI: Dominant Americanism (The 50th Berlin Film Festival) / "L'Américaniade" dominante (50^e Festival de Cinéma de Berlin)

ФОТОГРАФИЈА / PHOTOGRAPHY / PHOTOGRAPHIE

127

РОБЕРТ ЈАНКУЛОСКИ: Во фотографијата нема трикови, постои само наука (осврт кон книгата „Фотографија“ на Владимир Плавеvски)

ROBERT JANKULOSKI: There Are No Tricks in Photography, There Is Only Science (Commentary on the Book "Photography" by Vladimir Plavevski) / Il n'y a pas de trucs dans la photopgraphie, il n'y a que la science (essai sur le livre "La photographie" de Vladimir Plavevski)

129

РИЧАРД ИВАНИШЕВИЌ: Уметничките авантури на француската фотографија

RIČARD IVANIŠEVIĆ: The Art Adventures of French Photography (Between Oblivion and Non-Oblivion) / Les aventures artistiques de la photographie française (entre l'oubli et le non-oubli)

КНИГИ / BOOKS / LIVRES

133

ВЛАДИМИР Љ. АНГЕЛОВ: За книгата „Едисоновиот кинетоскоп и неговите филмови, историја до 1896 година“ од Реј Филипс

VLADIMIR LJ. ANGELOV: On the Book "Edison's Kinetoscope and its films, a history to 1896") by Ray Phillips / Sur le livre "Le cinétoskope d'Edison et ses films, l'histoire jusqu'à 1896" de Rey Filips

Печатењето на овој број го овозможу



Министерство за култура



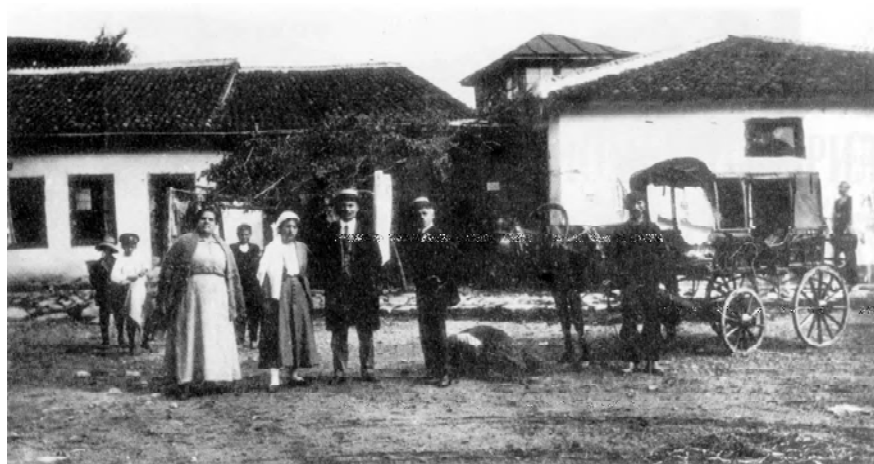
Јанаки
Манаки

КОСТАДИН КОСТОВ

НОВИ СВЕДОШТВА ЗА ПРЕСТОЈОТ НА ЈАНАКИ МАНАКИ ВО БУГАРСКИОТ ГРАД ПЛОВДИВ

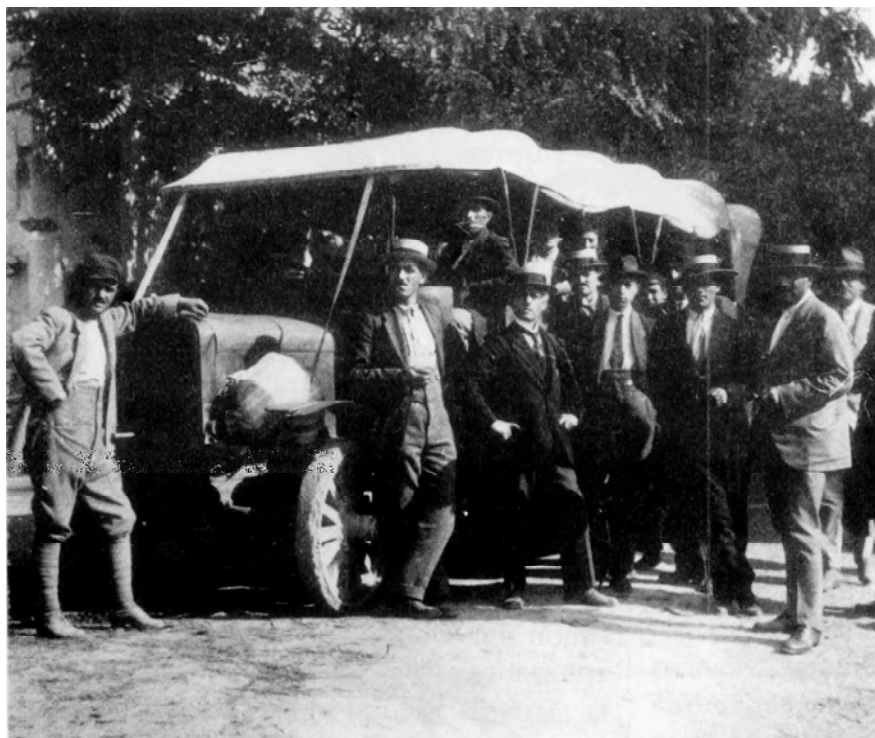


Овој предлог на госодата Борис Ноневски и Игор Старделов од Кинотеката на Македонија направив опсежни истражувања во пловдивските весници за да откријам некаква информација за престојот на Јанаки Манаки во Пловдив, каде што тој бил интерниран од бугарските воени власти за време на Првата светска војна. Општо земено резултатот не беше многу дарежлив затоа што локалниот печат не се занимавал со животот на странците заточени во градот. Ова може да се објасни со навиките, но и со цензурата. Па сепак, и оние малку пронајдени информации фрлаат дополнителна светлина врз биографијата на овој пионер на филмот во Македонија и на Балканот.



**Јанаки
Манаки
на излет
во Бања
Хисар
(1918)**

**Јанаки Манаки
со пријатели
во Пловдив
(1918)**



Како еден од многуте интернирани граѓани од непријателските земји во Царството Бугарија, Јанаки Манаки (го сметале за српски државјанин) ја дели судбината со сите нив, без да му биде споменато името ниту во весниците, ниту во други официјални документи од тој период. Но едно е вистина - Јанаки Манаки бил сметан од локалните воени и општински власти како познат интелектуалец, човек со висока култура и со несомнено одлично искуство во областа на фотографијата. И поради тоа Манаки не бил подложен на многубројните ограничувачки мерки што се преземале наспроти преостанатите лица интернирани во Пловдив.

Од една вест во пловдивскиот дневен весник „Југ“ (бр.10 од 24 октомври 1916 година) може да го прочитае следново:

„Секојдневно се распределуваат групи од 500-600 лица во определени живеалишта. Тоа се српски и грчки државјани интернирани во нашиот град“.

Од ова може да заклучиме дека Јанаки Манаки бил интерниран со голема група државјани на Србија и Грција во внатрешноста на Бугарија.

Неколку дни подоцна, во истиот весник (бр.22 од 7 ноември 1916 година) се појавува друго соопштение кое гласи:

„Сакам да изнајмам (со добра кирија) 2 до 3 соби и кујна за фотографелје. Претпочитам во центарот на градот. Договор во аптеката „Марица“.

Може, значи да се претпостави, ако се има предвид дека сите активни фотографии во Пловдив во тие години имале сопствени ателјеа и куќи, дека дотичниот оглас бил даден од страна на Манаки, кој барал начин да создаде свое ателје за да може да си осигури опстанок во тешките воени години, но и да ја продолжи својата професионална работа, која за еден творец како него била внатрешна потреба. Напоредно со ова може да заклучиме дека Манаки воспоставил блиски односи со сопственикот на најпознатата (и до ден-денешен) пловдивска аптека „Марица“. Во тоа време во Пловдив работат само двајца локални фотографи.

Едниот бил Борис Стаменов кој имал голема кука и ателје на улицата „Леди Странфорд“ на падините на „Сахат тепе“. Таа кука постои и денес. Другиот професионален фотограф бил познатиот Хершкович кој сам им соопштува на клиентите дека се домобилизирал и започнува да работи во своето ателје снабдено со првокласни материјали“ (в. „Југ“, бр.25 од 12 ноември 1916 година). Третиот професионален фотограф, кој бара да изнајми имот во којшто истовремено ќе живее и ќе се занимава со фотографскиот занает, бил најверојатно Јанаки Манаки. Тој пронаоѓа живеалиште и ателје токму во центарот на градот. Ателјето на интернираниот фотограф се наоѓа во двоспратната кука на улица „Доктор Волкович“ каде што дури до 1970 година се наоѓаше ателјето на државното претпријатие „Бугарска фотографија“. Во 1970 година кука е реновирана, но се зачувани нејзината надворешност и функцијата. Во 1963 година го искористив ентериерот на пространото фотоателје за снимање на еден аматерски игран филм. Во подрумот на ателјето најдовме стотици стаклени фотографски плочи (негативи). Повеќето беа индивидуални портрети или групни снимки. Ни остави впечаток тоа што фотографските плочи беа релативно добро зачувани во еден стар дрвен сандук за сапун. Денес, од одредена временска дистанца, а познавајќи ја површно биографијата на истакнатиот битолски фотограф, си помислувам дека јас и мојот снимател Венцеслав Бачваров можеби во раце сме ги држеле фотографските творби на Јанаки Манаки.

Во летото 1997 година во Пловдив приреди самостојна уметничка фотоизложба г-ѓа Евгенија Стаменова, ќерка на Борис Стаменов, кој сега живее во Германија. Од неа разбрав дека Јанаки бил близок пријател на



Јанаки
во
своето
ателје во
Пловдив
(1917)

нејзиниот татко, како и на Хершкович. Таа тврдеше дека на улицата „Доктор Волкович“ било сместено третото пловдивско ателје - она на Јанаки Манаки. Интернираниот „куцовлав“, како што таа го нарече, за кратко време станал познат во градот. Тој ги изработувал најубавите фотографии за цинкографското ателје на Ерменецот Бедрос Гумушан за изработка на клишеа за весници и за порцелански снимки за надгробни плочи, кои тогаш станувале модерни. Во тие години професионалните пловдивски фотографии се собирале во кафе-ресторанот „Моле“ (кое постои и денес), но често ја посетувале и пивницата „Народна средба“ во која се точело првокласно пиво произведено во фабриката „Македонија“. Може да претпоставиме дека Јанаки (убавец секогаш стомен во модерна европска облека) наздравувајќи со чашата пенливо пиво, покрај тоа што ја гасел својата жед, ја гасел и носталгијата по својот роден крај.

Од спроведените истражувања се востанови дека во Хисар имало само еден хотел и дека во 1918 година е забележано присуството на Јанаки во него. Хисар е мало гратче во близината на Пловдив. Хотелот бил сопственост на Христо Џицев. Се наоѓал во центарот на малото гратче, на самиот плоштад (до пред извесно време како дел од хотелот имаше и киносала). Хотелот располагал со 17 спални соби за патници, вински подрум, златарски дуќан, фурна и одлично опремен ресторан. Претпоставувам дека честото навраќање на интернираниот Јанаки во Хисар било предизвикано од три причини. Најнапред тоа било начин, за кратко време да се напушти Пловдив каде што полицијата не престанувала да го следи однесувањето на „фаволскиот шпион“ Манаки. Потаму, и денес е познато дека Хисар е привлечно место за излети, но и за снимање - фотографите ги насочуваат објективите на своите апарати кон старите сидини што потекнуваат уште од римско време. Тоа би била втората причина, додека третата се состои во претпоставката дека Манаки страдал од некакво бубрежно или стомачно заболување па доаѓал во Хисар да пие лековита минерална вода. А можеби и сите три причини заедно биле повод за честите посети на Јанаки на ова питореско место (во монографијата „Творештвото на браќата Манаки“ издадена од Архивот на Македонија, на страниците 115 и 116 се наоѓаат фотографии на Јанаки во посета на бањата Хисар).

Последната информација што директно се однесува за престојот на Јанаки Манаки во Пловдив и Бугарија ја среќаваме повторно во весникот „Југ“ (број 59 од 21 декември 1918 година). Во продолжение го објавуваме целосниот текст:

„Соопштение. Општинската управа им соопштува на сите Бугари, Грци, Власи и арнаути кои биле интернирани во внатрешноста на Царството, вклучително и Пловдив, и кои се родени во Источна и Западна Македонија, ако сакаат да се вратат во своите домови треба да поднесат, во најкус можен рок, писмена декларација дека не сакаат да останат во Бугарија, вклучувајќи го и Пловдив“. Како последица од ова соопштение на локалните власти, Манаки поднесува молба до Општинската Управа која му дозволува да ги напушти просторите на Бугарија. Кон крајот на годината (1918) заточеникот од Битола Јанаки Манаки го напушта Пловдив. □

Превод од бугарски:

И. Петрушева



ЈАНКО ТРАВЕН

СЛОВЕНСИТЕ ЗА ВРЕМЕ НА ПРОНАОЃАЊЕТО НА КИНЕМАТОГРАФОТ*

В

о април 1895 година, кога браќата Лимиер со својот пронајдок ѝ се претставуваат на јавноста, земјотрес ја погодува Љубљана, главниот град на австриската крунска провинција Крањска, кој Словенците го сметаат за свој културен и политички центар и кој постепено станува и нивен стопански центар.

Од повеќе аспекти, земјотресот има посебно, симболично значење за историјата на словенечкиот народ: тој разурнал нешто старо за да отвори пат за нешто ново. Кога по повод годишнината од земјотресот во април 1896 год. воведничарот на "Slovenski narod", тогашен водечки словенечки дневен весник, ја анализира положбата по земјотресот, констатира дека „и духовниот живот во Љубљана ги пронашол своите правилни текови. Извесно време се сметало дека и на тоа поле нè чекаат пречки во напредокот. Но, чудесно брзо населението и во тој поглед се осамосвестило. Тоа ни го докажуваат успехите на штотуку завршената словенечка театарска сезона. Вистински блескав доказ за тоа дава „Музичка матица“ која во тие тажни времиња нашла сила за негување на уметноста со која успешно триумфира и пред виенската публика. Сè укажува на тоа дека Љубљана не престанала да биде свесна за својата задача како духовен центар на Словенците и дека сака и во иднина совесно да ги извршува сите свои културни обврски, без оглед на несреќата што ја снашла. Токму земјотресот уште повеќе ја поврзал Љубљана со сета Словенија...". Со неа сочувствуваат Словенците покрај Мура, Драва, Сава, Соча¹.

Но, воведничарот ја набљудувал положбата од тесен агол и не ги ни насетил тековите кои набргу потоа бликнале и го разбранувале дотогаш доста патријархалниот живот на Љубљана и на Словенците воопшто.

И покрај тоа што рамките на австро-унгарската монархија дозволу-

Ziveče fotografije
pridejo!

УДК 778.5(497.12) "1896-1918"
Кинопис 20-21 (11-12), с.9-37, 1999-2000

вале сочувствување со Словенците за ранетата народна престолнина, тие одамна се оглушиле од барањата на Словенците за обединета Словенија чие остварување, се разбира, би претставувало рушење на крунските граници на хабзбуршките царски имоти, а тоа царската династија до својот крај во 1918 година не можела да го дозволи и затоа барањето на Словенците од животна значење подолго време претставувало само избледен дел од програмата на политичките партии. Таа сè повеќе избледувала, пред сè, со појавување на контурите на идеолошката принципиелна поделба на Словенците под влијание на учењето на категоричниот теолог и филозоф Антон Махнич: на клерикална и либерална политичка партија, која го носела строгиот печат на политичката дејност на Словенците на крајот од претходниот и во почетокот од овој век и подоцна, во периодот меѓу двете војни.

Но, веќе се будат и други сили. Уште во 1890 година, работничката класа сака и во Љубљана да го празнува празникот на трудот - Први мај. Во 1893 год. започнува да излегува првиот словенечки работнички весник "Delavec" (Работник), а во 1896 год. во Љубљана е формирана првата словенечка работничка партија која со занес го зема името - Југословенска партија. На основачкото собрание присуствува и на него има значајна улога подоцнежниот словенечки драмски писател Етбин Кристан, еден од првите новинарски коментатори на филмот кај Словенците², како што ќе видиме подоцна кога ќе зборуваме за првите зафати на нашите новинари во развојот на словенечката кинематографија.

Во 1897 година, австрискиот бирократски апарат со владејачката буржоаско-феудална господа се предава и попушта на барањата, со допуштање на изборите да учествува и работничката класа во т.н. петта курија. Со политичката и културната поделба предизвиканите борби започнуваат да ги будат словенечките маси. Бесправно вклетената маса во наковалната на странскиот капитал делумно бара излез со иселувањето во Америка, а делумно се обидува патот да го пронајде дома, со подобрување на својата положба: либералната буржоазија започнува со помош на чешкиот капитал да востановува први словенечки штедилници и банки и ги прибира отпрвин скромните извори на пари; христијанските социјалци под раководството на д-р Јанез Крек бараат патишта кон задружна организација, додека социјалистичкото работништво се организира и првите образовани луѓе во неговите редови започнуваат врз марксистичката идејна основа да ги бараат причините и начинот за премавнување на стопанското пропаѓање на малиот народ.

Бранот на млади бликнува во културниот живот: новата струја на реалистите односно на натуралистите, следејќи ги странските идеали, го запалува доста мртвото бојно поле кај Словенците. Иако набргу ги покрива новиот бран на посовремените симболисти и на новите романтичари со Цанкар и Жупанчич на чело, и иако Цанкар за натуралистите вели дека ги подгреваат „лажните“ работи, факт е дека „новата струја“ на Говекар во почетокот го оживува интересот за случувањата во светот и со тоа ширум ги отвора капаците на словенечкиот културен хоризонт, без оглед на тоа што „новострујниците“ набргу подлегнуваат на поразувачките влијанија од малограѓанската љубљанска тесноградост.

Во 1896 год., Говекар го воведува социјалистот како мотив во словенечката литература со новелата **Социјалист** и токму тој дваесет години подоцна, во 1916 год., го воведува филмот во словенечката литература со новелата **Филм**³ и со насловот сака да одбележи разни настани за време на Првата светска војна кои сакал да ги опише на својствен, помалку изветвен натуралистички начин. Можеби станува збор за прв обид



на воведување на филмот во словенечката литература, ако го изземеме претставувањето на Блументаловата и Каделбурговата виенска комедија **Мартин Смола или кинематограф**, на сцената на љубљанскиот Покраински театар во октомври 1898 година⁴, во превод на Алексиј Николаев односно Отон Жупанчич⁵, заедно со преводот на либретото на Вердиевата опера **Аида**... Во 1917 год. следи Иван Прегел со својата - како што се нарекувале тогаш - експресионистичка формулација на животната приказна во карактеристичната едночинка **Катастрофа**⁶.

На тој начин, словенечкиот театар уште во тие години доживува прв допир со кинематографот кој во подоцнежните години ќе мора поради околностите уште неколку пати и одвај во сопствена полза, да го обнови. Тогаш на сцената на словенечкиот театар своите први поголеми ролји ги игра Антон Церар-Данило⁷, кој подоцна ги доживува првите обиди на словенечкиот филм и настапува во нив. Во исто време, на истата сцена, Августа Данилова во 1898 год. започнува да ги игра ролјите на хероините кои ѝ ги препуштиле бидејќи за хероини не можеле да ангажираат ниту една нова однадвор. Дали Данилова во 1898 веќе насетувала дека за време на Првата светска војна ќе стапи во ателјеата на американската филмска индустрија?⁸

Во 1896 год., љубљанскиот општински совет за свој градоначалник го избира Иван Хрибар. Хрибар ја презема задачата, врз урнатините од земјотресот на старата Љубљана, да изгради нов град. Тоа го прави во наредните години и го остварува својот план - наспроти австриските крунски граници, Љубљана и фактички да стане словенечка престолнина. Уште долго време, дури педесет години подоцна, урбанистичките темели на Љубљана се, речиси, исти со оние зацртани за време на неговиот мандат... Љубљана се обновува и се реновира по земјотресот. Во 1898 година добива сопствена електроцентрала, што значи основа за натамошен развој на градот, кој тече постепено, а не со скокови.⁹

За време на земјотресот, Љубљана имала околу 30 илјади жители. Ако ги додадеме и тогашните најблиски предградија Мосте, Шишка и Вич кои допрва започнале да стануваат сè понаселени работнички населби, можеме да додадеме уште неколку илјади жители. Така, Љубљана на крајот на претходниот век е само мало провинциско гнездо и по бројот на жителите и по квалитетот на духовното ниво на нејзиното население.

Двата дневни весника - "Slovenski narod", либерално гласило и "Slovenec", клерикално - се грижат за дневното четиво на немногубројните читатели (третиот словенечки дневен весник "Edinost" излегувал во Трст). Иако весниците пренесувале вести и соопштенија од „големиот свет“, тие главно се занимавале со политички настани и „безвредни“ сензационалистички хроники од големите градови. Читателите на наведените дневници доста доцна разбираа за значајните пронајдоци и техничките новини од светот, а особено за кинематографијата.

Затоа не е чудно што Едисоновиот фонограф (пронајдок од 1877 год.) во Љубљана предизвикува особено внимание во 1894 год., кога тој бил изложен во зградата на Филхармониското друштво на Конгресниот плоштад. "Slovenski narod" ги известува своите читатели за „чудото на нашиот век“, за апаратот кој со извонредна точност може да репродуцира секакви гласови, какви што се: човечкото пеење или рецитација, дури војничка музика, одделни инструменти (особено интересен е дуетот кларинет-пијано), камбани (на Св. Марко во Венеција), итн... „Имавме можност да се увериме дека апаратот е навистина совршен и дополнет со најнови подобрувања..."¹⁰. Фонографот е претходник на подоцнежниот грамофон кој фонографот ќе го сведе само на апарат за диктирање. Во 1894 год.,

Zivece fotografije
pridejo!

изложувачот на фонографот Атилиј Догерија во Љубљана го проширува репертоарот на фонографот, „генијалниот пронајдок на прочуениот електричар“ со некои нови словенечки точки (**Биди здрава, татковино; Напред; Техарски благородници итн.**)¹¹. Тоа претставува задоцнета, но особена сензација за тогашната Љубљана. Но, и други словенечки места ги слушнале првите фонографи. Во септември 1895 год., нив во Целје и Марибор ги изложуваат нивните сопственици Корат и Малот од Љубљана. Меѓу другото, слушателите имале можност да го слушнат гласот на прерано починатиот словенечки оперски пејач Тертник, словенечки машини четворогласни песни, женски терцет, разни солопесни, тамбурашки хор итн.¹²

Од друга страна, тогашниот печат ги информира Словенците и за други пронајдоци, при што своите информации ги црпи од странски, главно германски, весници. Така, нашите предци во почетокот на 1896 год. се известени за сензационалното откритие на посебен вид светлечки ленти од страна на професорот по физика од Визбург, Рендген. Своевидна сензација претставуваат вестите дека Едисон јун. (!) пронашол апарат со кој наводно се фотографираат мислите. Оваа сериозна вест се раширила меѓу



Na cesarja Jožefa trgu.

Karla Gabriela

veliki svetovnoznani

panoptikum in anatomiški muzej.

Velikanska razstava

umetnin, ki se doslej tu še niso videle, in sicer ceroplastičkih
(iz voska), slikarskih in kiparskih in izjtvorilne mehanike.

Najnovejše,
kar se je doslej
podajalo v tem
genreu.



Priznано največja
in najbogatejša
razstava te vrste,
ki potuje po svetu.

Več kot 1000 števil.

Razstava je v nadalje za to zgrajena, več kot 600 kvadratnih metrov obsežni lopi ter jo
črno razsvetljuje kakih 200 plinovih luči.

Odperta vsak dan od 8. ure zjutraj do 10. ure zvečer.

Panoptikum pristopen je za gospe, gospode in otroke, anatomični
muzej pa le za odrasle osebe.

Vank
torek in petek
popoldne
(izvzemši praznike) je ta
anatomični oddelek
zgodj za dame
otvorjen.



Vstopnina:
za panoptikum 20 kr.,
otroci plačajo 10 kr.,
za oba oddelka in za
poseben kabinet 30 kr.,
vojaki do narodnika plačajo 15 kr.

нашите луѓе на 2 април 1898 год., така што не се знае дали целта била некој да се пошегува со Словенците или, пак, биле излагжани тогашните уредници за први април, кој во тогашните патријархални услови претставувал своевиден празник на лудаците и на оние кои дозволувале да бидат излагжани.

Без оглед на севе ова, од големиот свет, сепак, кај Словенците пристигнуваат вести за разни видови пронајдоци. Иако во тие години кај нас кулминацијата на современиот спорт ја претставуваат велосипедот и велосипедизмот, кој се наоѓа на прво место во зачетоците на нашето спортско учество, нашите предци уште тогаш можеле да читаат за новите електрични пајтони во Лондон, а набргу ги возбудуваат и извештаите за првите автомобили.

По земјотресот, во Љубљана се рушат оштетените згради, остатоците на старото и се подготвува простор за нови згради, со нови намени. Но, стариот свет на патријархалноста и во Љубљана не исчезнува преку ноќ, културното ниво не се подига толку бргу како што можеби некој посакувал, замислувајќи ја трансформацијата на словенечкиот живот на брз и едноставен начин. И покрај настојувањата на тенкиот слој словенечки интелектуалци од кои - се разбира - голем дел сè уште се под влијание на германскиот начин на размислување и на виенските културни кругови, кај масите стремежот за порадикална измена на стекнатите навики и обичаи не се биди особено интензивно. Тоа се случува дури подоцна.

Во тоа време, населението на Љубљана својот извор на некој вид општо образование го црпи од патувачките странски претпријатија кои на гледачите им нудат сензационалистички прикази на пронајдоци и примитивни забави. Во 1893 год., љубљанчаните во салата Космос можат да го видат јавното „покажување на големите електрични прекрасни слики (550 стопи големи)" според проф. Албус, со следнава програма: огромен електричен микроскоп; невидлив свет; експедиција на северниот пол на Норденскјелд; патување по Земјата со молскавичен воз итн.¹³ Ништо помалку не ги интересираат и разните претстави на „најголемиот механички театар на светот" Grand theatre Gierkinі со претставите од механика, физика, оптика и електротехника. Директорот на споменатиот театар ги поканува љубљанчаните, објавувајќи ѝ на „мошне почитуваната, за уметност заинтересирана љубљанска публика" дека „мојот театар од последното гостување во Љубљана во 1889 год. значително е поголем и поубав, со многубројни новини во репертоарот", на пр.: големи механичко-пластични театарски игри, автомати, пантомими на духови и привиденија, fontaine lumineuse односно разнобоен водоскок, доаѓањето на Французите во Москва, пожарот во Москва итн.¹⁴

Заинтересираната публика за таква уметност во голем број ги посетува оптичко-физичките експерименти на разните Гјеркинии, Милери и сл. Ништо помалку популарни не се ни претставите на илузионистите и спиритистите, волшебниците, ескамотерите и антиспиритистите на Калдиите, Гјеркините, Гениите, Амелетиите итн. со нивните „волшебни театри со духови и специјалитети", со „оригинални" прикази на „духови" и „сеништа", со популарните точки: исчезнување на медиумот, жива човечка пливачка глава над вода, моментно исчезнување на жив коњ со кочијаш на отворена сцена и брзо исчезнување на живи луѓе од публиката, сечење глави со меч итн. Сиве овие претстави се одвиваат во редутната сала, во големата филхармониска сала или Tonhalle, како што на германски ја нарече народот, во посебните бараки на плоштадот на Царот Јосиф (денешен Креков плоштад), а потоа во Латермановиот дрворед, каде што по угледот на Виена се обидуваат по земјотресот да организираат постојан љубљански „пратер".



Како посебна карактеристика на љубљанското културно ниво треба да истакнам дека еден од таквите експериментатори, маѓепсникот Торн уште во 1897 год. со своите маѓоснички презентации настапувал дури во словенечкиот покраински театар!

Уште попривлична забава за љубљанската публика се и разните видови циркуси, какви што се: Корadini, Амати, Гијом, Анри, Клудски итн., кои со време започнуваат да се сместуваат во Латермановиот дворед или, пак, повеќепати годишно со своите елитни, гала, *monstre*, *perforce*, *high-life* претстави ја возбуждаат љубљанската публика. Есента 1897 год., „љубљанскиот шетач“ во „*Slovenski narod*“ на ваков начин го опишува расположението во Љубљана по повод заминувањето на еден таков циркус: „Синоќа замина циркусот Анри, со трогателниот повик: Останете со здравје! Многу нè трогнавте со вашата љубезност. Во 10 ч. вечерта глупавиот Август за последен пат направи колут, а во 11 ч. сето друштво замина, наводно за Загреб. Циркусот од Љубљана однесе добри пари бидејќи претставите беа мошне добро посетени, така што клоновите и акробатите, јавачите и балерините гласно го искажуваа своето убедување дека љубљанската публика е мошне „*kunstsinnig*“, како што секогаш тврди нашето службено гласило. Да знаеше дресираното магаре да зборува, тоа без сомнение ќе го потврдеше бидејќи доживеа такви овации како да е прочуена примadona... По заминувањето на циркусот, во градот повторно е тивно и празно...“¹⁵

Типична слика за провинциски град кој го возбужда до екстаза доаѓањето на комедијантите... За карактеризација на културното ниво на тогашната Љубљана ни недостига уште нешто. Да ја окарактеризираме и нашата интелигенција од тоа време, која се обидувала да се забавува на свој начин. Приредбите во читалиштето стануваат демодирани, а остануваат само пречекувањата на Нова година; на нивно место доаѓаат „друштените вечери“ на Сокол, додека, пак, градоначалникот Хрибар започнува да ги воведува помодерните „*jour-fixe*“ по отворањето на Народниот дом; големите балови во предкарневалскиот период што се организираат во Народниот дом се во зародиш, а најпопуларни се посткарневалските „харинга-банкети“ со прочуената завршница - „*Sanatotium miscorum*“... Интелигенцијата бара забава во настапите на разни вариететски друштва и пејачи во ресторанот „Слон“, па дури и во словенечкиот регионален театар кој од отворањето во 1892 год. со сите сили упорно настојува да одржи рамнотежа меѓу погоре опишаното ниво на тогашната Љубљана и својата уметничка мисија. Од самиот почеток овој театар прави неуспешни компромиси со љубљанската публика, поставувајќи „народни“ пиеси со пеење, разни комедии и фарси кои треба да ги заменат вариететските, циркуските и маѓосничките претстави. Во тој период започнува да работи љубљанската опера. Музиката ја привлекува љубљанската публика, но управата на театарот не може без да ја потцрта линијата на културното ниво на љубљанската публика на крајот на претходниот век; кон големиот успех на **Продадената невеста** на Сметана¹⁶ многу придонесува циркуската точка во неа. Имено, во 1894 год. во третиот чин од операта во сцената со комедијантите настапил жонглерот *mister Johnson* со разновидни сосем нови игри.¹⁷ Известувачот од претставата констатира: „Долготрајното ракоплескање со кое публиката вечерта ја повикуваше мошне расположената Есмералда (која ја играше Полакова) повторно на сцената е доказ дека првобитната програма на комичната епизода со сите грациозни и бурлескни карактеристики најмногу му одговара на вкусот на нашата публика...“¹⁸

Наредната година во истата сцена настапил подоцна големиот словенечки драмски актер и режисер Антон Веровшек како - атлетичар...¹⁹

Такво и не многу поинакво може да биде културното ниво на народот кој доцни, провинциски центар со почетни културни настојувања. „Здравиот“ вкус на публиката уште долго време останал мерило за нашата интелигенција и мислам дека нема да згрешиме ако оттука повлечеме рамна линија со кобилата на Мартин Крпан, која десет години подоцна ја фалеше шентпетерското предградије...

Но, покрај сиве овие констатации за културно доста проблематичните забави на нашите татковци треба да одбележиме и некои појави кои во прилогот за прегледот на развојот на кинематографијата кај нас не смеат да останат незабележани.

Своевидна образовна улога во нашите краишта уште од 80-тите и 90-тите години наваму вршат разните патувачки претпријатија кои на публиката со слики ѝ прикажуваат разни места и настани.

Станува збор за разни панорами, фотопластики, диорами, колороскопи, сатема obscura, циклорами, телескопи итн. Намената на сите, всушност, е иста: со слика, односно на визуелен начин, на гледачот да му се претстават места и луѓе. За разлика од кинематографот, ваквите видови претпријатија прикажуваат „мртви“ слики. Тие набргу добиваат силна конкуренција - кинематограф и, се разбира, не можат да победат во натпреварот. Кај нас се задржуваат нешто подолго време одошто во поголемите европски градови, каде што се принудени да ги откажат претставите околу 1900 година.

„Camera obscura“ или „живи улични слики“, како што ги нарекувале, вообичаено биле изложени на плоштадот „Свезда“. „Slovenski narod“ ги опишува со следниве зборови: На тркалезна голема плоча, на живописните слики со луѓе во движење се гледа сè што се случува на улицата. Призмата која ги рефлектира сиве овие слики може да се врти на сите страни и затоа сликите постојано се менуваат.²⁰

Позначајни се панорамите или фотопластиките, и циклорамите или збирките на нацртаните на стакло стереоскопски фотографии.²¹ Стереоскопот овозможи пластично прикажување на сликите кои во почетокот се изработувани од сликари (на запад уште кон крајот на 18-тиот век), а по пронаоѓањето на фотографијата тие се заменети со фотографии.

Паноптикумите се разликуваат од панорамите по тоа што во нив може „сè да се види“, како што кажува нивниот грчки и латински назив: тука се разновидните апарати за експерименти, збирките на восочни фигури, историските или географските значајни предмети.

Со време, паноптикумите и панорамите во разни форми исчезнуваат од центарот на интересирањето и можат да се видат само на саеми и други приредби.

Разните видови панорами во Љубљана долги години прикажуваат редица најразлични слики. Најчесто станува збор за патувачки претпријатија кои своите слики ги прикажуваат во Филхармониската сала (подоцна и Под Транча), во одделни серии. По пластичната слика на борбата кај Кустоца, љубљанчаните во 1892 год. во „Меѓународната панорама“ можат да ги видат сликите од големата париска изложба во повеќе серии, сликите на градовите во Италија, Баварија, Швајцарија итн.²² Истата година „географската циклорама“, со помош на ротационен уред на струја, прикажува разни слики од Швајцарија, Германија итн.²³ „Географската меѓународна царска циклорама“ во 1893 год. ја претставува австро-унгарската монархија.²⁴ Панорамата на љубљанчанецот Иван Штрекер, која кон крајот на 1894 год. два месеца престојува во Љубљана, ги покажува Америка, Швајцарија, Чикаго, Баварија, Шпанија, животот на Исус, парискиот балет итн.²⁵ Како специјалитети, Штрекер ги покажува сликите од Горењ-



ска со Блед, Сава, водопадот Перичник и качувањето на Триглав. Фотографиите на тие краишта му ги изработил фотографот Лергетпорер²⁶ од Блед. Штрекер од Љубљана со својата панорама заминува во Италија каде што, според известувачот на "Slovenski narod", сликите од нашата горењска Швајцарија предизвикале интерес кај сите пријатели на природата.²⁷ Можеби ова можеме да го наречеме прва туристичка пропаганда надвор од границите на австриската монархија.

Ако овде ги наведовме сите различни форми и начини на забава на нашите предци на крајот од претходниот и во почетокот од новиот век, тоа не го сторивме само од општ аспект на оценката за културното ниво на Словенците во времето пред првите кинематографски претстави во нашите градови. Ниту, пак, за да потцртаме некои изразити особености на општествено-забавниот и јавниот културен живот кај Словенците, односно во нивната престолнина Љубљана; такво или, речиси, приближно такво било културното ниво и на другите европски народи во нивните провинциски центри; само што во нивните поголеми градови и престолнини, во кои имало стотици илјади жители, па дури и милиони, покрај таквите и слични забави, од кои некои делумно нуделе можности на примитивно образование или - подобро речено - еден вид „прозорек кон светот“, имало и поодбрана „храна“ за народните маси желни за просветување.

За нас позначајно е тоа

што во овој приказ на општото културно ниво ја покажавме основата на културното ниво од која започна да црпи филмот при

своето раѓање, но и во натамошниот развој. Многу бргу, филмот во светот ќе дојде во рацете на шпекулантите кои во прво време не ни насетуваат

какви сè елементи на новата уметност филмот содржи во себе уште пред своето раѓање. Но, во своите почетоци, филмот во согласност со склоностите на неговите парични сопственици уште му се прилагодувал на вкусот на народните маси и затоа во своите нови технички можности на живи фотографии ги презел содржинските и репертоарските елементи на циркусите, комедијантските и маѓосничките претстави. Во овој век, Чарли Чаплин сè уште настапува во циркусот... Исто така, филмот со филмските дневници и неделници ја презел репортажата и презентирањето на дневните настани во светот, при што со својата техника и брзина на својствен начин започнува да го обликува нашето време, животот и луѓето во него.

Во 1889 година, фотоамаатерите во Љубљана формираат прв фотоамаатерски клуб.²⁸ Во јуни 1893 год., клубот во Љубљана за првпат во излогот на Џонтини изложил табла со фотографии. "Slovenski narod" известува дека сликите биле технички и уметнички толку совршени што ги изненадиле посетителите. Известувачот обрнува внимание дека задачите на фотоамаатерите се поинакви одошто задачите на „професионалните“ фотографи бидејќи се занимаваат само со фотографирање на природата, при што не ги зафаќаат финансиските прашања и затоа можат „да се занимаваат со таа мошне воспитна струка, пред сè, од уметничка појдовна точка“. Обрнува внимание на убавите платински слики кои можат да се мерат со најубавите бакрорези или челикорези кои од уметнички аспект

многу ги надминуваат другите видови фотографии"; „на изложените слики особено го фали претставувањето на воздухот и детализираниот преден дел кој може да се постигне само со најновите помошни средства, пред сè, со ортохроматските плочи и новите повикувачи".²⁹

На тој начин уште таа година во јавноста се афирмираат првите словенечки фотоаматери. Меѓу „најзапалините" фотоаматери во тие години и подоцна се наоѓа д-р Франчишек Лампе, уредник на месечното списание "Dom in svet", кое започнало да излегува во 1888 година. Неколку години подоцна, списанието започнало да објавува и слики, меѓу кои уредникот ги вклучил и првите фотографии на нашите фотоаматери. Додека списанието е на ниво на семејно списание, тоа постојано донесува фотографии на нашите фотоаматери, особено во почетокот, кога по желба на уредникот

Stoj! V Lattermanovem drevoredu. Stoj!
 **Le malo časa!** 
 Prosim, da se pazi na firmo:
Hermanov panoptikum
 Spozna se po mehaničnih voščenih figurah v življenski velikosti, ki so pri blagajnici
 Razstava obsega najnovejša in najsenzacionalnejša nmatništva in mojsterska dela v voščenih figurah v življenski velikosti; kar se tiče mehanike in modelirske umetnosti nudi muzej najboljša dela sedanjosti. Iz bogatega kataloga je posebeo omenjati:
Novo! Novo! Novo!
 Ekskapitán Dreyfuss in Emile Zola ter hudičev otok, znani iz vohonske pravde v Parizu. Špansko-ameriška vojna! Morska bitka pri Manili. Italijansko-afriška vojska. Major Toselli umirajoč na bojišči in generalni pregled bitke pri Omba-Alagi v Afriki dne 7 dec 1895. Podpolkovnik Galliano, junak Makallski v Afriki. Bombardovanje Krete po evropskih veleevlastih pri Kangi. Potop parnika Elbe. Potop parnika Ike v Reškem zalivu. Nansenova vožnja na severni tečaj. Mesarjenje kristijanov v Carigradu. Kitajsko-japouska vojna. Pomorska bitka pri Wei-hai-wayu na Kitajskem.
 Nj Svetlost papež Lev XIII. in mnogo drugega.
Vstopnina 10 kr.
 Za prijazen obisk prosí z odličnim spoštovanjem
J. Herman.

станува илустрирано месечно списание. Меѓу другото, уредникот неколку пати објавува репортажни снимки на разни домашни дневни настани; се чини дека тоа се првите репортажни снимки кај Словенците.³⁰ Меѓу другите, свои слики објавуваат и Јосип Армиш од Љубљана, Антон Јеркич од Горица, подоцнежниот сликар Среčko Маголич, тогаш во Целје, а особено Даворин Ровшек во Љубљана, кој своите студии и практиката на фотографирањето ги беше завршил во Виена, за потоа во Љубљана да ги изложува своите слики, а во 1896 год. започнува да се занимава со фотографскиот занает.³¹ Неговото име ќе го сретнеме и подоцна бидејќи се занимавал и со кинематографија.

Во 1893 год., во Љубљана е основано „Словенечко планинарско друштво" на кое уште во 1897 год. му се приклучува фотоаматерскиот от-

сек³² од кој произлегле многубројни планинарски фотоаматери. И ова основање го одбележуваме бидејќи подоцна нашите планинари во нашата кинематографија ќе одиграат значајна улога, како пионери во почетоците на словенечкиот филм.³³

Приближно таков бил јавниот живот во Словенија и во Љубљана во времето кога се појавил кинематографот.

**ПРВИТЕ КИНЕМАТОГРАФСКИ ПРЕТСТАВИ
ВО ЉУБЉАНА (1896-1898 Г.) - ЕДИСОНОВИОТ „КИНЕТОГРАФ“ И
„ХРОНОГРАФ“³⁴ И ЛИМИЕРОВИОТ „КИНЕМАТОГРАФ“ ВО ЉУБЉАНА -
ПРВИТЕ СЛОВЕНЕЧКИ ОДГЛАСИ ЗА КИНЕМАТОГРАФОТ -
Д-Р СИМОН ШУБИС**

По првите јавни претстави во Париз од 28 декември 1895 година натаму и по почетниот поволан финансиски успех, браќата Лимиер започнуваат низ Европа да испраќаат свои претставници кои технички ги беа оспособиле за управување на апаратите за прикажување и снимање, за да го демонстрираат нивниот пронајдок.³⁵ Веднаш по Париз, кинематографските претстави во февруари 1896 год. ги видел Лондон, веднаш по тоа, истиот месец, Брисел и Амстердам, во април Виена и Берлин, во мај Петроград, Мадрид, Белград³⁶, потоа Букурешт итн.

Посетите на Лимиеровите претставници првин се одвиваа во престојните, каде што со пропагандни намери новиот пронајдок им го покажуваа и на суверените. Австрискиот цар Франц Јосиф I во Виена ја посети претставата и според извештаите бил восхитен и на пронаоѓачите им го искажал своето задоволство.³⁷

Патувањата низ главните престолнини се оддолжиле поради масовните посети на публиката, желна да ги види новите пронајдоци, па така Лимиеровите претставници доаѓаат во Љубљана дури во втората половина од 1898 година.³⁸

Во меѓувреме, Љубљана веќе ја доживеала посетата на првите патувачки кинематографи кои во светот ги има испратено конкурентското друштво Едисон.³⁹

Филмовите за првпат се прикажани во Љубљана на 16 ноември 1896 год. Љубљанските весници првата кинематографска претстава ја објавуваат како „покажување на живи фотографии во природна големина, **Едисоновите идеал**, претставен со кинетограф“.⁴⁰

Патувачкиот Едисонов кинетограф⁴¹ за „покажување“ на филмови ја изнајмил салата на хотелот „Кај Малич“ кој на германски се нарекува „Stadt Wien“. Со тоа во историјата на словенечката кинематографија влегува старата зграда во Љубљана која подоцна ќе го прими и постојаниот кинематограф под име **Идеал** кој во тие простории останал сè до Втората светска војна кога поради градењето на новата палата на фирмата „Бата“ е урната.⁴²

Своевремено, сопственици на хотелот биле Маличи. Првиот Андреј Малич дошол во Љубљана од Вич, во близината на Љубљана како син на земјоделци. Од грофот Жига Галенберг во 1757 год. ја купил подоцнежната Боначева кука во Шеленбурговата улица бр.5. Куката е изградена уште во времето на Валвазор и до 1750 год. е најголема во улицата. Во 1790 или 1800 година, вдовицата на Малич или нејзиниот син Андреј покрај старата кука, изградиле нова еднокатна кука која го добила кукниот број 7. Вториот Андреј Малич во наполеонските војни како воен лиферант мошне се збогатил и неговиот наследник Андреј Јожеф Малич, трет по ред, старата

кафеана во зградата ја претвора во хотел кој љубљанчаните го нарекуваат според семејството Малич, и покрај тоа што сопственикот му дал германско име („Градот Виена“). Хотелот станува популарен од 1830 год. па натаму; во 1848 год. е додаден уште еден кат и зградата го добива изгледот кој го зачувала до 1939 година. Во 1873 год., Малич го продава хотелот и големата бавча зад зградата која покрај денешната Цанкарјева улица се протежала дури до паркот Тиволи, до тогашната Трстјанска и подоцнежната Блајвајзова улица, на Крањското градежно друштво. Друштвото бавчата ја дели на парцели, кои ги продава одделно (просторот на денешниот Народен музеј, на Операта итн.), а хотелот го држи до 1906 година. Набргу потоа во зградата се вселува киното **Идеал**, но за тоа подоцна.

Во трактот покрај Шеленбурговата улица, во приземјето, кога за првпат во Љубљана гостува кинематографот, се наоѓал ресторан кој во трактот покрај денешната Цанкарјева улица продолжувал до големите врати, до влезот во хотелската бавча и стопанските простории со голема штала која дури и во почетокот на нашиов век им служела на луѓето од околината кога со коњи доаѓале в град по работа. Во хотелската бавча се наоѓала голема летна трпезарија, а во зградата салонот кој служел и за собири. Тука се одржала првата кинематографска претстава во Љубљана.

Љубљанчаните биле повикувани да го посетат првиот кинематограф во Љубљана со плакатите на кои пишувало „Живи слики доаѓаат“ и со огласите во дневниот печат.⁴³



Прикажувањето на првите филмови за Љубљана претставува сензација на новиот пронајдок за кој љубљанчаните биле повеќе информирани од виенските весници одошто од домашните кои за првата претстава во градот и за новиот пронајдок не објавиле ниту еден збор.

Првото гостување на патувачкиот Едисонов кинетограф⁴⁴ или на живите фотографии, како што најавуваа огласите, требало да трае од 16 до 22 ноември, но по желба на љубљанчаните тоа било продолжено до 26 ноември 1896 год.

Се чини дека претприемачот пред јавното претставување организирал претстава за новинарите. "Slovenski narod" и службениот германски дневник "Laibacher Zeitung" уште на 11 односно 12 ноември 1896 год. ги објавиле извештаите со програмата на првите претстави на Едисоновиот „кинетограф“⁴⁵ во Љубљана. Извештаите се многу слични, што укажува на веројатноста дека претприемачот на новинарите им ги поделил печатените примероци на извештаите, најверојатно од виенските дневни весници. Од нив ќе го извлечеме следново:

„Кинематографот е направен според принципите на кинетоскопот, но на подобрен начин, што одвај можеме да си го замислиме. Наместо мали, еден цол високи подвижни фигури можат да се видат цели сцени и настани на улица, со стотици луѓе во природна големина. Тие не ги гледаме

сплескани туку пластично; сликите на природата и на архитектонските дела покажуваат перспектива како најдобри панорамски слики. Но, колку поинакви се од нив! Сè што живее и се движи во природата, сообраќајот на патиштата и на пазарите итн., сето тоа го гледаме пред себе, сосем блиску, толку природно што тоа не може да се имитира. Не станува збор за предизвикување на ефект подготвени слики, туку сè е недеформирана реалност; фотографската плоча го фаќа секој дел од движењето и исто толку верно го прикажува. Кинематографот со себе носи серија од седум слики и тоа: првата слика го прикажува **животот на париските улици**.⁴⁶ Претставен е уличен сообраќај, можен само во светска метропола - клопче од луѓе и секакви видови возила кое одвај да може да се одмота! Втората слика прикажува **пријатно друштво што се забавува на пикник**.⁴⁷ Третата слика: **расправија на двајца коцкари**.⁴⁸ Четвртата слика: **излажаниот собирач на партали**.⁴⁹ Петтата слика: **во пералната**.⁵⁰ Шестата слика: **школа за пливање**.⁵¹ И на крајот: **брзиот воз пристигнува на станица**.⁵² Шините се гледаат оддалеку, персоналот на станицата го очекува возот. Возот со сета брзина се движи право кон гледачот, речиси мислиме дека треба да се тргнеме. Кондуктерите скокаат од возот, вратите на купеата се отвораат. Носачите брзаат, патниците слегуваат и се поздравуваат со роднините кои дошле да ги чекаат на станица. Станува збор за највпечатливата сцена. Срекен пат! Навистина, тоа се интересни слики кои верно ни го покажуваат животот и работата на луѓето и природата. Апаратот кај нас предизвика исто толку интерес како во разни други поголеми места каде што постојано стотици луѓе се собирале пред изложбениот простор на кинематографот.⁵³



Неколку дена подоцна, на 17 ноември, дневникот "Laibacher Zeitung" известува: „Во салата на ресторанот на хотелот Малич вчера започнаа претстави со кинематографот. Пред извесно време ги опишавме интересните слики кои - главно на хумористичен начин и верно - прикажуваат сцени од секојдневниот живот. Публиката беше многубројна и не беше разочарана во своите очекувања и со најголемо интересирање ги гледаше впечатливите слики. Пред сè, ѝ се допаѓаа и ги развеселија две: со пливањето и со возот“.⁵⁴

Интересирањето било толку големо што гостувањето - како што веќе истакнав - било продолжено до 26 ноември.⁵⁵ Програмата на последните претстави била изменета. Меѓу другите сцени ги прикажале и новите: **руски прослави во Париз**⁵⁶, **оддел на виенската противпожарна одбрана**⁵⁷, **воена парада во Франција**⁵⁸, **Вестминстерскиот мост во Лондон**.⁵⁹

Претставите се одржувале секој ден во 4, 5, 6, 7 и 8 ч., зашто иако филмовите фактички вкупно траелеполовина час, меѓу нив имало иполовина час паузи. Се чини дека првите претстави немале музичка придружба, па филмовите се прикажувале во тишина што ја нарушувал само апаратот.

Публиката била задоволна од првите претстави, иако тие во споредба со подоцнежните имале доста недостатоци. Во 1896 год., за прикажување се користела светилка на гас, па затоа сликите биле доста нејасни и често ликовите, речиси, не можеле да се распознаат. Но, без оглед на сев ова, публиката во Љубљана новиот пронајдок го прифатила со восхит, гледајќи ги првите обиди на реалистичкото прикажување на животот во форма на живи фотографии. Исто така, без сомнение требало да биде задоволен и претприемачот: при продолжувањето на рокот за прикажување на филмовите дури ја намалил цената на билетите. Таа за првите претстави изнесувала 50 крајцари за првите места и 30 за вторите, а во продолжениот рок 30 односно 20 крајцари.

Според засега достапните извори, тоа е сè што знаеме за првата кинематографска претстава во Љубљана.⁶⁰

Вторпат патувачкото кинематографско претпријатие на Едисоновото друштво ја посетило Љубљана во март наредната 1897 година. Претпријатието, тогаш се викало „Едисонов хронофотограф“⁶¹, а претставите се одржувале на истото место како и во 1896 год., во салонот на Малич. Патувачкото претпријатие пристигнало во Љубљана од Грац каде што со голем успех прикажувало филмови во тамошната редутна сала, а потоа се упатило кон Исток.⁶² На патот застанале и во Љубљана.⁶³ Како што се чини, сега за гостувања на кинематографските претпријатија полека на ред доаѓаат и главните градови на австриските покраини.

За време на второто гостување, кинематографските претстави ги развеселуваат љубљанчаните со поопширна програма. „Хронофотографот“ (во огласите по грешка се појавува називот „Хромофотограф“)⁶⁴ останал во Љубљана од 7 до 14 март 1897 со две програми.⁶⁵

Во првата програма, најавена од управата на претпријатието за периодот од 7 до 11 март повторно се прикажани 7 кратки филмови и тоа: 1. **Пристигнување на „Нормандија“ во пристаништето Авр.**⁶⁶ 2. **Селанец.**⁶⁷ 3. **Сцена од зоолошката градина во Париз.**⁶⁸ 4. **Ашантски црнец во бања.**⁶⁹ 5. **Серпентинска танчерка Лои Фулер** (во боја).⁷⁰ 6. **Брз воз.** 7. **Женски дуел** (во боја).⁷¹

Втората програма⁷² е прикажувана на 12, 13 и 14 март со следниве точки: 1. **На плажа.**⁷³ 2. **Железничка станица Сен Лазар во Париз.**⁷⁴ 3. **Товарен воз.** 4. **Железнички воз.** 5. **Серпентинска танчерка** (во боја). 6. **Напад со пречки на ескадронот на француската коњица.**⁷⁵ 7. **Женски дуел** (во боја).

Насловите на одделните точки од програмата ги наведовме точно според текстот на тогашните огласи. Програмите покажуваат дека филмската продукција за една година од постоењето количински доста се развила и дека покрај (веројатно секогаш нови) снимките на сообраќајните средства од разни видови преминала кон снимање и на разни други содржини и сцени, богати со движења, на пр. танчерка, дуел итн. Програмата бележи и прикажување на првите обиди на филмови во боја кои не биле во боја во смисла на денешните филмови во боја, туку во истиот филм повеќепати се менувала само основната боја на одделни сцени од филмот. За квалитетот на прикажаните филмови не можеме да дадеме оценка бидејќи изворите за тоа молчат, извештаите на тогашните весници се доста скржави, а исто така и изјавите на современите.

„Slovenski narod“ на пр. известува дека „Хронографот, најновиот пронајдок, инаку не е новина за Љубљана, но треба да се признае дека такви „живи фотографии“ се уште не сме виделе. „Фотографиите кои живеат“ кои можат сега да се видат кај Малич навистина се извонредни, толку природни и пластични што гледачот не може да се начуди.“⁷⁶ „Slovenec“, кој не ги објавил огласите ниту за првото, второто и третото гостување на Едисоновото друштво, во кратка вест за претставите во март 1897 забележува дека „претставата е природна и пластична и добро поставена“.⁷⁷ Службеното гласило претставите ги нарекува „убави“ (hubsch) и бележи дека тие биле добро посетени.⁷⁸

Секој што ќе си ја претстави тогашната, во споредба со претходната година повозбудлива, политичка состојба, можеби ќе се посомнева во тоа. Имено, од 10 до 24 март 1897 год. во Австрија се одржале парламентарни избори, кои го разбранувале животот на нашите родители. Според сè уште крајно назадните изборни прописи, во новата петта курија на изборите во Австрија можела да учествува и работничката класа. Двете словенечки



граѓански партии биле спротивставени во борбата за успех на изборите во првите четири курии, додека за единствениот мандат во петтата курија во Крањска, но и во други словенечки изборни околии, покрај двете граѓански партии веќе се борела работничката класа која во Словенија во 1896 год. се организира во Југословенска социјалдемократска партија, прва словенечка работничка партија. Единствениот мандат на петтата курија во Крањска во 1897 год. го добива д-р Јанез Крек и со тоа стапува во словенечкиот и австрискиот политички живот. По изборите, "Slovenec" можел да се пофали дека неговата партија во Крањска добила 6 пратеници од 11, додека работничката партија останала без мандат во Крањска и во Словенија, општо.

Изборите сè уште биле посредни бидејќи од името на гласачите гласале нивни претставници. Но, затоа не биле помалку интересни изборните собири кои предизвикувале внимание и на кои во спротивставените партии се нашле некогашните школски другари од гимназија - д-р Јанез Крек, како водач на христијанските социјалци и Етбин Кристан, како еден од водачите на словенечката работничка партија - кои со своите говори, полни со блескави инвентивности и итри аргументации започнале да го остваруваат начелото на слободна расправа.

Се чини дека политички возбудливиот период не влијаел врз посетата на претставите за време на второто гостување. Веројатно, кинематографот по вторпат не предизвикал таква сензација како првиот пат, но затоа веројатно ја привлекол публиката која првиот пат, ги пропуштила претставите. Овојпат немало потреба да се намалува цената на билетот бидејќи истата оттогаш се стабилизирала и тоа 30 крајцари за првото место и 20 за второто, за децата дури 10 крајцари и тоа за претставите кои исто како и првиот пат траеле по еден час, вклучувајќи ги паузите меѓу одделните точки од програмата, а кои се одржувале попладне во 4, 5, 6, 7 и 8 ч.

Во огласите на „дирекцијата“ на патувањето кинематографско претпријатие интересна е забелешката: „Се задржува правото за измена на програмата“. Од двете објавени програми од второто гостување се гледа дека уште за време на гостувањето дирекцијата неколку точки од првата програма заменила со нови. Веројатно сите филмови не ги носеле со себе, туку неколку добиле дополнително за менување на програмата. Заради евентуалните пречки при дополнителните пратки се осигурале со наведената забелешка. И покрај тоа што Едисоновото друштво и друштвото на браќата Лимиер биле конкурентски фирми, тие одржувале деловни врски и разменувае филмови без посредничко претпријатие за дистрибуција, односно за размена на филмови, воведено дури подоцна.⁷⁹

За време на третото гостување на кинематографот во Љубљана, на крајот на ноември 1897 год., претпријатието се појавува под името **Едисонов кинематограф**.⁸⁰ За Љубљана првобитно се планирани 6 дена, но со оглед на посетата гостувањето е продолжено за уште два дена. Како и дотогаш, претставите се одржуваат во салата на хотелот Малич. "Slovenski narod" гостувањето го поздравува и го најавува на следниов начин:

„Името на генијалниот пронаоѓач на фонографот, Едисон, е познато во целиот свет. Деновиве публиката ќе има можност да го види неговиот епохален пронајдок - кинематограф, кој покажува живи фотографии. Тука може на пр. да се види уличниот метеж во Париз за време на доаѓањето на царот, војниците-пешаци или на коњ, колите во трк, железницата, разните духови, излезот на Сонцето итн“.⁸¹

Програмата двапати е изменета.

Првата програма од 21 до 25 ноември 1897 год. ги содржи следниве точки:

1. Јубилејот на англиската кралица 1897 г.: 1. Доаѓањето на кралицата од Виндзор. 2. Свечената парада на кралицата. 3. Гардата и драгонската музика.⁸² 4. Дефиле на пешадискиот полк.⁸³ 5. Први детски чекори.⁸⁴ 6. Плоштадот Опера во Париз.⁸⁵ 7. Карактерен комичар. 8. Одмазда на градинарот.⁸⁶ 9. Борби.⁸⁷ 10. Морските карпи кај Бијариц.⁸⁸ 11. Серпентински танц, во боја.⁸⁹ 12. Млад брачен пар (Конечно сами), во боја.⁹⁰

Втората програма, од 26 до 28 ноември 1897⁹¹ е следнава: 1. Брз воз. 2. Борба со бикови во Шпанија I. 3. Борба со бикови во Шпанија II.⁹² 4. Коњот за скокање во циркусот. 5. Балетски танчер и танчерка. 6. Куче и дете.⁹³ 7. Водопад кај Шафхаузен.⁹⁴ 8. Крунисување на царот во Москва.⁹⁵ 9. Пречек на царот во Париз.⁹⁶ 10. Фабричка порта нападне.⁹⁷ 11. Замок на духови.⁹⁸ 12. Брзосликар.⁹⁹ 13. Дама во бања.¹⁰⁰

Сега претставите се во 5,6,7 и 8 ч. навечер, на секој час. Со оглед на тоа што програмата содржи речиси двојно поголем број точки во споредба со ноември 1896 или март 1897 година, очевидно е дека биле скратени паузите меѓу одделни филмови. Влезниот билет за прво место изнесувал 40 парички, за второ 20.

