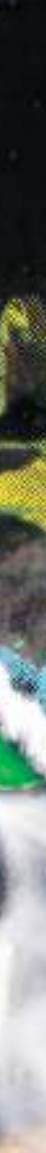
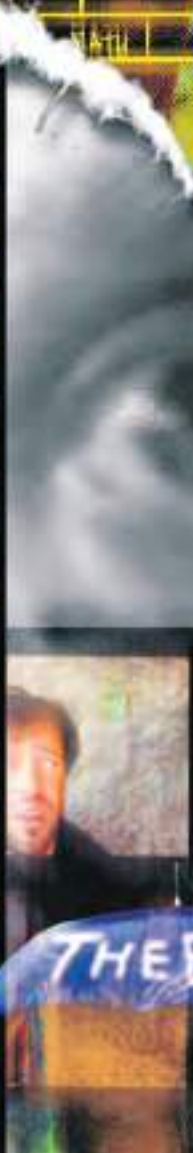


22

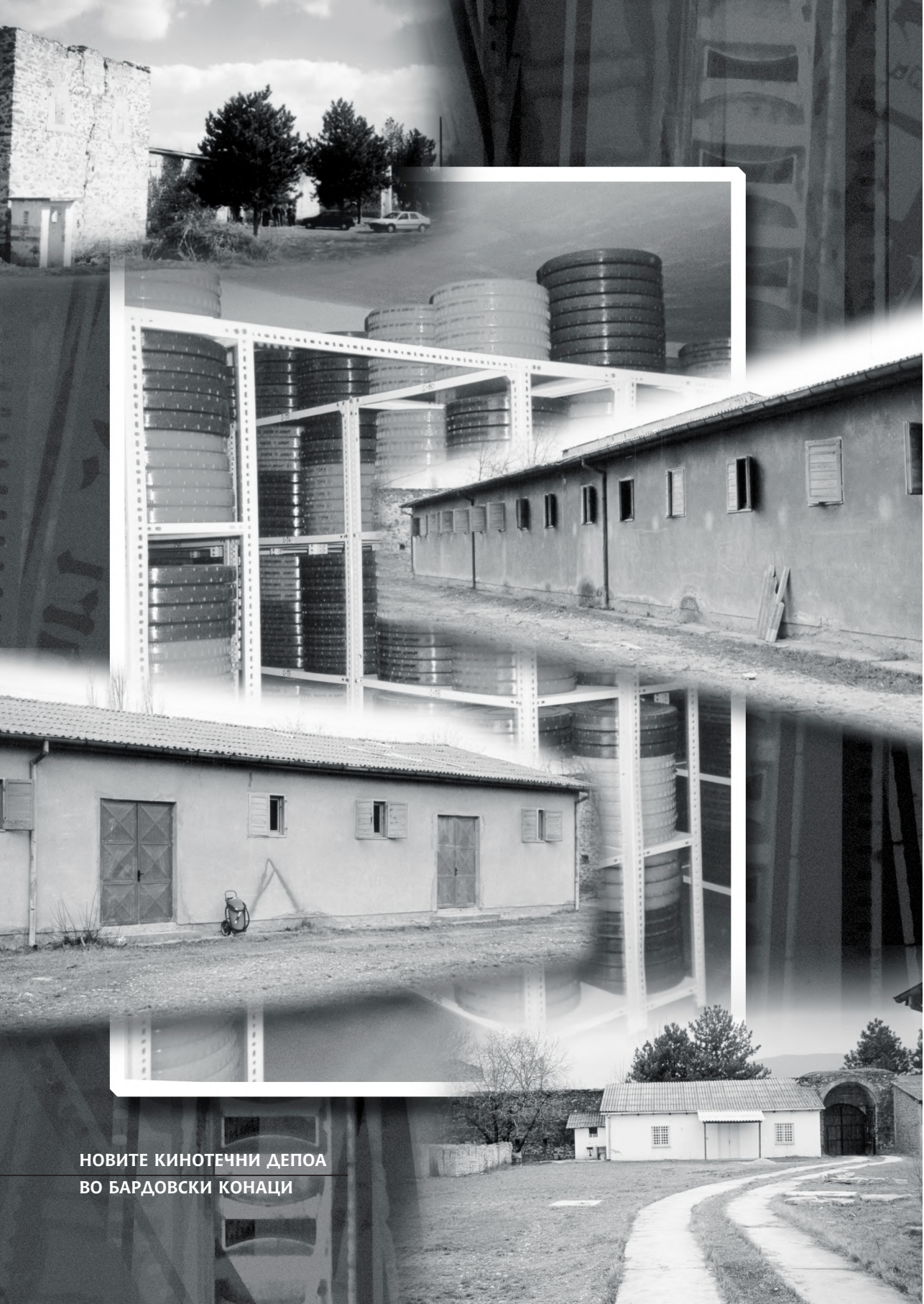
година XIII 2001
ISSN 0353-510X



ЗБОГУМ НА
20ТИОТ ВЕК
(1998)

МАКЛАБАС
(1998)

THE END



НОВИТЕ КИНОТЕЧНИ ДЕПОА
ВО БАРДОВСКИ КОНАЦИ

СОДРЖИНА / CONTENTS / CONTENU

5

Замина Ацо Петровски / Aco Petrovski is gone / Aco Petrovski est parti

МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ - НА КРАЈОТ ОД МИЛЕНИУМОТ / THE MACEDONIAN FILM – AT THE END OF THE MILLENIUM / LE CINEMA MACEDONIEN – A LA FIN DU MILLENAIRE

11

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ: И сарказмот има свој сурогат (за играниот филм „Збогум на XX век“, режија: Александар Поповски и Дарко Митревски)
GEORGI VASILEVSKI: Even sarcasm has its own surrogate (about the feature film “Goodbye to the 20th Century”, directed by Aleksandar Popovski & Darko Mitrevski)
Le sarcasme a aussi son substitut (sur le film “Adieu du XX^e siècle”, mise en scène: Aleksandar Popovski et Darko Mitrevski)

16

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ: Барајќи филм (за играните филмови „Збогум на XX век“ на Александар Поповски и Дарко Митревски, и „Маклабас“ на Александар Станковски)
PETAR VOLNAROVSKI: A Quest for a Film (about the feature films “Goodbye to the 20th Century” directed by Aleksandar Popovski & Darko Mitrevski – and “Maklabas” directed by Aleksandar Stankovski)
A la recherche du cinéma (sur les films de fiction “Adieu du XX^e siècle” d’Aleksandar Popovski et de Darko Mitrevski et “Maklabas” d’Aleksandar Stankovski)

22

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ: Митот се раѓа за да згасне (за филмот „Маклабас“ на Александар Станковски)
GEORGI VASILEVSKI: The Myth is Born to Get Fade (about the feature film “Maklabas”, directed by Aleksandar Stankovski)
Le mythe est né pour s’éteindre (sur le film “Maklabas” d’Aleksandar Stankovski)

27

ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА: Филм на сеќавања (за играниот филм „Време, живот“ на Иван Митевски)
ILINDENKA PETRUŠEVA: A Film of Memories (about the feature film “Life, Time” directed by Ivan Mitevski)
Un film de la mémoire (sur le film de fiction “Le temps, la vie” de Ivan Mitevski)

30

РОБЕРТ АЛАЃОЗОВСКИ: Кршење на кругот (за играниот филм „Одмазда“ на Јан Хинтјенс, македонско-белгиска копродукција)

ROBERT ALAGJOZOVSKI: Breaking The Cycle (about the feature film “Revenge” directed by Jan Hintjens, a Macedonia – Belgium co-production)

Le brisement du cercle (sur le film de fiction “La vengeance” de Jan Hintjens, une coproduction macédonienne et belge)

34

СУНЧИСА УНЕВСКА: Еден ден тоа лудило мора да престане (за играниот филм „Одмазда“ на Јан Хинтјенс, македонско-белгиска копродукција)

SUNČICA UNEVSKA: That Madness Must Stop Someday (about the feature film “Revenge” directed by Jan Hintjens, a Macedonia – Belgium co-production)

Un jour, cette folie doit s’arrêter (sur le film de fiction “La vengeance” de Jan Hintjens, une coproduction macédonienne et belge)

42

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ: Искушенијата и надежите на кусометражниот филм (2000-та, година на кусометражната продукција)

GEORGI VASILEVSKI: The Temptations And The Hopes Of The Short-Length Film (the year 2000 – a year of the short-length production)

Les tentations et les espoirs du film de court métrage (le 2000, une année de la production des films de court métrage)

49

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ: 7 + 7 (кус преглед на македонскиот краткометражен филм 1999-2000)

PETAR VOLNAROVSKI: 7 + 7 (a short review on the Macedonian short-length production 1999-2000)

7 + 7 (sommaire des films macédoniens de court métrage 1999-2000)

ЈУБИЛЕЈ / JUBILEE / JUBILE

25 години на Кинотеката на Македонија / 25 years – The Cinematheque of Macedonia / 25 ans de la Cinémathèque de Macédoine

58

ВЕСНА МАСЛОВАРИЌ: Аспекти на меѓународната соработка на Кинотеката на Македонија

VESNA MASLOVARIĆ: The International Collaboration Aspects Of Our Cinematheque

Les aspects de la collaboration internationale de la Cinémathèque de Macédoine

ПОВОДИ / OCCASIONS / OCCASIONS

40 години од „Мирно лето“ на Димитрие Османли, првиот македонски режисер на игран филм / 40 Years – “Quiet Summer”, Directed by Dimitrie Osmanli – The First Macedonian Feature Film Director / 40 ans du film “L’Été calme” de Dimitrie Osmanli, premier metteur en scène d’un film macédonien

66

ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА: Минатото е убаво затоа што е извесно (разговор со Димитрие Османли)

ILINDENKA PETRUŠEVA: The Past is Beautiful Because It's Certain
(an interview with Dimitrie Osmanli)
Le passé est beau parce que c'est certain (entretien avec Dimitrie Osmanli)

ИСТРАЖУВАЊА / RESEARCHES / RECHERCHE

76

РОБЕРТ АЛАЃОЗОВСКИ: Спектрален поглед врз идеолошките аспекти на творештвото на Оливер Стоун и Спајк Ли

ROBERT ALAGJOZOVSKI: A Spectral View Upon The Ideological Aspects Of The Oliver Stones' And Spike Lee's Film Work
Une vue spectrale des aspects idéologiques de la création d'Oliver Stone et de Spike Lee

ИНТЕРВЈУ / INTERVIEW / ENTRETIEN

86

СУЗАНА ТОДОРОВСКА-ПАВЛОСКА: Размислувам... и правам филмови!
(интервју со Иво Трајков, режисер)

SUZANA TODOROVSKA-PAVLOSKA: I Think... And I Make Films!
(interview with Ivo Trajkov – film director)
Je réfléchis... et je fait des films! (entretien avec Ivo Trajkov, metteur en scène)

ФИЛМОВИ - ФЕСТИВАЛИ / FILMS – FESTIVALS / FILMS – FESTIVALS

92

СУЗАНА ТОДОРОВСКА-ПАВЛОСКА: 20-минутно протрчување низ филозофијата на животот (за филмот „Трчај, Лола, трчај“ на Том Тиквер)

SUZANA TODOROVSKA-PAVLOSKA: 20-Minute Run Through The Philosophy Of Life (about the feature film “Run, Lola, Run” directed by Tom Tykwer)
La course de 20 minutes à travers de la philosophie de la vie (sur le film “Cours, Lola, cours” de Tom Tykwer)

95

ВЛАДИМИР Љ. АНГЕЛОВ: Новиот голем европски филм (врз примерот на „Танцувач во нокта“ на Ларс Фон Триер)

VLADIMIR LJ. ANGELOV: The New Great European Film (on the instance of the feature film “Dancer In The Dark” directed by Lars Von Trier)
Le nouvel grand cinéma européen (à l'exemple du "Danceur dans la nuit" de Lars Von Trier)

106

СУЗАНА ТОДОРОВСКА-ПАВЛОСКА: Фестивал... е фестивал - кога е фестивал! (за XXI Интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манакџи“ - Битола 2000)

SUZANA TODOROVSKA-PAVLOSKA: A Festival... Is A Festival – When It Is A Festival! (about the 21st International Film Camera Festival “Manaki Brothers” in Bitola, 2000)
Le festival... est un festival... quand c'est un festival! (sur le XXI^e Festival international de la caméra “Braќa Manaki” – Bitola 2000)

115

СУЗАНА МИЛЕВСКА: За соништата и кошмарите, за луѓето и чудовиштата (за IV Скопски меѓународен филмски фестивал)

SUZANA MILEVSKA: Of The Dreams And Nightmares, Of The People And Monsters (about the IV Skopje International Film Festival)

Sur les rêves et les cauchemars, sur les êtres et les monstres (sur le IVe Festival international de cinéma de Skopje)

119

ИВАНКА АПОСТОЛОВА: XI Меѓународен филмски фестивал во Љубљана

IVANKA APOSTOLOVA: XI International Film Festival In Ljubljana
Le Xle Festival international de Ljubljana

ФОТОГРАФИЈА / PHOTOGRAPHY / PHOTOGRAPHIE

121

РИЧАРД ИВАНИШЕВИЌ: Од антологискиот фотоалбум (за изложбата на фотографии од браќата Манаки одржана во рамките на 21-от Интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола)

RIČARD IVANIŠEVIĆ: From The Anthology Photo-album (about the exhibition of the Manaki Brothers' photographs at the 21st International Film Camera Festival "Manaki Brothers" in Bitola)

L'album anthologique des photographies (sur l'exposition des photographies des frères Manaki, organisée pendant le XXIe Festival international de la caméra "Braka Manaki" à Bitola.

ТЕЛЕВИЗИЈА / TELEVISION / TELEVISION

124

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ: Нешто ново во ТВ продукцијата (за ТВ филмовите „Мултилевел“ на Горан Тренчовски и „Североисточно од југозапад“ на Томче Стојков)

GEORGI VASILEVSKI: Something New In The TV Production (about the TV films "Multilevel" directed by Goran Trenčovski and "Northeast From Southwest" directed by Tomče Stojkov)

Quelque chose de nouveau da la TV production (sur les films télévisés "Multilevel" de Goran Trenčovski et "Nord-est de sud-ouest" de Tomče Stojkov)

ТЕХНИЧКИ МОЖНОСТИ / TECHNICAL POSSIBILITIES / POSSIBILITES TECHNIQUES

127

ЈОРДАН ПАНОВСКИ: Зошто супер 16 мм формат?

JORDAN PANOVSKI: Why Super 16 mm Format?
Pourquoi le format super 16 mm?

Печатењето на овој број го овозможува



Министерство за култура

А С О
ЗАМИНА
ПЕТРОВСКИ



А С О

ЗАМИНА

ПЕТРОВСКИ



Поблиските го освојуваа со Чале, други, пак, со другар Ацо, некои со Ацика, а ние од Кинотеката на Македонија со Директоре. Беше првиот директор на нашата Кинотека и еден од нејзините основачи.

Некаде во почетокот на седумдесеттите години, една група млади имаа свој сон. Сонувавме Кинотека, онаква какви што ги бевме виделе во Париз, во Загреб, во Белград. Со ноќи седевме кај Јоле и гласно сонувавме. Но, знаевме дека за овој наш сон ни е потребен некој искусен, мудар човек, кој ќе ги отвори патиштата за сонот да стане реалност. И знаевме дека тој човек може да биде само Ацо Петровски, искусен филмација и одличен организатор, кој зад себе веќе ги имаше Комисијата за кинематографија, „Вардар филм“, „Техно филм“, Филмската



работна заедница, Телевизијата... И едно зимско утро од 74-тата година се најдовме со нашиот сон пред Ацо. Тогаш тој беше претседател на Друштвото на филмските работници на Македонија. Во таа пригода, тој ни раскажа за обидите во педесеттите години да се направи тука, кај нас, кинотека. И рече: „Добро, ќе видам што може да се направи, но тешко ќе оди оти тоа ќе значи формирање нова институција“. Разговорот беше толку. Набргу нè повикаа кај тогашната министерка за култура, почитуваната проф. д-р Деса Миљовска. Таму беше и Ацо. Министерката ни рече: „Сакате кинотека, еве, Законот за нејзиното формирање го донесовме, па сега, драги мои, повелете, работете“. Многу подоцна, кога Ацо ќе се потсетеше на тие денови, ни велеше: „Кojзнае дали ќе се согласи да се формира кинотека, доколку знаеја што сè ќе правиме и што сè ќе ни треба“. Ако не беше филмација, Ацо ќе беше одличен дипломат. Знаеше што сака, што треба, и знаеше тоа и да го добие и да го направи. Кинотеката ја „туркаше“ полека но сигурно. Од Домот на младите (денес МКЦ), до депоата во Куршумли-ан и работните простории во новата зграда на МРТВ. И првите филмови, оние поплавените од „Вардар филм“, да се регенерираат, и првите 137 странски филмови од „Македонија филм“, и првите 450 наслови филмоложка литература, и првата адаптирана машина за чистење и дезинфекција на филмската лента, и преземање на фондот од браќата Манаки, и почетокот на истражувањата на нашето кинематографско минато, и првиот филмски музеј и кино-сала во комплексот на Музеите на Македонија... Ацо со гордост им го покажуваше нашиот музеј на странските гости, немаше комплекси ниту пред внуката на големиот Мелиес: „Иако сме мала кинематографија, ѝ велеше, сепак се трудиме, тука во Кинотеката, да го сочуваме тоа бесценето наследство“. Ацо знаеше да го слуша времето, имаше јасни визији за иднината и бескрајно го поддржуваше ентузијазмот на младите. Сакаше од тимот во Кинотеката да создаде личности што ќе прераснат во доблесни специјалисти на филмската заштита, да создаде непрегорни истражувачи и копачи по минатото на нашата кинематографија. И ги создаде! Во еден момент рече: „Ни треба нешто како билтен“. И се случи „Кинотечниот месечник“. Нешто подоцна, повторно гласно размислуваше: „Сè нешто мислам дека на Месечников ќе му треба и „пембе

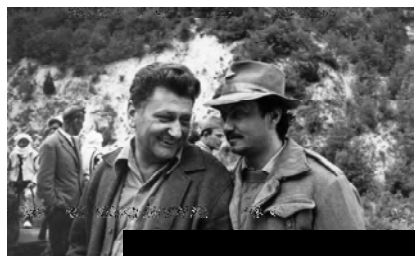




боја". Подоцна, таа „пембе боја“ се појави во формата на „Кинопис“.

Нашиот Ацо, со Кинотеката, на најдобар можен начин го заокружи својот работен век. Не онака обичен (колку да се работи нешто), туку полн со предизвици и градителство. Со Кинотеката тој затвори еден круг, една идеја: да се сочува филмското наследство. Оти, да не заборавиме, како филмски творец Ацо се појави во почетокот на педесеттите години со една извонредно значајна филмска серија на етнолошки филмови. Го водеше идејата -

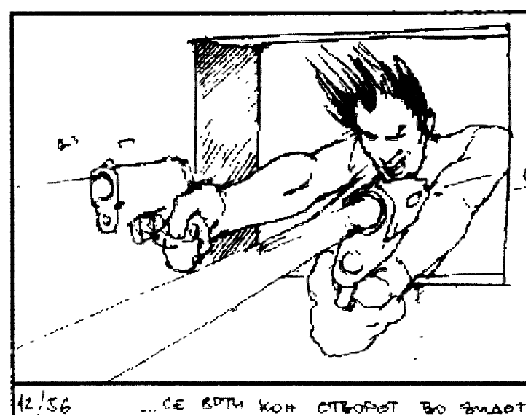
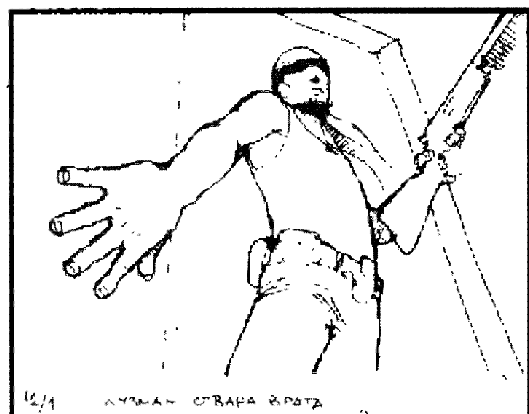




да се сочува времето од заборав. Во тој контекст се и идеите за Кинотеката, за Фестивалот на филмската камера и за сето она друго што беше - светот на Ацо Петровски.

Луѓето од првата генерација на Кинотеката на Македонија со длабок пиетет ќе се сеќаваат на својот прв директор, а оние што не го запознаа или оние што допрва ќе дојдат во кинотечната куќа на сеќавањата - ќе има што да научат од она што Ацо го воспостави - ентузијазам, систематичност, љубов спрема филмот, припадност кон Кинотеката без остаток. □





ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

УДК 791.43/.44(497.7)(049.3)
Кинопис 22(13), с.11-15, 2001

И САРКАЗМОТ ИМА СВОЈ СУРОГАТ

(ЗА ИГРАНИОТ ФИЛМ "ЗБОГУМ НА XX ВЕК"
НА АЛЕКСАНДАР ПОПОВСКИ И ДАРКО МИТРЕВСКИ)



олемите и малите оптимисти, утопистите и сите воспитаници на културата која порачуваше дека на иднината може да се гледа со насмевка на човек кој ја открил тајната на среќата, па сега може мирно на наследниците да им ја остави во аманет својата вера, се збогуваат со дваесеттиот век како губитници. Нивниот очај ја прелеа со горчина не само надежта во избавувачката моќ на науката и благосостојбата, туку и онаа благородна рожба на надежта кога таа жилаво се протнуваше низ пукнатините на заканите и лагите, низ лавиринтите на забраните и лицемерието - носталгијата. Луѓето склони да им веруваат на соништата од младоста како на тукушто освоена реалност, сега ќе можат заедно со родените циници и неверници да си подадат рака за помирување и резигнирано да ги дешифрираат апокалиптичните пораки што хистерично ги дистрибуираат заедно со нивните промотори сите современи медиуми.

На оваа невротично објавена тревога, со која филмот, телевизијата, рапот, мамутските инсталации и декомпонираниот роман брзаат да ја отфрлат последната трошка надеж, ѝ се придружија и двајцата млади македонски режисери, миленици на својата генерација, Александар Поповски и Дарко Митревски. Тие во еден веќе одомаќен амбиент на грабеж по остатоците на урнатите и презрени идеали, под притисок, значи, на синдромот патетично да се обезвреднува сè што во неодамнешното минато носеше аура на светост, решија тестаментарно да се збогуваат со векот во кој се родиле и пораснале. Индигнацијата, сарказмот, гротеската и ономотопејата се само некои од стилските фигури на збогувањето, но и проседеа на филмската вокација со чие посредство двајцата



Ненад Стојановски



млади луѓе се заколнаа (а којзнае, можеби сакале само да се пошегуваат), да им одржат лекција на лицемерните современици кои не ги симнуваат од уста анахроните синтагми: хуманизам, морал, алтруизам, достоинство.

Потфат, достоин меѓу скептиците, за внимание и почит. Но, меѓу адресатите на пеколните визии и пораки постојат уште и помалку фанатизирани скептици, или, подобро кажано, поприсебни консументи кои, навистина, со внимание ги ислушуваат повиците на анархија или, сеедно, уверувањата дека светот е хармонична постројка на Бога, но притоа, мошне селективно ги рецептираат доказите како непобитен факт. Има луѓе, значи, кои сакаат да мислат со своја глава наспроти накитените огномети и ритуалните приредби организирани со сомнителните намери да ве доведат во состојба на фасцинација и да ја успијат вашата критичка будност. Па така, многумина од тие рецепиенти се оглушуваат на афективните тревоги што го објавуваат крајот

на човечките емоции, крајот на раѓањето деца, крајот на светот. Таквите анахрони глави имаат навика повлечено да ламентираат дека на младите луѓе надарени со талент, интелигенција и изострена сензибилност, понекогаш им недостига мудрост која тие од една или друга причина ја презираат, но затоа бескрајно ја почитуваат храброста што во еуфорија на која не ѝ ја препознаваат опачината, ја поистоветуваат со итрината, досетливоста и самољубието. Скокнати доброволно во вителот на еуфоријата која принципот на самозадоволството го става над сите начела (па и скептицизмот, практикуван во приказната за апокалипсата што ја чека нашата планета како згодна филозофска позиција, како морален принцип е отфрлен), овие талентирани луѓе ги уситуваат во досетка сите тематски ентитети, позајмувајќи без никаков ред сè што ќе им падне под рака од трезорите на традицијата. Тие критериумите на драматургијата ги пречкртуваат како баласт што ја умртвува фантазијата. Фабулацијата на темата на насилството кое како генератор што треба да ги напои со движечка сила сите дејствија, безуспешно се брани од провалата на библиските мотиви за гревот, осудата на вечен живот, инцестот и еротиката, исто така се прогонува од драмската структура на филмот како ерес што му штети на новото мислење и новото чувствување - како што тоа милуваат да го повторуваат во еден глас многумина критичари.

Александар Поповски и Дарко Митревски изгледа изумиле да ги постават на своите драмски места и типолошки да ги одредат и ликовите, изнурнати од нашата традиција како мамурни епски херои и од причини што не ги знаеме, неволно да ги турнат во некоја фантазмагорична иднина каде што добиваат својства на фантоми кои ја изгубиле ем трагичарската сила што ги прави херои, ем деструктивната енергија што ги прави антихерои.

Сиот тој барокно костимиран пејзаж на филмот „Збогум на дваесеттиот век“ по кој безволно акаат сеништа на ликовите од почетокот и кра-

јот на нашиот век до бездната на иднината, чека како во клиничка ординација да ја чуе од режијата командната прозивка. По прозивката изнурнува од анонимност цела егзотична свита на крвожедни креатури кон жртвениот универзум, чии егзекутори даваат знак дека ритуалот на демитологизацијата може да почне по цена на потоци пролеана крв.

На гледачот ќе му биде тешко сетилно и емоционално да ја одреди топонимијата на бизарните егзистенции доведени од иднината и минатото во опоганетото милје на планетата мајка што се вика Македонија. Нему ќе му треба напор да ја ослободи во себе интуицијата со која младите автори на филмов *ad hoc* го афирмираат правото на убивање и деструирање, па ги повикуваат како на бал на вампирите не само дивите орди од морничавата иднина, туку и нашите меланхолични современици да сеат зло, да му се радуваат на насилството и заскрнато да му аплаудираат на секое ново понижување.

Дивеењето на страстите за убивање сепак наоѓа поттик во некоја колективна болка (колку убаво име имаше таа во романтизмот: светска болка), во некоја отворена рана на чија жега прегорува и се претвора во пареа сето човекољубие, сиот стремеж по среќата, сиот слободарски копнеж по хармонизирањето на човечката заедница. Тоа авторот треба да го знае, а гледачот, фрустриран или безгрижен, интелигентен или расеан, очаен или ведар, треба да го доживува и открива во себе. Затоа, независно дали ние ја потценуваме интелигенцијата на гледачот или не, тој не може туку-така да го збрише секавањето на големите мајстори на филмот, од кои ги учел емоционалната вредност на заговорот и моралното величие на хероизмот, од познавачите на уметноста, но и на човечкото срце кои изворите на демонијашкиот делириум, на пример, провалата на злото, ги барале во осуетените слободи дадени на трагичниот херој уште со неговото раѓање, и во конфликтот со силите помоќни од негово благородно и јуначко срце, од неговата волја и стремеж да го овековечи својот сон.

Своевремено херојот со својата смрт го откупувал правото на слобода кон чии цели конформистичкиот дух не само што нема сили да се стреми, туку не може да го препознае ни нивното озрачено лице. Затоа, пак, во замена, нему му се даржливо доделени дарбите на лукавоста, итрината, приспособливоста, интелигенцијата за присвојување заслуги и уште што ли не?!

Овде е добро да констатираме дека секоја од овие добродетели на поткупливата свест што таа грижливо ги негува, уметноста умееше тематски да ги специфицира и со стрпливост и инвенција позната само на градителскиот дух да развие богати кодови системи што ги нарекуваме жанрови.

Жанровите, наспроти произволните и избрзани заклучоци на некои критичари дека тие од случај до случај се мешаат, го немаат тоа дезинтегративно својство. Тие само се развиваат и надраснуваат. Болката на мајката по синот жртвуван за некоја слободарска цел на заедницата, за нејзин спас и избавување од сеопштата несреќа може неизвалкано да ја зачува етичката димензија во поетиката на трагедијата. Никако во хуморот на пародијата или гротеската, во жанрот, значи, во чија реторика наоѓа естетичка сатисфакција лелекањето на среброљубецот по загубениот профит или молскавичната замена на блудникот на една со друга љубов.

А сега да се осврнеме попатно и на ликовите чија типолошка номенклатура и драмска функција, како што е навестено погоре, е сосема произволно и недоследно филмски карто-



графирана. Ликот на Кузман, на пример. Дали тоа е трагичен лик или, можеби клонирана инкарнација на митовите, мошне популарни во нашата традиција, но и во фолклорот на другите народи. Митот за Кузман Капидан, за Болен Дојчин, или, пак, оној за грофот од Трансилванија, за печалниот демон на Лермонтов, за Антонио дас Мортас на Чилеанецот Мигуел Литин, како и за цела галерија софистицирани фрагменти од конституцијата на знајните и незнајните бесмртници што талкаат по блудната земја на испостените епикурејци, премалените стоици и жилавите лажливци. Кузман во диоптријата на Александар Поповски и Дарко Митревски во секој случај е дух, фантом, привидение дури и кога како обичните смртници добива ерекција пред иконата на која е насликана сестра му или кога води љубов со неа, по што, пак, се разликува од обичните смртници. Неговата фантомска просирност ќе побледи до бестелесност во ситуација кога тоа најмалку се очекува од една митска инкарнација на херојот: кога големиот фолклорен јунак, што го симболизира тој, ќе излезе на мегдан со Зеленокосиот чувар на стаклениот град. Меѓутоа, ликот, кој, наспроти застрашувачкиот глас на дракон што го бие, во кореографската пресметка со Кузмана, наместо да предизвика тревога и страв, се однесува како флиперска марионета отфрлена од своето седиште, палава, но безопасна, речиси парализирана од урочното око на судбината која си поиграла со него и го деградирала од почесна, митска служба на чувар на подземното царство во забораен жиголо на темнината.