Голема техничка новина на третото гостување на кинематографот во Љубљана е посебниот електричен светлечки уред кој е донесен од страна на претпријатието и со тоа е подобро прикажувањето. Службениот весник во својот извештај го објавува следново:

„Сегашното прикажување во салата на хотелот „Кај Малич“ е значително подобро, а тоа го овозможува сопствениот електричен уред за осветлување, па затоа фотографските слики се јасни и пластични. Сите вредат да се видат, а младите особено ги ценат и прифаќаат хумористичните точки. Но, и

возрасните ќе ги привлече изненадувачкото менување на сцените, брзото поминување на фигурите полни со живот и настаните од историско значење. Сликата која за младите не е баш соодветна засега ќе отпадне“.¹⁰¹

Сликата за која се зборува во извештајот е најверојатно последната точка од првата програма: **Млад брачен пар (Конечно сами)** која ја нема во втората програма. Ја истакнувам оваа прва интервенција на јавното мислење во прикажувањето на филмовите, иако не можев да утврдам дали ограничувањето на програмата го побарала цензурата¹⁰² или пак се појавила грижата на воспитувачите за младите кои - како што сведочат извештаите - мошне ѝ се восхитувале на кинематографската новина. Оценката за споменатата филмска слика ни ја отежнува фактот што не се зачувани извештаите за содржината на сликата ниту пак на неа се секава некој од гледачите на првите кинематографски претстави во Љубљана.

По третото гостување на кинематографот во Љубљана уследува повеќемесечна пауза.¹⁰³ Во меѓувреме, Лимиеровите претставници со кинематографот веќе посетиле повеќе од пола Европа. Во Љубљана, доаѓаат во септември 1898 год.¹⁰⁴ Иако кинематографот Лимиер гостувал во Љуб-



лъана непосредно по атентатот врз австриската царица Елизабета која потоа во Швајцарија им подлегнала на раните и извештаите за погребот на австриската владетелка привлекуваат големо внимание на населението, сепак прикажувањето на новите филмови привлечло публика како дотогаш ниту едно гостување на Едисоновото друштво.

Филмовите на француското кинематографско друштво не беа прикажувани во хотелот кај Малич, туку во Казината.

Зградата на Казината била една од најрепрезентативните во Љубљана, досидана во 1837 год. на аголот на Шеленбурговата улица и на Конгресниот плоштад. Во зградата денес се наоѓа Министерството за просвета на Р Словенија. Зградата е изградена на земјиштето на кое за време на француската окупација се наоѓал напуштен капуцински манастир. Членовите на Казинското друштво (основано во 1834 г.) го купиле од градската

K inemato-graph
v steklenem salonu kazine.

Vhod skozi vrt.

Danes in vsak dan ob 5., 6., 7.,
8 in 9 uri zvečer. Ob sobotih in
nedeljah tudi dopolodne ob 10., 11.
in 12. uri in popoldne ob 4. uri

◀ izredne predstave. ▶

Velikost podob 30 ☐ metrov.

Vstopnina 20 kr., otroci in vojaki
do narednika 10 kr.

Vsi prostori za sedeti so prosti.

општина, и изградиле зграда во стилот empire која чинела 70.000 тогашни голдинари. Друштвото се вселува во новиот дом во 1838 год. Тој станува собиралиште на позначајниот дел од љубљанското општество, а негов член бил и д-р Франце Прешерен. Така било до основањето на Народната читална во 1861 год., кога политичкото будење кај Словенците бара определување по национален принцип и заедно со тоа осамостојување во сите области на народната дејност. Во 1874 год., Казинското друштво од некогашните сопственици-членови ги откупило сите акции и станало сопственик на зградата. Друштвото, исто така, решило дека зградата на Казината треба засекогаш да му биде на располагање на Друштвото. Кога во 1887 год. изгорел стариот театар на Конгресниот плоштад, разни германски патувачки театарски друштва со своите претстави гостувале во стаклениот салон на Казината. Уште тогаш, зградата на Казината станала сим-

бол на германството и на прогермански ориентираните луѓе во Љубљана. Затоа таа морала да помине многубројни напади на возбудените словенечки демонстранти во периодот кога започнале да се појавуваат поагресивните форми на одбраната на животна загрозеното „наротче“. По првата светска војна, во 1922 год., друштвото преминало во словенечки раце, сопственик на зградата во 1923 год. станало новото словенечко „Друштво Казина во Љубљана“.

Една од естетски најубавите сали во Љубљана била и сè уште е големата балска сала на првиот кат од „Казината“. Но, салата не била на располагање за кинематографски претстави. Кинематографското претпријатие на браќата Лимиер, акционерско друштво од Лион, за гостувањето во Љубљана го изнајмило стаклениот салон, поставен покрај источниот ѕид на приземјето во убавата бавча на Казината, неколку десетлетја по изградбата на зградата. Салонот за време на демонстрациите по повод септемвриските настани во 1908 год. ја преживеал бурата на словенечките демонстранти кои го опсипувале со камења. Во 1918 год., по превратот, тој е отстранет.

Во салонот се одржало првото прикажување на филмовите на француското друштво. За таа пригода, салонот бил свечено украсен. За да се оневозможи однапред секакви националистички тензии и за да се овозможи пристап до претставите за сето љубљанско население, без оглед на националноста, направен е влез во салонот преку казинската бавча, директно од Свезда односно од Конгресниот плоштад. На тој начин главниот влез во Казината под „алтанот“ потпрен со дорските столбови, бил заштитен од словенечките маси кои итале на кинематографските претстави. Но, без оглед на грижата на германското Казинско друштво, тоа пред тоа и потоа дозволувало изнајмување на стаклениот салон на пр. за политички собири. Во него се организирани многубројни собири на организираниите словенечки работници, се разбира, со пристап од казинската бавча, односно директно од Конгресниот плоштад во бавчата и салонот.

Кинематографот Лимиер во Љубљана претставил четири програми. Прикажувањето започнало на 21 септември 1898 год.; огласите и извештаите за претставите ги објавиле сите три тогашни љубљански дневни весници. Прв системот Лимиер „со кој подолго време се организираа добро посетените претстави во Виена“¹⁰⁵ го поздрави „Slovenski narod“. Потоа весникот известува дека претставите се „многу добро посетени, а сликите мошне убави и интересни“.¹⁰⁶ „Slovenec“ известува за точките од првата програма „меѓу кои особено се интересни **Дијанините бањи во Милано, Играње карти, Прскач и испрсканиот**“.¹⁰⁷ Службениот весник известува дека Лимиеровите претстави се „меѓу најдобрите изработени досега во оваа област“.¹⁰⁸ Неколку дена потоа восхитено известува: „Во Љубљана веќе имавме можност да нè развеселуваат претставите со Едисоновиот чудесен апарат, но ниту едно од тие претпријатија немало толку извонреден апарат како Лимиер кој сега одржува претстави во стаклениот салон на Казината. Сликите се големи како во вистинскиот живот, чисти и јасни и поттикнуваат и забавуваат. Одделни сцени од изменетата програма изненадуваат со природната вистинитост, а хумористичните претставувачи предизвикуваат голема радост и пофалби. Затоа најтопло треба да ја препорачаме посетата“.¹⁰⁹ Подоцна, истиот весник констатира дека „одделни слики навистина изненадуваат, но со тоа не се исцрпени најдобрите слики бидејќи нови пластични точки се чуваат за наредните програми“.¹¹⁰

Втората програма се прикажувала од 28 септември до 3 октомври 1898 г.¹¹¹ со следниве точки: 1. **Кавалкада на римски и абесински војници**.¹¹² 2. **Мачешки појадок**.¹¹³ 3. **Пристигнување на гондола во Венеци-**

ја.¹¹⁴ 4. **Панорама на Амберје** (со снег, снимена од воз).¹¹⁵ 5. **Стипл-чез на драгоните**.¹¹⁶ 6. **Трка во вреќи** (Рим)¹¹⁷. 7. **Дуел со пиштоли**.¹¹⁸ 8. **Руски танц**.¹¹⁹ (на општо барање). 9. **Италијански карабинери**.¹²⁰ 10. **Комедијант**. 11. **Црнечка бања во Камерун**. 12. **Битка со снегулки**.¹²¹ (на општо барање).

Третата програма прикажана од 4 до 11 октомври 1898¹²² се состои од: 1. **Панорамата на брегот на Саона** (снимена од брод).¹²³ 2. **Излегување од катедралата во Милано**. 3. **Школа за мечување**.¹²⁴ 4. **Бура на море кај Опатија**. 5. **Палење на плевел**.¹²⁵ 6. **Заминување на 500 велосипедисти**.¹²⁶ 7. **Кралот Умберто и кралицата Маргерита во Монца**.¹²⁷ 8. **Бањата на Дијана во Милано**.¹²⁸ (на општо барање). 9. **Рушење на сид**.¹²⁹ (прикажано во Виена повеќе од 1000 пати). 10. **Плоштадот Дуомо во Милано**.¹³⁰ 11. **Стипл-чез на драгоните** (на општо барање). 12. **Кавга меѓу жената која ја прекинува кучето** (комично).¹³¹

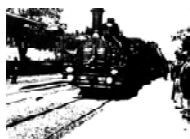
Со таа програма, претпријатието имало намера да го заврши гостувањето во Љубљана. Но, уште пред тоа плакатите најавуваат вонредна новина: **Возењето низ тунел и назад**. По завршеното прикажување на третата програма, претпријатието до љубљанчаните го упатува следниов повик, кој поради неговата интересна содржина во целост буквално го пренесуваме:

„Потпишаното претпријатие си дозволува најтопло да ѝ се заблагодари на интелигентната љубљанска публика за извонредно добрата посетеност на претставите организирани од **кинематографот Лимиер** и има чест да најави дека реши по барање на публиката, да остане овде уште една недела. Програмата за последната недела, која е единствената дополнителна ќе се состои од 16 најубави и најефектни слики. На секоја претстава ќе биде прикажана и сензационалната слика на сегашната програма во зимската бавча во Берлин: **возењето низ тунел**, во два дела. Претпријатието сликата **возењето низ тунел** - апсолутна новина во кинематографските претстави - специјално за Љубљана ја порача од Њујорк. Описот на таа сензационална слика бесплатно ќе се дели на касата".¹³²

Четвртата програма опфаќала 18 точки¹³³, меѓу кои биле и некои од веќе прикажаните кои предизвикале особен восхит кај љубљанската публика: 1. **Детска караница**.¹³⁴ 2. **Пристигнување на возот**. 3. **Рицент стрит во Лондон** (снимено во магла).¹³⁵ 4. **Драгонски вежби по пливање на Секвана**. 5. **Партија карти**.¹³⁶ 6. **Излегување од фабриката за тутун**.¹³⁷ 7. **Руски танц**. 8. **Битка со снегулки**. 9. **Мачешки појадок**. 10. **Дуел со пиштоли**. 11. **Бањата на Дијана во Милано**. 12. **Комедијант**. 13. **Кавалкада на римските и абесинските војници**. 14. **Трка во вреќи** (Рим). 15. **Рушење на сид**. 16. **Прскач и испрсканиот**.¹³⁸ 17. **Возење низ тунел** (снимено од локомотива).¹³⁹ 18. **Возење низ тунел** (снимено од последниот вагон).¹⁴⁰

Сите програми на **кинематографот Лимиер** се прикажуваат во работни денови во 5,6,7 и 8 ч., а во неделите во 10,11 и 12 ч. претпадне и во 4,5,6,7, и 8 ч. навечер. Со оглед на тоа што четвртата програма содржи 18 точки, можеме само да замислиме колку долги биле паузите кај првите гостувања на Едисоновиот кинематограф кога биле прикажувани по 7 точки, а најмногу по 13. Но, се чини дека на публиката тоа не ѝ пречело. Второ, во 1898 год. прикажувањето без сомнение било побрзо со оглед на тоа што Љубљана во меѓувреме добила електрична струја, а бидејќи Казината била меѓу првите згради во која таа е инсталирана, веројатно тоа е причината што претприемачот не ја изнајмил салата кај Малич.

Кинематографот Лимиер, исто така, ја намалил цената на билетите која изнесувала за сите места по 20 крајцари, додека децата и војниците до наредник плаќале по 10. Задоволно со финансиските успеси на секаде



каде што гостувало, претпријатието било во состојба да утврди таква цена и покрај тоа да дозволи сите места зад седиштата да бидат слободни.

Како новина, претпријатието ги вовело бесплатните печатени програми (на германски јазик).¹⁴¹ Во најавата стои дека кинематографот прикажува слики со големина 30 метри квадратни, но без сомнение станува збор за грешка бидејќи сликите не можеле да бидат поголеми од 3 метри квадратни.

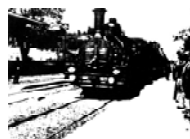
Во периодот од две години, Љубљана имала можност да види редица куси филмови или филмски слики (како што се нарекуваат во тогашните извештаи) кои во почетокот ја вознемириле публиката и претставувале своевидно изненадување. Кинематографот на глувите провинции им го отворил прозорецот кон светот и започнал да ги намалува постојните духовни оддалечености меѓу домашниот и надворешниот свет. Рекламата за филмови што подоцна енорно се разви, тогаш уште била во никулци, па затоа и вешто искористениот пропаганден трик дека претпријатието Лимиер сензационалната нова точка од програмата со возењето низ тунел специјално за Љубљана ја порачало директно од Њујорк во времето кога филмот се прикажувал во Берлин, без сомнение ги раздвижила млитавите и осамените љубљанчани. Париз, Њујорк и Берлин за неколку дена се соединиле во Љубљана, а тоа на Љубљана не и се случило од историскиот конгрес во почетокот на истиот век...

Живите фотографии - фотографирани движења на човекот и на животните - сами по себе при првите гледања предизвикуваат радосни чувства кои брзо се развиваат до прифаќањето на почетната комика во првите хумористични и комични сцени. Вниманието го привлекуваат првите репортажни слики на светските настани. Во почеток, филмот ги прикажувал сликите од животот на разни професии и од улицата. Но, набргу ним им се приклучуваат живите слики од политичкиот живот, со што првите филмови добиваат и политичко-историско документарно значење. Така, во Љубљана се гледаат филмовите за крунисувањето на последниот руски цар Никола Втори и за неговата посета на Париз во 1896 год., која го разоткрива политичкиот и воениот сојуз меѓу Франција и Русија, подоцна проширен и со Велика Британија - почетоците на Антантата, победничкиот воен сојуз во Првата светска војна; филмовите за прославувањето на 60-годишнината од владеењето на англиската кралица Викторија во Лондон; повеќе филмови од Италија која поради својот пораз во битката кај Адуа во Абисинија во 1896 год. се наоѓа во центар на вниманието (затоа се прикажувани абисински војници).

Но, се чини дека Љубљана во тие години не ги видела првите филмови на Лимиер. За тоа сведочи расправата на Симон Шубиц за која ќе зборуваме подолу.¹⁴²

Затоа, пак, е прикажан филмот за бурата на море кај Опатија.¹⁴³ Тоа е првиот филм кој прикажува снимка од домашни краишта бидејќи во Опатија која станувала сè попривлекно туристичко место на тогашната австриска ривиера постоела силна словенечка колонија и некои, речиси, ја сметале за словенечко место. Тука најверојатно снимале Лимиеровите оператори кога се одмарале по своите гостувања во Виена и Трст и со задача, на своите патувања да снимаат нови филмови со снимки од природата. Можеби токму тие за наредната 1899 година подготвувале посебна сензација за Љубљана.

Како што веќе рековме, нашите весници во почетокот, воопшто, не известуваат за новиот пронајдок кој набргу го беше возбудил целиот свет. Но, тие стануваат позаинтересирани кога се случуваат првите гостувања на кинематографите во Љубљана. Првите вести не се особено оригинални,



главно се преземени од виенските весници и од рекламните текстови кои ги нудат претпријатијата што гостуваат. Има и проблеми со преводите на првите наслови на одделни филмови кои на списоците најверојатно се на германски јазик (спореди ја грешката во насловот **Битка со снегулки** наместо „со топки од снег“ итн.). Извештаите во весниците долго време се шаблонски, а да не зборуваме за самостојното оценување на филмовите! Лексиката не може да се ослободи од навиките на препорачување на претходните популарни маѓоснички настапи и "Slovenski narod" - како што видовме во ноември 1897 год. - дури известува за „различни духови“¹⁴⁴ кои можат да се видат во кинематографот. Точката од програмата која го зајакнала известувачот, **Дворец на духови**, најверојатно била оригинална снимка на урнатини.¹⁴⁵

Вниманието го привлекуваат извештаите на љубљанскиот германски службен весник "Laibacher Zeitung" кои покажуваат посамостојно искажување на известувачот или барем потемелно продлабочување, иако врз основа на тогашните извештаи во виенските весници. Известувачот бргу обрнува внимание на претставувачите во филмот, а во една од вестите и на забавната и поучната содржина со која се поврзани точките на првите филмски програми во Љубљана.

Без оглед на тоа, најголемо внимание првите кинематографски претстави можеби предизвикале кај нашите фотоаматери, но и кај професионалните фотографии. За почетната дејност на нашите фотографии веќе зборував во првата глава. Откога во Љубљана започнал да работи првиот професионален фотограф - Ернест Погорелец, син на професорот Иван Погорелец, во 1863 год. најпрво на Дунајска улица 7-9, а потоа од 1870 год. во Колодворска улица 9 - ќе поминат доста години додека подоцнежниот директор на Техничката средна школа во Љубљана Иван Шубиц, по повод 50-годишнината од пронаоѓањето на фотографија во Годишникот на Словенечка матица за 1889 година, да ја напише првата потемелна популарно-научна статија за фотографијата врз основа на најновата литература.¹⁴⁶

Иван Шубиц е и прв претседател на Клубот на фотографии-аматери, основан во 1889 година во Љубљана; во првиот одбор на клубот, секретар е Густав Пирц¹⁴⁷, благајник проф. Л. Пинтар, членови г-ѓа Хлавка (прва жена - словенечки фотоаматер) и Антон Трамте.

Притоа „Дом и свет“ по иницијатива на уредникот д-р Франчишек Лампе забрзано продолжува со разгледување на проблемите во врска со фотографијата: Трамте 1890¹⁴⁸, Лампе за словенечкиот фотографски пронаоѓач Пухар 1893¹⁴⁹, а потоа во повеќе прилози Симон Шубиц. Темата во 1898 год. преминала и во "Planinski vestnik", кога А. Занкл ја објави статијата **За фотографија**.¹⁵⁰

Не е познато од каде дошла иницијативата за предавањето за кинематограф и фонограф што го одржал Х. Водник во академското друштво „Словенија“ во зимскиот семестар 1896/97 година. Содржината на предавањето не ни е позната но речиси сигурно може да се каже дека станува збор за првиот словенечки збор за кинематографот. Речиси несомнено е дека фотоаматерскиот восхит на д-р Франчишек Лампе, уредник и издавач на „Дом и свет“ го поттикнал веќе споменатиот Симон Шубиц да ја напише првата словенечка популарно-научна расправа под наслов **Живи фотографии**.

Симон Шубиц е роден во 1830 година во Броди во Полјанска Долина над Шкофја Лока. Матурира во Љубљана во 1850 год., кога во Австрија за првпат е воведена матура. Со извонреден успех во 1856 год. на Виенскиот универзитет ги положил испитите по математика и физика, работи како гимназиски професор во Будим, Пешта, Виена и во германскиот Грац и на

занаетчиската академија. Во 1859 год. е именуван за вонреден професор по математика и физика на Универзитетот во Грац. Таму и умира на 27 јули 1903 год., ексцентрик и напуштен.

Симон Шубиц има многу пишувано, главно научни трудови од своите подрачја. Во исто време со д-р Јанез Блајвајз, загребската Југословенска академија го именува за дописен член. Пишувал за „Рад“ додека таму биле прифаќани словенечки статии. Покрај тоа многу пишувал и на германски јазик, а на словенечки јазик за „Годишник на Словенечка матица“, „Љубљански свон“ и „Дом и свет“, главно популарно-научни статии.

Во годиштето за 1897 год. на „Дом и свет“, Симон Шубиц на пр. објавил статија во врска со евентуалниот живот на планетата Марс, за пробивот кон Северниот пол, како и за времето во иднината.

Во наредното годиште продолжува со некои домашни согледувања за времето, за производството на електрична струја од јаглен, за рендгенското светло и човековото тело (новиот пронајдок е мошне актуелна дневна проблематика и за пошироката публика), за прашањето кога на луѓето



ќе им снеса простор на Земјата и за патување кон Полот.

Од ова се гледа дека го привлекувале најактуелните прашања кои како научник ги познавал. Покрај тоа многу вешто се служел со перото и умеел убаво и поучно да ја образложи третираната материја. Затоа, во знак на актуелност, се зафатил и со прашањето на живите фотографии.

Неговата расправа **Живи фотографии** излегла во „Дом и свет“ во бр. 1 од 1898 година. Во расправата ги опишува првичните настојувања на Едисон и на браќата Лимиер за изнаоѓање на кинематограф. Го опишува првобитниот уред кој служел како основа, „стробоскопска“ магична плоча и уред сличен на плоча со која сè играле деца, позната под името „зоотроп“. Продолжува со описот на пронаоѓањето на моментната фотографија како основа за натамошната работа на пронаоѓачите на кинематографот, крунисана со пронајдокот на браќата Лимиер. Д-р Шубиц расправата ја завршува со следниве реченици:

„Лимиеровата прва претстава беше **ковачница**¹⁵¹: ковачите коваат врело железо. Не се гледа само како го подигаат чеканот и коваат со него

**Зградата на
Казината во
Љубљана**

по наковалната врз врелото железо, туку дури и искрите што летаат. Ковачите врелото железо го гаснат во вода, од водата се дига чад кој проевот го тера од ковачницата - сè е исто толку живо како во вистинска ковачница!

Со ист успех се гледа друштвото како се лизга на мраз, гимнастиката во физкултурна сала, јавачите на коњ, купувачите на пазарот итн.

Кој сè уште не го уживал задоволството, во затемнетиот театар на екран да гледа фотографски слики на странски места, на странски земји и луѓе, на згради и природа, на водопади и планини? Ако веќе тие неподвижни слики ни причинуваат задоволство, со колку поголем интерес ќе ги набљудуваме живите слики кои пред очите ни ги покажуваат движењето, пукањето, забавата, купувањето, меѓучовечките контакти итн. Кинематографот ќе ве пренесе на пазарот во Александрија. Широки улици со убави згради се отвораат пред вашите очи, улици полни со изложена шарена стока наменета за продажба. Магариња, камили и коњи се пробиваат меѓу густата маса луѓе, составена од претставници на сите народи во светот. Тука Англичанецот се ценка со Арапот, Индиецот со Французинот, Албионецот со Азијатот, црнецот со златокосиот Европеец. Тука менувачот нуди англиски, таму руски пари; тука муслиманот купува стари австриски толари со ликот на Марија Терезија; таму Кинезот прашува за стари венецијански златници со Св. Марко. И насекаде околу овие групи кои бујно разговараат, се наоѓаат феласите кои нудат сопствени раце на услуга, но и кои бараат подароци, бакшиш, а мрзеливиот неаполски питач - пари.

Кој отсега ќе го опишува животот, сообраќајот и контактите во Париз, Лондон, Њујорк или Калкута, кога кинематографот може да покаже сè што навистина се случува и може да се види?!

Ако некој успее со кинематографот да го спои и гласниот Едисонов „фонограф“ кој во себе ги носи гласовите на луѓето и на природата: тивко зборување, нежно пеење, кучешко лаење и страшно завивање на сверовите и на луѓите, кога споените апарати ќе стават на театарската сцена сè што се слуша и гледа одеднаш, ќе се чини дека времето и минливоста ги загубиле својата моќ и право и дека може да се зачува и да се обнови сè што некогаш се случило“.

Така пред нешто повеќе од 50 години, словенечкиот научник и универзитетски професор ни ја зачува сликата за првите филмови и ја заврши со апотеозата на идниот развој. Неговата сцена од идниот живот одамна се оствари. Затоа, споменот на д-р Симон Шубиц треба да го зачуваме во историјата на словенечката кинематографија. □

Превод од словенечки јазик:

А. Лапе



Белешки:

* Преземени првите две глави од "Pregled ravoja kinematografije pri Slovencih" (do 1918), Janko Traven, Ljubljana Hedič, Stanko Šimenc; Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, 1992

1 Slovenski narod 4.4.1896, št. 78

2 Никаде не можат да се најдат конкретни податоци за тоа дека Етбин Кристан (1867-1953) се занимавал со филмска публицистика. Следејќи го тврдењето на Травен, на Етбин Кристан би можеле да му ги припишеме подлабоките информативни прилози, па дури и првите пократки анализи на филмовите прикажани во киното „Идеал“ во втората половина од 1913 год., кога Е. Кристан бил уредник на весникот.

3 Fran Govekar, "Film". Ljubljanski Zvon XXXVI/1916, str. 412-418; 434-441; 483-491; 531-538.

4 Премиерата на комедијата „Мартин Смола или кинематограф“ се одржа во Покраинскиот театар на 7.10.1889 (Театарска плаката бр. 7, Покраински театар во Љубљана, Народен музеј).

5 Во Словенечкиот театарски и филмски музеј е зачуван ракописниот препис на преводот на Жупанчић на комедијата од 1906 год.) (Oskar Blumenthal & Gustav Kadelburg, "Martin Smola ali kinematograf". Prevod Oton Župančič. Rokopis. DD 742).

6 Ivan Pregelj, "Katastrofa". Baladna ednočinka. Dom in svet XXX/1917, str. 258-263. Трудот му е посветен на „...името на човекот кој од словенечкиот театар ќе го избрка американскиот пронајдок“.

7 Антон Церар-Данило (1859-1947) настапи во улогата на остарениот Дон Хуан на одмор како единствен професионален актер во немиот целовечерен игран филм „Триглавски стрмнини“ на режисерот Фердо Делак (Сава филм. 1932).

8 Во своето интервју по повод 85-годишнината, Августа Данилова (1869-1958) напoмна дека за време на првиот престој во Америка (1913-1920), заедно со синот Рафаел Данило (1889-1968): „...статирала во некој филм...“ и дека подоцна, во годините 1922-1926 играла помали ролји. Поради немање време ја одбила улогата на мајката во првиот звучен целовечерен филм „Сани бој“ (Кросланд, 1927 год.). (Franciška Slivnik, Igralska družina Danilovih. Dokumenti SGFM, 1984, št. 42, str. 57,63). Својата прва филмска улога ја одиграла во филмот „На своја земја“, а улогата на стара

жена во филмот „Трст“ (1950).

9 Својата улога во изградбата на Љубљана по земјотресот најдобро ја опиша самиот Иван Хрибар во своите мемоари, повторно објавени во редакција на Василиј Мелик. (Ivan Hribar, "Moji spomini". I. del, Ljubljana, 1983).

10 Slovenski narod 26.10.1894, št.246

11 Slovenski narod 20.10.1894, št. 241; 2.11.1894, št. 251

12 Тенористот Јосип Карол Тертник (1867-1897) од Љубљана во петте години од својата професионална кариера бил ангажиран во Манхајм, Либек, Опава и Брно. Гостувал во Брауншвајг, Кил, Шверин, Прага, Дрезден, Франкфурт и Грац. Како Словенец-патриот многу настапувал и на народните приредби во земјата и странство.

13 Slovenski narod 11.3.1893, št. 58

14 Цитираниот текст најверојатно бил напишан на плакатата.

15 Slovenski narod 7.9.1897, št. 204

16 Премиерата на „Продадената невеста“ се одржа на 15.2.1894 (Slovenski narod 14.2.1894, št. 36).

17 Slovenski narod 15.12.1894, št. 287

18 Slovenski narod 17.12.1894, št. 288

19 Slovenski narod 20.1.1896, št. 15

20 Јанко Травен е прв и единствен во Словенија кој врз основа на извештаите од весниците ги опиша преткинематографските пронајдоци претставени во Љубљана.

21 По претставувањето на стереоскопот на Големата изложба во Лондон 1851 год. бележиме гостувања на патувачките стереоскопи во Љубљана уште во 50-тите години од 19-тиот век. Првиот стереоскоп во Љубљана го претстави И. Кирн 1857 год. (Mirko Kambič, "Stereo fotografija", 150 let fotografije na Slovenskem, Ljubljana 1989, str. 31). Кон патувачките стереоскопи, панорами, циклограми и пластични слики подоцна се придружија и скиоптиконите, мошне популарни сè до крајот на 19-тиот век. Во почетокот на 20-тиот век забележуваме постојани панорами (покрај Љубљана) и во Марибор и Горица.

22 Slovenski narod 2.1.1892, št. 1

23 Slovenski narod 16.7.1892, št. 160

24 Slovenski narod 10.3.1893, št. 57

25 Во огласите за стереоскопот „Фотопластикум“ е потпишан Јанез Штрекер, а не Иван Штрекер, како што наведува Травен (Slovenski narod 10.11.1894, št. 258; 1.12.1894, št. 276; 15.12.1894, št. 287; 24.12.1894, št. 294).



26 Меѓу ретките стереоснимки зачувани до ден-денес се наоѓаат мотивите од Блед на Бенедикт Легетпорер (Kambič, op. cit., str. 32).

27 Slovenski narod 28.12.1894, št. 296

28 Подеталните податоци за првиот клуб на словенечките фотоаматери ги собра Мирко Камбич ("Stoti jubilej klubskega delovanja slovenskih fotoamaterjev", 150 let slovenske fotografije. Ljubljana, 1989, str. 29-30).

29 Slovenski narod 21.6.1893, št. 141

30 Францишек Лампе беше уредник на „Dom in svet“ до 1900 година. Првата фотографија (црква на Срце Исусово во Сараево) ја објави во списанието во 1889 година. Во почеток на 90-тите години започна интензивно да печати први „репортажни“ фотографии на природата, портрети и фотографии од патувањата на словенечките фотографи.. (Peter Krečič, "O starejših objavah fotografije v slovenskem revialnem tisku". 150 let fotografije na Slovenskem. Ljubljana 1980, str. 38-41)

31 Јанко Травен за Даворин Јеровшек објави обемен прилог во Slovenski biografski leksikon V, Ljubljana 1960.

32 Planinski vestnik 1897, str. 176

33 Членовите на Туристичкиот клуб Скала, „запалени“ планинари, го снимаја, финансираа и развија (во сопствена фотолабораторија) првиот словенечки нем филм „Во кралството на златоротот“ (сц. Јуш Козак, р.ф.м. Јанко Равник, а. Јожа Чоп, Херберт Дрофеник, Миха Поточник, Франца Содја, тп. 35 мм, ц/б, д-2.100 м, премиера 29.8.1931, Кино Унион, Љубљана).

34 Повикувајќи се на првиот оглас за кинематографски претстави во Љубљана во „Slovenski narod“ (14.11.1896, št. 263) „... прикажувањето на живи фотографии во природна големина е Едисоновиот идеал претставен на Кинетограф...“, Травен доследно го користи називот Едисонов кинетограф за претставување на првата филмска апаратура во Љубљана; претпоставува дека првите филмови, претставени во Љубљана, се на Едисон. Кинетографот беше прва камера со целулоидна филмска лента кој Едисон го патентира во 1891., а го конструира Вилјам К.Л. Диксон во Едисоновата Вест Оринџ лабораторија уште во 1889 година. Заедно со камерата е патентиран и апаратот за репродукција наречен кинетоскоп - апарат со двоглед за гледање на филмови снимени со ки-

нетограф. Едисоновиот кинетограф никогаш не бил јавно изложен. Во април 1896 год., Едисоновото друштво го претстави и првиот проектор, витаскоп, а во мај со филмска програма започнува гостување во Англија. Застапникот на Едисоновото друштво (Кинетоскоп Компани) ги посети Виена, Будимпешта и други градови во централна Европа (Georges Sadoul, "L'Invention du cinema. Histoire générale du cinéma". Paris 1948, p. 314). Тоа значи дека проекциите одржани во Љубљана можеа да бидат само со „Едисоновиот витаскоп“.

35 Првиот опис на кинематографските претстави на браќата Лимиер во Париз во Словенија е објавен на 16.4.1896 год. во весникот Marburger Zeitung под наслов „Нов начин на театарска претстава во Париз“. „Сиот град се слева на булевар Мадлен на одвај дваесет минути долга претстава во еден мал театар. Но, во тој мал простор и за кратко време, пред очите на гледачот се врти сосем нов вид на слики од секојдневниот живот. Но, тие не се неподвижни - на нив сè е живо и се движи, како во стварноста. Може да се види возот кој влегува во станицата, од локомотивата излегува чад, патниците слегуваат, заминуваат, се туркаат, сè како во стварноста. Потоа се гледа патот со сè што може да се види на него: пешаците, колите, велосипедистите, како во живо. Овие чудесни подвижни ефекти се создаваат со редица моментни фотографии на објекти во акција. Самата постапка неговите пронаоѓачи браќата Лимиер - според извештајот на патентното и техничкото биро на Ришар Лидерс во Герлиц - го нарекоа "cinematographie". (Polona Matičič-Stefanec, "Kaj so pisali mariborski časopisi o filmu do leta 1900". AGRFTV, Нацрт-реферат по предметот Историја на филмот. Школска година 1966/67. Ракопис, стр.1).

36 Првата презентација на Лимиеровиот кинематограф во Белград се одржа на 6.6.1896 год. во кафеаната Златен крст на Теразије. Филмовите ги прикажуваше Андре Каре. Кинематографот гостуваше од 6 до 30 јуни 1896 год. со повеќе различни програми. По пример на европските владетели, на 16 јуни кинематографот го посети Александар Обреновиќ со мајката Наталија. (Дејан Косановиќ, „Почеци кинематографија на тлу Југославије, 1896-1918“. Београд 1985, стр. 35-42).

37 Првата филмска претстава во Виена се одржа на 27.3.1896 год. на Кернтнерштрасе 45. Филмот го прикажа Ежен Дипон. Царот Франц Јосиф дојде на проекција на 17.4.1896 год. и Дипон му го објасни функционирањето на кинематографот (Walter Fritz, Kino in Österreich, 1896-1930. Der Stummfilm. Wien 1981, p. 11-12). Во тоа време Лимиеровиот снимател ги сними и првите два филма на сегашната австриска територија: *Le Ring*; *L'Entre du cinématographe* (Georges Sadoul, Louis Lumière. Paris 1964, p. 161).

38 Травен претпоставува дека првата презентација на Лимиеровиот кинематограф и на филмовите во Љубљана била во 1898 год. со посетата на патувачкиот кинематограф *Cinématographe Lumière*.

39 Cf. n. 1.

40 Slovenski narod 14.11.1896, št. 263

41 Правилно: патувачки кинематограф Едисонов идеал (спор. забел. 1).

42 Филмскиот запис за рушењето на хотелот Малич го сними Марио Ферстер и се чува во Архивот на Словенија (Hotel Malič v Ljubljani, 35 mm, č/b, nemi, 44m, 1937). Стоковната кука „Бата“ по Втората светска војна се преименува во НА-МА. Во пасажот зад стоконната кука денес се наоѓа влезот во киното Комуна, поранешно кино Москва (1946-1953). Киното Идеал (Електрорадиограф Идеал) во тие простории функционираше од 1909-1943 година (Stanko Šimenc, "Prva filmska predstava v Ljubljani". Kinotečni zvezki november 1988, št. 57).

43 Slovenski narod 12.11.1896, št. 261. Во "Laibacher Zeitung" филмските претстави ги најавуваа како *Lebende Photographien* (12.11.1896, n. 261).

44 Правилно: кинематограф Едисонов Идеал (спор. заб. 1).

45 Slovenski narod 14.11.1896, št. 263; *Laibacher Zeitung* 24.11.1896, n. 271

46 Уште кај првиот филм на програмата се појавува проблемот на идентификација на филмовите. Во текстот на Травен ќе се обидам да идентификувам што повеќе филмови и тоа по наслов или опис на филмот, да го побарам оригиналниот наслов, авторот или продуцентот и годината на настанувањето на филмот. По насловот кој се појавува во текстот, во забелешката ќе го наведат оригиналниот наслов, авторот и годината. За филмовите чии наслови за првпат се појавуваат во забелешките првин ќе го наведат оригиналниот наслов и потоа

преводот. Словенечките наслови се преземени од Бренковиот превод на книгата на Sadoul *Histoire de l'art du cinéma* (Georges Sadoul, Zgodovina filma. Ljubljana 1960).

Косановиќ (op.cit. p. 172) поголемиот дел од филмовите прикажани на гостувањето на првиот патувачки кинематограф во Љубљана му го припишува на Лимиер. Како што констатира Садул, од април и мај 1896. натаму, покрај Лимиеровите сниматели и Мелиес филмовите на исти теми (пристигнувањето на возот, капачите, париските улици и плоштади, коцкарите итн.) и со исти наслови ги снимале и Пате, Гомон, Жоли, Гримуан-Сансон и други (*L'invention du cinéma*, p. 399). Првиот филм од програмата на отворањето кој го прикажувал „животот на париските улици“ можеме да го најдеме во каталогот на кој и да е од претходно наведените продуценти, а тоа се однесува и на поголемиот дел од филмовите прикажани во наведената програма, освен филмовите „Изложаниот собирач на партали“ (Мелиес) и „Вестминстерски мост“ (Лимиер), чие „авторство“ е неспорно.

47 Косановиќ претпоставува (op. cit., p. 172) дека станува збор за Лумиеровиот филм *Le repas en famille*, 1896/97 (Каталогот Лимиер бр. 89).

48 Косановиќ смета дека станува збор за еден од Лимиеровите филмови под наслов „Партија на карти“/*La Partie de cartes* (op. cit., p. 172), но сметам дека се работи за варијантата на филмот "L'Arroseur arrosé" со наслов "Les Joueurs de cartes arrosés"/„Испрскани коцкари“ каде што двајца коцкари кои се тепаат ги разделуваат со полевање (Каталогот Лимиер бр. 115). Филмот настана во 1896 год. (Sadoul, *L'invention du cinéma*, p. 347).

49 *Une bonne farce (le chiffonnier)*, Méliès 1896 (Каталог бр. 8). Косановиќ констатира дека станува збор за првиот филм на Мелиес прикажан на територијата на Југославија (op. cit., p. 172).

50 Косановиќ (op. cit., p. 172) филмот „Во пералната“ му го припишува на Лимиер ("*Les Laveuses*", 1896/97, Каталогот Лимиер бр. 60).

51 Косановиќ претпоставува (op. cit., p. 172) дека станува збор за филмот под наслов "*Les Bains de Diane, Milan*" (Каталогот Лимиер бр. 277). Филмот го снимил Лимиеровиот снимател Промио во 1896 год.

52 Косановиќ претпоставува дека станува збор за варијантата на Лимиеровиот филм "L'Arrivée d'un train en gare" (op. cit., p. 172).

53 Slovenski narod 11.11.1896, št. 260 (Predstave s kinematografom); Laibacher Zeitung 12.11.1896, n. 261 (der Kinematograph).

54 Laibacher Zeitung 17.11.1896, n. 265

55 Втората програма беше објавена само во весникот Laibacher Zeitung (24.11.1896, n. 271): "Die russischen Feierlichkeiten von Paris", "Eine Abteilung der Wiener Feuerwehr", "Ein militärischer Vorbeimarsch in Frankreich", "Die Westminster-Brücke in London".

56 Косановиќ претпоставува дека е прикажан Лимиеровиот филм Les Souverains russes et le président de la République aux Champs-Élysées (op. cit., p. 172).

57 Косановиќ не го идентификува филмот (op. cit., p. 172) кој не го споменува ниту австриската литература.

58 Косановиќ (op. cit., p. 172) претпоставува дека станува збор за Лимиеровите филмови "Défilé" (бр. 178) или "Défilé du bataillon en masse" (бр. 179).

59 "Pont de Westminster", Каталогот Лимиер бр. 254 (Косановиќ, op. cit., p. 172).

60 Кнежевиќ при проучувањето на архивските извори откри дека сопственикот на кинематографската апаратура со која се прикажани првите филмови во Љубљана бил Шарл Кресе. Пред гостувањето во Љубљана, истата програма е претставена во Марибор (во Гецовата пивница, 24.10. до 1.11.1896) и во Џелје (во хотелот Кај белиот вол, 1.-8.11.1896 г.). По гостувањето во Љубљана следи Загреб каде што филмовите се прикажуваат во салата на ресторанот Рајзингер (Срѓан Кнежевиќ. „Прва кинематографска претстава во Љубљана“. Документи СГФМ 1984, бр. 43, стр. 259-261). Шарл Кресе (Charles Crassé), роден во Амстердам во 1852 г. е типичен патувачки прикажувач на раритети, новитети и сл. Со претстави од таков вид започнува во 1892 г. Во Љубљана, каде што гостува повеќепати, прикажува дијапозитиви во 1897 г., црначки групи во 1899 и 1911 год. (Srdjan Knežević. "Prvo i drugo prikazivanje filmova u Zagrebu". Filmska kultura 1985, br. 153, str. 126). Во Франција гостува во 1903 г. со музејот на восочни фигури, со сцената „Видал, женоубиец, во природна големина“ (Jacques Deslandes, Jacques Richard, Histoire comparée du cinéma, II. Casterman 1968, p. 157-158). Иако Травен никаде не тврди дека

прва кинематографска претстава во Словенија се одржала во Љубљана, историчарите подоцна така го протокуваа неговиот текст. На словенечката етничка територија редоследот на филмските претстави е следниов: Трст (јули), Марибор (октомври), Џелје (ноември), Љубљана (ноември) 1896 година.

61 Травен во тој дел на текстот погрешно го наведува името на кинематографот кој гостувал во Љубљана во март 1897 год. - Едисонов хронофотограф. Во сите весници, освен во второто објавување на програмата во Laibacher Zeitung (12.3.1897, n. 58) е наведен називот Хромофотограф/Chromphotograph, кој исто така се наоѓа во молбата за прикажување на филмови која е зачувана (Srdjan Knežević, "Prva kinematografska prikazivanja u Ljubljani (1896-1900)". Zgodovinski časopis 1986, št. 3, str. 284). Kosa-nović (op. cit., p. 175) го следи Травен и претпоставува дека филмовите се прикажани со Гомоновиот хронофотограф-проектор, мошне раширен во тоа време. Бидејќи на програма имало и два „филма во боја“, сметам дека името на кинематографот се однесува на хромофотографијата - синонимот за „филмови во боја“ или на првите рачно боени (тонирани) филмски копии (Jean Giraud, Le lexique du cinéma des origines à 1930. Paris 1985, p. 63). Во весниците не го забележав ниту поврзувањето на Хромофотографот со името на Едисон.

62 Cf. n. 30

63 Филмовите од програмата на кинематографот ги прикажувал Георг Хенгл од Виена, застапник на друштвото Moric Šuh&Nikolas Lauer (Knežević, Prva kinematografska prikazivanja u Ljubljani, str. 284). Иако е зачувана Хенгловата молба за гостување во Љубљана, не знаеме со која апаратура се прикажувани филмовите. Програмата опфаќа 12 продуценти во Франција, на Мелиес би можеле да му ја припишеме „Железничката станица Сен Лазар во Париз“, „Влегувањето на Нормандија во пристаништето Авр“, а на Едисон „Серпентинска танчерка Лоје Фулер“.

64 Cf. n. 31

65 Slovenski narod 6.3.1897, št. 53

66 Panorama du Havre (pris d'un bateau), Méliès, 1896 (Каталог бр. 34) или Le Déchargement de bateaux (Le havre), Méliès, 1896 (Каталог бр. 27).

67 Labourage, 1896/97, Каталогот Лимиер бр. 59).

68 Во програмата на Витаскоп кој гостувал во Англија, прикажан е и филмот „Сцена од зоолошката градина“ (Sadoul, L'Invention du cinéma, p. 313). Во првиот Каталог Лимиер се наоѓаат повеќе „сцени“ со животни, но само филмот „Noeви/Autruches“, 1896/97 (бр. 4) е лоциран во Париз.

69 Во рамките на Les Nègres Achantis, во Каталогот Лимиер се наоѓаат два филма под наслов „La Toilette d'un negrillon“ 1896/97 (бр. 449, 450).

70 Претпоставувам дека станува збор за Едисоновиот филм кој кружел низ Франција под наслов „La Danse de Loie Fuller“, изработен за кинетоскоп (1894). Не станува збор за игра на прочуената Лои Фулер, туку за американската серпентинска танчерка Анабел. Филмот е снимен во ателјето во Вест Оринџ. Како и сите Едисонови „филмови во боја“, и него „снимка по снимка“ го обоил г. Кун (Sadoul, L'Invention du cinéma, p. 250).

71 Повторно можеме да претпоставиме дека на програма се наоѓал Едисоновиот филм „Женски дуел со цвеќиња“ снимен во 1894 год. (Sadoul, L'Invention du cinéma, p. 403).

72 Slovenski narod 12.3.1897, št. 58

73 Според насловот заклучувам дека на програмата се наоѓал Мелиесов филм „La Plage de Villers par gros temps“, 1896 (Каталог бр. 28).

74 „Gare Saint Lazare“, Méliès, 1896 (Каталог бр. 55).

75 „Les Dragons: Saut d'obstacles en masse“ (Katalogot Limier, br. 508).

76 Slovenski narod 12.3.1897, št. 58

77 Slovenec 13.3.1897, št. 59

78 Laibacher Zeitung 12.3.1897, n. 58

79 Најголемата „заедничка зделка“ на Едисон и Лимиер (но и на други француски продуценти) беа „никел одеони“, мали сали за прикажување на филмови кои започнаа да се отвораат набргу по Лимиеровата посета на САД, во секој соодветен локал или театар, со единствена цена на билетот еден никел или 5 центи. Едисон кој во Америка наплатувал за патентот за „живи фотографии“ (за снимање и прикажување на филмови) од секој сопственик на проектор барал неделна оштета од 2 долара. Со патентот многу се збогатил „Никел одеоните“ беа многу профитни и за продуцентите на филмовите. Повеќе од половината од прикажаните филмови доаѓаа од Франција. Согласно со првиот договор кој Лимиер го потпиша во Америка,

тој доби 350 долари неделно само од една сала (Vladimir Pogačić, „Drugo radjanje američke kinematografije: Tomas Alva Edison“. Filmska kultura 1987, br. 154-165, str. 132, 134).

80 Сопственикот на Едисоновиот кинематограф беше Јохан (Жан или Иван) Блезер од Вормс. За осум дена прикажување на филмови тој плати 8 голднари такса (Кнежевић, Prva kinematografska prikazivanja u Ljubljani, str. 285). Станува збор за првото гостување на Јохан Блезер во Љубљана. Блезер гостувањето со патувачкиот кинематограф го започна во 1896 г. во Верона, потоа го посети регионот на Венеција и оттаму дојде во нашите краишта. Во Трст прикажуваше филмови во февруари 1898 год. (Edinost 22.2.1898, št. 19). Покрај Љубљана, тој повеќе пати гостувал и во Загреб и Ријека. На Блезер му припишуваат дека ги снимил првите филмови на словенечка и хрватска територија. Во 1906 г. се појавува како сопственик на постојаниот кинематограф во Линц и член на австриското здружение на кинематографите (Kosanović, Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije, str. 176-177).

81 Slovenski narod 20.11.1897, št. 266

82 Филмот „Јубилејот на англиската кралица 1897“/„Fêtes de jubilé de la reine d'Angleterre“, 1897 (Каталогот Лимиер, бр. 488-496) е составен од 9 сцени. Во Љубљана се прикажани три; „Доаѓањето на кралицата од Виндзор“/„La Reine arrivant de Windsor“, „Свечена придружба на кралицата“/„La foule suivant le cortège“, „Гарда и драгонска музика“/„Les gardes du corps et la musique des dragons“.

83 „Défilé d'infanterie“, 1896/97 (Каталогот Лимиер, бр. 514).

84 „Les Premiers pas de bébé“, Louis Lumière, 1895 (Каталогот Лимиер бр. 67)

85 „Place de l'Opéra“, 1896/97 (Каталогот Лимиер бр. 154).

86 Според насловот сметам дека станува збор за прикажување на варијантата на филмот „L'Arroseur arrose“ наречена и „Le Jardinier“ која што ја сними Луј Лимиер во 1895 год.

87 Веројатно станува збор за филмот „Les Jouets“, 1896/97 (Каталогот Лимиер бр. 769).

88 „Roches de la Vierge, Biarritz“, 1896/97 (Каталогот Лимиер бр. 87)

89 Филмот „Серпентински танц“ би можел да биде во Љубљана веќе прикажаниот филм на Едисон или пак Мелиесов



вата варијанта La Danse serpentine (каталог бр. 44) од 1896 год.

90 "Le Coucher de la mariée", Lear, 1896.

91 Slovenski narod 27.11.1897, št. 272

92 Пред 1897 год. го најдов само филмот на Promio "L'Arrivée de toreadors"/ "Пристигнување на тореадорите", 1896 (Каталогот Лимиер бр. 259).

93 "L'Enfant et le chien", 1896/1897 (Каталогот Лимиер бр. 49).

94 "Schaffhause, Chutes du Rhin vues de loin", Promio, 1896/97 (Каталогот Лимиер бр. 318).

95 "Couronnement du Czar (Nikolas II, 26. 5.1896)", Doublier/ Moisson (каталогот Лимиер бр. 300-306).

96 Во Каталогот Лимиер постојат 7 филмови (бр. 161-167) под заеднички наслов "Fêtes francorusses"/ „Руски свечености во Париз“. Сите се снимени во октомври 1896 год. и во каталогот на Мелиес постојат 4 филмови на таа тема (бр. 47-50). Доаѓањето на Царот во Париз беше можност која ја искористија сите сниматели и продуценти од тоа време.

97 Станува збор за Лимиеровиот филм "Излегување од фабриката"/" La Sortie des usines" или за филмот на еден од неговите „имитатори“. При второто гостување на Лимиеровиот кинематограф во Белград во февруари 1897 г. е снимен и филмот Излегување на работниците од фабриката за тутун кој за жал не е зачуван (Kosanović, Роџеси kinematografije na tlu Jugoslavije, str. 63).

98 "Le Chateau hanté", Méliès, 1897 (каталог бр. 96).

99 "Le Dessinateur express" (M. Thiers), Méliès, 1896 (каталог бр. 37).

100 "Après le ball", (каталог бр. 128) наречен и "La Mondaine au bain", прв „еротски“ филм на Мелиес.

101 Laibacher Zeitung 24.11.1897, n. 269.

102 Сепак станува збор за цензурата која ја извести градската управа дека програмата содржи три филмови кои би можеле штетно да влијаат врз гледачите (Кнежевиќ, Прва кинематографска приказивања у Љубљани, стр. 285).

103 Пред гостувањето на Кинематографот Лимиер, на 11.5.1898 молбата за гостување на „оптичко-механичкиот театар“ и списокот на филмови за прикажување ги предал и Франц Јозеф Есер. Молбата е прифатена, но не е јасно дали претставите се одржани (Кнежевиќ, Прва кинематографска приказивања у Љубљани, стр. 285-6).

104 Кинематографот Лимиер ја одржа првата претстава на 29.9. (Slovenec, 29. 9.1898, št. 223), а последната на 13. 10.1898 г. (Laibacher Zeitung 13.10.1898, n. 233). Сопственикот на Кинематографот Лимиер беше Хајнрих Пеган, претставникот на „фабриката Лимиер“ во Трст. Тој доби дозвола за 7-неделно прикажување. Покрај Хајнрих Пеган, во документите се споменуваат и сопственикот на апаратурата Станчич и адвокатот Лауренцути (Кнежевиќ, Прва кинематографска приказивања у Љубљани, стр. 286). Хајнрих Пеган во 1897 г. прикажувал филмови во Салонот Фениче во Трст ("Un Regard retrouvé, auteurs et acteurs du cinéma de Trieste". Paris 1896, p. 14), а во летото истата година во Загреб и Карловац (Косановиќ, Почети кинематографије на тлу Југославије, стр. 130-131). Кинематографот Лимиер прикажувал 4 програми по 12-14). Во списокот на филмовите приложен кон молбата за одобрување на прикажувањето, под бр. 25 се наоѓа и филмот "Ringstrasse in Wien/ Le Ring" (Каталогот Лимиер бр. 274), настанат на првата презентација на Лимиеровиот кинематограф во Виена 1896 год.

105 Slovenski narod 21.9.1898, št. 216

106 Slovenski narod 4.10.1898, št. 227

107 Slovenec 24.9.1898, št. 219

108 Laibacher Zeitung 22.9.1898, n. 215

109 Laibacher Zeitung 27.9.1898, n. 219

110 Laibacher Zeitung 4.10.1898, n. 225

111 Slovenski narod 28.9.1898, št. 222

112 "La Cavalcade (guerriers romains et abyssins)", 1896/97 (Каталогот Лимиер бр. 24).

113 "Le déjeuner du chat", Louis Lumière, 1895 (Каталогот Лимиер бр. 41).

114 "L'Arrivée en gondole", Promio, 1896 (Каталогот Лимиер бр. 291).

115 "Panorama du départ de la gare d'Amberieu pris du train (temps de neige)" 1896 (Каталогот Лимиер бр. 80).

116 "Les Dragons: Saut d'obstacle en masse", 1896/97 (каталогот Лимиер бр. 509)

117 Филмот „Трка во вреќи во Рим“ го нема во Каталогот Лимиер, но е прикажувачан во Италија во 1898 г. под наслов "Corsa nei sacchi (Roma)" (Film Lumiere girati in Italia, v.: Verso il centenario. Lumiere, Roma 1986, p. 89).

118 "Duel au pistolet", 1896/97 (Каталогот Лимиер бр. 35).

119 "La Danse russe", 1896/97 (Каталогот Лимиер бр. 113).

120 "Les Carabiniers", 1896/97 (Каталогот Лимиер бр. 297).

121 "Bataille de neige", 1896/97 (Каталогот Лимиер бр. 101) или Bataille de boules de neige, 1896 (Гомон).

122 Slovenski narod 4.10.1898, št. 227

123 "Panorama de quais de la Saone pris d'un bateau", 1896/97 (Каталогот Лимиер бр. 131).

124 "Les leçons d'escrime: salut", 1896/97 (Каталогот Лимиер бр. 188).

125 "Mauvaises herbes ou Les bruleurs d'herbe", 1895 (Каталогот Лимиер бр. 64) е единствениот филм снимен од Огист Лимиер (Садоул, Лоуис Лумиере, п. 156).

126 "Le Départ de cyclistes", 1896/97 (Каталогот Лимиер бр. 33) или "Défile de cyclistes" (Каталогот Лимиер бр. 634), прикажан во Италија како "La sfilata dei ciclisti al Veloce Club Milano" во Театро Миланезе во Милано 1897 год. (Verso il centenario. Lumiere, p. 88).

127 "Le Roi et la reine d'Italie (Monza)", 1896 (Каталогот Лимиер бр. 279).

128 "Les Bains de Diane (Milan)", Promio, 1896 (Каталогот Лимиер бр. 277).

129 "La Démolition d'un mur/Le Mur", Louis Lumiere, 1896 (Каталогот Лимиер бр. 40).

130 "Place de Dome" (Milan), 1896 (Каталогот Лимиер бр. 278).

131 "Bataille des femmes interrompue par un chien", 1896 (Каталогот Лимиер бр. 681).

132 Slovenski narod 12.10.1898, št. 234

133 Ibid.

134 Претпоставувам дека станува збор за филмот "La Querelle enfantine" кој Л. Лимиер го сними во 1895 год. (Каталогот Лимиер бр. 82).

135 "Regent Street", 1896/97 (Каталогот Лимиер бр. 256).

136 "La Partie d'ecarté", 1896/97 (Каталогот Лимиер бр. 74).

137 Претпоставувам дека станува збор за филмот "Излажење радника из фабрике дувана" кој Анре Каре го снимил 1897 год. во Белград.

138 "L'arroseur arrosé", Louis Lumiere, 1895 Каталогот Лимиер бр. 99).

139 "Passage d'un tunnel en chemin de fer pris de l'avant de la locomotive", 1898 (Каталогот Лимиер бр. 931).

140 "Passage d'un tunnel en chemin de fer pris de l'arriere du train", 1898 (Каталогот Лимиер бр. 932).

141 Slovenski narod 12.10.1898, št. 234

142 Од хитовите за кои тешко може да се утврди авторството, во Љубљана до почетокот на 1898 година се прикажувани филмовите „Прввите детски чеко-ри“, „Куче и дете“, снимени од Л. Лими-

ер во 1895 год. Класичниот репертоар на филмовите од 1895 год. љубљанчаните го видоа дури за време на гостувањето на Кинематографот Лимиер.

143 Косановиќ авторството на филмот „Бура на море кај Опатија“ му го припишува на Хајнрих Пеган или на еден од неговите соработници (op. cit., p. 148).

143 Slovenski narod 20.11.1897, št. 266

144 Мелиесовиот филм „Дворец на духови“/ "Le Chateau hante", одбележан во каталогот како "sujet fantastique", не ги прикажува урнатините на дворецот, туку „вистински духови“. Триковите во филмот се резултат на работа на „театарската машинерија“. Мелиес се послужил со „стар“ фотографски трик „фотографии на духови“ (photographies spirites) во филмот "La Caverne maudite"/ „Проколната пештера“ (каталог бр. 164) дури во наредната 1898 година (Georges Sadoul, Georges Méliès. Paris 1961, p. 180).

145 Ivan Šubic, "Fotografija". Letopis Matice slovenske za leto 1889, str. 220-262. Во историскиот преглед ја споменува и хронофотографијата која ја нарекува моментна фотографија (стр. 220). Станува збор за прв фотографски прирачник на словенечки автор.

146 Густав Пирц на 27.3.1892 год. во Шишенска читална во Љубљана одржа предавање за фотографија и хронофотографија (Slovenski narod 29.3.1892, št. 71).

148 Anton Tramte, "Nekoliko o fotografiji". Dom in svet 1890, št. 181-183, št. 7, str. 215-216. Прилогот содржи упатства за изработка на стереоскопски фотографии и за адаптација на фотографски апарати за аматери.

149 Frančišek Lampe, "Ivan Pucher, svetlopišec". Dom in svet 1893, str. 144, 240, 382-383.

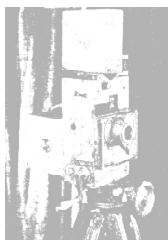
150 A. Zankl, "O fotografiji". Planinski vestnik 25.7.1898, št. 7, str. 101-104; 25.8.1898, št. 8, str. 117-120.

151 Филмот "Ковачи"/ "Les Forgerons" го сними Л. Лимиер во 1895 год. (Каталогот Лимиер бр. 51), а во Љубљана не е прикажан.



ДИМИТРИНА ИВАНОВА

БУГАРСКИОТ ФИЛМ И КНИЖЕВНОСТ ВО ПЕРИОДОТ МЕЃУ ДВЕТЕ СВЕТСКИ ВОЈНИ



Со децении наназад историчарите на бугарскиот филм тврдат дека до 1944 година во Бугарија нема филмска продукција која би заземала значајно место во културниот живот на земјата. Ако се земат предвид досегашните анализи на бугарската кинематографија се доаѓа до констатацијата дека филмот во периодот меѓу двете светски војни зазема скромно место во сферата на културните процеси, посебно во однос на книжевноста и другите уметности во рамките на овие простори. Уште подестимулативен е односот спрема состојбите во светскиот кинематографски процес. Од овие ставови тргнуваат повеќето истражувачи, потчинувајќи ѝ се на една веќе утврдена инерција.

Од историски аспект периодот меѓу двете светски војни за бугарскиот филм е период на **гене́за**, без успех да премине во следната фаза на **интензивиран развој** (за триесет години бројот на снимените филмови не е поголем од 40 и 7 недовршени). Во овој период се случува голем парадокс - филмот како модерно комуникативно средство е принуден да ѝ се потчинува на индивидуалната творечка дејност на класичните уметности.

При анализата на кинематографските факти од тој период секој истражувач е должен да ги испита надворешно-естетските фактори кои влијаат врз филмскиот процес во Бугарија.

1. „Правењето“ филм кај нас до средината на 40-тите години од овој век е плод на лична иницијатива и страст на одделни ентузијасти, вљубеници во магијата на филмот. Државата не го стимулираше филмското производство, со исклучок на краткотрајното владеење на Стопанскиот сојуз, којшто во 1922 година го помогна финансирањето на Акционерското друштво „Луна“ и фондацијата „Бугарско дело“ (заслужна за неделните филмски прегледи), основана во 1941 година. Неслучајно уште во 20-тите години Пантелиј Карасимеонов, издавач на списанието „Нашиот филм“ се

обиде да предизвика дискусија за перспективите на бугарскиот филм, заштитувајќи ги од напади и тотални деманти своите скромни изјави.

Законското решение од 1930 година за ослободување од 30% акцизи кое ги постави условите филмовите да бидат со „докажани технички и исполнителни дејствувања, третирајќи бугарски теми“, не успеа да ја стимулира бугарската филмска продукција.

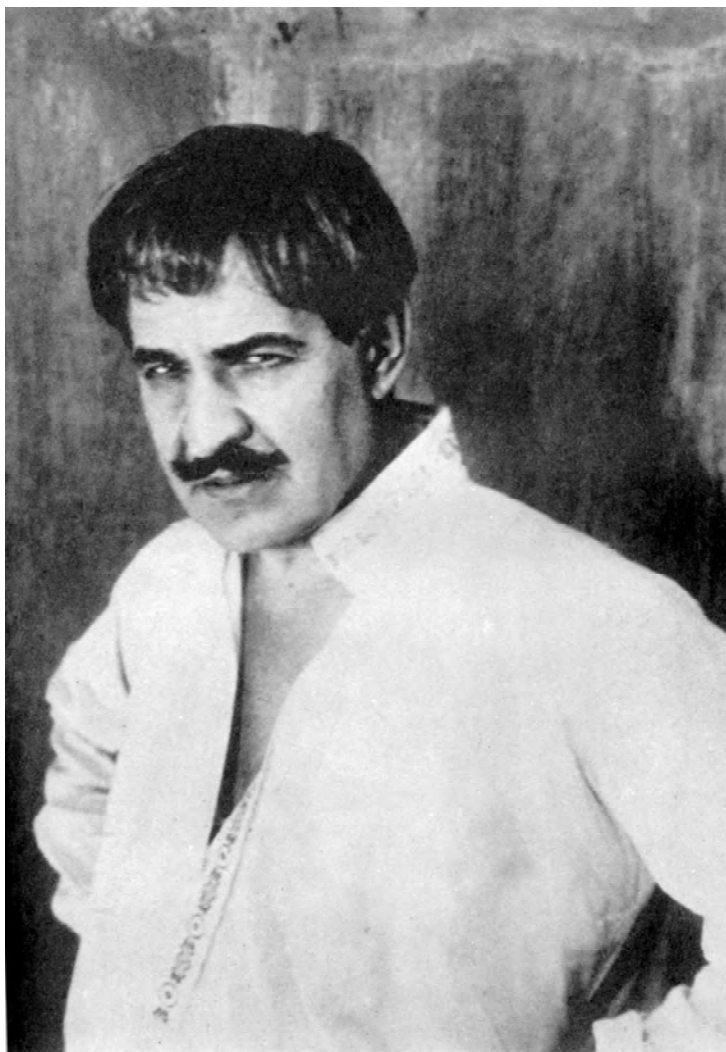
Финансиската нестабилност во сферата на филмското производство е очигледна од краткотрајното постоење на фирмите и здруженијата кои ќе произведеа по еден филм и потоа исчезнуваа, следејќи го патот на ентузијастите.

2. За три децении бугарскиот филм не успеа да создаде одредена основа на производството и тоа се одразува врз квалитетот и квантитетот на продукцијата. Занаемските методи остануваат парадокс во однос на филмската индустрија во Европа и Америка.

3. Пионерите на бугарскиот филм не ѝ припаѓаат на културната елита на државата. Без посебна подготовка (со некои исклучоци: Борис Грежов, Александар Вазов), повеќето од нив многу тешко се снаоѓаат во разновидноста од уметнички и неуметнички појави на времето. Токму поради тоа, паралелно со интересот за книжевната класика („Граница“ - Иван Вазов, „Земја“ - Елин Пелин) и за делата со високи уметнички вредности („Под старото небо“ - Цанко Церковски), се филмуваат дела со сомнителни уметнички вредности („Свадба“ според расказот на Димитар Христов) или, пак, режисерите со книжевни амбиции пишуваат несоодветни сценарија (Васил Гендов, Васил Бакарџиев).

4. Со тоа што филмското производство е оставено на лична иницијатива и не е финансирано од државата ослободено е и од идеолошките влијанија од страна на државните институции. И покрај тоа авторите не успеваат со граѓанска проникливост да одговорат со теми и идеи кои се во тек со времето, ниту пак да застанат во одбрана на уметничката нишка во филмовите со определена општествена тематика, затоа и не создаваат отворени реакционерни филмови. Најчесто филмот меѓу двете светски војни третира општествени идеи и повикува на хуманост.

„Земја“ (1929)



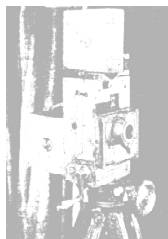
5. Приватната иницијатива во распространувањето на филмовите најчесто ѝ оневозможува на публиката систематски да ги следи највисоките достигнувања на светскиот филм. Според тоа, основен образец за подражавање (имитација) во најдобра смисла на зборот - како основен поттик за творештвото, за авторите се филмови од втора и трета класа од странските кинематографии кои се направени според адаптирани локални сижеа и се без оригиналност. Тука секако е и проблемот на „отвореноста“ на пионерите на бугарскиот филм кон минималните вредности што ги нуди филмот.

Бугарскиот игран филм во периодот меѓу двете светски војни зазема скромно место во системот на уметничката култура. Сепак, присуството на националниот филм во општата културна клима во земјата е реален факт кој не може да биде незабележано одминат само со негативна оцена. Независно дали има некакви естетски вредности, филмот е присутен во кината, па и покрај сопствените недостатоци претставува појава која квантитативно го определува културниот живот. Тој е поврзан со историското време и простор - нивна креација и нивна детерминанта.

Ваквата крајно непријатна ситуација за националниот филм го дава одговорот на прашањето: зошто бугарскиот филм во четиридеценискиот период останува да биде појава од локален карактер, ограничена со сопствениот ореол, каква што е и судбината на целиот балкански филм меѓу двете светски војни? Сепак, таков каков што е филмот придонесува за квантитативниот развој на националниот културен живот, зашто паралелно со подражавањето на странските примери (мелодрама, фарса, авантуристички филм), се јавува тенденција која е многу плодотворна и е поврзана, пред сè, со обидите да се „читаат“ делата на националната литература. Всушност, тука се јавуваат зачетоците на нешто ново и оригинално и бугарскиот филм ја испишува (иако многу неубедливо) својата специфика како форма на општественото сознание, како одраз и како средство за комуникација. Со својата незрелост и непоследовност во обидите да го премине мостот меѓу книжевната класика и актуелниот современ момент, бугарскиот филм успева да се приближи до демократските тенденции во почетокот на 40-тите години.

За односите меѓу бугарскиот филм и литературата се карактеристични некои особини кои потекнуваат од претходно објаснетата културна ситуација. Според досегашните истражувања и во другите кинематографски традиции при создавањето на филмот авторите најпрво се обидуваат со екранизацијата на литературни дела. Потоа со години го бараат излезот од илустративноста, без да ги осознаат сопствените сили и можности во новата уметност. Многу години поминуваат во разобличување на азбуката на „преминот“ меѓу јазикот на литературата во јазикот на сликата. Пионерите на филмот, пред сè, се практичари, ниту еден од нив не се обидува општествено да ја акцентира својата работа. Писателите, и покрај тоа што активно ја поддржуваат идејата за национален филм, сè уште, не презеле ништо во таа насока. Во списанието „Нашиот филм“ (1924-1936) соработувале: Добри Немиров, Фани Попова-Мутафова, Ангел Каралијчев, Константин Сагаев, Преслав Кршовски, Кирил Крстев и публикувале теоретски ставови и размисли (Бела Балаш, Леон Мусинак и др.). Но практиката останува единствено средство за комуницирање со литературата, токму на неа се должи деликатното постепено движење, микроскопските откритија за естетската природа на двете уметности на нивните разлики и сличности и можностите за заемно дејство реализирани во одделни филмови.

Литературната подлога се среќава во тринаесет филмови од вкупно четириесет снимени во Бугарија во периодот меѓу двете светски војни.



Покрај зародишот во првиот период (првата екранизација од 1921 година, ЛИЛЈАНА на режисерот Димитар Панчев, според истоимената поема на Константин Сагаев), интересот кон литературата се развива со геометричка прогрессија, ако се земат предвид и нереализираните обиди за кои дознаваме преку написите во печатот. Триесет и пет написи се за настојувањата да се екранизираат дела на Иван Вазов: „Кон пропаст“, „Борислав“, „Немили-недраги“, „Патриот“. Во неколку наврати се објавуваат намерите за екранизација на неговиот роман „Под ропство“, за што се согласуваа и класиците на бугарската литература од почетокот на 20-тите години. Според написите во весниците постои интерес од „Гомон“ (1913) и од „Дојчер кланг филм“ (1930) за екранизација на делото „Тахир Беговица“ од Михаил Георгиев. Во 1933 година познатата Евелина Холт ја посети Бугарија и пред новинарите ја искажа намерата да се снимат филм според поемата на Пенчо Славејков, „Неразделни“.



„Бај Гањо“
(1922)

Од тринаесет целосни и делумни екранизации само осум се запаметени и заслужуваат естетска анализа. Четири од нив се звучни филмови: ПРЕД ТАТКОВИНАТА ЈА ЗАБОРАВАМ ОМРАЗТА (1935), СТРАХИЛ ВОЈВОДА (1937), ГРАМАДА (1938) и СВАДБА (1943).

Седум филмови се снимени според дела од бугарската книжевна класика: Алеко Константинов, Цанко Церковски, Елин Пелин, Јордан Јовков, а шест според дела на автори современици: Константин Сагаев, Панчо Михајлов, Орлин Василев, Димитар Христовор и Димитар Симидов.

Според темата филмовите се делат на две групи:

- филмови со теми од петвековното турско ропство и борбите за национално ослободување: НАЈВЕРНАТА СТРАЖА - 1929, режија: Васил Пошев, според истоимениот расказ на Јордан Јовков од циклусот „Старопланински легенди“, СТРАХИЛ ВОЈВОДА - 1937, режија: Јосип Новак, спо-

ред романот на Орлин Василев „Ајдутин мајка не рани“, ГРАМАДА - 1938, режија: Александар Вазов според истоимената поема на Иван Вазов.

- филмови со критичко-реалистички тенденции кон литературата: ЛИЛЈАНА - 1921, БАЈ ГАЊО - 1922, режија: Васил Гендов, според фељтоните на Алеко Константинов, ПОД СТАРОТО НЕБО - 1922, режија: Николај Ларин според истоимената пиеса на Цанко Церковски, КОГА ЛЌУБОВТА ГОВОРИ - 1929, режија: Панајот Кенков според расказот „Лепо“ на Елин Пелин, НА ТЕМНИОТ КРСТОПАТ - 1929 и неговата звучна варијанта ПРЕД ТАТКОВИНАТА ЈА ЗАБОРАВАМ ОМРАЗАТА - 1935, режија: Васил Бакарчиев според расказот на Димитар Христовор, ЗЕМЈА - 1930, режија: Петар Стојчев според романот на Елин Пелин, СВАДБА - 1934, режија: Борис Борозанов според расказот на Димитар Симидов кој е тематски поврзан со актуелната идеја од овој период за единството меѓу бугарската и германската армија. Во текот на 1943 година Бугарија веќе е поврзана со силите на Оската и филмот ја остварува својата пропагандна цел.

Сите наброени филмови спаѓаат во жанровите мелодрама (социјална, љубовна, херојска) и драма. Само БАЈ ГАЊО му припаѓа на сатиричниот литературен жанр. Филмот на Гендов отстапува од фељтоните на Алеко Константинов и е само колоритна рамка на полето на другите екранизации, а најмногу атрактивен, поради учеството, е детскиот писател Стојан Попов-Чичо во улогата на Гањо Балкански.

Народната свест за ропството и борбите за слобода, како на Балканот, така и во Бугарија го поттикнува создавањето на прекрасна литература. Бугарскиот филм се обидува да ги отвори највозвишените страници на литературата, но творечката немоќ не му дозволува да создаде адекватни филмски дела. Прозата на Јовков се покажува како преголем залак за филмот.

НАЈВЕРНАТА СТРАЖА ползи по илустрациите на сижето и го следи мелодраматичниот клуч на фабуларната нишка на расказот кој говори за убавата Бугарка грабната и одведена во харемот на локалниот бег и за настојувањето на двете млади момчиња вљубени во неа да ја ослободат. За разлика од него, ГРАМАДА и СТРАХИЛ ВОЈВОДА се најкарактеристичните образци за бугарскиот филм во периодот на 30-тите години.

Сценариото на писателот Орлин Василев (според неговиот роман „Ајдутин мајка не рани“) има неспорни вредности во психолошката анализа на ајдутството во Бугарија и денес може да се смета за национална литературна класика. Добрата снимателска работа и учеството на познатите актери Ружа Делчева и Иван Димов на филмот СТРАХИЛ ВОЈВОДА му даваат поголема вредност и длабочина во прикажувањето на трагичната љубов меѓу Страхил и Ивана.

ГРАМАДА е дело на роднината на Вазов - Александар Вазов. Тој успева од поетскиот текст на поемата да добие поцелосен поглед на дејствието. Зачуваните скромни 195 м. филмска лента, сведочат дека еден од најдобрите режисери на тоа време постигнува драматични моменти со средствата на филмскиот јазик. Впечатлива е сцената кога полудува Цеко - чорбацијата пред камената грамада изградена од гневот на народот поради неговото предавство. Александар Вазов творечки приоѓа кон поемата на својот чичко, допишувајќи ги историски оправданите сцени на доаѓањето на руските војски и општонародната радост поради ослободувањето. СТРАХИЛ ВОЈВОДА и ГРАМАДА успеваат да ја доловат психологијата на народот (благодарение на литературната предлошка) и да ја пренесат на екранот со филмски средства.

Во циклусот екранизации на современи писатели доминира историската структура како основен двигател на сентиментално-битовите мотиви.

Филмовите ЛИЛЈАНА, ПОД СТАРОТО НЕБО, КОГА ЉУБОВТА ГОВОРИ и на ТЕМНИОТ КРСТОПАТ со променлив успех третираат проблеми од морално и духовно поле. Социјално-критичките теми се среќаваат повеќе како фон (ЗЕМЈА). Во анализата на конфликтите не изостанува носталгијата по хармонијата за загубениот патријархален бит срушен во новонастанатите социјални услови. Во таа група на филмови најуспешен е ПО ПОЖАРОТ НАД РУСИЈА според одамна заборавената повед на Панчо Михајлов. Борис Грежов постигнува добар раскажувачки ритам при што паралелно со љубовните перипетии се преплетуваат социјално-критички теми и одгласи на политичките настани - руската револуција и прогонството од родниот крај.

Во прегледот на заемните односи на филмот и книжевноста меѓу двете светски војни во Бугарија се вбројува и филмот НАСТРАДИН ОЦА И ИТАР ПЕЈО (1938, режија: Александар Вазов). Во сценариото се опфатени теми кои се многу популарни во фолклорно-анегдотниот циклус во кој Итар Пејо постојано го надитрува својот вечен противник Турчинот Настрадаин Оца. Бидејќи овој филм не е зачуван се претпоставува дека познатите актери Стојан Бочваров и Асен Камбуров го дале својот максимум, а Александар Вазов успеал да сними една оптимистичка комедија базирана врз фолклорни мотиви која претставува своевиден вентил од социјалните неправди за време на ропството.

Покрај Орлин Василев (СТРАХИЛ ВОЈВОДА), Бончо Несторов е уште еден бугарски писател кој се вклучува во процесот на создавање филмови во периодот меѓу двете светски војни. Сценариото на филмот НЕКРСТЕНИ ГРОБИШТА (1939, режија: Борис Грежов) е напишано по нарачка на режисерот без претходно постоечко книжевно дело. Овој филм кој не стигнува до публиката се однесува на една селска драма, за љубовта и омразата и за актуелните политички настани: деветојулскиот преврат и насилството и последиците по паѓањето на власта на Александар Стамболиски. И покрај тоа што цензурата наложува филмот да има среќен крај НЕКРСТЕНИ ГРОБИШТА се смета за прв антифашистички филм во историјата на бугарската кинематографија.

Бугарскиот филм меѓу двете светски војни покажува голем интерес кон националната литература. И покрај тоа што рецензентите од тоа време критички се однесуваат спрема секој филм, малите откритија што ги прават за себе филмските автори сведочат дека во непосредната практика филмот повеќе се потпира врз естетското и поетското во литературата, правејќи напори да ја открие природата на филмот и на литературата, нивните сличности и разлики и специфичните начини на заемно дејствување.

Секој филм од пионерските години има своја мачна и славна историја; историја на понизно собирање на материјални средства, големи надежи за успех и на безмилосна конкуренција на странските филмови. Правени со многу љубов, со повеќе ентузијазам, отколку можности, овие филмови го трасираат трнливиот пат на националниот филм. На тој пат, литературата се покажа како надежен сопатник - од неа филмот црпи, како насекаде по светот, не само теми и идеи, туку и провокација за самоопределување врз културната карта на епохата. □

Превод од бугарски:

М. Ѓоргоска

МАТО КУКУЉИСА

НОВИТЕ ЕВРОПСКИ ИНИСИЈАТИВИ ВО ФИЛМСКО-АРХИВСКАТА ПРАВНА ПРАКТИКА

Н

а Конгресот на Меѓународното здружение на филмските архиви (FIAF), што се одржа во Ерусалим, 1996 година, како посебна тема беше разгледан проблемот на правното регулирање на односите меѓу



„Кратка
средба“
(Дејвид
Лин,
1946)

филмските архиви и носителите на правата copyright (продуцентските, авторските и сродните права).

Одржан е и посебен симпозиум, од којшто како резултат произлезе печатењето на две брошури од страна на холандскиот филмски музеј. Едната брошура се однесува на самиот тек на симпозиумот и клучните излагања и предлози (The Right's Thing-Now What?), односно еден збир на сите достапни документи какви што се: Препораката на УНЕСКО од 1980 година за чување и заштита на подвижните слики, Нацртот на Европската конвенција од 1996 година за заштита на европското аудиовизуелно наследство, како и конкретните искуства околу законскиот депозит (legal deposit) на САД (Library of Congress, 1994), во Франција, 1994 година, потоа моделот за Договор меѓу Националниот филмски и звучен архив во Канбера - Австралија и Договорот за депозит во Bundesarchiv во Берлин.

СЕГАШНИТЕ ОДНОСИ И ОТВОРЕНИТЕ ПРОБЛЕМИ

Приоритетна задача пред која првенствено се наоѓаат европските архиви е редефинирањето на односите меѓу филмските архиви и филмската индустрија, односно Договорот за продуцентите и филмските архиви од 1971 година. Тој однос на успешна соработка токму последниве години доживеа ретроградна насока која ја доведува во прашање работата на филмските архиви, не само во однос на нивната функција на презентирање на националното и европското наследство, туку и во однос на основните задачи на филмските архиви, заштитата и реставрацијата на филмските материјали.

Така, на пример, во Франција големиот и угледен продуцент Gomp, заземајќи крајно формалистички и нееластичен став околу презентацијата на филмското наследство, покренала судска постапка против Универзитетот во Лион, по којашто на Универзитетот му беа одземени филмските материјали и покрај противењето на целата француска културна јавност.

Во Белгија, исто така, по судски пат, по барање на продуцентот, од Кралската кинотека одземени се реставрирани филмски материјали, чија заштита ја финансираше Белгиската влада, во кои се вложени повеќегодишна истражувачка работа, труд и знаење на стручните соработници на Кинотеката.

Во Велика Британија, која доживува вистинска ренесанса на полето на филмското производство, и во која, сè повеќе, преовладува непомирливиот став кога се во прашање обврските на филмските продуценти спрема филмските архиви, се одбива снабдувањето на филмските архиви со филмски материјали. Во Советот на Европа има остри противења околу донесувањето на Конвенцијата за заштита на аудиовизуелното наследство, односно на членот на Конвенцијата за обврзно законско депонирање (legal deposit) на филмските материјали.

Европските кинотеки се наоѓаат во посебно тешка ситуација, не само поради националниот фонд на филмови и односот со сопствениците на правата во своите земји, туку уште повеќе во однос на решавањето на проблемот за користење на филмските материјали на некои големи американски компании.

Посебен е проблемот во неможноста да се решат овие практични проблеми во Меѓународното здружение на филмските архиви (FIAP) како една голема организација, чии членки се разни институции како: националните филмски архиви, регионалните филмски фондови, филмските музеи кои организационо се вклопени во државните архиви, универзитетските библиотеки или музејските институции.

Поради разновидноста на институциите кои ја сочинуваат оваа меѓународна организација и немањето класификација според нивните програмски определби или заеднички интереси, невозможно е да се води ефикасна политика спрема продуцентите. Бидејќи често тие се со спротивставени интереси, од една страна националните филмски архиви првенствено се заинтересирани за чување, заштита и реставрација на филмската граѓа, а додека филмските музеи се завртени кон презентација на филмовите.

Во 1996 година најзначајните европски кинотеки решија да основаат сопствено Европско здружение на филмските архиви (ACE - Association des Cinematheques Europennes), со цел да ги покренат од мртвата точка животните прашања кои ќе им помогнат на филмските архиви во Европа поефикасно да го заштитат европското филмско наследство и да воспостават поинаков однос со продуцентите, остварувајќи меѓусебна соработка ¹.

**АРХИВСКИ ПРАВА: СПОРЕД НОРМАЛИЗАЦИЈАТА НА ОДНОСИТЕ МЕЃУ
АРХИВИТЕ И НОСИТЕЛИТЕ НА ЗАКОНСКИТЕ ПРАВА,
ПРИНСИПИ И ПРАКСА,
ЛИСАБОН, 25-28 МАЈ, 1997 ГОД.**

Здружението на Европските филмски архиви (ACE) во соработка со Меѓународното здружение на филмските архиви (FIAP) и Советот на Европа по лошото искуство од Осмата министерска конференција посветена на филмот како „заедничка иднина“, поточно по одбивањето на Велика Британија и Холандија да ја потпишат европската конвенција, реши во рамките на програмата „Медиуми со посебна програма /Archimedia/Reseau Europeen de Formation pour la Valorisation du Patrimoine Cinematographique/ кои го помагаат унапредувањето на стручните прашања значајни за развојот и иднината на европската кинематографија“ да организира заеднички собир на претставниците на филмските архиви, експертите од областа на аудиовизуелните права, како и претставниците на Меѓународното здружение на филмските производители (FIAP), дистрибутери (FIAD), други автори (FERA), големите американски компании и други.

Состанокот се одржа во Лисабон од 25 до 28 мај 1997 година во новиот Аудиовизуелен центар. Домаќин на средбата беше Кинотеката на Португалија во соработка со Кралскиот филмски архив од Брисел и Холандскиот филмски музеј од Амстердам.

Темата на состанокот беше посветена на правата на архивите и нормализацијата на односите меѓу филмските архиви и носителите на законските права. Главен акцент беше ставен врз анализата на практиката на филмските архиви, размена на искуства и гледишта меѓу архивските институции од една страна и филмските производители, здружението на режисери, дистрибутери и други соработници во процесот на создавање на филмското дело, од друга.

Оваа стручна средба според својата програма имаше работен карактер, а целта беше да се надминат недостатоците согледани во практиката на европските филмски архиви и да се пронајде платформа за воспоставување нови односи со филмската индустрија. Инаку, сè уште, во сила е Спогодбата т.е. наметнатиот Договор од страна на Здружението на продуцентите кој во целост го оневозможува дејствувањето на филмските архиви, односно ја доведува во прашање нивната работа поврзана со заштитата и реставрацијата на филмската граѓа, статусот на архивската граѓа која со години се чува во архивските институции, а истовремено го оневозможува и нејзиното користење.

НОВ КУЛТУРЕН И ИСТОРИСКИ КОНТЕКСТ

Ваквите, со години натрупани проблеми во новиот историски контекст и културолошкото опкружување при создавањето на Обединета Европа бараат поинакви решенија, протек на информации и достапност на аудиовизуелните медиуми. Овој затворен и застарен приод, кој е логичен од гледна точка на заштитата на продуцентските и авторските права, мора да се соочи со текот на времето во кое има експлозија од информации (пр. преку Интернет), па ги отвори и ги урна бариерите кои во политичка смисла се урнати со Берлинскиот сид.

По многугодишна успешна работа на филмските архиви (посебно во педесеттите години кога се основаат голем број нови архивски институции кои се занимаваат со аудиовизуелната граѓа и со помош на државата работат на собирање, обработка и заштита на филмското наследство) потребно е да се редесфинираат одредени членови од Спогодбата направена во почетокот на седумдесеттите години.

Статичната позиција на продуцентите и сопствениците на правата на филмската граѓа бара да се изградат односи на доверба меѓу филмските производители и филмските архиви, поинакви и ефикасни договори и механизми на заедничка соработка, посебно за чувањето и трајната заштита на европското филмско наследство. Без вакви односи, генерациите што доаѓаат нема да можат да ги запознаат и истражуваат класичните дела на филмската уметност.

Прифатлива појдовна точка може да бидат размената на мислења и изградбата на нови стратегиски пристапи во работата на филмските архиви, но и сосема поинаков однос на филмските продуценти кои не го сфаќаат фактот дека филмските архиви со години работат врз реставрацијата и заштитата на филмското наследство.

Факт е дека некои држави вложуваат големи финансиски средства за реставрација и заштита на филмската граѓа, градат скапи депоа и обезбедуваат услови за нејзина трајна заштита. Овие аргументи не може едноставно да се отфрлат или игнорираат во согледувањето на потребата за поинакви односи меѓу продуцентите и филмските архиви чија соработка треба да биде комплементарна, а не спротивставена. Станува збор за партнери, а не за противници.

Не може подеднакво да се толкува спомнатата Спогодба или Договор, зависно кој како ја вика, во почетокот на седумдесеттите, осумдесеттите или пак на крајот од деведесеттите години од овој век, само од формално-правен аспект и од аспект на носителите на продуцентските или другите авторски права.

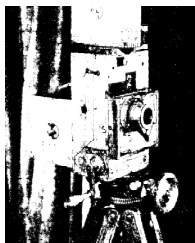
Останува отворено прашањето на сопственост на филмската граѓа во одделни земји, посебно онаму каде што националните кинематографии, односно годишното производство на филмови е финансирано од државата со 60, 80 или повеќе проценти од вкупниот буџет определен за филмска дејност. Затоа мора да се најде решение и правно толкување на проблемот.

Во донесувањето нови ставови спрема продуцентите и решавањето на проблемот за трајно чување на филмската и другата аудиовизуелна граѓа, неизбежна е дискусијата за правата на архивите кои со години чуваат одредена филмска граѓа, често без никаков надоместок. Значи следува прашањето што со нивното право на користење и презентација на филмската граѓа во рамките на киносалите кои се во сопственост на филмските архиви и тоа не само во научни и образовни цели, туку и во поширока смисла на ширење на филмската култура меѓу поголемата граѓанска популација?

Досегашните клучни документи кои се однесуваат на заштитата на подвижните слики (Препораката на УНЕСКО за заштита на подвижните слики од 1980), или аудиовизуелното наследство (Европската конвенција за заштита на аудиовизуелното наследство, Нацрт од 1996) се од стратеска природа. Тие имаат цел да ги натераат државните органи да пријдат кон ефикасно решавање на проблемот на заштита посебно на филмското наследство, а сè заради поразителните историски сознанија за кривката на овој медиум, како и трагичната судбина на уништување на вкупното филмско наследство, 90% од пионерскиот период (првите десет години од овој век), 60% на преминот од нем кон звучен филм (крајот на дваесеттите и почетокот на триесеттите години) и исто толков процент на уништена граѓа по исфрлањето од употреба на запаливата филмска лента и употреба на незапалива (почетокот на педесеттите години).

Спогодбата од 1971 година денес ја доживуваме како остаток од едно време и сфаќања и е во спротивност со интенциите на современиот цивилизациски пат за пристапност на секого до потребните информации, идеи и желби - заедничкото културно наследство да стане заедничко богатство.

**СПОРЕН ДОКУМЕНТ:
GENERAL REGULATIONS CONCERNING TRUST DEPOSIT OF MOTION
PICTURE PRINTS WITH FILM ARCHIVES (ОСНОВНИ ПРАВИЛА КОИ СЕ
ОДНЕСУВААТ НА ДОБРОВОЛНО ДАВАЊЕ ФИЛМСКИ КОПИИ НА
ФИЛМСКИТЕ АРХИВИ), ПАРИЗ, 1971 ГОДИНА**



Бидејќи овој документ никогаш не бил објавен, ниту коментиран во нашата стручна архивска јавност, ги изнесувам основните акценти за да може подобро да се разберат гореизнесените постапки на одделни европски продуценти, како и ригидниот став на американските продуценти спрема филмските архиви и користењето на филмската граѓа.

Сево ова денес резултира со уништување на филмските копии кои во нашата земја се прикажувани во последниве седум години, односно од моментот кога се потпишани договорите со големите американски компании за наем на нашите киносали. Тие земаат профит од нашиот пазар, го користат просторот и времето на националната кинематографија, а не чувствуваат обврска на Националната конотека да ѝ остават една копија од прикажаниот филм. Подобро би го унишtile.²

Овој документ којшто одредени архиви го нарекуваат Спогодба, а повеќето наметнат Договор во Париз на 19.03.1971 година го прифати Генералното собрание на Меѓународното здружение на филмски архиви (FIAF).

Според основната определба поимот "print"-копија во себе ги вклучува секоја позитив или негатив филмска копија или кој и да било друг материјал којшто со својата репродукција може да создаде слика. Во почетокот ваквата формулација на документот се однесуваше на филмската лента, но според ширината на формулацијата денес може да се примени и на видеото и другите електронски медиуми.

На архивите им се дозволува заштита на филмовите, но исклучиво филмската граѓа дадена на "trust" депозит (денес вообичаен термин е "voluntary deposit" - доброволен депозит), да се користи за истражувачки и образовни цели, како посебна уметност или историја на филмот.

Понатаму во Спогодбата се наведува дека архивите никако не смеат да го оштетат или со својата дејност да влијаат врз уметничките или комерцијалните права на еден филм.



"Trust" депозитот е основан врз база на заедничка доверба и тука не спаѓаат правата на умножување или каква било репродукција, како и прикажувачките права надвор од горенаведените истражувачки и образовни цели.

Секоја копија којашто се чува во филмскиот архив е во сопственост на продуцентот без разлика како е добиена и кој ја финансирал нејзината изработка, таа мора да му се врати на продуцентот еден месец по неговото побарување.

И во случај кога копијата е изработена со средства на архивот, државата или друга финансиска помош и тогаш е во сопственост на продуцентот. Продуцентот има право да си ја земе, а на архивот да му надомести за лабораториските трошоци.

Филмовите смеат да се прикажуваат само на определени групи ("bona fide students and film professionals"), студенти или професионалци ангажирани во сериозни научни или образовни проекти.

**„Децата на
рајот”
(Марсел
Карне, 1945)**

Просторот каде што се прикажуваат филмовите мора да биде проекциона или некоја друга киносала што ја користи архивот за свои потреби. Ниту едно друго прикажување не е дозволено без одобрение од продуцентот.

Кога станува збор за преземање мерки на заштита и реставрација и притоа изработка на нови изворни материјали или копии и тогаш продуцентот по прецизно направениот опис на филмската постапка од страна на архивот, треба да даде одобрение. Веднаш по изработката архивот е должен материјалите да му ги даде на продуцентот.

Архивот никако не смее без одобрение на продуцентот да позајмува, или чува материјали, посебно не надвор од земјата или нив да ги дава на користење.

Правото на продуцентот важи дури и по истекувањето на лиценцното право. Копијата останува засекогаш на располагање кај продуцентот.

Во случај кога сопственикот на филмот е непознат или ако продуцентот престане со работа, филмскиот архив е должен да се обрати до Здружението на продуцентите во својата земја или таму каде што работодавецот продуцентот и да ги бара правните наследници и носителите на продуцентските права.

Кога станува збор за придружните материјали на филмот (посебно фотографската граѓа), за секоја репродукција или презентација филмскиот архив мора да добие одобрение од продуцентот. Дозволена е презентација само во рамките на просториите на филмскиот архив.

СТРУЧНИ МИСЛЕЊА НА ЕКСПЕРТИТЕ ЗА АУДИОВИЗУЕЛНОТО ПРАВО

Стручните толкувања на правните експерти, универзитетските професори и познатите правници кои со години се занимаваат со проблемите на аудиовизуелните права (Marc Wehrlin, Zurich и Alain Bernboom, Bruxell), на собирот во Лисабон наликуваа на „мрачна“ визија за тоа како сега и во иднина филмските архиви заедно со продуцентите треба да работат на заштитата и презентацијата на филмското наследство како дел од вкупното културно наследство.

Речениците како што се:

- господа архивисти, ако ја имате копијата тоа не значи дека го имате и правото за нејзино прикажување,
- copyright е приватно право, секогаш припаѓа некому,
- копијата на филмот без тоа право не може јавно да се прикажува,
- секое прикажување на филмот е јавно и за тоа е потребно одобрение од продуцентот и слично, се основните начела на секоја правна држава која своите дејности ги темели врз основа на меѓународно усвоените документи, правила, договори и сл.

Но и присутните експерти признаа дека сепак е потребно да се прават отстапки коишто ќе им овозможат на филмските архиви без пречки да ја вршат својата работа и да ја користат филмската граѓа, а новите правила треба да се градат врз основа на долгогодишната архивска практика.

Почитувањето на интелектуалното наследство (intellectual property) во согласност со воведувањето на правните норми и почитувањето на меѓународните закони, конвенции, спогодби и други правни документи на ниво на цела Европа, посебно се однесува на земјите во транзиција кои не ги почитуваа меѓународните спогодби, конвенции како и правото на приватна и интелектуална сопственост.

Кога станува збор за почитување на авторските и сродните права националните законодавства се должни да ја почитуваат Бернската конвенција за авторски права, а секој филмски архив одговорно треба да приј-

де кон заштита, но и да ги почитува правата на сопственост на филмската граѓа создадена во друга држава, бидејќи тоа значи почитување на меѓународниот правен систем и на културното богатство на другите народи.³

Според правниците, од правен аспект е многу тешко да се пронајде некаков излез од Спогодбата од 1971 година и постојните проблеми во односите меѓу продуцентите и филмските архиви. Станува збор за правен документ кој како правно-важечки е прифатен од страна на Меѓународното здружение на филмските архиви (FIAF).

Односот меѓу филмските архиви и продуцентите треба да се темели врз заемно почитување, коректен однос и договор, а законскиот депозит (legal deposit) не го решава прашањето на copyright-от бидејќи продуцентските и авторските права им припаѓаат на оние што го создале филмското дело. Секогаш е нужен договор со сопственикот или авторот, односно со авторите на филмот.

За повеќето присутни стручњаци во Лисабон, прашањето останува отворено, бидејќи Меѓународното здружение на филмски архиви (FIAF) со години не иницирало нови предлози, ниту, пак, настојувало да промени некои членови од Спогодбата, посебно оние што се однесуваат на реставрираната филмска граѓа, нејзиното трајно чување, или пак на филмските копии кои се изработени со финансиска поддршка на државните органи.

Здружението на филмските автори (FERA) и УНЕСКО имаат заеднички став дека треба да се влијае врз органите во Советот на Европа и да се покрене иницијатива за воспоставување дијалог за создавање нови односи со продуцентите.

СТАТУСОТ НА ФИЛМСКАТА ГРАЃА И ФИЛМСКИТЕ АРХИВИ

Филмските архиви секоја граѓа ја добиваат по различни основи, како депозит, законска обврска, доброволно давање, позајмување, подарок или купување, при што во секоја ситуација филмскиот архив е во различен однос кога станува збор за сопственост на граѓата.

Во заблуда се филмските архиви кои мислат дека ако одредена копија ја добиле со размена или ја купиле, можат слободно јавно да ја прикажуваат или да изработат нова. Продуцентот ги има правата на сопственост и врз купената или разменетата копија, а правото на прикажување може да се добие по купувањето лиценца, обично на пет години.

По тие пет години копијата повторно го има истиот статус: филмскиот архив не смее да ја прикажува освен во образовни и научни цели и тоа во своите простории, за што сè додека не се изменат односите меѓу кинотеките и продуцентите отворено е прашањето за прикажување во киносалите на кинотеките и филмските архиви. Истото важи и за реставрираните копии, ако тоа не е направено во согласност со продуцентот. Секако дека ниту еден продуцент нема да се согласи одреден филм да се реставрира ако потоа ги изгуби правата на користење на новите или изворните материјали од филмската копија, односно ако не може да ги применува продуцентските и правото на copyright, кои во себе ги вклучуваат авторските и сродните права.

Сè додека во целост не се реши прашањето, на пример, во нашава земја (Хрватска) **на сопственост на филмската граѓа**, која главно е создадена со финансирање од државата, останува отворен и се отвараат уште низа правни проблеми кои се однесуваат на статусот на филмската граѓа во Кинотеката на Хрватска како Национален филмски архив задолжен за трајно чување на националниот филмски фонд.

Во ситуација кога доаѓа до трансформација на одредени филмски продуцентски куќи, независно дали во акционерски друштва (Јадран филм, Загреб), или приватни претпријатија (Croatia film) се наметнува прашањето, дали приватниот сопственик или акционерите кои ги купиле овие продуцентски куќи имаат право на сопственост на филмовите снимени од 1945 година до денес, кога овие се финансирани 60-80% со државни средства? Тука се отвора и прашањето на правата на продуцентот, бидејќи според нашиот закон продуцентите не се автори на филмот. Авторските права не се спorni.

Хрватската кинотека, како Национален филмски архив, тие филмови ги примила на трајно чување. Таа ги заштитува и обработува со средства од Министерството за култура и според Спогодбата дали значи дека освен за научни и образовни цели нема право да ги презентира пред јавноста?

Примерот со нашата земја (Хрватска) е идентичен со многу земји од бившиот комунистички систем каде што постоеја „државни“ кинематографии, финансирани и строго контролирани од страна на државата. Затоа за земјите од Западна Европа донекаде е разбирлива примената на спогодбата и последиците кои произлегуваат од неа.

РЕПРОДУКЦИСКИ ПРАВА ИЛИ ПРАВО НА РЕПРОДУКСИЈА

И покрај тоа што филмските архиви немаат право да вршат умножување т.е. репродукција на доверениот филмски или придружен материјал на филмот, одредени филмски архиви се во заблуда мислејќи дека Спогодбата се однесува само на филмската копија, односно на филмската лента.

За жал, забраната се однесува и на умножувањето филмски фотографии, дијафилмови изработени од филмот, плакати и друго. Посебно треба да се напомене забраната за употреба на тонскиот звук, бидејќи гласот на секој актер е заштитен, а во Америка постојат многу строги казни за злоупотреба на човечки глас.

Едноставно не постојат исклучоци кога станува збор за правото на користење на интегралното филмско дело: за секое користење треба да се побара одобрение или да се плати правото на користење.

И филмските архиви кои помалку се занимаваат со позајмување и прикажување, а повеќе со обработка на филмската граѓа и при заштитата и реставрацијата треба добро да ги знаат правата на позајмување и изнајмување филмови (rental&lending rights), бидејќи токму при позајмувањето и изнајмувањето на филмови се јавуваат недоразбирања меѓу одредени кинотеки, филмски музеи, архиви и продуценти, односно здружението на дистрибутери (FIAD) кое во себе ги обединува филмските дистрибутери коишто вршат продажба на правата на одредено време (лиценца) или позајмување на филмови.

Факт е дека многу филмски архиви секојдневно им прават големи услуги на продуцентите, реставрирајќи одредени филмови, со што овозможуваат нивно повторно експлоатирање, или изработувајќи нови меѓуматеријали за повторна репродукција на филмот. Сево ова се прави со цел да се заштитат оригиналните сликовни и звучни записи, тоа се т.н. сигурносни копии (safety copies).

Поинаков начин со кој филмските архиви им помагаат на продуцентите е прикажувањето на одредени филмови, циклуси или автори, со што ги извлекуваат од заборав и ја предупредуваат културната јавност на неспорните вредности кои со комерцијална експлоатација доживуваат повторен комерцијален успех.

Овие податоци за секојдневната работа на филмските архиви и векот на филмот покажуваат дека работата на филмските архиви секогаш е во корист на продуцентите и токму затоа на архивите треба да им се овозможи во рамките на своите можности да вршат заштита, презентација и вреднување на филмското наследство.

Што се однесува, пак, до проблемот на прикажување треба да се потсетиме на Бернската конвенција која не признава разлика кога станува збор за прикажување во училишта, универзитети и сл. Секое прикажување подлегува на критериумите за јавно прикажување, а со тоа автоматски ги допира прикажувачките, продуцентските, авторските и сродните права. Затоа и тука важи истото правило од Спогодбата, од 1971 год., за односот меѓу продуцентите и филмските архиви.



„Доктор
Живаго“
(Дејвид Лин,
1966)

НЕДОРАЗБИРАЊА ОКОЛУ ЧУВАЊЕТО НА ФИЛМСКАТА ГРАЃА - ЗАКОНСКИ И ДОБРОВОЛЕН ДЕПОЗИТ (LEGAL AND VOLUNTARY DEPOSIT)

Во 1980 година УНЕСКО донесе Препорака за заштита на подвижните слики како резултат на податоците за уништување на филмската граѓа. Според неа земјите кои во своето законодавство го немаат регулирано овој проблем се должни да донесат одлука со која ќе се реши филмската граѓа да се чува во националните филмски архиви. Во Препораката, исто така, се наведува дека секој продуцент, една година по создавањето на филмот, е должен оригиналните изворни материјали, слика и тон и една некористена копија со посебен квалитет да ги даде на заштита и чување во надлежниот филмски архив.

Хрватскиот закон за кинематографија од 1976 година ги обврзува сите филмски производители од секој нов филм да депонираат една неко-

ристена копија со посебни квалитети, за заштита во Кинотеката на Хрватска, за којашто Министерството за култура ги одобрува потребните средства. А со новиот закон за архивска граѓа од септември 1997 година, се предвидува задолжително депонирање на оригиналните филмски материјали во Кинотеката на Хрватска, една година по создавањето на филмот.⁴

По повод сто годишнината на филмот во Советот на Европа се формираше посебна експертска група со задача конечно да го дефинира проблемот на заштита на европското аудиовизуелно наследство и тоа со три главни цели:

- да се реализира обврската за депонирање копии во Националните филмски архиви, бидејќи многу земји, посебно оние во транзиција, сè уште, не ја регулирале законски,
- да се спроведе задолжителна заштита на изворните филмски материјали со што би се контролирала нивната употреба,
- да се зголеми улогата и компетенцијата на Националните филмски архиви, посебно во земјите каде што основната задача на заштита на националниот филмски фонд на повеќето филмски архиви, кинотеки или филмски музеи (пр: Франција, Италија, Германија) не е јасна.

На веќеспомнатата Осма министерска конференција на Советот на Европа во Будимпешта, август 1996 година, се водеше остра расправа околу поглавјето во Конвенцијата кое го дефинира депонирањето на филмската граѓа. Претставниците од Велика Британија поднесоа вето до Владата околу донесувањето на оваа Конвенција. Ним им се придружија и претставниците на Холандија изнесувајќи го ставот дека чувањето на аудиовизуелната граѓа може да биде само на доброволна основа (voluntary deposit) и затоа не прифаќаат чување на копија (сигурносна) во Националните филмски архиви. Преостанатите 40 земји кои беа подготвени за дискусија и прифаќање на Нацрт-конвенцијата беа непријатно изненадени од острината на оспорувањето на овој прв напор за заштита на европското филмско наследство.

За тоа колку длабоки корени има овој конфликт најдобро зборува податокот дека до денес не е направен ниту еден обид да се доврши постојниот или да се изработи нов Нацрт за Конвенција за заштита на европското аудиовизуелно наследство. Всушност не е исполнето договореното, односно заклучокот на Претседателството на Советот на Европа да се заврши целата работа до крајот на 1997 година.

Експертите кои ја познаваат оваа проблематика добро знаат дека гледиштата се наполно спротивни и дека е невозможен компромис бидејќи од една страна се европските земји свесни за загрозеноста на својот национален филмски фонд, а од друга е Велика Британија која има идентичен став со големите американски продуценти кои ги бранат интересите на продуцентите и не сакаат да прифатат никаква отстапка кога станува збор за основната заедничка цел, која тргнува од општо прифатениот став дека секое филмско дело не е само комерцијално, туку, пред сè, културно богатство, дел од севкупното европско и светско културно наследство.

Најверојатно излезот е во усвојувањето на Етичкиот кодекс за отворање нови иницијативи за промена на непотребно спротиставените ставови на филмските архиви и продуценти.

ЕТИЧКИ КОДЕКС - CODE OF ETHICS (НАЦРТ)

Етичкиот кодекс на филмските архиви за првпат по Конгресот на FIAF во Колумбија (април, 1997), поцелосно разгледуван меѓу филмските архиви е на спомнатиот состанок во Лисабон, 1997 година, во присуство на

претставници на европските филмски архиви, правни експерти, претставници на FIAF (филмски архиви), FIAP (продуценти), FIAD (дистрибутери), FERA (филмски автори) и други гости.

На Собирот беа прифатени основните одредници за овој Нацрт, работени од претставниците на белгискиот, холандскиот и португалскиот филмски архив, потоа Извршниот комитет на FIAF, а со помош на правни експерти за аудиовизуелна граѓа. Поради фактот што еден документ, како овој, првпат се појавува во нашата јавност потребен е и стручен коментар.

Во Преамбулата на Нацртот на Етичкиот кодекс се утврдува дека филмските архиви се „чувари“ на светското филмско наследство и нивна одговорност е да го заштитат и на идните генерации да им го остават во што подобра состојба трудејќи се да ја зачуваат интегралноста на секој дел според авторската идеја.

Филмските архивисти се должни да ја почитуваат изворноста на материјалот и при постапките на заштита да ги почитуваат основните карактеристики на филмското дело (од форматот, па натаму). Филмските архивисти ќе направат сè филмските дела да бидат достапни за сите што се заинтересирани за научни истражувања, образовни активности и јавно прикажување.

Во поглавјето „Права на колекциите“ - The Right of Collections се утврдува дека филмските архивисти во својата работа секогаш ќе ја почитуваат интегралноста на филмското дело и нема да подлежат на притисоци за каква било цензура или на други обиди за фалсификување на историјата.

Архивистите никогаш нема да ја жртвуваат потребата од долготрајни истражувања за заштита и чување на филмската граѓа заради комерцијални цели. Нема да дозволат користење на филмската граѓа и употреба на уникатни филмски материјали поради ризикот од нејзино уништување.

Архивистите се должни да ги преземат сите потребни мерки со коишто ќе се обезбедат сигурни услови на чување на филмската граѓа. При реставрирањето на филмската граѓа тие ќе ги комплетираат деловите кои недостигаат или ќе го отстранат тоа што со текот на времето е додадено, а не му припаѓа на оригиналот, секогаш имајќи ја предвид изворноста на филмското дело.

Во поглавјето „Правата на идните генерации“ - The rights of Future Generations се истакнува свесноста на филмските архиви за одговорноста дека филмската граѓа треба да се зачува за „навек“, поради што тие ќе се спротистават на секаков притисок (надворешен или внатре во институцијата), кој е спротивен на основните архивистички постапки на прибирање и трајно чување на филмската граѓа, за отстранување или уништување на материјалите од своите фондови.

Во поглавјето „Права на создавачите“ - The Rights of Creators се вели дека филмските архиви ќе ги почитуваат правата на авторите, вклучувајќи ги сите соработници кои го овозможиле создавањето на филмското дело. Тие ќе спречат секаква манипулација со филмското дело со која би се девалвирала намерата на авторот при создавањето на филмското дело.

Според поглавјето „Право на користење“ - Exploitation Rights филмските архивисти треба да бидат свесни дека материјалот кој го имаат на чување истовремено претставува комерцијална, но и уметничка „сопственост“ т.е. вредност. Тие во целост ќе ги почитуваат правата на сопствениците, правата на копирањето, како и другите комерцијални интереси.

При изнајмувањето на копиите за јавно прикажување ќе го почитуваат фактот дека тие се користат за културни или образовни програми. Ниту едно прикажување нема да се соочи со комерцијално користење на

одреден филм. Проекциите ќе се одржуваат во просториите на филмскиот архив или под негова контрола.

Секое прикажување ќе биде некомерцијално, односно евентуално остварените финансиски средства ќе се користат за заштита и реставрација на филмовите.

Правото за прикажување на филмови од својот фонд што ќе го добие некој филмски архив ќе се прошири како заедничко право (common rights) на здружението на архиви (pool) кои веќе добиле таков статус и тоа со билатерален договор.⁵

Филмските архивисти нема да соработуваат во трансакции поврзани со прикажување или набавување филмови кои на каков било начин ги доведуваат во прашање правата или угледот на филмските архиви.

Во поглавјето „Права на колегите“ - Rights of Colleagues се наведува дека архивистите веруваат и во согласност со тоа дејствуваат врз база на слободната размена на знаења и искуства, а сè со цел да им се помогне на другите во развојот на архивскиот идеал за чување и заштита на филмската граѓа. Тие ќе работат во духот на соработка, не натпреварувајќи се со колегите архивисти во сопствените или сродни институции.

Архивистите нема да учествуваат во давањето погрешни информации или во оневозможувањето да се дојде до информација која се однесува на нивниот фонд или областа на истражувањето.

Соработката меѓу архивите и архивистите се однесува на филмската граѓа, начинот на каталогизирање, создавање филмографски податоци, помош во донесување одлуки околу заштитата и реставрацијата на филмската граѓа и друго.

Употребата на туѓи филмски материјали без претходно одобрение или користење без наведување на добиените резултати од истражувачката и архивско-стручната работа, претставува сериозно кршење на професионалните стандарди.

Во поглавјето „Индивидуално однесување“ - Personal Behaviour се утврдува дека филмските архивисти нема да работат против интересите на својата институција, или да соработуваат во проекти кои би можеле да бидат натпреварувачки или да создадат какви било конфликтни ситуации за институцијата.

Архивистите без одобрение нема да:

- создаваат сопствен филмски фонд идентичен со филмскиот фонд на институцијата во која работат,
- прифаќаат соработка во институција или фирма која ја снабдува неговата институција или купува услуги од неа (произведувачи на филм) со цел стекнување финансиска добивка,
- соработуваат со групи чија цел е спротивна на целта на институцијата во која работат.

Овој Нацрт на Етичкиот кодекс изгледа сосема умерено во однос на моменталните проблеми меѓу филмските архиви и продуцентите. Јасно се формулирани обврските на филмските архиви и архивисти, но помалку јасни се обврските на продуцентите и авторите, односно нивната грижа за филмските дела. Во тој поглед, тие треба да им ја дадат потребната поддршка на филмските архиви кои настојуваат најчесто со помош на државата и други донации да го заштитат филмското наследство како дел од



„Антонио од мртвите“
(Глобер Роча,
1969)

вкупното културно наследство.

Инсистирањето на интегралност на филмските дела и документарните записи секогаш било и ќе биде основна задача на филмските и сите други архиви и покрај тоа што најголемата опасност од уништување на архивските документи е намалена по настанатите општествени промени во земјите на Југоисточна Европа и бивша Југославија.

Поради недоволните финансиски средства токму во овие земји под еднакво голема е опасноста од физичко уништување на филмската граѓа и тоа на голем дел од националните фондови, поради несоодветните услови на чување (голем дел од филмската граѓа е на запаливи филмски ленти, потоа процесот на губење на бојата кај колор филмските ленти, синдромот „вински оцет“ - ацетатна подлога кај црно-белите филмски ленти.)⁶

Од претходно реченото произлегува дека ќе имаме „интегрално“ зачувани филмски дела, само што на филмската лента ќе нема ниту боја, ниту целосен звучен и сликовен запис.

Во поглавјето за „Обврските спрема идните генерации“, всушност нема вистински механизми и идеи за тоа како, со заеднички напори продуцентот, авторите и филмските архиви, да ја остварат заедничката цел за зачувување на филмското наследство за во иднина. Сепак, декларативна останува обврската на филмските архиви, посебно на оние во малите земји и земјите во транзиција кои не се моќни без поддршка од државата да ги остварат основните задачи за заштита и чување на филмската граѓа. Во ова поглавје како еднакво одговорни не се ни спомнуваат соработниците, авторите и продуцентите.

Интересно е да се спореди Етичкиот кодекс на филмските архивисти со Етичкиот кодекс на архивистите кој го усвои Меѓународниот архивски совет на 13. Меѓународен конгрес во септември 1996 година. Тој може да се добие од Хрватскиот државен архив во едицијата „Мала књижица“ на архивскиот весник. Сепак тоа не е темата на овој стручен текст.

КАКО ПОНАТАМУ?

По промената на историскиот контекст оневозможениот пристап до класичните дела на филмската уметност или на каков било вид на аудиовизуелен запис е анахроно и спротивно на сите интенции на меѓународниот правен проект и интенциите на слободните земји за протек на идеи, информации и богатства. Затоа филмските архиви се борат за остварување на правата на секој поединец, за исти услови во образованието и увидот во културното наследство.

Филмските и аудиовизуелните архиви вршат стручни задачи поврзани со обработката, заштитата и трајното чување на аудиовизуелната граѓа. Тие ги користат своето знаење и искуство за да го зачуваат аудиовизуелното наследство за идните поколенија. Тоа не значи дека се противници на производителите на филмските материјали, туку си го вршат стручниот дел од работата за заштита и реставрација бидејќи тоа не го прават продуцентите затоа што нивниот интерес се исцрпува со користењето на произведениот аудиовизуелен материјал, најчесто без оглед на последиците или можноста од уништување на аудиовизуелното дело од преголема комерцијална експлоатација.

Работата на филмските и аудиовизуелните архиви е комплементарна, односно се надоградува со процесот на производство и презентација на аудиовизуелното дело.

Промената на сегашната состојба и односот меѓу филмските архиви и продуцентите е можна со изградба на заемна доверба, создавање нов

правен систем кој никој нема да му нанесе штета или да му создава пречки во остварувањето на крајната заедничка цел за трајно чување на аудиовизуелната граѓа за во иднина.

Треба да се користат и новите искуства од **колективните договори** (Collective Administration) создадени во Франција за аудиовизуелната граѓа во нефранкофонските земји. Оваа процедура е во предност бидејќи се преговара од почеток без оптоварувања од Спогодбата за продуцентите и филмските архиви од 1971 година. Преку овие органи полесно се утврдува кога престанува комерцијалниот интерес за некој филм, а со тоа поедноставно се добива одобрение за прикажување.

Сличен е и моделот „Collection Society“ - Доброволна заедничка администрација, составен од претставници на продуцентите и здружението на автори, кој е основан во Швајцарија, а многу успешно се применува во секојдневната практика при користењето на аудиовизуелната граѓа.

Едно од можните решенија е да се изработи Анекс на постојната Спогодба од 1971 година и тоа врз основа на изнесените ставови во Етичкиот кодекс. Така би се рedefинирало прашањето за користење на филмската граѓа, посебно за прикажувањето, а со тоа би се утврдиле принципите околу чувањето на граѓата и статусот на реставрираната граѓа со финансиска помош од државата или други донатори.

Новите електронски медиуми (телевизијата, кабловската телевизија, интернет и др.) без оглед на постојните спротивности на филмските архиви и продуцентите бараат дефинирање на подрачјата на соработка, но и создавање на заеднички ставови.

Во повеќе наврати искажани се блиските ставови на здружението на режисери (FERA) и Меѓународното здружение на филмски архиви (FIAF). Така, на пример, на Министерската конференција во Будимпешта е донесена службена декларација и поддршка за донесување на Конвенција за заштита на европското аудиовизуелно наследство, или во Лисабон начелно е прифатен Етичкиот кодекс и потребата од пронаоѓање нови форми на соработка со продуцентите што е, исто така, еден од начините со кој Советот на Европа преку заеднички настојувања мора да овозможи повторно основање на група експерти за аудиовизуелната област. На тој начин покорисно би се решавале натрупаните проблеми во делот на соработката.

Во Европското здружение на филмски архиви (ACE) треба да се иницира конкретен предлог со кој ќе се дојде до ново уредување во Меѓународното здружение на филмски архиви (FIAF), кое со над стотина членови од разни профили, статуси, програми и интереси станува нетранспарентна и некорисна организација. Оваа организација повеќе обрнува внимание на маргинални проблеми и не им овозможува корисна помош на своите членки, а истовремено не е во состојба да ги утврди основните стратешки правци на развој со што филмските архиви се доведени во пасивна позиција во однос на продуцентите. Како можно решение се наведува **категоризација на филмските архиви** и преговарање со здружението на продуцентите од нови појдовни точки.