Во мувлосаните адски лабиринти што парадно ги чува Зеленокосиот чувар, кој на својот пост се издишува како пукнат балон, се наоѓа заскитан уште еден пророк со раце крвосани до лакти: Дедо Мраз. Малку е нејасна причината зошто тој се наоѓа овде, пред сидовите на кои е испишан, со писмото што ни го оставил Константин Филозоф, крајот на сите наши страдања, на сите илузии и страсти.

Но и неговата приказна за крвавиот пир во кој пред да испише на сидовите од адскиот лабиринт некоја од божјите заповеди (за оние што не ја знаат глаголицата, таа заповед ќе остане тајна), ќе ги потамани како валкани свињи сите дегенерици собрани спроти Новата 2000 година пред одарот на мртвиот роднина, е само уште едно несмасно преземено клише и уште понесмасно прикачено на монотоната верига библиски мудрости, ефтини пцости, дијаболчни пророштва и мегаломански софизми.

Во тој грчовит притисок што авторите на филмот ил го наметнуваат на својата фантазија, која како пленик окован во целулоидни пранги, одвај успева, од случај до случај да земе здив и, што е добар симптом, да ѝ вдише живот на инаку коректната и култивирана мизансцена и на кадарот, како да доби најголема слобода и самостојност во глумата на Никола Ристановски.

Никола Ристановски и покрај малиот филмски актерски опус е на пат да стане мошне интересен феномен во македонскиот филм. Независно од невоедначениот пат на емоциите што неговиот типолошки недефиниран лик во филмов непринудено ги ослободува, а веќе во наредниот успева да ги демантира, актерскиот талент на Никола Ристановски е на самиот зенит од своето созревање, иако од него можеме да очекуваме уште поубави изненадувања. Навистина, неговата миметичка воздржаност некому може да му се пристои како состојба на емоционална рамнодушност и безличност. Но тоа е погрешна проценка. Актерот не ги објавува емоциите, туку ги артикулира во илузија на чиј магнетизам треба и сами да го воспитуваме својот вкус. Интуицијата на Никола Ристановски е негово тајно оружје, тој го употребува кога ќе се почувствува загрозен од тихата инвазија на рамнодушнота и летаргијата. Во филмот ЗБОГУМ НА ДВАЕСЕТТИОТ ВЕК на



неговото артистичко битие му беше потребен најмал поттик, па да се стави под кожата на библискиот грешник, на скитникот, губитникот, ранливиот стоик и епскиот маченик.

Преостанатите актерски остварувања во филмот на Александар Поповски и Дарко Митревски, вклучувајќи ја тука и улогата на харизматичниот Лазар Ристовски, чиј богат талент од неодамна почна да се осипува, благодарение во прв ред на лошите улоги што неселективно ги прима, одвај да ги задоволуваат критериумите на просечните остварувања. Единствен исклучок се женските ликови што ги толкуваат Софија Куновска, Ирена Ристиќ и Свезда Ангеловска кои и без контролата на режијата, неосетлива за сензитивната разноликост и специфичност на актерската индивидуалност, донекаде ја избегнаа вкоченетоста на клишеата.



Меѓутоа, она што никако не смее да се премолчи кога зборуваме за филмот ЗБОГУМ НА ДВАЕСЕТТИОТ ВЕК тоа е раскошниот дизајн на тандемот Бујар Муча и Предраг Андонов чиј барокен сјај, од друга страна, не би можел толку богато да се разлее низ целата сликовна фактура без поддршката на маестралната камера на Владимир Самоиловски. Нивниот богат влог во настојувањата ЗБОГУМ НА ДВАЕСЕТТИОТ ВЕК да се доживее како естетички чин на побуна против конвенциите на традиционалистичкото мислење го надополнува и Ристо Вртев, автор на музиката, во чија мелодика дискретно се фокусирани заканите на апокалипсата. Задача на која ѝ беа недораснати и сиејното јадро на филмската приказна, и нејзината дисперзивна наративна структура. □

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

БАРАЈКИ ФИЛМ

(ЗА ФИЛМОВИТЕ "ЗБОГУМ НА 20^{ТИ}" ВЕК НА ДАРКО МИТРЕВСКИ И
АЛЕКСАНДАР ПОПОВСКИ И "МАКЛАБАС" НА АЛЕКСАНДАР СТАНКОВСКИ)

В

еке подолго време во македонската кинематографија се чувствува една силно изразена тенденција кон изнаоѓање на некои нови филмски изрази, односно една латентна потрага по еден - нов - македонски филм. Особено по филмот ПРЕД ДОЖДОТ на Милчо Манчевски, кој застана на македонското филмско небо како неприкосновен врв на дотогашното филмско творештво во Македонија. Тој филм дојде во нашата кинематографија како своевидно крајно заокружување на дотогашните македонски филмски тенденции и преокупации. Затоа, некако нормално се појави желбата, или поточно: потребата - за изнаоѓање на нешто ново, нешто свежо, или барем нешто поинакво, подруго во македонскиот филм, што е, всушност, и суштинска цел на потрагата во секоја уметност - да се направи нешто, ако не веќе ново (бидејќи тоа - да се направи нешто сосема ново - некои од теоретичарите на уметноста го сметаат за невозможно), тогаш нешто поинакво, на некој друг начин, или барем од некаков друг агол, и слично.

Така, речиси сите филмови што се снимени кај нас по филмот на Милчо Манчевски ја имаат таа тенденција на помал или поголем експеримент, помалку или повеќе успешно (иако мора да заклучиме, од она што досега сме го виделе, повеќе неуспешно отколку успешно). Императивот на другоста и на новото, поинаквото, сега-засега, не успева да ја оплоди нашата филмска почва.

Затоа, намерата на овој текст е да ги разгледа, во глобала, двата најнови македонски филма, ЗБОГУМ НА 20^{ТИ} ВЕК и МАКЛАБАС, за да се добие сликата што тие (ново) ѝ донесуваат на македонската кинематографија, и - дали, и колку, го доближуваат македонскиот филм до таа некоја нова, или подруга поетика.

Тоа што овие два филма ги разгледуваме паралелно и со една наједноставна општа споредбена анализа, не е случајно. Потребата од едно

такво гледање ќе биде очигледна по изнесувањето на крајните заклучоци од споредбата и анализата. Затоа, да почнеме со конкретната разгледба, преку основните елементи коишто го чинат филмот она што е...

1. ФАБУЛА:

ЗБОГУМ...: Фабулата на овој филм, всушност, се состои од три приказни. Едната приказна се случува на почетокот од овој век и зборува за (фиктивно) првиот инцест филмски регистриран на Балканот, како и казната што следува. Другата приказна е лоцирана (речиси) во сегашноста, односно на крајот од овој век, или уште поточно, за Нова година, ноќта наспроти 1^{ви} јануари 2000-та година. Главниот лик е бесниот Дедо Мраз кој, разочаран од луѓето и нивната безобзирност, недостаток на морални вредности и бестијалност, го уништува светот. Подготвувајќи го светот за новиот почеток (можеби, тоа во филмот не е нималку јасно), тој, на еден сид ги испишува судбините на луѓето што допрва доаѓаат. Третата приказна е лоцирана во иднината, а главен лик е Кузман, Човекот-кој-не-може-да-умре. Тој, во потрага по својата смрт, на крај е упатен кон сидот на кој се испишани човечките судбини - се разбира, од страна на Дедо Мраз од претходната приказна, и дознава дека за да умре, мора прво да води љубов со својата сестра: инцестот од епизодата од почетокот на веков. Тоа би била фабулата (или последователните фабули) од овој филм, како што се „реално“ поставени според нивните временски локации.

МАКЛАБАС: Агентот Ансаров, еден од главните ликови во филмот, е вовлечен во чудна истрага за серија убиства. Жртвите се агенти на разни странски разузнавачки служби. Дознава, со помош на своите врски и контакти, дека тие луѓе се вмешани во некаква заплеткана игра, која се концентрира околу испитувањето и експлоатацијата на еден многу редок минерал, дотолку поскап и поскапоцен поради фактот што од него се произведува некаков ексклузивен наркотик. Истовремено, елитните научници во тој минерал гледаат можност да навлезат во хибернираните димензии на антиматеријата. Утврдено е дека минералот (Зелениот дијамант) е свесен за себе, односно дека поседува некаков вид свест (аспект на космичкиот ум). Ансаров одеднаш се наоѓа себеси во брутална и беспопштедна војна меѓу двете мултинационални корпорации што сакаат да остварат стратегиска предност во регионот каде што се наоѓа минералот и да остварат слободна експлоатација. Сите нивни обиди завршуваат трагично поради средбите со примитивниот и исонски (митолошки обликуван) шумски човек Маклабас. Тој е митолошкиот заштитник на планините (а со нив и на самиот минерал), и тој не ја дозволува експлоатацијата на минералот, сметајќи го тоа за сквернавење на исонската невиност на природата... Самата обработка (сигеирањето) не отстапува многу од основната фабула во однос на некои хронолошки поместувања, но затоа можат да се забележат некои други сигејни методи на обработка.



2. СИЖЕ:

ЗБОГУМ...: Околу сижето: во филмот има една рамковна приказна што ја наведовме погоре; со самиот факт што авторите се решиле да развијат три независни и не баш најкохерентни приказни, сигејната обработка е доста едноставна; таа е изведена преку хронолошка рокада на истите: приказната чијашто временска локација е ставена во иднината - во

филмот се јавува како прва. Потоа следува приказната од почетокот на веков, а единствената семантичка врска меѓу неа и претходната е тематиката: мотивот на инцестот и казната, или поточно - travestираниот мотив за Болен Дојчин. На крај е поместена приказната со Дедо Мраз на Нова година 2000-тата. Нејзината, пак, поврзаност со претходните две приказни е следнава: постои логичка, но сосема површинска конекција во хронологијата на настаните (Дедо Мраз е оној што му ја испишал судбината на Кузман); Кузман дури и се појавува, како дете, во разговор со Дедо Мраз пред тој да побесни и да го запре времето и да ја уништи цивилизацијата (тоа е најверојатно за оние што нема да ја перципираат врската со сидот и судбините?); карактеристично е тоа што не постои речиси никаква врска, ниту причинско-последична, ниту логичка, а ниту семантичка, меѓу оваа приказна и онаа од почетокот на векот (се разбира, ако за таква не ја сметаме самата појава на Кузман во оваа приказна, па тоа да треба да нè наведе на асоцијација со кратката семантема на инцестот од кусата приказна од почетокот на векот). Инаку, во филмот не постои друга уметничка или поетичка постапка на обработка на фабулата во сџе.

Ова, на прв поглед, може да изгледа доста интересно и целисходно. Почетокот на филмот дури и остава силен впечаток, и на гледачот му отвора еден огромен број потенцијални насоки по кои може да очекува да се развива филмот. Најголемиот дел од елементите на приказната, кои (со стопроцентна сигурност) можеа од филмот да направат еден од најдобрите



во досегашната наша кинематографија, почнуваат просто да претрчуваат преку платното и да се сменуваат со таква брзина при што во никој случај реципиентот не може (ниту авторите, исто така) да извлече ништо; било како естетско, било како онтичко доживување или соживување... А има, на нашето поднебје, толку многу плодно тло за развивање на оваа приказна... Толку многу - веќе развиени - мотиви, магични теми и фабули, кои се просто „измислени“ за ваков

тип филмување. Тоа и ќе беше она што се очекуваше - како природно продолжување на почетната приказна, а и оправдување на веќе (од страна на самите автори) најавената ориентација со изјавата за *будењето на надмакедонецот во нас*. Со тоа, она тврдење (или желба) за назначување на надмакедонштината ќе се оправдаше; но, тоа не може да се направи со цитирање на холивудско-американската продукција или, пак, со чисто формално врзување на приказните во временска циклоида (иако може да се дискутира и за тоа дали таа циклоида воопшто постои). Овој момент, дефинитивно, го сметам за највиновен што филмот испадна толку лош колку што испадна: приказната, односно приказните, односно сценариото, односно немањето на (едно добро и смислено) такво. И, наместо една *надмакедонштина*, гледаме малку *Алан Форд*, малку *ГОЛ ПИШТОЛ* или *ТОП СИКРЕТ*, итн... А најмалку две од приказните можеа да бидат - најмалку два добри филма. Бидејќи, оваа сџејна постапка, во никој случај, не ги прави, заедно, приказните - приказна.

МАКЛАБАС: Сџето сосема малку дивергира од основната фабула; тоа дивергирање е најзабележително во почетокот на филмот, кога филмот го води еден омнисцентен наратор, кој е запознаен со сè, и кој е секаде-присутен. Неговата вербална нарација во првиот (и тоа не баш мал) дел од филмот го создава ефектот на хронотопска интервенција во филм-

скиот текст - иако неа фактички ја нема - со доминантноста што тој ја остварува по однос на самата приказна. Неговото раскажување е на многу повисок степен на важност за запознавањето на реципиентот со приказната, и опфаќа многу поширок хронотопски (и напред и назад во време-просторот) дел од виртуелната реалност на филмот отколку што е самиот визуелен дел. Тој визуелен дел на почетокот од филмот е само заднина во раскажувањето на нараторот и дава впечаток на хронолошки расчекор со текот на приказната. Со течението на филмот, нараторот полека и незабележливо исчезнува, што резултира со впечаток дека сужејните линии втекуваат, полека, во сегашноста од виртуелниот наративен тек на хронотопот. Во секој случај, може да се заклучи дека сужеирањето во овој филм, во основа, е сведено на завиден број сужејни линии, повеќе или помалку константни во текот на филмот. Но, она што е најбитно да се забележи во врска со оваа проблематика за овој филм е тоа дека - ама баш секоја од тие линии е целосно и без остаток целисходна и интенционално поставена во служба на целината, функционалноста, рамковната логика и кохерентноста на приказната. Можеби по малку и пречат преголемата густина и интензивната динамика на наративното ткиво на филмот, кое лесно можеше да се избегне со првично и површинско редуцирање на некои од не толку битните сужејни линии. Но, за разлика од ЗБОГУМ НА 20^{ТИ} ВЕК, овде, сепак, се работи за наративно супериорен филм, со затворена и кохерентна структура во која воопшто не може да се зборува за коинциденталност при градењето на системот на филмското дело.

3. ДРУГИ АВТОРСКИ ПОСТАПКИ:

ЗБОГУМ...: Прво, околу *цитатноста* во филмот: Со право можеме да тврдиме дека повеќето цитати, без вистински контекст во филмот, не функционираат. Сето тоа во филмот личи на една изнасилена и сосема грешно апсорбирана претстава за она што е постмодерна поетика. Речењето цитат по цитат, чистото колажирање заради колажирањето само по себе, без тоа воедно да има и некое (барем) вторично значење, ако не и некое уште подлабоко, не може да функционира естетски или артистички; поради тоа што - во овој филм - и првичното, а и другите, вторични и други значења се премногу лично-авторски или интерни... За да функционираат како естетска или артистичка постапка, тие мора да имаат покривање или подлога во некаков поширок културен или социолошки контекст; тогаш таквите постапки на цитирање и колажирање имаат свое оправдување. Тоа се вика, најчесто - авторски став, или однос на авторот спрема претходните дела што тој ги цитира; без таков став, или пак со став којшто не излегува надвор од личните или некои интерни и претесни значенски кругови, таа цитатност не може да претендира ниту кон каков било вид уметност, ниту кон каков било вид медиумски производ за поширока публика.

Второ, *пародијата*: она што внесува свежина во сето она спомнато малку погоре е постапката на пародирање, или можеби дури и бахтиновскиот поим на *карневализација*. Она што е интересно во филмот е, всушност, пародирањето или карневализацијата на самиот цитат; тоа, само по себе, треба да го донесе токму она за кое рековме дека му недостига на цитатноста во филмот, а тоа е - авторскиот став спрема цитатот, за да го направи целисходен за структурата и семантиката на филмот. Но, тоа пародирање (на пример, сцените со Човекот-со-зелена-коса-што-свири-на-пушка-итн. во првиот дел од филмот или, пак, сцената со прдењето и

ждригањето на мајката на покојникот во последниот дел од филмот) не е целисходно инкорпорирано во структурата на филмот, за на крај да се добие една комплетна неселективност во однос на она што се пародира, а што не се пародира. Таквото изедначување на сите мотиви при постапката не донесува никакво ново значење или, пак, никаква друга порака, одошто (повторно) немање авторски став спрема она што се избира за „месо“ во филмот ниту, пак, спрема она што значи семантичка градба (обработка) на истото.

МАКЛАБАС: Играта со видео-арт техниките во МАКЛАБАС е постапка којашто (на моменти) се покажува навистина целисходна и семантички многу плодна (на пример - сцените кога агентот Ансаров консумира од Елементот, и сл.). Но, (повторно, на моменти) во филмот наоѓаме и места каде што употребата на тие техники е излишна - како на пример, сцената од самиот почеток на филмот, кога Ансаров разговара со својата ќерка. Во секој случај, видео-арт техниките овде претежно ја носат улогата на специјални ефекти, иако често и со проширена семантика.

Речиси и да нема друга авторска постапка во овој филм, освен, можеби, хиперболизацијата на (нам) познатата реалност и малку (во негативна смисла) акцентираната филозофска рефлексивност (на пример, сцените со некои рефлексии на Адолф Хитлер), како и - на моменти - пресилната (авторска) автореферентност во филмот: елементи што само понатаму ја усложнуваат и онака пресложената структура на филмот.

4. МЕДИСКИ ЕЛЕМЕНТИ:

ЗБОГУМ: Околу филмските медиски елементи: неверојатно добра фотографија, го остава гледачот без здив; истото може да се каже за движењето и ракурсите на камерата, значи за општата динамика и изгледот на филмската слика; истите пофалби важат и за сценографијата и за шминката во филмот, а за филмската музика воопшто и да не зборуваме - таа е прекрасна и крајно издржана во однос на она што филмот, во основа, требаше да биде.

МАКЛАБАС: Со сета неопходна почит кон подвигот - воопшто да се снимат играч на таков начин на каков што е сниман МАКЛАБАС, со речиси никаква техника и речиси без професионална актерска екипа, се-



пак, мора да се констатира дека, од техничка страна, филмот е многу лош. И од аспект на филмската фотографија, и од аспект на динамиката на камерата, може да се констатира слаб квалитет, дури и според најфлексибилните стандарди. За разлика од визуелниот дел, музиката во филмот е само за пофалба и во филмот функционира беспрекорно.

5. АКТЕРСКИ ОСТВАРУВАЊА:

ЗБОГУМ...: За актерските остварувања да бидат натпросечни, би морало да постојат и услови за тоа - а условите се наоѓаат во оствареноста на ликовите во самата драматургија. А бидејќи во овој филм неа речиси и да ја нема, и од толку треба да сме задоволни; малку отповеќе патетика, би рекле, и во секој случај, далеку од оптималниот актерски перформанс.

МАКЛАБАС: За актерскиот перформанс во овој филм може да се каже дека е задоволувачки, земајќи го предвид фактот дека „натуршчиците“ во филмот играат релативно блиски карактери на нивните сопствени, а некои од нив (како Жанета Вангели, на пример) дури и покажуваат завиден талент, сметајќи на условите под кои е сниман филмот. Во секој случај, тие се исто толку далеку од оптималниот актерски перформанс колку и професионалните актери во ЗБОГУМ НА 20^{ТИ} ВЕК, но од другата страна на координатниот систем. Ако оние првите (професионалците) глумат „премногу“, овие другите (натуршчиците), пак, глумат „премалку“. Но, и едните и другите - далеку од оптимумот.

На крај, накучо да ги изнесеме заклучоците: во обидите да се пронајде нов израз, во нашата кинематографија досега видовме сè и сешто. Секој што се обидел во тоа, секогаш - некако - ќе навлезе во крајниот екстрем на основниот новитет, во крајноста на базичната иновација што ја носи со себе идејата за тој филм (се сеќавате на ЦИПСИ МЕЦИК?), или пак, пропаѓа во медиокритет (како ПРЕКУ ЕЗЕРОТО).

Она што без многу одлагање, и без многу филозофија, може да се заклучи од сето гореизнесено, накратко, може да се формулира: Зар не мислите дека она ново, она поинакво и свежо во македонскиот филм ќе е комбинацијата на оние неколку позитивни работи што ги спомнавме погоре?

Дали „новиот“ македонски филм не треба да ги има техничките квалитети на ЗБОГУМ НА 20^{ТИ} ВЕК, а наративната структура на МАКЛАБАС?

Или, пак, поинаку кажано, дали тој „поинаков“, тој вистински македонски филм, кој сите ние го посакуваме и го бараме, не е во приказните што лежат, за жал, неискористени во ЗБОГУМ..., и дали тој не е во визуелно докрај нереализираната а колосална нарација на МАКЛАБАС?

Кога ќе се научиме да не забораваме на она **што е**, а **што не е** битно за македонскиот филм, и кога ќе научиме дека кога ќе забележиме нешто добро некаде, не треба да се залажуваме дека само со тоа едно нешто можеме да оправдаме - **филм**. Тоа што досега го добивме - се само: **делови од филм**. За **филм**, изгледа, ќе почекаме.

Вистинскиот филм сè уште го бараме. □

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

МИТОТ СЕ РАЃА ЗА ДА ЗГАСНЕ

(ЗА ФИЛМОТ "МАКЛАБАС" НА АЛЕКСАНДАР СТАНКОВСКИ)



ознато е дека традиционалниот филм кој во многу естетички и морални аспекти живее и денес, особено во високобуџетската продукција, имаше јасни тенденции своите визии да ги вткае во природата и во историјата и органски да се поистовети со нив. Тој го инструментализираше својот јазик и го ставаше во служба на големата задача да воспостави единство со стварноста која би го гарантирала неговиот идентитет. Драматуршката компактност на традиционалниот филм, неговата метафоричка и наративна структура условена од слободата на асоцијациите кои допираат само до граничните сфери на стварноста и гаснењето на визиите во моментот кога остануваат надвор од полето на гравитационата сила, па се отклонуваат во сферата на метастварноста, беа ставени во функција на хармонизирањето на односите на човекот со природата.

Меѓутоа, новиот филм, или, барем еден негов огранок чиј опстанок не е под контрола на моќните кинематографски магнати и фирми (независната продукција, арт филмот, андерграундот, дел од продукцијата на помалите кинематографски центри во Европа) не го поистоветува безусловно органското заедништво на човекот и стварноста. Тој не само што прибегнува кон деконструкција на универзумот дефиниран како, навистина, сложена структура, но заробена и омеѓена од рефлексииите на нашата фантазија, на нашето мислење и чувствување. Новиот филм чии тенденции на деструирање ќе ги забележиме уште во дваесеттите години во филмовите на француските надреалисти, руските формалисти и германските експресионисти, денес сè поагресивно бара и алтернативни варијанти за стварноста во симулирањето на еден друг реалитет, во дисперзијата на единството на субјектот дезинтегриран во новопоникнати фрагменти и ентитети.

Во Македонија овие тенденции почнаа да се назираат кон крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите години во трудовите на киноама-



терите од чиј круг подоцна ќе се регрутираат поголем број професионални филмски работници, но исто така, книжевници, музичари, архитекти и публицисти. Неколку децении подоцна настојувањата да се напуштат компактните форми на филмската композиција и да се појде во потрага по некоја нова, алтернативна стварност, најдоа импулс во трудовите на приврзаниците на филм-артот, движење кое, за жал, не доби до ден-денес потемелна теоретско-естетска верификација во нашиот духовен простор.

Меѓу младите луѓе што ги оставија настрана своите љубови спрема традиционалниот филм и на почвата на која уште се гледаа неговите траги, почнаа да подигаат некакви мали, езотерични, блескаво парцелизирани, маѓепсни кралства, секако најзначајно и во многу аспекти, единствено место зазема Ацо Станковски.

Првиот шок што тој го предизвика во амбиент кога нашата верност спрема поетиката на класичниот филм уште не беше побледена и кога нашиот ум беше органски вратен во неговата значенска мрежа распната од едната граница на универзумот што го познававме до другата, беше поврзан со појавата на КОКИНО. Вториот го доживеавме во 1999 година кога премиерно беше прикажан долготражниот МАКЛАБАС, иако неговото снимање траеше повеќе од три години.

Ацо Станковски познат во сликарската јавност како бунтовник што ги лови и светите симболи и грешниците, ставајќи ги под истата лупа на гротеската и обожавањето, ни покажа уште еднаш - овојпат како синеаст, дека секој автор е универзум за себе, исклучителна личност, подеднакво блиска колку и туѓа на нечиј друг сензибилитет, пријател на нашата интуиција, но и нејзин опонент.

Она што Ацо Станковски го издвојува не само од толпата, од заедницата, туку и од единките креативно сродени во среќното семејство на уметноста, е магнетското својство да ги врати разбиените значенски целини што претходно неговата имажинација ги доведе во состојба на дезинтеграција и од таа орбита на безредие ги доведува во еден нов, подеднакво артифициелен, но легитимен, студен и повторно препознатлив универзум, опремен со механизми на комуницирање кои и кога ќе не вчашат или преплашат, ги прифаќаат со невина љубопитност на трагачи по семиотичките значења на некое хиероглифско писмо.

Новиот универзум ги прима преобразените мисловни системи и оладените емоционални жаришта без религиозни ритуали и свечености, својствени на празнувањата на откритијата што добиле божји благослов, својствени, исто така, на устоличувањето на сите стари и нови митови, на сите споменици на победата на човековиот ум, како, впрочем, и на сите негови падови. Но во ова ново царство на имажинацијата - преустроениот универзум, сите дејствија на неговите подмладени жители, сите нивни страсти и фантазми ќе предизвикаат во сетилата на гледачот најпрвин забуна, ако не и негодување, за наскоро потоа тоа да се кристализира во фасцинација, нималку мелодраматска зачуденост и готовност грдотијата да се прифати како факт даден од Бога, болеста како судбина, смртта како космичка игра. Интересна и можеби мачна, но, во секој случај смела замена за задоволствата и сентименталната сатисфакција на чиј патос не навикнаа епската традиција, фолклорот и романтичниот наивизам. Авторот на МАКЛАБАС удира безмилосно долго и силно со камшикот на фасцинацијата, студена, сјајна како сечило, бесчувствителна на лелекањата врз слатките гревови на сентиментот и спасоносните застранувања во субјективизам.

Но, овој нов универзум толку интимно сраснат за сензибилитетот, но и за интелектуалните афинитети на Ацо Станковски, за неговата ин-

телигенција и ликовна култура, не ќе го одредиме како дестинација на која полагаат право само идеите што сè поекспанзивно ги промовира поетиката на постмодерната. Тој станува некој вид алхемичарска лабораторија во која се пренаменуваат функциите на метафоричните системи настанати под крилото на класичните теории за филмот. Денес, на пример, летаргичната и заразна опојност на калигаризмот кој во дваесеттите години воинствено ја туркаше потсвеста на реваншизам и одмазда ја нема онаа моќ на генерирање уривачка сила, тој не може да ѝ се закани на свеста со опасноста дека ќе ја турне во бездната на лудилото, како што тоа со многу причини и со извонредно ефикасни средства го правеше во годините кога Хитлер само што требаше да ја преземе власта и да го турне светот во најужасната војна што ја познава историјата. Постулатите на таа заводлива класична доктрина (но и на доктрината на надреализмот и на рускиот револуционерен романтизам) цврсто се усидрени во естетичката зона на едно минато од каде што и кога ќе нè озрачат со некоја реактуелизирана идеја, со некоја провокативна аналогича, големата поместувачка сила на таа доктрина не ги ревидира и битно не ги менува историските референци на актуелната стварност.

Реверзибилноста и антиципацијата на појмовните системи и значења што на сензитивната и интелектуална конституција на Ацо Станковски ѝ одат толку лесно од рака, ќе нè натера да се запрашаме дали филмот МАКЛАБАС чија космогонија е густо населена со митовите озрачени од поетиката на арт филмот, андерграундот, но и на фабулативниот филм, не е можеби некој флуиден производ на виртуелната стварност. Во него ни принципот на симулацијата на стварноста не отстапува ни за педа од принципот на очигледноста на нејзиниот реалитет. Затоа ќе се согласиме со претпоставката дека Станковски воведува во својот филм сопствено начело на афирмација на отаде стварноста, своја хиерархија на естетичките видови, своја акрибија. Тоа го остварува на три нивоа: на ниво на фабулација, на ниво на идеја и на ниво на кадрирање (иконографија).

Приказната за одисејата на Антонио Ансаров, задолжен од еден центар на моќ во Америка да го пронајде зелениот дијамант со чудотворна способност и моќ да се контролира сето човештво со негова помош, и на пат до таа бајковито митска одредена цел да го запознае избавителот Маклабас, има покрај импликациите што ги спомнав погоре, уште и едно друго бизарно својство: да ги изневерува и демантира фактите на секоја инстанца, во секој миг, кои, сеедно, и така испразнети, разобличени, отфрлени од местото и функцијата што им се наменети, ја чуваат сличноста со својот модел од стварноста.