Здружението на европските филмски архиви (ACE) мора да користи пофлексибилна и пооперативна форма на организација на филмските архиви која ќе биде свртена кон архивската практика, да го искористи угледот на одредени филмски архиви, добрите односи во веќеспоменатото здружение на автори и да започне одвоени преговори со европските продуценти околу пронаоѓањето на заеднички ставови и да придонесе за цврсто поврзување и грижа околу европското аудиовизуелно наследство.

Без заедничка и конкретна програма на европските филмски архиви за заштита и реставрација на аудиовизуелното наследство и презентација

на класичните европски филмови на коишто засега им останува само билатералната форма на соработка како единствено корисна, ќе исчезнат ваквите филмски материјали.

Прегледот на архивската практика и вкупната состојба околу правните и другите форми на соработка меѓу европските филмски архиви, кои со основањето на Европското здружение на филмски архиви и изработката на Нацртот за Етички кодекс настојуваат да пронајдат нови решенија, не е оптимистички, посебно од гледна точка на вкупната состојба во која се наоѓа и чува аудиовизуелната граѓа. За жал, моментално на овој проблем не му се придава големо значење.

Сите замислени активности околу стогодишнината на филмот во 1995 и 1996 година, па и оние на УНЕСКО околу заштитата на антологиските дела од светското филмско наследство пропаднаа поради недостиг од финансиски средства.

Повеќето национални филмски архиви и други институции кои се грижат за чување и заштита на аудиовизуелната граѓа се препуштени сами на себе и на добрата волја на надлежните министерства во процесот на заштита и реставрација на аудиовизуелната граѓа. Ретки се земјите кои преку донаторства (Велика Британија, Германија, Франција, Белгија) успешно го решаваат проблемот на реставрирање на аудиовизуелната граѓа.

Активното учество на стручни собири и следењето на настојувањата да се унапреди филмската практика или архивското законодавство во другите земји, овозможува целосен увид, но и проверка на своето влијание во работата на правното регулирање на архивската практика, како и навремено преземање на мерки за заштита на националното аудиовизуелно наследство.

Во овој сегмент Европа, сè уште, бара механизми за заедничко дејствување и се обидува да создаде **заедничка стратегија** кон европските, но и кон американските продуценти.

Во тој процес мора да бидеме вклучени не само затоа што хрватската кинематографија во одредени делови е значајна за европското и светското културно наследство, туку и поради тоа што, иако доцна (Хрватската кинотека е основана во 1979 година, поради добро познатите причини на внатрешната политика на бивша Југославија) во работата со продуцентите се создадени односи кои би можеле да бидат пример за темелност, стручност, доверба, конкретни постапки и почитување на продуцентските и авторските права.

Факт е дека Хрватската кинотека е еден од ретките филмски архиви во Европа, кој и без законските обврски за депонирање на изворни материјали успеа во соработка со продуцентите да ги преземе скоро сите изворни материјали снимени во периодот од 1945 до 1960 година. Ова предизвика изненадување кај присутните претставници на европските филмски архиви во Лисабон.

Во натамошната работа, а врз основа на Законот за архивска граѓа и архиви во кој ваквата законска обврска е дефинирана и врз основа на секојдневната практика во работата со продуцентите, треба да се остане на зацртаниот пат и понатаму да се гради доверба и конкретна соработка.

Неслучајно овие два збора се најчесто нагласувани од страна на правните експерти, како пат кој води кон успешно решавање на, во овој момент, спротивставените ставови меѓу филмските архиви и продуценти во Европа. □

*Превод од хрватски:
М. Ѓорѓоска*

Белешки:

1. Кинотеката на Хрватска е член на ова здружение од март, 1997 година.

2. На јавноста не ѝ е познат податокот дека тие компании добиваат 50% од приходот остварен со прикажувањето на филмови кај нас. Ниту една куна не останува за подобрување или развој на хрватското филмско производство. Во подобра ситуација не се ни другите поголеми европски земји како: Германија, Италија дури и Франција која се бори против ваквата монополистичка политика на големите американски компании. И покрај сите противења, сепак, мора да признаат дека 75% од нивните киносали се во рацете на големите американски компании.

3. Американското законодавство строго го контролира почитувањето на сору-
right и тоа преку Federal copy right officea. За разлика од европското законодавство, во американското и продуцентите се автори на филмот. Во Европа заштитата на авторските права на авторот (при што најчесто се мисли на филмскиот режисер) започнува 70 години по неговата смрт. Во САД заштитата започнува со првото прикажување на филмот.
4. Во мојот текст од 1995 година (види Архивски весник год. 38 стр.101-113) детаљно ги објаснувам основните интенции изразени во Нацрт-Конвенцијата за заштита на европското аудиовизуелно наследство, Strasbourg, 1994 год.

5. Идејата за класификација на архивските институции, односно цврстото поврзување на филмските архиви со билатерални договори, на одреден начин е во согласност со предлогот на г-дин Dreier, директор на големата американска компанија Hollywood Classics со седиште во Лондон, која има целосни права за прикажување на американскиот класичен филм во Европа. На состанокот во Лисабон г-дин Dreier изнесе став со кој се предложува Меѓународното и Европското здружение на филмски архиви да изработат класификација на филмските архиви кои во целост ги извршуваат своите задачи за заштита и реставрација на филмскиот материјал. Тогаш може да се направи посебна спогодба и да се дадат права по сосема поинакви цени и услови.

6. УНЕСКО и другите меѓународни институции не ги преземаат потребните акции за да се зачуваат филмовите на запалива филмска лента, односно тие делови на националните филмски фондови да се префрлат на незапаливи филмски ленти. Сите акции по повод стогодишнината на филмот за реставрација на антологиските дела на светскиот филм од опасните процеси на декомпозиција на бојата и синдромот „вински оцет“ кај црно-белиот филм се останати само како декларации. На документирираниот предлог на Хрватската кинотека за заштита на антологиските дела на загрепската школа на цртаниот филм никогаш не стигна одговор.

Извори:

- Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images, General Conference of UNESCO, Belgrad, 1980;
- General Regulations Concerning Trust Deposit of Motion Picture Prints with Film Archives, International Federation of Film Producers Associations Paris, 19.03.1971;
- Code of Ethics, FIAF-ACE, april, 1997;
- The rights Thing, Reader for the FIAF Symposium about Legal Implication of the Archival Work, 17-18 april, 1996, Nederland Filmmuseum;
- Now What?, Report on the Symposium FIAF Congres - 1996. Jerusalem, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, september, 1996;
- Etički kodeks arhivista, Medjunarodno arhivsko vijeće, 13. Medjunarodni arhivski kongres, Peking, rujan (септември), 1996., Hrvatski državni arhiv 1997;
- Konvencija o zaštiti europskog audiovizuelnog nasljedja (nacrt), Vijeće Europe, 1996;
- Zakon o kinematografiji, 1976., izmjenene 1980 i 1990;
- Zakon o hrvatskom filmu (nacrt), Ministarstvo kulture, prosinac 1997;
- Zakon o arhivskom gradivu i arhivima, Narodne novine broj 105, 9.10.1997;
- Kukuljica Mato, Kulturna politika i film, dio projekta Kulturna politika u Republici Hrvatskoj, Institut za medjunarodnu suradnju - za potrebe Vijeća Europe, srpanj, 1997.

ЕЛИЗАБЕТА КОНЕСКА

ПРИЛОГ КОН ПРОУЧУВАЊЕТО НА РАЗВОЈОТ НА ЕТНОЛОШКИОТ ФИЛМ ВО МАКЕДОНИЈА

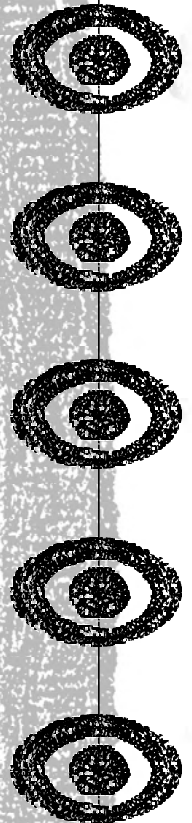


Македонија е земја во која се случиле првите снимателски искуства на Балканот во почетокот на овој век, што ги направиле браќата Манаски. Гледано од денешна временска дистанца тие се првите визуелни регистрирања на етнолошки материјали не само во Македонија, туку и на целиот Балкан. Првата организирана етнолошка филмска продукција во Македонија е направена во средината на овој век, меѓу 50-тите и 70-тите години, кога се снимани поголем број филмови со етнолошка тематика. Од тој период наваму, снимањето на етнолошки материјали преоѓа во тогашната единствена телевизиска куќа и тука терминот етнолошки филм како да исчезнува. Телевизијата во рамките на своите изразни средства, снимените материјали - филмови, серии или емисии со етнолошка тематика ги одредува во документарната, образовната или научната програма, што го отежнува класифицирањето на овие снимени материјали како етнолошки филмови. Поголем дел од овие емисии не се работени во соработка со стручни соработници од областа на етнологијата или фолклористиката, што подразбира и различен пристап во нив.

Последниве децении правењето етнолошки филмови стагнира и денес како да е повторно на својот почеток. Кај нас не постои специјализирана институција која се занимава со организирано снимање етнолошки филмови, или која би вршела прибирање, класифицирање и заштита на веќе снимените етнолошки материјали. Како резултат на ова не само што има недостиг од регистрирање етнолошки материјали, туку оваа проблематика досега не била предмет на посебно интересирање ниту во теоретска смисла.

Во овој момент е неопходно да се рехабилитира и реактивира работата врз етнолошкиот филм во Македонија. Чувањето и преснимувањето на веќе снимените филмови и материјали и нивното класифицирање, делумно е направено во Кинотеката на Македонија. Но, истовремено неоп-

УДК 791.43.039:39(497.7)(091)
Кинопис 20-21(11-12), с.61-74, 1999-2000



ходно е да се работи врз ново регистрирање на етнолошки материјали и нивно реализирање во филмови, бидејќи во Македонија сè уште можат да се најдат изворни етнолошки материјали, автентично зачувани, архаични и атрактивни во исто време.

Последната, не помалку важна постапка за рехабилитација на етнолошкиот филм секако е и начинот како овие филмови да бидат ставени во функција и во потесна научна смисла, и во поширока едукативна.

Ова информативно излагање, се надевам, ќе биде полезно не само како преглед за развојот на етнолошкиот филм во Македонија, туку ќе биде и поттик за оние кои понатаму ќе работат и ќе се вклучат во оваа проблематика.



„Каракачани“ (1955)

Следејќи го хронолошки развојот на етнолошкиот филм во Македонија, може да се забележат осцилации во продукцијата од што произлегуваат три поспецифични периода. Имено, историјата на македонскиот филм започнува со првите регистрирања на „живите слики“ во 1905 година што ги направиле браќата Манаки, кои живееле и работеле во Битола. Овие први историски снимки направени со нивната камера „Bioscope“ бр. 300 покрај историска вредност како филмови или како историски забележани настани, имаат особена вредност и како етнолошки документ. Снимените материјали содржат важни настани и случувања од тоа време од Битола, конзулскиот град во румелискиот дел од Османлиската Империја. Меѓу нив се наоѓаат забележани посетата на последниот турски Султан Решад 5-ти, потоа посетата на српскиот цар, на грчки владика, како и почетокот на Младотурската револуција. Покрај овие снимени материјали,

филмовите од Манаки содржат и сцени од други значајни настани на населението од овој крај, разни јавни дефилеа, селски веселби и свадби, изведување на некои верски обичаи, потоа сточарски миграциони движења и друго. На првите снимени материјали од браќата Манаки од 1905 година се наоѓаат и некои од посепцифичните етнолошки материјали. Снимена е нивната баба Деспина која заедно со уште неколку жени, Влаинки, работи на подготвување предиво за ткаење. Во истото време снимени се ученици, деца во народни носии, на нивниот училиштен час под ведро небо. Ова е воедно и една од воопшто најшармантните снимени сцени во нивните материјали. Иако некои од овие снимени филмови се многу кратки, сепак тие се извонреден визуелно регистриран етнолошки материјал. Тој може да се користи како визуелен извор при реконструирањето на духовната, особено на материјалната култура и тоа најчесто за народна носија и накит, инструменти, покуќнински предмети, архитектура и слично.

И покрај квалитетот кој му соодветствува на времето во кое се создадени, филмовите на браќата Манаки претставуваат извонреден визуелен материјал за расветлување на севкупните културно-историски и социјални околности во тоа време.

Најголем број од филмовите на браќата Манаки денес се чуваат во Кинотеката на Македонија, а најопштите информации за нив се и публикувани. Овие филмови се заштитени од државата и имаат третман на културно наследство.

Периодот од 50-тите до средината на 70-тите години од овој век е вториот позначаен период во развојот на етнолошкиот филм кај нас. Оттогаш започнало првото организирано снимање на етнолошки филмови. Тоа е воедно и најпродуктивниот период на организирано снимање етнолошки филмови.

Местото каде што денес се чуваат првите филмувани материјали, како и најголемиот број од етнолошките снимени филмови е Кинотеката на Македонија. Според класификацијата, направена во Кинотеката, на списокот за етнолошки филм се наоѓаат 20 филмови.

Најстариот снимен филм од овој период е филмот МИРАВСКА СВАДБА, од 1952 година по сценарио и режија на Јово Камберски.

Поголем број од етнолошките филмови од средината на 50-тите години, се продуцирани од тогашниот Етнолошки музеј, од етнологот Вера Кличкова, која била директор на Музејот, во соработка со тогаш единствената филмска кука кај нас, „Вардар филм“. Од вкупно 20-те филмови што денес се водат под името етнолошки филмови, во Кинотеката, на 6 од нив режијата или сценариото се на Вера Кличкова. Филмовите на кои Кличкова работела се снимани меѓу 1954 и 1964 година. Во периодот од 1955 до 1982 година етнолошки филмови снимаат и други автори. Од тоа 5 филма се направени во 1955 година, од 1964 до 1968 се снимени 3 филма, исто толку и од 1971 до 1976 година. Последниот филм од листата на етнолошки филмови, на списокот во Кинотеката, е филмот што е направен во 1982 година.

Етнолошките филмови каде што улогата на режисер или автор на сценаријата ја има Вера Кличкова, од другите во групата етнолошки филмови се разликуваат според методолошкиот пристап кон темата која се обработува. Во нив се опфатени сите детали кои се значајни при обработувањето и прикажувањето на една етнолошка тема. Тие изобилуваат со визуелен материјал, автентичен селски амбиент, во кој учествуваат жителите на селата. Придружени се со автентична музика која е изведена со народни инструменти, песни, фолклорни игри, изведувани од учесниците во изведувањето на обичајот, но и со текст за редоследот на настаните и случувањата и толкувањето на постапките.



Овие филмови биле презентирани на фестивалите за документарни или етнолошки филмови што биле одржувани на тогашниот југословенски простор, а некои од нив добивале и значајни признанија.

Теми кои преовладуваат во филмовите на Кличкова, како и во повеќето други етнолошки филмови се значајните мигови од обредниот живот на човекот, како и познати стопански дејности во различни области во Македонија.

Третиот период од развојот на етнолошкиот филм во Македонија го опфаќа времето од почетокот на 70-тите години, па наваму. Во тоа време филмската куќа „Вардар филм“ во која дотогаш биле направени најголемиот број етнолошки филмови се преориентира, главно, кон снимање документарни и долготражни играни филмови, а снимањето на етнолошки филмови преоѓа во рацете на телевизијата. Тука, речиси, исчезнува терминот етнолошки филм, како и организираното снимање на филмови со етнолошки теми со стручни соработници, фолклористи или етнологи.

За филмовите снимани во Македонската телевизија тешко е во овој момент да се направи вистинска евиденција бидејќи нивната класификација е правена според програмата во која тие биле снимени, а не според обработената тема или област. Тие можат да се најдат во документарната, образовната, научната програма, или во програмата за народна музика.

Она што за нас беше достапно во овој момент беа филмовите или емисиите подготвени во соработка со стручните соработници, етнологи. Интересно е тоа што иницијативата за снимање на оваа серија повторно потекнува од етнологите од тогашниот Етнолошки музеј при Музејот на Македонија во соработка со МТВ.

Тоа се серија филмови направени во почетокот на 80-тите години со етнолошка содржина, главно, од областа на материјалната култура. Во серијата подготвена во образовната програма со наслов ЕТНОЛОШКОТО ПОДНЕБЈЕ НА МАКЕДОНИЈА, има повеќе емисии поделени според теми со различна проблематика. Сите тие се режирани од професионални режисери од куќата. Тоа се:

ТРАДИЦИОНАЛНОТО ДОМАШНО КИЛИМАРСТВО од 1981 и НАРОДНИОТ ВЕЗ 1 и 2 од 1982 од Ангелина Крстева. Во нив е обработена богатата традиција на везењето и ткаењето во Македонија.

Зорка Делиниколава е автор на емисијата НАКИТОТ И КИТЕЊЕТО ВО МАКЕДОНИЈА од 1982 година. Во него се прикажани делови од традиционалниот накит и неговата примена во носијата. Претставен е и дел од занаетчишкиот процес на изработка на металниот накит.

ТРАДИЦИОНАЛНИТЕ КОВЧЕЗИ, автор Милица Георгиева, 1982 година, е емисија во која е даден детален опис на ковчегарскиот занает, потоа многу детаљно е опфатена и претставена функцијата и симболичкото значење на ковчезите, како и нивните естетски вредности.

Во рамките на истата серија, за народната носија во Македонија се направени пет емисии и тоа: НАРОДНАТА НОСИЈА ВО МИЈАЧКО-ДЕБАРСКАТА ЕТНИЧКА ЦЕЛИНА; ГОРНОВАРДАРСКАТА ЕТНИЧКА ЦЕЛИНА; СРЕДНА И ИСТОЧНА МАКЕДОНИЈА И БРСЈАЧКАТА ЕТНИЧКА ЦЕЛИНА. Автор на овие емисии е Аница Петрушева.

За емисијата НОСИЈАТА НА МАКЕДОНЦИТЕ МУСЛИМАНИ автори се Аница Петрушева и Нијази Лимановски. Серијата е снимена во 1982 година, а емисиите имаат должина од 30 до 45 минути. Овие емисии содржат одличен документарен визуелен материјал, и со детаљниот теоретски, стручен и научен пристап сосема си ја извршуваат функцијата на образовна програма каде што се и сместени.

Покрај определената тема која се обработува во повеќето од спомен-



натите филмови, регистрирани се и придружни материјали со сцени од народната архитектура, екстериери со покуќнина и други сцени, главно, од материјалната, но и од социјалната култура.

Други серии и емисии кои спаѓаат во групата што обработуваат теми од етнологијата и од фолклорот, а кои немаат посебен стручен пристап, но вредно е да се забележат поради содржината и материјалот што го презентираат, се емисиите од областа на народната музика. Во некои од нив можат да се видат значајни примери не само на музика, песни и ора, народни инструменти, туку и на некои предмети од материјалната култура како носија, архитектура, покуќнина во ентериери. Посебни 7 емисии за народните инструменти се подготвени во периодот на 1982 година. Тоа се филмови за тамбурата, кемането, зурлата, тапанот, гајдата и кавалот. Во пове-



ќето од нив е даден и детален приказ на инструментите како занаетчиски производи.

**„Тапанхџи“
(1971)**

Од групата документарни филмови каде што без посредство на стручен соработник одредена етнoлошка тематика, многу добро е детално прикажана, се издвојува филмот КАШКАВАЛ НА БИСТРА. Работен според правилата на документарноста, детално е прикажано правењето кашкавал во бачилата на планината Бистра. Деталниот текст и одличниот избор на изворната музика се придружени со богати кадри од стада и бачила на планините. Овој филм е многу успешно документиран етнoлошки материјал. Како вредни по својот квалитет, поради пристапот на обработената етнoлошка тема, тука би ги споменале и емисиите за обичаите под маски од с. Вевчани, Струшко, и за ИСТЕРУВАЊЕ НА ЗЛОТО од с. Бегниште, Квадаречко, направени во 1986 и 1987 година од Иван Митевски.

Во поновата телевизиска продукција на МТВ, во документарната, образовната или научната програма, со етнолошки и фолклорни теми, во соработка со стручњаци, етнологзи и фолклористи се појавуваат повеќе емисии со посериозен научен пристап, но сепак многу малку во однос на тоа колку навистина е потребно. Ке споменеме некои од нив за кои сметаме дека се поважни. Такви се снимените 4 емисии направени во 1993/94 година што се појавуваат како споредбена анализа за некои народни верувања, за народната носија и ткаениците, и народната архитектура во селото Јабланица и две села во Полска, (што произлезе од заедничкиот проект на истражување меѓу Институтот за фолклор од Скопје и Катедрата за етнологија при Универзитетот во Варшава). Автори на овие научни емисии се д-р Танас Вражиновски, д-р Георги Здравев, Аница Петрушевска од Македонија и од Полска проф. М. Покропек и Т. Стрончек.

Научниот филм со наслов ЃУРЃОВДЕНСКИ ОБИЧАИ ВО С. ДЕДИНО, РАДОВИШКО, е снимен по сценарио на проф. Анета Светиева, во Редакцијата за документарна програма, во 1995 година. Проф. Светиева во филмската кука „Вардар филм“ пред 2 години има предадено и две сценарија за снимање на два филма на тема „Обредните лебови во Македонија“ и „Бадник во Кратовско и Кривопаланечко“ кои се одобрени, но сè уште не се започнало со нивно снимање.

Д-р Танас Вражиновски од Институтот за старословенска култура од Прилеп, во 1998 година во Редакцијата за научна програма на МТВ се јавува како автор на сценарио на емисија од областа на фолклористиката, „Митолошки народни верувања“.

Други визуелно регистрирани етнолошки материјали, за кои, исто така, имаме увид, се филмовите снимени во соработка со телевизиска кука, а подготвени од Димитар Узунски, учител од Струмица, долгогодишен надворешен соработник на Институтот за фолклор во Скопје, човек кој има богат личен архив на фолклорни материјали. Телевизиските емисии што ги подготвил Узунски се: ЃУРЃОВДЕН ВО СЕЛО ДРАМЧЕ, ДЕЛЧЕВСКО, во 1989 год., потоа СУРВА ВО СВЕГОР, во кој е опфатен обичајот под маски наречен - сурва, во село Пијанец, исто така, Делчевско, потоа го има изготвено и филмот ПРОЧКА, од истиот крај, а негов прв филм е ПРООДУВАЊЕ НА ДЕТЕ кој е реконструкција на обичајот, направена со фолклорна група, а снимен во студио. Иако аматерски, филмовите на Узунски се вредни како визуелен етнолошки запис, особено што тој имал големо искуство како собирач на народното творештво.

Во институциите од областа на етнологијата или фолклористиката во Македонија од поново време се јавува и спорадично визуелно регистрирање на етнолошки или фолклористички материјал при вршење теренски истражувања. Со ова се занимаваат многу малку етнологзи, главно на волонтерска база и со личен ентузијазам на стручњацие - научници. Оние чии имиња можат да се споменат во оваа група се: д-р Танас Вражиновски научен советник и м-р Љупчо Ристески, асистент, обајцата од Институтот за старословенска култура од Прилеп. Тие работеа на проектот „Митолошки народни верувања“, а последните две години на терен со камерман-аматер правеа и визуелни записи.

М-р Љупчо Ристески, етнолог, од неодамна асистент на Катедрата по етнологија во Скопје, на неколку свои теренски истражувања има и камерман кој под негово водство визуелно регистрира определен ритуален обред. Ристески има изготвено 2 филма: ЃУРЃОВДЕН - ЕРДЕЛЕС КАЈ РОМИТЕ ВО ПРИЛЕП, 1994 и ПОКРСТИ во село Заполжани, Прилепско, во 1995, во соработка со НТВ Прилеп каде што и биле прикажани.



Потоа Владимир Боцев, етнолог-кустос од Музејот на Македонија во Скопје, кој последниве 2 години самиот со камера визуелно регистрира етнолошки материјали и тоа: во повеќе места за обичаите под маски во Македонија, како и за обичаите околу Ѓурѓовден и Митровден и обичаи врзани за курбанот кај православното население. Боцев е автор на филмот со наслов КУРБАН прикажан на 7-от Меѓународен фестивал за етнолошки филм во организација на Етнографскиот музеј од Белград, СР Југославија. Оваа година ја доби наградата за најдобар истражувачки придонес во етнологијата.

М-р Елизабета Конеска, етнолог-кустос во Музејот на Македонија првите визуелни регистрирања на етнолошки материјал ги направи во 1992 година кога живееше со членовите од последната православна словенска енклава која и денес живее во Истанбул.

Од тие истражувања произлегоа и филмовите: ЖЕЛЕЗНА ЦРКВА НАД ВОДАТА, во соработка со документарната програма на МРТВ - Скопје каде што е и прикажан 1993., и ПРАВОСЛАВНИ МАКЕДОНЦИ ВО ИСТАНБУЛ, прикажан на Првиот меѓународен симпозиум за миграциите на Балканот, Скопје, 1994. Филмот ПРОФЕСИЈА ВО ДВИЖЕЊЕ - КРУШЕВСКИ КАЛАЈЦИИ беше прикажан на 13-тиот Меѓународен симпозиум за балкански фолклор, Охрид 1997, како и на 7-от Меѓународен фестивал за етнолошки филм во организација на Етнографскиот музеј од Белград, СР Југославија, 1999 година.

Освен кај студентите на Катедрата по етнологија кои последниве неколку години имаат можност на наставата да им бидат прикажувани и некои филмови со етнолошка содржина снимени во МТВ, а направен според изборот од проф. Анета Светиева, досега овие материјали се многу малку користени во едукативни, па дури и во научни цели.

Овој прилог е направен според дел од расположливите материјали што ни беа достапни од Кинотеката, дел од материјалите од МТВ, како и сознанијата за поновите остварувања на етнолошки филмови реализирани од некои етнологи кои последниве години се занимаваат со визуелното регистрирање на теренските истражувања. Во овие досегашни наши сознанија најверојатно недостасуваат податоци за голем број филмови или снимени етнолошки материјали од богатата продукција создадена во втората половина на овој век во Македонија. Но, бидејќи досега не е направен посебен преглед за целокупното визуелно регистрирано творештво од областа на етнолошкото културно наследство ова се само еден дел од почетоците за натамошните истражувања од оваа област.



„Азот“ (1954)



„Берикет“ (1994)



„Ритам и звук“ (1955)



МИРАВСКА СВАДБА

Режија и сценарио: Јово Камберски, 1953., долж. 518 м, снимен во селото Миравци, Гевгелиско. Во филмот е направена реконструкција на свадбата. Препознатливо во филмот е дека пристапот не е направен од етнолог, дури и коментарот не влева сигурност за точноста на исказите. Направена е драматуршка претстава на свадбата, проследена со лирски текст, а музиката е современа. И овде како и кај други постари филмови од овој тип има изобилство од визуелен приказ за предмети од материјалната култура, автентична носија, архитектура, предмети од покуќнината, дејствија при одредени подготовки, снимки при работа, режење афион и слично, а особено што сето тоа е снимено во 1952 година.

Овој материјал може да послужи за споредба на свадбите снимани во тоа време на различни места, како и да се проследи трансформацијата на свадбата денес во тој крај.

АЗОТ

Режија: Ацо Петровски, сценарио: Вера Кличкова, научно-документарен филм, 1954 год., долж. 819 м, 35 мм. Филмот е реконструкција на некои поважни обичаи од месноста Азот, која се наоѓа меѓу Прилеп и Велес и која е населена со Брсјаци и Мијаци. Етничката разноликост како и изолираноста на ова подрачје придонеле во зачувувањето на архаичноста на многу обичаи. Регистрирани се обичаите за свадба, за негувањето на култот кон мртвите, акцентирана е важноста на земјоделието, сточарството и занаетчиството, како и обичаите поврзани за нив. Филмот изобилува со богат и разнолик визуелен материјал и е проследен со многу детален текст кој ги толкува настаните.



ВЕЛИГДЕНСКИ ОБИЧАИ

Режија: Ацо Петровски, сценарио: Вера Кличкова, 1954, долж. 540 м, 35 мм, Филмот е снимен во селото Грешница, Порече. Оваа област е изолирана и тешко достапна до други центри поради што и има задржано многу автентични обичаи. Филмот, како и претходниот за Азот, изобилува со сцени и детали, како визуелни, така и со толкувања на теоретски дејствија од авторот. Правена е реконструкција на обичајот, иако сè изгледа како да е автентично. Како и кај повеќето филмови на Вера Кличкова движењето на луѓето при изведувањето на ритуалот е многу природно.

ЃУРЃОВДЕНСКИ ОБИЧАИ

Режија и камера: Благоја Дрнков, сценарио и стручна соработка: Вера Кличкова, стручен соработник: Аница Петрушева, 1956., долж. 220 м, 16 мм

Во филмот детаљно е обработен празникот Ѓурѓовден во скопското село Булачани. Во него се препознава стручниот пристап во добро обработената етнолошка тема. Овој филм се разликува од другите по обидот обичајот драматуршки да се претстави и преку љубовна приказна на двајца млади која во сите фази, од запознавањето до свадбата, се протега низ сите дејствија на обичајот Ѓурѓовден. Богатата автентична музика е проследена низ целиот регистриран ритуал.

РУСАЛИСКИ ОБИЧАИ ВО ГЕВГЕЛИСКО

Режија и камера: Благоја Дрнков, сценарио: Вера Кличкова, 1957., долж. 370 м, 16 мм

Русалискиот обичај снимен во с. Миравци и Давутово на Кожув Планина се одржува во периодот на некрстените денови, од Божиќ до Водици, кога се истеруваат или размилостивуваат злите сили и духови.

Правена е реконструкција на обичајот, меѓутоа како и во претходните два филма, бидејќи се работи со жители од селата, каде што е сниман овој ритуал, целата изведба на обичајот изгледа скоро како автентична. Со тоа што во филмот се гледа тенденција кон нагласување на филмските, односно уметничките ефекти. Така, на пример, тоа се препознава преку подготвените фотографски кадри во филмот во некои сцени кај одредени учесници во ритуалот. Потоа нагласување на фолклорот, поточно квантитативна застапеност на песните и игрите во однос на другите елементи.

Без тенденција да омаловажиме одредена проблематика, која секако зависи и од тоа кои исказни елементи доминираат во одреден обичај или обред, туку со желба да направиме динстинкција меѓу филмовите со етнолошка или, пак, со фолклорна тематика, визуелното забележување на фолклорниот материјал, народните песни, ора и музичките инструменти, е многу поедноставно во однос на регистрирањето на народните верски обичаи. Деталите од материјалната култура кои, исто така, се составен дел од секојдневниот и обредниот живот на населението овде е изразен само поплатно и инцидентно, што не е случај во претходните филмови.

РИБАРСТВОТО ВО КАТЛАНОВСКО ЕЗЕРО

Продукција: Етнолошки музеј, режија и сценарио: Вера Кличкова, 1963/64, долж. 320 м, 16 мм

Филмот го опфаќа рибарењето во Катлановското Езеро, пред самото негово исушување како и животот на рибарите од околното село Блаце - Скопско.

Тој содржи голем број детали со кои треба да биде опишан еден занает - еснаф и да се види како функционирало рибарството не само како начин за индивидуално стопанисување и начин на живеење, туку и како начин на економско стопанисување на целото село. Опфатен е и обредниот, и социјалниот, и економскиот аспект на рибарењето во селото.

МАРИОВСКА СВАДБА

Продукција: Етнолошки музеј

Режија: Вера Кличкова, сценарио: Милан Ристески, 1963/64, долж. 600 м, 16 мм

Сниман е во Мариово, во средината на овој век, изолиран регион каде што многу долго време е задржан традиционалниот начин на живеење, а во обичаите се зачувани многу архаични елементи.

Иако е правена реконструкција на обичајот со самите членови од селската заедница, настанот изгледа скоро како автентична изведба на свадбата. Филмот изгледа побогат од претходно споменатите, најверојатно поради тоа што е понов, (технички е подобар), има силни бои што дава поголема живописност во изведбата на свадбените обичаи.

Како и кај повеќето наброени филмови досега недостигаат крупните кадри кои уште повеќе би ги нагласиле споменатите битни подробности. Како еден од последните филмови на Вера Кличкова, филмот е меѓу најдобрите филмови од групата етнографски филмови во Кинотеката. Покрај споменатите ритуални случувања обработени во филмот посебно може да се разгледуваат архитектурата, екстериерно и ентериерно, потоа народната носија и накитот, музичките инструменти, како и музиката и ората.

Во текот на 1955 година направени се уште пет други етнолошки филмови во кои како автори се појавуваат, професионални режисери, сценаристи, писатели.

ГАЛИЧКА СВАДБА

Режија: Ацо Петровски, сценарио: Тома Леов, 1955 год. долж. 487 м, 35 мм

Во филмот е прикажан целиот ред на свадбата во Галичник, која во овој печалбарски крај се одвива само еднаш во годината секогаш на Петровден, а тоа се често и по неколку свадби одеднаш.

Свадбата е доста детаљно работена, зачуван е редот на случувањето, при што помеѓу нив се вметнувани и некои „уметнички“ ефекти. Бидејќи е снимена во средината на 50-тите години се одвива со автентична носија и музика во специфичниот живописен предел на Галичник. Сепак, кога би ги споредиле со филмовите од Кличкова, овде недостига не само стручниот пристап, детаљноста на значајните елементи во настанот, туку и спонтаноста што преовладува во филмовите чиј автор е Кличкова.

Снимените свадби во Македонија од различни периоди и краишта можат да бидат одличен материјал како за компаративна анализа на свадбените обичаи во тоа време, така и за компаративна анализа на свадбените обичаи во истите краишта денес.



РИТАМ И ЗВУК

Режија и сценарио: Трајче Попов, 1955., долж. 564 м, 35 мм

Филмот се состои од повеќе приказни во кои се прикажани позначајни животни настани рефлексирани во фолклорната традиција. Во филмот РИТАМ И ЗВУК е направена реконструкција на повеќе ора од некои обичаи и занаети. Заедно со процесот на работата од некои занаети прикажани се ората за рогузарскиот и калајцискиот занает, потоа орото од русалиските обичаи, како и печалбарското и комитското оро. Сево ова може да послужи како материјал при вршење увид или анализа на одредени обичаи или занаети. Особено ако се земе предвид фактот дека филмот е сниман во времето кога сè уште се работело со автентични народни предмети и амбиенти што се прикажани во филмот.



ТЕНДА

Режија: Ацо Петровски, сценарио: Тома Леов, 1955 год., долж. 420 м, 35 мм

Филмот се поднесува на оследната сточарска номадска влашка група која живее во подножјето на Осоговската Планина, во Источна Македонија.

Заради исклучителноста на материјалот, транспортот на карваните со коњи, привременото мигрирање на цели заедници со сета покуќнина од едно до друго место, изгледа автентичен и многу атрактивен, иако е правена реконструкција. Некои сцени од движењето на карваните, како и подготовките и работата на жените при обработката на волната, многу потсетуваат на снимките што Манаки ги направил во почетокот на веков, исто така, на Власи. Филмот претставува извонреден етнолошки материјал.

ДЕРВИШИ

Режија: Ацо Петровски, сценарио: Тома Леов, 1955 год., долж. 280 м, 35 мм

Филмот се однесува на дервишката секта Руфаи, мистична секта, од Скопје. Тој е значаен и како регистриран етнолошки материјал, и како документарен филм, но за етнолошки му недостигаат повеќе детали. Во овие филмови се чувствува повеќе лирското од фактографското. Овде доаѓа до израз проблемот што темите поврзани со мистичност, наложуваат подобро познавање на една проблематика и затоа бараат поинаков пристап.

СТАРА СКОПСКА ЧАРШИЈА

Режија: Ацо Петровски, 1955, долж. 280м, 35мм
Во него се претставени неколку стари занаети во последниот свој здив. Материјалот е добар само како визуелен запис, бидејќи редоследот на излагањето и на сликите и на текстот немаат особен ред или метода. Текстот е повеќе лирски, преовладува носталгија по изминатото време поради изумирањето на занаетите. Филмот има малку материјал за состојбата на одредени занаети, дуќаните како и делови од Старата скопска чаршија во тоа време.

ПОСЛЕДНИ НОМАДИ

Режија: Бранко Гапо, сценарио: Влада Урошевиќ, 1964, долж. 360 м, 35 мм
И овој филм се однесува повторно на, најверојатно, последните Власи, номади сточари во Европа, но овојпат снимани во периодот меѓу 1962 и 1963 година. Сниман е на три наврата и имало можност да се регистрираат и два настана од животниот циклус на човекот, раѓање на дете, нов член на заедницата и процесијата за иницијација на девојките од заедницата. Филмот има многу визуелен материјал, што може да послужи за преглед на материјалната култура, има и доста коментар, со кој се начнати многу значајни работи од животот на сточарите, од ритуалните обреди, но сепак во сето тоа недостига еден подетален и стручен пристап.

ВИРОВО

Режија: Мето Петровски, сценарио: Петре М. Андреевски, 1968 год., долж. 277 м, 35 мм
Во Демирхисарско, во селото Вирово снимен е валавичарскиот занает, еден од најстарите занаети на овој простор. Иако е филмот краток и доста лирско-уметнички претставен и во текстот и во подвижната фотографија, и во музиката, тој може доста добро да послужи како визуелен материјал во обработката на овој занает.

ДОВИКУВАЊЕ НА ПРОЛЕТТА

Режија и сценарио: Трајче Попов, текст: Богомил Ѓузел, 1968, долж. 380 м, 35 мм
Во овој филм се прикажани дервишките редови од Текето во Призрен за време на новиот верски обред на денот на пролетта. Текстот е со лирско-филозофски пристап. Поради проблематиката на темата, а поткрепено со постојаното автентичното пеење, кое се случува за време на ритуалниот транс, филмот повеќе се доживува психолошки.

ТАПАНЦИИ

Режија: Мето Петровски, сценарио: Петре М. Андреевски, 1971, долж. 410 м, 35 мм
Претставени се мажите од семејството Мајовци, музичари-тапанции од Дебар, кои шест дена во неделата се ковачи, а седмиот свирачи. Филмот е придружен со автентична народна музика, изведувана од тапанциите, со кус лирски текст, но сепак е постигната извонредна претстава за значењето на овие музичари во средината, во општествениот, социјалниот и културниот живот на целиот тој крај. Филмот е еден од подобрите, а можеби и најдобар како пример за изложување етнолошка тематика на уметнички начин, прекрасен спој на етнолошки филмувана тема.



ВИДУВАЊА

Режија: Трајче Попов, сценарио: Столе Попов, 1975, дол. 405 м, 35 мм
Филмот го покажува маскирањето на луѓето од с. Вевчани, струшки Дримкол, за празникот Василица, на 13 и 14 јануари. Филмот е без коментар, со изведба на автентична архаична, но и со современа музика. Иако со доста детали во филмот, целиот приказ изгледа несредено и хаотично. Овде доаѓа до израз потребата од стручен консултант, бидејќи во еден ваков обид, кога во филмот се оди повеќе на реалистичка претстава на една тема, неопходно е да се познава и редоследот и значењето на дејствијата.

НОВ ЖИВОТ

Режија и сценарио: Трајче Попов, 1977, долж. 650 м, 35 мм
Филмот зборува за животот на Каравласите, нивниот традиционален начин на живот како и за вклучувањето во современиот живот на овие луѓе, прифаќајќи нови професии и занимања. Во вториот дел од филмот има повеќе социолошки пристап, прилагодувањето на овие луѓе во новите услови, животот на првата генерација во градот која ја прекинува вековната номадска традиција.

ВРАНЕШТИСА

Режија и сценарио: Мето Петровски, 1976, долж. 317м, 35мм
Филмот е одличен пример како да се пристапи и да се претстави еден занает. Иако без коментар, постигната е сосема реална визуелна дескрипција на прикажувањето на грнчарскиот занает. Претставено како традиција, прво во семејствата, а потоа и во еден одреден крај, со детален опис на грнчарските производи од нивното целосно обликување, произведување и декорирање, потоа пласманот, како и примената на дел од овие садови.

СУНЕТ

Режија: Лаки Чемчев, сценарио: Бранко Варошлија, 1982, долж. 213 м, 16 мм

Овој филм исто како и претходниот, за Вранештица, е одличен пример за тоа како уметноста во филмот и етнологијата се во функција едни на други. Во обичајот е зачуван редоследот на одвивањето на настаните со нагласување на позначајните детали во него. Филмот е без текст, но со многу добро применети визуелни ефекти и со одличната автентична архаична музика е постигната детална визуелна дескрипција на настанот. Преку уметничките претстави во филмот е постигнато и психолошкото доживување на атмосферата, односно случувањата на настаните. □



„Азот” (1954)



„Велигенски обичаи”(1954)



„Ритам и звук” (1955)

БИБЛИОГРАФИЈА

1. Антонијевиќ - Пајиќ, Д. (1984), Нашко Крижнар - Словенски етнолошки филм, Филмографија 1905-1980, Гласник етнографског института САНУ, 33, Београд, с. 176-179
2. Душан, Д. (1979), Етнографске теме на 25-том јубиларном фестивалу југословенског документарног и краткометражног филма, Гласник етнографског музеја, 43, Београд, с. 265-267
3. Душан, Д. (1982), Етнографске теме на 29-том фестивалу југословенског документарног и краткометражног филма, Гласник етнографског музеја, 46, Београд, с. 175-176
4. Душан, д. (1994), Видео-записи обновљених обичаја, Гласник етнографског института САНУ, 43, Београд, с. 181-186
5. Informativni bilten, (1964), Prva smotra etnografskog i folklornog filma balkanskih zemalja, Nis 11-14 decembar
6. Christodolou K., C. (1997), The Manakis Brothers, The Greek Pioners of the Balkanic Cinema, Organization for the cultural caital of Europe, Thessaloniki
7. Каталог Браќа Манаки, (1986), Кинотека на Социјалистичка Република Македонија, Скопје
8. Константинов, П. (1982), Браќа Манаки, Млад Борец, Скопје
9. Група автори, (1996), Творештвото на Браќата Манаки, Архив на Македонија, Матица Македонска, Скопје
10. Кличкова, В. (1961), Фестивал и генерално собрание на меѓународниот етнографски и социолошки филм, Весник на музејско и конзерваторско друштво на НРМ, 4, Скопје, с. 17-19
11. Henley, P. (1985), British Ethnographic Film, Ethnology Today, v. I
12. Хронологија 1895-1995, (1995), Кинопис 13 (7), с. 37-237, Скопје

БЛАГОЈА РИСТЕСКИ-ПЛАТНАР

САБЈЕСТИОТ ТИГАР



днаш одамна, во оние прастари времиња на глобалната немост, приплатен во забаталените агли на немливата пештера, наурез спругнат крај светото огниште кое од темнината и студот го дели, налактен, со дланката в место зглавје, во некаква замајувачка дремка, човекот го виде својот прв филм: почна да сонува. Да го сонува митот за себе. Да се сонува себе бестрашен и неранлив, во битка непобедлив, во ордата единствен, сиот пород негово е потомство, оти тој, кому бесмртноста му е особина, е великиот господар на сè што „земјом хода, водом плива, небом лета“... Беше тоа вака:

Таман порфирот на исток почна да ја дроба темната карпа на ноќта, таман виделината во бели млазеви лавјо млеко почна да прска од вимињата на хоризонтот, тој тргна да потера лов в зори. Расонет и чист, сите красоти отпаднати, сите приштеви и чиреви гнојни подгорени, по кафеавата мазна кожа ниту лузна, ниту рана, само на силните бедра, тој видлив доказ за неговата машка нескротивост, нужно парче крзно од волчица-првостинка. Одеше кротце, од росата миен, лесно пробивајќи си пат низ тревите збушени, низ шибјето и трњето луто, додека косата-откос билје мирисливо од ливадите месечеви, му се препираше со ветрот... Застана нагло, се притаи, клекна, здивот му запре оти, во блискиот честак, ја виде сенката од сабјестиот тигар. Ја виде таа чиста сила од шарено крзно обвиткана, таа стрела испуштена од лакот на бескрајот и се напна пред скок беспрекорен: процени, ја одреди должината на чекорите, ги зеде предвид препреките и скокна. Во рацете немаше ништо, ни остар кремен, ни прат зашилени, оти во тој филм оружјето не му беше требно, ниту од некаква корист, само товар излишен. Оти во овој сон тој без напор видлив, сал со лесен удар на десната тупаница ја здроби озабената тигрова вилица, го уби тоа чудо на закана. Потоа, со неговите заби, го одра и го однесе назад, кај својата орда за



„Охридско
езеро” (1958)

ричниот и приклонувајќи му се на оној на ладната опсудба, ќе дојдеме до конклузии кои со ништо не ќе отстапат од погоре опишаните подвижни слики. Имено, филмот, иако заради технолошките препреки, најдоцна се појавува, сигурно е најатавистичката, а со тоа најелементарната од сите човечки надкомпензации (музиката, сликарството, литературата...) кои, мошне еуфемистички и неточно, уметност се нарекуваат. Токму тој, на најсовершен начин, ја остварува, супстанцијалната човечка потреба, по магиски пат, оти друг не му е познат, да ги разреши клучните колебања на битието, митологички, за миг макар, да се раствори од својата танатофобична структура. Само во филмот тој може да се види себе, илузионистички отелотворен, како натстварен херој кој, без мака, се справува со циновското горило - Кинг Конг или хиперамплифицираниот рептил - Годзила. Само таму тој е она што не му е дадено да биде: „богу подобен по сила и по сетила”, но, пред сè по најзначајната, од човека најкопнеаната божја особина - бесмртноста. Од една страна, а од друга, пак, како и сонот, кој за средишен мотив го има остварувањето на ејдетските желби, и филмот, по принципот на поистоветување со протагонистите, од паднатиот во глибот на бедата општа прави господар на Богатството, а од сакатиот и болниот, од омразениот прави чувар и владетел на Љубовта. Токму од тука произлегува и неговата неверојатна популарност: Многу помалку луѓе ја читаат Библијата, ги пеат псалмите, одат на утринска молитва по храмовите, отколку во кино салите, во таа сакрална темнина каде се одмотуваат нивните целулоидни кумири.

„Охридско
езеро” (1958)



Сите големи филмови, без исклучок, со својата кинестетичка среденост и монтираната експресија, се тука за да нè вознесат горе, отаде хоризонтот на нашите мечти, во блескотните небески вилаети каде сè е пожелно, и можно. Каде за болката и стравот, тој најкус опис на човечката опстојба долу, под покровот од плева свездена, место нема. Та, од тука, филмот е многу помалку естетички објект, отколку куративен медикамент. Оној планетарен лек кој ги вида сите смртни болести на душата затетеравена. □

АЛЕКСАНДАР ПРОКОПИЕВ

ИНТЕРНЕТ НА ДЕЛО

В

идовме колку

Борхес влијаел врз поетичките ставови на постмодерните книжевни теоретичари¹, а од друга страна евидентно е дека водечките, особено француски, постмодерни мислители се широко прифатени на американските универзитети (со препознатливиот американски вишок на ентузијазам). Преку Интернет, пак, користењето на терминот *постмодернизам* влегува во глобална (условно, светска) употреба, со изразено зголемена можност за информирање кај просечниот корисник². Да се дискутира за постмодернизмот станува природно и меѓу т.н. лаици, кои сосем слободно ги користат термините интертекстуалност, маргина, пачворк, набор, цитат... еден малечок арсенал за основно образование на постмодернизмот. Промената на вкусот, и без тоа карактеристична за XX век (што Џило Дорфлес убедливо го покажува врз примерот на рецепцијата на модерната уметност³) станува кон крајот на вториот милениум уште поконфузна. Од една страна е книжевната теорија, сè повлијателна и посамодоволна, со својот метајазик кој освен што има намера, и тоа на необврзан начин, да биде категоријален, посто-



УДК 792.097:791.43/.44 : 681.324
Кинопис 20-21 (11-12), с.77-79, 1999-2000

јано е склон да натрупува нови поими, од друга, пак, се конзументите на литературата, читателите, кои и покрај завршените „прво и второ одделение“ на постмодернизмот, многу повеќе уживаат во „голтањето на освестувачките“ дела на Куело, Мандино, Пек и особено - во гледањето филмови.

Визуелната комуникација станува најпрактикуван и најексплоатиран дел на современата масовна култура. Конзумирањето филмови, ТВ-дневници, серии, спотови, политички, спортски, или музички спектакли, речиси, секогаш миксирани со технолошки пристојно спакуваните реклами, е секојдневна навика на „просечниот“ гледач пред ТВ-приемникот. Често е анализиран односот на тој гледач со т.н. „сапунска опера“, неговото соживување со главните личности на овие долготрајни предвидливи ТВ-приказни. „Јунакот, на некој начин, е бесмртен... Тој е *продолжено* сега, односно ништо, тиква без корен. Од причина што ништо не му се случува (есенција), може да му се случи сешто (егзистенција). Често, во некоја серија, се случува, јунакот да биде убиен по неколкупати. Дури и тогаш, кога, само во долни алишта, тој паѓа од авион во лет, не треба да се грижиме за него. Зашто тој сигурно ќе се врати веќе во следното продолжение, каде што ќе прикажат како го застрелуваат некои лоши момчиња, по сè изгледа меѓународни терористи од лева провениенција“.4 Фабулативната бесмисленост на „сапунската опера“ се покрива со нејзината комерцијалност, што се мери и по бројноста на снимените епизоди, а гледаноста, поткрепена со исто така бесмислени приказни „од животот“ на главните актери, со адекватна медиумска поткрепа, станува вистински и единствен адут за брза заработувачка.

Интересно е како филмот се снаоѓа пред ТВ-експанзијата, освен што е евидентно дека обилно ги пополнува ТВ-програмите (најчесто преку многубројни репризи).

Комерцијализацијата на филмот како да е поврзана со истакнувањето на технолошките квалитети. Најновиот американски,

а под негово влијание и дел од европскиот филм, ги конзумира новите визуелни технологии (видеоигрите, Интернет), а наспроти тоа, ја стандардизира приказната до клише, и тоа најпоедноставено. Омасовувањето на филмската публика, против еден толку агресивен конкурент каков што е телевизијата, се должи и на ефектното „пакување“, извонредната технолошко-компјутерска обработка на филмот. Финансискиот ефект на еден таков добро дизајниран производ (тоа добро го покажуваат енормните бројки), е несомнен.

Но, дали е сосем оправдан негативниот став кон ваквото уметничко испостување во современата ТВ и филмска индустрија, кога таа им обезбедува егзистенција на стотици илјади вработени и задоволство на стотици милиони конзументи? Утилитарната манипулација во медиумите отсекогаш постоела, само што денес е поагресивна и поефикасна. Во некои други сфери, таа можеби сè чини посимпатична, иако го поседува сличниот глад по заработувачка. На пример, користењето на делата на познати ликовни мајстори (Леонардо, Дирер, Климт, Миро, Дали, Пикасо, Магрит) на порцелански чаши,

часовници, маици, чадори, перници, пликови за писмо, дури и на туш - павани, си има своја несомнено користељубива причина, иако дизајнерската уметност често остава впечаток на *постмодернистичка интервенција*. Иако, во случајов, дури и не станува толку збор за „применета уметност“, колку што за *примена на уметноста* во комерцијални цели која публиката со „основно постмодернистичко образование“ може, сосем оправдано, да ја прифати и да ја цени како уметност. Се чини дека е ова добар пример за постмодерната стратегија во освојувањето на пазарот. Додека, модернизмот, со сета своја самоувереност и скандалозност, сакаше да се наметне како елитен, постмодернизмот ги шири рецептивните платоа кон адаптабилните форми на масовната култура. Модернизмот, дури и оној најдопадливиот, е опозитен спрема потрошувачкото општество, постмодернизмот, пак, и кога е „најоткачен“, го почитува.

Така гледано, и заразата на Западниот свет со Интернет почнува да наликува на потрошувачка треска. Моменталниот прис-



тап до знаењето, со што се рекламира интернетската ефикасност, сè повеќе се насочува кон широчината, односно потрошувачка (бизнисот), отколку кон критериумот. Во една типична интернетска дебата, не се пропагираат една универзална правда, дури ни смисла, колку можностите. „Сурфањето“ обезбедува едно такво слободно користење на можностите. Поединецот е навистина заштитен во својата осаменичка потрага. Многубројните корисници на порното на Интернет се еден од добрите примери за безбедното и заштитено користење на „валканата“ стока. За разлика од купувачот на порносписание или видеокасата, тука, на Интернет, конзументот и првиот контакт го остварува без непријатност, без ограничување. Интернет ја нуди таа слобода - секој може да ужива, да се занимава, или да го впишува она што го сака.

Интернет сосем се вклопува во визуелната акумулаторска култура на денешницата, секако поставувајќи сериозен проблем за класичните издавачи на книги. Од најраното детство, идниот конзумент е преплавен со вистинска инвазија на визуелното - ТВ, филм, компјутери - со која е лесно да се навлезе во визуелниот свет и, во исто време, да се навикне на него. А сега, пред еден таков подготвен корисник, се отвора светот без граници - Интернет! Преку web page-от, отворена е и можноста за позитивна сопствена презентација пред светот. Со малку шармантна реклама, а зошто да не, може рамноправно да се вклучи во културната понуда пред заинтересираните конзументи. Навидум, Интернет е навистина ефикасен борец против бетонирањето на културните специфики и разлики, што ги наметнува „глобалното село“. За разлика, на пример, од новата архитектура во источноевропските метрополи, која и покрај сиот нагласен елан во градењето, најчесто, во резултатот, наликува на некој посиромашен американски квартал, содржините на Интернет се евидентно разнообразни и шаренолики, со почит кон различноста.

Прашањето, во целава оваа обилност на понудата, може (малициозно) да се упати кон критериумот. Во еден таков енормен сис-

тем, со постојано натрупување, каков што е Интернет, секоја цензура, па и автоцензурата спонтано слабее. Се чини дека културолозите имаат право кога влегувањето „во игра“ на Интернет го споредуваат со огромен општествен експеримент, без оглед дали учествуваме во него или не, дали сме навивачки или критички расположени кон него.

Тој, едноставно, го покажува постмодернизмот на дело, во неговиот најконзументски облик.□



Белешки:

- 1 Во мојот текст „Борхес и компјутерите“, објавен во „Наше писмо“, бр. 15, 1997
- 2 не можам, без да го прокоментирам често користениот, помоден израз „да се сурфира по Интернет“, што етимолошката врска со „surfing“ = јаване на бранови може да ја оправда единствено преку забавното трошење на времето, а во никој случај со начинот (особено со ризикот и физичката подготвеност) на кој тоа се врши.
- 3 Gillo Dorfles: „Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti“, Mladost, Zagreb, 1963.
- 4 Богдан Тирнаниќ, „Анимирани свет јунака без својстава“, Књижевне новине, Београд, 1.XII, 97, стр. 7.

ЛИК БЕСОН И "ПЕТТИОТ ЕЛЕМЕНТ" НА ИНТЕРНЕТ

ИЗВОР НА ПОДАТОСИ, СИТАТИ И ФАКТИ - WORLD
WIDE WEB

3



а разлика од типичните биографии на многуте про-то-Спилберговци, кои од мали, затворени по своите соби, сонувале да снимаат филмови, Лик Бесон го поминува своето детство во пределите на Медитеранот, постојано во движење меѓу Југославија и Грција, во места во кои неговите родители работат како инструктори по нуркање. По една средба со делфин, на десетгодишна возраст, Бесон сонува да стане морски биолог.

Оваа можност засекогаш ја напушта поради повреда на внатрешното уво, на 17 години, при што засекогаш му е забрането нуркањето. Одеднаш иднината се отвара пред него и тој решава да се занимава со филм. Веднаш по несреќата тој почнува да снима експериментални филмови на супер-8 и го напушта училиштето за да влезе во француската филмска индустрија. Две години подоцна, тој се префрла во Лос Анџелес, за да работи три месеци во срцето на интернационалниот филм.

„Бев тврдоглав како маска. Тргнав за Париз, останав кај еден мој пријател и за неколку недели добив работа во филмското студио. Сакав да работам сè, бев доста силен и секогаш наоѓаа многу работа за мене. Тие први години беа неверојатно тешки. Никогаш и не ми платија за првите две години работа“.

Во 1983, по три години како асистент на режија, Бесон ја доби првата можност да го сними својот прв филм ПОСЛЕДНАТА БОРБА. Филмот поминува одлично - номиниран на многу филмски фестивали, добива 12 награди. По ова следат МЕТРО и ГОЛЕМОТО СИНО, кои го обезбедија местото меѓу првите пет филмови во француската филмска историја.



По масовниот успех на НИКИТА, Бесон го снима ПРОФЕСИОНАЛЕЦ. Од овој филм изгледа дека Бесон влегува во редот на врвните холивудски режисери, за ПЕТТИОТ ЕЛЕМЕНТ сигурно да му обезбеди место на „а-листата“ на режисери.

На американскиот пазар тој го привлекува вниманието со неговиот филм НИКИТА, кој беше интернационален хит. По него е направен и римејк со Бриџит Фонда, кој беше успешно емитуван на американската телевизиска мрежа.

Последниот филм на Лик Бесон ПЕТТИОТ ЕЛЕМЕНТ ги има сите состојки на акционен филм: неверојатни, специјални ефекти, немилосрдно темпо, огромни пушки, силни експлозии, Апсолутно зло кое ѝ се заканува на планетата Земја и се разбира - Брус Вилис!

Иако изгледа дека ПЕТТИОТ ЕЛЕМЕНТ е летниот одговор на „Денот на независноста“, Бесон фактички ја напишал приказната уште додека бил тинејџер.

ИНСПИРАСИЈА

„Живеев 16 километри надвор од Париз. На училиште немаше што да се прави - можеше евентуално да се краде, да се дрогира или да се пуши. Немав ниту пријатели, ниту ТВ, ниту видео“ се сеќава 37-годишниот Бесон. „Беше здодевно. Така тргнав со моето куче да берам печурки и почнав да го измислувам тој свет, за да избегам од овој. Затоа и пишував. На некој начин, филмот ѝ нуди исто такво бегство и на публиката“.

Најдобриот пат за бегство испаднало дека е природата, иако Бесон тврди дека печурките кои ги берел не биле психоделични. Сепак, тој ја опишува природата како „најдобар сценарист на светот“. И по 20 години, тој



сè уште е загледан во секојдневните чуда на универзумот како во стимул за неговата имажинација. „Ако гледате една птица десетина минути, ќе видите дека во неа има многу повеќе научна фантастика отколку во кои било СВЕЗДЕНИ ПАТЕКИ од самиот почеток. Само гледајте во природата: птица или цвет. Си мислите: „Како успева природата да направи такво нешто? Тоа е најголемиот извор на научна фантастика кој постои!“

ССЕНАРИО

Иако приказната претрпела некои измени во текот на двете декади кои биле потребни за да се реализира филмот, сепак основната идеја е онаа за која Лик своевремени сонувал: футуристичка слика на Земјата, каде што откритието на Петтиот елемент - основната енергија која го создава целиот живот - е неопходна за опстанокот на човечката раса.

Бесон не бил свесен дека неговата идеја има корени во митологијата и дека постои и име за неговиот елемент: „Акаша“. Бе-



сон се сеќава: „Кога татко ми дојде до една книга од Платон, на таа тема, тој ме праша: „Знаеш дека твојот филм е римејк на Платон?“ Ја прочитав книгата и бев изненаден од она што Платон го напишал во книгата и она што јас го ставив во моето сценарио“.

Кога се работи за заплетот, Бесон се повлекува во детските години. Тој ја знаел точната историја на секој вид вонземјанин во приказната и направил јазик, за кој има и речник. Ги зел тие идеи и заедно со сценаристот Роберт Марк Кејмен создал архетипска приказна, во која на цивилизацијата и се заканува зло, кое се појавува на секои 5000 години.

„Во основа тоа е приказна за вековната борба на Доброто против Злото, но тука таа е поставена во необичен контекст. Злото е супериорно, Апсолутно зло. Постои само



една работа која му пречи: животот! Злото не е мотивирано од пари, моќ или доминација; не му е потребна енергија да се шири наоколу. Го нарушува животот, го смачкува и неговата задача е да ги уништи мажите, жените, животните, билките дури и светлината. Доаѓа во Универзумот секои пет илјади години да води битка - и секои пет илјади години човештвото го заборава минатото - не може никако да се сети на оружјето што му е неопходно за да му се спротивстави на Злото, кое секој момент треба да се појави. Постојните четири елементи кои го содржат животот: Земјата, Огнот, Водата и Воздухот се неупотребливи, освен ако не се пронајде и Петтиот елемент. Овој елемент се појавува во форма на жена, која ја игра Јовович. Таа е најголемиот претставник на животот и светлината. Вилис е

нејзиниот силен и тивок заштитник. Олдман е злобниот антагонист“.

Во почетниот договор со GAUMONT, Бесон работи на сценариото, без да обрнува внимание на буџетот. На крајот добива 400 страници, кои чинат 135 милиони долари.

„Го обмислував тој свет неколку години. Секое прашање и одговорот на него, повлекуваше нови. Ќе помислите: „Автомобили кои летаат“. Но, како луѓето ќе плаќаат за такси?! Така почнав да го смислувам целиот систем. И кога Далас се враќа дома, се прашувам: „Дали е тоа негов стан или го изнајмува?, така што морав да смислам и цел систем на изнајмување и купување. На крајот тоа беше вистински свет, вистинска земја - знам како функционира сè. Би можел да размислувам за тој град со денови. Дваесетте години кои поминаа од моментот кога го создадов светот, до оној момент кога го завршивме филмот, не беа непотребни. Кога имате 16, 17 години, не знаете многу за животот, па затоа и немате што многу да кажете за него. И тогаш ќе ве снајде животот. Пријателите и родителите умираат, болници, несреќи... Сите тие луѓе околу вас... Потоа, на 30-35 години веќе имате неколку работи кои би сакале да ги кажете. Си помислив дека светот од 23-тиот век е одлична основа за да ги кажам работите кои ги мислам“.

На крајот Бесон го завршува сценариото нешто подолго од стотина страници, со замисла за која (според договорите со продуцентите) биле предвидени 75-80 милиони долари.

„Ќе земете една класична идеја за борбата на доброто против злото и ќе ја ставите во Флаш Гордон - стрипавантура. Најмалку четирипати во филмот имате луѓе кои трчаат наоколу и тврдат дека ќе го спасат Универзумот. Понекогаш од тоа прават и шега - и тоа е неопходно. Морате да се шегувате со тоа, бидејќи тоа е толку класично. Сите сакаат да го спасат светот, а всушност тоа се последните кои би требало да го направат тоа. Темата е многу поважна. Сакав да стигнам до оној момент во филмот, кога Лилу прашува која е целта на спасот на човечкиот живот, кога не знаеме што да правиме со него, освен да уништуваме? Иако е многу смешен, полн со најразлични авантури и ефекти, на крајот од филмот, сепак, си го поставувате тоа прашање. Ова не е „голем“ филм, но не мора да значи дека ако еден филм е авантуристички, мора да е и глупав“.

По неколку месечни подготовки, Бесон собира тим на соработници и оди во Pinewood Studios, Лондон. Изнајмува девет сцени каде што го поставува фантастичниот свет на ПЕТТИОТ ЕЛЕМЕНТ.

АКТЕРИ

МИЛА ЈОВОВИЧ

„Главната женска улога ја игра Мила Јовович, млада актерка со неверојатен потенцијал. За карактерот на Лилу сакав да најдам некој кој не бил виден претходно - посебно сакав да избегнам „референции“ - и некој кој има многу убаво лице, но од онаа убавина која не може да се опише со зборови. Се сретнав со многу модели, но од сите нив Мила навистина ме шармира, уште за време на нашата втора средба, на тестирањата, каде што таа покажа дека е сосема отворена за секакви предлози. Работеше напорно цели осум месеци: пеење, играње, актерство, карате; таа дури и научи 400 зборови на измислен јазик и целиот нејзин дијалог во филмот е на тој јазик. Не сум го гледал ВРАКАЊЕТО ВО СИНАТА ЛАГУНА, но слушав многу за него. Слушнав дека желката е навистина добра во филмот. Сретнав многу девојки. На аудицијата се појавија 8000 кандидати. Од нив избравме 200-300 и почнавме со тестовите. Направивме многу тестови. Физички, Мила има изглед кој не можете точно да го поврзете со едно место или време: таа може да биде од Рим или од Египет, од минатото или од иднината, Нефертити или вонземјанин. Тоа беше првата работа која ме натера да продолжам со напорните тестови со неа. А тие се важни, затоа што гледате со кого си имате работа. Некои од кандидатите не беа подготвени за многу работи. Многу е важна издржливоста, затоа што на снимањето немате време - мора да ги направите работите што ги бараат од вас. Мила издржа сè и многу се трудеше. Беше на самиот раб на издржливоста, но сепак успеа. Мене ми беше тоа необично важно, бидејќи ми требаше некој кој ми верува и кој ќе се обиде да го направи она што го барам од него. На пример, со Мила работевме тестови, во кои ѝ реков дека, да речеме, таа доаѓа од друга планета - никогаш не била на Земјата претходно. Требаше да ги затвори очите и кога ќе ги отвори - да покаже

дека не знае ништо за Земјата, да заборава се што знае. А тоа е многу тешко!”

Сепак, Бесон нуди одлична основа за актерите. Неговиот свет е толку многу разработен, што секој детаљ тој го има во главата. На пример, јазикот на Мондошаваните е јазик кој тој го користел уште како дете во своите обиди за бегство од светот кој го опкружувал. Мила Јовович вели: „Лик ми даде речник, така што целиот дијалог во филмот ми е разбирлив“. Бесон дури има и објаснување за целото име на Лилу. „Таа всушност се вика: Лилу Мина Лекатариба Ламинча Екбат Д Себат. Првиот дел од името на Лилу значи „светлина“, вториот е дел од нејзиното фамилијарно име, третиот дел е името на нејзината династија и последниот значи „седумнаесетти“. Всушност таа е седумнаесеттиот Петти елемент кој е создаден да го спаси светот“.

Се разбира ваквата можност Холивуд не ја пропушта: во книгата за снимањето на филмот, која наскоро треба да излезе од печат, ќе има и речник на 400-те зборови од јазикот на Лилу.

ГЕРИ ОЛДМАН

„Работата со Гери Олдман е вистинско уживање, го сретнав непосредно пред започнувањето на ПРОФЕСИОНАЛЕЦ и соработката започна веднаш. Ангажманот на ПЕТТИОТ ЕЛЕМЕНТ го потврди без воопшто и да го прочита сценариото; затоа и јас реагирав исто кога тој дојде со неговото сценарио „Nil By Mouth“, за кое тој сакаше да биде режисер, а јас продуцент. Одлична лекција во филмската уметност: погледнете го ПЕТТИОТ ЕЛЕМЕНТ - да го наречеме „светол“, авантуристички филм; за разлика од него NIL BY MOUTH е многу личен филм, кој отсликува една сурова слика на општеството, а е направен со истите луѓе.

За Гери Олдман мислам дека е еден од петте најдобри актери во светот. Не можете ни да си замислите што сè може тој актер. Тој во филмот го игра антагонистот - лошиот тип, соучесникот во Апсолутното зло. Основните параметри кои ги имавме за тој карактер беа дека тој многу потсетува на Хитлер, дека е малку комичен и дека секогаш е внимателен кога е во прашање неговиот изглед. Тој е еден од оние типови, кои би купиле слика од

Пикасо, само затоа што таа изгледа убаво над нивната кожена фотелја. Бевме во студиото, подготвени за снимање, Гери беше облечен во костимот на Зорг и зборувавме за „Хамлет“ од Шекспир. Тој ми рече дека пред десет години го играл Хамлет во Лондон - го знае целиот напамет. Мене не ми беше јасно како може да запамети три часа од „Хамлет“ и дали воопшто по тие десет години на нешто се сеќава? Тој рече дека одлично се сеќава



на сè. И почнавме - јас ќе речев: „Втор чин, сцена 3“ - и тој ќе почнеш да го рецитира текстот. Облечен како Зорг, во неговиот вселенски брод!”

Бесон продолжува: „Зорг има важно место во филмот. Неговиот говор за животот е многу важен. Секогаш ги гледате оние христијански луѓе, кои цел свој живот се борат за некоја благородна цел во животот. Всушност, тие убиваат милиони и милиони низ историјата. Тие се борат за некаков кодекс, но попатно горат сè што ќе видат - првиот човек кој ќе рече: „Можеби Земјата е тркалезна“ - тие го палат. И Папата дури пред пет години призна: „Можеби и не требаше да го запалиме човекот!”

БРУС ВИЛИС

„Брус Вилис, пред сè, е многу добар актер. Проблемот е во тоа што „свездите“ од калибарот на Брус Вилис се користат само како ѕвезди, а не и како актери. Брус може да игра сешто, да прави сешто и мислам дека се забавуваше за време на снимањето, баш поради тоа што имаше толку многу работи да направи. Не ја пишував улогата, имајќи го предвид него. Никогаш не пишувам за никого

посебно. Ме интересира да пишувам „целосни“ карактери и потоа да работам на тоа да го оживеам ликот заедно со актерот. Важно е, на крајот на продукцијата да се рече дека ниеден друг актер не би можел да ја одигра улогата. Ми се допаѓа тоа чувство. Кристофер Ламберт беше вистинскиот за МЕТРО, Жан Марк Бар за ГОЛЕМОТО СИНО, или Жан Рено за ПРОФЕСИОНАЛЕЦ.

Кога за првпат го видов Брус Вилис во УМРИ МАШКИ, сакав тој да го игра Корбан. Јас и тој зборувавме неколку години порано - двајцата бевме ентузијастички во однос на идејата. Но, кога дојде време да се снимат филмот, донесовме одлука да не земаме филмски ѕвезди. Сите средства сакавме да ги вложиме во ефектите. Мојот аргумент пред продукциските куќи (Columbia/Tri Star Pictures) беше фактот што во „Star Wars“ немаше ниедна филмска ѕвезда. Она што го продаваше филмот беа одличната приказна и специјалните ефекти. Исто како и за тој, така и



за овој филм, старосната граница на предвидената публика беше од 16 до 26 години - група која не ја интересираат големи ѕвезди, ако успеете да им понудите огромни возбудувања во филмот. Му реков на Брус Вилис дека тој е голема ѕвезда и дека е премногу скап за нас. Нему му се допадна сценариото толку многу, што се согласи на профит од филмот, наместо хонорар на холивудска ѕвезда. Во секој случај: Брус беше совршен за овој филм! Мислам дека ги собори сите рекорди: му го донесов сценариото кое го прочита веднаш, па ме повика два часа подоцна и рече: „Ќе играм“. Помислив дека сонувам...”

КРИС ТАКЕР

„Крис Такер игра ДиЏеј чие шоу се емитира секој ден меѓу 5 и 7; тој секогаш предизвикува неволји на некој начин. Одлична улога според мене. За да го добиеме тоа вежбавме многу: да ги научиме позициите, имавме работна основа и не губевме време додека снимавме, поради исклучиво важните технички императиви. Пробите беа водени без дијалог, за да ги држиме работите на одредена дистанца - секогаш кога ќе видов дека актерите се „вжештуваат“ ја запирав работата. Неопходно е да се ослободите од прашината, но



не смеете да одите предалеку за да не ја изгубите спонтаноста. Така и се случи. За време на снимањето актерите одеа докрај. Сите сакаа да играат, да се забавуваат со својот карактер. Кога и да беа загреани Брус Вилис, Крис Такер или Мила Јовович, претставите, или подобро кажано лудилото почнуваше. Првата сцена на Руби Род (Крис Такер) е доволно вредна да се направи цел мјузикл!"

Кога снима, Бесон многу често влегува во сцените и ја обликува играта на актерите додека тие играат. „Понекогаш ќе го фатам актерот за рамената и ќе го наместам на точното место на кое сакам да го имам во кадарот“ - вели Бесон. „Или ако кадарот не е добар, зборувам со актерите без да го прекинам снимањето - кога актерот работи една сцена, тогаш постои посебен момент, со жива енергија, која не сакам да ја изгубам со тоа што ќе викнам: „Сечи!“

Бесон го споредува својот метод со живиот момент во хирургијата, кога можете да отворите некого, да посегнете со рацете во неговата внатрешност, да го масирате срцето сè додека тоа не се поврати во живот и потоа повторно да го затворите. „Меѓу зборовите „акција“ и „сечи“ сè е можно. Ги туркам моите актери, зборувам со нив и повторно ги туркам. Кога ќе почувствувам дека се заморени, дека

немаат повеќе здив - тогаш викам „сечи!“! За тоа, никогаш не седам додека се снима. Сакам да бидам пример за сите. Сакам да го зголемам притисокот врз секого. Сакам да помислат дека во секој момент можам да се појавам зад сечиј грб. Секогаш се наоѓам во средината на нештата. Тоа покажува дека сте со актерите. Тие сакаат да знаат што правите и тоа им се допаѓа. Но, морате да изградите доверба и да бидете подготвен - за ништо не смеете да се двоумите. Мора да разберете дека актерите се тие кои ја вршат работата. Понекогаш режисерите не се доволно силни и тогаш актерите ги фаќа паника“.

ДИЗАЈН

Во ПЕТТИОТ ЕЛЕМЕНТ можете да забележите мала отстапка од драматуршките матрици по кои се прават вакви жанровски филмови. „Сакам да ги извртam работите“ - вели Бесон. „Направивме приказна, што на некој начин сите ги тера да го очекуваат ТЕРМИНАТОР 3, Шварценегер, најголемиот воин на сите времиња, да се појави и да го спаси Универзумот. И сакам да покажам дека вистинската моќ очигледно не е таму. Тоа што таа е во една жена - е многу важен факт. Таа има толку многу знаење во себе што не ѝ е потребно да биде чудовиште. Таа е грациозна. Перфектното оружје е Светлината, кое е мирољубиво оружје, тоа носи живот низ Универзумот. Таа е најдоброто оружје“.



Низ целиот процес Бесон се водел по едно многу едноставно правило: „Ја знам својата работа. Тоа е да забележувам. Забележувам за да го покажам тоа што сум го видел. Јас сум сведок. Се обидувам да фатам сè. И имам желба да го покажам веќе виденот.“

За да може публиката да го види ова, Бесон ги реализира овие идеи заедно со Жан Клод Мезије, стрипграфичар (кој го дизајнира градот) и Мебиус (творецот на повеќето вонземјани). Тие тргнале со свесна намера да конструираат комплетна слика на иднината. Од техничка гледна точка, Бесон и неговата екипа создале временска рамка за иднината која ја поделиле во декади. Со секоја помината декада, екипата го зацртува логичниот напредок на цивилизацијата, сè со цел конеч-

зајнери и илустратори за 12 месеци направиле 8000 цртежи и скици за да го визуелизираат тој свет.

„Ни беше потребна кохерентност“ - вели режисерот и укажува на тоа дека за една четвртина од секвенцата во која се појавува летечкото такси се потребни безброј пресметки за секој агол на возилото. „Лесно е да се замисли град со летечки автомобили. Но, за еден кадар се потребни 19 месеци. Треба да ги дизајнирате сите возила посебно, секое посебно да го одобрите... Работата која беше неопходна за ефектите, ми беше нова и многу макотрпна: летаат возила, се појавуваат вонземјани. Местењето на сите овие механички направи за време на снимањето, знае да предизвика нервоза во екипата, така што



ната слика на иднината да изгледа што поистинито.

„Дојдовме до оваа одлука од повеќе причини: нивото на водата - морињата се намалува два века. Во Њујорк ние задржавме многу работи од минатото, па затоа има околу педесетина катови кои личат на денешните згради. Но, луѓето продолжиле да градат нагоре и да копаат надолу, затоа што нема повеќе вода. И колку повеќе одите надолу, толку помалку има светлина. Оние катови каде што нема светлина се најевтини - последните 50. Тука по цел ден е магливо и темно. Никогаш не се симнувате долу“.

Бесон, Дан Вил и екипа од најдобри ди-

морав да им се покорам на околностите, иако, признавам, тоа беше сепак најинтересниот дел од целата продукција за мене. Сигурен сум дека публиката многу ќе се забавува со овој дел од филмот. Сè што е во филмот е помножено со пет“!

Сепак, според Бесон, фокусот останува врз заплетот. Екипата за специјални ефекти, на чело со Март Стенсон, од Дигитал Домаин, се вклучила на крајот од процесот.

„Не ги користевме нив за креативниот дел од работата - тие се тука за да ги направат работите вистински“ - вели Бесон. „На пример, се обидував да направам потера со (летечкото) такси, исто како да е возилото на

земја. Не ја користам специфичноста на специјалните ефекти за да направам неверојатен кадар, затоа што така ја убивам потерата. Таа е тука за да биде веројатна".

Работата со толку многу дизајнери е новост за Бесон. Како што и тој самиот вели: „Вистина е дека не сум се навикнал да го делам она што сум го напишал со повеќемина, во оваа фаза јас сум повеќе „осамен“ тип. Овојпат морав да го изменам начинот на кој работам. Сепак, сакав да кријам, затоа што сакам да ја изненадам публиката, па дури и техничарите. Сакам да го видам изразот на чудење на нивните лица.

МОНТАЖА

„Монтажата за мене е втор степен на пишување. Во конструкцијата на сценариото вие ставате зборови во одреден ред; во монтажата се случува истото - правите низа кадри еден по друг, потоа им додавате димензија, емоција. И двете работи ги користите на ист начин. Ако сценариото е мени, тогаш снимањето е риболов, лов и собирање. Монтажата е „најголемата кујна“.

ОГРАНИЧУВАЊА

„Како уметник не чувствувам никакви ограничувања: Мила има руско потекло, Метју Касовиц е Француз, Гери Олдман е Англичанец, а Брус Вилис - Американец. Ако еден актер е добар, тогаш тој ме привлекува без разлика на неговата националност или јазик. Дебатата околу овие аспекти на филмот (националност и јазик) ја ставам на некој друг. Единствениот критериум кој мене ме засега е дали некој филм е добар или не. Работа на проект во кој јазикот не е мојот мајчин јазик, не е некаков проблем. Всушност, што се однесува до јазикот, кога се во прашање филмовите - светот зборува англиски, така што ако одите по интернационалната публика, многу е логично својот филм да го направите на англиски. Меѓу другото, иако НИКИТА беше неверојатно популарен филм, ПРОФЕСИОНАЛЕЦ заработи педесет пати повеќе, само затоа што НИКИТА беше на француски“.

РЕФЕРЕНЦИИ

Што се однесува на референциите кои сите ги даваат во правецот на ИНДИЈАНА ЏОНС, ВОЈНА НА СВЕЗДИТЕ, BLADE RUNNER или СВЕЗДЕНИ ПАТЕКИ, Бесон вели: „Кога ќе го погледнете филмот ќе разберете дека мојата визија за иднината не е целата во темница, магла и дождови. Забележете ги само оружјата - тие се смешни. Како мал се изнагледав филмови како СВЕЗДЕНИ ВОЈНИ. И тие имаа неверојатно влијание врз мене. ПЕТТИОТ ЕЛЕМЕНТ е мој поглед на тие светови. Постои филозофска разлика меѓу овој филм и BLADE RUNNER. Овде светот има многу повеќе надеж - тој е општество кое „чкрипи“, но сепак сè уште функционира, иако поминало низ огромни технолошки револуции. Многу повеќе инспирација најдов во индустриската револуција од XIX век, отколку во BLADE RUNNER, ВОЈНАТА НА СВЕЗДИТЕ или БРАЗИЛ. Всушност, јас бев на истиот пат, на кој беше и Платон - без да знам.

ПУБЛИКА

„Почнав да пишувам кога имав 16 години. Не мислев дека од тоа ќе направам филм. Всушност, целата идеја дојде пополека. ПЕТТИОТ ЕЛЕМЕНТ е сигурно филм кој е најоддалечен од реалноста за разлика од сето она што претходно сум го правел. Сакав да направам филм кој на публиката ќе ѝ биде забавен. Но, всушност никогаш не можете да работите за одредена публика. Едноставно се надевате дека „некоја“ публика ќе биде шармирана, допрена - големината не е важна. За ПОСЛЕДНАТА БИТКА имаше мала, но среќна публика, за ГОЛЕМОТО СИНО таа беше многу, многу поголема и луѓето беа подеднакво среќни, иако не беа истите луѓе. ПЕТТИОТ ЕЛЕМЕНТ е всушност покана за едно патување, да избегате од сè околу вас. Верувам дека треба да чувствувате потреба, навистина да го сакате тоа. Морате да бидете во таа состојба на умот, за навистина да уживате во филмот“.

Подготвил:

Огнен Георгиевски



Се снима „Првиот охак под Пелистер“ (1956)

ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА

КОН 50-ТЕ ГОДИНИ НА КИНО-СОЈУЗОТ НА МАКЕДОНИЈА

Кино-сојузот на Македонија е асоцијација на филмските аматери од нашава земја. Од 1996 година е рамноправен член на Меѓународната Унија на непрофесионалниот филм. Но приказната за него започнува некаде по завршувањето на Втората светска војна.

На проучувачите на историјата на филмот наполно им е јасно дека филмот се родил врз база на љубопитство, истражување (како, впрочем, и сите други големи пронајдоци), на игра, без настојувања кон профит, па така пионерите на филмот имаат многу нешто заедничко со, подоцна наречените, киноаматери (аматер значи љубител, а аматеризам - бавење со нешто од љубов, а не за заработувачка). Ништо поинаку не е ниту кај нас. Благодарение на тоа што Јанаки и Милтон Манаки своите документарни филмски записи не ги комерцијализирале, ние денес поседуваме непроценливо сведоштво за историјата. Браќата својата егзистенција ја обезбедувале преку фотографската дејност, додека бавењето со филм било поттикнато исклучиво од љубопитство. Значи, со право може да се констатира дека со браќата Манаки започнува и развојот на аматерскиот филм кај нас.

Според податоците на фотографската компанија „Агфа“, во периодот помеѓу двете светски војни, на територијата на Вардарска Македонија, биле продадени околу педесеттина 8 мм филмски камери во Прилеп, Скопје, Битола, Охрид, Штип, Куманово... Во овој период, барем според досегашните резултати од истражувањата, најзначајни аматерски филмски опуси создале Благоја Дрнков и Никола Хаџи Николов од Скопје, Кирил Миноски од Прилеп, Благоја Поп Стефанија од Охрид, браќата Стојан и Бранко Малински и Сифрид Миладинов од Куманово итн.





Сцена од аматерскиот филм „Мост“

По завршувањето на Втората светска војна грижата за развојот на аматерскиот филм кај нас ја презема организацијата на Народна техника, чие формирање во 1946 година било поттикнато од настојувањата за подигање на нивото на техничката култура кај народот, особено кај младите. Традицијата за негување на фотографијата, што кај нас постоела уште од средината на претходното столетие, условило уште во таа, 1946 година, да започнат со работа првите организирани фотоклубови на Народна техника. Но, не се забораваало и на филмскиот аматеризам. Па така, во 1949 година бил формиран Иницијативен одбор за фото-киноаматеризмот при Главниот одбор на Народна техника, чија задача била да се грижи за обезбедување услови за развој на овој вид аматеризам, но и да ги постави темелите на идниот Сојуз на фото и киноаматерите на Македонија. И така - на 12 март 1950 година во Скопје е формиран Сојузот на фото и киноаматерите на Македонија, чија понатамошна работа и резултати го оправдале неговите формирање и опстојување.

Набргу бил распишан првиот конкурс за сценарија „на аматерска база за кратки и документарни аматерски филмови“, а започнала и интензивна обука на идните млади „филмации“. Во оваа работа значаен придонес имаат пионерите на македонската, што-туку, институционализирана кинематографија - Благоја Дрнков, Александар-Саша Маркус, Аки Павловски, Киро Билбиловски и други. Во оваа пригода ќе го спомнеме и составот на првата комисија што ги оценувала пристигнатите (седум на број) сценарија за аматерски филм - Јован Бошковски, Нико Този, Благоја Дрнков, Саша Маркус и Аки Павловски. Во моментот кога е распишан конкурсот и кога започнале со работа првите курсеви за филм, Сојузот располагал со една 8 мм камера, што му ја подарил еден повозрасен тетовчанец (првиот курс се одржал токму во Тетово), со една 16 мм камера и со еден 16 мм проектор. Сојузот имал и две касети 16 мм филмска лента! Така започнало...

Во почетокот на седумдесеттите години Сојузот се дели на два сојуза: Кино-сојуз на Македонија и Фото-сојуз на Македонија.

Денес, во Кино-сојузот на Македонија, како асоцијација на филмските аматери, се вклучени 19 филмски клубови, повеќе филмски работилници, самостојни авторски групи и самостојни автори од целата земја. И како што рековме на почетокот, Кино-сојузот на Македонија од 1996 година е полноправен член на Меѓународната унија на непрофесионалниот филм (УНИКА), па така сите свои активности ги реализира според правилата на оваа меѓународна асоцијација (фестивали, едукативна работа, доделување звања на филмските аматери итн.) Така, според правилата на УНИКА, во Македонија, до денес, се промовирани повеќе филмски аматери од прва класа и кандидат-мајстори на аматерскиот филм, а со највисокото звање „мајстор на аматерскиот филм“ се здобија Радислав Ристевски, Драгољуб Савевски, Стефан Сидовски и Петре Чаповски.

Кино-сојузот на Македонија, како најзначаен двигател на филмскиот аматеризам кај нас, покрај непосредната помош што ја укажува во работењето на клубовите, ги реализира и најзначајните активности на аматерскиот филм на ниво на државата: одржувањето на републичките фестивали, помош на специјализираните фестивали и одржувањето на Летната филмска школа. Имено, во Република Македонија, почнувајќи од 1964 година, редовно се одржуваат републичките фестивали како годишни рекапитулари на аматерските филмови, а од 1996 година, од програмите на овие фестивали се определува и државната селекција за годишните фестивали на УНИКА. Покрај ова, во различни временски периоди, кај нас беа реализирани и други фестивалски манифестации на аматерскиот филм, па така - во шеесеттите години се одржуваше Меѓународниот фестивал на аматерскиот филм „Средба на солидарноста“, во седумдесеттите и осумдесеттите години беа реализирани повеќе изданија на Меѓународниот студентски фестивал на аматерскиот филм (ОСФАФ) и на Југословенскиот фестивал на аматерскиот анимиран и цртан филм, а од 1993 година, во Битола, се одржува Меѓународниот фестивал на аматерскиот документарен филм „Камера 300“. Кино-сојузот на Македонија дава соодветна помош и на планот на едукацијата што се одвива преку разни курсеви и семинари во клубовите, но најзначајната форма за едукација

што ја реализира самиот Сојуз е Летната филмска школа што, во континуитет, се одржува од 1985 година. На овој своевиден летен камп, покрај теоретските предавања, се одвива и практична работа со комплетна реализација на повеќе филмови. Ментори на оваа Летна филмска школа се познати филмски творци и мајстори на аматерскиот филм. Традиција е, на крајот на школата, да се одржува јавна проекција на снимените филмови.

И најодзади, можеби, еден интересен податок - во Македонија до денес се снимени вкупно 1353 аматерски филмови. Резултат, што, веројатно произлегува и од ефикасноста на Кино-сојузот на Македонија, чие 50-годишно опстојување го одбележуваме токму оваа 2000-та година - на истекот на милениумот. □



„Сепак се убави маргаритите“



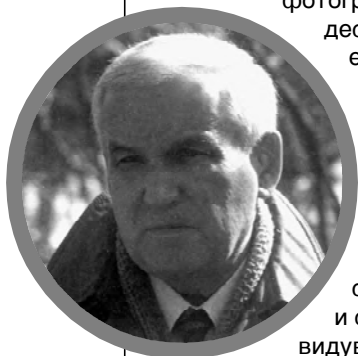
„Мост“



ДУБРАВКА РУБЕН

ВИЗУЕЛИЗАЦИЈАТА - ПОВИКУВАЊЕ НА ЖИВОТОТ

(РАЗГОВОР СО JEЖИ ВУЈЧИК)



Јежи Вујчик беше добитник на наградата за животното дело „Златна камера 300“ на 20-тиот Интернационален филмски фестивал „Браќа Манаки“ во Битола. Овој исклучителен автор е филмски снимател, директор на фотографија, сценарист и режисер, и основач на светски познатата филмска школа за камера на Филмската академија во Лоѓ, Полска. Во богатата филмографија, тој е потпишан како директор на фотографија на 41 целовечерен филм, а од овој импозантен филмски опус десетина филмски остварувања се вклучени во антологијата на повоеениот полски филм - како снимател и директор на фотографија во филмови што ги режираат Јежи Кавалерович, Анджеј Вајда, Анджеј Мунк, Станислав Ружевиц, Јежи Хофман, Кажимјеж Куц, Јануш Моргенстерн и многу други познати полски режисери, Вујчик е еден од главните автори и градители на „специфичниот полски филмски израз“, познат по суптилното нивелирање на црно-белата и колор-фотографијата, и креирањето на пластичната драмско-психолошка визуелна атмосфера. Автор со исклучителна ликовна експресивност во својата работа, особено поради судирот на светлото и сенката, динамичните движења на неговата камера, и промените во видувањето на субјективноста и објективноста.

1958 година е особено значајна за опусот на Јежи Вујчик. Таа година тој, како директор на фотографија, дебитира во филмот на режисерот Анджеј Мунк ЕРОИКА, за потоа да го сними и антологискиот филм ПЕПЕЛ И ДИЈАМАНТ на режисерот Анджеј Вајда.

Раскошниот талент на овој голем автор придонесува тој заедно, со уште неколку големи полски филмски режисери, како што се Кавалерович, Вајда, Ружевиц, Мунк, Хофман и други да ги создадат најзначајните проекти во полската кинематографија: - КАНАЛ (1956), ВИСТИНСКИОТ КРАЈ НА ГОЛЕМАТА ВОЈНА (1957), ОРДЕН ЗА ХРАБРОСТ (1959), ЈОВАНА МАЈКА

АНГЕЛСКА (1961), САМСОН (1961), ВЕСТЕРПЛАТЕ (1967) ПОТОП (кандидат за Оскар во 1973), и секако историскиот спектакл ФАРАОН, кандидиран за Оскар во 1966.

Кинопис: *Господине Вујчик, на трибината што се одржа на нашиот фестивал не сакате да зборувате за себе, сметајќи дека филмот е она што е поинтересно и позначајно. Сепак, проговорете сега за себе и кажете ни, што беше пресудно и Ве испровоцира да се определите за Вашата професија?*

Јежи Вујчик: Мислам дека тоа, пред сè, беа моите интереси за драматургијата, театарот и сликарството. Кога имав околу 17 -18 години, а тоа беше некаде 1947 или 1948 година, во Полска имавме добри односи со Западот, пред сè, со Франција, Америка и Англија, а особено со Италија. Во Полска се носеа нови продукции. Тоа беа, од една страна филмовите на италијанскиот неореализам, филмови направени за време на окупацијата, како и филмови од англиската и француската школа, но и филмовите на Орсон Велс. Од друга страна, постоеше силна врска со Кинотеката во Франција, и во училиштето добивавме голем број филмови. Гледајќи ги сите тие филмови, осознав една работа, дека е фантастично да се умее и фактички да може да се работи во родот на уметноста, каде што може да се оформува времето. А, тоа може да се оформува или ако си композитор, или ако работиш на филм и го оформуваш времето со помош на просторот. Тоа беа моите извори.

К: *Во самиот почеток на кариерата, веднаш по дипломирањето, уште во 1956 година, започнувате да работите, како втор камерман, на филмот КАНАЛ на режисерот Анђеј Вајда, како и на филмот ПРАВЕДНИОТ КРАЈ НА ГОЛЕМАТА ВОЈНА на режисерот Јежи Кавалерович. Соработката со нив ја продолжувате во текот на целата своја кариера и токму со нив ги создавате своите антологиски филмови, ПЕПЕЛ И ДИЈАМАНТ, ЈОВАНА МАЈКА АНГЕЛСКА и ФАРАОН. Кажете ни нешто за тоа искуство, како е да се работи во тандем, режисер - снимател.*

Ј.В.: Ова е добро прашање, бидејќи е многу важно со кого работиш. Секогаш велам дека треба да се биде во добро друштво. Што значи тоа? Значи, дека мора да постои интелектуална атмосфера во соработката со режисерот. Но, не само со него, туку и со писателот, потоа и со сликарот како сценограф. Тоа значи, дека работата на еден филм се одвива долго време, можеби и една година пред да започне снимањето, и не е работата само во тоа дека јас ќе добијам готово сценарио. Долг е периодот во кој јас се запознавам со литературата на оној што го напишал сценариото, ги запознавам неговите книги, сакам да го запознаам неговиот менталитет, неговиот дух, да проникнам во неговите мисли. Бидејќи сето тоа директно се пренесува на филмот, не индиректно, туку директно. Сметам дека тоа е многу битно, бидејќи на тој начин јас сум присутен во она што јас го нарекувам повикување на животот.

Се повикува одредена реалност. Кој ја повикува? Главниот импулс на тоа повикување го држи сценариото, а тоа, пак, го повикува режисерот. А јас, пак, работам на визуелизација, тоа што се вика повикувањето на животот. Визуелизација значи укажување на она што не е само реалност, туку и она што е помеѓу стиховите, односно сето она за кое разговаравме тука. Во моментот една госпоѓа седи тука до нас и не зема учество во овој разговор, но таа е тука и е присутна. За мене таа духовно е присутна и јас ја земам во предвид. Исто така, слушам и некаква музика, некаква мелодија, и таа работи за нас, таа постои, исто како и овие простории кои се меѓусебно поврзани, а таа поврзаност помеѓу просторите и луѓето, како и помеѓу далечините е многу битна.

Но, да се вратиме на соработката со режисерот. За мене е многу важно каков свет носи тој во себе. Еве, на пример, Анђеј Вајда е чувствителен на сите уметнички нешта. Тој реагира доста импулсивно и многу сака да импровизира. Исто така, тој е и цртач, црта со левата рака. Не го црта целиот кадар, но црта секвенци и фрагменти од кадарот, и дава идеи. Тој дава импулси за некои свои видувања и јас сметам дека тој тоа го прави одлично. Тој дури имаше и изложба на своите работи. Неговите слики се со високи естетски вредности и имаат карактеристичен стил кој говори за погледите на Вајда. Сево ова е многу интересно за мене. Кога работиме заедно, доволно е Анђеј да ми покаже нешто, јас да климнам со гла-

вата и ние се разбираме. Нема потреба од натамошен разговор, веќе знаеме за што се работи. Значи, суптилноста во нашата работа е исклучително важна.

К: *Господине Вујчик, вообичаено е директорите на фотографија да имаат свои екипи, свои соработници. Пред сè мислам на асистентите и на мајсторите на светлото. Дали работите и Вие на тој начин и колку е битна за Вас соработката со овие луѓе?*

Ј.В.: Ова е сериозно прашање. Ние сите сакаме да имаме свои постојани соработници. Сите ние се познаваме меѓусебно и поради тоа мораме при работата, при реализацијата на филмот да ја предвидиме можноста, колку ќе може таа екипа да направи нешто. Не се работи само за брзината со која ќе се направи филмот, туку пред сè, за квалитетот на филмот што е многу важно, а кое ќе зависи од екипата која ќе го работи филмот.

К: *Дали во моментот имате своја екипа?*

Ј.В.: Во овој момент не работам и немам своја екипа, но кога работам како режисер, да, имам свои соработници, имам свој снимател, а тоа е Витолд Собочински, голем полски снимател. Имам и свој мајстор за тон, свои асистенти и свои сценографи. Сите тие го знаат мојот темперамент, мојот свет и знаат како ќе ја извршат задачата што ќе им ја дадам. Комуникацијата меѓу нас е извонредно прецизна. На пример, кога се работи со снимателот, не е

важна само големината на објективот со кој се работи, дали тој е широкоаголен или пак се работи за телеобјективи, туку се работи и за силната на објективот, каков е објективот, но и каков е карактерот на длабинската острината. Ова е, можеби, повеќе стручно, но тоа е така поради тоа што сакам да го потенцирам огромното значење на обемот и опфатеноста на целокупната материја, за да се постигнат максимални резултати. Моите соработници треба да знаат дека она што е снимено преку камера, мора да биде беспрекорно. Затоа тие и работат добро, бидејќи нивната работа ја гради вредноста што се добива на екранот.

К: *Господине Вујчик, претпоставувам дека, не само како режисер, туку и како директор на фотографија имате соработник?*

Ј.В.: Да, секако. Јас нивниот талент го калкулирам. Јас сметам на талентот на соработниците. Јас им поставувам таква задача, така што нивниот талент го ставам на повисоко ниво, отколку што тие самите дотогаш го имале поставено. На луѓето треба да им се даде можност, за да бидат добри и беспрекорни и нормално сакам тоа што го зборувам да се гледа и на екранот. Поради тоа од карактеризацијата, костимите, сценографијата, фотографијата, тонот секогаш имам постојани соработници. Без тоа, навистина нема добра работа, и нормално тоа се, најдобри од најдобрите. Тоа се луѓе кои добиле „Оскар“. Зборувам за сценографи и костимографи кои работат низ це-

лиот свет. Прекрасни професионалци. Истото се однесува и на лабораторијата и на инженерите кои работат во неа. Задачите што снимателот ги става пред лабораторијата и пред мајсторот на светлото, секогаш се неконвенционални. Филмот е прототип, тој секогаш се создава за првпат и за последен пат. Затоа го имаме чувството дека постојано работиме од почеток и дека никогаш повеќе нема да снимиме филм, всушност, дека тоа е наше последно кажување. Ние не можеме да си кажеме дека утре или по четири месеци ќе направиме нешто подобро. Поради тоа, сега, во овој момент, треба да го направиме најдобро, она, што треба да го направиме.

К: *Имате ли некакво искуство со филмови снимени на 16 мм. и дали воопшто, некогаш, сте работеле документарни филмови?*

Ј.В.: Не, никогаш во животот не сум снимал на 16 мм. лента.

К: *Во последно време, поради недостиг од материјални средства, сè почесто се практикува снимање на 16 мм филм, за потоа да се префрли на 35 мм. лента. Што мислите за овој начин на правење филмови?*

Ј.В.: Јас на ова прашање нема да Ви одговорам директно. Еве, на пример, директорот на фотографија Виторио Стораро, кога го снимал филмот БУДА на режисерот Бертолучи, сакал да направи некои секвенци на широка лента, а некои други секвенци на 16 мм. лента, за да ја реализира идејата на

фаќањето на реалноста и на атмосферата, во врска со животот на Буда. Стораро не ја избрал 16 мм. лента, туку ја избрал широката лента. Техничките можности меѓу 16 мм. лента и 35 мм. комплетно не можеме да ги споредиме. Тоа е можно, но не се работи за ист квалитет. Јас предавам и на Филмската академијата во Германија. Тие таму, технолошки, одат

де да се купи нормална техника за 35 мм, да се направи филмот, да се продаде и така ќе се заштедат пари. Јас овој процес би го нарекол преоден. Сметам дека оние што се приврзаници на оваа практика не знаат дека постои проблемот - да ѝ се даде слика на материјата. Таа слика на материјата е исклучително важна. Преку сликата на материјата можеме да

човечкото лице, треба да се има врвно техничко ниво. Затоа треба да се снима на 35 мм. лента, бидејќи нашата задача е да се даде сведоштво за промената на светот. Пред сè треба да се предвиди што се добива, а што се губи со тој процес на снимање и префрлање. Сметам, дека ќе се загуби нешто што е неповратно, а тоа значи дека ќе се загуби и ќе се за-



„Јована мајка ангелска“ (1961)

до перфекција. Имаат идеален трансфер од 16 мм. на 35 мм. лента. Но, мора и техничките нивоа максимално да се почитуваат во секоја етапа. Сметам дека оние што го застапуваат овој процес грешат, бидејќи, техниката за него е многу скапа, и со оглед на тоа што, купувањето техника, која прави трансфер од 16 мм. на 35 мм, е многу скапо, поевтино ќе би-

разговараме за оние нешта за кои зборував на трибината. На каков начин да се даде сведоштво на минатото време, и исто така за тоа, дека таа материја има неколку нивоа на својата променливост. Ако така се разбере фотографирањето на материјата, тоа истото се однесува и на човечкото лице. За да се дојде до таква психолошка анализа, преку портрет на

темни чувствителноста на уметниците. Ова е многу битно поради тоа што причините се сместуваат во филозофијата.

К: *На Фестивалов во Битола се вршат и презентации на нова техника и технологија. Што значат за Вас овие нови достигнувања на техниката и со какви камери најмногу сакате да работите?*

Ј.В.: Кај нас, на Филмската академија во Лоф, се работи само на 35 мм. лента. Нашата Академија има договор со „Кодак“ и работи исклучиво со „Кодак“ материјали. Важно е студентите да се учат со помош на професионални елементи. Не може многу да се бара на екранот, ако се дава лоша техника. Студентите треба да се научат да ја користат техниката. Кај нас, практично, студентите започнуваат да работат уште во првата година со 35 мм. лента. Паралелно се прават вежби на „Бета“ камера, но имаме и дигитални камери. Ова е многу важно затоа што е тешко да се учи хирургот на перфекција при операцијата, а да му се дава нож од кујна, и притоа да му се вели да не се грижи за тоа што ножот за операцијата ќе биде остар. Ако веќе бараме од студентот и ако сакаме сериозно да го третираме, треба најнапред да му се даде, а потоа и да се бара од него.

***К:** Вие сте автор кој создава и твори исклучиво во Европа. Дали значи тоа дека просторите преку Океанот не се доволен предизвик за Вас?*

Ј.В.: Имам полски колеги кои работат за кинематографијата во Америка. Таму тие постигаат одлични резултати, дури можат да диктираат услови и да поставуваат критериуми за снимање со својот висок професионализам. Меѓутоа, мојот став е дека постојат оние што се работници во филмот како индустрија и оние што раскажуваат приказни за својата земја и своите луѓе. Сметам дека оние вторите одат по патот на универзалното. Јас не сакам да

бидам работник во кинематографијата. Или си работник во киното кое се дистрибуира во светот и сите си игrame со тие филмови, или си човек кој раскажува за судбината на својата земја и за своите луѓе. Јас мислам дека тоа е патот до тоа што е универзално. Мене не ми одговара да бидам работник на кинематографијата. Јас ги сакам, на пример, филмовите на Кустурица што ги снимаше во својата земја, а не филмовите што ги снимаше во Америка. Треба да се работи, да се гради она што е карактеристично за сопствената земја, и таму да се бара универзалноста. И иднината на филмот е во тоа да се биде на тие места во кои не сме биле и не можеме да бидеме.

***К:** Што се случува моментално во полската кинематографија, какви се состојбите?*

Ј.В.: Полската кинематографија моментално се наоѓа во период на големи промени. Промените се главно внатрешни и творците одат паралелно со промените. Завршија формулите со досегашното ниво на естетика. Промените се движат во две насоки. Едната е онаа преку која се реализираат големи спектакли, кои се на високо ниво, и тоа е повеќе кино за забава. Но, оние одговори кои треба да ги бараме во киното, тие во моментот се во оформување и тука својот глас треба да го дадат младите филмски творци. Ние работиме на голема хуманизација на филмот, на киното, воопшто, во светот, со оглед дека се случува дехуманизација на филмот, и тоа не само на американскиот. Секогаш во умет-

носта постои борба помеѓу вистината и она што не е вистинско. Постои и време кога сето она што не е вистинско, односно е лажно, понекогаш победува. Еве, на пример, тоа што се случува на Балканот, е можеби поради тоа што тука злото победува, а не хуманизмот и вистината. На злото му е потребно да знае дека победува над доброто. Но, ние постоиме за да ставиме точка над злото и да ги бараме вредностите на сесема друго место. Тоа е нашата задача, и се разбира, воопшто, задачата на филмската уметност. □

БЛАГОЈА КУНОВСКИ

СТЕНЛИ КЈУБРИК (1928-1999)

КРОКИ ЗА ПОРТРЕТ**В**

о скоро тридецениското следење на светскиот филм, во многу текстови и анкети, родениот њујорчанец Стенли Кјубрик сум го сметал за еден од најголемите филмски автори на сите времиња, еден меѓу петтемина во секоја комбинација, со кариера како синтеза од англоамерикански дух, фанатички самостоен во своето авторско кредо, сценарист, режисер, продуцент и снимател. Во кариерата која траеше полни 35 години, од првенецот СТРАВ И ЖЕЛБА (FEAR AND DESIRE) во 1953 до НАПОЛНЕТ ШАРЖЕР или ПОЛН СО КУРШУМИ (FULL METAL JACKET) во 1987, за последниот ОЧИ ШИРУМ ЗАТВОРЕНИ (THE EYES OPEN VIDELY) да се прикажува сега веќе постхумно - Кјубрик реализира десетина филмови, релативно малку, но кој од кој поубав и жанровски разновиден, со печат на реперно остварување во својот тип. Задоен со фотографијата уште од тинејџерската возраст со само 17 години, објавувајќи во угледниот магазин LOOK, Кјубрик природно својата љубов ја проширува и на филмската камера и режијата, па така на 25 годишна возраст, со ефтини пари, ентузијастички, што се вели, по свое сценарио, самиот снимател и монтажер, ќе го режира експерименталниот по дух, спомнатиот СТРАВ И ЖЕЛБА на некој начин зачеток на американскиот независен филм што досега има голема паралелна традиција во однос на холивудскиот. СТРАВ И ЖЕЛБА беше негова успешна проба во крими-жанрот по што Кјубрик веднаш, во следните два филма, директно ќе ги манифестира својата висока режисерска класа и талент, најнапред во 1955 во филмот БАКНЕЖ НА УБИЕЦОТ (THE KILLER'S KISS) во кој мотивот е одмазда и пресметка во гангстерското подземје и веднаш во следната 1956 година, антологискиот крими филм УБИВАЊЕ во буквалниот превод или во послободниот ЗАЛУДЕН ГРАБЕЖ (KILLING), со Стерлинг Хајден во неговата животна улога



УДК 791.43/.44(73):929
Кинопис 20-21 (11-12), с.97-102, 1999-2000

на гангстерски организатор на грабеж на пари кој ќе ангажира група екс гангстери специјалисти, со антологискиот трагичен крај, сцената што нешто подоцна Годар ќе ја имитира во поинаков урбан амбиент со Белмондо во новобрановскиот ДО ПОСЛЕДНИОТ ЗДИВ - кога смртно ранетиот гангстер - Хајден ќе се упати, како негова последна желба, во пејзажот со коњите, а сето тоа снимено во ефектна црно-бела фотографија со впечатлива визуелно драмска функција од Лусиен Балард, истиот Балард кој подоцна сврзан со Сем Пекимп, особено во реализацијата на антологискиот неовестерн ДИВАТА ОРДА, ќе стане еден од водечките американски сниматели и директори на фотографија.

Една година по одличниот УБИВАЊЕ, од крими-жанрот Кјубрик се преселува во воената драма, реализирајќи го тогаш провокативниот филм ПАТЕКИ НА СЛАВАТА (PATHS OF GLORY, САД 1957) базиран врз романот на Хемфри Коб, а косценаристи со Кјубрик биле уште: Колдер Вилингхем и Џим Томпсон. Романот и филмот се инспирирани од автентичниот настан што се случил во редовите на француската армија во 1916-та во текот на I-та Светска војна. Кирк Даглас ја толкува улогата на полковник кој залудно ги брани своите војници обвинети од конзервативните генерали за кукавичлак кога останале во рововите поради силното бомбардирање. Логиката што на импровизиранот судски процес ја застапуваат воениот обвинител и судијата, е дека наредбата си е наредба, што ќе рече, нема куршуми ни бомби што треба да го спречат војникот, и затоа сè во тој монтиран и крајно несправеден судски процес, со залудната одбрана на офицерот - Даглас, е со крајната однапред испланирана цел: тројцата невини војници да бидат осудени на смрт и стрелани за да послужат како пример и лекција за другите војници. Кјубриковиот филм е силна осуда на милитаристичката суровост и хипокризија на високите воени слоеви, тој е своевидно обвинување за многу такви сторени гревови од војните, со контрастирање во сликањето на редовите на привилегираната висока армиска офицерско-генералска каста, и луѓето од народот, обичните сиромашни војници кои се крајните жртви на солдатеската и военото лудило. Филмот ПАТЕКИ НА СЛАВАТА поради својата критичка острина беше долго време забранет од француската цензура.

По таа една од најреперните антивоенни драми, Кјубрик ќе реализира уште два филма на историска тема: спектаклот СПАРТАК (SPARTACUS) во 1960 со Кирк Даглас во насловната улога и БЕРИ ЛИНДОН (BARRY LYNDON) со Рајан О'Нил во насловната улога, снимен 15 години подоцна. Сценариото за СПАРТАК го напиша како своја прва пројава прославениот Далтон Трамбо по неговата 10-годишна проскрибиција, откако беше невинно осуден во Макартиевите лов на вештерки, обвинет за член на американската комунистичка партија. Кјубрик во овој 12 милиони долари скап историски спектакл, влегува на понуда од Кирк Даглас кој бил воедно и еден од копродуцентската екипа, откако се разишле со режисерот Ентони Мен. Даглас во улогата на водачот на робовите против римската тиранија и нивната гладијаторска експлоатација, дава снажна креација како Спартак, чие востание е инкарнација на борбата за слобода на човековиот дух и достоинството. Сепак, не Даглас, туку Питер Устинов го освои Оскарот, за неговата епизодна улога на паразитскиот, подмолен управувач на гладијаторите, со исто толку вечатливата улога на Лоренс Оливије како командант на римските легионери, а антологиската секвенца од востанието е снимена со 8000 шпански статисти во околината на Мадрид, додека вториот Оскар за снимателската работа и колор фотографијата го освоија: Расел Мити и Клифорд Шајн.

За разлика од СПАРТАК, филмот БЕРИ ЛИНДОН, Кјубрик го снимил во Англија според романот на Вилијам Текери, напишан во 19-от век, а кој се однесува на настани од 18-от. Во оваа тричасовна, своевидна филмска ирска епопеја, со Рајан О'Нил во улогата на младиот ирски господин Бери Линдон, чии авантури, животни лекции, судења и двобои го калат како циничен манипулатор на народот и, пред сè, неговата љубов спрема богатата вдовица, толкувана од Мариса Беренсон како убава, но студена и незаинтересирана жена, чие освојување значи пат до социјална и финансиска сигурност - Кјубрик ја гради параболата за цивилизациските гревови и искушенија од пораната фаза, што некои, не знам од кои причини, ја сметаат за историски контрапункт т.е. антитеза на ОДИСЕЈАТА ВО КОСМОСОТ 2001-та!

Во 1962 Кјубрик не може да му одолее на контроверзниот бестселер роман ЛОЛИТА на писателот Владимир Набоков кој самиот и



„Доктор Стрејнхлав“ (1964)

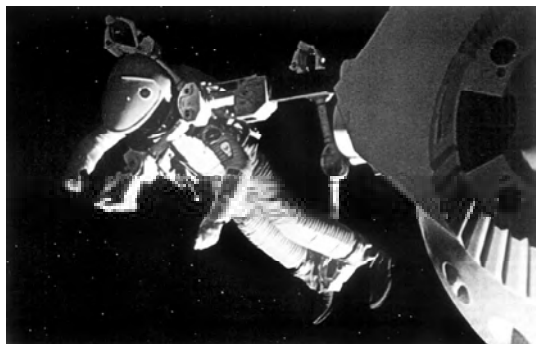
ќе го напише сценариото - за забранетата љубов меѓу средовечниот професор ерудит Хамберт Хамберт во интерпретација на Џејмс Мејсон и адолесцентната заводничка, нимфетата, како што Набоков ја нарекува Лолита, во ефектната улога на тогашното дебитантско откритие Сју Лајон и Шели Винтерс како нејзината мајка, додека Питер Селерс е во улогата на развратникот бонвиван, конкурентот на Хамберт во „ловот“ на младата „срна“ - Лолита. Филмот беше снимен во Англија поради законски проблеми во САД, со и онака провокативната тема, што пак ја отвори англиската, еднакво, ако не и поплодна фаза на Кјубрик.

Вториот филм по ред во островската етапа е досега ненадмината политичка сатира со антивоен печат ДОКТОР СТРЕЈНЏЛАВ (DR. STRANGELOVE - OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE A-BOMB - UK, 1964) чие сценарио Кјубрик го пишува според романот „Црвена опасност“ (Red alert)

заедно со писателот Питер Џорџ. Филмот ДОКТОР СТРЕЈЏЛАВ - ИЛИ КАКО НАУЧИВ ДА НЕ СЕ ПЛАШАМ И ЈА ЗАСАКАВ АТОМСКАТА БОМБА, е директно упатен на тогашната студена блоковска војна и се разбира опасноста од можно активирање на катаклизмичните А-бомби (со историската реперна поука од Хиросима и Нагасаки) со притискање на копчето од страна на некој воено-политички лудак. Сатиричните бодежи што Кјубрик ги упатува се фокусирани во одличната тројна улога на бравурозниот Питер Селерс кој во филмот толкува: британски капетан на Ројал Еар Форсис, ангажиран во една база на Пентагон каде што се крои напад врз СССР со А-бомба, потоа американскиот претседател и секако насловната улога, најкарикираната личност д-р Стрејнџлав, германски научник со наци манири во служба на Американците. Круната на целата таа црно-хуморна политичка сатира е последната сцена кога во стилот на родео-каубој еден војник ќе ја јавне

исфрлената А-бомба со морничавите асоцијации од Јапонија, што пак е длабоко сериозно предупредување за сето тоа да не се повтори, а визијата на Кјубрик да биде само на нивото на ефектна политичка сатира.

Во Англија Кјубрик ќе ги реализира своите врвни филмови: ОДИСЕЈА ВО КОСМОСОТ 2001-ва (A SPACE ODYSSEY - 2001, UK - 1968) и МЕХАНИЧКИ ПОРТОКАЛ или ТЕМПИРАНИОТ ПОРТОКАЛ (A CLOCKWORK ORANGE, UK - 1971) обата базирани врз двата бестселер романи од жанрот на фантастиката: првиот на Артур Кларк, кој со Кјубрик заедно го адаптира својот роман за филмската верзија и вториот според истоимениот роман потпишан од Ентони Барџис кој се појави за првпат во 1962-та за по една деценија Кјубрик да ја реализира антологиската филмска верзија. Во обата случаи на овие реперни филмови за историјата на светскиот филм се



„Odisseja 2001“ (1968)

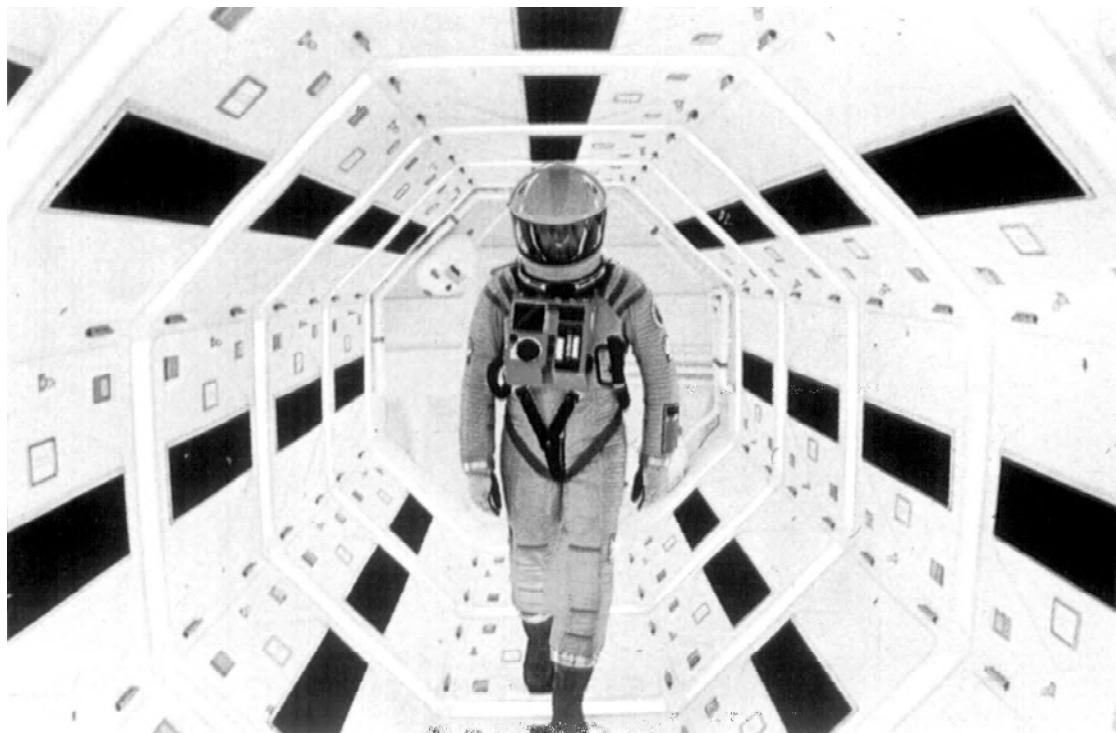
покажа дека филмската визуелна структура и напредната снимателска техника, особено во случајот на ОДИСЕЈАТА 2001, поттикнувачката писателска имажинација ја доведоа до полн, раскошен израз, преточен во филмските визији на генијалниот вљубеник во филмската слика - Кјубрик, се разбира, креативно потпрен врз неговиот исто така генијален снимател и директор на фотографијата Џон Елкот, кој во тандем со Џефри Енсфорт ја снимаше ОДИСЕЈАТА, што како филм во целина беше награден со Оскар за специјалните ефекти, а неправдата кон Елкот беше исправена со Оскарот што му беше доделен во 1975 за спомнатиот БЕРИ ЛИНДОН, со тоа што Американската филмска академија и нејзините членови и покрај неколкуте номинации му останаа должни на Кјубрик (барем еден ако не и повеќе заслужни Оскари) и ако постои можност би се очекувало тој да му

биде доделен постхумно. Инаку во периодот на повлекувањето од САД во Европа на Британските Острови, Кјубрик цели 3 години, од 1965 до 1968 работи на своето спектакуларно ремек дело ОДИСЕЈА ВО КОСМОСОТ 2001-ва, кое според тандемската визија на Кларк и Кјубрик претставува сублимиран тек на човековата историја и цивилизациски развој до контактот со нова цивилизација и соединување со нов можен космички живот. Во почетокот создавањето на планетата Земја, преку секвенцата со човеколикиот мајмун и од него фрлената коска како орудие во височината на мистериозниот Монолит, во музиката химнична придружба на увертирата „Така зборуваше Заратустра“ од Рихард Штраус (една од најефектните антологиски секвенци од филмот) натаму, трансформацијата на човекот во суперчовек и неговото раѓање во финалето, во амбиентот на една барокна соба, со паралелната футуристичка мисија, патувањето на космичкиот брод Дискавери кон Јупитер во 2001-та која ете веќе и не е толку далеку, со двајцата астронаути: Боумен (во интерпретација на Кјер Дули) и Лук, со спектакуларната центрифугална кружна внатрешност на бродот, за чија изведба тогаш се потрошени 1 милион долари и се разбира една од клучните идеи за човековиот конфликт со сопствените изуми, инкарнирани во компјутерот Хал, еден вид деус-екс-макина, кој знае во решавачкиот миг да изневери и да не послуша. Сите тие сценаристичко-режиски структурни сегменти, со тогаш импресивните стотина технолошко-снимателски изуми, ја прават ингениозната поливалентна димензија досега генерално ненадмината во жанрот на футуристичко-фантастичниот филм, што за сите времиња ќе го красат ремек делото ОДИСЕЈА ВО КОСМОСОТ 2001.