Фабулата на МАКЛАБАС, како и сижето во класичниот трилер, ги почитува сите елементи на мистичните потраги по тајните што ги познаваат само повластените моќници, стапиците на кои наследува главниот лик или ги избегнува, непознатите убиства што се повторуваат на секој чекор што тој го прави, расплетите на заплетените и неодгатливи ситуации какви што се киднапирањата, сè до епилогот кога негативците се поразени, а добрите момци задоволно ги тријат дланките и му се радуваат на среќниот исход на заплетот.

Но рековме дека фактите во МАКЛАБАС не можат да ја зачуваат својата трајност и да се претворат во клише на постојаноста. Средбата на Ансаров со Маклабас, таа волшебнички митска инкарнација на елементарно невината планина, ја враќа смислата на целата операција како безволно допуштена инверзија, па сега сиот тој вознемирен, разгранет, агресивен и гротескен универзум во кој животите ги загубија цела армија херои, никаквечи, параноици и визионери почнува да се стеснува и атрофира доде-

ка не се згрутчи во хедонистички сурогат, двај доволни да му помогне на неутешниот наратор да ја лежи со своите наркотички остатоци депресијата.

Но од зрачењето на пустината што фиктивната космичка луѓа ја остави зад себеси и ги понесе трагите на цела живописна булумента од криминалци, шпионки, научници, болничари, бизнисмени, политичари, гледачот за разлика од неговата идентификација со светот на реалистичкиот филм, не се чувствува ни загрозен, ни уплашен. Неговата фантазија повикана на сојузништво и рамноправно партнерство при градењето на фабулата, не можеше да биде поткупена од привидот на некој неприкосновен реалитет како што тоа го правеа, на пример, трагичарите кога своите херои ги поставуваа очи в очи со боговите и по титанистичките судири во кои боговите однесуваа победи, ја овековечуваа моралната победа на жртвуваниот херој.

Рационалистичката поетика на Ацо Станковски оперира со други постулати. Таа во својата номенклатура на неранливоста, доблесната лутина и казна на боговите, ги впиша и симболите на молкот, заборавноста, променливоста, алузивноста како симптоми на човечката борбеност и ранливост. Натприродната моќ и волшебствата на дијамантот достоини во трагичарската поетика да им противречат и да ги гневат само боговите, во МАКЛАБАС ги проголтаа како пивка планинска вода неугледното човече, кое без да има натприродни доверители и без да ја добие согласноста на боговите го претвори митскиот заштитник на шумите во турист и заедно со себе го поведе во анонимност.

Идејната подлога врз која Ацо Станковски ги постави механизмите што ја релативизираат ефикасноста на акцијата и ја враќаат до нејзината нулта точка, е невиноста на цел овој „метафорички документ на слободните мислителци“ - како што самиот ја дефинира оваа волшебна игра на фантазијата, скепсата, посветеноста на подвижноста и променливоста, нејзиниот ониризам, но и правилата кои, иако невидливи, треба доследно да се почитуваат. Авторот на МАКЛАБАС и експлицитно ќе се довери дека ритуалот на војувањето меѓу доброто и злото, еднаш веќе преземен од медиумот на филмот и префрлен во медиумот на игрите, сега доживува ново симулациско воскреснување. По травеститската победа на баналноста на една нова стварност, тој ќе заврши заздравен и овенчан со аурата на уморените митови.

И во естетиката на кадрирањето Ацо Станковски ја конфронтира очигледноста на фактите со нивното својство да трансцендентираат во имитативен метафакт. Ансаров од првиот до последниот кадар го чува идентитетот на својот лик. Па сепак, тој е и проекција на намерите и целите на неговите прогонители и пријатели, но и медиум на космичкото зрачење што од својата утроба го испушта зелениот дијамант.

И милјето на Скопје, по постојаниот визуелен атак врз неговата единственост (колку пати само заличи на Париз, Истанбул, Милано и Лос Анџелес), дисперзира од својот мозаичен пејзаж глетки видени во галактичката перспектива на научно фантастичните филмови. А неговите жители, пак, во интерпретација на натуршчици и по некој професионален актер, како да допатуваа од иконографијата на првите црно-бели филмови на Франсоа Трифо, па пораснати, созреани и уморени, повторно подмладаа во дворовите, каде што ги пушти Ацо Станковски, на Дебар Маало и на кејот крај симулираниот Вардар. □

ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА

ФИЛМ НА СЕЌАВАЊА

(ЗА ИГРАНИОТ ФИЛМ "ВРЕМЕ, ЖИВОТ" НА ИВАН МИТЕВСКИ)

УДК 791.43/.44(497.7)(049.3)
Кинопис 22(13), с.27-29, 2001

В

о една од секвенците на играниот филм ВРЕМЕ, ЖИВОТ на Иван Митевски, продуцентот вели: „Едвај најдов пари за овој филм. А сакам да го снимиме. Филм за нашата генерација. Нема некоја тешка општествена порака. Само љубов! А за љубовта никој ништо не сака да даде. Особено не за љубов во трето доба“. Во 1986 година, Македонската телевизија ја реализира серијата во три продолженија ТРЕТО ДОБА, според сценарио на Русомир Богдановски и во режија на Иван Митевски-Копола. Треба да се каже дека оригиналното сценарио беше наменето за целовечерен игран филм, но поради тогашната програмска ориентација на нашата телевизија, сценариото беше „вештачки“ проширено за серија. Но, авторите на ТРЕТО ДОБА никогаш не се откажаа од првобитната намера - да се направи целовечерен кинематографски игран филм. Филм за во кино! И, се чини, дека по петнаесетина години подоцна, среќата им се насмевна. Продуцентот „Артист 3“ во соработка со МРТВ, во 1999 година, обезбедија средства за оваа намера. Беше направена монтажа на материјалот според оригиналното сценарио и од 16 мм филмска лента филмот беше префрлен на 35 мм и така замина во нашите кина.

LIFE ЖИВОТ
TIME
ВРЕМЕ

И да се вратам на почетокот од овој текст. Значи, секој од нас може да посакува ваков или онаков филм за луѓето во поодминато доба. Најчесто станува збор за социјални проблеми и во нив се бара драмското дејствие. Но, исто така, никој не може да го одземе правото таа повозрасна генерација, одвреме, навреме, да се однесува како децата, играјќи си мижитатара, да се однесува како млади вљубувајќи се на прв поглед... И токму романтичната страна на нивниот живот е основата од која поаѓа сценаристот Русомир Богдановски.

Илко Стефановски



Душко Костовски

Петре Прличко

Филмот ВРЕМЕ, ЖИВОТ можеме да го набљудуваме од повеќе аспекти и на повеќе нивоа. Најнапред е чувството на носталгија што ја предизвикува кај гледачите. Особено кај оние од постарите генерации. Не е ништо страшно да се каже - жал за едно одминато време, кога човечноста и љубовта беа нешто доблесно. Да се љуби, а не да се мрази; да се пријателствува, а не да се блефира пријателство... Носталгичниот дух што го заплиснува гледачот, гледајќи го филмот, доаѓа од многубројните сценаристички гачки со кои обилува дејството - наивни и невешти однесувања на главните јунаци, сетики во стилот „ајде да си играме“. Но, носталгија предизвикува и појавата на нашите актерски ветерани Киро Кртошев, Љупка Џундева, Таска Балабанова, Милица Стојанова, Ацо Јовановски, Илија Милчин, Нада Гешоска... особено на оние што веќе ги нема: Петре Прличко, Тодорче Николовски, Душко Костовски, Ненад Стојановски, Драги Крстевски-Амфи, Димитар Гешоски... Во 1986 година, прегратката меѓу Силвија Стојановска и Ненад Стојановски се доживуваше како една нормална прегратка меѓу двајца вљубени. Но, од денешен аспект гледајќи, тоа се доживува како една малечка и едноставна епизода за љубовта и смртта. Значи, првиот план што пленува во овој филм е токму тој своевиден омаж на нашите актерски величини. И во овој контекст, да ги издвоиме: едноставноста на Таска Балабанова, шармот на Љупка Џундева со елегантна модистичка појава и „смотаноста“ на вечниот шармер Киро Кртошев. И ќе треба уште нешто да се појасни - носталгичните чувства кај гледачот се појавуваат и во препознавањето на урбаниот амбиент во кој се случува дејствието. Гледачот ги препознава улиците, скверовите, фенерите, патеките. Би рекле - тоа е градот на нашата младост. И филм за луѓето што ги сакавме

и ги среќававме во театрите, по боемските кафулиња. Со еден збор - ВРЕМЕ, ЖИВОТ е филм за една младост, филм на сеќавања. Или едно мозаично камче во сеќавањата што претставуваат наше постоење.

Приказната што ја креира сценаристот Богдановски е бескрајно едноставна, исполнета со мноштво симпатични епизоди во кои „дишат“ наивноста, добронамерноста, љубовта... Режисерот Митевски, пак, со својата постапка ја следи таа драматуршка едноставност. Мизансценот е јасен и одреден, иако на места ќе се забележат одредени пропусти. Недоследности ќе се откријат и во монтажната постапка, поточно при процесот на кретење, односно, премонтажа на телевизиската серија. Сепак, филмската приказна се одвива коректно, па гледачот без проблеми може да ги следи шармантните доживувања на главните јунаци.

Значи, со ВРЕМЕ, ЖИВОТ македонскиот филмски опус се збогати со еден убав мал филм, кој нема претензии да биде голем и поучен, туку, едноставно, да зборува за малите луѓе и за малите нешта. Ако љубовта е нешто малечко! Филм што не потсети, патем, и на убавите македонски шлагери на една младост, а меѓу нив и на „Ах, љубов нежен пој“. Со еден збор, ВРЕМЕ, ЖИВОТ е филм на нашите сеќавања. А, и тоа не е малку!

Тодорче Николовски



Душко Костовски



Владимир

РОБЕРТ АЛАЃОЗОСКИ

КРШЕЊЕ НА КРУГОТ

ЗА ФИЛМОТ "ОДМАЗДА"; РЕЖИЈА: ЈАН ХИТЈЕНС; ССЕНАРИО: ЈАН ХИТЈЕНС,
СЛОБОДАН ДЕСПОТОВСКИ, БОБ ГУСЕНС; УЛОГИ: РИК ВАН УФЕЛЕН,
КРИСТОФ ВИЕН, РЕФЕТ АБАЗИ, ЉУПЧО ТОДОРОВСКИ

К

ога во или за Македонија би се снимале филмови почесто отколку што е тоа случај сега, ироничната реакција во врска со овој филм би била: „О не, уште еден филм за Македонија“. На истиот начин на кој би го рекле тоа за филмовите за Виетнам, за Дивиот Запад, за Босна и Хрватска... Негативниот призив на реакцијата би го изразува отпорот спрема веќе востановените клишеа на создавање на приказната, или дискурсот, во роланбаровската смисла на зборот. Тоа значи позната тема, позната актанцијална шема, познати идеолошки стојалишта и познати карактеризации. Но, бидејќи е овој само втор филм за Македонија (по ПРЕД ДОЖДОТ од 1994 година) реакцијата е спротивна: среќни сме што има нов филм за и со Македонија. Иако и Македонија, како и погоре споменатите, веќе се формира како уметнички топос. Според принципите на теоријата дека уметноста црпи од животот, дека е одраз, израз, симбол на реалноста. На фонот на етничкото насилство, кое и нас не нè одминува. Во однос на ваквиот тип уметност, овој филм не е кршење на кругот.

Главната идеја на филмот е кршењето на кругот. Кругот на крвната одмазда во која мачителот и жртвата постојано си ги заменуваат улогите. Како змијата што си ја јаде опашката. И таа игра е бескрајна затоа што е толку едноставна. Во една од последните сцени на филмот, ќерката на жртвата на крвната одмазда одбива да ја преземе улогата на одмаздник и со тоа му става крај на кругот, го крши. Оваа идеја е актуелна и многу потребна токму денес, на фонот на конструирањето на македонската реалност токму според принципите на изменливата дихотомија, јас/ти, мачител/жртва. Добро во филмот е тоа што како конфликтна двојка Јас/Ти е

земена историската шема Македонец/Турчин, наместо актуелната Македонец/Албанец. Тоа му дава една артифициелна димензија на филмот, што барем во рецепцијата овозможува критичка дистанца, можност за неподлегнување под актуелните етно-колективистички страсти.



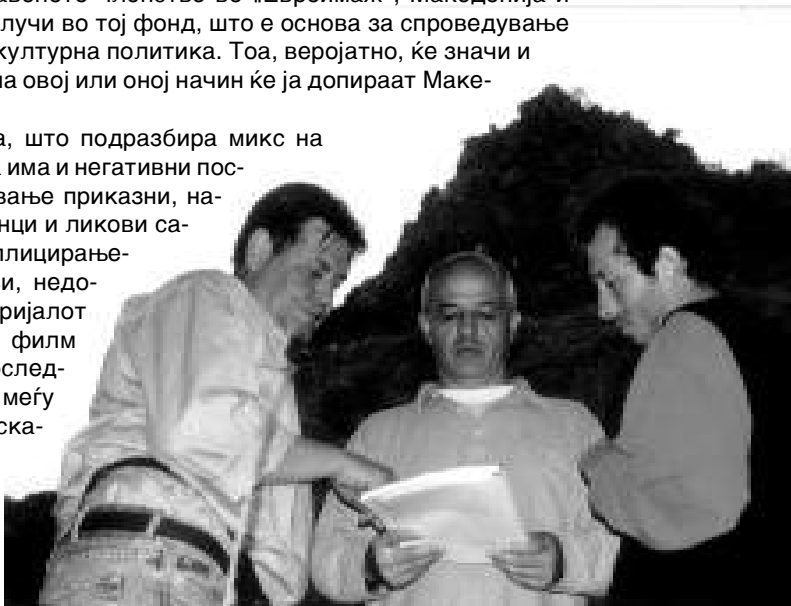
ОДМАЗДА (2000)

Значи, фабулата на филмот е следнава: млад Турчин од Македонија оди во Белгија, божем да работи. Се зближува со една девојка чијшто татко е родум од Македонија. Меѓу нив се развива љубовна врска, пријателство со таткото, сè додека еден роднина на младичот, кој му го овозможил доаѓањето, не го потсетува за вистинската причина: убивањето токму на таткото на девојката, како уште една алка на синцирот крвни одмазди започнат пред 70-тина години. Тој го убива таткото на девојката и ѝ се подава за таа да го убие него. Девојката одбива...

Фабулата на филмот сиежно е градена преку две паралелни наративни линии, едната во сегашноста (од аспект на филмското време) и втората пред многу години кога почнала целата ѓурултија. Приказните се одвоени, т.е. не се хипотактички, постарата приказна не е раскажана од наратор-лик на другата.

Филмот е белгиско-македонско-француска (и уште некаква друга) копродукција. Тоа е сосема во тренд со културната политика на европската кинематографија, изворите на средства да се различни, да се испреплетуваат различни интереси, а со тоа да се развива соработката меѓу европските земји. Со најавеното членство во „Евроимаж“, Македонија и институционално ќе се вклучи во тој фонд, што е основа за спроведување на целите на европската културна политика. Тоа, веројатно, ќе значи и повеќе филмови коишто на овој или оној начин ќе ја допираат Македонија.

Но, копродукцијата, што подразбира микс на различни автори, може да има и негативни последици. Механичко спојување приказни, нафрлање наративни секвенци и ликови само колку да се оправда аплицирањето до локалните фондови, недоволно познавање на материјалот со кој се работи. На овој филм како да му фали токму последното. Има големи разлики меѓу двете приказни, македонската и белгиската, и стилистички и жанровски. Притоа, белгиската остава далеку подобар впечаток.





**Рефет Абази,
Љупчо
Тодоровски**

на, животот на луѓе од периферија. Многу умешно, атмосферата на предградието е дополнета со борбата на синдикатите за поголеми права.

Во македонската приказна повеќе работи не штимаат. Режиерот го напушта веристичкиот концепт и приказната ја решава како фолклорна егзотика (во духот на костимизираниот историски спектакли на Холивуд) со елементи на гротеска. Иако и во основата на македонската приказна лежи ист мотив за судир како и во белгиската. Истрајувањето во човештината, во пријателството, во позитивната мисла, наместо робувањето на предрасудите и колективистичките идентитети. Во таа смисла, стојалиштето на авторите, изразено преку главниот лик Митре (Рефет Абази), е индивидуалистичко, праграѓанско и политички коректно, што би рекле злобниците. Ставовите се дека нема добри и лоши етноси туку добри и лоши луѓе, дека поривот да се спаси човек во неволја е посилен од етно-религиската припадност. Во чисто наративна смисла, македонската приказна има антички стојности, за трагичниот јунак и трагичната вина, за налогот на предците и крвта, наспроти потребите на поединецот, за хибрирот и хамартијата, прекршувањето на табуата и казната од судбината, маѓепсаниот круг на крвната одмазда како искупување за барањето излез од кор-сокакот преку границите на етичкото. Но, таа потенцијално силна психолошка драма е разбиена со желбата што повеќе да се прикажат фолклорот и егзотиката од Македонија, да се даде слика на историскиот контекст. Има премногу дејствие, кое не е нужно за основната приказна. Во

режисерската постапка доминираат пејзажи, широки планови, костимографски и екстериерни детали. Притоа како да се направени и грешки во кастингот. Главниот актерски дует, Рефет Абази (Митре Најдовски) и Љупчо Тодоровски (Осман Карахасан) имаат очигледно различен актерски потенцијал. Рефет Абази со одмерени движења и мимики, со правилна интонација и пласман на репликите го гради својот лик, додека Љупчо Тодоровски секогаш користи репетитивни движења, вишок гестикаулација и мимика за да ја надополни



ОДМАЗДА (2000)

потребата за интензивирано чувство, а тоа е старомоден театарски манир. Александар Микиќ, во улогата на братот на Осман, и Дејан Лилиќ, во улогата на братот на Митре, како да имаат проблем со историската идентификација на своите ликови. И двајцата во некои од сцените преминуваат на дијалектен (скопски) говор, Лилиќ прави движења покарактеристични за современ мангуп отколку за млад комита, а Микиќ прибегнува кон гротескно (неурамнотежено) играње на ликот. Кога сме кај актерскиот учинок, одлични се епизодните ролји, прецизни и соодветни, на Петар Арсовски во улогата на баш-комитата Александар, со потребната сериозност, грациозност и сигурност за доловување на митските димензии на јунакот, потоа на



Слободан Деспотовски

Бајруш Мјаку во улогата на турски меанџија, на Салаетин Билал во улогата на турскиот аскер.

Покрај режисерските слабости и грешките во кастингот, ОДМАЗДА е филм со добро разработена приказна, актуелна и акутна порака. Во вистинско време на вистинското место. А тоа е особено битно за веристичкиот симболен и ангажиран модел на уметноста на кој му припаѓа овој филм. Да се надеваме дека и рецепцијата ќе биде соодветна. Една млада дама по завршетокот на филмот резигнирано-ликувачки прокоментира: „Е, вакви филмови им требаат на странците, да знаат повеќе за нас“. А нам? □

СУНЧИЈА УНЕВСКА

ЕДЕН ДЕН ТОА ЛУДИЛО МОРА ДА ПРЕСТАНЕ

(ЗА ФИЛМОТ "ОДМАЗДА", БЕЛГИЈА/МАКЕДОНИЈА, 2000, ССЕНАРИО
СЛОБОДАН ДЕСПОТОВСКИ, РЕЖИЈА ЈАН ХИНТЈЕНС)

„Човек што не држи збор не е човек“ - е репликата што во филмот ОДМАЗДА се повторува неколкупати, потенцирајќи ја тежината содржана во овие зборови, навестувајќи ги поинаквите критериуми карактеристични за некое друго време и место, карактеристични за една различна констелација на општествени и морални услови, и на крај, сублимирајќи во себе многу аспекти содржани во самата приказна. Фанатичноста на ветувањето или заклетвата, гледано од денешна гледна точка, умее да ја навести злокобноста, која како сенка се надвива над некогашните и настаните што следуваат. Честопати користени во современите филмови каде што главно се дел од причините во профилирањето одредена психопатологија, тие претставуваат извртен кодекс, на некој начин неспоив со денешниот начин на живеење и размислување. Неслучајно, на овие категории денес многу почесто им се дава некое негативно значење отколку позитивно. Сметајќи ги како ограниченост, како затвореност, како фанатизам. Додека од друга страна, позитивната конотација на тие категории, како синоним на искреност, на чесност, на вредност, главно е задржана во свеста, но како дел од една друга општествена детерминираност неприменлива овде и сега, како носталгија по нешто убаво и добро, но неповратно одминато, како нешто за што треба да се жали, но нешто што е невозможно да се врати. Таквото размислување е дел од секојдневието, дел од вообичаеното размислување и однесување и некој вид оправдание за исчезнатите кодекси, оправдание за нивното бескрупулозно газење, додека во носталгичните разговори мнозинството навидум желно ги посакува и со резигнираност жали за минатото. Таа некоја дволичност, која од поединецот се пресликува пошироко и обратно, е карактеристика на едно турбулентно време, на време во кое, всушност, поединецот не може да се снајде, време коешто, едноставно, како некоја подвижна лента умее

да го прегази секој што нема да најде начин како да ги избегне попатните стапици. Таа загубеност на поединецот во современото општество ја носи во себе провокацијата на некои изминати или идни времиња, на некои други светови, кои значат сигурност, кои содржат потпора или упатуваат кон одредена цел, кои ја носат насоченоста толку потребна во општество што ги има изместено културните и вредносните критериуми. Амбисот што се заканува некаде од зад аголот внесува застрашеност, која уметниците на свој начин се обидуваат да ја стивнат, да ја разберат, да донесат утеха. Неслучајно, вонземјаните често се некои добри луѓе, кои ја сакаат и ја претоткриваат топлината што е и единственото нешто што во нивната супериорност им недостига, или неслучајно оние силни криминалци, или навраќањето кон минатото, на крајот, ја разоткрива силната потреба од припадност, љубов, од носталгија, од вербата во доброто и правдината, од потребата да му се верува, на зборот, на делото, на чувствата. Во таквата корелација на делото со општествената стварност, во таквата корелација,



филмот, кој е магична рефлексија во кое време и да е поместен, во себе ги крие сите аспекти на современото живеење. Во таа констелација ОДМАЗДА е препознатлив филм на ова време, на оваа средина, препознатливо четиво за сето она што го детерминира современото живеење на Балканот, и во таа корелација важен како уметнички факт, како документ, како одблесок, како реакција, без оглед на малодушноста на сопствената средина. Впрочем, сопствената несигурност често умее да ги негира просечните вредности, бидејќи се недоволни неа да ја задоволат, таа ја признава само фамата на големиот успех, бидејќи тој е и единствениот што може да ѝ ја донесе другата страна, потврдата во она во кое и самата не верува дека го поседува.

ОДМАЗДА
(2000)

ГУБЕЊЕ НА ВЕРБАТА ВО МАЛИТЕ ВРЕДНОСТИ

Со други зборови, кога говориме за македонско-белгискиот филм ОДМАЗДА, кој, секако, ќе остане како дел од филмското уметничко

творештво во нашата земја, факт е дека е некој вид континуитет во овој неколкугодишен дисконтинуитет во оваа област во нашата земја, кој се заканува дури и со наполно замирање на филмот во неа. Факт е дека Белгијците, кои го покрија поголемиот дел од продукцијата, а чии извршни продуценти се Јан Хинтјенс и Ерик ван Буерен, направија филм којшто се обидуваа, во неможност да влезат во официјалните програми на поголемите фестивали, да го продадат на големите маркети на овие фестивали, обидувајќи се да ја оправдаат својата сопствена инвестиција. Факт е дека Македонија, која е копродуцент, беше незаинтересирана бидејќи ОДМАЗДА, веројатно, нема да го повтори успехот на ПРЕД ДОЖДОТ, па во своето сопствено сè поголемо губење на критериумите заборава на негувањето на малите, па и на просечните вредности, кои умеат со време да изродат големи вредности. ОДМАЗДА е филм со кој заврши вториот милениум, со кој, на некој начин, беше означен крајот на 20-от век во Македонија, чие филмско творештво не е големо, но е вредно, значајно, релевантно. На крајот, во филмското творештво на оваа мала земја, сепак, е содржана нејзината историја, во него живее народот, во него се овековечени времето, верувањата, менталитетот, обичаите, љубовта, религијата, заблудите, во него е

припадноста, во него е проткаена надежта на малите, напатените, во него е вткаен цел еден живот, како и фактичкото негово постоење. Зборот „одмазда“ е совршен токму за еден ваков крај на векот, иссилен, неприфатен, непризнаен, кој умее да навести некои нешта за ваквите празни времиња, времиња на немање верба, времиња на немање надеж и чувство за себе, кои никогаш не доаѓаат однадвор, силата мора да се најде внатре.



**Рефет Абази,
Љупчо
Тодоровски**

А токму така и порачува авторот во овој филм, на самиот негов крај. За да престане синцирот на глупоста, на бесмислата, на уништувањето, синцирот на одмаздата, еден ден мора тоа лудило да престане. Мора да се сака животот, да се заборава омразата, незадоволството, слепото следење на оние што, не можејќи да одат напред, одат назад. Еден ден мора да престане немањето желба да се биде свој, да се верува, да се поддржува успехот на другиот и покрај сопствениот неуспех. Затоа, овој филм, можеби, ќе заземе поважно место од видливото, и како филм којшто, сепак, ги содржи современите самопоразувачки референци, но и токму поради односот на матичната земја, на сопствената публика и критика спрема него. Однос што може да се дефинира само со еден збор - индиферентност, бидејќи нема да ни се повтори „Златниот лав“. Но, ОДМАЗДА не е тука затоа, ОДМАЗДА е тука поради желбата да се направи филм, да се изрази некоја своја мисла, да се проговори за сопствените критериуми и гледања на нештата околу себе, на погубноста којашто неминовно ја носи местоположбата во светот, погубноста којашто ја носи историската и општествена детерминираност, на желбата од сето тоа да се направи уметност, која често знае да каже пове-

ќе од јасно искажаните зборови. И на крајот, ОДМАЗДА е тука поради упорноста на неговите автори тоа и да го остварат. Значи, филмот ОДМАЗДА е тука и да проговориме за него.

ФАТАЛИСТИЧКОТО ПРАШАЊЕ НА ПРИПАДНОСТА

„Човек што си го покажува зборот не е човек“, е реплика што во себе содржи многу аспекти на приказната во овој филм, направен според сценариото на Слободан Деспотовски, на кое соработуваа и режисерот Јан Хинтјенс и Боб Госенс. Тука е прашањето на честа, прашањето на традицијата, па и на религијата и сфаќањето на некои кодекси во таа констелација на Балканот, кои се остатоци од едно време, остатоци што своите траги ги носат и по многу години, на интересен начин правејќи паралела на значењето на тие траги кај различните народи, во различните средини на живеење. Бидејќи вредностите, и кога не е односот спрема нив фанатичен, не значи дека исчезнуваат, туку дека се трансформираат. Значи, ако кај едни тие вредности, сметајќи ги исклучително важни за честа и достоинството на сопствениот народ, на сопственото семејство, се задржани во својата рудиментарна форма, кај други тие вредности повторно се присутни, но живејќи во една сосема поинаква средина, тие го попримаат и својот поинаков израз. Интересен е тука и многу продлабочен погледот на сценаристот, бидејќи ако се осврнеме токму на чинот на одмаздата на крајот од филмот, ќе сфатиме дека колку што Турчинот Орхан (Кристофер Виен), оној чијашто, за жал, неизбежна судбина е да ја изврши одмаздата, во исто време ги преоткрива значењето на тие вредности и нивната присутност и кај онаа друга страна што треба да биде казнета, толку и оваа друга страна, како дел од некое современо живеење во 70-тите во Западна Европа, која, исто така, сака да си ги одбрани честа и животот, ги има задржано доблестите, кои ги препознава во својот егзекутор. Токму тука се крие онаа еруптивна сила, токму тука во оваа точка во која се среќаваат, бидејќи ништо не е логично, а сепак е неминовно, бидејќи несреќата е нешто што е непотребно, нешто што никој не го сака, кое не решава ништо, а сепак мора да се случи. Прашањето на несреќата како неминовност, и покрај нејзината очигледна бесмисленост, прашањето на судбинската предодреденост кон трагиката на животот, прашање исклучително актуелно на крајот од овој милениум. Тука стануваме свесни за фаталистичкото прашање на припадноста, религиско, цивилизациско, социјално, општествено, како феномен, како судбина. Судбината, сепак, за жал, не ја одредуваат цивилизациските придобивки, барем не за сите, неа ја одредува припадноста, моралната, историската и општествената констелација, судбината ја одредуваат оние што мислат дека имаат право на тоа. Можно ли е да се побегне од неа, од рецидивите на минатото, можно ли е најстрашната традициска и религиска ограниченост да се заборават засекогаш?

Прашањето на авторот е интересно бидејќи, како и во животот, и во крајот, во ваквиот крај на филмот се кријат неколку солуции. Белгиецот, сега Паул Липовски (Рик ван Уфелен), инаку Македонец Павел Најдовски, ја одбира вербата, вербата во добрината, во искреното срце, вербата во неминовноста, која на неговиот убиец повеќе му го убива животот отколку неговиот, кој и онака е завршен. Орхан Исмаил е потомокот на Ислам Карахасан (Александар Микиќ), кој со извршувањето вендета (крвна освета) треба да ја зачува честа на семејството, но завршува со сè што е свето во својот живот. Додека Елсе Липовски (Ен Еш) го прави својот избор, го избира животот, од една страна нудејќи ни ја надежта како солуција, дека е можно да се прекине тој синцир на лудило, на бесмисла, но од друга стра-

на, ја нуди и резигнацијата во неможноста нештата да се изменат, во неможнота да се избегне трагизмот, кој го донесе овој млад човек, дојден во Антверпен за да уништи нечиј живот, да прекине некое течение, да ја претвори борбата во безнадежна, борбата со сопствената смена на идентитетот за да се побегне од раката на судбината, за себе и за своето семејство. Имено, одговор не е можен, барем не онаков што би бил подеднаков за сите. Иако, можеби, единствениот истоветен одговор би гласел дека сè е прашање на избор. А тука повторно се кријат безброј прашања, што е вистинитиот избор, дали оној што нема да доведе до свое лично уништу-



ОДМАЗДА (2000)

вање, или можеби оној со кој понатаму ќе може да се живее? И така бесконечно, инаку, веројатно, не би ни се случувал Балканот.