Пред да се појави култниот фантастично-футуристички филм МЕХАНИЧКИ ПОРТОКАЛ, во времето на започнувањето на рок-ерата во 60-те во Велика Британија како колевка за потоа таа да завладее пансветски, во тинејџерско младешкиот занес со голема страст го читав во оригиналот романот на Ентони Барџис објавен во 1962, со сета негова Орвеловско-Олдосовска заедничка фикциска крв, за подоцна појавата на истоимениот филм на големиот Кјубрик да предизвика триумф на комплетното литературно-визуелно доживување. Она што се насетува-

ше, читајќи го оригиналниот роман, експлодира со дотогаш невидена визуелна егзалтација. Кјубриковиот МЕХАНИЧКИ ПОРТОКАЛ како и претходно со ОДИСЕЈАТА, го надрасна романот на Барцис, го збогати со подразбирливата визуелизација на фантастичното и затоа тогаш, кога се појави, и засекогаш филмот МЕХАНИЧКИ ПОРТОКАЛ ќе зрачи како параболa со силна критичка насоченост кон загубениот компас на современото не само западно општество, туку сега веќе и во тоталитетот на планетарната цивилизација во која царуваат насилството, криминалот, по-

ДОМ, секвенцата на директно насилство (по онаа како увертира - „загревање" кога во подвозникот Алекс и другарите ќе го претепаат скитникот) - нападот во куќата на средовечниот брачен пар, писателот интелектуалец и жена му која ќе ја силуваат пред неговите очи, а потоа и нападот на домот на богатата старица со мачките (обете секвенци динамично и сугестивно снимени од рака од самиот Кјубрик). Тука треба да се потенцира моќта на визуелното оживување и збогатување низ своевидната иконографија на насилството, на едната суштинска страна, а на

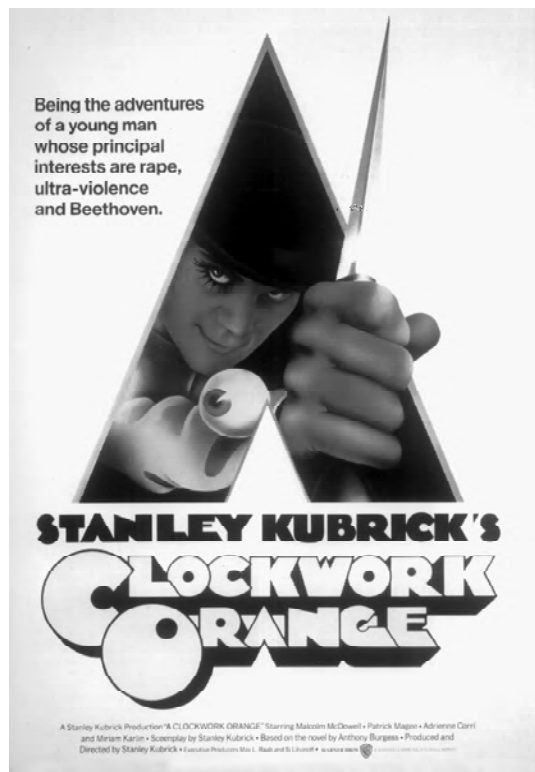


„Ogyceja 2001“ (1968)

литичката манипулација од најмрачен вид, дрогата. Во филмот сето тоа е конфронтирано во триаголникот: младата генерација инкарнирана во насилничките урбан-генгови, еден таков предводен од Алекс (во заслужениот но недобиен Оскар за Малколм Мекдовел) и неговите „Други“ (што значи другари од англо-рускиот лексички корен, каков што е жаргонот комбиниран во романот и филмот) кои пијат „Молоко со дрога во Корова - Кравјиот бар“. Во вториот сегмент од триаголникот, Алекс и Другите кројат насилнички планови, најнапред за напад на еден НОМЕ-

другата пример од типот на скулптурата - пенис која зборот не може да ја опише се додека визуелно не е направена и применета во самиот филм. Конечно во третата точка на параболата е политичко-полициската рутинска репресија, кога делинквентниот затвореник Алекс ќе биде подложен на своевидна визуелно ментална лоботомија т.н. Лодовикотретман при што злото со зло му се избива преку пуштање на визуелни секвенци од различни насилнички ситуации, катарза која не е тоа, а која од Алекс прави послушен - мекотел т.е. „исцеден портокал“ кого пак зададе-

ната насилничка општествена состојба го малтретира и претвора во жртва. Но не за долго време. Во финалето, повторно инспириран од музиката на Лудвиг Ван (Бетовен) низ сликите од тиранијата на Римската империја, замислувајќи се себеси како легионер со камшик, кој ги удира потчинетите, Алекс се враќа во старата форма, што ќе рече, насилството не умира. Филмот МЕХАНИЧКИ ПОРТОКАЛ природно и логично стана свет-



ски хит, најнапред во матичната Велика Британија, каде што на властите им направи сериозни проблеми поради растечкиот бран на имитаторски насилнички генгови, поради што тогаш цензурата на островите мораше да го забрани филмот, но тоа секако не му ја намали антологиската врвна и жанровски реперна позиција во светскиот филм.

По евидентно плодната англиска етапа Кјубрик се врати во САД и во 1980, според истоимениот роман на Стивен Кинг го реализира, исто така, ефектниот филм ОСВЕТЛУВАЊЕ или ВИДОВИТОСТ (SHINING) ново реперно дело во жанрот на хорор-суспензот,

ново снимателско ремек дело на верниот Џон Елкот, кој во зимски пејзаж во амбиентот на еден напуштен хотел го следи лудилото на еден квазиписател (во извонредната природна маска и креација на Џек Николсон) кој опседнат од минатото ќе ги малтретира со смртна закана својата жена и детето, со антологиската финална секвенца во паркот-лабиринт (целата снимена со стеди-кем) во кој лудот Николсон смрзнува смртно.

Во 1987 нов жанровски триумф на Кјубрик со фуриозната антивоена драма на тема од Виетнамскиот воен пекол НАПОЛНЕТ ШАРЖЕР или ПОЛН СО КУРШУМИ (FULL METAL JACKET) базиран пак на изворна проза, овојпат врз романот „Краткотрајните“ ("The short timers) на писателот Густав Хешфорд, кој е и косценарист на филмската адаптација заедно со Кјубрик. Филмот НАПОЛНЕТ ШАРЖЕР е своевиден комплементарен одговор на Кополовата АПОКАЛИПСА СЕГА снимена во 1979 и на ВОДОТ на Оливер Стоун, но Кјубрик е наполно свој во својата витриолска вивисекција на феноменот на военото лудило, директно сврзано за Виетнамската војна и инспирирано од неа. Филмот има два дела секој со својата драмска напнатост што ескалира до крајот. Во првиот дел го следиме лудилото од супермилитантниот дрил на војниците кои треба да се претворат во пушки кои убиваат, поточно да убиваат со своите „љубовници“ пушките, под командата на дресерот - суровиот професионален шеф на специјалниот воен тренинг центар (кој пак и самиот ќе биде убиен од еден шиканиран и поулавен војник од негова страна). Во вториот дел е ултрадинамички, документаристички доловениот пекол на војната со истите тие истрепени војници на самиот фронт во немило-срдните борби на смрт со непријателските војници на виетнамската герила. Кјубрик, се разбира, функционално, како музичка кулиса, внесува низа од тогашните рок-хитови кои на филмот му даваат своевиден рок-воен дух со планирана контрапунктност.

Конечно, останувајќи со вљубеноста, должниот респект и восхитот за филмовите од опусот на Стенли Кјубрик, засега како одлична утеха ни останува постхумната средба со неговиот последен филм ОЧИ ШИРУМ ОТВОРЕНИ, што секако ќе биде уште едно дос-тојно дело потпишано од големиот Кјубрик. □

МИМИ ГОРГОСКА

УДК 791.43/.44(82)(049.3)
Кинопис 20-21 (11-12), с.103-104, 1999-2000

ЧЕТИРИТЕ (НА)ВРАЌАЊА НА МАРИО СУАРЕС

Прекраток е списокот на јужноамерикански филмови што се прикажани во нашите киносали во последниве петнаесетина години, така што појавата пред македонската публика на аргентинскиот филм ТАНГО на познатиот и во секој поглед култен шпански режисер Карлос Саура, несомнено, ги задоволи оние пребирливи филмски вљубеници кои веќе се презаситени од напливот на филмови финансирани од длабоките џебови на богатиот Вујче Сем.

Меѓутоа не треба да се заклучи дека целата убавина и вредност на аргентинскиот ТАНГО е во неговата, условно кажано, екзотична привлечност поради потеклото од една кинематографија со која контактот е редок и остваруван на поголеми временски растојанија. Напротив, „Танго“ е филм во кој од секој кадар провејува згуснатиот и наталожен знаковен код на уметноста, филм кој не привлекува како магнет, туку маѓепсува како моќно волшебство.

Ако се настојува да се погледне ТАНГО од еден површински и денотативен аспект, едноставно, и многу лесно ќе се заклучи дека филмот говори за искусниот режисер Марио Суарес (Мигел Анхел Сола) и подготовките за премиерата на неговиот најнов мјузикл. Врз оваа фабуларна нишка поставена е љубовната драма на Марио растргнат меѓу две жени,



две љубови едната - безживотна, нерастреперена, истрошена, но сепак, поради својата инерција сè уште силна; втората - нова и свежа, опсипана со привлечноста на младоста и страста. Напластената симболика на ТАНГО не се наметнува како директна интенција на Карлос Саура. Се чувствува дека наративниот тек на филмот тоа едноставно го бара. Јазичниот дискурс е минимално наметнат и дијалогските сцени се вистинска реткост. Ваквата поставеност на површината ги изнесува другите знаковни дискурси. Улогата и значењето на јазикот се заменува со говорот на танцот, симболиката на музиката и кодираните пораки скриени во светлината и сенките.

Големiot Саура во реализацијата на своето дело целосно се потпира врз големiot мајстор на камерата Виторио Стораро, кој во бескрајната игра меѓу светлината и сенката успева да ја открие и прикаже суштината на човековиот бит и на естетско-промислен начин да ја долови поврзаноста на телесното и видливото со душевното и скриеното.

Тангот е танц, нераскинливо поврзан со аргентинското тло, движења во чиј ритам се огледува урбаната атмосфера на Буенос Аирес, но и непрегледноста на бесконечните аргентински пампаси. Тангот е симболот на Аргентина, но тангот е, пред сè, симбол на Аргентинецот. Тој со него танцува и учествува во играта на радоста и тагата, љубовта и омразата, страста и апатијата, едноставно, животот и смртта. Марио Суарес врз звуците на

тангото го гради својот мјузикл и во него ги вметнува сите оние животни, лични, но и историски моменти кои за него се исклучително важни. Сцената на прекрасната изведба тангото - трио во која учествуваат двете клучни жени во животот на Марио, несомнено, директно асоцира на неговиот живот, живот меѓу два спротивни пола, поставен пред два пата на животниот крстопат - пред две жени.

Растргнат меѓу Лаура (Сесилија Нарова) и младата и страсна Елена (Миа Маестро), Марио наоѓа внатрешни сили да работи на својот мјузикл и покрај тоа што одредени кругови во високата класа не се директните алузии во него на масовните убиства за време на



владеењето на воените хунти во Аргентина.

Погледнато врз основа на конотативниот аспект, филмот на Саура може да се претстави, но и протолкува врз база на четирите (на)враќања на главниот лик. Првото враќање е физичко. Марио по долго години прогонство доаѓа во својата родна Аргентина. Овој податок гледачот го дознава од еден обичен и краток дијалог на Марио со Елена во љубовната постела. Во тангото како танц, како музика и како контакт со жена, Марио ја открива длабоката и силна носталгија. Второто (на)враќање на Марио е психичко, во годините на детството како период затскриен зад некоја блага животна сенка, до кој често се обидува да допре светлината на сегашноста.

Внатре во телото на филмот се вткаа- ни преостанатите две (на)враќања. За Саура интертекстуалноста и цитатноста не се туѓи постапки. Тој свесно на своето остварување вградува кратки секвенци од филмот ТАНГО на Луис Молио Барт снимен 1933 година и на овој начин се навраќа кон филмската историја и традиција, кон корените на своите филмски инспирации и импулси.

Саура не е индиферентен и бесчувствителен кон современата аргентинска историја. Преку ликот на Марио и мјузиклот што се подготвува, Саура ни ги претставува клучните случувања во Аргентина во последните сто години. Тој со кодираната филмска порака ни проговорува и нè навраќа кон големите доселенички бранови кои ги заплискале аргентинските пристаништа во првите децении на XX век. За тие европски страдалници Аргентина е утеса и спас, место на нов дом. Но веднаш по тоа мјузиклот проговорува за годините од најновата аргентинска историја, за владеењето на генералите, за масовните исчезнувања, за масовните убиства и масовните гробници.

Јасна е пораката на Саура: ако некогаш и за некоја Аргентина била спас, работа, леб и дом, за некоја друга генерација од некое друго време, таа иста Аргентина е страдање, убиства, исчезнувања преку ноќ, земја поплавена од мајки забрадени со црни шамии кои ги бараат залудно телата на своите убиени синови и ќерки.

Несомнено, во ТАНГО постои свесна политичка конотација, но и автобиографска тенденција на Шпанецот Саура на свој филмски и естетски начин да ги поврзе двете сурови диктатури - во Шпанија и во Аргентина.

ТАНГО е филм кој се гледа, слуша и во кој се ужива, а потоа долго се размислува. ТАНГО е филм во кој естетиката не ѝ робува на приказната, туку токму обратно. Ова е филм со современо воспоставена релација меѓу човекот-планетата и светот-космосот.

За крај, им се заблагодарувам на дистрибутерите што ни овозможиле да го погледнеме во киносалите ова ремек-дело на филмската уметност. Оваа моја благодарност нека им биде мала утеса за слабата посетеност и заработувачка. □

БЛАГОЈА КУНОВСКИ

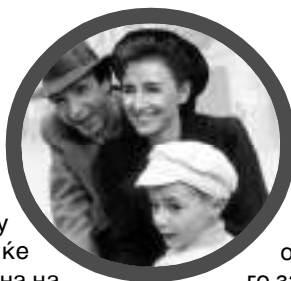
ФИЛМСКИ ТРИПТИХ

ЗА ФИЛМОТ "ЖИВОТОТ Е УБАВ"

УДК 791.43/.44(45)(049.3)
Кинопис 20-21 (11-12), с.105-106, 1999-2000

Сè што му се случи на Роберто Бенини за неговиот извонреден филм ЖИВОТОТ Е УБАВ (за кој нема да погрешам ако го наречам и ремек-дело) беше толку логично и очекувано така што сè ќе беше само немање чувство од страна на оние што вреднуваат и доделуваат награди за вистинските уметнички вредности на ова дело, во кое толку обилно се сконцентрирани сите креативни потенцијали на авторот, сценаристот, актерот и режисерот Роберто Бенини. Неговиот филм во вистински час ѝ ја врати славата на големата италијанска кинематографија, која под притисокот на американската репертоарска доминација на секаде во светот, па и во Италија, се наоѓа подолго време во продукциско-прикажувачка криза, што видливо се одразува и врз појавата и опстанокот на нови авторски имиња.

Во пишувањето на сценариото и дијалозите за филмот ЖИВОТОТ Е УБАВ Бенини имал одлична соработка со својот пријател - истомисленик Винченцо Черами, но во суштина авторскиот диригент во создавањето на филмот е самиот Бенини чија актерска природа и појава решавачки го зрачи тоталитетот на неговиот сензибилитет како човек и автор. Сторијата е навидум од познатата матрица за историски филмови на тема Втората светска војна, фашизмот, концентрациони логори, Холокаустот на Евреите. Меѓутоа,



Бенини не би бил Бенини ако тоа не го прави на нему својствен и неповторлив начин, создавајќи филм чија сериозност на историската материја е како играње со оган, кога ќе се земе предвид како го замислил сето тоа и колку ефектно го изведува докрај. Велам играње со оган, зашто секој друг би имал минимални шанси ако имал намера од толку сериозната и тотално трагична материја да прави трагикомедија со црнохуморни акценти, со амбивалентност во доживувањето и чувствувањето. Тоа едноставно можел да го изведе само Бенини и тоа го направил маестрално, дури, во една неизбежна асоцијативност, тој како да е инспириран од генијалниот Чаплин и неговиот пародиско-комичен филм ГОЛЕМИОТ ДИКАТОР, таа ингениозна гротескна персифлажа на личноста на психопатот Хитлер и неговиот фашизам, со тоа што, правејќи можеби и несвесно омаж за Чаплин, Бенини природно го надраснува големиот претходник, создавајќи драмски прегнантна трагикомедија, најнапред сликајќи ја фашистичка Италија пред војната во 1938-та со фанатичното братство меѓу Бенито Мусолини и Адолф Хитлер (како што тоа мошне духовито ќе го илустрира врз примерот на фашистичкиот симпатизер - таткото кој своите два сина ќе ги крсти како Бенино и Адолфо). Во тој прв дел за Италија под Мусолини, значи пред фактичкото започ-

нување на II-та Светска војна - Бенини ја слика фашистичката еуфорија за која како и кај Чаплин не морал многу да се напрега во карикирањето и иронизирањето до комичен сарказам, бидејќи сета таа атмосфера, особено расистичкиот лов на Евреите или сфаќањето на ариев-



ството е гротескно само по себе, а што Бенини алиас обичниот граѓанин Гвидо, Евреинот сопственик на книжарница, го чувствува и доживува на свој начин, создавајќи свој систем на отпор и одбрана. Карактеристична е секвенцата со дијалогот што го водат таткото и синчето, Гвидо и Џошуе пред излогот на една слаткарница во која на Евреите им е забранет влезот:

- Џошуе, пред излогот, му покажува една слатка на татко си:

- „Ќе ја купиме ли за мама?“

- Гвидо: „Колку чини?“

- Џошуе: „15 лири“.

- Гвидо: „Ајде Џошуе да одиме“.

- Џошуе (чита еден натпис поставен во излогот: „Евреји и кучиња не можат да влезат“ - „Тато, зошто на Евреји и на кучина не им е дозволено влегување во слаткарницата?“

- Гвидо: „Тие не ги сакаат Евреите и кучињата во нивната продавница, ете затоа. Секој прави тоа што сака. Онаму има дрогериија. Таму газдата не пушта Шпанци и коњи. Понатаму има Аптека. Вчера таму бев со еден пријател Кинез кој има кенгур. Прашав: „Можеме ли да влеземе?“ - „Не, ние не пуштаме Кинези и Кенгури внатре!“ - „Тие едноставно не ги сакаат и тоа е сè што можам да кажам“.

- Џошуе: „Но ние во нашата книжарница пуштаме секогo!“

- Гвидо: „А, не повеќе! Од утре ќе закачиме натпис исто така. На пример, што не сакаш ти?“

- Џошуе: „Пајаци, а ти?“

- Гвидо: „Јас не сакам Визиготи. Значи, од утре ние ќе напишеме: „Пајаци и Визиготи не се пуштаат во книжарницата“.

Ова беше еден од карактеристичните гротескни сегменти од сценариото со кои Бенини ја збогатува, во свој стил, амбивалентноста



во доживувањето на крајно сериозната фактографија, ублажена со своевидниот комично натопен сарказам доловен низ појавата и играта на самиот Бенини и дијалозите што особено ќе ги води со своето синче откако ќе бидат депортирани во логорот на смртта заедно со

жена му. На тој начин во таквата деликатна филмска материја Бенини се покажува и како своевиден поет кој на фашистичкото зло му го спротивставува доброто во себе преку стоицизмот и оптимизмот на својот алтер-его Гвидо, преку љубовта спрема саканата жена Дора (која ја толкува неговата инаку фактичка сопруга од приватниот живот, артистката Николета Браши) и особено спрема неговиот 6-годишен син Џошуе, чија исконска љубов ќе ја гради и брани со сета своја енергија, која пак пленува со црнохуморноста што зрачи во разните ситуации на преживување во конц-логорот. Значи, драмата и трагикомично-гротескните бранувања доаѓаат до полн израз во вториот дел на филмот кога семејното трио, сопругот-татко, жената-мајка и нивното синче, сите заедно ќе се соочат со смртта во германскиот фашистички логор за Евреји. Во тој ситуациски амбиент Бенини како актер и режисер ја демонстрира сета своја авторска големина, градејќи досега ретко видена драмско-трагикомична тензија во стилот топло-студено, поларитет на позитивно-негативно доживување, чија амбивалентност од сцена во сцена прави спонтаната мешавина која предизвикува смеата во исто време да се втопува во солзи и обратно, што ќе рече, комичното во изразот и гегот на Бенини збогатено низ дијалозите и монологите да ја има, всушност, едновременно и сета внатрешна трагика длабоко во себе, нешто што толку изворно-архетипски може да има корени само во трагикомедиските изблци на големиот Шекспир. Ете, во една така условно изведена врска меѓу Чаплин и Шекспир, Бенини, во своето ремек дело ЖИВОТОТ Е УБАВ на најдобар и неповторлив креативен начин, го демонстрира сиот свој латентен талент и творечко богатство, што овојпат вулкански избива на виделина.□

ЗА ФИЛМОТ "СО ВОЈНА ПРОТИВ ВИСТИНАТА"

Обично се вели дека животот пишува романи т.е. филмови, пренесено во филмски води, но дека можело и обратното, од филмот да се проектира една можна ситуација која, пак, ќе има алиби во самата реалност и тоа со фрапантни коинциденции - сведочи филмот СО ВОЈНА ПРОТИВ ВИСТИНАТА или во оригиналот WAG THE DOG, позајмен од една американска народско-жаргонска игра на зборови која, пак, е на некој начин метафоричкото мото за она што е суштината на идејата во филмот. Имено, таа досетка гласи: „Зошто кучето мрда со опашката? Затоа што тоа е поумно од неа. Кога опашката би била поумна од кучето, тогаш таа би го удирала!“

Филмот СО ВОЈНА ПРОТИВ ВИСТИНАТА е потпишан од водечкиот американски сценарист, режисер и продуцент Бери Левинсон, истиот оној што ги реализира филмовите: ДОБРО УТРО ВИЕТНАМ, Оскаровецот ДОЖДОВНИОТ ЧОВЕК, АВАЛОН, БАГСИ и СЛИПЕРС. Сценариото за филмот СО ВОЈНА ПРОТИВ ВИСТИНАТА го напиша, исто така, искусниот сценарист и режисер Дејвид Мемет заедно со Хилари Хенкин, кои, пак, фактички го адаптирале за филм популарниот бестселер роман „Американски херој“ на писателот Лери Бајнхарт. Инаку, филмот својата светска промоција ја имаше во конкуренцијата на минатогодишниот 48-ми Берлински фестивал и претставува една од најрадикалните верзии сврзана за американскиот претседател и Белата кука, во инаку традиционално присутните филмови на таа тема. Импресивното е во тоа што и самиот роман, а веднаш потоа и филмската верзија, скоро молскавично, со дневна актуелност, реагираа на настаните што му се случија и му се случуваат на актуелниот американски претседател Бил Клинтон, но и на САД и пошироко сврзано за

нив на светот, воопшто. Во филмот централна личност е Конрад Бирн (во интерпретација на Роберт де Ниро, кој патем е и еден од ко-продуцентите на филмот) близок пријател на американскиот Претседател кој е секогаш подготвен да реагира во интерес на зачувување на претседателовиот приватно-политички интегритет. Така и се случува, од тајниот „кризен штаб“ на Белата кука задолжен за спасување на угледот на Претседателот, повикан е Бирн кој треба да ја раководи специјалната тајна акција за отргнување на вниманието на американската јавност и на новинарите од аферата на Претседателот за „блиска средба“ со една малолетна хостеса во Белата кука, чие здружение се заканува да го обвини Претседателот и со тоа да му ги уништи шансите за реизбор на само две неполни недели од претседателските избори. Махерот за манипулации со јавноста кој и претходно учествувал во многу други меѓународни инсценации од висок

ранг, од името на американскиот Претседател и националниот интерес на САД, му се обраќа на другиот медиумски махер, холивудскиот продуцент Стенли Мотс (во интерпретација на Дастин Хофман, улога за која беше номиниран за Оскар) кој во своето студио со специјалистите за филмски и телевизиски трикови измислува т.е. режира лажна војна против Албанија поради нејзиното поддржување на терористи од своите редови кои пренесле пеколна бомбакуфер на канадската граница, што пак е закана и опасност за национално-државниот интегритет и безбедност на САД. Така, на сцена стапува една од апсолутно најмоќните машини за манипулација на Земјата планета, а случајно или намерно, е избрана Албанија чии терористички закани ќе ѝ бидат прилепени од позиции на исламскиот фундаментализам. Во студијата се режира т.е. инсценира ТВ-филм за една девојка-жртва на албанската диктатура, со мачето в раце во бегство пред бомбардирањето од страна на албанските терористи поддржани од владата. Белата кука во Вашингтон веднаш реагира и со помошта на сателитска медиумска дистри-





буција на ТВ-филмот е лансирана непостојна војна со која вниманието на американската и светската јавност ефектно е свртено од секс-скандалот врз „војната“ со цел да се спасат претседателовиот имиџ и неговиот реизбор. Моќта на манипулацијата е фрапантна, махерот Бирн со помош на мобилен те-

лефон го инструира дури и спикерот на Белата кука што да каже во врска со тукушто лансираната лажна војна која на јавноста треба да и биде уверлива. Во меѓувреме, ЦИА, од своја страна, преку американскиот сателит за источна Европа, открива дека војна против Албанија нема. Но, махерскиот тандем: Бирн-Мотс, веднаш го свртува акцентот врз патриотизмот, лансирајќи им на Американците сентиментална варијанта за останување на еден американски војник на албанскиот фронт што пак е ново алиби за спасување на „старите чевли“ - симболот за војникот од народот, тој „американски херој“, измислен ад-хок (за кој пишува и од каде што и е добиен насловот на романот на Бајнхарт).

Филмот СО ВОЈНА ПРОТИВ ВИСТИНАТА е флагрантен пример за моќта на американската машинерија за пропаганда и манипулирање со американската и светската јавност, при што инсценирањето војна т.е. нејзиното лажно лансирање преку медиумите (алузијата на Си-Ен-Ен е повеќе од очигледна) е сфатено како воени игри



(war games) или како што Де Ниро алиас Бирн ќе рече: „Војната е шоу-биз т.е. машина за пари во функција на американскиот национален интерес“ - во конкретниов случај, спасување на кариерата на првиот човек на Белата кука. Конечно, и „американскиот херој“ е „спасен“, меѓутоа изборот на името Шумен, за да коинцидира со симболиката на „старите чевли“, паѓа случајно врз еден психопат-убиец и секс-манијак, затвореник донесен за потребите на манипулацијата од затвор (кого во одличната епизода го одигрува Вуди Херелсон) кој, пак, ќе биде убиен по хаваријата на авионот со кој требаше да биде донесен и славен. Меѓутоа, махерот Мотс не би бил тоа ако не ја изрежира и последната церемонија на пречекот на лимениот сандак со мртвиот „херој“, што завршно и ефектно треба да го растрепери американскиот патриотизам. И како што во таква „топ-сикрет“ игра на манипулации бидува, суетниот холивудски продуцент кој за сето тоа посакува и лична слава или Оскар, ќе биде ликвидиран како опасен човек кој



премногу знае т.е. елегантно ќе ѝ биде соопштено на јавноста дека „умрел“ по „инфарктот“ додека се „сончал“ покрај базенот во својата вила на Беверли Хилс. И така, ла комедија, на амери-

кански начин - е финита, Бери Левинсон режирал една ретко ефектна политичка сатира во која до фрапантност ги релативизира границите меѓу вистината и лагата, меѓу манипулацијата и фактите, меѓу лажниот морал поткрепен од политичката хипокризија за сметка на вистината, нудејќи една виртуелна реалност која, за жал, доста е инспирирана од онаа надвор од филмовите и киносалите, во стварноста. □

ЗА ФИЛМОТ "ТЕНКАТА СРВЕНА ЛИНИЈА"

Од високобуџетската американска продукција последниве години се појавија два воени спектакли: СПАСУВАЊЕТО НА ВОЈНИКОТ РАЈАН на Стивен Спилберг и ТЕНКАТА ЦРВЕНА ЛИНИЈА на Теренс Малик, обата со документаристичко-историска подлога од II-та светска војна, првиот евоцирајќи уште една од многуте верзии за американската инвазија на Нормандија и Ди-денот (по реперниот воен спектакл НАЈДОЛГИОТ ДЕН (1962) во продукција на Дарил Занук, а во тројната режија на: Кен Анакен, Бимхерд Бики и Ендрју Мортон, кој пак беше потоа во 1964 и режисер на првата филмска верзија ТЕНКАТА ЦРВЕ-

НА ЛИНИЈА на писателот Џејмс Џонс, кој во филмот НАЈДОЛГИОТ ДЕН беше косценарист заедно со Кемелиус Рајан, Ромен Гери и Дејвид Парсол, а вториот од истата Втора светска војна, но на другата страна од далекоисточниот фронт каде што Американците и Јапонците ги имаа своите истребувачки битки. И едниот и другиот филм со право влегоа во трката за Оскарите минатата година со тоа што крајниот епилог беше во полза на Спилберг, а Малик и покрај номинациите остана да се теши со освојената „Златна мечка“ на 49-ти Берлински фестивал, каде што жирито му даде предност во однос на уште еден голем кандидат, ВЉУБЕНИОТ ШЕКСПИР на режисерот Џон Меден, дело кое исто така по Берлин се искити со неколку Оскари.

Пред да се задржам конкретно на филмот на Малик треба да се потсетам на тоа дека писателот Џејмс Џонс (1921-1977) се прослави токму со своите филмувани романи кои реалистички го прикажуваат животот на американските војници и офицери во текот на Втората светска војна: ОДОВДЕ ДО ВЕЧНОСТА (FROM HERE TO ETERNITY), психолошка воена драма чие дејствие се одвива во една воена база на Хонолулу, пред јапонскиот напад на Перл Харбур, во неколкукратната оscarовска верзија од 1953 во режија на Фред



Цинеман и спомнатата прва верзија на ТЕНКАТА ЦРВЕНА ЛИНИЈА што во 1964 ја режираше веќе спомнатиот Ендрју Мортон. Третиот воен роман на Џејмс Џонс РЕВОЛВЕРОТ (THE PISTOL) не беше филмуван, додека романот НЕКОИ ДОЈДОА ТРЧАЈКИ (SOME CAME RUNNING) во 1958 беше филмуван од режисерот Винсент Минели, а во улогите на личности од современото американско урбано живеење се појавија: Ширли Меклејн која беше номинирана за Оскар за главна женска улога, Френк Синатра, Дин Мартин и Артур Кенеди.

Во првата филмска верзија на ТЕНКАТА ЦРВЕНА ЛИНИЈА сценаристот Бернард Гордон и режисерот Ендрју Мортон, следејќи го главно романот на Џонс, воената драма и односите на нејзините непосредни протагонисти во услови на излудувачки пекол, ги фокусираа меѓу две личности: војникот во интерпретација на Кјер Дали и садистичкиот наредник што го толкува Џек Ворден. Во верзијата на Мортон тие две личности како крајно спротивставени уште од стартот се непријатели со кулминацијата кога едниот умира во рацете на другиот откако претходно ќе му го спаси животот на еден војник.

Педесет и шест годишниот Теренс Малик со својот најнов, скоро три часовен воен спектакл ТЕНКАТА ЦРВЕНА ЛИНИЈА се врати на меѓународната сцена по пауза од дваесетина години, по неговиот претходно релативно успешен филм НЕБЕСНИ ДЕНОВИ (DAYS OF HEAVEN, 1979) додека дебитантски му беше СИПОМАСИ (BADLANDS, 1973), така само два филма беа доволни за да стекне меѓународна репутација. Во својата филмска верзија Малик послободно се држи за романот на Џонс, а за разлика од верзијата на Мортон во неговиот филм ТЕНКАТА ЦРВЕНА ЛИНИЈА драмата на војниците и офицерите е екстензирана на повеќе личности и нивните меѓусебни конфликти и морални дилеми, со тоа што суштинската метафора од Џонс е преземена и применета во филмот, инаку веќе содржана како алузија во насловот на изворниот роман. А таа е: дека военото лудило ги предусловува лудилото и нормалноста на непосредните воени учесници, кои во и по искуствата од воениот пекол ги дели само една тенка црвена линија. Фактографската локација на оваа сурова воена психо-драма е битката за островот Гвадалканал од архипелагот на Соломонските острови, времето е

полниот ек на Втората светска војна. Во базичните идеи за доловување на стравотите на војната, Спилберг и Малик имаат заеднички лајтмотив; да ги прикажат бескомпромисно низ спиралите на лудилото и апсурдот скоро во текот на целото траење на филмовите. Спилберг ја има фуриозната увертира (таква е и онаа во филмот на Малик) во која во повеќе од половина час е прикажан буквалниот колеж на линијата на фронтот на песочниот брег на Нормандија, меѓу американските и германските војници, едните претрашени од неизвесноста што ги чека по истоварувањето на добро чуваниот брег, а другите фанатично подготвени да им ја приредат колеж мамката во која во епилогот и самите немилосрдно паѓаат.

Во продолжението Спилберг ја профанира и помалку сентиментализира приказната акцентирајќи го спасувањето на последниот преживеан од браќата Рајан, додека Малик е генерално поконсеквентен во сликањето на феноменот на лудилото и апсурдот на воениот пекол во кој нема место за херои и храбри, туку сите конфронтирани, и американските и јапонските војници, се буквално во ретортата на лудилото неизбежно втопени во стравот од природното исконско човеково чувство да се остане жив од оваа или да се умре од онаа страна на тенката црвена линија. На тој план филмот на Малик е и психолошки многу поинзијансиран со галерија од личности кои на најразлични начини учествуваат во военото лудило, едни од чисто прагматични војнички амбиции да се добие медал и по цена да се жртвуваат обичните војници со кои се командува, други пак како обични заморчиња да спасат гол живот и трети кои за нив имаат одговорност, што би се рекло, старешински морал при што секој живот на обичниот војник е подрагоцен од освојувањето на некоја кота или во извојувањето на некоја апсурдна пирова победа. Затоа војниците во филмот на Малик постојано се соочуваат со смртта, стравот е константа, а неизвесноста во спрегата со лудилото расте до димензии на апсурд при што постојано се наметнува прашањето која е цената што треба да се плати во таквата војна. Оттаму, покрај фактографската историска подлога на настаните и дијалозките, а особено монолошки односи и расположенија на војниците и старешините во воената драма на апсурдот, Малик не внесува посебно минуциозно во внатреш-

ната индивидуална интима преку неизбежните монолози на младите војници. Еден од покарактеристичните ако не и суштински токму во акцентирањето на таа сооченост со смртта и нејзиното помирувачко прифаќање е следниот: „Зошто би се плашел да умрам“ - кога еден млад оженет војник ја прашува својата жена во имагинарниот дијалог, за да продолжи: „Тебе ти припаѓам, и ако прв заминам, ќе те чекам на другата страна од темните води. Биди сега со мене“. Во календарскиот од личности постои клучниот квартал чии поведенија и психо-морални карактеристики ги одразуваат суштинските димензии на феноменот на военото лудило и апсурдот како врв на сè.

Немилосрдноста на воен-волк фајтер, чиј макијавелизам во исполнувањето на личната цел при што на потчинетите војници не им е дозволена непослушност и страв, туку слепо влегување во воениот оган по цена на смрт, ја инкарнира одличниот Ник Нолти во улогата на наредникот Гордон Тол чии амбиции се да успее пред несфатливата идеја на генералштабот да му го врати батаљонот од фронтот пред истекот на неговата кариера, значи нему му е единствена цел да успее, а за тоа да биде награден без разлика на човечките загуби. За разлика од него капетанот Џејмс Старос во исто така впечатливата улога на Илајас Котис, одбива слепа послушност водејќи високоморална одговорност за своите војници и поради тоа ја ризикува конфронтацијата со непресметливиот и полулуд Тол. Поручникот Едвард Велш, во интерпретација на Шон Пен, иако прагматичар во сфаќањето на војната дури и како бизнис, сепак ќе собере доблест за да му укаже помош на смртно ранетиот војник на линијата на фронтот, а се чини најразумен во однесувањето е капетанот, Џон Галф кој го толкува актерот Џон Кусак, кој во решавањето на проблемот како да се освои бункерот како решавачка етапа во крајното освојување на Котата! ("Hill 210") „Брдо 210“, што ја држат Јапонците, ја следи логиката на лична одговорност и ризик преку избор на група доброволци. Конечно, можеби и најблиску до филозофијата што ја поставува филмот на Малик е и личноста на војникот Вит, кој во увертира на потоа разгорената воена драма е избегнат за да живее заедно со домородците, уживајќи во тој рај на Соломонските острови пред тие да бидат зафатени од огнот на вој-

ната, значи војникот Вит кого го толкува Џим Кевисил во суштина пацифист, е идеалистот во таквото опкружување од соборци, поставувајќи си го прашањето: „Дали убавината на тој рајски остров и валканоста и мракот на војната можат да имаат заедничко потекло?“ А климаксот на апсурдот се случува токму таму на врвот по освојувањето на стратешката кота на островот Гвадалканал, каде што по огромните загуби американските војници се соочуваат со тоталното фронтовско лудило на смртно преплашените и многу веќе излудени од фанатизмот јапонски војници на кои ниту камиказе ниту харакири ритуалот не може да им помогне.

Сложената психо-драмска структура на филмот ТЕНКАТА ЦРВЕНА ЛИНИЈА е генерирана од самото сценарио на Малик кој во режисерската надградба создава извонредно силна, драмски прегнантна слика, за воениот пекол во која се преплетуваат поетските медитации низ внатрешните интимистички монолози заклучно со трагиката на неверениот војник од страна на жената која не истрајува во нивната љубов и покрај упатениот телепатски повик за верност и жртвата што тој ја плаќа на фронтот, поткрепуван од илузијата дека на крајот ќе ѝ се врати на саканата. Во тој ужас на војната која е тотално нехумано обезличување на личноста на непосредните протагонисти, меѓу кои има луѓе со различен морал но, исто така и благородно чувство за другарство и желба да се поднесе жртва без парадно патриотство, убавината на природата како нешто неспоиво со и од војната силувана, е посебната визуелна димензија што со висок стил ја оформува во комплетен режисерски концепт на Малик, директорот на фотографијата Џон Тол. □

БЛАГОЈА КУНОВСКИ

НЕПОДНОСЛИВО ВРЕМЕ НА САМОТИЈАТА

(КОН 43-ОТ
ЛОНДОНСКИ
ФИЛМСКИ
ФЕСТИВАЛ)



„Американска убавина“

Она што се насетуваше на почетокот конечно и се потврди - програмата на 43-тиот Лондонски филмски фестивал мина во знакот на европскиот филм предводена од двете водечки светски кинематографии: британската и француската, со тоа што во последниве 2-3 години се чувствува блага предност на француските автори во споредба со островските. Од друга страна на Лондонскиот филмски фестивал се покажа дека квантитативната доминација на американската продукција, манифестирана по традиција на големите А-категорни фестивали какви што се: канскиот, венецијанскиот и берлинскиот, не значи и однапред гаранција за апсолутна квалитативна кинестетско-содржинска и авторска доминација. Надежта, како што многупати сум подвлекувал, за американскиот филм лежи во независното нискобуџетно крило во кое се појавуваат многу млади автори оригинални и самостојни во својот израз и размислување. Од Лондонскиот фестивал го понесов чувството, а за тоа ми се потврда серија филмови, дека од француската кинематографија доаѓа нов сензибилитет благодарение на една гарнитура нови, најчесто дебитантски режисерски имиња со видлив авторски печат. Од тука констатацијата дека 3,5-4 децении по некогаш-

ниот „револуционерен“ (во кинестетска смисла се разбира) Француски Нов филмски бран од крајот на 50-ите и почетокот на 60-ите, со антологиските дела на: Годар (ДО ПОСЛЕДНИ-ОТ ЗДИВ), Трифо (400 УДА-РИ), Бресон (ПИКПОКЕТ),

Луј Мал (ЛИФТ ЗА ГУБИЛИШТЕ), Шаброл (УБА-ВИОТ СЕРЖ), Ален Рене (МИНАТАТА ГОДИ-НА ВО МАРИЕНБАД), француската кинематографија се соочува со нов силен филмски бран од крајот на 90-ите кој со полна сила ќе продолжи и во новиот милениум. Тоа во прв ред се однесува на неколку нови авторски имиња предводени од Бруно Думон и Ерик Зонка. Но не се само тие кои веќе со вториот филм потврдуваат висока авторска класа. Кон нив на програмата на Лондонскиот фестивал се приклучуваат и две девојки-режисерки и тоа дебитантки: Солвиг Анспа со првенецот ГОЛЕМИТЕ СРЦА (HAUT LES COEURS) - исцрпувачка, темна драма на една млада жена-музичар, која и покрај ракот на дојката успева да го роди своето првороденче, морално придружувана од нејзиниот маж; другата дебитантка е Елен Анжел чиј филм КОЖА НА ЧОВЕК СРЦЕ НА СБЕР (PEAU D'HOMME, COEUR DE BETE) е драма за еден човек кој се враќа кај своето семејство во провинцијата по 15 годишно отсуство. Во

групата на Новиот - нов француски филмски бран следуваат и, вториот филм на режисерот Франсоа Озон, бизарниот КРИМИНАЛНИ ЛЌУБОВНИЦИ (LES AMANTS CRIMINELS) саркастично црнохуморната семејна драма СИТКОМ или исто така второто дело на Паскал Боницер - НИШТО ЗА РОБЕР (RIEN SUR ROBERT), современа драма за конфузијата на еден интелектуалец-писател, своевидно автобиографско преиспитување на Боницер, инаку прославен како сценарист во филмовите на режисерите: Андре Тешине, Раул Руиз, Жак Беноа, Жак Ривет. По 15 годишно уредување на угледното филмско списание „Каје де Синема“, Боницер дебитираше во 1996 со одличната романтична комедија УШТЕ за љубовниот триаголник меѓу еден универзитетски професор, неговата жена и една студентка. Меѓутоа ќе се вратам на најновите филмови, на предводниците на овој најнов француски филмски бран. По покажаниот талент во филмот за провинцискиот живот на младите во Франција, ЖИВОТОТ НА ИСУС (LA VIE DE JESUS), режисерот и сценарист Бруно Думон во вториот филм ЧОВЕШТВО (L'HUMANITE) го демонстрира својот раскошно оригинален авторски потенцијал. Сторијата за истрагата околу едно грозоморно убиство на едно девојче во еден мал француски провинциски град потонат во монотонија и латентна ментална депресија, водена токму од амбивалентната природа и појава на полицискиот инспектор Фараон - на филмот со метафорички наслов ЧОВЕШТВО му дава своевиден цинизам обвиткан со метафизиката на борбата меѓу доброто и злото. На релацијата автор - публика, Думон токму на гледачот му остава отворен простор да размислува за понудениот психолошко-рефлексивен систем. По огромниот успех со дебитантскиот филм ЖИВОТ СОНУВАН ОД АНГЕЛИТЕ режисерот Ерик Зонка ја реализира ефектната верите-драма МАЛИОТ КРАДЕЦ (LE PETIT VOLEUR), во која е прикажана хрониката на еден тинејџер кој заминувајќи од провинцискиот Орлеан во Меката на криминалот Марсеј, станува дел од еден гангстерски клан при што животот му е постојано на коцка.

Од традиционално богатата британска понуда, покрај филмовите на оние поискусните режисери, како потврда за Новиот британски филмски бран кој оваа кинематографија ќе ја внесе доминантно и во новиот 21-

ви век, се трите дебитантски остварувања: ЛОВЦИ НА СТАОРЦИ (RATCATCHER) на шкотланѓанката родена во Глазгов Лин Ремси, ГНЕВ (RAGE) првенец на натурализираниот Британец од Нигерија Њутон Адуака и КРИМИНАЛЕЦ (THE CRIMINAL) деби на сценаристот и режисер Џулиан Симпсон. ЛОВЦИ НА СТАОРЦИ е орвеловска слика за едно современо гето некаде во Шкотска, во која авторката Ремси буквално низ присуството на стаорците во една населба социјален-слам, со децата чија главна игра е токму ловењето стаорци, заедно со општиот животен распад и дегенерацијата на семејството - доловува една документаристички потресна драма (одлично сликана од директорот на фотографијата и снимател Алвин Кухлер) која е на некој начин и срамна за современото британско општество на влезот на новиот милениум.

Во филмот ГНЕВ авторот Адуака прави синтеза од рап-културата и рап-музиката која го диктира однесувањето на младите во отугувачкиот амбиент на Лондон со тинејџерската делинквенција и криминалот диктиран од мафијата. Во оваа мрежа се фаќа и еден млад фрустриран обоен тинејџер (од бела мајка и црн татко), при што слободната камера на ДФ - Карлос Аранго, на режисерот Адуака му дава можност за градење динамична и акционо разиграна современа рап-драма со многу автентична рап-музика. Третиот дебитантски филм КРИМИНАЛЕЦ е типичен трилер во кој во ерата на компјутерите сè е виртуелно и морбидно застрашувачко од фактот дека човечкиот живот или судбината на една немоќна индивидуа, во лавиринтите на полицијата, политичката моќ и мафијата, се буквално прашања на заморчиња. Режисерот Симпсон гради извонредно динамична и ескалирачки напната трилер атмосфера со ефектна визуелна и снимателски култивирана структура под раководство на директорот на фотографија, Ник Морис.

Покрај стандардната комерцијална високобуџетска холивудска продукција која доминира на светскиот кино репертоар, од програмата на Лондонски филмски фестивал со надежна виталност зрачат и двете крила: независниот нискобуџетен филм и оној создаден од нагласените авторски имиња со независна провениенција.

Еден од најтипичните претставници на независниот американски филм е секако ЏУЛИЕН МАГАРЕ-БОЈ (JULIEN DONKEY-BOY)

вториот филм на режисерот и сценарист Хармони Корин, кој претходно го напиша сценариото за филмот ДЕЦА (KIDS) во режија на Лери Кларк, а во тој стил за малолетничката делинквенција Корин го реализира својот деби филм ГУМО.

ЏУЛИЕН МАГАРЕ-БОЈ е најанархоидниот производ од најновата американска независна продукција со бизарна историја за татко кој ги воспитува своите деца да бидат спартански победници и шампиони, под влијание на филозофијата на Хитлеровите Јунген фашисти, при што во улогата на таткото неслучајно се појавува Вернер Херцог кој е своевиден спиритус мовенс за помладиот режисер Корин, кој пак за насловната улога на налудничаво-инфантилниот Џулиен исто така намерно го одбрал треинспотовскиот актер Јуен Бремнер. Меѓутоа она што е најкарактеристично за филмот ЏУЛИЕН МАГАРЕ-БОЈ е неговата Догме определба со тоа што суштинското снимателско-фотографско пакување му е доверено на Догме директорот на фотографија, Данецот Ентони Дод Мантл. За визуелно снимателското богатство на овој филм говори фактот што во реализацијата Мантл користел повеќе видови камери особено во постигнувањето на ефектот на дигитална видео-слика префрлена на филм, комбинација на 35 и 16 мм. камери, при што најинтригирачката постапка била да не се оди завршно на ефектот што го остава 35мм филм туку свесно да се оди по обратниот пат, тој ефект да се оствари низ 16 мм. лента филмски „вратена“ на 35 мм. преку оптички принтер што е обратно од сè што е досега реализирано на релацијата: видеолента префрлена на филм. Резултатот е апсолутно оригинален и пред сè снимателско-фотографски раскошен филм кој е еден вид пресвртна точка и за новиот светски филм.

Од програмата на Лондонскиот фестивал исто така претставник на независниот американски филм со спецификата на оригинален и интригантен, во многу нешта необичен беше и дебитанскиот ДА СЕ БИДЕ ЏОН МАЛКОВИЧ (BEING JOHN MALKOVICH) на режисерот Спајк Џонзи. Филмот е работен по сценарио на Чарли Кауфман, кое ја обезбедува суштината на овој бизарен филм. Триесетгодишниот Џонзи режира една монтпајтоновска бап-комедија, според формулата: на фантазијата сè ѝ е дозволено како во стрипот, па оттаму и „катапултирање“ со некој

вид трансперсонален тунел во никој друг, туку во личноста на популарниот артист Џон Малкович кој пак е централната личност и во чие тело, душа и талент сакаат да се транспонираат други луѓе, што пак е некој вид „бизнис“ што го прават Џон Кусак и Камерон Дијаз во улогите на анонимните артисти на куклен театар. Метафората за губење на автентичната и атакување врз интегритетот на туѓата личност, во еден виртуелен свет на карикатурални заплети, расте и кулминира кога самиот Џон Малкович лично ќе се проектира во сопственото-себе, доживувајќи кошмарен свет (сон) на тоталитарно присуство во мултиплицираните личности од него самиот.

ОСАМЕНИСИ

Ако може да се извлече некој заеднички именител за повеќето филмови од програмата на 43-от Лондонски фестивал, а станува збор за добар дел од некаде вкупно видени стотина, тогаш тоа се варијациите на тема, би рекол - синдромот на осаменоста на човекот во современата цивилизација на преминот од XX кон XXI век или од вториот кон третиот милениум. Дали отуѓеноста е најголемата човекова „придобивка“ на влезот во идниот милениум? Во спрега со новиот изразен кинестетски сензибилитет, на авторите (сценаристи и режисери) по сè изгледа неодоливо, понеизбежно-обврзувачки и императивно им се наметнуваат темите и содржините на непродуктивна тешкотија на постоењето, животот во осаменост дури и тогаш кога се во прашање: семејството, бракот, поширокиот круг на пријатели и сл. Синдромот на осаменоста, тој сплет од фрустрирачки чувства, конфузија, психопатолошки девијации, морални падови, депресија кои во крајни изливи водат до криминогени, убиствени чинови или обиди да се посегне по сопствениот живот кога се стигнало до сидот на безизлезот - сè се тоа варијации присутни во многу дела на современата филмска продукција. На ваквите актуелни животни пројави на нашата цивилизација, сè повеќе автори не можат, а да не им погледнат во суштината. Така на некој начин 43-от милениумски лондонски фестивал како симболично да беше заокружен со еден филм од тој доминантен програмски сегмент каков што е одличниот американски претставник со суштински метафоричкиот

наслов АМЕРИКАНСКА УБАВИНА (AMERICAN BEAUTY) дебитанско крштевање на Лондончанаецот Сем Мендис, инаку со богата репутација на театарски режисер во Лондон и на Бродвеј. Според автентичното деби сценарио на Алан Бол во АМЕРИКАНСКА УБАВИНА Кевин Спејси извонредно, со Оскаровска кандидатура, ја толкува улогата на средновечен сопруг и татко кој по почувствуваната осаменост решава да смени нешто во отуѓувачката монотонија на својот живот во среднокласното предградие на големиот град со тоа што цената на крајната слобода ќе ја плати трагично, со глава. Сите во овој филм го живеат лажниот, празниот сон на Америка во која се чини, што повеќе богатство или трката за пари се наплаќа со данокот на несреќни, очајно осамени личности, при што најекстремниот е офицерот во американската армија, скриен симпатизер на фашизмот, од чија цврста „мачо“-војничка дисциплина жртви се неговата депресивна жена и синот-дилер на дрога, осаменик кој се теши со видео-хоби снимање. Трагикомичното, саркастичното во сето тоа е токму психопатската скриена подмолна хомосексуална природа на тој божемен спартански офицер, кој во безизлезната ситуација на обезличеност и самопониженост ќе го убие невиниот сосед - Кевин Спејси.

Во филмот ХАРЛИ БАРЛИ (HURLU BURLU), за кој сценариото според сопствената драма го пишува Дејвид Рејб, режисерот Ентони Дразан, од кругот на независните њујоршки автори, помалку автобиографски ги опсервира фрустрациите на група американски интелектуалци во амбиентот на Холивуд до степен на самоуништување изразено во постојаното земање дрога и алкохол. Централна личност на тој синдром на очајничка осаменост, со чувство дека никој искрено не ги сака и од што генерира нивната несреќа, е Еди во одличната интерпретација на Шон Пен, кој својот филмски лик го игра со неверојатна лична идентификација дури и со чувство дека игра голем дел и од себе самиот. Како негов контрапункт во ликот на прагматичниот и реален Мики настапува исто така одличниот Кевин Спејси, придружуван од Чез Палментери и Робин Рајт Пен.

Две големи независни авторски имиња на американската кинематографија исто така

се занимаваат со синдромот на осаменост, секој на свој специфичен начин и со нагласен авторски печат: Џим Џармуш во КУЧЕ ДУХ и НАЧИНОТ НА САМУРАЈОТ (GHOST DOG; THE WAY OF THE SAMURAI) и Дејвид Линч во ПРИКАЗНАТА НА СТРЕЈТ (THE STRAIGHT STORY).

Во филмот на основоположникот на модерниот независен американски филм Џим Џармуш, како што сугерира насловот, централна личност е Гост-Дог/Кучето Дух кого смирено, ладнокрвно со внатрешен мисловен баланс, но и егзекуторски професионално, го толкува Форест Витикер. Тој е типичен урбан-осаменик, професионален хит-мен, опремен со најефикасно оружје, револвери со придущувачи, ласерски снајпер-пушки, кому пријатели му се еден уличен продавач на сладолед, обоен доселеник од Франција или од некоја од бившите франкофонски колонии и едно девојче кое сака многу да чита книги и на која како „задача“ и тест на интелигенција ќе ѝ ја даде книгата „Рашомон“, класично дело на јапонската литература на писателот Риуносуке Акутагава, според кое Куросава го реализира своето ремек дело истоимениот филм. Самурајот во филмскиот наслов или стилот на самурајот е карактеристика на Куче-Дух кој во урбаното милје на Америка, во кој и да е од поголемите градови, живее и дејствува тотално осаменички со еден модифициран морал на некогашните самураи на кои се угледува преку неговата омилена книга „Рашомон“, со што Џармуш му одава омаж на големиот Тено на светскиот филм - Куросава, патем неговиот самурај е и почит кон истоимениот филм на Мелвил со Ален Делон во насловната улога, а Џармуш покрај тие слободни цитати нема да заборави низ размислувањето на Куче-Дух да потсети и на Франкенштајн на Мери Шели. Со животната филозофија на урбан самурај чиј морал е и во заштитата на послабите и во одбрана на правдата, како силен индивидуалец кој е духовно самоизграден до степен на мисловен интелектуалец - Куче-Дух ќе ја преземе завршната акција против локалниот гангстерски клан кој ги отстранува неговите пријатели од соседството (секвенците со гулабарникот и сверското убивање на гулабите. Климакс на неговата индивидуална акција, еден вид самурајски ритуал на одмазда е токму



пресметката со кланот. Гост-Дог, вртејќи ги своите револвери со придрушувачи како самураите нивните сабји, ефектно ќе ги истреби сите гангстери од кланот, но во стилот и доследноста на самураите и нивниот морал ќе има обврска само кон еден од нив, оној кој некогаш му го спасил животот, а тоа значи да му ја врати „услугата“ на начин што во уличниот двобој, самоубиствено ќе му ја препушти смртоносната истрелувачка иницијатива. Како и во претходните филмови и најновото дело КУЧЕ ДУХ-НАЧИНОТ НА САМУРАЈОТ доследно ја зрачи цармушовата авторско-синеаистичка култура со изразен сензибилитет напојуван од културната традиција на Европа и Јапонија, се разбира сето тоа синтетички применето и адаптирано на типични современи ситуации и амбиенти карактеристични за американското поднебје.