ЕДНА НЕСРЕЌА ПОВЛЕКУВА ДРУГА

Во врска со споменатата реплика и она што го зборувавме на почетокот од овој текст се крие и еден друг интересен аспект, имено колку, навистина, држењето до зборот е израз на честа, а колку оправдание за преминувањето на границите, колку оправдание за своите сопствени греш-

ки. Тоа не е прашање коешто својата логика ја има само во ваквиот контекст, тоа е прашање многу живо и денес, прашање што може да биде манипулирано онака како што некому му одговара. Имено, оправданието за сопствената нечесност и неискреност обично се наоѓа во фанатизмот, во екстремизмот. Тоа ваквата реплика го носи и во овој филм. Екстремизмот. Екстремизмот е причината за сите војни на Балканот и пошироко. Но, овде авторот успева на суптилен начин да ни ја покаже разликата токму во симболиката на ликовите на Осман Карахасан (Љупчо Тодоровски - Упа), кој навистина држи до честа, и на неговиот брат Ислам Карахасан, кој оправданието за своите безумни постапки го наоѓа токму во одмаздата.

Ваквата паралела е поместена и на другата страна, кај македонското семејство на самиот почеток од 20 век, меѓу браќата Најдовски. Митре (Рефет Абази) ги носи достоинството и отвореноста на една средина, на својот народ, но и на поединецот, ја носи гордоста на еден човек што верува во добрината, без оглед на нечија припадност. Додека неговиот брат Насте (Дејан Лилиќ), опиен од омразата и предрасудите, од неверувањето и отпорот, ја создава несреќата и тогаш кога ја нема. А една несреќа привлекува друга. Омразата умее така да отруе да не се жали ни по сопствениот брат.

Веќе рековме, фокусирањето врз оваа реплика носи многу значења, оличени во карактерот, оличени во средината, оличени во луѓето што се дел од едно опкружување, географско, верско, општествено, семејно, носи многу значења врзани со времето, но и надвор од него, значења што на најдиректен начин говорат и прават паралела на две крајно различни времиња поместени во текот на еден век, времиња што, всушност, можат да се распостелат воопшто низ целото човечко постоење. Иако времињата секогаш си го носат и својот карактеристичен предзнак, како и просторот, луѓето и нивните проблеми, верувања, постапки, обичаи, однесувања. Почетокот на 20 век во едно македонско село под турско ропство и времето на 70-тите во Антверпен, во Белгија. Навидум многу различни, а слични во оние човечки потреби што се вечни: љубовта, пријателството, вербата, честа, омразата. Навидум сосема поинакви, а во својата суштина и двете слични во борбата за сопствена слобода, во борбата за сопствена филозофија на живеење, во борбата против сопствениот непријател. Бидејќи додека во Македонија отпорот е спрема турскиот освојувач, во Белгија отпорот е спрема капитализмот, спрема глобализацијата, спрема сето она што верува во својата супериорност на сметка на нечие помирување со судбинската предодреденост, спрема сето она што сака нештата да ги стави во калап, да ги ограничи, поистовети, да ги уништи. Паралелата на директен и интересен начин говори за човекот, за универзалноста во единственоста на човечките категории, слобода и интегритет. Секое време си носи своја судбина, своја борба, своја верба. А тоа е неизбежно каде и да сте. Токму затоа бегството на Павел ќе ја измени само формата, но не и судбината.

СРНО-БЕЛАТА ПОДЕЛБА КАКО ПРИЧИНА ЗА ТРАГИЗМОТ

Успевајќи добро да ги профилира ликовите и приказните околу нив, иако во нив се чувствува една поголема предодреденост, во филмот се присутни многу повеќе слоеви од течението на онаа главна приказна, тој успева во себе да ја понесе комплексноста, која речиси како да е преликана од животот. И затоа овој филм е интересен и тажен во својата трагичност, бидејќи не се потпира врз патетиката, туку многу горделиво го-

вори за трагичноста, за безумноста на човечките постапки, кои колку што се сплет на околности, толку во одреден спој на човечката и општествена констелација се неминовни. Филмот успева да се соочи со реалноста онаква каква што е, каква што понекогаш мора да биде, така што истовремено ја предизвикува и тагата, но и задоволството поради богатството на пораките вткаени во постапките, последиците, причините, иако би рекле доста предвидливо, намерно и помалку круто, за што ќе проговориме подоцна. Филмот го предизвикува, истовремено, и чувството на несогласување и неодобрување на моменти, но и она на неминовност, терајќи ве да ја сфатите бесмисленоста, а сепак не осудувајќи поради тоа. Ја носи играта со спротивности, која токму во својата суптилна нелогичност ги носи онаа вистинска логичност и оправданост. Има тука таква сложеност, која едноставно не ви дава да донесете заклучок, воведувајќи го сомнежот во секоја констатација во самиот миг кога е сервирана или предизвикана кај гледачот, токму онака како што и животот ја носи комплексноста во себе, станувајќи трагичен секогаш кога сакаме работите да ги поделиме на црно и бело. Тоа е невозможно, порачува авторот, играјќи си со човечките судбини. Нештата не се и не можат да бидат црно-бели, тие се сложени и само како такви и можеме да ги разбереме, ако воопшто е тоа можно.

Сценаристот и режисерот на ефектен начин ги испреплетуваат приказните, вметнувајќи динамика во градењето на конструкцијата на филмот, доловувајќи ја истовремената огорченост на Орхан и на Осман, тогаш и сега, испреплетувајќи ги судбините, допирајќи ги световите, навидум многу различни меѓу себе. И иако станува збор за два ракописа, два менталитета, за Македонец како сценарист и Белгиецот во улогата на режисер, сепак, филмот ја има својата компактност и во приказната, и во испреплетувањето на двата ракописа, без да се препознае риската граница во нивниот авторски пристап. Колку што се развива приказната и е сè побогата и покомплексна, толку и режисерот добро ја гради својата конструкција во која работите одат обратно. Почнувајќи од неколку приказни истовремено, тој полека нè запознава со ликовите, со хронологијата на настаните, стеснувајќи ја својата патека, за на крајот да создаде една, која, всушност, е силна токму поради својата концентрираност. Режисерот успева постапно и добро да ги одмотува приказните, да ги допре вистинските моменти на преод од едно во друго време, од една во друга приказна, но и вистинските моменти во кои тие ќе се спојат. Кога говориме за паралелата во поглед на карактерите и иконографијата, и сценаристички и визуелно, тие се доловени, но она што по малку дава чувство на наместеност во сето тоа, се крие во неприродноста на дијалозите, често речиси рецитирани, предвидени точно со одредена намера за да проговорот и да алудираат на некоја особина. Тоа, земено теоретски, е во ред, но не и визуелно, не и ефектно во комуникацијата со публиката, бидејќи поради неприродноста се губи моќта за идентификација и се губи спонтаноста во веќе споменатите придобивки, што се заканува да ги претвори во сопствени спротивности.

СОВРЕМЕН ФИЛМ И ПОКРАЈ ИСТОРИСКИТЕ РЕФЕРЕНСИ

Извонредно добро е замислена доминантноста на личните причини, кои го водат човекот и раководат со неговите постапки во првата приказна и оние што го окупираат секојдневието на современиот човек, а кои можат да се наречат глобални, оличени во демонстрациите и отпорот на Белгијците, на нивната енергична борба за своите права и подобри услови за живеење, и обратното, бидејќи глобалното, иако индиректно, е содр-

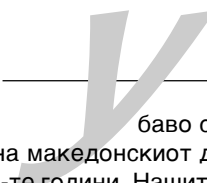
жано и во првата приказна, а личното се разбира и во нејзиниот втор дел. Интересна е паралелата и тука во неа испреплетена неминовноста на трагичноста, која ја носи тесноградоста, живеењето во затворениот свет на убедувањата и религиозната надмоќ, што е, впрочем, и денес на прагот на 21 век, глобално присутна во светот и единствена закана на стрмоглавување удолу. Затоа, рековме, може да се каже дека ова е современ филм, и покрај историските референци, или токму поради нив, филм со силни ликови подеднакви во својата енергичност, и покрај различноста на поднебјето што го носат. Но, тука се крие втората голема слабост на овој филм, а тоа се аматеризмот и неприродноста во глумата, ставањето акцент врз енергијата, кој не може да го прикрие отсуството на трансформација. Интересно е што тука воопшто не се работи за неискусни актери, туку, веројатно, за режисерска и снимателска постапка, за слики што се нижат по одреден ред, а не за филмско течение, за кажување на својата улога, а не актерство, не вистинска доживеаност. Можеби, најголемата природност успева да ја донесе Рик ван Уфелен, додека кај останатите актери се работи за, некаде подобра, некаде полоша, рецитација и добро фокусирана енергија, и тоа, пред сè, кај Љупчо Тодоровски, кај Виен, Еш, како и кај нејзината пријателка во Антверпен, додека навистина несмислено се одиграли или, да кажеме, уснимени улогите на: Лилиќ, Микиќ, Софија Куновска, па дури и на Рефет Абазии. Имено, сето тоа не се должи единствено на глумата, туку на поврзаноста, на преголемата наместеност за да се дојде до крајниот резултат. Филмот има фокус, но тој е создаден вештачки, и тоа е видно. Символиката со коњот и стариот Ислам Карахасан е силна визуелно, но слаба индикативно, бидејќи во себе ја носи контрадицијата на слобода, разузданост, отпор спрема ограничувањето, а сепак во нејзиниот коњаник е оличена силната ограниченост на едно време, на еден човек, силната злокоба... За жал, и во ефектноста на пејзажот се чувствува неприродното, додека извонредна егзотичност, навестување, понекогаш и закана, како и мистериозност и ориентални звуци, носи музиката на Белгисот Бо Спанк, која совршено се вклопува во филмот.

ЖИВОТОТ Е ЕНИГМА, ИГРА ИЛИ СУДБИНА

Сценаристот Слободан Деспотовски и режисерот Јан Хинтјенс прават интересна приказна за неколку човечки судбини, кои на моменти се само марионети втурнати во тие горливи општествени случувања, додека на моменти тие се главните протагонисти, кои доминираат на општествената сцена и се обидуваат да влијаат врз промената на нештата. Рековме, тоа е интересно замислен филм, кој ги содржи и историските референци, и современите, и универзалните, но она што ја намалува ваквата негова придобивка е преголемата предвидливост, преголемата крутост, наместените сцени и моменти, кои, всушност, се така замислени за да понесат со својата енергичност. Тоа не се случува, иако филмот докрај го држи вниманието, тоа не се случува бидејќи некако отсуствува филмичноста за сметка на една театарска постапка. Но рековме, филмот поттикнува на размислување околу многу проблеми, на интересен и продлабочен начин наметнува теми, носејќи ги своето влијание и допирни точки сè до денешнината, до современото живеење, до некој вид обид да се одговори на некои многу актуелни дилеми. Токму затоа, тоа е вреден обид и рековме, интересен документ, првенец на авторот Слободан Деспотовски, кој вели дека човекот може да биде добар и кога размислува за убиство, верувајќи во комплексноста на животот и неговата енигма, за која решение секогаш има, само треба упорно да се бара. □

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

ИСКУШЕНИЈАТА И НАДЕЖИТЕ НА КУСОМЕТРАЖНИОТ ФИЛМ (2000-ТА, ГОДИНА НА КУСОМЕТРАЖНАТА ПРОДУКСИЈА)



баво се сеќавам на восхитот со кој ги пречекувавме успехите на македонскиот документарен и кусометражен филм во средината на 60-те години. Нашите автори се враќаа од фестивалот во Белград, кој тогаш имаше реноме на една од највлијателните и најквалитетни филмски смотри во Европа, со златни трофеи и со награди, на чиј престиж можеа да му позавидат и ветерани со многу побогат опус и со творечки придонеси влезени во трезорите на антологиските кинематографски остварувања. Белград, се разбира, не беше единствената дестинација од која македонските филмски автори се враќаа како победници. Тие ги одмеруваа своите творечки сили и добиваа награди за покажаната уметничка храброст и во другите прочуени натпреварувачки центри во Европа, какви што беа Оберхаузен, Краков, Монтре итн.

Десетина години подоцна од Скопје се огласи уште една експлозија на творечки ентузијазам. Младите македонски документаристи и аниматори манифестираа во своите визи и сведоштва извонредна енергија на инвентивност, фантазија и естетички експанзионизам. Се приклучија нови имиња кон списокот на ветераните, кои овој статус го добија на возраст од неполни четириесет години и кои драмата на човекот, фрлен во безредието на социјалните, психолошките и моралните поместувања, ја откриваа низ една лична визура, оттурнати и самите од контекстот на својата традиција и култура. Покрај многукратните лауреати, прифатени во својата средина, но и во другите кинематографски центри, како најавувачи на скопската документаристичка школа од шеесеттите години (Трајче Попов, Кочо Недков, Бранко Гапо, Димитрие Османли, Мето Петровски) сега на сцената на естетичките битки и преобразби, се појави со еден можеби порурбан и покосмополитски сензибилитет, генерацијата на авторите, готови во дијагнозата на општествените аномалии да го впишат и сопствениот

конформизам. Во оваа група млади документаристи своето челно место побрзаа да го добијат Столе Попов, Коле Манев, Владимир Блажевски, Антонио Митриќевски, Лаки Чемчев, Митко Панов, но и аниматорите Петар Глигоровски, Дарко Марковиќ, Боро Пејчинов, Афродита Марковиќ и други.

Требаше да дојде крајот на милениумот, па оваа атмосфера на творечки провокации и надежи, заборавени и напуштени уште во осумдесеттите години, повторно да заживее. Таа изнурна како ново ветување од подножјето на молкот, на рамнодушноста и на летаргијата, и вивна во сферите кои во овој момент навистина не можеме да ги оквалификуваме како творечки зенит, но сосема е сигурно, дека оттаму послободно се дише. Во овој квалитативно нов амбиент младите автори имаат нешто што нивните претходници не го познаваа ни во практиката, ни како можност за комуницирање на нивното дело со гледачите, со продуцентите и со критичарите. Тие, имено, имаат право на грешка без да полагаат - освен пред својата совест, сметка за предрасудите во кои толку лесно се упаѓа, за заблудите и превидите на кои, од своја страна, не се имуни ни најголемите имиња од светот на уметноста. Впрочем, секогаш кога уметникот знае дека грешката не е еретичко зло, има поголема слобода на дејствување, а неговата визионерска храброст непречено се „осоколува“. Во новиот амбиент младите автори како да влегоа подготвени во битките со недоумиците, колебањата, па и незнаењата, земајќи ја како сојузник аксиомата дека во таквите пресметки, талентот не може да добие посериозни повреди.

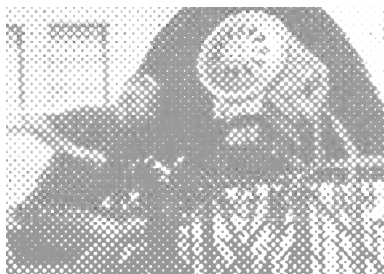
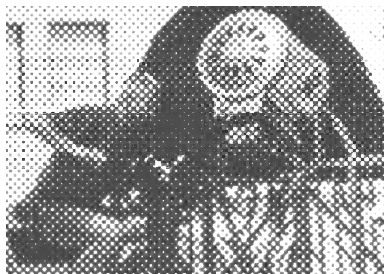
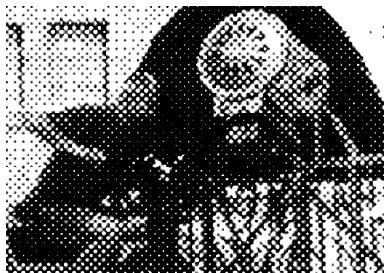
Како и да е, 2000-та година ја означи обновата на кусометражниот филм. Таа со еден огранок од својата експанзија ја оживеа и традицијата, небрежно запоставена и запуштена во последниве две децении, не само од страна на општествените институции задолжени да ја негуваат културата, не само од страна на државата која, пак, никогаш немала слух за креативниот дух на културата, освен за нејзините резултати што во времето кое ќе го избере како корисно, ги присвојувала како своја заслуга, туку, што е парадоксално, и од самите филмски работници. А прекинувањето на континуитетот, колку и да се залажуваме со претпоставката дека ќе ги надоместиме сите пропусти во моментот кога пак ќе живне продукцијата, не може да не се одмазди.

Речиси и не треба поголемо внимание за да констатираме дека драматизмот на темите на документарната продукција до осумдесеттите години, проблемскиот контекст на нивните содржини, критичкиот патос и нескриената љубов спрема социјалното битие на човекот, толку длабоко вработени во поетиката на македонскиот документарен филм во периодот за кој зборуваме, небаре, останаа замрзнати во некое далечно минато. Тоа е тој одмазднички меч со кој нè казнува гаснењето на традицијата, прекилот на континуитетот и одлагањето на задачите на културата за некое посреќно време во апстрактната иднина.

Тоа, се разбира, не значи дека тематските преокупации на новите генерации документаристи и автори на кусометражни филмови, треба да се отпишат како некорисни за нашата традиција или како натрапници во нашата култура во која заскитале талкајќи по крстосниците на тугите традиции и култури. Тоа се квалификации кои во најмала рака го отсликуваат отпорот спрема новите авторски светови, новите интерпретации на стварноста и новите визии.

Па сепак, не може да остане незабележан еден симптом кој заслу-





жува анализа, иако во оваа пригода не сме во состојба да ја направиме, поради сеопфатноста на аспектите кои што таа ќе треба да ги проучи. Тоа е симптомот на fascinacijata од естетичките обрасци што ги пласираат како иноватни некои движења и школи во Европа и Америка, поникнати во крилото на независниот филм. Станува збор за она класично недоразбирање кое често завршува со жалови конфронтации. А всушност проблемот, ако и постои, е мошне едноставен. Мене ми се чини дека темата на нашиот човек, на неговата историја и борба, на отпорните сили што ги наоѓа тој во својот ум и во своето срце, на неговата уметност, на религијата и на фолклорот не можат да најдат автентичен интерпретатор во поетиката на спот-културата и да се сместат во рамките што ги пропишува таа.

Ориентацијата на младите македонски автори фасцинирани од естетиката на арт-филмот не треба да се обвинува како сурогат увезен од пазарите на кои се распродаваат остатоците на манифестите од типот на Догма, кога тие по вокација имаат интерес за теми од урбаната средина или за содржини и идеи што во една или во друга варијанта ги среќаваме во секоја средина и во секаква цивилизациска констелација.

По сè изгледа новите генерации македонски автори имаат токму такви афинитети и тие ја делат, речиси, опсесивната љубопитност на младите гледачи за кошмарот што го предизвикува дрогата, за темите на осаменоста, изолацијата, за злото на сидата или тревогата на сексуалните фрустрации. Се чини дека нив помалку ги интересира проблемот на невработеноста, иако овој фантом ги прогонува токму нив, стравот на нивните родители дека ја губат самопочитта, достоинството и над сè, вербата во иднината.

Таа црта на нихилизам и алиенација кај младите филмски автори наоѓа израз во сомнамбулските визији на еден Огнен Димитровски, чиј кусометражен игран филм, ТУНЕЛ, грчаво ги издвојува од реалистичкиот контекст халуцинантните состојби на еден млад човек, разболан од сида. Иако емоционалните трауми низ кои минува тој нема во ниеден момент да станат предмет на нарацијата; авторот, имено, повеќе го интересираат изнудените гестови на игнорирањето на болеста и смртта со кои парадно кокетира унесрекеното момче - тие сепак ќе станат посредници на метафизичките промени на ролјите што си ги доделуваат двајцата пријатели и ќе го отворат патот од зоната на животот во која царуваат болката, стравот, убавината и поразот во зоната на смртта.

Оваа визија на мачни халуцинации е многу сродна со визијата на авторот на репортажната ескиза ИЗЛЕЗ, Борјан Зафировски. Тегобноста и очајот на халуцинациите не можат да се артикулираат ни како најлабава метафоричка верига, но сеедно, тие ни го доближуваат светот на бунилото, речиси, до пред очи, па така можеме со бистра глава да ги евидентираме парадоксите на авторовата во-

кација, неговите грешки во режисерската постапка, неговите заблуди и предрасуди. Комуникацијата којашто еден од ликовите на филмот ИЗЛЕЗ сака да ја оствари со надоврешниот свет, преку Интернет, е само безволен изговор на младият човек, тој пред неговите растроени сетили да ја скрие својата издвоеност од луѓето, својата беспомошност и страв дека никогаш веќе не ќе може да воспостави комуникација со нив. Сцените на наркотичките баханалии во кои секој од уживателите на отровните супстанции е повлечен и скриен длабоко во својата осаменост, се најстравотното сведоштво за деградирањето на сето она што им го дал Господ Бог на овие млади луѓе, во нивната потрага по своето место под небото. Во распојасаноста на младите тела се огледува унижувањето на талентот, убавината, радоста, љубовта, способноста да се живее еден покрај друг. Кога ќе се подготвите да давате суд за силата на експресивноста на овие глетки, внимавajte да не упаднете во стапичата на опсерватор кој не ја разликува грубата реалност на неартикулираната стварност, од облкуваната и драматизирана филмска реалност.

Ни филмот на Марија Џицева, МИС АМНЕЗИЈА, не ја избегна, во вокацијата на синдромот на амнезијата, ереста на произволноста и лошото драмско алиби за непознавањето на мотивите на нашата заборавност, која веројатно е второ име за изгубениот идентитет. Една млада девојка, се вели во каталогот, не знае ништо за себе, па во намерата да дознае која е, од каде потекнува и зошто се нашла во паркот крај гулабите што неразбирливо гугуткаат и на свој јазик го опишуваат мракот во које е заробена таа, ја прифаќа понудената помош на некој непознат минувач. Тој, можеби, е спасител и добротвор, а можеби манијак или нејзин алтер его кој вчас може да се претвори во несфатен и отфрлен избавител. Но, ако драмскиот лик е во амнезија, како што тоа често се случува во криминалистичките драми, или во т.н. психоаналитички филмови, гледачот останува буден свидетел на дејствието што е под или надвор од контрола на носителот на соодветното дејствие. Него авторот не може да го принуди да го сподели кошмарот на состојбата во која се нашол драмскиот лик. А младата Марија Џицева како да сака да го постигне токму тоа, да нè турне во вителот на заборавот од кој никако не може да се избави нејзината хероина. Интересно е како Марија Џицева, на која никако не ѝ недостигаат визуелна култура и чувство за стилска конзистентност, успева во оваа кратка приказна да најде толку скривници за идентитетот на младата девојка и во таа мижитатара со трпението на гледачот, да не се потруди да ја симне маската на емоционална пустош од нејзиното измачено лице.



Опасноста од наративната инертност која ги умртвува ликовите на МИС АМНЕЗИЈА и ги претвора во безегзистенцијални симболи, мошне вешто ќе ја избегне Маја Младеновска во алегоричната ХОФМАНОВА, 13. Нејзе ѝ пошло од рака да му даде на главниот лик од својот филм, осамен и исфрустриран работник, извесна драмска подвижност. Оставен сам, без минато и иднина, овој човек не може да се справи со стварноста, па затоа безглаво јуриша во соништата, пробивајќи ја во таа упорност границата на

реалноста. Кога во еден убав ден нему ќе му пристапи ѓаволот со понуда да му ги исполни неговите потајни еротски желби, тој го прифаќа неговото присуство како факт, несекојдневен и далеку од логиката на нештата, но сепак факт.

Но, ако Маја Младеновска успеала да воведо колку-толку, цврста и конзистентна драмска конструкција на приказната и во улогата на сценарист успешно да го положи испитот, тоа не би можеле со сигурност да го кажеме за нејзината улога на режисер. Таа не успеала да му даде облик на фантастичното и бизарното да го издвои или да му го спротивстави на реалното. Не успеала, исто така, да воспостави колку-толку успешна соработка со актерите кои на моменти - а особено Диме Илиев, се однесуваа како збунети почетници.

Од кусометражните играни филмови снимени во изминатата, 2000 година, треба да се издвои дебито на Теона Митевска, фантазмагоричната ВЕТА. Тоа е мошне мрачна, но убедлива слика за светот што нè опкружува, визија, која, како лош сон, се обидуваме да ја изгониме, но таа упорно нè следи, надвисната над нашите глави како Дамоклов меч. Лоцирано во еден фантомски автобус кој сообраќа по библиската земја македонска, дејствието на филмот е ограничено на намерата да направи вивисекција на психозата на стравот, бунилото во кое запаѓа човек соочен со фантомите на војната, и на апокалиптичната готовност да се дочека судниот час. Осмис-

леното кадрирање, инвентивната камера која апсорбира цела гама на темносиви и згаснати бои го претвора автобусот во кошмарен подвижен објект заскитан во пустелиите на осиромашениот и изјаловен пејзаж. Таа застрашувачка визија не добива секогаш поткрепа во драмската структура на приказната, чии сужејни разграноци остануваат енигма која ни е препуштено сами да ја решаваме. Но затоа, пак, играта на актерите е навистина доведена до професионално совршенство кон кое нашиот филм не навикнал да се стреми.

Режисерски помалку инвентивен, но интригантен, во прв ред, поради актуелизирањето на идејата за мешањето на времињата и доцнењето на настаните, е делото на Васил Христов ПИСМО. Талентот на овој млад човек, меѓутоа, ќе добие незапиралив полет на визионер во алгоријата СУДИЈА. Иако снимен во Холандија, во бизарниот амбиент на сивото нордиско поднебје, филмот се доживува како мошне интимно сведоштво. Нема да претерам ако кажам дека во неговата поетика е врасната како неодгатлива тајна, и страста на медитеранската веселост, и мудроста на ориенталната филозофија, и култното обожување на убавината кај античките трагичари, и стравот на племенските култури, и магијата на древните цивилизации. Сужејната основа на филмот СУДИЈА ја сочинува натпреварот на двајца ривали од кои секој ја разгорува желбата да стане победник, со страст што се изобличува во крвожедност. Васил Христов ја градира силата на надојдената омраза со мајсторство на уметник, кому чувството за ритам му е длабоко вродено. Тоа ќе го забележите и во кадрирањето, и во монтажната постапка, и во менувањето на плановите, но над сè, во развојот на приказната.

Во разноликиот мозаик на кусометражната играна продукција од изминатата година, свое место зазема и драмата ГЛАС на Филип Апостолски. Во оваа историја за деградирањето на сите морални вредности во периодот што го нарекуваме транзиција, се вкрстуваат, со нешалантност што понекогаш изгледа избрзана, елементи на социјалната драма, на криминалистичкиот филм, на репортажата, па и на мелодрамата. Сижето на ГЛАС



е земено од рубриките на црните хроники и тоа, како што рековме, ги осветлува со реторика која ги унапредува од стилистичките вежби само за едно скалило, аномалиите во работата на еден високотиражен весник. Победата на правдата и на моралната храброст, по исцрпувачката борба во која без никакви скрупули учествуваат корумпираните босови, министрите и обезглавените новинари, се доживува како очајнички крик по времињата кога филмот ја величеше храброста на анонимните херои.

И документаристичките жанрови, како и играната кусометражна продукција од изминатата година, им дадоа многу причини на хроничарите да се запрашаат на што се должи оваа производна експанзија. Факт што радува и ве тера на размислување. Веќе забележавме дека една од одликите на младите документаристи се нивните огради од поетиката на критичкиот реализам, толку омилена во преокупациите и резонанците на нивните колеги од изминатите децении. Но губењето на трагите на оваа естетика не е и единствената консеквенца на прекинатата традиција. Кога ќе се загледаме малку повнимателно не само во содржинската, туку и во жанровската структура на документарните филмови што младите македонски документаристи ни ги претставуваат како слика на своето време, значи не само во живата супстанца на предметот, туку и во неговиот контекст, лесно ќе ја насетиме тенденцијата на дисперзирање на изворниот документ и на неговото дислоцирање од сферите на стварноста во сферите на апстракциите.

Погледнете ги, на пример, филмовите ГАЈДА и КАВАЛ, и двата во режија на Игор Иванов, автор на извонредниот арт-филм ЧАСОВНИК со кој ги придоби симпатиите на своите врсници и на критиката пред неколку години, и ќе забележите некои необични трансформации на самиот поим документ. Единствено што на овие два филма може да им се припише како автентично сведоштво е опojниот звук што го произведуваат двава инструмента. Сите интервентни докази за потеклото на неговото волшепство, какви што се: инсценациите на ритуалните сеанси, иконографски и снимателски намерно спротивставени на древните ликовни композиции, илустрациите на звукот со глетки на раскошните пејзажи, уфрлувањето на реквизити од урбаната средина во глетката на руралниот амбиент, само го раступуваат документаристичкото ткиво на сведоштвото. А тука е и елегичниот повик по митовите скриени во минатото, но пожелни и потребни, па затоа и насилно втурнати во идиличното милје ишарано со автомобили, со заводливи женски силуети костимирани од фундусот на модерните бутици, со коментари чија академска реторика наместо да нè доближи, нè оддалечува од магијата на звукот на гајдата и кавалот. Не знам дали духот на вечноста, раскошно отелотворен во писокот на гајдата, може толку лесно да се насели во декорираниот амбиент каде што таткото го учи сина си на магијата со вештина на која, затоа што се стекнува со невидена леснотија, едноставно не



и веруваме. Или, пак, тоа е судбината на запретаниот, невидлив, копнежливо повикуван дух: или да го изнудиме како со гласот на гатачка неговото присуство, па макар и не му верувале, или да го оставиме да исчезне во витлите на минатото. Оставам дилемава да ме тишти и кога ја делаам со преостанатите почитувачи на талентот на Игор Иванов, и кога останувам сам со неа.

Во секој случај, светот на уметноста и магијата на нејзиното раѓање мене ми станува поблизок во визијата што ја кристализира Љупчо Тозија во лирски факт. Како што кажува и самиот наслов на неговиот документарец КОПНЕЖ ПО ГЛИНАТА, уметноста оживува од допирот на творецот со мртвата материја, глината, и тоа дали демонско или ангелско братимење, тоа мазнење на глината, тоа галење на тукушто подадените и оживеани облици го донесуваат на свет ремек-делото на духот, на фантазијата и на волјата. КОПНЕЖ ПО ГЛИНАТА, жанровски, му припаѓа на документарниот филм, но, во тоа нема сомнение, неговата визија се излева преку жанровските рамки и прегради на сведоштвото и почнува самостојно да живее со своите непознати цели, битки за место во вечноста и нови митови.

Од другите документарни филмови, снимани во изминатата година, ќе ја издвоиме, како пример во кој монолитноста на жанрот е доведена под сомнение, елегичната импресија на Лаки Чемчев, ЕЗЕРАНИ. Еден од стилистичките белези што на некој начин и го издвојува овој филм од преостанатиот опус на Лаки Чемчев е снимателско-монтажниот лиризам, кој



понекогаш дури и на штета на контекстот, доминира над сите други изразни елементи. Така ќе се оствари парадоксот - лиризмот да ја проголта навестената идеја дека забраните, разделбите и границите нема никогаш да бидат избришани од нашето паметење на историјата.

Најблиску до концептот на класичниот документарен филм во новата македонска продукција е делото на Маја Младеновска, РОЗА. За разлика од жанровските и стилистички тешкотии на кои се изложила самата во ХОФМАНОВА, 13, овде младата режисерка одбрала за свои опсервации една потресна човечка драма. Во судбината на хендикепираната Роза Мојсовска, Маја Младеновска најде добра причина - крикот на унесреќениот осаменик да го направи близок до нашето срце, да ја хуманизира без сентименталност тагата на осакатените Божји рожби, турнати во изолација и заборавени од своите блиски. Но Маја Младеновска не ја завршува приказната за несреќата на својата хероина со верувањето на мачениците дека и за нив има место на земјата, дека Господ ги создал такви поради причини што ги знае само Тој. Таа во сликата на својата хероина која во завршните кадри од филмот ќе нè изненади со својата храброст, не им става крај на можностите на класичниот документарец да ги отсликува фактите во нивниот изворен облик, туку поттикната можеби од силата на верувањето на унесреќената Роза, успева да ја најде спрегата на човекот и страдањата, на борбата и помирливоста. Таа во трогателните исповеди на својата хероина ја наоѓа онаа светлосна точка во која се среќаваат и се поистоветуваат стварноста и уметноста. □

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

7 + 7

(КУС ПРЕГЛЕД НА МАКЕДОНСКИОТ КРАТКОМЕТРАЖЕН
ФИЛМ 1999-2000)



оследните две години од минатиот (20-ти) век, или пак, да речеме - последните две години од изминатиот милениум, беа повеќе од плодотворни за македонската краткометражна продукција. Тоа може слободно да се каже, имајќи предвид дека во овие две години беа изработени десетина краткометражни играни филмови, нешто помалку документарни, а и неколку други - нешто поинакви по форма и израз - краткометражни филмови...

Посебно за радување е фактот што се снимени толкав број кратки играни филмови, бидејќи токму оваа филмска форма е вистинскиот пат за пројава на новите филмски имиња и автори. Преку оваа филмска форма, младите автори, општо, имаат многу поголема можност да снимаат, а со тоа и да ги покажат своите умеења, интереси и стремежи во филмот.^{*)} Имајќи предвид дека нашата национална кинематографија, во суштина, нема финансиски средства за да експериментира давајќи им проекти на недоволно афирмирани (или подобро кажано - недокажани) автори, во смисла тоа да им биде прв или втор проект во кариерата воопшто; но, таа можност ја има во кратките играни проекти. Така, со зголемувањето на нивниот број, повеќе автори ја имаат можноста да ја докажаат својата фактичка способност (или пак не) и зрелост (или пак не) за работа на поголеми проекти. Во секој случај, краткометражниот филм стои како сегмент со непроценлива важност во нашата национална кинематографија.

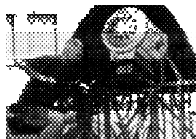
* * *

Во овој осврт е направен еден сосема кус преглед на седум краткометражни играни, и исто толку други краткометражни (документарни и, да речеме, еден вид „хибридни“) филмови работени во текот на 1999 и 2000

година, повеќето од нив завршени токму во последната година од минатиот век, односно во последната година од изминатиот милениум - 2000-та година...

Спектарот на теми, интересирања и пристапи е доста широк и различен од проект до проект. Речиси секој од филмовите си носи по некоја своја специфика, што делува многу задоволувачки од аспект на понудата што ја остваруваат не баш малиот број на (претежно) млади и старо-нови имиња во нашата национална кинематографија... Оној што навистина го сака филмот - или уште подобро: оној што навистина го сака и стои на страната на македонскиот филм - не може а да не се радува на фактот дека, и покрај сите тешкотии и кор-сокаци во кои се наоѓаше и се наоѓа нашата кинематографија, таа сепак е сè подалеку од стагнацијата и летаргијата што едно подолго време ја имаше зафатено; факт е дека се работи. Сè почесто се снима: значи, надеж има. Сè повеќе и повеќе. Во таа смисла, мора да се спомене и тоа дека дистрибутерите и прикажувачите, исто како и публиката - како да го зголемија својот интерес за домашниот филм, а следствено и за филмовите за кои ќе стане збор во овој преглед. И тоа стои - како момент за радост и задоволство за секој што го сака филмот. А особено за оние што, пред сè, сакаат да го видат и нашиот филм во глобалното филмско семејство, онаков каков што треба да биде: со современ менталитет, усогласен со светските трендови и тенденции, но сепак свој - со колоритот и богатиот дух на нашето поднебје...

* * *



1. ЗА КРАТКОМЕТРАЖНИТЕ ИГРАНИ ФИЛМОВИ

Кога зборуваме за краткометражната играна понуда, прво што треба да се спомене е тоа дека непобитно преовладува тенденцијата кон урбаниот филм, и кон филмски форми што го носат современиот менталитет и духот на новото време. Помалку или повеќе, таа тенденција се провлекува речиси во сите проекти, освен во еден мал дел од нив. Влијанието на новите трендови, помалку или повеќе успешно аплицирани, е јасно видно. Од технички аспект, филмовите се на завидно високо ниво; од аспект на тематиката, изненадува разновидноста; од аспект на авторската инвенција и експеримент нема некои значителни пројави, и покрај дилемата колку самата кратка форма дозволува такво нешто; итн. Но, да почнеме без некој посебен ред:

- Филмот ПИСМО на нашиот филмски „гастербјатер“ Васил Христов е филм со супериорна техничка изведба. Режиерот ја води приказната со извонредно рафинирано чувство за филмскиот *suspense*, иако самата приказна на моменти делува непотребно развлечена. Иако тоа донекаде може и да се оправда со фактот дека се работи за една фантастично-мистична филмска приказна - обработена во манир на психолошка драма, сепак тој впечаток останува. Но затоа, играта на камерата и извонредното кадрирање надополнуваат во најдобра можна мера. Не може а да не се спомене и прекрасната фотографија на Владимир Самоиловски, која успева не само да кореспондира со начинот на филмската нарација на Христов, туку во огромен дел и ја твори истата. Посебно во функција на комплетната атмосфера на филмската приказна... Што се однесува до актерската игра, наспроти видно добриот перформанс на Емил Рубен, Бранко Ѓорчев малку преглумува во театарски манир, што малку одзема од уверливоста на самите дијалози. Со

тоа повторно се навраќаме на разликата меѓу филмскиот и театарскиот начин на актерска игра: старата „болка“ на нашите актери (кои, сепак, најголемиот број од своите ангажмани ги имаат во театарот, а многу поретко во филмот), кога мора да ја разликуваат актерската игра во однос на самиот медиум; но, не смее да се заборави и фактот дека тоа е, исто така, и „болка“ на нашите филмски режисери (ако тоа не е првенствено и нивна должност), кои сепак, мора да ги внесат своите актери во филмскиот медиум и во начинот на актерска игра потребна за истиот. Но, сè на сè, ПИСМО е најверојатно еден од најдобрите филмски краткометражни остварувања во последно време, а Васил Христов се покажува како еден од авторите достоини и подготвени да работат и поголеми филмски проекти.

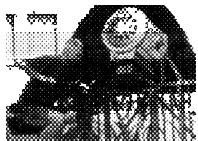
- ♦ **ХОФМАНОВА 13** на Маја Младеновска е филм што, исто така, располага со силна и високо издржана нарација, но од друг вид: со извонредно избалансираната комбинација на динамични и пасивни делови на нарацијата, Младеновска повеќе инклинира кон (условно земено) трилерскиот концепт на филмско раскажување, не внесувајќи жанровски нешто посебно ново, или специфично авторско - но затоа, авторската специфика е видлива во говорот на камерата и во кадрирањето, како и во односот спрема ликовите во приказната. Особено во инвентивното прикажување на двојноста на карактерот на носечкиот лик - успешното филмско визуелизирање на неговиот надворешен *versus* неговиот внатрешен живот. Кон тоа, огромен придонес дава и одличната актерска игра на Диме Илиев во главната улога, кој извонредно кореспондира со камерата, како свежо изненадување во однос на вообичаениот актерски проблем којшто го елабориравме погоре. Исто така, и актерската игра на Мајда Тушар не заостанува многу, што од своја страна дозволува да се претпостави дека и режисерско-актерската врска функционира доста добро, ако не и одлично. И овој филм заслужува пофалби, и покажува дека името на Маја Младеновска како филмски автор нема да мине незабележано, туку напротив: ветува еден голем потенцијал и надеж.



- ♦ **ТУНЕЛ** на Огнен Димитровски, пак, изненадува со неколку моменти. Како прво, со несекојдневно комплексното „сичеирање“ на филмската приказна, што е вистинско освежување во македонскиот филм, и видливо поместување кон новиот филмски израз; како второ, со храбрата игра на црно-белата и колор фотографија, одлично сработена од страна на неговиот директор на фотографија, Дејан Димески. Со добрата игра на актерската екипа, одличната монтажа и кадар, како и со добро смислената приказна со вистински современата тематика, филмот ќе беше само за пофалба, ако при крајот на филмот авторот не паднеше во најстарата стапица на раскажувањето, којашто постои откога постои првата форма на раскажувачката уметност (значи, нема постара) - а тоа е стравот од тоа случајно да не не бидеш добро разбран, па се **преобјаснуваш** себеси. При крајот на филмот, приказната запаѓа во непотребно објаснување (од типот: ако некој не разбрал, сега ќе ви објасниме...), па со филмски недозволива редувантност се навлегува во **раскажување** на веќе **покажаното** претходно, за на самиот крај да се даде дури и поука, **наравочение** (!?)... Така, на крајот Димитровски навлегува во една нагласена дидактичност (повидлива дури и од онаа во американските телевизиски „едукативни“ филмови) што разорно ја подрипа претходно постигнатата естетика на филмот во целост. Сепак, во

крајна линија, со превозмогнување на тој страв од можната немоќ на филмската публика за апсорпција на прикажаното (значи, без нејзино потценување), како и со корекција на авторскиот став во однос на филмската порака, Огнен Димитровски, без сомневање, ќе може да претендира како автор на кого нашата кинематографија може да смета во блиска иднина.

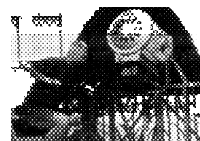
- ▶ PUPPET SHOW на младите режисери Александар Русјаков и Димитар Оровчанец е филм што се разликува од другите по специфичноста на авторскиот зафат. Во која смисла? Првенствено, во смисла на една инвентивна игра со изразената лиричност во филмскиот израз, од една страна, и сировоста на силната реалистичност на кадарот, од друга страна. Или, пак, воведувањето висока динамика во филмската нарација (на моменти), наспроти преовладувачкото пасивно водење на приказната, од друга страна. Тоа успешно го одликува авторството и авторскиот печат на Русјаков и Оровчанец го прави препознатлив. Тука е и одличната фотографија на Димитар Попов, можеби и една од најдобрите во овој избор, фотографија којашто додава многу на лиричността на филмскиот израз. Сепак, авторскиот печат сам по себе не може да го износи и оправда филмот во целост, и докрај. Дури и ако на тоа ја додаме добрата актерска игра, особено на Верица Недеска и Владимир Ендровски - Љац, тоа сепак не може да го прикрие и да го надополни проблемот на недостаток на мотивираност на носечкиот лик во самата приказна (отсутниот сеприсутен придвижувач на целиот заплет) - лик премногу ефемерно и недоволно добро прикажан од наративен аспект. Нафрлен на самиот почеток на приказната, тој лик што, всушност, треба да биде еден *spiritus movens* на целото дејствие и единствена негова причина. Но, тој е прикажан бегло, без основните мотивациски елементи: без неговата лична мотивираност како лик, и без неговиот однос со носечкиот женски лик. Без двата есенцијални моменти за мотивираноста на целото дејствие, ја отсекува можноста за вистинско емпатирање на реципиентот. Така, за време на целото течение на филмот се чувствува тој недостаток. Приказната, на тој начин, ја губи својата уверливост, самиот филмски *suspense* губи од својот ефект, и се чувствува беспотребна и немотивирана ретардација на филмскиот израз. А тоа е веќе, апсолутно, проблем на филмот во целост. Затоа, и покрај веќе видливо изградениот авторски израз на Русјаков и на Оровчанец, се добива впечаток дека како режисери, и покрај талентот што несомнено го поседуваат, треба да обрне малку повеќе внимание на критериумите што една филмска приказна мора да ги исполни, за да се добие, несомнено, добар филм.



- ▶ EXIT на Борјан Зафировски, во овој избор, е несомнено еден од филмовите што најеклатантно ја изразуваат тенденцијата кон новиот филмски израз и современиот филмски урбан менталитет. Филм снимен во информатички техно-манир, и со многу одлики позајмени од новиот „техно“ видео-арт, донесува доста ново во нашата кинематографија. Богато и целисходно исполнет со звук што апсолутно кореспондира со самата приказна, за овој филм може да се каже и дека нема свој пандан кај нас. Интересно и возбудливо искуство за сетилата, особено за сетилата на младите генерации со современ менталитет. И сè си функционира на свое место, барем во релација: **што кажува филмот versus што покажува филмот**. А што кажува, а што покажува овој филм? Самата приказна е доста едноставна, и е линеарна. Така е и претставена. Сегментарно во визуелна смисла, и речиси линеарно во семантика.

Без некоја поголема наративна инвенција, и со една единствена и јасна порака... А кога имаш само **едно нешто** да кажеш, и ништо друго, тогаш не може да имаш некои проблеми со тоа **да бидеш** јасен, но... затоа, ќе имаш проблеми со тоа како **да не бидеш** премногу прокламативен, да не речам претерано *рекламативен*. А тука имаме и уште еден проблем: како да бидеш апсолутно нов, а да останеш свој? Тоа е првото прашање со кое се судруваат сите што сакаат да бидат *апсолутно модерни*. Оние што ја оставаат својата традиција и корени таму некаде зад себе, губејќи се себеси и сето она што ги прави посебни и различни од глобалната „меласа“, се претвораат во мимикрија на туѓото, во кое не можат да бидат - оригинални. Таа опасност, и покрај технички многу добро решениот и изведен филм, Борјан Зафировски не успеа да ја избегне. И иако тоа можеби е проблем најмногу од етичка природа (комплетно прегрнување на туѓото и отфрлање на своето), тој проблем длабоко засега и во естетичката природа на авторот и неговото дело. Бидејќи, без **вистинска етика** нема ни **вистинска естетика**... Тоа е една од големите вистини во секоја уметност. Па и во филмот. За Зафировски, најверојатно, останува само да си го реши проблемот на идентитетот, па нека е и само авторскиот идентитет, и мислам дека другото, што во најголем дел веќе го има, ќе си дојде само по себе.

- ♦ ГЛАС на Филип Апостолски е филм со строго класични квалификативи од кој било аспект. Филм изработен со најкласичен метод, во најкласична форма, и со најкласичен филмски и жанровски израз. Една класична детективно-трилерска приказна обработена во еден век, од кој било аспект гледано - застарен манир. Злосторник, жртва, злосторник-жртва, мал заплет, предвидлив расплет, и сè веќе видено... Самата затврдена форма не дава никаков простор за изразување на индивидуално, а уште помалку оригинално авторство... Дава само простор за докажување на „занаетчиското“ умење, можеби. Но, тоа е далеку од оригиналност, а уште подалеку од уметност. За Филип Апостолски ова можеби е само обид, испробување на себеси од технички, „занаетчиски“ аспект; ако е тоа така, тогаш најпожелно за него ќе биде што побргу да излезе од фрустрирачките рамки на одамна затврднетите и превозможнати форми, и следниот пат да се обиде да смогне храброст, и да се обиде да му пристапи на филмот со едно **ВИСТИНСКО** авторство.



- ♦ МИС АМНЕЗИЈА на Марија Цицева е, според авторот на овој преглед, несомнено најслабиот филм од сите претставени досега. Со семантички сосема затемнета приказна, со еден вид лиричност што опасно се доближува до патетика, со непотребно развлечено дејство и вишок сцени, дискутабилна камера и уште подискутабилно кадрирање, во овој филм може да им се даде признание на напорите на актерите за нивниот, сепак залуден, труд - бидејќи, за тој труд да не биде залуден, и за некоја ролја да се изигра добро, треба да се има **нешто** и да се изигра. А во овој филм баш и нема нешто многу да се изигра. Не постои ама баш ниту еден момент каде што може да се види, да се насети, или барем да се нагаѓа мотивацијата - како на ликовите, така и на самата приказна во целост. Затоа филмската нарација е празна, и сето наликува на она одамна превозможнатото *l'art pour l'art*, уметност само заради уметност... а тоа **дефинитивно** не е уметност. Приказната стои како енигма за која нема решение, затоа што нема ни минимум доволни

МИС АМНЕЗИЈА
(2000)



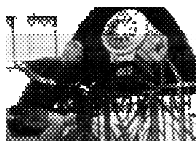
услови и елементи за таа да биде решлива. Донекаде, авторскиот израз на Марија Цицева и делува оригинално, односно мимикрира оригиналност; а за тоа да престане да биде само мимикрија, Цицева ќе мора малку да поработи на проблемот на есенцијалната нарациска мотивираност на ликовите, како и мотивацијата на дејството и самата приказна.

- ◆ Има уште неколку филмови, кои, најверојатно, требаше да бидат дел од овој преглед, како што се, на пример, филмовите: БЕТА на Теона Митевска, 1/4 на Атанас Георгиев, итн. Но, за жал, авторот на овој текст, од овие или оние причини - до моментот на пишувањето на текстов - не успеа да ги изгледа... За овие филмови, најверојатно, во некоја друга прилика.

2. ЗА ОСТАНАТИТЕ КРАТКОМЕТРАЖНИ ФИЛМОВИ

- ◆ РОЗА е еден документарен проект на младиот филмски автор Маја Младеновска, за чиј игран проект веќе зборувавме погоре. Ова е филм што ни дава увид во нејзините интереси и преокупации од аспект на филмската документаристика. Самата филмска приказна за хендикепираната девојка Роза, е дадена и презентирана речиси без никаква техничка шминка - адаптиран колорит на филмската фотографија, изместени кадри или ракурси на камерата, или какви било дополнителни филмски ефекти. Но, тоа сосема кореспондира со филмската форма на чистата документаристика. Посебно ако се забележи дека самата тематика што е избор на оваа авторка е доволно силна сама по себе: млад хендикепиран човек што го превозмогнал својот хендикеп, го нашол својот вистински пат низ животот и внатре во себе си го нашол својот мир... Иако изборот на ваква тематика, најчесто (или поточно: речиси секогаш), се покажува извонредно благодарен од аспект на приемот, како и од аспект на контактот на филмската публика со делото, таквиот избор секогаш е силно поврзан и со одреден број несакани исходи. Маја Младеновска, како автор, успева да ги согледа опасностите од навлегувањето во пренагласен сентиментализам, или, што е уште полошо, во непотребна патетика во градењето на филмската приказна - што можеше да се пројави со употребата на какви било дополнителни филмски ефекти. Бидејќи, приказната (сама по себе) е доволно - ако не и отповеќе - потресна и длабоко емотивна... Така, најголемиот дел раскажувањето на приказната ѝ е даден на располагање на девојката Роза, додека филмскиот автор се задржува само на прикажувањето, односно илустрирањето на нејзината нарација. Авторската инвенција се насетува само во воведувањето на приказната, каде што Младеновска не му дава на реципиентот да сфати за што се работи во филмот, туку ненаметливо, сè до еден момент, гради мал *suspense*, а самиот момент на препознавањето на вистинската тема и приказна (поконкретно - на самата Роза), е изведено деликатно, но впечатливо. Сè друго, атмосферата, пораката, како и начинот на нивното презентирање, е изведен како да е само еден вистински дел од природата на девојката Роза. Така, овој филм е еден солиден презент на класичната, реална документаристика, со минимум авторска интервенција. Сè на сè, Маја Младеновска и во овој случај ја покажува својата подготвеност за сериозна работа во филмот општо.

- ◆ АЈДЕ ДА ИГРАМЕ на Здравко Круљ е еден интересен документарен проект решен на видно инвентивен начин, и тоа од аспект на авторски-



от природ кон презентирањето на историјата. Се работи за документарен филм што зборува за археолошки локалитет Хераклеа Линкестис во Битола. Можеби со не толку видео-артизам и режисерско-монтажна еквилибристика како неговите претходни проекти, Здравко Крул во овој филм, сепак, успева да презентира еден свеж и инвентивен пристап кон презентацијата на историскиот материјал. Воведувајќи извесни постапки својствени првенствено на играниот филм, значи воведувајќи одреден број на играни елементи во филмското раскажување, Крул го динамизира дејството на филмот, и од своја страна, го освежува и разигрува документаристичкиот жанр на еден доста интересен начин. Во секој случај, Здравко Крул со овој филм само го потврди своето место на



извонреден мајстор на кратката филмска форма, иако самиот филм, во однос на целокупниот спектар на филмски постапки не отстапува толку многу од класичните поставки на документаристиката...

РОЗА (2000)

- ◆ **КОПНЕЖ ПО ГЛИНАТА** на Љупчо Тозија е еден видно естетизиран документарен филм што зборува за ресенската керамичка колонија, и во

основа е еден класичен, многу добро изработен документарец. Задржувајќи едно високо ниво на изработката од техничка страна, со воведувањето на карактеристична и иманентна симболика на сликата во филмот, од авторска страна е создаден еден видно естетизиран манир на презентирање на историјатот и работата на оваа колонија.

- ▶ ГРАНИЦА и ЕЗЕРАНИ на Вангел-Лаки Чемчев се два филма коишто стојат на две сосем дијаметрално спротивставени позиции. ГРАНИЦА стои на позициите на еден стриктно класичен документарен филм со основните и класични поставки на класичната документаристика, и, сè на сè, претставува еден стандарден документарен производ што по ништо (од авторски или кој било друг аспект) не се издвојува од многуте други такви (стандардни и класични) проекти. Но, затоа, краткометражниот филм ЕЗЕРАНИ изненадува со својата хибридна - како жанровски, така и во формата, а и авторски. За што се работи? Во овој филм, со видно поинаков начин на обработка на темата и своевиден поетички исчекор во нарацијата, воведени се едни поинакви постапки во филмската нарација... Дури, на пример, зголемената лиричност на таа нарација ги замаглува линиите на поделба меѓу документарните и играните елементи во филмот. Кон тоа, виден придонес даваат изместениот фокус на камерата и загаснатиот колорит на фотографијата во филмот. Интересен филм, посебно од аспект на авторскиот израз.



- ▶ КАВАЛ и ГАЈДА на Игор Иванов - Изи се два извонредно изработени филмови, хибридни по својата природа, содржејќи во себе и документарни и играни елементи, како и инвентивна игра со самиот дискурс на раскажување: документарно-презентерски *versus* играно-актерски. Лирската обоеност на филмовите, особено од аспект на играно-актерскиот дискурс, заедно со извонредната камера и фотографија на Бранд Ферро и општо - со естетското стилизирање на документарниот материјал, донесува резултати што се секогаш добредојдени и посакувани во секоја кинематографија. Така и во нашата. Игор Иванов - Изи, **повторно** се докажа како способен и оригинален автор (се секавате на ЧАСОВНИК, на пример?), и пред сè, како сосема зрел автор подготвен и за многу поголеми и посериозни проекти.

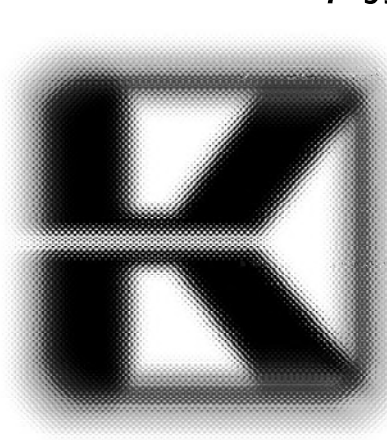
* * *

Сè на сè, мора да бидеме задоволни од она што е направено, а можеби дури и уште повеќе со она што **како потенцијал** зад себе го донесе краткометражната продукција кон крајот на милениумот... Бидејќи, и покрај сè, и покрај сите тешкотии, а можеби и **наспроти** сите тешкотии, македонската кинематографија, помалку или повеќе, но сигурно има на што и да се надева, посебно на авторски план, бидејќи едно е сигурно: потенцијали имаме, а тие се во постојана потрага по една нова, современа, а сепак своја, национална - филмска форма. А кога еднаш нешто ќе се посака... другото е само прашање на време...

Белешка:

*1 Не е дека тоа не е така и со документарниот филм, но мојот акцент околу ова е ставен токму врз кратките играни филмови, затоа што во нашата национална кинематографија - сепак - играната продукција е многу проблематична од документарната.

Пред 5 години, кога го одбележувавме 20-годишниот јубилеј на нашата Кинотека организиравме тематски симпозиум, а во Кинопис број 16 ја презентиравме хронологијата на развојот на Кинотеката на Македонија. Годинава, на 25-годишнината, пред јавноста излеговме со едномесечна



филмска програма на домашни и странски остварувања. Се разбира, од фондот на Кинотеката. Во цитираниот број на Кинопис, на крајот од хронологијата, кажавме СО ШТО и БЕЗ ШТО Кинотеката ја заокружува својата 20-годишнина. Овој пат, пред да ги проследиме фактите за меѓународната соработка на нашава институција, ќе го потенцираме следново: Кинотеката на Македонија, во 1998 година, конечно доби соодветно депо за чување на филмскиот и друг материјал, коешто со одредена динамика се опрема според сите светски стандарди за чување и заштита на филмски материјали. Депото, значи, се префрли од Куршумли-ан во Хамзи-пашините конаци во Бардовци. А во тек е и континуираната реставрација на националниот филмски фонд.

ВЕСНА МАСЛОВАРИЌ

АСПЕКТИ НА МЕЃУНАРОДНАТА СОРАБОТКА НА КИНТЕКАТА НА МАКЕДОНИЈА



илмот како феномен и онака има планетарна димензија. Главно, добрите филмови, без разлика на родот и жанрот (документарните, дали биле патописни или отсликување на некое бојно поле, па понатаму и играните филмови како дел од седмата уметност), уште во најраната историја и развој на кинематографијата биле и сè уште се барана и атрактивна стока, па се дистрибуирале и сè уште се дисперзираат по светот, како што со современата технологија и според современата терминологија би рекле, како компјутерски интернет информации. Филмовите, на наше задоволство, сè уште циркулираат во светот, причинувајќи задоволство, и притоа, тие ги носат и своите сеопшти, но и специфични културолошки, социолошки атрибути на одредени региони, народи, менталитети и традиции, придонесувајќи за поголемо запознавање, разбирање и заедништво меѓу нациите.

Во годината кога Кинотеката на Македонија го одбележува својот 25-годишен јубилеј, а имајќи предвид дека токму Кинотеката на Македонија располага со неколкуиладен фонд на странски филмови и извонредно активна меѓународна соработка, несомнено е дека треба да се сврти вниманието и на овој аспект на активности, бидејќи и нашата Кинотека, како и сите останати значајни филмски архиви во светот, го прибираат, го чуваат, го заштитуваат и го презентираат не само националното визуелно и кинематографско богатство туку сите заеднички ја чуваме и ја споделуваме визуелната меморија на светот.

Сепак, во севкупните активности на Кинотеката на Македонија на меѓународен план можат да се издвојат два аспекти на релации во кои Кинотеката речиси три децении ја има носечката улога во Републиката: **презентирањето** странски кинематографии во Македонија, која активност

во многу наврати се реализирала двонасочно, односно реципроцитетно, со претставување на македонската кинематографија во разни земји во светот. Вториот аспект е **истражувањето** во светот - поточно во земјите за кои се има сознанија дека можат да се најдат филмски материјали од подалечната филмска историја, или, пак, истражувања за поедини македонски филмски дејци коишто твореле во светот.