Друго големо авторско име на американската кинематографија е Дејвид Линч кој во своето најново остварување ПРИКАЗНАТА НА СТРЕЈТ (THE STRAIGHT STORY) на дијаметрално спротивен начин и дух од неговите претходни филмови, зборува за осаменоста. Неговата насловна личност е стариот животен мудрец, осаменик-волк Алвин Стрејт кој во поодмината старост решително се упатува на четириесет и пет дневно патување при што изминува околу 500 километри и тоа на мотоцикловачко - сè со една крунска желба и цел да го види својот болен брат (Хери Дин Стентон) со кого не зборувал цели десет години, а кого не може и не сака да не го види пред да умре некој од нив двајцата. Ова не е само посебен, документаристички он-де-роуд филм (зашто личноста на стариот Алвин е автентична и тој го направил своето патешествие во 1994-тата од Ајова до Висконсин) туку со таквата неодолива автентичност и потреба на Линч за веристички редуцирана, прочистена режисерска структура, тој ни предочува една сосема нова слика, ново видување на една автентична, чедна, искрена, полна со сочен живот Америка, која тој претходно знаеше како и многумина, за жал, да ја претставува низ мрачните страни на животот, пропаѓањата во психопатологија, со многу бучава, убивања и страв. Филозофијата на стариот Алвин е едноставна, животот да се минува во љубов и тоа во кулното чување на семејството (секвенцата на средбата со девојката која побегнала од своите во осаменичка и неизвесна потрага на „посреќниот“

живот, на која пак ќе ѝ ја раскаже поучната добро позната приказна за едното гранче кое лесно се крши и гранчињата во снопоче кои тешко или никако не можат да бидат скршени. Патем, во таа Алвинова несекојдневна и за многу „нормални“ Американци чудна и бизарна „авантура“, тој како алтер его на Линч ни покажува едно лице на Америка кое постои, а кое на филмот тешко наоѓа место, поради слепилото на комерцијалните пикантерии. Така, благодарение на Алвин, Линч ќе ни ја покаже и реката Мисисипи и мостот преку кој Алвин ја поминува, неговите средби со обични луѓе-фармери кои ќе му помогнат но и кои ќе го разберат и сè така до крајната цел - средбата со братот осаменик, без пукања и убивања на кои нè навикнаа, за жал, многу американски филмови, ширејќи една ни од далеку пожелна слика за САД денес, колку и да се бара алиби во изговорот дека таква била стварноста и дека животот бил суров. Линч преку приказната на Алвин ни покажа дека Америка има и друго лице или на многу-присутното филмско лице и негова опачина како противтежа но и како оптимистичка сатисфакција. Со други зборови филмот ПРИКАЗНАТА НА СТРЕЈТ е филм за осаменоста како човеково зло во кое тој потпаѓа и од кое сака да се извлече, оттаму и авантурата на стариот Алвин, тој волк-осаменик кој низ катарзичното патешествие сака да го откупи гревот за тоа што не си го видел братот сè цела деценија, а кому вечна љубов покрај него му е и несреќната ќерка (Сиси Спејсек) која е трауматизирана жена која трагично си ги загубила децата.

Синдромот на осаменоста во разни варијанти се сретнува и во други филмови од Европа или други светски остварувања прикажани на Лондонскиот филмски фестивал. Од поискусните британски режисери Мајкл Винтерботом во својот најнов филм ЗЕМЈАТА НА ЧУДАТА (WONDERLAND) преку една мозаичка сценаристичко-драматуршка структура доловена во стилот на синема-верите и пред сè „а ла Догме“ слободната визуелизација со доку-камера од рака на директорот на фотографија Шон Бобит, нè внесува во секојдневието на едно типично лондонско семејство со акцент на трите сестри и нивните осаменички брачно семејни проблеми од што не се поштедени ниту нивните родители секој со својата осаменост и нелојалниот начин на бегство од неа, што пак им се случува и на

другите, на пример, ан-пасан присутниот млад црнец кој неизлегувајќи од дома тоне во тивкото лудило на осаменоста.

Ефектен исечок со документаристички призвук како и оној во филмот на Винтерботом, за тешкотијата да се живее осаменички во големиот град и да се води нерамноправната битка за опстанок е прикажан и во канскиот победник РОЗЕТА (ROSETTA) на белгискиот режисерски тандем - браќата Жан и Лик Дарен. Нивната Розета е девојка која минува низ немилосрдната осаменичка борба, за место под сонцето што ќе рече социјална егзистенција, низ Сцилите и Харибдите на современата западна цивилизација,

од што се разбира не се имуни и другите. А за да го доловат тоа динамично животно темпо кое наликува на борба што Розета ја води со другите (што ќе рече Сартр: „Слободата тоа се другите“) браќата Дарден свесно се определуваат исто така за Догмеверистичкиот стил на снимање со камера од рака од страна на одличниот директор на фотографија и снимател Ален Маркоен, чија камера како „нем сведок“ скоро предизвикува документаристичка илузија како Розета да е автентично следена, за кое чувство во многу придонесува и ефектната креација, со голема спонтаност и осмотска идентификација на „натурщик“ со личноста која ја толкува, откритие-

FORTY
THIRD
LONDON
FILM
FESTIVAL

3-18 November 1999

A world of new movies
presented by
the British Film Institute
in association with
American Express

AMERICAN EXPRESS bfi

то со голем талент Емили Декен, со право наградена од канското жири за најдобра женска улога.

Пандан на самурајскиот јапонски призвук и дух од филмот на Џармуш автентично е добиен во новиот авторски резултат на Такеши Китано кој ја толкува и насловната улога во филмот КИКУЦИРО (KIKUJIRO). Тоа е осаменик - Јакуза гангстер судбински предореден на самотија кој на свој начин ги решава животните проблеми наметнувајќи им се на луѓето со индивидуализмот од професионално-егзекуторски тип својствен за менталитетот и логиката на секој јакуза гангстер. Меѓутоа, за разлика од претходните филмови со слична природа, најчесто со личностите што ги толкува самиот Китано (ХАНА-БИ или СОНАТИНА) во КИКУЦИРО, во структурата на он-де-роуд Китано гради една поетски топла историја за спонтаното другарство меѓу осаменикот Јакуза-Кикуциро и осаменото дете - Масао напуштено од својата мајка. Во специјалната хумана мисија да го одведе до мајка му, патем и Кикуциро ќе ја посети својата стара мајка во една геријатриска клиника, во тоа патешествие Кикуциро ќе најде начин да го развесели своето пријателче приредувајќи му, со уште двајца скитници-моторџии, своевиден циркус со што тие обајцата наоѓаат привремена утеха за сопствената лична самотија. Китано во овој филм е многу посмирен, актерски и изразно, иако Кикуциро е Јакуза, тој не потклекува на искушението да се фати за револвер или да има насилничко убивање и тепање како во ХАНА-Би, сè што има да каже за другарството меѓу Големите и Малиот човек, кажува со видлива поетизација која импонира, бидејќи чувствата се внатрешно мотивирачки и асоцијативни, а не надворешно-егзибиционистички.

Синдромот на осаменоста зрачи и во венецијанскиот победник - кинескиот филм НИКОЈ НЕ Е ОТСУТЕН (NOT ONE LESS) на водечкиот режисер Жанг Јиму, во кој централна личност е селската тинејџерка учителка која одговорноста за загубениот ученик при посетата на големиот град ќе ја направи осамена - загубена и трауматично очајна во немоќта да го реши проблемот, што сепак ќе има медиски хепи-енд со посредство на локалната телевизија. Филмот генерално е критички коментар на режисерот Јиму за сегашните социјално-психолошки транзициски разлики меѓу кинеското рурално и урбано

живеење, со акцент на статистичките податоци во одјавната шпица дека во современа НР Кина драстично се зголемува бројот на селските деца чија семејна сиромаштија го хендикепира нивното школување.

А дека осаменоста не е само современ феномен и дека не започнала сега и во ова време, на ефектен начин нè потсетува и британскиот филм ОНЕГИН (ONEGIN) - филмска адаптација на класичното дело на руската литература „Евгениј Онегин“ на Александар Пушкин, во режија на дебитантката Марта Фајнс со нејзиниот брат Ралф Фајнс во насловната улога на фаталниот осаменик со уметничка душа, Евгениј Онегин кој ќе ја плати цената на несреќата со потонување во осаменичко лудило, откако погрешно ќе ја процени невозвратената љубов од и кон саканата жена, преубавата Татјана, во изненадувачки одличната креација на Лив Тајлер. Конечно, меѓу сите спомнати филмови кои се занимаваат со синдромот на осаменоста во современата цивилизација, главно како посебно ефектен во сите сегменти се издвојува одличниот шпански филм со директно симболичниот наслов ОСАМЕНИЦИ (SOLAS) на дебитантот Бенито Замбрано, во кој на суптилен, драмски прегнантен начин се прикажани осаменичките судбини на едно семејство, поточно на ќерката дојдена во големиот град кој постепено ја уништува со својата дехуманизација во меѓучовечките односи и нејзината мајка која доаѓа од провинцијата во посета на болниот маж, исто така осаменик, патем сретнувајќи го соседот на ќерка си, кој пак по нејзината смрт ќе најде утеха и бегство од осамата во фиктивниот брак со несреќната ќерка, посвојувајќи го и нејзиното вонбрачно дете. По сè низ што поминале таквиот епилог не е хепи-енд од некоја комерцијална матрица, туку за Замбрано, релативно млад човек на триесет и пет години возраст и мал зрак на надеж, во инаку неизлечивиот феномен на цивилизациската осаменост како нејзино проклетство, за жал. □

БЛАГОЈА КУНОВСКИ

ДОМИНАНТНА
АМЕРИКАНИЈАДА(КОН 50-ОТ
БЕРЛИНСКИ
ФЕСТИВАЛ -
БЕРЛИНАЛЕ 2000)УДК 791.43.091.4(430.1-43)(049.3)
Кинопис 20-21 (11-12), с.119-126, 1999-2000

Јубилејното издание на Берлинскиот фестивал, според претходните ветувања на домаќините, беше прославно и одржано во комплетно новиот амбиент на специјално изградениот фестивалски комплекс, еден вид фестивалска четврт, на Потсдамер Плац што на симболичен начин го одбележа и десетгодишниот јубилеј од обединувањето на источна и западна Германија во една држава со старата-нова метропола Берлин како административен центар. Беше навистина доживување да се биде дел од тоа ново руво на еден од најголемите, покрај Кан и Венеција, европски и светски филмски фестивали. Во иднина Берлинскиот фестивал ќе биде во предност со новата фестивалска палата и со уште триесетината кино сали во комплексот на компанијата „Сони“ и „Синтемакс“ -мулти кино центарот плус посебната зграда за филмскиот маркет и низа други инфраструктурни објекти кои ќе овозможат Берлинскиот фестивал да функционира со највисоки стандарди во новиот филмски век и новиот милениум.

Хронолошката коинциденција сакаше, покрај одбележувањето на значајниот полувековен јубилеј на Берлинскиот фестивал со неговата главна натпреварувачка програма во трката за „Златната мечка“ и другите награди, годинава да се прослават и јубилеите на другите две традиционално престижни

програми на Берлиналето кои ја прават неговата целина: Форумот на младиот светски филм со своите три децении како еден вид фестивал во фестивалот, чија мисија и посветеност е да ги открива новите авторски таленти од Европа и светот главно од нискобуџетската продукција, и петнаесет години на Панорамата која комплементарно на Главната програма го негува односот кон авторскиот независен филм.

ГЛАВНАТА ПРОГРАМА

Се разбира дека комплетното доживување на јубилејното Берлинале, покрај веќе спомнатата „футуристичка“ атмосфера на новиот архитектонски комплекс, суштински е поврзано со самите филмови и нивните вредности. Главната програма како ретко досега беше во знакот на американските филмови, кои, секој на свој начин, го градеа мозаикот под заедничкиот именикел на американска стварност и формулата на американскиот начин на живеење.

Имаше и одредена планирана симболика при што јубилејниот фестивал беше отворен со филмот ХОТЕЛ ОД МИЛИОН ДОЛАРИ (THE MILLION DOLLAR HOTEL) во германско-американската копродукција на водечкиот автор на домашната кинематографија Вим



Вендерс. Имено она што тој го антиципираше како можна желба за негов кански лауреат НЕБО НАД БЕРЛИН, во кој неговото алтер егo Бруно Ганц во улогата на еден од двата ангела кои бдеат над небото и шетаат покрај берлинскиот сид на поделениот град, токму во новиот фестивалски амбиент на Потсдамер Плац во новата стара метропола ја доживеа и својата лична сатисфакција за реалноста на обединетата Германија.

Меѓутоа, неговиот 20-ти по ред филм во богатиот опус со кој беше отворена главната програма на Берлиналето нè воведува во еден футуристички амбиент, не на Берлин, туку на Лос Анџелес, во 2001-та, што е и враќање на линијата на специфичната американијада што Вендерс паралелно со домашната германска и европската ја градеше наизменично во својот опус. Во американската фаза покрај освојувачот на „Златната палма“ - ПАРИЗ ТЕКСАС како зачетник се појавува АМЕРИКАНСКИ ПРИЈАТЕЛ, потоа филмуваниот роман на Дениел Хемет во автобиографската филм-ноар верзија ХЕМЕТ и поновиот КРАЈОТ НА НАСИЛСТВОТО. Во меѓувреме камбек во Европа, поточно во Германија со комплементарниот филм на НЕБО НАД БЕРЛИН - ТОЛКУ ДАЛЕКУ А ТАКА БЛИСКУ или ПРИКАЗНАТА ЗА ЛИСАБОН, до футуристички претенциозниот ДО КРАЈОТ НА СВЕТОТ и соработката со Антониони во заедничкиот проект НАД ОБЛАЦИТЕ. Во најновиот филм ХОТЕЛ ОД МИЛИОН ДОЛАРИ Вендерс ја продолжува својата американијада градејќи го мозаикот од личности губитници од маргините на американскиот сон. Тоа е љубовна приказна со елементи на трилер во која, агентот на ФБИ Скинер (Мел Гибсон) доаѓа во хотелот, чии гости ја живеат својата бизарна алиенација, за да ја истражува смртта на наркоманот Изи (Тим Рот) инаку син на милијардер. Изи се фрлил или бил фрлен од покривот на хотелот и затоа на Скинер секој од гостите му е сомнителен и колку повеќе „копа“ по случајот толку повеќе е меѓу илузијата и реалноста; кој е нормален а кој не е со една мистериозност во атмосферата и отвореност во режисерската структура. Или како што го формулира самиот Вендерс својот филм: „Хотелот би можел да се сфати како еден вид лудница, која споредена со светот околу неа, во крајна линија сугерира да се сфатат како сосема нормални претпоставените луди и здрави гости.

ХОТЕЛ ОД МИЛИОН ДОЛАРИ можеби не е на височините на ПАРИЗ ТЕКСАС, но е еkleктичен во изразот и препознаваме нешто од неговата потонатост во времето и просторот, потсетува на трилер мистиката од КРАЈОТ НА НАСИЛСТВОТО низ филм-ноар визуелноста, што ја гради директорот на фотографија Федон Папамикаел. Треба да се каже и тоа дека вендерсовиот стар другар Боно и неговата ЈУ-ТУ (U2) е во двојна креативна позиција, Боно е носител на идејата за филмот заедно со сценаристот Николас Клајн, а воедно и автор на музиката.

Врвот на Берлиналето сепак е достигнат со освојувачот на „Златната мечка“, на 189-минутниот филм МАГНОЛИЈА (MAGNOLIA) третото по ред целовечерно остварување (по одличниот првенец СИДНИ и претходниот тарантиновски ефектен НОКТЕ НА БУГИ) на новото големо режисерско име на американската кинематографија, Пол Томас Ендерсон. МАГНОЛИЈА е ремек-дело кое комплексно зрачи со својот израз, би рекол нешто ново, пресвртно по духот, идејата и пораката што универзално ја донесува, иако базично сè е инспирирано од американската современост. По претходната најава на својот талент особено во критички остриот и бескомпромисен НОКТЕ НА БУГИ, иако демистификација на американската порно-декаденција, фуриозно режиран во стилот на ПАЛП ФИКШН, МАГНОЛИЈА е полн погодок на Ендерсон, кој како автор на оригиналното сценарио беше номиниран и за Оскар во таа категорија. Тој е на линијата на американијата на Роберт Алтмен од НЕШВИЛ преку ТРИ ЖЕНИ и БАФАЛО БИЛ до КРАТКИ ИСЧОЦИ. Меѓутоа, помладиот, „ученикот“ Ендерсон со својот филм оди чекор погоре од големиот „професор“. Ендерсон во една мозаично-спирална структура говори за човечкиот грев како судбинска зададеност и проклетство, со неморалноста и лагата како генератори на тој грев, чиј отров создава неизлечиви рани кај најблиските и тоа во вечниот однос меѓу родителите и децата. Соочени со смртта од ракот двајцата татковци бараат последна шанса за прошка од своите деца на кои им нанеле тежок грев. Така синот на едниот е секс-гуру шоуменот (го игра Том Круз во номинираната епизода за Оскар, чиј татко инаку ТВ-Бос го оставил на цедило како мал кога умираше мајка му; ќерката на вториот е девојката која во себе ја крие траумата од

сексуалната злоупотреба од родениот татко, поради што е потоната во дрогата како бегство од реалноста. Третата родителска жртва е детето-вундеркинд чиј татко го признава само како генијален победувач во ТВ-квизот, скратувајќи му ја вистинската родителска љубов. Воопшто филмот на Ендерсон говори за човечкото несовершенство, за луѓето кои се колнат лицемерно во Бога притоа не водејќи совесна грижа за десетте Божји заповеди, сè така проткаено со гревот во минатото и тоа минато во животот на единката прогонувана од валканата совест како незаборав и мора. И кога на крајот ќе почне да врне катарзичен дожд, но не од капки вода која ги мие гревовите, туку кога од небото ќе почне да паѓа „дожд“ од живи жаби кои го симболизираат наталожениот грев на човештвото, тогаш во тоа апсурдно финале, Пол Томас Ендерсон сериозно го предупредува човечкиот род, дека гревот нема така лесно да го исчисти со вода, туку низ болка, во стилот игла со игла се вади или ѓубрето со ѓубре се „чисти“. Филмот МАГНОЛИЈА едноставно функционира на сите нивоа низ богатството на изразот, се разбира, под диригентската палка на режисерот кој одлично зрачи ја води целата екипа која во богатиот мозаик од драматични личности со одлични актерски креации при што покрај Том Круз и други заслужуваат Номинација за Оскар, тука е и Номинацијата за мелодијата „Спаси ме“ („Save me“) како и снимателско-визуелната креација на директорот на фотографија Роберт Елсвит.

Вториот голем филм од Главната програма на јубилејното Берлинале кој е на линија на американцијата е УРАГАН (THE HURRICANE) на режисерот и продуцент-ветеран Норман Џуисон, кој во својата четириесет годишна кариера има режирано над триесет целовечерни филмови меѓу кои најпознати му се: РУСИТЕ ДОАГААТ, ВО ЖЕШТИНАТА НА НОЌТА, АФЕРАТА ТОМАС КРАУН, ПРОСЈАК НА ПОКРИВОТ, РОЛЕРБОЛ, ФИСТ, КУЧИЊАТА НА ВОЈНАТА и други. Филмот УРАГАН е базиран врз автентични настани сврзани за неправдата што му била сторена на црнечкиот боксер-полутешкаш Рубин Картер наре-

чен „Ураган“, кого еден расистички шеф на полицијата во Њу Џерси во 1966 година го мести за убиство на тројца луѓе во еден бар, а потоа со монтиран, лажен судски процес е осуден на доживотна робија. Непосредна инспирација за филмот на Џуисон е самата книга со наслов „16-тата рунда“ што Рубин Картер - „Ураган“ ја напишал во затворот како исповед со симболиката на 16-тата рунда која тој ја биел надвор од оние петнаесет боксерски во рингот, овој пат во судницата барајќи го патот до вистината и правдата за својата невиност.

Неговата судбина и појавената книга ќе ги поттикне адвокатите, а особено младиот црнец, од сиромашно семејство Лезра, чиј идол ќе стане Рубин - „Ураган“ кој заедно со неговите алтруистички старатели, тројката Американци кои се преселиле да живеат во Канада, ќе ја бијат битката за докажување на „Урагановата“ невиност, делувајќи од сосед-



ната земја имуна на расизмот. Седумдесет и три годишниот режисер Џуисон прави прегнантна и документирана реконструкција со витален набој, која е комбинација од филм на тема спорт-бокс (сродно како во Скорсезевиот ПОБЕСНЕТИОТ БИК со Роберт Де Ниро во улогата на автентич-

ниот боксерски шампион Ла Мота) и затворски филм со судска драма. Конечно по двете неуспешни судења, на третото, по две децении неправедно одлежани в затвор и уништената супер боксерска-шампионска кариера (за што како поддршка во 1976-тата пееше и Боб Дилан: „тој можеше да стане светски шампион“) - Рубин Картер „Ураган“ е ослободен со пресуда дека бил жртва на расистички заговор против него. Џуисон уште еднаш ефектно копа по непријатната и секогаш актуелна материја од која САД и покрај декларативната демократија и судска праведност, не може да се ослободи. Случајот на боксерот Рубин „Ураган“ кој лежел в затвор од 1966 до 1988 целосно невин, го потврдува тоа; осуден од полицајци расисти, но и од бели судии и бела порота „Ураган“ сепак со помош на други хумани белци дошол до правдата по скапо платената цена. Дензел Вашингтон маестрален во насловната улога на

боксерот „Ураган“, по освоениот „Златен глобус“ ја заслужи и наградата од Жирито на Берлинскиот фестивал како најдобар актер.

Третиот филм од врвот на Јубилејното Берлинале кој учествува во градењето на американцијадата е ТАЛЕНТИРАНИОТ ГОСПОДИН РИПЛИ (THE TALENTED MR. RIPLEY) на режисерот Ентони Мигела (добитник на Оскари за одличниот филм АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ) чие сценарио работено како адаптација на истоимениот роман на писателката Патриша Хајсмит, беше номинирано за Оскар во таа категорија, покрај номинациите на композиторот Гебриел ЈЕРИД за најдобра филмска музика и на Џуд Лоу за споредна улога.

Мет Демон во насловната улога на хопштаплер, лажго и бескрупулозен убиец (Том Рипли), кој за да излезе од својата класно-психолошка фрустрираност ќе го убие својот пријател (Џуд Лоу), син на богаташ, за да се приближи до неговата личност и до неговата девојка е на нивото на неговата Оскаровска улога од ДОБРИОТ ВИЛ ХАНТИНГ или онаа од ПОКЕРАШИ. Ентони Мингела ефектно ја режира оваа трилер драма за двојната личност на психопатот Рипли но и покрај тоа наградата за најдобра режија отиде во рацете на Милош Форман за биографската драмска комедија ЧОВЕК НА МЕСЕЧИНАТА (MAN ON THE MOON) со комичарот Џим Кери во улогата на автентичниот популарен комичар од 70-ти и 80-тите, чии шоу настапи и предизвиците на публиката на најдобар можен начин ја градат специфичната слика за инфантилноста на Америка и Американците, што е пак нововидување на американцијадата на Форман започната со СВЛЕКУВАЊЕ, преку КОСА и СКОК ПРЕКУ КУКАВИЧИНОТО ГНЕЗДО до РЕГТАЈМ и НАРОДОТ ПРОТИВ ЛЕРИ ФЛИНТ.

Уште едно големо име на американската кинематографија го даде својот придонес кон градењето на американцијадата од Главната програма на Берлиналето. Тоа е Оливер Стоун, кој по неговата главно воено-виетнамска и политичка американцијада од филмовите: ВОДОТ НА СМРТТА, РОДЕН НА 4-ти ЈУЛИ, ЦФК, НИКСОН, одново се враќа на онаа паралелна современа американцијада опсервирана во филмовите: ВОЛСТРИТ и РОДЕНИ

УБИЈЦИ. Најновиот СЕКОЈА ПРОКЛЕТА НЕДЕЛА преку феноменот на американскиот фудбал (рагби) со сета професионална профитабилност која раѓа соодветна агресивност и социјално-психолошка декадентност, всушност говори за Америка и за нејзиниот начин на живеење и животните законитости и правила на игра кои владеат со неа.

Екстремот на американцијадата е доловен во филмот АМЕРИКАНСКИ ЛУДАК/АМЕРИКАН PSYCHO (како парадокс на хичкоковиот ПСИХО) на режисерката Мери Хероин која адаптирајќи го романот на Брет Истон Елис ја гради манијакалната психопатска личност на еден њујоршки јапи-богаташ кој се претвора во фашистоиден сериски убиец (него го толкува Кристиан Бејл, детето од ИМПЕРИЈАТА НА СОНЦЕТО на Спилберг).

Примерот со филмот ПЛАЖА (THE BEACH) на анфан-териблот на новиот британски филм, Дени Бојл, покажува дека не е сè во парите. Се покажа дека



Бојл и неговите соработници само на домашниот островски терен, во автентични услови кои најдобро ги познаваат, можат да создадат нешто оригинално како што беше комерцијалниот хит ТРЕИНСПОТИНГ и дека кога американскиот филмски капитал ќе ти го побара да го сториш истото тоа по нивни

те рецепти, „утрапувајќи“ ти мега-филмска ѕвезда од типот на малиот Де Каприо, тоа завршува во хибрид, филмски мутант на кој ни алибито за големото „откривање на Америка“ дека на светот немало рај и дека човештвото се самоуништува, низ авантуристичкото пакување со многу вештачки возбуди и виртуелност која почива на „екшн“ е само макијавелистичка цел за себе и нема никаква врска со авторство, а најмалку со сериозен филм. За разлика од непотребниот излет на Бојл, кој не мораше и по цена на голем хонорар така ефтино да си го „продаде“ авторството, неговиот сонародник Џулиен Темпл останува доследен и по дваесет години од неговиот портрет за култната рок-панк група Секс пистолс во филмот ГОЛЕМАТА РОК ЖУРКА (THE GREAT ROCK AND ROLL SWINDLE) снимен 1979, во Берлин го покажа својот најнов документаристички портрет за Сид Вишиус и другарите од Секс Пистолс,

овој пат повеќе користејќи претходно непознати изјави на членовите на оваа сè уште популарна група и покрај тоа што згасна со трагичната смрт на Сид. За авторот Темпл, неговиот најнов филм **ВАЛКАНОСТ И БЕС** (THE FILTH AND THE FURY) е замислен како ретроспективен поглед дваесет години наназад кога на разбрануваната британска рок-панк сцена Секс Пистолс и Сид Вишиус, по Битлси и Ролинг Стоунс зрачеа со своевиден протест инкарнирајќи ги работничките социјално-класни слоеви на Лондон и пошироко. Затоа филмот на Темпл е повеќе портрет на Британското општество тогаш, со чувство на носталгична евокација за еден дух и оригиналност, што сегашната компјутеризирана профаност на островската култура, а особено на музиката, тоа едноставно не може да ѝ го обезбеди спонтано и автохтоно.

Надвор од англоамериканското јазично подрачје, блокот филмови од Европа и другите континенти беше видливо послаб. Исклучоци и воедно рамноправни по своите кинестетско-содржински вредности беа германскиот филм **ТИШИНА ПО ПУКАЊЕТО** (DIE STILLE NACH DEM SCHUSS) на режисерот ветеран Волкер Шлендорф (ЛИМЕНИОТ БАРАБАН) и кинескиот **ПАТОТ КОН ДОМА** (THE ROAD HOME) на водечкиот кинески режисер Жанг Јиму. Една деценија по обединувањето Шлендорф ја потсетува не само германската туку и светската публика на времето кога црвените бригади сееја страв и терор низ Западна Германија, а нивната терористичко-политичка активност ја поддржуваше режимот на соседната комунистичка ГДР - Германската Демократска Република. Во центарот на документарната драма на Шлендорф е младата анархистка и терористка Рита Вогт, чија идеја за праведност ќе згасне со најавата на обединувањето на двете Германи, кога нејзините дотогашни патрони од ГДР ќе мораат да ја жртвуваат, а таа за да не ѝ падне в раце на полицијата, ќе инсценира бегство на границата меѓу Источен и Западен Берлин по што ќе биде застрелана. Како баланс во дистрибуцијата на наградите жирито исто како и минатата година наградата за најдобра женска улога им ја подели на двете актерки од филмот на Шлендорф: во прв ред сосема заслужено на Бибиана Беглау како Рита и на нејзината партнерка-терористка во интерпретацијата на Надја Ул.

По минатогодишното освојување на

„Златниот лав“ во Венеција за извонредната современа рурално-урбана драма **НИКОЈ НЕ СМЕЕ ДА ОТСУСТВУВА**, водечкиот кинески автор Жанг Јиму на јубилејното Берлинале исто така се наметна со ефектната љубовна драма **ПАТОТ КОН ДОМА** и со право е награден со „Сребрена мечка“. Неговото најново остварување зрачи со една животна енергија преточена низ здравоста и исконското чувствување на љубовта, како евокација на времето од културната револуција во НР Кина во кое љубовта што се раѓа меѓу младиот селски учител дојден од големиот град и убавата селска девојка Јиму ја подига во димензијата на надвременоста и надпросторноста со еликсирот магнетски впиен во појавата и играта на талентираната, и еднакво убава Жанг Зији.

ПАНОРАМА И ФОРУМ

Покрај евидентниот квалитет на филмовите од Главната програма, барем што се однесува до праведно нагадените, главно американски претставници со оптимален креативен квалитет, беа прикажани група филмови со неизедначени, конфузни уметнички резултати па дури и промашувања ако се имаат во предвид високите стандарди на јубилејното издание на Берлинскиот фестивал за што придонесоа и традиционално богатите програми: 15 Панорама и 30 Форум со филмови кои ги красат нагласени авторски специфики и изразни вредности.

Во **Панорамата** како и во повеќе филмови од трите програми, за актуелната животна тема - хомосексуализмот, се наметна одличната драмска комедија со трагичен крај **ВТОРАТА КОЖА** (SEGUNDA PIEL) на шпанскиот режисер Герардо Вера, во кој е прикажан еден необичен љубовен триаголник, кога младиот сопруг е распнат меѓу љубовта кон венчаната жена, но и кон љубовникот кого го игра, помалку парадоксално, никој друг туку мачо-сексапилниот Хавиер Бардем кој, ете, кога е во прашање професијата, си дозволил и таков „луксуз“ да е во улога на пасивен хомосексуалец кој е вљубен во мажот на инаку убавата сопруга. Инаку од Шпанија, поточно од баскиското крило, по огромниот успех пред три години со филмот **САЛТО ВО ПРАЗНО**, во Панорамата не го оствари истиот ефект вториот шпански режисер Даниел Калпарсоро, чиј филм **АСФАЛТ** (ASFALTO) остави

впечаток на конфузен и неконсеквентен режисерски и стилски трилер од урбаното шпанско подземје. отсекогаш доминантната по квалитет британска кинематографија, просечен впечаток остави фикциски необичниот филм од ничијата земја - комедијата на апсурд ХОТЕЛ СПЛЕНДИД на режисерот Теренс Грос. Домаќините, се чини, најголемиот и најамбициозен адут во Панорамата го имаа во неопоп-артовски визуелно рокерски и постмодернистички дизајнираниот во сите сегменти филм, ФАНДАНГО кој во Панорамата фактички ја доживеа светската премиера со бурни аплаузи како од домашната така и од странската публика. Во Панорамата од германската кинематографија имаше и неколку интересни долгометражни документарни филмови, како динамично ефектно режираниот, на тема германскиот исток и запад некогаш и по обединувањето, доловено низ хокејот, филмот: ДОМАШНА ИГРА (HEIMSPIEL) на режисерот Пепе Данкуарт.

Азискиот филм или поточно азиските кинематографии во Берлин традиционално со посебен однос се застапени во обете програми: Панорамата и Форумот. Во Панорамата уште едно пријатно тематско изненадување беше иранскиот филм УШТЕ ЕДЕН ДЕН (ONE MORE DAY) современа животна драма во која е прикажана забранетата љубов меѓу една млада девојка и еден постар маж чија жена е почината и кој воедно е без работа, егзистирајќи материјално од забранети зделки на црниот пазар од техранското урбано подземје. Овој одличен филм е режиран од уште едно талентирано режисерско име меѓу многуте од препородената иранска кинематографија, Бабак Пајами.

Од Латинска Америка во Панорамата како еден од најдобрите филмови, инаку претставник на Перу, беше одличната комедија КАПЕТАНОТ ПАНТОЈА И ПРОСТИТУТКИТЕ (PANTALEON Y LAS VISITADORAS) во режија на Франциско Ломбарди. Базирана врз истоимениот роман - бестселер на Марио Варгас Лоса, оваа ефектна љубовна комедија која развеселува прикажува една необична акција кога заради подигање на моралот на војниците во перуанските прашуми еден млад капетан, инаку среќно оженет со убава жена, добива задача од генералите да организира патувачки брод-бордел со убави проститутки за патем фатално да се вљуби во една од нив која е вистинска убавица и која трагично

завршува.

Како претставник на американската кинематографија во Панорамата се појави реномираната полска режисерка Агњешка Холанд чија современо-историска драма ТРЕТОТО ЧУДО (THE THIRD MIRACLE) нè воведува во димензијата на надреалното кога една црковна католичка статуа на светата Девица Марија „рони крвави солзи“ секогаш кога е во врска со автентичната, некогаш трагично загинаа во европската фашистичка војна, сестра добротворка која треба да биде прогласена за светица, на што се спротивставува еден конзервативен пратеник на Ватикан, додека нејзината ќерка е во љубовна авантура со свештеникот кој ја бие битката за прогласување на мајката за светица.

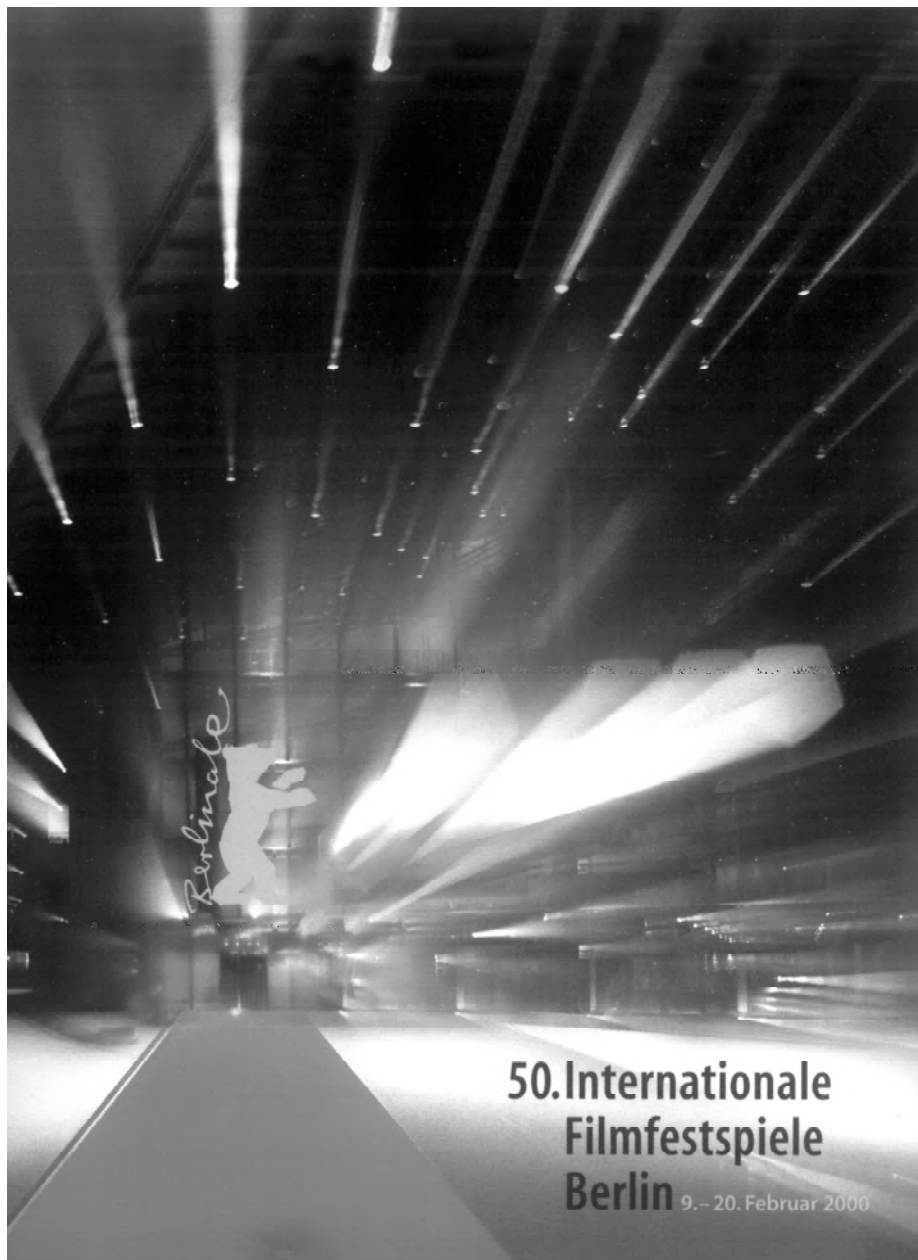
ТРЕТОТО ЧУДО е ефектно режирана драма од која извира режисерското искуство и мајсторство на Агњешка Холанд.

Американската школа на долгометражни документарни филмови на највисоко ниво во програмата Панорама ја застапуваше ефектниот ПАРАГРАФ 175 во мајсторска режија на тандемот Роб Епстајн - Џефри Фридмен, кои го евоцираат, поточно реконструираат времето на хитлеровиот фашизам во Европа, кога според фаталниот параграф 175 сите хомосексуалци биле ликвидирани во логорите на смртта или ја трпеле натчовечката тортура. Најпотресното во овој филм се сведочењата и искажувањата пред камерите на група преживевани, веќе длабоко во староста, бивши хомосексуалци жртви на хитлеровиот наци-фашизам.

Триесетото Јубилејно издание на **Форумот** во рамките на општиот полувековен јубилеј на Берлиналето, достоинствено на традицијата, изобилуваше со повеќе интересни, пред сè, авторски остварувања, меѓу кои дебитантскиот печат е скоро напишано правило за селекторот Улрих Грегор, кој во изминатите три децении од својата програма Форум направи своевиден фестивал во фестивалот во Берлин. Еден од куриозитетите беше играно-документарниот филм СЕДУМ ПЕСНИ ОД ТУНДРАТА (SEVEN SONGS FROM THE TUNDRA) снимен во црно-бела фотографија и потпишан од тандемот автори, Марку Лехмускалио - Анастасија Лапсуи (која и самата е по потекло од северно сибирската етничка група, малубројните Ненети, кој нè пренесува во тој необичен живот во вечниот снег со оби-

чаи кои цивилизацијата воопшто не може да ги промени и со односите меѓу домородците и советската власт и нејзината администрација од времето на Сталин. Филмот е комбинација

ништо не се знаело, но кои, благодарейќи на потеклото на режисерката Лапси, сега излегуваат од заборавот и етничката анонимност. Како што веќе потенцирав и во Форумот



од документарно-играно сведоштво за овој своевиден сибирски Гулаг, но и со елементи на гротеска и поетска евокација во запознавањето со еден свет и луѓе за кои досега

долгометражните документарни филмови се секогаш присутни. Еден таков е и ПРАВЕЊЕТО НОВА ИМПЕРИЈА (THE MAKING OF A NEW EMPIRE) во режија на Холанѓанецот Јос Де

Путер кој преку портретот за успешниот бизнисмен со нафта со база во Истанбул, извесниот Кожамед Нуке го доловува меѓувремето во Чеченија по изборената битка за автономност на пат кон градење независна држава, иако сега веќе најновите настани и руската офанзива на Путин за ликвидирање на терористите-бунтовници во Чеченија ги преврте настаните за 360 степени, па по сè изгледа режисерот Де Путер ќе мора да го сними продолжението со новонастанатата дијаметрално поинаква состојба во Чеченија.

Во Форумот од најновата хрватска продукција со успех беше прикажана комедијата МАРШАЛ или ДУХОТ НА МАРШАЛ ТИТО на режисерот Иво Брешан, кога на еден далматински остров мирниот живот на малубројните жители ќе го промени појавувањето на духот на Тито и околу тоа Брешан ќе разигра една духовита комедија за времето на Тито и ова денешново, сега веќе по Туѓман, за кого веројатно ќе може да следи соодветна црна комедија како онаа за неговиот некогашен идол - Тито.

Јапонската кинематографија по традиција има посебно место во рамките на секој Форум. Од групата јапонски филмови ја издвојувам комедијата ПРЕКУ ЗЛАТНАТА ПЕРИЈА (ACROSS A GOLD PRAIRIE) на дебитантот Исун Инудо кој го доловува фикцискиот свет за сонот што на еден старец му се сонил како тој повторно да има дваесет години.

Од другите позабележливите документарни филмови во Форумот ги издвојувам уште канадскиот СИНЕМА ВЕРИТЕ: ДЕФИНИРАЈКИ ГО МИГОТ (CINEMA VERITE: DEFINING THE MOMENT) на режисерот Питер Винтоник во кој низ автентичните архивски материјали и цитати од филмови авторот се занимава со феноменот на Синема-верите или филмот на вистината, од неговите корени од времето на човекот-камера Сига Вертов, преку францускиот нов филмски бран и синема-верите стилот од 60-ите до она што е денешната примена или модификација на тие искуства во најновиот филмски израз. Одличен пример за богатата германска документаристичка школа е и филмот ЗОНАТА-М (ZONE-M) на авторот Едуард Шрајбер кој нè преселува во сегашноста на забранетата зона во која како времето да застанало, некаде на падините на Урал, 2500 километри источно од Москва, доловувајќи го секојдневието на автентичните жители на уралското село

Мољобка, кое како да е на работ на мистериозноста со појавата на УФО-летечките елементи и фактот дека живеат препуштени на сопствената судбина.

Конечно еден од најдобрите филмови не само во рамките на Форумот туку и воопшто на целиот Берлински фестивал, е ремек-делото МОЖАМ ДА ГО ЧИТАМ НЕБОТО (I COULD READ THE SKY) своевиден есеј-портрет за душата и менталитетот на Ирска и нејзините луѓе, претставен како монодрама на еден автентичен поет кој во староста ја исповеда својата осаменост по загубениот животен сопатник, саканата жена, и сè така како поетска евокација и хроника за едно време и поднебје на релацијата од 50-ите и сегашноста во спрегата меѓу Ирска и Лондон, како своевидно доживување и на младата авторка Никола Брус на која директорот на фотографијата и снимател Сајмус МекГарви ѝ бил значаен креативен соработник.

Прегледот за Форумот би го завршил со уште едно авторско откритие, тоа е 24 годишниот дебитант Дејвид Гордон Грин чиј филм ЏОРџ ВАШИНГТОН (GEORGE WASHINGTON) ѝ припаѓа на независната американска продукција, во кој е присутен експерименталниот дух со документарно-играно испреплетување на хрониката за секојдневието на група американски бели и црни тинејџери кои живеат во едно социјално гето во Северна Каролина со сета атрофираност на духот и чувствата, особено кога по случајната игра ќе им умре пред очите еден од другарите, чија смрт ја доживуваат без возбуда и без морална одговорност!□

РОБЕРТ ЈАНКУЛОСКИ

УДК 77(049.3)
Кинопис 20-21 (11-12), с.127-128, 1999-2000

ВО ФОТОГРАФИЈАТА НЕМА ТРИКОВИ, ПОСТОИ САМО НАУКА

(ОСВРТ КОН КНИГАТА
„ФОТОГРАФИЈА“ НА ВЛАДИМИР
ПЛАВЕВСКИ)

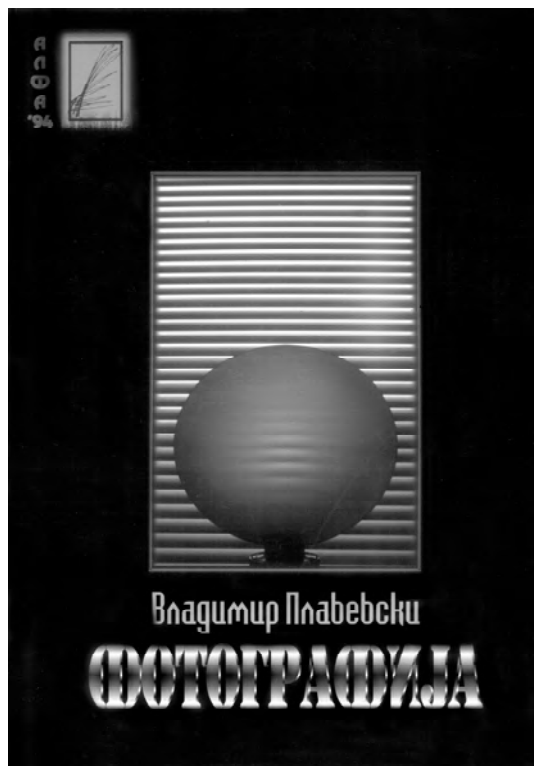
Во октомври 1999 беше промовирана книгата на Владимир Плавеvски со наслов „Фотографија“, печатена во јули 1998 г., а во издание на ННИП „Алфа 94“. Појавувањето на една ваква книга (прва на македонски јазик), предизвика голем интерес и воодушевување кај сите вљубеници во фотографијата. Форматот и обемот на страните ветуваат многу и покажуваат колкав труд и енергија, а пред сè знаење вложил авторот. Вербата во квалитетот на делото да биде поголема придонесуваат и имињата на рецензентите, почитуваните професори д-р Борис Петковски и д-р Кирил Темков. Делови од нивните рецензии среќаваме во самиот почеток на книгата во кои стои:

... пред сè, В. Плавеvски се стремел својата книга за фотографијата да ја оформи како стегнат и сеопфатен универзитетски прирачник-учебник, наменет, пред сè, за студентите на Факултетот за драмски уметности... книгата на овој автор заслужува секако внимание и поддршка на сите универзитетски инстанции. (Б.П.)

Книгата „Фотографија“ на В. Плавеvски ги содржи сите релевантни прашања врзани за настанувањето, природата, техничките и производствените аспекти на фотографијата... книгата е мошне инструктивна и упатна. Таа е настаната врз основа на предавањата што Владимир Плавеvски како истакнат стручњак ги држеше во учебната 1993/94 година на Факултетот за драмски уметности. (К.Т.)

Понатаму, следува краток текст на авторот во кој вели: *Во фотографијата нема трикови, постои само наука. Во фотографијата постои негатив на реалноста, но постои и копија на оригиналот.* Се надевам дека ова се зборови на авторот во што длабоко се сомневам, но ќе ги третираме како такви.

Прелистувајќи ја книгата и соочувајќи се со насловите, добиваме впечаток дека се работи за дело што сериозно го третира фотографскиот медиум. Притоа, цело време не следи присуството на Déjà vu. Но, ако започнете сериозно со читање на книгата (со претпоставка дека сте упатени во проблемите на фотографијата) ќе забележите дека не се работи само за Déjà vu-чувството, туку, она што го читате навистина ви е познато. Ова се случува затоа што Плавеvски погрешно го разбрал терминот „користена литература“. Не



значи, ако користиш одредена литература, дека треба некои поглавја да ги препишеш од збор до збор, а притоа правејќи и мали грешки при преводот од српско-хрватски јазик, со што се менува смислата на реченицата. За

книгата да не претставува превод само од една, користени се неколку книги при што е направена дотолку поголема збрка. Не обесхрабрувајте се ако многу работи ви останат нејасни при читањето, или пак, ако сретнете различни толкувања за ист проблем.

Погоре напишаното да не се сфати како клевета или она нашето: *на комшијата да му умре козата*, ќе дадам некои појаснувања (аргументи).

Најкористена (најпрепишувана) е книгата на Видоје Мојсиловиќ „Фотографијата - од идеја до реализација“, во издание на Техничка книга - Белград, 1984. Ќе наведам само неколку поглавја кои целосно се препишани:

В. Мојсиловиќ стр.160-168	➤ В. Плавеvски стр.134-140
В. Мојсиловиќ стр.174	➤ В. Плавеvски стр.143
В. Мојсиловиќ стр.195-198	➤ В. Плавеvски стр.162-164
В. Мојсиловиќ стр.135-146	➤ В. Плавеvски стр.171-175
В. Мојсиловиќ стр.182-188	➤ В. Плавеvски стр.194-200
В. Мојсиловиќ стр.183-203	➤ В. Плавеvски стр.162-167
В. Мојсиловиќ стр.204-227	➤ В. Плавеvски стр.240; 253-257 итн.

Исто така целосно се препишани и некои написи од Фото-кино ревија:

ФКР 10/1983 стр.6-7;	
Politička fotografija - Estetika moći	➤ В. Плавеvски стр.204-207;
ФКР 5/1982 стр.10-11; S. Stepanov:	
Estetsko i dokumentarno u fotografiji	➤ В. Плавеvски стр.264-268;
ФКР 11/1973 стр.14;	
Estetičke osnove dokumentarne umetnosti	➤ В. Плавеvски стр.267.

Можеби ќе ми забележите дека ова не е моја работа. И имате право, за тоа треба да се грижи авторот на книгата. Мора да признаам оти ова не е главниот мотив за пишување на овој текст. Нели, во ова постмодернистичко време во кое живееме сите користиме по некој цитат и се трудиме да ги има што повеќе, затоа што преку нив се гледа нашата начитаност. Но, постои користење и „користење“ (препишување). Главната причина е таа што во книгата се јавуваат некои неправилности, грешки кои не смее да ги имам ниту во најобичен прирачник за фотографија, а камоли во еден „универзитетски“ учебник.

И ова ќе мора да го поткрепам со аргументи од страв да не бидам сфатен злонамерно.

* На страна 18, под фотографијата на стереоскопот (апарат за гледање на стереографијата) стои дека тоа е *стереоскопски фотографски апарат* (апарат за снимање на стереографијата).

* На страна 40, во поглавјето за фотоемулзија стои: *Емулзијата содржи и т.н. стабилизатори кои ја прават осетлива на некои бои* (следува објаснување што се стабилизатори). Всушност станува збор за сензибилизатори, а стабилизаторите се користат во процесот на развивање.

* На страна 55, во поглавјето за развивање на филмови стои: *Кај високо осетливите филмови имаме тврда градација, додека пак кај ниско осетливите филмови постои мека градација*. Во книгата на Мојсиловиќ, а и во преостанатите книги за фотографија јасно е напишано дека високо осетливите филмови се со мека градација, а ниско осетливите со тврда градација.

* На страна 85, во поглавјето за светломери стои: *Мерењето се одигрува на следниов начин: затвораот на фотоапаратот се мести на брзина што е соодветна за блиц во*

зависност од осетливоста на филмот. Брзината на затвораот никогаш не се мести во зависност од осетливоста на филмот.

Да се надеваме дека сиве овие грешки се настанати од невнимание, но никаде нема исправка, објаснување или извинување од страна на авторот. Ќе изнесам само уште едно неправилно толкување за кое сум сигурен дека не е настанато од невнимание. Станува збор за објаснување на поимот **златен пресек**. Иако Плавеvски во два наврати го објаснува златниот пресек, и во двата случаи дава погрешно толкување. Второто објаснување, всушност претставува текст на

УМЕТНИЧКИТЕ АВАНТУРИ НА ФРАНСУСКАТА ФОТОГРАФИЈА

(МЕЃУ ЗАБОРАВОТ
И НЕЗАБОРАВОТ)

Ѓорѓе Букилица, што Плавеvски го препишал од Фото-кино ревија бр.4/1971, без да го прочита објаснувањето на д-р Павле Васиќ (*Увод у ликовне уметности*). Нејасно е прашањето, зошто Плавеvски дава погрешно толкување кога Букилица убаво објаснува што всушност претставува златен пресек, а тоа го поткрепува и со фотографии. И Мојсиловиќ во својата книга вели дека објектот треба да се постави во една од четирите точки, а не како што сфатил Плавеvски дека правоаголникот што го образуваат овие точки претставува златен пресек. Неговото мислење го илустрира со фотографија која не е најсрекен пример за златен пресек.

Откако ќе ја прочитате книгата, на самиот крај се среќавате со список на користена литература, чиј број - заедно со списанијата - можеби е троцифрен. Оправдан е сомнежот колку од оваа литература навистина е користена. Сепак треба да бидеме благодарни за ова, оти - замислете како би изгледала книгата кога сета наведена литература би била искористена.

На крај, мора да се согласиме со авторот дека: *во фотографијата постои негатив на реалноста, но постои и копија на оригиналот*. А копијата како копија, може да биде само полоша од оригиналот, и во фотографијата, сепак, може да се провлече по некој трик. □



Имажинизмот е својствен на Французите. Во таа земја, се чини, и кај смртниците и меѓу бесмртните како да живеат и чувствуваат, да уживаат и сонуваат низ **имажите** сосема обично, вообичаено, нешто како обичај, традиција. Изгледа манирот е сè кај таа нација. И во секојдневието и во модата и во монд-спектаклите. Култура, навика, стил. Што ли не?!... Не случајно поимот „имаж“ е лепеза, збор. Потсетува на вселена од симболи, одбрани секавања што не се враќаат, но љубоморно се чуваат, затоа што сликите отсликуваат спомени *имажинираат*.

Опседнатост, опсесија, да се постои во арс-поетиката. Естетичноста и мањификатноста ги мотивира емоциите да не згаснат, да не се забораваат. Сликите се како свеќи што ги осветлуваат мемоарите на продуховеното, што ја посветуваат меморијата за осветлување на духовноста. Мигот е моќта, да се мечтаат сликите на спомените за незаборав - *имажинирање*, вечност. Ова е можеби најфранцускиот израз. Трајно напластен во галскиот резон и дијапазон. Можеби, најсложен, најразнообразен, најметафоричен. Рафинираност, суптилност. Наликува на францускиот дух. Зар не?!...

Слично како и кај другите уметности, уметничката фотографија можат да ја создаваат само уметници, а умеат да ја толкуваат само естети. Секако, ова се однесува



Анри Картие-Бресон: „Зад станицата Сен-Лазар“ (1932)

кога пред себе имаме фотوماгија, а не илустрација на просечна реприза на реалноста, некаква си стварност под индиго, или копија на стварноста. Ако нема визија нема уметничка фотографија, а доколку ја има, таа е следена од фотофантазијата, фотофасцинацијата, фотосеансите - лепезните можности што ги нуди и негува *имажот*.

Ме привлекуваат уметничките авантури на француската фотографија. Авантурата е ризик, а ризикувањето - типично за народ со дух. Впрочем, ги има во мошне голем број меѓу уметниците, па затоа, веројатно поседуваат плејада, со харизматично педигре, какво што го имаат стекнато по монд-меридијаните, со естетска хипнотичност. Карактеристика за француската фотографија е облагородувањето, огледувањето во огледалото - недостапно за секого, достапно само за генијални фото-артисти (фр. уметници) и конгенијални естети. Тие се впуштаат во феноменот на фаталноста на фотомигновеноста, која не е само илустративен прилог, бидејќи уметничката фотографија располага со ликовни ремек-дела, третирани како такви во антологијата на светската историја на уметноста.

А, еве зошто:

Француската уметничка фотографија ја истражува моќта на имажинацијата, и во пејзажот, и во портретот, и во сите жанрови. Во секој кадар, секвенца, инсерт, внесува и пренесува меѓу артифициелното. Таа го истражува натпросечното. Присутен е обидот да се надмине монотонијата, да се биде меѓу опитот - креација.

Тие не се фотографии од каталозите на музејските антиквитетни колекции. За нив повеќе прилегаат галериски простори, каде често би нè потсетувале на создадената ликовна животворност. Речиси нема снобизам „мадамтисовски“ претстави, егзотичност, која ги задоволува егоистичките, лични и просечни вкусови, кои посакуваат задоволување за публиката - толпа, евтини репродукции нашминкани со сензационализам. Тие се „фотоси“ моментални и празни, а овие се уметнички фотографии, кои се сензации и тоа кави. Во посета кај нив, меѓу нивните арт-хоризонти, значи да се пристапи и настапи меѓу фотовредности. (Нема пристап неуметничкиот примитивизам, неестетскиот формализам и вулгаризам, лажната рамнодушност и рок на траење).

Аналите на двовековната авантура на француската уметничка фотографија поседуваат многу славни моменти, овековечени за навек. По заборавот стапува славата на незаборавот!!!

Овој есеј кој потекнува од многубројните средби со француската уметничка фотографија (од илустрации во книгите, посетителите изложби, видените филмови и ликовни монографии), претставува есеистичко видување на истата, како составен ликовен енциклопедиски опус, неодминлив и флуиден, истакнат есенцијален дел на француската култура и уметност. Оттаму и присуството на многу личности, уметници, градови и имиња, на кои впрочем, им се посветени овие фотографии, а со тоа и овие редови.

Од албумот на незаборавот и вечност; меѓу монументите на француската уметничка фотографија, помеѓу егземпларите на ремек-делата, погледите допираат до секакви убавини, човечки и природни, до мањификатни пејзажи и волшебни портрети на ликови, раскошни градби... Кошмарни сенчења; Луминозни празници. Предела и глетки од дарбата на духот да преобразува: од видено-

то, да се видат невидените *имажи* што постојат и престојуваат само кај уметниковиот визиум. Мотиви и детали, валери и пленери, магичност, бизарен репертоар од претстави - импресии и експресији на Лимиер, Надар, Манреј, Декамп, Лоран...

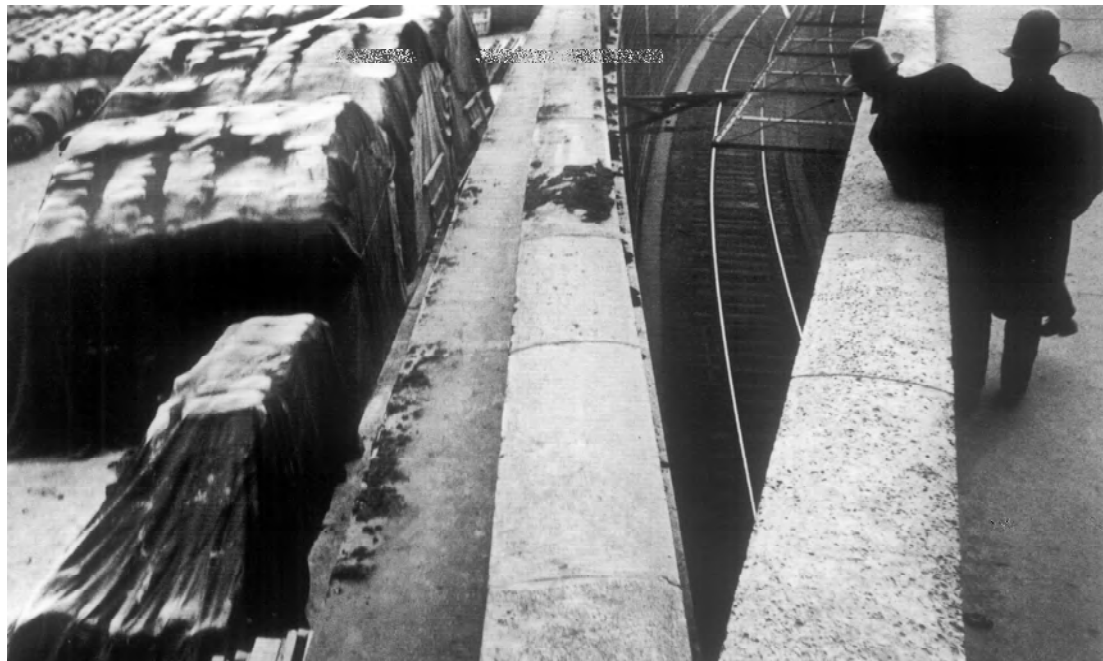
Не журнал од фотостории, туку витраж од уметнички фотоистории - за духовната Одисеја: да се искачува и симнува сизифовски; да се истрајува прометејски во барањето по анонимната и естетска маѓепсана, сопствена Атлантида на вредности, а потоа е обезбедено местото во ликовните салони. Но оваа уметност не е салонска, затоа што ова е Арс Вивенди и затоа што меѓу фотографското ателје и музејската слава е - инвенцијата. Многумина чекорат до, а само по некој го пречекорува прагот на инвентивното во фотографијата.