Ова е едно ретроспективно глобално видување за активностите на Кинотеката онаму каде што Кинотеката била главниот носител на овие активности. Да не зборуваме за соработката и разните форми на услуги, кои Кинотеката, преку информации, позајмување филмови, видео материјал и друг про-филмски материјал, отстапување на сопствените печатени едичии итн., ги овозможува и ги реализира со разни државни органи во земјата (Министерства за надворешни работи, за култура, за трговија, Агенција за иселеништво), како и со многубројни странски владини и невладини организации и институции во земјата, но и во светот (странски амбасади, Францускиот културен центар во Скопје, подоцна со Британскиот совет и други сродни институции во светот, филмски фестивали итн.).

Веднаш по основањето на Кинотеката на Македонија, односно со редовното започнување на нејзините активности, Кинотеката, со организирањето циклуси на филмски проекции и ретроспекции со најразлични теми, ја започнува својата културолошка, па во поширока смисла и едукативна мисија на презентирање на антологиските светски кинематографски остварувања пред македонската јавност.

Да ги набележime само филмските циклуси: *Лукино Висконти, Екранизирани литературни дела* (1976 г.), *Од Ејзенштајн до Чухрај, Француски филмски реализам, Првите две децении на Оскарот* (1977 г.), *Цез на филмот, Релации на уметноста, Хаурад Хокс, Хемфри Богарт* (1978 г.) итн. Веќе од 1978 година, Кинотеката започнува да реализира и комплетно претставување на поедини национални кинематографии, како што се: *Денови на корејскиот филм, Денови на кинескиот филм* (1978 г.), *Денови на шведскиот филм, на кубанскиот филм* (1979 г.), *Денови на турскиот, на унгарскиот филм* (1980 г.) итн.

Настан што навистина заслужува да се одбележи во оваа, еден вид ретроспекција е организацијата на посебните проекции



**Конгрес на ФИАФ
(Болоња,
Италија, 1994)**

**Мигелмонитор,
(Гориција,
Италија 1997)**





Симпозиум "Кинематографиите на малите народи" (Скопје 1995)



на програми со исклучително ретките филмски материјали на еден од пионерите на светската кинематографија Жорж Мелиес, особено поради фактот што тие се придружени со личното присуство на внуката на Жорж Мелиес, Мадлен Малтет-Мелиес, која во два наврата е гостин на Кинотеката (1978 и 1979 година).

Од една страна, продолжуваат да се организираат презентациите на национални кинематографии, но и на специјализирани проекции како што се: *Денови на советскиот филм, на кинескиот филм, Недела на канадскиот експериментален филм* (1982 г.), но истовремено, започнуваат и контактите со светските филмски архиви во истражувачки цели. Во истата година, по контактите и истражувањата во Филмскиот архив на Француската армија, забележани се повеќе наслови од Првата светска војна, кои се снимени на територијата на Македонија.

Веќе од 1986 година, Кинотеката на Македонија започнува самостојно да подготвува сопствени презентации во светот. А има што да прикаже



и со што да се пофали. Во рамките на манифестацијата *Денови на југословенскиот филм* во Париз, Кинотеката се претставува со репрезентативна изложба со фотографии на платно за животот и делото на браќата Манаки. Поставката е изложена во центарот *Жорж Помпиду*, во Париз, а целокупната манифестација се отвора со проекција на филмовите на браќата Манаки. По тој повод, Кинотеката издава и тријазичен каталог (на македонски, француски и англиски јазик).

Опусот на браќата Манаки, веќе во следната година (1987 г.), е презентиран и пред лондонската публика, каде што *Британскиот филмски институт* во соработка со Кинотеката организира вечер посветена на творештвото на Манакиевци. Исто така, филмското творештво на Манаки, вклучително и веќе постојната изложба, како и инсерти од документарниот филм *МАКЕДОНИЈА* (1923), се презентирани и на *Филмскиот фестивал на неми филмови* во 1988 година, во Порденоне (Италија). Во 1990 година, Кинотеката на Македонија е организатор на *Денови на турскиот филм* во

**Прва средба на
југоисточни
филмски
институции
(Атина, Грција,
2000)**

Маглен Малтет-Мелиес во Македонија (1979)



Македонија, како и на *Денови на македонскиот филм* во Турција, со изготвување двојазичен каталог на филмови.

Продолжуваат и истражувачките зафати во странство, кои резултираат со преземање филмски материјали снимени во Македонија, кои датираат од периодот на Првата и Втората светска војна, и тоа од *Департманот за филм при Империјалниот воен музеј* од Лондон (1989 г.). Две години подоцна (1991 година), направени се истражувања и во *Сојузниот филмски архив на Германија*, во Кобленц, каде што се прегледани и преземени сите материјали што се снимени во

Македонија, во текот на Првата и Втората светска војна. Со овие истражувања и преземања на овие филмски материјали (1993 г.), Кинотеката се здобива со исклучително значајни документарни филмски записи (особено од Првата светска војна), кои стојат на располагање на денешните и идните истражувачи од разни подрачја и научни дисциплини.

Еден од најважните настани за Кинотеката на Македонија на меѓународен план секако дека е приемот во светското семејство на филмски

архиви и кинотеки, во *Меѓународната федерација на филмски архиви - ФИАФ*, кој се случи во 1991 година. Ова, во тоа време, секако, претставуваше голем успех за дотогашната севкупна работа на Кинотеката, потврдување, поттик и патокказ за идните соработки и релации на стручен и професионален план со сите светски кинотеки и филмски архиви. Велам, потврдување, пред сè, поради фактот што при самото аплицирање, се доставуваат податоци за институцијата-кандидат со сите можни аспекти на активностите и состојбите на колекциите на филмови, филмски материјали, како и на останатата граѓа (пишувана документација, фототека, пропаганден материјал, специјализирана библиотека и сл.). Приемот на Кинотеката се одви во Атина, со тајно гласање од страна на Собранието на Федерацијата. Само за илустрација, Ки-



Денови на Македонскиот филм во Данска (1997)

нотеката на Македонија, во однос на другите поранешни југословенски републики, беше прва институција примена во ФИАФ, по *Југословенска кинотека* од Белград. Со ова, Кинотеката се здоби со привилегијата на достапност на сите информации, стручна литература, размена на колекции, присуство на стручни школи и семинари и други најразновидни форми на релации со сите кинотеки во светот, за кои ќе оцениме дека би биле интересни за соработка. Понатаму, ова членување значи и стручна кон-

султација со еминентни сродни институции по разни прашања од кинотечното делување (на пример, за начините на каталогизирање на фотографиите - рачно и компјутерско, за што нашата Кинотека, во 1992 година, се обрати до 65 сродни институции, а доби одговор од 40-тина институции со конкретни материјали, понатаму за просторното решавање на депоата за филмови, за начинот на репарација итн. итн.). Во врска со членувањето во ФИАФ, треба да се одбележи и дека сите членки секоја година задолжително доставуваат годишен извештај, кој се публикува и на тој начин сите филмски архиви и кинотеки



Изложба за
браќата Манаки
во Париз (1986)

можат да се запознаваат со преземените програми и проекти на своите колеги ширум светот.

1993-та година навистина заслужува да биде особено одбележана на планот на меѓународната соработка. Покрај добрата соработка со неколку филмски архиви, како на пример со *Француската кинотека* (*La Cinematheque Francaise*) од Париз, *Националната кинотека* (*Cineteca Nazionale*) од Рим, *Австрискиот филмски архив* и *Австрискиот филмски музеј* од Виена, како и со *Унгарскиот филмски институт* од Будимпешта, каде што Кинотеката се обрати со барање за евентуални филмски материјали од првата половина на дваесеттиот век, од кои (некои од нив) Кинотеката доби покана за истражувачки престој, пред Кинотеката се исправи друг голем предизвик. Во новата констелација на самостојна и независна Р. Македонија, требаше по една година пауза, да се востанови и етаблира *Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“*, но за прв пат како меѓународен филмски фестивал со одредени пропозиции и меѓународно жири. Ова воопшто не беше лесна задача, пред сè, поради фактот што Кинотеката беше назначена како организатор на оваа манифестација на помалку од 3 месеци пред нејзиното одржување, и тоа во услови кога веќе на Балканот (што значи во поширокото соседство) се чувствуваше воениот виор. Да се подготвува меѓународен фестивал е одговорна работа и вработените во Кинотеката најсериозно ја сфатија доверената задача. На Фестивалот се прикажаа 16 играни филмови од 13 европски земји и САД во натпреварувачка конкуренција. На Фестивалот, покрај домашните филмски работници, присуствуваа и 45 гости од странство (директори на фотографија, филмски критичари, продуценти, странски новинари итн.). На Фестивалот беше одржана и стручна трибина за улогата на филмската камера во создавањето на филмското дело, со учество на 20-тина универзитетски професори, филмски критичари, сниматели и новинари, а беа прогласени и доајените на Фестивалот, еден од Македонија, снимателот Љубе Петковски и Илхан Аракон, снимател и професор на Академијата во Истанбул. За време на Фестивалот се издаваше и двојазичен билтен, кој според содржината и обемот во голема мера го дополни отсутството на фестивалски каталог. За време на Фестивалот беше во функција и фестивалскиот прес-центар во кој редовно се одржуваа прес-конференциите со претставување на директорите на фотографија од прикажаните филмови. На тој начин, Кинотеката на Македонија ја воспостави програмската концепција на Фестивалот, која до денешни дни сè уште се негува.

По приемот на Р. Македонија во УНЕСКО, во истата година, Кинотеката на Македонија конкурираше со проект за добивање финансиски средства за *Трајна заштита на опусот филмови на браќата Манаки*. Следната година овој проект беше одобрен како еден од приоритетните.

И повторно кон крајот на истата година, Кинотеката на Македонија, во соработка со Институтот „Отворено општество“ за Македонија, е организатор на меѓународниот симпозиум *Бегалците и филмот*. На симпозиумот присуствуваа учесници од 13 источноевропски земји и од Македонија. Резултатите од овој симпозиум, следната година, се отпечатени во засебна двојазична (на македонски и англиски јазик) едисија.

Следната година е, исто така, исклучително интензивна за Кинотеката, опфаќајќи ги погореспомнатите аспекти и делувања на планот на истражувањата во светот (по пат на писмена кореспонденција), на планот



Конгрес на
ФИАФ во Атина
(1991)

на двонасочното презентирање на македонската кинематографија во светот (во Романија, со изложбата за Манакиевци, ретроспектива на македонската кинематографија и присуство на делегација на Кинотеката на Македонија), но и возвратно, на странските кинематографии во Македонија (*Денови на романскиот филм*).

Исто така, Кинотеката е домаќин на двајца гости од странство, од кои едниот е Рон Холовеј, истакнат филмски критичар, известувач за *Холливуд Репортер* (*Hollywood Reporter*) и *Варајати* (*Variety*), на кого му се прикажуваат македонските филмови со цел тој да напише печатена публикација за македонската кинематографија (која подоцна и ја отпечатува). Конечно, Кинотеката уште еднаш ќе ги докаже умешноста, професионализмот и истрајноста во реализирањето на поставените задачи со организирањето на уште една едиција на *Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“*. Со уште поодбрана филмска програма, со многу гости од странство, со меѓународно жири, со организирање стручни работилници, и со премиерна ексклузивна проекција на добитникот на „Златниот лав“, филмот ПРЕД ДОЖДОТ на Милчо Манчевски, Кинотеката ја продолжи својата определба за афирмација на македонската, но и на квалитетната странска филмска програма, како и за запознавање и градење мостови на пријателства.

Во 1995 година, целиот свет ја одбележува 100-годишнината од појавата на филмот. Се разбира, ни Кинотеката не заостанува зад оваа планетарна прослава, вклучувајќи се уште од самиот почеток во манифестациите што ги организираат ФИАФ и УНЕСКО - во Париз, со изложба на фотографии и со проекција на материјалите снимени од браќата Манаки. Исто така, Кинотеката учествува и во Календарот на ФИАФ (печатена едиција), каде што светските филмски архиви и кинотеки ги објавија своите активности по повод јубилејот. Претставници на Кинотеката зедаа учество на Конгресот на ФИАФ, кој воедно беше и централна прослава, и на кој, со соопштенија, зедаа активно учество во работата на симпозиумите, но и на Генералното собрание.

Повторно Кинотеката, во соработка со Институтот „Отворено општество“, е организатор на меѓународен симпозиум *Кинематографиите на малите народи*, со учество на 35 учесници од 17 земји од Централна и Источна Европа. И од овој симпозиум, подоцна е публикувана двојазична едиција.

Исто така, и дел од истражувањата по архивски материјали од почетокот на 20-от век, кои се снимени на тлото на Македонија или, пак, се однесуваат на Македонија, вродуваат со плод. Пронајдена е и преземена копија од Кралскиот филмски архив од Брисел на филмски журнал (*Балкански војни*) од периодот на Балканските војни. Кога ќе се земе предвид колку се ретки воопшто филмовите снимени во тој период, ваквите откритија претставуваат архивски бисери. Кинотеката е домаќин во истражувачки престој и на рускиот филмски критичар и теоретичар Мирон Черњенко, кој престојува во Македонија и ја подготвува едицијата за македонскиот филм.

И во годините што следуваат, Кинотеката ја продолжува мисијата на организиран презентер на македонската кинематографија и култура воопшто, било да е со селекција на филмовите од браќата Манаки, кои се прикажани во Бари (Италија), Котбус (Германија), во седиштето на Обединетите нации, во Њујорк, во рамките на манифестацијата *Недела на младата македонска култура* (1996 г.), на *Мителмонитор*, во Гориција (Италија), каде што на филмскиот форум присуствуваа министрите од земјите на Централна и Источна Европа, на *Филмскиот форум* во Стразбур (Франција).

ја)(1997 г.), на *Венециското биенале* (1999 г.), каде што со новооткриениот филм на браќата Манаки се најави и се отвори филмската програма на *Биеналето*, под наслов *Преку Балканот*, кој се реализира во следната година, итн. Исто така, Кинотеката на Македонија, со ретроспективни селекции на македонската кинематографија, по претходни договори и преписки, организираше презентации на македонската кинематографија, и тоа во Данска (1997 г.), во соработка со *Данскиот филмски институт*, со изложбата на Манакиевци и еден поширок избор на играни, документарни и анимирани филмови, со претставување филмски автори и актери (при што мора да се нагласи дека македонската кинематографија за прв пат организирано се претстави во една скандинавска земја), потоа, исто така, со одбрана ретроспективна селекција, на филмскиот фестивал *Алпе Адриа Синема*, во Трст (Италија)(1999 г.), при што во Каталогот на Фестивалот, на македонската кинематографија ѝ беше посветено особено внимание, во Венеција (2000 г.), во специјалната ретроспективна програма *Преку Балканот* итн.

Што да се каже понатаму? По самите резултати на ова, на некој начин, резимирање на активностите на Кинотеката на меѓународен план, Кинотеката се избори да има статус на сериозна, професионална и угледна институција, не само во земјата, туку и во Европа, па и пошироко, не само во светот на филмската архивистика, туку и како релевантен фактор во заштитата и презентирањето на кинематографијата воопшто. Соработниците на Кинотеката ги канат и присуствуваат на разни стручни состаноци, форуми, трибини. Двајца соработници од Кинотеката ја посетуваа *Летната школа на ФИАФ* во Бергхамстет (Велика Британија) и во седиштето на *Кодак*, во Рочестер (САД), при што покажаа врвни резултати, а исто така претставник на Кинотеката го следеше и Техничкиот симпозиум на ФИАФ, кој се одржа во 2000-та година во Париз. Не попусти, кога Република Македонија стана членка на *Аудиовизуелна еурека*, Кинотеката на Македонија беше првата институција кон која се обрати оваа организација. Впрочем, Кинотеката и со оваа организација остварува извонредни релации и учествува на стручните собири и презентации (прикажувања) што ги организира оваа организација. За тоа сведочи и последната покана кон Кинотеката на Македонија да биде учесник во етаблирањето на Мрежата за соработка во областа на кинематографијата на земјите од Југоисточна Европа (*SEE Cinema Network - South-Eastern European Cinema Network*).

На крајот, мора да се спомне и фактот дека не попусти немањето сопствена кино сала, Кинотеката на Македонија го чувствува навистина како голем хендикеп, не само затоа што е, можеби, единствената кинотека во светот што не прикажува филмови со редовна програма, во сопствена сала. По сиот овој труд, кој Кинотеката веќе го има реализирано, по бројот на сопствените колекции на огромен фонд на странски кинотечни филмови, прибирани во текот на годините, по контактите што ги има воспоставено со сродните институции во Европа и светот (за што, придонесуваат и членувањата во ФИАФ и АЦЕ - Европската асоцијација на кинотеки), како и по одамна воспоставените релации со дипломатските претставништва во земјата, неоспорен факт е дека Кинотеката заслужува да има кино сала, каде што филмската кинотечна програма, навистина, би се реализирала во текот на целата година. Со тоа, сите овие резултати од релациите на меѓународен план ќе можат многу полесно да се реализираат.

Инаку, Кинотеката и понатаму ќе продолжи да ги реализира контактите, релациите и соработката со светот, затоа што има уште неистражени филмски архиви, или, пак, кинотеки и земји во кои треба повеќе да се знае за македонската кинематографија и култура воопшто. □

40 ГОДИНИ ОД "МИРНО ЛЕТО" НА ДИМИТРИЕ ОСМАНЛИ, ПРВИОТ
МАКЕДОНСКИ РЕЖИСЕР НА ИГРАН ФИЛМ

ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА

МИНАТОТО Е УБАВО ЗАТОА ШТО Е ИЗВЕСНО

(РАЗГОВОР СО ДИМИТРИЕ-РУЛИ ОСМАНЛИ)

Б



ранко Гапо, на симпозиумот одржан во 1991 година по повод филмот МИРНО ЛЕТО, го кажа следново: „Што е тоа Османли? Веќе 25 години пекам да направам филм за Димитрие Османли, за тоа како Османли прави филмови, како прави театар и како прави телевизија“.

Димитрие-Рули Османли, роден во Битола, во 1927 година, е истакнат македонски филмски, театарски и телевизиски режисер. Во неговата богата филмографија ги бележиме: долгометражните играни филмови МИРНО ЛЕТО (1961), МЕМЕНТО (1967), ЖЕД (1971) и АНГЕЛИ НА ОТПАД (1995), среднометражниот игран филм БУНТОТ НА КУКЛИТЕ (1957), како и документарните филмови РАСПЛАМТЕНИ ФАКЛИ (1956), АФИОН (1962), ДЕВОЈКИТЕ ОД МАЛИ (1963), КЕЈ 13 НОЕМВРИ (1964), ДВАНАЕСЕТТЕ ОД ПАПРАДНИК (1965) итн. Од бројните филмски репортажи ги издвојуваме: „Средба со нашиот прв снимател Милтон Манак“ (1956), како и оние снимени за скопскиот земјотрес „Културно богатство во урнатини“ и други журнари за „Скопски репортер“ (1963, 1964). Од богатиот телевизиски опус на Димитрие Османли ќе ги спомнеме ТВ филмовите: ВРАЌАЊЕ ВО РАЈОТ, СКОПСКИ СНИВИДЕНИЈА, ДИВЕЧ ЗА ОТСТРЕЛ, потоа играните ТВ серии ИЛИНДЕН и МОРАВА 76, ТВ драмите ДОМОТ НА МОЈОТ ТАТКО, МАЉВА, ГОСПОГИЦА ЈУЛИЈА и уште многу други. Со потпис на Османли се и книгите „Екселенции, мирно!“, филм во книга (1994) и „Ангели на отпад“-книга на снимање (1995). Димитрие Османли се занимаваше и со педагошка работа, па од неговата биографија ќе го спомнеме и податокот дека тој беше и првиот декан на нашиот Факултет за драмски уметности. Неодминлив факт е и тоа дека Димитрие Османли, за своето богато филмско, телевизиско и театарско творештво, е добитник на бројни стручни и општествени признанија и награди.

Поводот за овој разговор е неодамнешното одбележување на 40-годишнината од филмот МИРНО ЛЕТО.



Димитрие Османли (десно)
како студент на Високата
филмска школа во Белград

Илинденка Петрушева: Секогаш кога станува збор за некаков јубилеј неизбежно е чувството на носталгија...

Димитрие Османли: Па, тоа е многу нормално. Човек постојано му се навраќа на своето минато и, на некој начин, постојано му е убаво тоа ми-

нато. А постои една единствена причина зошто е тоа така: минатото е секогаш извесно, знаеме што сè се случило во тоа минато. Малку понеобично е ако говориме што е со сегашноста преполна со делумни неизвесности и со настојувања убавото од минатото да се постигне и сега. Но, наполно е неизвесно што со иднината. Еве, ние денеска, на овој 18-ти ден од месецот јули 2001 година, имаме благородна желба да зборуваме за моето творештво, за моите почетоци и, се разбира, и делумно за почетоците на нашата кинематографија. Но, не можам, а да не одам по некаков си обратен редослед. Се прашувам дали неизвесноста од она што ќе биде утре со оваа моја прекрасна татковина, неиз-

весноста што ќе биде утре со вредните остварувања на македонската кинематографија тука – во Македонската кинотека, неизвесноста на кој и каков начин ќе се извлечеме од една можна катастрофична ситуација, нема, на овој разговор, да му наметне извесна доза на песимизам. Но, со оглед на тоа дека по природа сум оптимист, сепак да разговараме за убавините од извесното минато.

И.П.: Познато и е на нашата културна и, особено, на кинематографската јавност дека Вие уште од најрано детство сте инфицирани, така да кажеме, со феноменот наречен - филм.

Д.О.: Па, еве да одговорам - некаде во далечната 1934-та



Димитрие Османли за време на снимањето на МИРНО ЛЕТО (1961)

година, кога имав неполни седум години, во еден убав карневалски ден, како да е денес се сеќавам, го видов нашиот драг семеен пријател Милтон Манаки (јас го викав чичко Манаки) како на една кутија врти нешто со една рачка. Знаев дека е фотограф (кај него сме се сликале, имаме фамилијарни слики од него), но никогаш не го имав видено да слика со еден таков апарат со некаква си рачка што се врти. И кога помина онаа ведрa карневалска поворка, јас се доближив

тично, ме поведе во неговото кино. И така, јас се инфицирав од подвижните слики. Условно говорејќи, моето „основно училиште“ по филмска режија беше катадневното одење во кино.

И.П.: *Вие сте биле среќно дете, кое имало ретка можност да оди во кино. Оти, во тоа време Битола имаше повеќе кина.*

Д.О.: Така е. Одев во киното на Манаки, па во киното на Пема (Михаил Пема), па по-

често се расправаа со мајка ми и татко ми затоа што доцна се враќале дома. Еден ден го слушнав следново: „Пак сте биле во она Би-Ба-Бо“. Подоцна разбрав што значело тоа. Така се нарекуваше еден од салоните на хотелот „Босна“ (овој хотел изгоре, за жал, во 1936-та година), каде што гостуваа разни вариететски групи, театарски трупи и слично. А ќе кажам дека и во киното на Пема, одвреме-навреме, доаѓаа разни театри.

И.П.: *Па, киното на Пема, практично, беше во зградата на стариот театар.*

Д.О.: De facto, тоа беше зградата на стариот театар. И сега, бидејќи се сеќаваме на убавите нешта, ќе кажам дека првата театарска претстава што ја видов во својот живот и прв пат кога го видов чичко Тодор Николовски – беше претставата „Каплар Милос“, една потресна драма. И сега, почнува една интересна работа. Вљубен во подвижната слика, инфициран од непосредноста на театарската игра, ех..., одвреме-навреме, се поткраднував и јас да го гледам тоа Би-Ба-Бо, кое ме пленеше со својата игровост, музика итн. И така се случи – сè повеќе и повеќе станував зависник од она што денес се нарекува сценски уметности. Денес, кога размислувам за ова, убеден сум дека тоа е и некаква наследна особина. De facto, мајка ми беше наклонета кон сето она што се нарекуваше тогаш - шеретлаци.

И.П.: *Добро, но таа наследна особина и тој Ваш интерес подоцна си добија своја јасна и прецизна форма.*



МИРНО ЛЕТО (1961)

и со детско љубопитство го прашав: „Чичко Манаки, како сликаш со оваа работа?“ Ме погледна и рече: „Ах, ѓавол еден, како го забележа тоа?“ „Па, вртеше со онаа рачка таму и затоа забележав“, му одговорив. „Е, таа рачка, ми вели чичко Манаки, се вика кинематограф.“ И започна да ми ги објаснува убавините на тој феномен што се вика подвижна слика. А, јас дете, не можев да го разберам и тој, за да ми го покаже тоа прак-

доцна во киното на Зерде (Ристо Зердески). Тогаш во Битола имаше три кина и во нив трипати неделно се менуваа филмовите. Сега, за жал, во Битола работи само едно кино. Но, да се вратиме во минатото. Сакам ова да го кажам – Битола навистина беше почеток, не само на кинематографскиот, и не само на театарскиот, туку на т.н. бонвивански живот. Еве ова ми има останато во сеќавање: моите двајца постари браќа

Д.О.: Ех...најинтересното од сета оваа работа за мојот однос спрема уметноста се случи нешто подоцна. Беше ноември, поточно 27 ноември 1944 година, и јас полагав приемен испит пред една комисија чијшто претседател беше уважениот Ѓорѓи Цаца. Заедно со една група кандидати го положив приемиот испит и така станавме членови на никулецот на Народниот театар во Битола. И така, полни две години бев ангажиран како актер во овој театар. Но, мора да признаам дека оној феномен наречен „кино“, „филм“ не ме оставаше рамнодушен. Сетики, како некој црв, како некој сврдел, буцкаше. Интересна е уште една работа – јас и мојот братучед од стрико ги замоливме родителите да ни купат кинопроектор. И ни купија. Тој проектор сè уште го имам, па и во „Кинопис“ број 13 беше објавена неговата фотографија. Ете, тој проектор ми овозможи и јас да „правам“ кино. Прашањето каде ќе најдеме филмови го разреши мојот драг чичко Милтон, кој извлече некои филмови од неговото кино што доаѓаа во пакет, а не се прикажуваа. И ете така, ние горди на својот „бископ“, филмовите им ги прикажувавме на своите другарчиња. Голем дел од овие материјали веќе ги имам депонирано во Македонската кинотека. Таму се наоѓа и едно парче од првиот тонфилм, од „Џез пејачот“. Но добро, сето тоа на некој начин вроди кај мене љубов спрема она што е актерство, спрема она што се вика филм. И сега, во најостра форма се постави прашањето – кон кое царство да се приклониме.

И.П.: Дилема на матурант или...?

Д.О.: Матурирав во 1947 година и, според тогашната планска распределба, морав да одам на студии по градежна техника! Јас и математика! Како денес да сакам да бидам космонаут! Но морав, бев еден семестар, и тогаш, како за среќа, се распиша конкурс за втората генерација на Високата филмска школа. Јас тајно напишав една молба (тајно од мајка ми, оти таа не сакаше да чуе син ѝ да стане, како што велеше, „театарски палјачо“). Ех... убаво се сеќавам дека таа година на конкурсот на Високата филмска школа имаше пријавено 723 кандидати од цела Југославија, а примија само 17 души. Тогаш знаете како беше, испитната комисија доаѓаше во републичките центри и тука се полагаше. Кога по извесно време ми јавија дека сум примен на отсекоот по филмска режија, заминав во Белград, во интернатот на оваа школа што се наоѓаше наспроти куќата на тогашниот министер за внатрешни работи Александар Ранковиќ. Таму замолив да ме сместат уште пред почетокот на учебната година, затоа што требаше да полагам уште некои испити на Градежниот факултет. И тогаш се појави мојот ангел-чувар - ја викавме тета Гита, а вистинското име и беше Гита Предик-Нушиќ. Таа во школата го предаваше шармантниот предмет по бонтон. И бидејќи школата беше од интернатски карактер, тета Гита интервенираше да ме примат во интернатот, значи како што реков, пред почетокот на нас-

тавата. Се сеќавам дека студентите што веќе ја беа завршиле првата година, во тој момент се наоѓаа на снимање на филмот БАРБА ЖВАНЕ. Подоцна, кога започна учебната година, добро се сеќавам, тета Гита секогаш за време на оброците ме прашуваше дали сакам репете. Беше прекрасен човек, подоцна ме покани и дома (живееше во станот на нејзиниот, тогаш веќе покоен, татко Бранислав Нушиќ), ме запозна со нејзиниот сопруг Предик и така - тоа е еден од убавите спомени од тоа време. Убави спомени и чувство на задоволство и благодарност од тоа време носам и спрема моите професори Вјекослав Африќ (филмска режија), Бојан Ступица и Јосип Кулунџиќ (театарска режија), големиот светски ерудит Милош Ѓуриќ (историја на античкиот театар) итн. Подоцна, во 1952 година, на постдипломските студии ги слушав и предавањата на познатиот хollywoodски монтажер и режисер Славко Воркапиќ.

И.П.: Добро, студиите си течеа нормално, и нормално еден ден Вие ги завршивте Вашите студии (Високата филмска школа во учебната 1950/51 се спои со постоечката Академија за театарска уметност и овие две високообразовни школи продолжија да работат во единствената Академија за филмска и театарска уметност). Се вративте дома...

Д.О.: Првата мисла што ја имав по враќањето во Македонија беше како да му се оддолжам на Милтон Манаки. Дојдов во Скопје и првата работа што ја имав на ум беше

да направам филмска репортажа за него. И ја направив. Таа, за среќа, и ден-денес постои и ја „вртиме“ секогаш кога треба нешто пригодно да се направи за Манаки. И кога сме кај него, постои една работа на која сум многу горд. Уште за време на студиите, тогашниот директор на Југословенската кинотека Карановиќ ме замоли, кога ќе одам во Битола на семествен распуст, да им воспоставам контакт со Милтона, што, се разбира, не ми беше воопшто тешко. Така, по извесно време, дојде екипата од Југословенската кинотека и со тоа започна големото откривање на непроценливото богатство на Манакиевци. Добро, да се вратиме на прашањето за моето враќање дома. По таа репортажа за Манаки, продолжив да правам разни прилози за „Филмските репортери“. Во 1957 година, „Вардар филм“ одлучи да прави игран омнибус (тогаш тие беа во мода). Беа одредени и режисерите: Димитар Костаров, Славко Јаневски и јас. Секој од нас го направи својот филм. Мојот филм БУНТОТ НА КУКЛИТЕ беше прикажан и во Пула, но мора да кажам дека овие филмови не профункционираа како комплетен омнибус. Секој „живееше“ сам за себе.

И.П.: *И сега веќе се приближуваме до времето на „Мирно лето“. Како се случи Вие да го добиете тој проект?*

Д.О.: До МИРНО ЛЕТО беа снимени седум македонски играни филмови. Факт е дека нив ги реализираа гостувачки режисери. Веројатно, во тогашниот политички врв, а и во раководството на „Вардар

филм“, започна да се зацврстува сознанието дека ние **мора** да создадеме наш филмски кадар. Јас дотогаш, покрај реализацијата на кратки филмови, асистирав и во реализацијата на три долгометражни играни филмови (МАЛИОТ ЧОВЕК и ВИЗА НА ЗЛОТО кај нас и во Белград во филмот на Жика Митровиќ ВАНДА КОС). Еден ден доаѓаат Мито Хаџи-Василев – Јасмин, кој беше претседател на Советот на „Вардар филм“, и директорот на „Вардар филм“ Гојко Секуловски и ми кажуваат дека ќе ме предложат за режисер на наредниот игран проект. Е, сега ова за прв пат го кажувам – тие ми спомнаа дека, најверојатно, тоа ќе биде филмот СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ, чие сценарио го имаше напишано Јован Бошковски. Но, во меѓувреме којзнае што се случило, и еден ден доаѓа Гојко и ми вели дека имаат едно сценарио од Фрида Филиповиќ (сопругата на Жика Митровиќ), насловено како МИРНО ЛЕТО. Ми вели Гојко: „Земи прочитај го. А што се однесува до СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ ние, сепак, се одлучивме за Жика Митровиќ“. Мене ми олесна, оти, ќе признаам, мене комедиите бескрајно многу ме привлекуваа. И нормално, сценариото на Фрида веднаш ме „фати“, со неа воспоставив одлични релации и наскоро започнав со адаптацијата. Работев со Коле Чашуле, кој на еден маестрален начин ги направи дијалозите. Потоа следуваа подготовките и замислите – снимањето започна на 25 септември. МИРНО ЛЕТО и крај на септември! Но, бевме принудени така да постапиме затоа што не можевме во лет-

ниот период да ги добиеме сите актери (на кои јас посебно инсистирав). Тогаш јас апсолутно инсистирав сите актери да бидат од Македонија. Отстапка направивме само за главниот машки лик. А Мери Бошкова ја чекавме и таа **дојде!** Снимањето течеше нормално и премиерата се одржа на 18 април 1961 година. По месец-два, МИРНО ЛЕТО беше прикажан на Московскиот фестивал, каде што бевме Јово Камберски и јас. Филмот беше примен многу добро, а јас благодарение на МИРНО ЛЕТО, добив специјализација во странство. Можев да бирам меѓу Рим и Париз и јас, се разбира, го одбрав Париз. Останав повеќе од една година во ИДЕК и, покрај студиите, имав можност да присуствувам на снимања во најголемото филмско студио во Булоњ. Е, сега тука има една интересна случка - бев на снимање на еден филм со легендарниот Фернандел. Кај асистентот по режија, кому му бев доделен, видов една многу убава јакна. И додека разговаравме каде можам и јас да купам ваква јакна, ни се приближи еден постар господин со луле. Се испостави дека тоа е генералниот директор на студиото г-н Брошар. Асистентот ме претстави и тогаш г-н Брошар ме праша од каде сум и јас, што ќе му објаснувам, му реков дека сум од Белград. А тој ја продолжува својата приказна: „Знаете, јас бев војник за време на Првата светска војна во Битола“. Јас се стаписав и му одговорив: „Знаете господине, Ве молам за прошка, јас малку Ве излажав. Еве го пасошот, јас не сум од Белград, туку сум од Битола“. Тој, иако малку збунет, се из-

радува, ме прибра во својата канцеларија и почна да ми покажува разни документи од тоа време. Ми покажа документи и од организацијата „Борци на Ориентот“, чиј член беше и тој. И така станавме и пријатели, ме покани и дома (тоа е голем чин од страна на еден Французин). Кога по семестралниот распуст се вратив во Париз, му однесов локум и мастика. Тој беше шашардисан. По некој ден, на рецепцијата во хотелот каде што престојував ми дадоа еден пакет. Г-н Брошар, за да ми се реваншира, ми испратил иста онаква јакна. И што е уште поинтересно – тогаш ми понудија да останам во студиото во својство на втор асистент по режија. Но, јас веќе бев фамилијарен човек и се вратив во Скопје.

И.П.: *Се вративте дома за најактивно да учествувате во развојот на нашата македонска кинематографија, и преку творештвото, па и преку општествениот ангажман...*

Д.О.: Еве сега што сакам да кажам. Ние тогаш сите имавме статус на слободни филмски работници. Знаете, голема работа беше во тоа време да бидеш слободен филмски работник. Ние тогаш за прв пат го осетивме, така да кажам, економскиот плурализам, и тоа во ерата на најконсеквентниот социјализам, да не кажам комунизам. Но верувајте ми, постоеше голем ентузијазам, па тука беше и младоста на луѓето, ние успеавме да се консолидираме и како Друштво на филмски работници. Во тоа време, многу

често прашањата на кинематографијата беа предмет на интерес што на ЦК, што на Социјалистичкиот сојуз итн. Тогаш нашето друштво беше еден вид синдикат. Бевме многу активни и се секавам (како да е денес), некаде веднаш по скопскиот земјотрес (значи, во 1964 година, тогаш јас бев и претседател наДФРМ), организиравме во Скопје конгрес на југословенските филмски работници. Навистина, друштвото функционираше беспрекорно, но со самото тоа, дојдовме и во конфликт со естаблишментот на „Вардар филм“. Во тоа време, за директор на „Вардар филм“ беше назначен Јово Камберски и ете, од добри пријатели, тој и јас се најдовме во една неверојатна конфронтација.



МИРНО ЛЕТО (1961)

И.П.: *Го спомнавте земјотресот. Вие бевте еден од бројните наши филмски работници што со филмска камера ја бележеа таа катастрофа на Скопје. Останаа зад Вас КЕЈ 13 НОЕМВРИ, КУЛТУРНОТО БОГАТСТВО ВО УРНАТИНИ и бројни други филмски прилози.*

Д.О.: Јас сум роден во Битола, но, верувајте ми, Скопје е мојот најсакан град. И признавам дека многу ме погоди несреќата што го снајде. И додека ги правев записите за земјотресот, сè повеќе ме обземаше мислата за реализација на еден игран филм во контекст на земјотресот. Во главата имав идеја, напишав синопсис и му го дадов на мојот драг другар Јонче Бошковски. Кога го прочита, ми рече: „Ќе направиме од ова филм“. Отидовме во „Вардар филм“, се видовме со Јово Камберски (тоа кај филмациите е така – лутината кратко трае), го ангажиравме и Ташко Георгиевски и така се роди, според мене и за мене, мојот најдобар филм МЕМЕНТО. Јас така мислам. Овој филм беше прикажан на многу фестивали и некои критичари го споредуваа со ХИРОШИМА, ЉУБОВ МОЈА.

И.П.: *Фактографијата зборува дека тука некаде, по МЕМЕНТО, се појавува, така да кажам, никулецот на производствениот плурализам во нашата кинематографија.*

Д.О.: Во меѓувреме, односите меѓу филмските работници и „Вардар филм“ многу се заострија и една група филмации (тука беа Ацо Петровски, Бранко Гапо, Панта Мижимков и уште два-тројца) решив-

ме да ја создадеме Филмската работна заедница.

И.П.: *Тоа беше во времето кога секаде низ Југославија започнаа да се појавуваат вакви филмски заедници, независни од официјалните продуценти...*

Д.О.: Точно така. И ние во ФРЗ почнавме да правиме филмови. Верувајте ми, според мене, тоа е златната епоха на македонската кинематографија. За две-три години се снимива многу филмови. Па Ви се молам, во 1971 година во Пула имавме три играни филмови: ЦРНО СЕМЕ и МАКЕДОНСКИОТ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ на „Вардар филм“ и ЖЕД на ФРЗ. Така што, тоа е за мене полн погодок во однос на она што беше неизвесната иднина (но сега веќе извесно минато). Таа ФРЗ, значи, беше никулецот на оној производствен плурализам што денес го имаме во нашата кинематографија, и во однос на авторите, и во однос на продуцентите... само малку повеќе пари да се изнајдат (и од донаторства, и од копродукции...). Значи, тогаш имавме можност да видиме што значи конкуренција. Што се однесува до мојот филм ЖЕД, иако беше во официјална конкуренција, тој беше малу поттурнат на Пулскиот фестивал и нешто подоцна и означен како црн филм. Сепак, подоцна, тој доби извонредни критики. Нечестните игри беа испровоцирани од „Вардар филм“, затоа што ЖЕД беше копродукција меѓу ФРЗ и „Македонија филм“, која нормално, беше и дистрибутер. ЖЕД беше еден од ретките наши филмови што се исплати. Инаку, овој филм

својата светска премиера ја доживеа во Москва, каде што беше прикажан во Домот на советските филмски работници (во сала со 2000 гледачи). Филмот таму помина извонредно. Паметам, како да е денес – ми пријдоа легендите на советскиот филм Марк Донској и Глеб Панфилов, ме прегрнаа и искрено ми честитаа. Следната проекција се одржа во Ташкент за нашите бројни иселеници од Беломорска Македонија.

И.П.: *Како се случи ФРЗ да престане да постои?*

Д.О.: Ех... потоа дојде еден период кога тајфите, особено оние политичко бојосани, почнаа да ми удираат големи контроли и јас морав да побарам извор на егзистенција надвор од филмот, поточно во телевизискиот медиум. Јас и пред тоа верував во телевизиските можности, и се секавам, како потпретседател на Сојузот на филмските работници на Југославија, често спорев (жесток) со сега покојниот Саша Петровиќ, велејќи му дека ние филмациите сме аристократи во однос на телевизијата којашто има иднина. А за тоа зошто ФРЗ престана да постои, не сакам да зборувам, затоа што сакам да зборувам само за убави нешта. Но, во секој случај, ФРЗ згасна поради малоумноста на некои од нас коишто поверуваа во идејата за „окупнување“ на кинематографијата (сите на плата во „Вардар филм“) и со тоа започна пропаѓањето на нашата кинематографија. Се создаде крајно централизирана кинематографија. Јас се дистанцирав од таквиот модел и заминав во телевизија-



та, прифаќајќи ја понудата на тогашниот генерален директор Драги Тозија да бидам началник на уметничката реализација.

И.П.: *Значи, зависникот од подвижните слики не може без нив, без оглед во кој медиум се изразува...*

Д.О.: Така ќе е... Таму, во телевизијата, покрај административното реализирање на уметничката програма, имав можност и авторски да се исказувам. И сега тука сакам да го кажам следново - филмската режија е идентична со телевизиската, без оглед со каква камера се работи. Проседето е идентично. Ова го говорам од следнава причина – кога дојдов во телевизијата, ја реализирав првата ТВ драма снимена во студио на електроника, се

разбира. Тоа беше ДОМОТ НА МОЈОТ ТАТКО, според сценариото на мојот драг пријател Симон Дракул. Што е тука значајно – бидејќи технологијата не овозможуваше монтажа, ние работевме, значи, на тејп, но работевме и со филмска лента и тие филмски парчиња монтажно ги уфрлавме во текот на самото снимање. Нешто подоцна, со развојот на телевизиската уметничка програма, дојде време да направиме чист кинематографски филм во телевизијата – беше тоа филмот ВРАКАЊЕ ВО РАЈОТ, снимен на 16 мм филмска лента, чиј сценарист беше Душко Калиќ. Овој филм доби бројни признанија на телевизискиот фестивал во Блед. Потоа работев и други играни телевизиски проекти, но сетики црвот на кинематографскиот филм не ме оста-

ваше на раат. Практично, два феномена не ме оставаа рамнодушен – голема беше желбата кон кинематографијата и сеќавањето за Милтон Манаки. И седнав и напишав едно сценарио што се викаше ЕКСЕЛЕНЦИИ, МИРНО.

И.П.: *Што се случи со тој проект?*

Д.О.: Тоа беше една прекрасна комедија и сите што го прочитаа текстот беа воодушевени. Дури и со „Авала филм“ имавме договори и преддоговори за реализација, дури и датумот на почетокот на снимањето беше прецизиран. Но, повторно се појави влијанието на одредени тајфи што ги испровоцираа еден човек (не сакам да му го спомнувам името, не е добро, секој со својата совест), чии побуди беа од наполно лични инте-

реси. Тој сакаше да учествува како соработник на сценариото, а практично се работеше само за желбата за печалба. И се стопира тој проект. Во меѓувреме, направив предлог за 6 телевизиски епизоди, но мислам дека тој проект беше исклучиво кинематографски. Ова се одлагаше со години, додека еден ден не седнав и тој филм го направив во книга: „Екселенции, мирно“ – филм во книга.

И.П.: *Но, условно да кажеме, неможноста да го снимите „Екселенции, мирно“ не Ве попречи, не Ве депримира да продолжите со едно жестоко темпо на творештво.*

Д.О.: Апсолутно, не. Снимив многу ТВ драми и ТВ филмови, но она на што сум многу горд, тоа се две ТВ играни серии – МОРАВА 76 за Белградската телевизија, а особено сум горд на серијата ИЛИН-ДЕН (со содржина од нашето Илинденско востание) реализирана за нашата телевизија. Оваа серија често се врти на програмата. Знаете што, има еден многу интересен феномен – за разлика од театарот, кој, на некој начин, згаснува со спуштањето на последната завеса (може да биде регистриран на видео-лента, но тоа не е тоа), филмот останува вечно да сведочи дали бевте во право или не, дали ќе се срамите или ќе се гордеете. Јас, мора да признаам, без лажна скромност, дека сум горд за делата што сум ги создал. Е, имало по нешто што и не било така добро, па ќе си кажев: „Што ти требаше ова.“

И.П.: *Сепак, еден ден му се вративте и на кинематограф-*

скиот филм со АНГЕЛИ НА ОТПАД...

Д.О.: Но, добро, по дваесет години, јас му се вратив на големиот филм. Како се случи? Мојот син Томислав, кој во меѓувреме прерасна во еден извонреден писател (нека ми биде простена оваа татковска нескромност), напиша едно исклучително сценарио АНГЕЛИ НА ОТПАД. Тоа беше во 1993 година, значи веќе во времето на општествените промени. Можеби некому ќе му се стори голем периодот на мојата „апстиненција“ од филмот, но јас, да не забораваме, континуирано работев во телевизискиот медиум, значи никогаш не ги напуштив подвижните слики. А тоа што ме немаше во кинематографското производство, тоа единствено се должи на моето неприпаѓање на разни кланови, на мојата независност. Сè си има своја цена. Но, да се вратам кај АНГЕЛИ НА ОТПАД, што се реализира во копродукција меѓу „Вардар филм“ и „Пегаз“. Бев среќен што соработувам со мојот син, бев среќен што во проектот се најде оној прекрасен и шармантен човек - филмација до срж, Панта Мижимаков, кој ми вети дека (и покрај сета немаштија и слично) премиерата на АНГЕЛИ НА ОТПАД ќе ја одржиме на денот кога се одбележува 100-годишнината на филмот. И го одржа ветувањето – премиерата се одржа токму на 28 декември 1995 година кога целиот свет го одбележуваше векот на филмот. Во однос на овој филм, би сакал да го кажам и следново: овој филм беше прикажан во многу земји и би ги издвоил неговите презентации во Пула

(Хрватска), во Американскиот филмски институт во „Кенеди центарот“ во Вашингтон (САД), на меѓународните филмски фестивали во Белград, Каиро, Сан Диего, во Белгија и во Црна Гора (во Подгорица).

И.П.: *Приведувајќи го разговорот кон крај, не можам а да не се потсетам и на Вашиот ангажман околу Фестивалот на филмската камера. И тоа некако го прифаќам како Ваше чувство на одолжување спрема Вашиот прв учител Милтон Манаки...*

Д.О.: Добро што го загатнавте и ова прашање. Во времето кога ја одбележувавме 15-годишнината од смртта на чичко Милтон, се секавте и Вие, направивме една свечена академија во битолското кино „Македонија“. Таму јас имав еден подолг реферат за значењето на Манакиевци и потоа ги пуштивме нивните филмови. Не требаше многу филозофирање за да се договорат ДФРМ, Кинотеката на Македонија и СИЗ-от за култура на град Битола за воспоставување на Фестивал на филмската камера во чест на браќата Манаки. Така започна. Нешто подоцна, во својство на претседател на Советот на овој фестивал, меѓу другото, се изборив да се постави спомен-плоча на куќата на Манакиевци на Широк сокак. И еве денес, имаме еден релевантен Интернационален фестивал во чест на Манакиевци.

И.П.: *Господине Османли, за Вашето обемно филмско, телевизиско и театарско творештво добивте бројни признанија. Така на пример, за*

МЕМЕНТО ја добивте наградата „13 ноември“ за режија, за *ДЕВОЈКИТЕ ОД МАЛИ* е добиена продуцентската награда на фестивалот во Белград, на истиот фестивал филмот *ДВАНАЕСЕТТЕ ОД ПАПРАДНИК* се закити и со продуцентска, но и со наградата за најдобра режија, голем број актери кои настапуваа во Вашите филмови добија значајни награди на повеќе фестивали итн. Можете ли да ги издоите оние признанија што Вам Ви причинуваат најголема радост?

Д.О.: Па, еве вака – најдраги ми се следниве признанија: Златната плакета „Милтон Манани“ што ми ја додели Фестивалот на филмската камера, потоа признание од Друштвото на филмските работници на Македонија по повод 100-годишнината на

светскиот и 90-годишнината на македонскиот филм (ваквни признанија им беа доделени само на 10-мина наши филмски работници) и најодзади плакетата „Крупен план“ што ја доделуваше Институтот за филм од Белград на најзаслужните југословенски синеасти. Ете, тоа е тоа.

И.П.: Професоре Османли, поводот за оваа наша средба беа 40-те години од *МИРНО ЛЕТО*, но, еве, поразговараме и многу пошироко за Вашето творештво. Што би ни кажале уште нешто на крајот од овој разговор?

Д.О.: Бидејќи како што рековме – минатото е познато, сегашноста е, на некој начин, извесна, ако се биде во ред со оваа наша разранета татковина, да живееемирно, достоинствено, желба ми е

да реализирам уште еден игран филм. А тоа би бил филмот за овие денови, меѓутоа низ една оптика којашто е горчливо трагикомична. Синописот го имам. Најбенеvolentно кажувам, покрај сите горчини што ги имам во овој момент, дека оваа наша ситуација е трагикомична, поради алчноста на луѓето од политиката, од една страна и отровниот национализам, од друга страна.

И.П.: Благодарам што одделивте време за „Кинопис“. Но, имам чувство дека ни останувате должни за уште некои други работи. Односно, мислам дека во некоја друга пригода ќе треба да позборуваме и за Вашата педагошка работа, но и за театарското творештво и искуство.□



МИРНО ЛЕТО (1967)

РОБЕРТ АЛАЃОЗОВСКИ

СПЕКТРАЛЕН ПОГЛЕД ВРЗ ИДЕОЛОШКИТЕ АСПЕКТИ НА ТВОРЕШТВОТО НА ОЛИВЕР СТОУН И СПАЈК ЛИ

ПРОЛОГ

Наизглед, нема некој посебен повод за компаративно согледување на творештвото на овие двајца режисери. Освен тоа што авторот на овој есеј (компаративист по струка), проучувајќи го постмодернизмот како дел од својата магистерска теза - наидува на фрапантна идеолошка живост на светската теориско-поетичка мисла, наспроти идеолошкото мртвило во својата национална средина; и што во интервал од неколку дена, на две различни приватни телевизии, виде по една, веројатно „пиратирана“, копија од САЛВАДОР на Оливер Стоун и ДЕВОЈКА 6 на Спајк Ли. И се соочи со она што претходно го кажа: овие два филма (а и поголем дел од нивното целокупно филмско творештво, што ќе биде дополнително утврдено) и по својата уметничка структура можат да се сместат во еден социо-политички контекст што силно ги илуминира и им дава посебна боја. Тие два контекста се различни меѓу себе, но во рамките на постмодерната парадигма се спектрално доближени, односно во разликите можат да се видат сличности.

ДВОЕН ФОКУС

Ако појдеме од ефемерните сличности ќе констатираме дека и двајцата се њујорчани, што ќе рече, и двајцата во себе го носат истиот интелектуален background на метрополата број еден по Втората светска војна. И двајцата се уникатни во естетско-формалниот план на своето творештво и имаат дисперзиран уметнички хабитус: се јавуваат и како режисери, сценаристи, продуценти, снимаат и играни филмови и документарци, а Спајк

Ли и видеоспотови и рекламни кампањи. И двајцата се големи ерудити и детаљно упатени во историскиот, социо-политичкиот и идеолошкиот контекст на својата земја.

Тие и двајцата ѝ припаѓаат на она што се нарекува mainstream-продукција, иако нивниот идентитет во неа е определен од спротивното, од нивното неприпаѓање, нивната изместеност, ексцентричност во однос на mainstream-от.

Всушност, овој заеднички есеј за Оливер Стоун и Спајк Ли е артифициелно поврзување, како дополнување, на она што се има веќе случено во социополитичкиот контекст од кој тие го црпат својот уметнички идентитет. Тоа е (од сите политички теоретичари видено како нај-успешно) поврзувањето на левите, работнички партии со етничко-расните движења во *Коалиција виножито*, а во рамките на борбата и отпорот спрема доминантната демократско-републиканска, БАСП идеологија на Америка, што особено дала резултати во локалните средини, дури и во поголемите градови, како Чикаго, на пример.

Зашто, ако побараме клучна одредница што ги поврзува овие двајца режисери, тоа е нивната индивидуална борба, кај Стоун од либерално-левичарска, а кај Ли од расна позиција, против Големата приказна (во лиотаровска смисла на зборот) на доминантната култура и традиција, односно против моќта на поредокот и узурпаторството на силите на естаблишментот.



ОЛИВЕР СТОУН

Главни теми во филмското творештво на Оливер Стоун се: историскиот период на 60-тите, политиката и социјалните болести. Впрочем, како и сите силни автори, и Стоун во обликувањето на својата поетика и своите идеолошки ставови тргнува од многу лични биографски мотиви. Тој и самиот е припадник на генерацијата од 60-тите, кога доминира енергијата на либерално-левите идеи, за потоа да заглави во Виетнамската војна, по која ништо не било како порано. Токму желбата да се пренесат искуствата од Виетнамскиот пекол е причина за неговите два филма на таа тема: *ВОД и РОДЕН НА 4-ТИ ЈУЛИ*. За тоа мешање меѓу приватниот и јавниот живот во едно интервју Стоун вели дека понекогаш личната историја се совпаѓа со јавните настани, на сличен начин како што судбината на неговата генерација зависела од низа политички постапки на претседателите Џонсон и Никсон.

Значи негативното искуство на Стоун од виетнамската војна е на некој начин и причина за критичката нота којашто доминира во неговите два филма за виетнамската војна.

Тоа е исто причина и за доста контроверзниот портрет на еден од главните виновници за таа војна, претседателот Никсон, во истоимениот филм. Од друга страна, атентатот врз Џон Кенеди, Стоун го гледа како негова виктимизација поради одбивањето да им служи на некои центри на моќ за чии интереси е жртвувана цела една генерација. Тоа е идејна водилка, не само на неговиот филм за атентатот врз Кенеди Џ.Ф.К туку и поаѓалиште за неговиот прв филм *„Салвадор“* во кој тие интереси на крупната и на воената индустрија ја диктираат американската надворешна политика.

Филм во којшто, исто така, се тематизирани 60-тите, но од еден поинаков агол, е филмот за легендарниот Џим Морисон, *ДОРС*. Социјалните болести: насилството, или поточно, насилството преку медиумите, е тема на филмот *РОДЕНИ УБИЈЦИ*, а состојбите во фудбалот, се тема на филмот *СЕКОЈА БОЖЈА НЕДЕЛА*. Во раните остварувања: *ВОЛ СТРИТ* се тематизира алчноста како главен мотив на берзанските шпекуланти со далекусежни последици, а во *РАДИОМУАБЕТИ* дава една клаустрофобична слика на отуѓените Американци. Сосема надвор од овие преокупации е еден

од неговите последни филмови ПРЕВРТУВАЊЕ, црна, нео-филм-ноар комедија. Се разбира, ова не е сета негова филмографија. Стоун има напишано и многу сценарија (неговата првична работа), но во овој случај ќе се осврнеме врз најкарактеристичните дела од неговиот режисерски опус.

ЛИБЕРАЛЕН ЛЕВИЧАР

Оливер Стоун би го нарекле либерален левичар, како што и многумина други го нарекуваат, имајќи го предвид фактот дека тој самиот ја смета таа етикетизација за пресимплифицирана. Знаеме дека е ова постмодерно време во кое повеќето интелектуалци наступуваат од позиција на индивидуална поетика, односно идеологија, а таква е секако и позицијата на Оливер Стоун. Но неговата самоопределба, истовремено и либерално и конзервативно стојалиште, е токму позицијата на сите напредни мислители денес, било постмодернисти, било постмарксиста. Зашто постмодернизмот е токму тој баланс, тоа „сурфање по работ“ меѓу барањето на радикални слободи и прогрес и имањето чувство за оние предмодерни состојби, што беа уништени во добата на модернизмот. Од друга страна, нема ниту еден марксистички мислител денес, што не смета дека Марксовата идеја за доаѓање до благосостојба преку диктатурата на пролетаријатот, односно класната борба, е всушност една тоталитарна идеја.

Впрочем, основната политичка линија во, речиси, сите филмови на Стоун е силната критика на капитализмот како систем „свер“ којшто ја дроба индивидуата до ништожност, а тој систем, според Стоун, се базира врз пет начела: моќта на парите и пазарот; државната и владината моќ; моќта на корпорациите (што е поголема од државната моќ); политичкиот процес на избори преку моќта на парите и медиумите коишто најчесто го штитат status quo-то, и интересите и моќта на нивните сопственици. Мора да признаеме дека на една ваква анализа на Стоун би му позавидел и самиот Маркс.

Но да ги оставиме настрана овие паратекстуални искази на Стоун и да видиме како функционираат неговите идеи во неговите филмови.



САЛВАДОР

Уште во неговиот прв филм (како режисер) од 1986 година Стоун пласира силна политичка линија. Овој филм ја третира критички, се разбира, американската политика од почетокот на 80-тите, поточно вмешаноста на ЦИА во граѓанската војна во Ел Салвадор. Идеолошките ставови Стоун ги пласира преку главниот лик, новинарот Ричард Бојл, кој оди во Ел Салвадор да ја информира американската јавност за тамошните настани, но и воден од интимни причини, симпатиите спрема една жена (тој е претставен како циник за кого љубовта е една тешко одредлива состојба). Бојл, уште од самиот почеток на филмот упатува остра критика кон јапиевците, средно-високата класа на сините околувратници на новото информатичко општество, коишто го крепат американскиот систем. Бојл ги критикува обестрашеноста, конформизмот и рамнодушностa на таа класа („повеќе би сакале да се потат на фитнес-направи отколку во прегратка“) со што јасно се сугерира нивната апатија и пасивност како услов за сите валкани игри што си ги дозволуваат луѓето од власта, во случајот луѓето од меѓународната политика во однос на Јужна Америка. Бојл не ја крие левичарската подлога на својот активизам. Во една сцена, во американската амбасада во Ел Салвадор тој му реплицира на американското воено аташе дека е левичар, но дека тоа не значи дека сите левичари се комунисти. Идеолошката позиција на Стоун е сосема идентична со неговиот главен лик. Тоа се гледа преку жанровските сегменти на делото, преку односот спрема неговите ликови (начинот на којшто ги конструира) и преку изборот на секвенците. Иако Бојл е насликан со



САЛВАДОР

една ирониска дистанца, како човек со многу пороци, сепак, нему авторот му дава една значајна херојска патина, инсистирајќи на неговите по малку романтично-хумани мотиви. Стоун го слика мракобесието на граѓанската војна со една бројгеловска морничавост, и со свифтовска сатира, при што особено е немилосрден спрема десничарите (чијашто жед за власт ги води и преку убиството на еден свештеник што проповеда разумност). Но иако има симпатии спрема левичарите, Стоун не пропушта да ја прикаже нивната идеолошка заслепеност што ги води кон немилосрдност, а што нема никаква врска со утопијата за бескласното општество (сцената во која една „сроевка“ ладнокрвно ги стрела, со куршум в чело, заробените непријатели, кои патем, молат за милост). На оваа соголена сатира за спротивставените партии, Стоун инспиративно ѝ ја контрапунктира травестираната идличност на Американската амбасада, топосот на „разумот и демократијата“. Зад таа фаса-



да, поддржана од медиумските кокони, се одвива валканата игра на ЦИА, заземањето страна и замижувањето пред суровата реалност, поттикнува од интересите на корпоративната моќ, односно на воената индустрија. Поразот на Бојл, е всушност самосвесна антиципација и на поразот на Стоун, чијшто филм, како и фотографиите на Бојл, се осамен глас во пустина на еден маргиналец и лузер, пред океанската рамнодушност на јапиевците што ја овозможува коруптивноста на системот и фалшизацијата на еден извикан поредок на вредности.