Овде, се наоѓа „само“ нивниот, Париз, нивната Сена... Романтичните живеѐња по тротоарите, булеварите и проспектите; демонските шепотења во латинскиот квартал, слатките, но кусовечни илузии на Шанзелизе; и секако, романескните умирања и вечните постоења на гробиштата Пер-ла-Шез (меѓу нив и вечните светски бездомници, како Хајне, Морисон; судбини на гении, како онаа на Шопен!!! Световите на париските измами и

идеали; уллични гамени и скитници, музичари и проститутки Неброени прикази на којзнае колку Гавроши, Козети, Жан-Валжани, или слични, жални фамилии Тенардиеви; отмени квартави и мрачни периферии со „провинцијалци“ и елегантни, луксузни „аристократско“ монденски, салони и одаи на „елитните“ парижани и парижанки. Што би рекол еден голем французин: „меланж“ (се разбира, кој друг, ако не - поетот Валери).

Версај и Лувр. Паркови и жардениери (секавања на благородниот волшебник на урбаната природа - Ленотр). Кули и замоци, тврдини и вили. Заедно се тука, близу на не големо растојание, и Бастиља, и Фонтенбло и Булоњската шума (од иронијата на смислата: дали вреди да се живее, до она француско: „*жуа де вивре*“!) Насекаде спомени на чуда, чудесности и грозоморни споменици. Приеми и гилотини. Спектакли и срам. И тоа е француска историска хроника. И таква каква што е, тие ја овековечија, и убава и страшна, и привлечна и одбивна - Франција.

Фотографијата ги впила изгубените, недовршени и неповратни детски игри; убавината, која можеби, потоа ќе исчезне или ќе биде некоја друга убавина; тлеѐњето на младоста и брчките на староста; нежните копнежи - судбините на душите; тажните љубовни



Анри Картие-Бресон: „Кај Сен-Бернар“ (1932)

мечти и надежи; блесокот на насмевките;... влажните солзи пред да се исушат и стркалаат до исчезнувањето.

Уметничкиот сетилен *имажинизам*, се пренел низ сонливите пејзажи на Нормандија, меѓу кадифените брегови на Лоара, како нејзината водена љубопитност да нè води низ тајните на приказните за загадочните замоци - Шамбор, Амбоаз, Клуе (во еден од нив за последен пат ги склопи видовите очи, ги положи уморените раце и засекогаш не остави пред енигмата - Леонардо!)... И пак, како во соништа завиени во светликав азурен сомот, се протегаат во далечини и широчини. Нè се присторува, дека мечтаеме по нив, ама и тие можеби по нас. Оттука потекнуваат баладите и романсите; нè се присторуваат и претставуваат самовили и принцеви, разните сказни и приказни (Шарл Перо, Лафонтен). Глетки на фамозни катедрали, скромни и подзаборавени, славни кралски и императорски (Нотр-Дам); импресарио за целиот сликарски век, катедралата во Руан, вечната илуминација и ликовна илустрација за инспирација кај Клод Моне; потоа божествените катедрални храмови во Дижон, Тулуз, Ремс и сеобразниот Шартр.

Семоќните имагинарни леќи на уметничката фотографија, навлегле до другиот живот и до оној од другата страна од животот... Бордели, бистроа, хазард, писоари, метроа, спектакуларност и одвратност. Фотографиите, како во својот фокус на незаборавот, да го украде уметничкиот миг на прикажување на она што е највистинито, но и најуметничко во кадарот, деталот: партија карти, наоколу шпилови, чад и здив на алкохол (прилично личи на Дега, инаку сликар и на такви нежни балерини и интими пред тоалета); меланхоличност, очајност и нихилизам и тоа толку потсетува на Лотрек; локали преполни со разновидни убавици и хедонисти (лиричност и суптилност, како да сме кај Едуар Мане).

А некаде таму набљудуваат; измачени-те, испоснички и неискжани докрај, поетски зеници на Шарл Бодлер (го чувствувам паталничкото поетско растројство и блаженство, при доживеаната метаморфоза што е можно да се најде само во стиховите на таа најславна „мачка“ во поезијата - на француски, уште покобно „Ла шат“). Занесената убавина на поетскиот гениј од Шарл-ле-Вил, бунтовниот и

незаменливиот - Артур Рембо (гледајќи го неговиот портрет, повеќе ги разбираам неговите поетски бунила и метафорите во „Алхемијата на зборовите“); и непоправливиот, вечен револуционер на поезијата Пол Валери... Еве и спокојни (без сомнение, тоа така само изгледа) и мудри лица, Марсел Пруст и Ромен Ролан, Албер Ками и Жан Пол Сартр (какви светови, со какви светогледи?!).

На овие фотографии, како да се напластени и духовите на оние кои кога биле живи (одамна), немало фото-апарат (како меѓу овие костенливо-сиви патини да ги назираме Вијон, Клеман Маро, благородниот - Пјер де Ронсар...)

Аплаузи за нивниот фанатизам, за нивната уметност, за мањификаторите: сè уште - шансона-асолута - Едит Пјаф; шансониерот трагичар - Жак Брел; шармантната Маргот Фонтејн; небесната Ана Павлова; никогаш забора-вените, секогаш незаборавени - Њижински и Нуреев; гостувањето на подиумот на нестварната - Еленора Дуза со драма од бизарниот - Габриел Д'Анунцио; или драматичноста и театарската поетичност на - Сара Бернар!!!

Портрети што нè потсетуваат на нив, на Жан Кокто, и на сензибилната уметност на Огист Роден. А не ретко овие фотографии се среќаваат во филмските асоцијации на Клод Реноар и Рене Клерк.

И денес, она што постои и се креира во врвната уметничка, филмска фотографија на Луис Буњуел, Роман Полански, Бертррандо Бертолучи, Бергман, Вајда, или пак во фото-сеансите на Дејвид Хамилтон, поседува многу уметнички нешта од уметноста на Лимиер, Надар, Декамп, Лоран и уметничките импресарија на француската фотографија.

Авантуристи или фаталисти, фантасти или лауреати - тие се естети и *имажинисти*. Авантурата не завршува. Таа продолжува да истражува и празнува.

Затворајќи го албумот на незаборавот и напуштајќи ги галериските вечности, знаеме дека пак ќе им се вратиме. Било кога и било каде ние повторно ќе се сретнеме. Се слави само незаборавот и затоа се посетува за да не потсетува на тоа дека има и заборав. По нешто се врежува за памтивек, а многу и премногу нешта избледуваат, исчезнуваат во својата немоќ да траат...

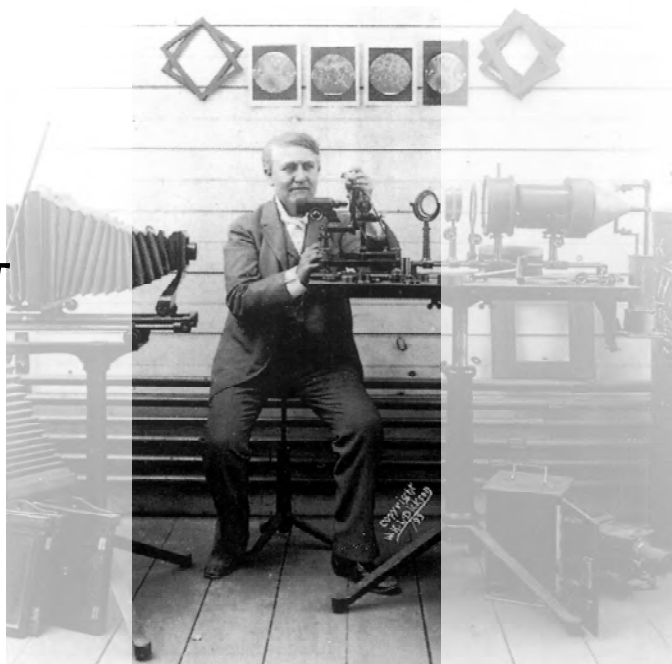
Посветено на Незаборавот. □

ВЛАДИМИР Љ. АНГЕЛОВ

УДК 791.43/44(091)

Кинопис 20-21 (11-12), с.133-143, 1999-2000

**ЗА КНИГАТА
"ЕДИСОНОВИОТ
КИНЕТОСКОП И
НЕГОВИТЕ
ФИЛМОВИ,
ИСТОРИЈА ДО
1896 ГОДИНА"
ОД РЕЈ ФИЛИПС**



Почетоците на филмот, филмската индустрија и уметност постојано се поврзуваат со пронајдокот на браќата Лимиер и првата проекција на живите слики во париското „Гранд кафе“ одржана на 28.XII.1895 год. Светските истории на филмот, енциклопедиите, учебниците, историчарите и естетичарите на филмот, неизоставно во воведите за предисторијата и почетоците на филмот и филмската слика, ги наведуваат општочовечките тенденции животот да биде прикажан во движење, а како потврда на тоа тврдење ги наведуваат предисториските цртежи од Алтемира, театарските игри со сенки од земјите на Блискиот и Далечниот исток, Карагоз театарот (фамилијарен на нашето поднебје), оптичките направи кои користат илузија за да прикажат едноставно движење, пронаоѓањето на фотографијата, Праксиноскопот како прв обид да се проектира движењето на сликата и Едисоновиот пронајдок наречен Кинетоскоп.

Прашањата што ги поставува и темата што ја обработува книгата на Реј Филипс се поврзани со појавата и животот на Кинетоскопот и неговите сателити, изум на еден од најголемите пронаоѓачи од минатиот век, Томас Алва Едисон. Кинетоскопот е направа која за првпат прикажувала слика во движење во континуитет, а била доволно долга да

прикаже филмско дејствие, за разлика од претходните обиди кои не биле подолги од неколку секунди и по обичај претставувале повторување на едно исто дејствие; направата користела 35 мм. филм стандард, кој и денес го претставува професионалниот филмски формат; направа, чии филмови биле снимени од филмска камера наречена Кинетограф, а не од страна на „фотоапаратска батерија“, како што бил случај со експериментот на Мејбриџ (Muuybridge) - (пример: почитуваниот авторитет Мејбриџ, за да сними коњ во движење искористил серија фотоапарати поставени паралелно со патеката по која протрчувал коњ кој во трк ги прекинувал системите од конци и ги активирал апаратите; овој експеримент покажал дека е можно да се прикаже фотографијата како слики во движење); изум кој за тоа време остварил огромно влијание и предизвикал голем публицитет, а во исто време остварил и значителен финансиски ефект. Пронајдокот на Едисон не бил идеален и докрај развиен, сликата која ја прикажувал не била поголема од поштенска марка; шокот предизвикан од визуелниот ефект и движењето на сликата можел да ја покрие бучавата од машината само при неколкуте први користења на Кинетоскопот; изоставена била јавната проекција, а со тоа и нејзиниот ефект од социолошка и

економска гледна точка. Едисон дури и не покажал интерес да го развие сопствениот пронајдок (што било случај и со други негови пронајдоци), што може да се припише на недостигот од визионерство и економски усет (овие импликации се недоветни затоа што пронајдоците и иновациите кои ги направил, а и огромната економска добивка која ја остварил од нив го побиваат ова тврдење) или на неговиот динамичен карактер, кој не дозволувал подолго време да се задржи на еден проект, туку неуморно работел на повеќе проекти, притоа оставајќи формираните тимови да ја довршуваат работата. Меѓу другото, Едисон бил и бизнисмен кој секој пронајдок го анализираше низ призмата на профитот. Од денешна перспектива смешно е тврдењето дека проекцијата за неверојатно кратко време би ги исцрпила можностите за профит од подвижните слики т.е. дека се потребни само неколку проектори за да го покријат интересирањето на публиката во Америка и тоа за краток временски период. Ова тврдење го обопштува размислувањето на Едисон во две насоки: затворено прикажување и проекција. Тој го избрал првото решение и така го изгубил приматот во историјата на подвижните слики, каде што е одбележан само како нивен иницијатор.

Дилемата дали проекцијата е неопходна за да биде означен почетокот на филмот постои и особено е потенцирана денес кога постојат повеќе алтернативни начини за пренос, прием и запис на слика во движење. Дали дилемата што се јавува е само прашање на медиумот, а филмовите кои биле произведени од страна на Едисон и соработниците се суштината.

Иако авторот на оваа книга не ги наметнува вулгарно овие размисли, тие постојано вибрираат во содржината и го потенцираат тврдењето на авторот од почетокот на текстот т.е. дека „многумина сакаат почетоките на филмот да ги поврзат со јавната проекција, меѓутоа факт е дека многумина луѓе во земјата и во целиот свет уживале во филмовите на Едисон преку медиумот на кинетоскопот многу време пред филмот да биде проектиран на платно“.

Темата на оваа книга, видливо и од насловот, е Едисоновиот пронајдок, Кинетоскопот и филмовите што се снимени за него, вклучувајќи ги и Кинетографот (камерата), Кинетофонот (комбинација на слика и тон) и

придружните елементи, како филмската лента и условите во кои се реализирани филмовите. Граничниот период е условен од комерцијалниот живот на овој пронајдок.

Авторот се дистанцира од биографијата на Едисон, отфрлајќи ги полемиките околу заслугите за развојот на овој проект, кој произлегол од Едисоновата фабрика за изуми, истакнувајќи го Кинетоскопот како есенција. Изумот, околностите кои придонесле за неговата појава и развој, начинот на неговата работа, систематизирањето информации за и околу овој пронајдок, формирањето и функционирањето на „Црна Марија“ - првото филмско студио во светот, пласманот на Кинетоскопот и ефектите и влијанијата од неговата појава, физичките и хемиски квалитети на филмовите од тој период, содржините на филмовите наменети за овој медиум, сателитите кои произлегле од развојот на Кинетоскопот, недостатоците... се основа на овој емпириско истражувачки, аналитичен, податлив, експлицитен, врвно стручен, содржаен, осмислен и одлично реализиран труд. Авторот, во воведот на книгата наведува дека основната интенција е пренесување на огромното искуство и знаење на авторот во врска со овој проблем и покрај тоа што тој не поседува стручни квалификации на историчар на филм или пак професионален автор. Мотив е моралната одговорност, 59-годишната пасија и опсесија од Кинетоскопите, истражувањата поврзани со оваа тема, репараторската работа и зафатите кои ги извел на малкуте сочувани апарати да ги пренесе и предаде преку оваа книга, а воедно, промовирајќи сознанија кои до ден-денес биле многу малку или воопшто познати, да ѝ ги претстави на јавноста со искрена намера да бидат иницирани нови информации или егземплари од овие ретки машини. За таа цел авторот неколкупати упатува повик кон читателите кои поседуваат какви било сознанија на оваа тема.

Авторот на оваа, само наизглед безследна книга, ткивото на текстот го расчленува во тринаесет поглавја кои се испреплетени и зависни едно од друго. Целините се предадени главно периодично, а карактеристично е тоа што неколкупати авторот пренесува во целост или делови од одамна објавени текстови, па и рекламни брошури кои ја потенцираат и потврдуваат аналитиката на авторот кој во елаборацијата користи лите-

ратура од повеќе од триесет извори, лични контакти и документи во негова сопственост, документи кои за првпат се објавуваат и коментираат, статии од дневен печат и согледувањата на други истражувачи, вклучувајќи и голем број ретки фотографии.

За детално прикажување на оваа книга, за нејзина комплетна перцепција, (мислам дека тоа и го заслужува), неопходно е да се искористи методот што го применува и авторот, што се должи на деликатноста на темата, а тоа е парцијален приказ на секоја единица посебно.

Пред да започне задолжителниот вовед, авторот им се заблагодарува на огромен број институции и лица кои помогнале или дале поддршка во реализацијата на книгата (меѓу другите и на ФИАФ, Меѓународна асоцијација на филмските архиви). Официјалниот почеток ги содржи мотивите, шлагвортот за започнување на оваа работа, емотивната поврзаност на авторот со делото на Едисон, кинетоскопот и слични појдовни основи. Особено кроток начин да се започне ваква книга.

Вистинскиот почеток е третата страна и првото поглавје насловено како „Изумот на Кинетографот и Кинетоскопот“. Во овој дел накратко се запознаваме со В.К.Л. Диксон (WKL Dickson), Едисоновиот одговорен асистент во проектот со подвижните слики. Диксоновата работа и ангажман е толку голем што многумина токму нему му го припишуваат овој изум. Реј Филипс се задржува на два текста потпишани од Диксон. Во првиот, од 1933 год., се анегдотско-биографските белешки од почетците на неговата соработка со Едисон, во кои ги детерминира релациите на двата конструктора; вториот текст е стручна експликација објавена во 1894 г. во *The Century Illustrated Monthly Magazine*, со наслов „Едисоновиот изум на Кинетофонографот“. Текстот е објавен еден месец пред комерцијалната интродукција на Кинетоскопот и меѓу другото

претставува и маркетиншки потег, трик, најава на новиот продукт на големиот гениј. Текстот е предаден интегрално со што е одредено неговото значење. Диксон ја опишува целокупната активност што резултирала со придвижување на сликите. Наведени се првичните обиди кога во експериментите се користеле големи цилиндри на кои се поставувале фотографии. Развојот на проектот довел до употреба на целулоидна филмска лента при снимањето и при репродукцијата на сликата, кој во процесот на обработката е неверојатно сличен на денешниот: „наредниот чекор по развивањето на негатив-лентата е изработка позитив т.е. довршување

на серијата репродукции од негативот. Се работи така што негативот се пропушта низ машина, специјално изработена за таа цел, во допир со чиста филмска лента која по генералниот третман го наоѓа своето место во Кинетоскопот“. Забуна може да внесе архаичната терминологија која денес има подруга форма. Експериментите ги зафаќаат и проблемите со синхронизацијата на сликата и звукот, оптимистички навестувајќи го наредниот чекор во развојот. Диксон ја објаснува функцијата и работата во „Црна Марија“.

Давајќи ги основните знаци на проблемот, изнесени од перото на еден од главните актери, авторот започнува со хронологијата во која ги внесува сопствените сознанија.

Второто поглавје, насловено како „Неопходниот филм“, го објаснува и обработува воведувањето на филмската лента во експериментите на Едисон и Диксон и ги зафаќа техничко-технолошките карактеристики на лентата. Првите експерименти биле поврзани со цилиндар на кој биле наредени фотографии. Цилиндарот како елемент бил користен во неколку пронајдоци на Едисон, меѓу кои и фонографот (претходник на грамофонот), па оттука и идејата за негово искористување. Иако експериментите ја потвр-



диле можноста за придвижување на сликата, резултатите не биле на задоволувачко ниво. Втората фаза во развојот претставува воведување на филмската, фотографска лента. Таа била дизајнирана од Истман и била наменета за аматерите-фотографи, со ширина од 35 мм и со хоризонтално движење на сликаниот објект, што е обратно од денешниот начин на движење. Должината била наменски продолжена, а практиката ја наметнала појавата на перфорациите кои со помош на рачна преса се додавани на дното на лентата. Од 1892 година филмската лента ги добива денешните карактеристики. Востановена е 35 мм лента со вертикално движење на сликата и додадени се перфорации на горниот дел, по четири.

Опишувајќи ги сопствените искуства со оваа филмска лента, авторот наведува дека при споредба со денешниот црно-бел филм, лентата која ја користел Едисон била мошне потенка од денешната што е потврдено и при мерење со микрометар. И покрај огромната старост и количеството на експлоатирање (што произлегува од краткото траење на филмовите, што резултирало со застрашувачки број проекции во текот на денот), сликата кај овие филмови е во одлична состојба, јасна, чиста, играта е видлива без да се подигне лентата кон светлосен извор, транспарентна, но поради „дебелината“ (тенкоста, кривкоста) на материјалот и неговата експлоатиративност, перфорациите биле редовно уништувани.

Филмовите кои се движеле во Кинетоскопот и Кинетографот биле со должина од околу 25 метри, иако Едисон во пропагандните материјали со кои ги рекламирал филмовите наведува малку подолга должина. Некои од филмовите како „Мери, шкотската кралица“, биле незначително пократки.

Малиот број зачувани филмови се должи и на нивната запалливост и самодеструктивност која се зголемувала со текот на времето, што е битна карактеристика на овие филмови.

Авторот наведува еден интересен пример кој се однесува на начинот на чување на филмовите и спречувањето на самодеструкцијата. Кога во музејот на Хенри Форд открил три кутии со филмови од периодот на Кинетоскопот, два филма биле во одлична состојба. Форд, кој кариерата на конструктор ја започнал во еден од тимовите на Едисон,

филмовите ги откупил во 1929 година и најверојатно не се отворани. Во оригиналните метални кутии филмовите биле поставени на следниов начин: филмот бил намотан рачно и лабаво околу два лимени цилиндри (кернови) поставени еден до друг, крајот на филмот бил зафатен во контра, на трет цилиндар. Третиот филм кој не бил поставен на ваков начин бил во лоша состојба. Комерцијализацијата и зголемувањето на продукцијата и времетраењето на филмовите го наметнале машинското мотање во ролни како единствен принцип кој по сè изгледа го забрзува самоуништувањето.

Во третото поглавје е опишан вториот неопходен елемент во развојот на филмот, а тоа е камерата т.е. Кинетографот. Најстариот зачуван Кинетограф е експонат во Edison National Historic City, користи хоризонтален филм со перфорации на дното и датира од периодот 1889-1891 год. Во музејот на Хенри Форд, се наоѓа Кинетограф од 1892 година, кој е со стандардни перформанси. Можно е овој експонат да е изработен подоцна (можеби разубавен со дрвеното дно и сл.) затоа што се претпоставува дека оваа камера послужила како егземплар при патентната заштита на пронајдокот. Камерата била движена (механизмот) од електричен погон, мошне е комплицирана и масивна така што била неопходна екипа од неколку лица за да може да се оперира со неа. Кога се користела во студио била поставувана на шини, а за снимање во екстериер била дизајнирана помала мобилна камера од која постојат само фотографии.

Но дали регистрирањето филмски запис била единствената намена на оваа пракамера?

Факт е дека кога Едисон во 1894 година ја патентирал камерата, ја пријавил и заштитил со двојна намена: да регистрира слика во движење и да изведува проекција. Сепак не постојат цврсти докази дека проекцијата била својствена за Кинетографот, ниту пак е потврдена јавната демонстрација. Повеќе репортерски записи од тоа време, биографски и автобиографски секавања наведуваат дека Едисон навистина експериментирал во таа насока, но до каде стигнале експериментите никој не може да потврди. Во едно од своите секавања Едисон вели: „Сигурен сум дека проектиравме на платно пред да почнеме со комерцијално производство на пип-хоул ма-

шините. Еден Кинетоскоп беше преправен така што можеше да проектира слика на платно со дијагонала од 12 инчи. Потоа беше употребен Кинетографот и проекцијата се зголеми на 5 стопи. Поради недоволниот број адаптации сликата беше мошне немирна и нестабилна". Тврдењето на Едисон кој бил склон кон себеглорификација, го поддржува и К.В.Л. Диксон во една статија од 1894 година. Причините за отфрлањето на проекцијата од експериментот ќе биде продикутирана во продолжението на текстов.

Инвенцијата на Кинетоскопот е најавена во 1891 година со неговото патентирање. Меѓутоа комерцијалната употреба на овој изум започнува дури во 1894 година. До крајот на столетието Едисон произвел и продал 973 Кинетоскопи, ги покрил давачките и остварил, за тоа време, значителен профит. Изгледа дека борбата за профитот ја условила и појавата на Кинетоскопот на пазарот. Во време кога е развиван проектот за Кинетоскопот и филмот, основниот ангажман и средства Едисон ги насочил кон фикс-идејата, електрична Дробилка за руда, проект кој не успеал да го развие. Ова е главната причина за тоа што е задоцнета комерцијалната презентација на Кинетоскопот, за тоа што толку бавно течеле експериментите околу неговиот развој и за тоа што е отфрлена проекцијата како алтернатива во развојот на подвижните слики. На Едисон му биле потребни пари (биографските текстови за Едисон го потврдуваат ова тврдење) така што Кинетоскопот е предвреме пуштен во комерцијална експлоатација, првите 25 Кинетоскопи се дури и повлечени од купувачите поради грешка во механизмот за стартување. По првичниот лапсус, Кинетоскопите се заменети со нови, грешката е коригирана, а фаличните машини добиваат нов сериски број.

Кинетоскопот го остварил она за кое што бил дизајниран; покажувал сјајна, чиста, контрастна, стабилна, доволно долга слика која може да прикаже некакво дејство, а при тоа публиката да не се задоволи со само една проекција.

Неопходните претпоставки за започнување на походот на филмот се остварени, преостанува да се направат услови за снимање филмови. За таа цел, на инсистирање од Диксон, е изградена „Црна Марија“, првото филмско студио во светот. Студиото е изградено во Вест Оринџ, West Orange, на земјиште

каде што се наоѓале и лабораториите на Едисон.

Изработено од дрвена конструкција која е од надвор обложена со тер-хартија, а внатре офарбано во црно, првото филмско студио било извонредно некомфорно: загушливо и топло лете, а неиздржливо ладно во зима.

Името „Црна Марија“ го добил поради сличноста со големите патролни коли што ги употребувала њујоршката полиција, а биле нарекувани со истото име.

Конструкцијата била поставена на челични тркала кои налегнувале на дрвени шини, така што објектот можел да се врти околу сопствената оска. На овој начин се обезбедувала неопходната светлина потребна да се експонира филмот, а за таа цел покривот над сцената на која настапувале „актерите“ се отворал и затворал.

Студиото било физички поделено на два дела, темна комора каде што се полнела и празнела камерата и сцената каде што се одвивало снимањето. Двата дела биле поврзани со дрвени шини на кои била поставувана камерата. На тој начин била движена камерата, од комората до местото на снимање.

Првите филмови во екстериер се снимени на просторот пред студиото така што камерата снимала од студиото.

Филмовите снимени во „Црна Марија“ се развивале и копирале во другите објекти на Едисон во Вест Оринџ.

Студиото ја започнува работата кон крајот на 1892 год. Зимата 1893-94 зградата била адаптирана со цел да се обезбедат подобри услови, меѓутоа подобрувањата биле незначителни и продолжиле одбивањата на многу уметници и акробати да учествуваат во овие филмови.

„Црна Марија“ работела мошне краток период. Веќе во есента 1896 год. „Витаскоп“ го користи студиото за развивање и копирање на филмовите чија експанзија е започната. Студиото е демолирано во 1903 година. Едисон за снимање на филмовите од посткинетоскопскиот период користи студио кое се наоѓало на 21-та улица во Њујорк, а од 1907 год., Едисоновата екипа се сели во ново модерно опремено студио во Бронкс, каде што се снимени милиони метри филмска лента пред да стане жртва на конкуренцијата и антитрустовскиот закон, сè до затворањето во 1918 год.

Во 1953 год. е изградена копија, реконструкција на „Црна Марија“, во туристички цели. Копијата е направена според регистрираните сеќавања, нацртите и фотографиите од објектот. Поради наследените услови од оригиналот, и туристичкиот живот на реконструкцијата е при крај.

Во шестиот дел од книгата наречен „Продавање на производот, редок преживеан каталог“ авторот го опишува комерцијалниот ефект од Кинетоскопот преку еден редок, уникатен каталог, во кој се понудени Кинетоскопи и филмови за Кинетоскопите. Каталогот кој е пренесен во целост, е со датум од август, 1895 година меѓутоа многу показатели индицираат дека каталогот е реиздание од претходната година. Каталогот не содржи филмови за кои авторот е сигурен дека се веќе реализирани во овој период, не содржи понуда за рачно тинтирани филмови кои биле особено популарни, а исто така не се понудени и Кинетофоните или адапторите за Кинетоскопите, кои веќе се појавиле на пазарот.

Најдобар начин да се продаде производот е публицитетот. Едисон кој бил експерт во оваа област, новиот пронајдок го претставил со повеќе написи во стручни и популарни списанија, а каталогот кој авторот ни го прикажува е само дел од кампањата која го следела овој производ. Каталогот содржи опис на пронајдокот, неговите технички, физички и функционални посебности; опишан е комерцијалниот ефект од овој производ преку примерите од првите кинетоскопи прикажувачи. Во еден од примерите е наведено дека еден прикажувач со осум машини заработил 8000 долари за само три месеци. За една година со селење на машините можно е да се заработат 25 000 долари. Прикажувачите „Холанд Брадерс“, со првите десет машини кои ги набавиле, во првите три дена од користењето, го оствариле следниов финансиски ефект:

Прв ден: 155.70 долари

Втор ден: 150.70 долари

Трет ден: 152.60 долари

Опишан е начинот на ракување со филмовите и нагласено е дека за ракување со овие апарати не е неопходна посебна квалификација, а и дека мошне ретко се расипуваат.

Цените на кинетоскопите кои се понудени изнесуваат 300 долари за Кинетоскоп со батерии и два филма, а понудени се специјални цени за повеќе купени производи.

Во каталогот се наоѓаат 56 филма чии цени изнесуваат 10; 12,50 и 15 долари, а жанровски се поделени во четири групи:

1. танчерски
2. описни сцени
3. борби
4. разновидни теми

Седмиот дел е насловен како „Кинетоскопот и јавното прикажување, кинетоскопските сали“.

Првата сала е отворена од страна на „Холанд Брадерс“, на 1155 Бродвеј улицата, во Њујорк, на 4 април 1894 год. Салата започнала со 10 машини и тие биле наредени во две колони во мошне богат ентериер. Првиот ден се прикажувале десет филма: Sandow, Horse Shoeing, Barber Shop, Bertholdi (Mouth Support), Wrestling, Bertholdi (Table Contortion), Blacksmiths, Highland Dance, Trapeze и Roosters.

Авторот ни ја опишува работата и начинот на работење на неколку вакви сали. Несте биле со богат ентериер, а често машините биле селени во потрага по подобра започнувачка. Два сопственика на вакви сали своите богатства стекнати од филмовите ги започнале токму како прикажувачи на Кинетоскоп филмовите, тоа се Чарлс Урбан и Томас Л. Тели, (Charles Urban и Thomas L. Tally).

Урбан ја започнува кариерата со отворање Фонографска и Кинетоскоп сала во Детроит. Во 1896 година, Урбан е сопственик на лиценцата за „Витаскоп“, кинопроектори кои ги произведувала фабриката на Едисон, за Мичиген. Во 1897 год., Урбан работи како менаџер за Мегвајер и Бацис (Maguire and Baukus), кои се дистрибутори на Едисоновите филмови во Лондон, Англија. Набргу започнува со сопствено производство и покрај другото работи со филмови снимени во Кинемалор, првиот успешен колор-процес.

Томас Л. Тели, кој исто така започнал со прикажување кинетоскопски филмови, во 1902 год. отвора киносала во Л. А., Електрик Театар (Electric Theater), и имал долга успешна и богата киноприкажувачка кариера.

Кинето-филмовите и салите каде што се прикажувале, не биле појава само во Америка. Постојат податоци дека успехот на овие филмови набргу продолжил и во Европа, Австралија и Јужна Америка, а можеби Кинетоскопите стигнале и во други делови на светот.

Во Британија, новиот изум го претставиле двајца Грци, Георгијадес и Трајадес, кои во август 1894 г. отвораат сала во Лондон.

При претставувањето на новиот изум на Едисон, во Мексико присуствувал и Претседателот на Републиката.

На 30 ноември 1894 г. е отворена и сала во Сиднеј.

Постојат голем број информации за прикажувањето на филмовите во Италија.

Комбинацијата на сликата и тонот, бил лајтмотив во истражувањата поврзани со сликите кои се движат. Основната цел на Едисон била синхронизацијата на сликата и тонот т.е. комплетен аудиовизуелен ефект. Ваквиот мотив ги насочил истражувањата на Едисоновата екипа кон комбинирање на Кинетоскопот и Фонографот, првата машина во светот која успеала да регистрира и репродуцира звук, изум на Едисон. Ваквата комбинација резултирала со Кинетофон. Иако Кинетофонот успеал да ги спои сликата и звукот, тој бил далеку од конечната цел, а тоа е верната синхронизација. Покрај техничките недостатоци, Кинетофонот доживеал и комерцијален дебакл. Продадени се мал број од овие апарати, а и компонентите со чија надградба кинетоскопите можеле да се претворат во Кинетофони не наишле на комерцијален одзив. Авторот на книгата, Реј Филипс, наведува три причини кои биле пресудни за комерцијалниот неуспех на Кинетофонот:

1. Лошата синхронизација на сликата и тонот, што претставувало разочарување кај публиката која била сосема рамнодушна кон оваа комбинација сè до воведувањето на тонфилмовите во 1928 г. Од денешна дистанца, обидот на Едисон може да го квалификуваме како авантуристички или како обид да се комерцијализираат филмовите и Кинетоскопот во комбинација со Фонографот, изуми чиј комерцијален ефект драстично почнал да паѓа.

2. Кинетофонот бил за 50 долари скап, што во тоа време претставувала значителна сума. Згора на тоа, прикажувачите на кои им биле понудени Кинетофоните не биле во состојба да наплаќаат повисоки цени за новите машини отколку за Кинетоскопите. Фонографот бил примитивен и тежок за одржување (од бирократски причини Едисон во Кинетофонот вградувал стари типови Фонографи), а цилиндрите кои го носеле звукот биле лесно кршливи.

3. Пазарот почнал да опаѓа поради појавата на проекторите. Звукот не претставувал новост која би го оживеала пазарот особено во таков несовершен вид. По летото 1895 г.



Кинетофони-те не се произведуваат, а зачуваните Кинетофони укажуваат на тоа дека прикажувачите дури и ги исклучувале механизмите за репродукција на звук и машините ги користеле како обични Кинетоскопи.

Комерцијалниот неуспех на Кинетофоните не го обесхрабрил Едисон во проектот со филмовите. Тој се прилагодил кон новите услови и започнал производство на кинопроектори во што бил доста успешен.

Деветтото поглавје на оваа книга го обработува пласманот на Кинетоскопите и неговите филмови во Австралија. Причина за овој дел се скудните информации, или недоволно истражени, за Кинетоскопите во САД. Крис Лонг (Chris Long), австралиски автор, поседува богата збирка оригинални или копирани клипинзи за оваа тема објавени во Австралија. Овие записи претставуваат битни информации кои ги комплетираат и заокружуваат сознанијата за Кинетоскопот и неговите филмови, меѓутоа внесуваат и нови дилеми во севкупноста на обработката на оваа тема.

Австралиските новинари со воодушевување го поздравуваат пристигнувањето на Кинетоскопите во Австралија и за разлика од американските новинари, во целост ја опишуваат програмата која се прикажувала, идната програма и атмосферата во салите каде што се прикажувале првите филмови. Кои се дилемите кои ги внесуваат овие записи?

Иако е познато дека Едисон не успеал да произведе ни приближно добро синхронизиран филм, записите од Австралија говорат за спротивното. Анализата на информациите и дотогашните сознанија наведуваат кон тоа дека некои од филмовите на Едисон се синхронизирани во Австралија. Не постојат информации кои укажуваат кој ги изработил тонцилиндриите. За неколку од филмовите кои се прикажани во овие записи се претпоставува дека се реализирани целосно во Австралија од непознати автори. Кој, како, кога и од кого се реализирани е загатка која останува да биде решена.

Кинетоскопот се појавил во вакуум, во време кога не постоеле слични направи, или нивото на машините кои прикажувале слики во движење било мошне ниско. Според тоа изумот на Едисон, практично бил без конкуренција. Едисон постигнал огромен напредок во однос на своите современици. Неговиот Кинетоскоп прикажувал континуирано дејствие во тек на 30 или нешто помалку секунди, што претставувало комплетно филмско дејствие. Дотогашните обиди прикажувале репетиции на едноставно дејствие не подолго од неколку секунди. Чувствувајќи го прогресот кој го остварил на ова поле, притоа не плашејќи се дека е можно некој да го „украде“ неговиот нов изум, Едисон ги изложил размислите и проектите за Кинетоскопот во повеќе јавни публикации. Поради недовербата во авторската агенција (Едисон имал забелешки за недоволната заштита на неговите патенти), Едисон не го заштитил Кинетоскопот во Европа, а сè до 1896 г. не ги заштитувал авторските права на своите филмови. Кога Кинетоскопите го постигнале првичниот финансиски успех, дошле и проблемите со правната заштита на производот.

Кога двајцата Грци го донеле производот во Европа, т.е. во Лондон и ја започнале успешната комерцијална експлоатација, решиле да го прошират бизнисот, но на штета на Едисон. Бидејќи цената на Кинетоскопите на Едисон не им одговарала, тие, го ангажи-

рале извесниот Роберт В. Паул (Robert W. Paul), да изработи копии од Едисоновите Кинетоскопи, користејќи го оригиналот како урнек. Роберт В. Паул отпрвин набавил поголемо количество филмови од дистрибутерите на Едисон, а потоа започнал со производството на сопствените кинетоскопи. Кога Едисон, со неговите соработници, ја открил измамата, Паул веќе ја усвоил и техниката на снимање и изработил сопствена камера со која започнал да снима филмови. На овој начин Паул произвел 60 Кинетоскопи од кои еден е зачуван.

Се разбира дека главната причина за падот на Кинетоскопите е појавата на проекцијата и усовршувањата направени од браќата Лимиер. И во овој случај Едисон немал правна основа за спор поради непоседувањето авторска правна заштита за територијата на Европа.

Падот на Кинетоскопот бил конечно подвлечен со појавата на Мутоскопот, во 1896 год. Мутоскопот е инвенција на Биограф, фирма која ѝ била конкурент на Едисон, и во основа претставувал продукт со слична намена како Кинетоскопот; бил креиран за употреба од страна на едно лице, меѓутоа значително помал, на рачен погон, со што телото на апаратот било намалено; наместо дрвено масивно тело Мутоскопот имал метално тело; наместо филм, Мутоскопот користел практично неуништувани метални фотографски плочи. Овие подобрувања и поедноставувања го истиснале и онака замрениот Кинетоскоп. Кога на 8.12.1909 г. е свечено прославено формирањето на филмскиот индустриски труст Моушн Пикчерс Патентс (Motion Picture Patents), меѓу иницијаторите за неговото формирање бил и Едисон. Церемонијата која го следела формализирањето на трустот е снимена на Мутоскоп. На секој од учесниците во церемонијата, му е подарен екстравагантен, специјално декориран Мутоскоп, со снимката на протоколот. Зачувани се два вакви Мутоскопа.

Во десеттото поглавје насловено како „Преживеаните кинетоскопи“, авторот се задржува на Кинетоскопите кои се зачувани до ден-денес. Тој ги анализира нивните технички посебности, ги наведува недостатоците и оштетувањата кои ги поседуваат, го опишува сопствениот ангажман во нивното реставрирање, ни ги открива сопственичките односи и бројот на преживеаните апарати.

Сумирајќи ги резултатите авторот наведува дека денеска на јавноста ѝ се познати еден Кинетограф, девет Кинетоскопи и три Кинетофони.

Единаесеттата целина е насловена како: „Воскреснувањето на Бафало Бил“. Овде авторот опишува една интересна реконструкција, или реставрација, на филм каде што како главен актер се појавува Бафало Бил. Бафало Бил е личност која и до денес останала во сеќавањето, која си нашла свое место во легендите за Дивиот Запад и историјата на модерната цивилизација. Поради тоа филмот е и толку интересен.

Хронологијата на настанот започнува кога авторот препрочитувајќи го новото издание на „Историја на Кинетографот, Кинетоскопот и Кинетофонот“ од Диксон, забележал презентација на 16 последовни фотофремови од филм каде што Бафало Бил ја презентира својата вештина во ракувањето со пушка. Филмот е снимен на 24 септември 1894 г. Дејствието во филмот го прикажувало Бафало Бил како чучнува, ја репетира пушката и испукува. „Што ќе се случи ако овие фотографии повторно се вратат на филм и бидат повторени неколкупати“? - се запрашал авторот на книгата Реј Филипс.

Првата стапка во реконструкцијата е направена во ЈуСиЕлЕј (UCLA), каде што фотографиите се повторно вратени на филмски формат. Потоа во International Creative Effects работејќи со директорот на Computer Graphics, Дин Садамун (Dean Sadamune), фотографиите од филмот се скенирани и емитирани на компјутерскиот монитор, последовно. Целата операција не траела повеќе од неколку часа, така што авторот „маусот“ на компјутерот го поистоветува со волшебено стапче (возраста на авторот тоа и го дозволува). Дејствието е поврзано така што прво се емитирани сите фотографии, а потоа се повторуваат последните седум, со што се добива континуитет во дејствието. Авторот е сведок на премиера на филм постар од 100 години, првично наменет за Кинетоскопска презентација, а овојпат емитиран преку најсовремениот компјутерски медиум. Единствен проблем во верноста на филмот претставувал чадот од пушката кој наместо да излегува од неа се враќал во неа. Во мај 1995, исправена е и оваа грешка, а е стабилизирана и сликата. Нестабилноста била најверојатно предизвикана од лошата фиксација на филмот во камерата.

Резултатите од сите постапки се префрлени на „8 мм Егзабит - филм“.

Резултатот е повторно предаден во постпродукција, каде што со помош на „Оксбери“, 35 мм филмска камера со пин-регистрација, повторно е снимен 102-годишниот филм. По овој третман добиен е 35 мм филм од 23 фрема. Со помош на Мајкл Френд (Michael Friend), директор на „Филмскиот архив“ на „Академијата за подвижни слики, уметност и наука“, филмот е ископиран неколкупати и поврзан во целина. Конечно Бафало Бил е готов повторно да ја демонстрира својата вештина пред денешната јавност. Зошто овој проект да не се нарече воскреснување?

Авторот ја изнесува намерата оваа постапка да ја примени и врз неколку други, нему познати, филмски фотосерии, околу десетина на број, каде што најголемата серија содржи 65 фрема, што претпоставува најдобар и најцелосен резултат, а се однесува на филм од 1892 година, првично снимен на хоризонтален филм. Ова воедно би претставувало најстаро филмско дејствие под претпоставка проектот да се реализира.

Во продолжението на книгата авторот дава приказ на филмовите снимени од страна на Едисон и соработниците до крајот на 1896 година. Индексот кој наведува 183 филма ги обработува сите познати факти за секој филм одделно. Систематизирајќи ги сознанијата за овие филмови, авторот користи повеќе од 30 извори. Во индексот на кинетоскопските филмови се наоѓаат описите на филмовите и други битни информации кои го детерминираат филмот како, на пример, значењето на актерот кој е снимен (Бафало Бил - легенда од Дивиот Запад). Во овој дел авторот користи и голем број фотографии од филмовите за кои постојат вакви илустрации.

Затворајќи ја конструкцијата на книгата, авторот најавува и други збогатени изданија на ова дело, ставајќи го текстот и изнесенитевидувања на критика или дополнувања, пред сè, надевајќи се дека книгата ќе иницира нови сознанија за оваа тема.

И на крајот секој читател е поставен пред дилемата, дали Кинетоскопот и неговите филмови се почетокот на историјата на подвижните слики, дали го означуваат крајот на предисторијата или, пак, претставуваат црна дупка, космички мост помеѓу овие два периода, нишката која ги поврзува и гравитира и кон едниот и кон другиот период подед-

накво. Во разграничувањето на овие прашања пресуден е личниот став. Консултираната литература ме наведува кон следниов заклучок: американските историчари и аналитичари го поврзуваат делото на Едисон со почетокот на историјата на филмот, меѓутоа тие позиции ги остваруваат со извесна доза на дискреција и респект кон европските колеги кои приматот им го даваат на браќата Лимиер, а Кинетоскопот и неговите филмови ги вбројуваат на крајот на предисторискиот период. На двете страни, американската и европската, постојат мислења кои времето на Кинетоскопот го вреднуваат како преоден период, што претставува компромис и афирмира толерантно и политичко решение на овој проблем. Мое лично мислење е дека овој став е најдобар. Влијанието на Кинетоскопот е пресудно во развојот на филмот, меѓутоа востановените критериуми и востановените граници (проекцијата во Гранд Кафе во Париз) потребно е да се почитуваат особено поради големата временска дистанца и неможноста за корекции. И покрај тоа што ловориките им припаѓаат на браќата Лимиер, Едисон секогаш ќе биде одбележуван како човек кој ги оживеал сликите и ги поврзал во филм, што е сепак компромис. Книгата на Реј Филипс го потврдува ова тврдење, подвлекувајќи го компромисот како оптимално решение.

ТОМАС АЛВА ЕДИСОН 1847-1931

Еден од најинвентивните умови во времето во кое што живеел. Едисон е пронаоѓач, иноватор, бизнисмен, рационализатор, организатор и визионер, човек без чие дело е тешко да се замисли функционирањето на светот каков што го познаваме. Ајнштајн го смета Едисон за најголем пронаоѓач на сите времиња. Недостигот од адекватно образование не го спречил да изврши голем број усовршувања на телеграфот, телефонот, динамоуредите, акумулаторите..., да го открие и развие фонографот, Кинетоскопот и „живите слики“, електричната светилка... Со развојот на електричната мрежа и системите за нејзина продукција и пренос, Едисон, ѝ ја приближил електричната енергија на светот.

Едисон остварил неверојатен и импозантен квантум од 1093 патенти. Воркохолик по природа, вљубен во работата, особено онаа која се одвивала во лабораториите, тој, понекогаш работел и на 40 проекти симултано. Обидите кои ги вршел ги запишал и опишал во 3400 тетратки.

Едисон кој бил признат како најголем пронаоѓач на своето време, стекнал огромно богатство и слава од својата работа, вистински човек на вистинско место во вистинско време, време на промени и огромен прогрес во сите сфери на живеење. Едисон на луѓето им го приближил и дал она што им било потребно: светлина и атракции.

1847 - февруари 11-Во Милан, Охајо (Milan, Ohio), како последно од седумдетното семејство на Семјуел и Ненси Едисон (Samuel i Nancy Edison), е роден Томас Алва Едисон.

1853 - Едисон ја запалил шталата на татка си. Инцидентот е предизвикан поради детската љубопитност предизвикана од оганот.

1854 - Едисон прележал шарлах. Како последица се појавуваат трајни оштетувања на слухот. Поради овие оштетувања, слабото здравје и квалификациите дека е ментално ретардиран, грижата за образованието ја презема неговата мајка Ненси.

1859 - Едисон започнува да работи на железницата. Продавал весници, списанија и слатки на релацијата од Порт Харон до Детроит.

1862 - Започнува да го печати сопствениот Гранд Транк Хералд (The Grand Trunk Herald), кој сам го пишувал, го печател во поштенскиот вагон и сам го продавал за, тогаш неверојатно многу, 8 центи. Информациите кои ги публикувал ги прибирал со помош на телеграфот, најголемиот комуникациски изум од тоа време. Истата година започнува работата како телеграфист.

1864 - Работи како диспечер на возови во Онтарио, Канада (Ontario, Canada). Отпуштан од четири работни места, крајот на годината го пречекува како телеграфист на Вестерн Јунион (Western Union), компанија која ќе одигра голема улога во неговото осамостојување како пронаоѓач.

1865 - Станува најбрз „примач“ во телеграфскиот бизнис. Успеал да праќа повеќе од 45 збора во минута.

1868 - Едисон ја чита „Експериментални истражувања во електриката“ "Experimental Researches in electricity", од Мајкл Фарадеј (Michael Faraday), и се идентификува со овој голем научник на кого, како и на Едисон, му недостигало образование.

Го патентира првиот изум, Електричен автоматски бројач на гласови, кој бил наменет за употреба во Конгресот. Незаинтересираноста на властите за овој изум го определиле Едисон кон комерцијални и широко употребливи изуми.

1869 - Едисон доаѓа во Њујорк. Ги заработува првите 5 000 долари, како пронаоѓач, од Вестерн Јунион за подобрувањата направени на Берзанскиот телеграфски систем.

- 1870 - Едисон е конечен во изборот на новата професија, пронаоѓач. Од Вестерн Јунион заработува 40.000 долари за новите подобрувања на Берзанскиот телеграф.
- 1871 - Со парите, од Вестерн Јунион, отвора фабрика во Њуарк, Њу Џерси (Newark, New Jersey). Произведува берзански телеграфи и развива нови изуми.
На Божиќ се жени со Мери Стилвел (Mary Stilwell), работничка од неговата фабрика.
- 1872 - Од овој брак се раѓа ќерката Марион (Marion), која го добива прекарот Дот (според кодот кој се користи во телеграфијата).
- 1874 - По успехот во развивањето на двонасочниот телеграф, Едисон го патентира и четворонасочниот, што претставувало комуникациски бум во развојот на телеграфијата. Отвора нова фабрика во која изработува телеграфи за Автоматик телеграф компани (Automatic Telegraph Co.).
- 1876 - Едисон добива син Томас (Thomas), кој го добива прекарот Даш (Dash), според вториот код кој се употребува во телеграфијата. Лабораториите се селат во Менло Парк, Њу Џерси (Menlo Park, New Jersey). Бел го патентира телефонот.
- 1877 - Едисон го подобрува Беловиот изум. Во телефонот го инкорпорира јаглениот микрофон што придонесло за подобар пренос на звукот. Подобрувањата на Едисон му донеле слава, започнува фамата околу неговата работа, а финансискиот ефект ја надминува четвртината од милион долари.
Истата година Едисон го претставува својот нов изум, фонографот, првата машина која регистрира и репродуцира звук. Овој изум предизвикува масовно воодушевување и Едисон е наречен Волшебникот од Менло Парк. Фонографот е претставен во Белата кука пред Претседателот на САД, Rutherford B. Hayes.
- 1878 - Започнува работата која ќе го даде без сомнение најпопуларниот Едисонов изум, светилката. Со нему својствената ароганција, Едисон, го најавува новиот изум и го одредува рокот во кој ќе ги заврши експериментите.
- 1879 - Пречекорувајќи го самоацртаниот рок, Едисон ги финализира експериментите и го претставува новиот патент.
- 1880 - Едисон е еден од најпознатите и најславните луѓе на светот.
- 1881 - Светските изложби во Париз и Њујорк се осветлени од светлината на Едисоновите електрични светилки.
- 1882 - Започнува со работа Електричната централа, The Pearl Street Power, сопственост на Едисон. Генераторите кои се движат на пара се дизајнирани од Едисон. Произведени се повеќе од 100.000 светилки.
- 1884 - Починува сопругата на Едисон.
Започнува правна битка против производителите и корисниците на неговите изуми во електриката и електричните инсталации. Многубројните спорови одземаат многу време и средства, околу десет години 2 000 000 долари.
- 1886 - Се жени со Мина Милер (Mina Miller). Од овој брак Едисон има три деца: Madeleine, Charles i Theodore.
Семејството и лабораториите се селат во Вест Оринџ (West Orange).
Започнува производството на фонографот. Формира издавачка кука и преку неа ангажира голем број уметници кои го регистрираат својот глас за неговата компанија. Развива диктафон кој подоцна ќе биде фабрикуван.
- 1888 - Едвард Мајбриџ (Eadweard Muybridge), го посетува Вест Оринџ. Разговараат за иднината на живите слики.
- 1894 - Започнува комерцијалната презентација на Кинетоскопите и неговите филмови.
- 1895 - Комерцијална презентација на Кинетофонот. Во подолг период разработува проект за Електромагнетен руден сепаратор. Загубите од овој проект се околу 2 000 000 долари. Овој финансиски пораз ја намалува желбата за развивање нови и скапи пронајдоци, така што ангажманот го насочува кон усовршување на старите и развивање на бизнисот.
- 1896 - Едисон го откупува Томас Арматовиот (Thomas Armat) проектор Витаскоп и на 23 април во Костер и Биал Мјузик Хол е извршена демонстрацијата на проекторот прикажувајќи програма од 12 филма. Започнува емотивната врска на Американците и филмот.
- 1909 - Формиран е филмскиот труст Моушн Пикчрс Патентс.
- 1914 - 1918 - Ангажиран е од Американската влада и армија за развивање воени средства кои би биле користени во Првата светска војна. Работи на системи за откривање подморници и торпеда.
- 1929 - По повод 50-годишнината од пронаѓањето на електричната светилка, големиот пријател, колега и ученик на Едисон, Хенри Форд (Henry Ford), ја реконструирал лабораторијата во Вест Оринџ во рамките на новоизградениот Музеј на историјата. На прославата по повод годишнината присуствува и претседателот Херберт Хувер (Herbert Hoover).
- 1931 - 18 октомври - Починува Томас Алва Едисон.
1931 - 21 октомври - Погребан е еден од најголемите пронаоѓачи. Во негова чест, во САД, сета електрична мрежа е исклучена цела една минута. □

КИНОПИС

*списание за историјата,
теоријата и културата на
филмот и на другите
уметности*
Број 20-21 (11-12), 1999-2000
ISSN 0353-510 X
УДК 778.5 + 791.43

Издавач

Кинотека на Македонија

п.ф. 161, 91000 СКОПЈЕ

тел: + 389 91 228-064,

факс: + 389 91 220-062

ж.ска 40100-603-11763

За издавачот

Весна Масловариќ

Главен и одговорен уредник

Илинденка Петрушева

Редакција

Георги Василевски, Бојан Иван-
нов, Фидан Јаковски, Јелена
Лужина, Дубравка Рубен,
Љупчо Тозија

**Ликовно и графичко
обликување**

Ладислав Цветковски

Компјутерска обработка

Нина Шуловиќ-Цветковска

Лектор

Елка Јачева-Улчар

Превод на англиски

Петар Волнаровски

Превод на француски

Наташа Ѓондева

Подготовка и печатење

Скенпоинт - Скопје

тираж: 700 примероци

„Кинопис“ е запишан во
регистарот на весници со
решение бр. 01-472/1 од
26.06.1989 на Секретаријатот
за информации при Извршниот
совет на Македонија

KINOPIIS

**Journal of Film History, Theory
and Culture and the Remaining
Arts**
Num. 20-21 (11-12), 1999-2000

ISSN 0353-510 X
UDK 778.5 + 791.43

Publisher

Cinematheque of Macedonia

P.O. Box 161, 91000 Skopje,

telephone: +389 91 228-064,

Fax: +389 91 220-062

Curent Account Number 40100-

603-11763

For the Publisher

Vesna Maslovarik

Editor in Chief

Ilindenka Petruševa

Editorial Board

Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov,
Fidan Jakovski, Jelena Lužina,
Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija

Design

Ladislav Cvetkovski

Computer Preparation

Nina Šulović-Cvetkovska

Proof read by

Elka Jačeva-Ulčar

English translation

Petar Volnarovski

French translation

Nataša Ćondeva

Prepress and Print by

Skenpoint - Skopje

Copies: 700

KINOPIIS

**Revue de l'histoire, de théorie et
de culture du film et d'autres
arts**
**Numéro 20-21 (11-12), 1999-
2000**

ISSN 0353-510 X
UDK 778.5 + 791.43

Editeur

Cinematheque de Macédoine

Box 161, 91000 Skopje

tél.: + 389 91 228-064,

Fax: + 389 91 220-062

Compte de banque: 40100-603-
11736

Pour l'Editeur

Vesna Maslovarik

Redacteur en chef

Ilindenka Petruševa

Rédaction

Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov,
Fidan Jakovski, Jelena Lužina,
Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija

Mise en page

Ladislav Cvetkovski

Computer réalisation

Nina Šulović-Cvetkovska

Lecteur

Elka Jačeva-Ulčar

Traduction anglaise

Petar Volnarovski

Traduction française

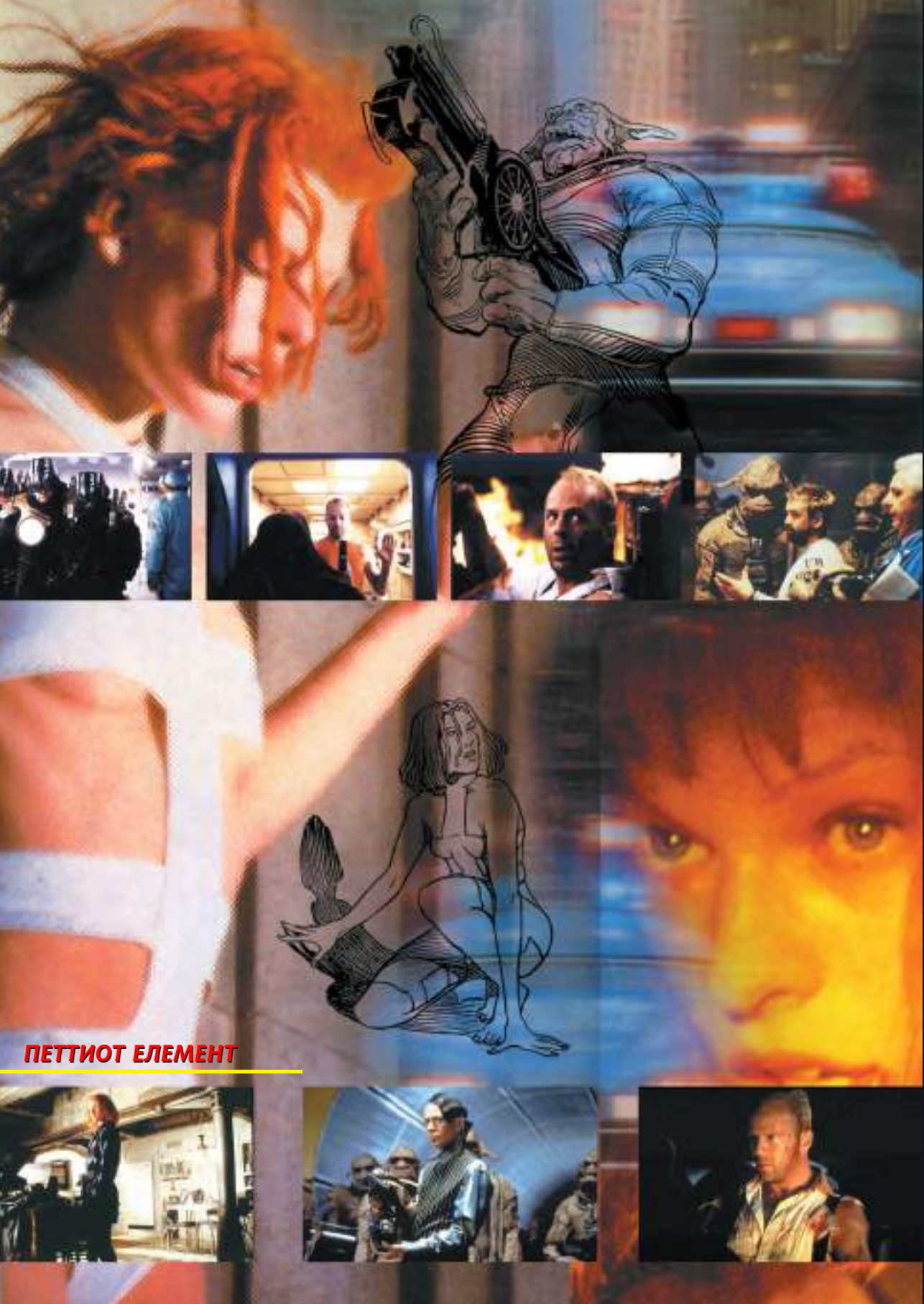
Nataša Ćondeva

Préparation et imprimerie

Skenpoint - Skopje

Tirage: 700 exemplaires





ПЕТТИОТ ЕЛЕМЕНТ