ВИЕТНАМ

Во два од неговите рани филмови ВОД и РОДЕН НА 4-ТИ ЈУЛИ Оливер Стоун се занимава со Виетнамската војна. За тоа тој има и личен мотив, неговото учество, неговата загубена младост или „невиност“, како што стои во поднасловот на ВОД. Но многу поважно од неговото учество е тоа што Стоун и во Виетнамската војна ја наоѓа - не патриотската одбрана на татковината, туку уште еднаш, расипаноста на системот што се крие над пропагандната фасада. И ВОД и РОДЕН НА 4-ТИ ЈУЛИ имаат иста драматуршка структура: наивниот младич, поттикнат од „патриотската“ пропаганда доброволно оди во армијата за веднаш штом ќе стапне на бојното поле, да ја увиди заблудата.

Во ВОД акцентот е ставен врз случувањата на бојното поле. Се разбира и тука има многу социјално-идеолошки моменти (дека само сиромашните одат во војна, а не и богатите), но доминантен е приказот на стравот, паниката, напуштеноста. Овој филм го смета за посебен по тоа што ја брише класичната поделба на фронт и заднина, со сета архитектоника на воената стратегија и го дава хаосот на една освојувачка војна. Непријателот е невидлив, тој е насекаде, повеќе се чувствува неговото присуство и кога се пука не се знае дали шумот во грмушката е од непријателот или од сопствената патрола.

Но тој хаос не е ништо во однос на она што го чека повратникот дома, сугерира, на некој начин, продолжението на ВОД, филмот од 1989 година, РОДЕН НА 4-ТИ ЈУЛИ. Не само што поради „кастрења на буџетот“ (звучи познато, нели) воено-здравствените установи не се во состојба да ја дадат соодветната нега, туку и општеството е сосема незаинтереси-



рано за ресоцијализација на воените ветерани. Силен политички момент во филмот е кога на републиканската Конвенција за претседател, главниот јунак во филмот, Рон Кович е спречен, истуркан со инвалидската количка надвор, да ги каже своите видувања за непотребностите и грешките на виетнамската војна. Тој станува активист на антивоеното движење. Она што сака да го каже Стоун, а нема кој да го ислуша, е дека војната во Виетнам е една голема грешка.

РИМ

Уште една голема тема поврзана со 60-тите е убиството на претседателот Кенеди. Во Џ.Ф.К Стоун вложува многу истражувачка работа, го конструира филмот на границата меѓу документарното и фиктивното, пласира еден куп информации, чијашто главна цел е да докаже дека ординарна глупост е тезата што владата (преку т.н. Воренова комисија) сака да ја наметне: дека Кенеди бил убиен од граѓанинот Освалд, еден психички растроен човек. Со неверојатна наративна, но и филмско-техничка умешност Стоун покажува дека не е можно еден човек да го изведе сето пукање што се случило за толку кратко време, тој ден. А штом е вмешан повеќе од еден човек тоа значи дека има заговор. Стоун во филмот не кажува кому му пречел Кенеди, односно кој стои зад заговорот, но со една прекрасна метонимиска монтажа, во кароскурна атмосфера, јасно посочува дека тоа се носителите на корпоративната моќ. Во едно интервју Стоун вели дека тие што во Кенеди виделе човек кој може да ја намали блоковската напнатост, што не им одговарало на нивните бизнис интереси, решиле да го елиминираат

искористувајќи ги разните про- и анти-Кастро групи во Америка. И со овој филм Стоун се јавува како силен глас против мимикриската игра на крупната политика и нивното уништување на демократските вредности поради голиот материјален интерес. Таа крвава, „римска“, политичка арена Стоун уште појасно ја слика во неговиот филм посветен на најконтроверзниот американски претседател, претседателот Никсон, во истоимениот филм. Иако филмот предизвикува многу контроверзи околу веродостојноста на психолошкиот



профил, карактерот, или некои политички одлуки на Никсон, тој е значаен затоа што покажува како на дланка, како функционира политичката клика, против чие поведение Стоун се бори целиот свој живот.

ГНИЛОСТА НА КАПИТАЛИЗМОТ

Во неколку филма може да се согледаат ставовите на Стоун за „гнилоста на капитализмот“, односно за социјалните зла што го разјадуваат системот однатре и го прават толку невозможен за луѓето, за индивидуите што треба да живеат и да бидат среќни во неговите рамки.

Во ВОЛ СТРИТ Стоун се занимава со светот на берзанските манипуланти. Тој повторно ја користи истата шема, младич што ја губи невиноста, за да ја покаже суровоста на капитализмот. Овде ја среќаваме онаа балзаковска ситуација во која алчноста ги тера луѓето да заборават на сите свои човечки квалитети и да не трепнуваат кога со една финансиска махинација унесреќуваат илјадници луѓе. Дејствието се одвива меѓу берзанскиот шпекулант Гордон Гeko кој го злоупотребува

наивниот брокер Бад Фокс за своите финансиски апетити и тоа оди дотаму што жртва на дубиози треба да стане компанијата во која работи таткото на младичот.

Сличен однос, овојпат во фудбалот, Стоун слика во филмот СЕКОЈА БОЖЈА НЕДЕЛА, во кој ги прикажува сопствениците на клубовите коишто за да остварат профит ги пречекоруваат сите граници на човечкиот морал, се однесуваат кон фудбалерите како спрема добиток, а вешто манипулираат со чувствата на фудбалските фанови. Стоун ја користи метафората на спортот како витештво за да укаже на бескрупулозните потези на големите фудбалски моќници (и ова звучи познато зарем не?).

Во РАДИОУАБЕТИ, пак, Стоун повторно истражува една марксистичка тема - алиенацијата на луѓето. Преку учеството во радиопрограмата, во која во живо ги искажуваат сите свои фрустрации, дури и најниските, луѓето, всушност, се обидуваат да го надополнат недостигот од приватна комуникација, заедништво и солидарност со симулирана, јавна комуникација. Создавајќи една апсурдна ситуација, во која водителот на шоуто станува

бодријаровска хиперекстензивност во јавниот простор на современото капиталистичко општество. Користејќи ја сатиричноста и гротеската на сценаристичкиот ракопис на Квентин Тарантино, Стоун сеприсутноста на медиумите ја нагласува преку поврзувањето со уште една болест на современите свет - насилството. На гротескен автореференцијален начин филмот со користењето на ТВ-форми (играна серија, репортажа, документарец) го покажува морето крв што се слева секојдневно од ТВ-екраните во домовите на американските семејства, а што за жал има и повратен импулс, со зголемувањето на насилството во секојдневниот живот.

ЛЕВИЧАРСТВО ВО ФОРМАТА

Ако го погледнеме творештвото на Стоун низ естетичката призма на Адорно која вели дека дисхармоничното општество бара дисхармонична уметност, тогаш сосема ќе се согласиме дека тоа функционира и во неговиот случај.

Оливер Стоун е склон кон експериментирање и е смел во тоа. Тој никогаш не го следи оној познат холивудски канон и секогаш бара израз со кој филмот најадекватно ќе ја опфати темата за којашто се зборува.

Френетичноста на современото општество Стоун ја изразува преку создавањето на еден уникатен филмски стил, со неверојатно динамична камера, со многу резови, со брза измена на плановите и аглиите на снимање, со нагласен звучен фон. При обработката на типично постмодернистички теми (како во РОДЕНИ УБИЈЦИ) тој користи постмодернистичка реторика: метафикционалност (ТВ-серија во филм), автореференцијалност (Мал-



ва жртва, односно бидува убиен од еден исфрустриран слушател (се базира врз вистинит настан), Стоун само уште повеќе ја подвлекува метастазираноста на тој чудовиштен систем, што дури и чувствата на луѓето или недостигот од чувства ги става во класични капиталистички односи (радиото има сопственик, а водителот е, сепак, само некој што за тоа зема плата).

Во можеби најконтроверзниот негов филм РОДЕНИ УБИЈЦИ, Оливер Стоун уште еднаш се занимава со медиумите, со нивната



колм и Малори се свесни дека се филмски ликови) експлозија на означители (темата на сериските убиства се мултиплицира во масовни убиства) и сл. Кога сака да се доближи до стварноста, да го создаде она што се нарекува фактиска фикција, Стоун успешно го меша играниот со документарниот израз (користејќи и соодветна колор и црно-бела техника) како во Ц.Ф.К. Во РОДЕН НА 4-ТИ ЈУЛИ и ВОД, духот на времето се доловува и преку богатот избор на музички хитови од тоа време. Во СЕКОЈА БОЖЈА НЕДЕЛА тој ја поставува камерата во улога на играч, сакајќи да ја долови убавината на играта однатре, а во РАДИОМУА-БЕТИ недостигот од приватен простор, отуѓеноста на луѓето ја постигнува со сместувањето на целиот филм во клаустрофобичниот простор на студиото.

ИДЕОЛОШКА КОНСТАНТНОСТ

Од сето кажано досега, можеме да заклучиме дека Оливер Стоун, без разлика на темите што ги опфаќа во своите филмови, секогаш има јасна идеолошка позиција и доследност во ставовите. Неговите (позитивни) јунаци секогаш се припадници на средната работничка класа и тие се носители на позитивните вредности, на чесноста, на достоинството, на моралот, на патриотизмот, на вербата во праведноста на поредокот. Богатите, моќниците, луѓето што ја имаат власта во свои раце се негативците, без морални вредности, без трошка човекољубие, цинични и макијавелисти на коишто ништо не им е свето. Тие се оние што ги прават поредокот и демократскиот систем корумпирани, и што ги унижуваат демократските вредности.

И тогаш кога се губитници, јунаците на Стоун својот животен мотив го наоѓаат во борба против корумпираниот систем, и во разобличувањето на оние што го прават таков. Стоун нема романтични илузии дека поединецот може да извојува победа над силниците што секогаш се скриени зад моќта на системот и кои што секогаш се поврзани во своите интереси. Можеби поголем ефект од рецепциски агол Стоун би постигнал кога на кланот, групата, олигархијата би ѝ спротивставил група, но изгледа тој, сепак, одлучува да остане на неговата либерална верба во индивидуата и во нејзината базична улога во еден вистински демократски систем.



СПАЈК ЛИ

За разлика од Оливер Стоун, кој поаѓајќи од своите либерални ставови, борбата против естаблишментот и доминантната идеологија ја води индивидуално, при што обично неговите филмови се базираат на еден главен лик, силен и машки, потпора на целото дејствие, Спајк Ли настапува како портпарол на црчката (или да бидеме коректни: африканско-американската) заедница. Затоа во неговите филмови има мноштво од ликови меѓу кои некои функционираат како вистински антички хорови. Спајк Ли е маркантно црчечки автор, кој во сите свои филмови ги тематизира црчечките проблеми и користи исклучиво Афроамериканци како актери. Слично како кај Оливер Стоун, дури и тогаш кога Спајк се занимава со теми коишто не се тесно поврзани со црчката заедница, тој или користи црчечки актери во водечките роли (како во ДЕВОЈКА 6) или, повторно, на поопшто ниво ги допира црчечките аспекти (како во филмот ТОЈ ЈА ИМА ИГРАТА што, иако е спортски филм пред сè, ја третира кошарката во која доминираат Афроамериканците и прикажува многу суптилни односи кои во својата социјална основа се расно мотивирани.

ПОРТПАРОЛ

Рековме, Спајк Ли, иако во некои изјави го порекнува тоа, велејќи дека е само обичен филмација, настапува како портпарол на црчката заедница. Затоа тој не прави само играни филмови, туку снима и документарци на многу горливи политички прашања (какво што е она за масакрот на четирите црни девојчиња во 60-тите), снима видео-спотови за типично црчечки бендови и пејачи („Паблик Енеми“, Стиви Вондер, Мајкл Џексон, Принс) и снима рекламни кампањи за црчечките спорт-

ски ѕвезди (Мајкл Џордан, Мејк Џонсон, Чарлс Беркли). Дури и неговото продуцентско студио во своето име содржи еден длабок црнечки идиом, „40 акри и мазга“, односно тоа било „следувањето“ што секој црнечки роб требало да го добие по ослободувањето, како (неисполнето) ветување од тогашниот прочуен американски претседател Абрахам Линколн. Освен тоа Спајк Ли е постојано присутен на разни медиуми (радио и ТВ, Интернет), на семинари, на јавни дебати, на прес-конференции, на кои што го искажува своето мислење за расните прашања. Поаѓајќи од позицијата гласноговорник, Спајк Ли секогаш настапува од маркантно црнечки позиции, но со секој нов филм допира други теми и проблеми од црнечката реалност. Така филмот **СТОРИ ГО ТОА ШТО ТРЕБА** дава слика на едно типично црнечко маало, **ТРЕСКА ВО ЏУНГЛАТА** зборува за интеррасни љубовни прелјуби, **КРУКЛИН** претставува една семејна црнечка драма, **СААТЧИИ** зборува за црнечкото криминално подземје, **МАЛКОЛМ ИКС** е животна сага за познатиот црнечки лидер, **ВЛЕГУВАЈ ВО АВТОБУСОТ** зборува за најголемиот црнечки политички настан во последниве години - Маршот на милион луѓе, **ТОЈ ЈА ИМА ИГРАТА** се однесува на проблемите на младите црнечки спортисти итн.

МУЛТИКУЛТУРАЛИЗАМ

Но и покрај таа тематска разновидност, во неговиот, веќе богат опус, неколку карактеристични идеолошки аспекти можат да се сумираат како константа во филмовите.

Најпрвин, она што и други го имаат констатирано, Спајк Ли во неговите филмови не ја покажува црнечката заедница како еден монолитен, би рекле, апстрактен феномен, згоден за политичка манипулација, туку секогаш инсистира на нејзиниот динамизам, на нејзината конкретност, разнообразност и на многуте внатрешни противречности. Впрочем, Ли сака да покаже дека црнечката заедница ги има сите атрибути како и белата и која било друга заедница. Од тоа произлегува неговиот базичен идеолошки став: ако нешто не е, по ништо посебно, поразлично од другото, тогаш нема причина тоа да биде дискриминирано или на кој било друг начин третирано поинаку.

Затоа „целото“ на Спајк Ли се состои од „сè“. Тоа е драстично покажано во филмот

ВЛЕГУВАЈ ВО АВТОБУСОТ каде што не постои прашање кое е актуелно за Афро-американците, а кое не е вклучено. Така, меѓу два наесетте луѓе во автобусот има такви што стојат на радикално расни позиции, има луѓе умерени во своите ставови, има мелези, шовинисти, баптисти, хомосексуалци, муслимани, традиционалисти, криминалци, убијци, пијаници, дури и републиканци (кон коишто црнечката заедница е традиционално ненаклонета). Токму секвенцата во која се дискутираат позициите на демократите и на републиканците во однос на Афроамериканците е политички најпровокативно, но и многу луцидно. Во сцената на средбата со две девојки на едно паркиралиште е продискутирано и неучеството на жените во тематизираниот политички настан со што се начнува и феминистичкиот аспект. Дури, во автобусот, дел од патот го вози белец, кој, всушност, е Евреин, со што и прашањето на белците се деконструира, а се крикува и меѓумалцинската (не)солидарност.

Најопшто, во расната средина, ликовите на Спајк Ли се делат на три групи: едни коишто цврсто се држат до својот расен идентитет, го потенцираат, не се мешаат и не го почитуваат другиот идентитет, најсублимно кажано преку максимата „остани црн“, на ликот Багин' Аут од филмот **СТОРИ ГО ТОА ШТО ТРЕБА**; други коишто се пасивни во однос на својот расен идентитет, на пример Џеј или Градоначалникот во истиот филм и трети коишто се свесни за својот расен идентитет, но тоа не им пречи да другаруваат со другите, како Муки и Вито.

Рековме Спајк Ли инсистира на една мултикултурна додиференцијација, на вклучу-



СПАЈК ЛИ

вање и деконструкција на сите микроидентитети. Со неговата позната иронија, во филмот **СТОРИ ГО ТОА ШТО ТРЕБА** (кога сме веќе кај него), Афроамериканците се нафрлаат врз едно бело момче, велејќи му да се врати во Масачусетс (белечки расен стереотип), а тој одговара дека е роден во Бруклин. Спајк Ли ретко дава класични БАСП Американци, тоа се или Италијанци или Евреи или Порториканци и сл.

ПРОТИВ РАСНИТЕ СТЕРЕОТИПИ

Значи, стојалиштето на Спајк Ли не е унисоно, не е типично расно, тој секогаш настапува од една децентрирана позиција. Затоа неговите филмови изобилуваат со контрадикторности во однос на расните стереотипи. Ја споменавме проблематичноста на категоријата белец, па и црнец. Особено со Евреите коишто и самите се доста активни во движењата за човекови права, во борбата против антисемитизмот и во својата религиозно-етничка еманципација. Контрадикторен е сексистичкиот стереотип одлично обработен во филмот **ДЕВОЈКА 6**. Таму една млада црнкиња, вработена во телефонската секс-индустрија („жешките линии“) мора да се претставува како белкиња или како Јужноамериканка, но и како русокоса со големи гради, или како црнка со сензуални усни. Интересна е сцената во **СТОРИ ГО ТОА ШТО ТРЕБА** кога младиот црнец Радио Рахим (припаѓа на првата група ликови „остани црн“) купувајќи батерији од Корејците, сакајќи да се постави во супериорна, расистичка позиција, им вели да зборуваат англиски. Или во истиот филм кога на белецот (Италијанец) Пино (и тој ѝ припаѓа на првата група ликови) најомилени идоли му се црнци (кошаркарот Мајкл Џордан, пејачот Принс, актерот Еди Марфи), а тој не може да ги поднесе нив. Притоа се брани несмислено, велејќи дека неговите идоли не се баш црнци. Со тоа доаѓаме до онаа класична дијагноза за расизмот и шовинизмот според која не се мразат индивидуите, особено истакнатите припадници на расата, туку се мрази општиот поим, групата, колективитетот, како таков.

А најдетален приказ на расните стереотипи и борбата против нив е филмот **ТРЕСКА ОД ЏУНГЛАТА** во која се дадени разни

крос-етнички и крос-расни релации преку кои се разобличуваат расните стереотипи. Таму има ситуации кога на брачното неверство ако е во рамките на расата не се гледа негативно, а ако е меѓу различни раси (како меѓу Енци и Флипер, Италоамериканка и Афроамериканец) тогаш и црнци и белците се против. Или, во истиот филм, кога Френки дава сексистичко расни квалификации за аферата меѓу Поли и г-ѓа Гуд, мора да ја брани како белечка својата медитеранска црнотурност.

КОНТРОВЕРЗИ

Постојат две контроверзи кои критичарите ги забележуваат кај Спајк Ли. Едната е сензационализмот, а другата е патријархалноста.

Сензационализмот, или „неотпорноста кон бомбастична реторика“, можеби најавтороференцијално е дадена во филмот **СТОРИ ГО ТОА ШТО ТРЕБА**, кога Муки (иронично, го игра самиот Ли), иако ѝ припаѓа на категоријата ликови што е против расните стереотипи, и се дружи со луѓе надвор од неговата раса (неговата девојка е порториканка), во критичниот момент на расна расправија застанува „прв на барикадите“, односно самиот го почнува расното насилство, демолирањето на пицеријата на Италијанецот Сал. Примери на нерезистентност кон расната радикалност има многу, и во неговите филмови, и во неговите изјави во разни прилики. Веројатно тоа е цехот што мора да го плати секој што се става во функција на нечиј портпарол.

Втората контроверза е уште понеобична. Познатата американска феминистка Бел Хукс во нејзината вдахновена анализа на **КРУКЛИН** пронаоѓа дека под расниот некомформизам на Спајк Ли лежи еден сексистички конформизам. Во тој филм, за авторот е сосема непроблематично тоа што едно несозреано девојче мора да ја преземе „женската“ роља во куката, на местото на својата болна мајка, а пред нејзиниот татко или постарите браќа. Впрочем, тој сексизам на Спајк Ли се гледа и во општата неразвиеност на неговите женски ликови, и нивното сведување на „статисти“ во светот на машките. Од таа позиција како да бега, но недоволно, со двете кратки секвенци во **ВЛЕГУВАЈ ВО АВТОБУСОТ** во кои белата девојка не одобрува што нејзиното црно

момче оди на Милионскиот марш и кога на паркингот двете девојки протестираат што и жените, чие расно и еманципаторско движење е, исто така, активно, не се вклучени во тој политички настан.

РАСКОШНА ВИЗУЕЛНА ФОРМА

Сите, мал милион, жешки теми, прашања и други аспекти поврзани со расната проблематика (во кои секогаш има и еднакво количество социјална димензија) не би биле можни и интересни за гледање да не е раскошната визуелност што ја поседува овој филмација. Спајк Ли не е некој мајстор за нарација. Сите негови филмови се линеарни. Но затоа тој е одличен познавач на разните жанровски дискурси во коишто, во согласност со темите, ги сместува своите филмови. Неговите филмови имаат сличен полихромен колорит, во кои доминираат црвената и портокаловата боја, имаат сличен начин на користење режисерски финти, но секогаш се снимани во различни жанрови. Во ВЛЕГУВАЈ ВО АВТОБУСОТ има еден перфектен спој на играни и документаристички елементи, СААТЧИИ избобува со добри акциони секвенци, КРУКЛИН е прекрасна семејна драма, а маалскиот СТОРИ ГО ТОВА ШТО МОЖЕШ, со тесната мизансцена, е блиску до играна ТВ-серија. Во ДЕВОЈКА 6 убаво функционираат и ентериерите и екстериерите, по урнекот на холивудската Б-продукција.

Спајк Ли користи многу извртени кадри, необични агли на снимање, забавени движења, камермански акробации, монтажни негови, со што го онеобичува секогаш веристичкото дејство.

Тој е мајстор за детали и суптилна реторика преку деталите (графити со расна содржина во заднината, важни новински наслови, мејкап-детали, контраст во гардеробата - Муки носи маичка на црниот кошаркар Робинсон, а белото момче на белецот Лари Бирд). Особено карактеристична е употребата на музиката во неговите филмови. Како и кај Оливер Стоун, Спајк Ли со музиката идеолошки го потсилува дејствието, го гради контекстот како социокултурен идиом или временски момент на филмот, и е во функција на

ритамот на филмот. И со различните костими (на микрониво), и со комплетната филмска иконографија, тој ги доловува различните социокултурни и идеолошки слоеви во неговиот мултикултурен свет.

КОАЛИСИЈА "ВИНОЖИТО"

Филмот е најпопуларен уметнички медиум денес. Особено во САД каде што тој има и посебна социјална димензија. Поради тоа филмот е доста погоден за пласирање на најразлични идеолошки светогледи, но и за суптилни пропагандистички манипулации. Искусната демократија како САД тоа добро го знае. Затоа доминантната БАСП-идеологија, политика, култура и традиција го има создадено Холивуд и толку години го одржува тој мит во живот. Преку него се униформираат уметничките постапки, темите, светогледите, се отапуваат остриците, се нивелираат разликите и се продуцираат стереотипите. Дури и кога обработуваат „жешки теми“, тие се реализираат по однапред утврдени и политички коректни канони. Се разбира, како и во политиката, Холивуд има создадено издувни вентили, преку кои им дозволува на разните естетички и идејни погледи да се канализираат, низ независните продукции и школи, но тие ни оддалеку не можат да го загорзат приматот на Холивуд, ни медиумски, ни политички. Од тие причини многу е важно што токму во Холивуд постојат неколкумина автори, коишто го добиваат потребното внимание и кои од внатрешноста на системот дејствуваат субверзивно. Затоа и покрај сите несовершености и контроверзи, автори и режисери, како Квентин Тарантино во поглед на естетичките канони, Мартин Скорсезе во поглед на социјалните патологии, и можеби најважно, Оливер Стоун од политички и Спајк Ли од расен аспект се од непроценлива важности за филмскиот свет, а особено за поширокиот општествен контекст. Независно дали настапуваат од индивидуална или од позиција на племенски жреци, тие се огромен влог во борбата на микрополитиките (во лиотаровата смисла на зборот) против зацементираната Голема БАСП-идеологија и култура во Америка. □



СУЗАНА ТОДОРОВСКА – ПАВЛОСКА

РАЗМИСЛУВАМ... И ПРАВАМ ФИЛМОВИ!

(ИНТЕРВЈУ СО ИВО ТРАЈКОВ, РЕЖИСЕР)



ИВО ТРАЈКОВ е сценарист и режисер. „Наш човек...“. Во периодот 1986-1992 година, студираше на ФАМУ во Прага, каде што денес живее и работи. На 21. Интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ што се одржа во Битола од 27.09. - 01.10.2000, дојде во двојна улога: прво, како режисер на филмот МИНАТО, што учествувал на 30-ина фестивали и досега добил 7-8 награди, а беше прикажан нагвор од конкуренција; и како второ - во улога на член на интернационалното жири на Фестивалот. Уште една причина Иво Трајков да престојува во Македонија: подготовки за неговиот најнов филм, македонско-чешката копродукција ГЛУВА КУКА. Млад и енергичен човек... Еве како размислува тој....

Сузана Тодоровска -Павлоска: По АЈДЕ ДА СЕ ИСЧИСТИМЕ (1989, среднометражен игран филм), ТГА ЗА ЈУГ (1990, ТВ-шоу), КАНАРСКА ВРСКА (1993, долгометражен игран филм и учесник на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола истата година), ШПАЧЕК СПОРЕД ШПАЧЕК (1995, ТВ-его серија), ЕДЕН ОБИЧЕН БРАК (1996, документарен), СВЕДОЧЕЊЕТО НА ТАЈНИОТ СВЕДОК (1996, документарен), МИНАТО (1997/98, долгометражен игран филм), за својата сценаристичко-режисерска работа - од оваа временска и искусвена перспектива...

Иво Трајков: Досега работев на четири играни филмови. Всушност, четвртиот, сè уште, не е завршен. КАНАРСКА ВРСКА, практично, е мојот втор игран филм, а во меѓувреме го снимив МИНАТО, филмот кој се најде надвор од конкуренција на годинашниот Фестивал во Битола. Некако, се движам во некои други насоки, особено кон авторскиот филм и кон она што за мене е најважно, а тоа е авторската слобода. А во денешната кинематографија тоа е најтешко да се постигне, бидејќи едноставно, еден филм чини многу пари, а кога некој дава пари, сака да врши и влијание. Тоа е нормално. Од друга страна, еден автор тоа не може да го дозволи - кога зборуваме за авторски филм, а не за филмови од комерцијална продукција. Тоа е некоја сосем друга приказна. Живеам во Прага и не морам да го работам тоа што не го сакам, бидејќи, дефинитивно го работам тоа што сакам да го работам. Така е барем во овие шест години. Тоа го решив наједноставно: не правев ништо друго, за во меѓувреме да работам филмови, туку останав во шоу-бизнисот да се занимавам со продуцентство - на кратки и документарни филмови, главно, од моите колеги. И во тоа пронајдов некаква смисла, помагајќи им на помладите или на оние за кои сметам дека вредат како луѓе и како автори. Комбинацијата да бидам и продуцент и режисер, ми дозволува - работејќи го тоа што го сакам - да можам и да преживеам. Немам кука, не возам "Мазда" или нешто слично, но многу ми е убаво на душата. Секој има можност да избере нешто. Јас се решив за нешто, што мене

ми е важно, и сакам добро да се чувствувам внатре во себе. А добро ќе се чувствувам и ако немам што да јадам три дена.

С.Т.: *За почетокот на „Приказната за Иво Трајков и филмот...“, а кој датира некаде од крајот на 80-тите години...*

И. Т.: Заминав во Прага за да студирам - некако сосема случајно. И покрај тоа што Прага во тие времиња беше некако „конзервирана“, затворена, за разлика од денес, сепак, имаше некаков „филинг“ кој предизвикува. Заради градот и таа атмосфера, јас се решив таму да заминам и да се обидам да го правам тоа што го сакам. Искрено, не сметав на тоа дека ќе стасам до Академијата, по приемните испити. Но, некако, и тоа се случи од првпат. Не знам зошто. И не ми е важно. Јас заминав за да останам таму. Не поради тоа што не сакам „да бидам Македонец“, но можностите тука се многу мали, за таков тип на човек каков што сум јас, кој цврсто инсистира на некои свои работи. Тука тоа не поминува лесно. И нема можности. Кога во Македонија би се снимале по десет филмови годишно, тогаш еден или два филма од нив би можеле да бидат такви, авторски. Но јасно е дека тоа не е можно кога се снимаат еден или два филма во три години. Имав среќа, затоа што, својот прв игран филм го снимив уште за време на четвртата или петтата година од студиите. Тоа беше некаков почеток на нешто што не би го нарекол кариера, бидејќи тоа е најодвратниот збор кој го познавам. Туку, би рекол - живот. Бидејќи, сè што работам е дел од мојот

живот и никако поинаку. Оттука е мојата идеја да го работам само тоа што го сакам бидејќи проблемот не е да не се потпишам под нешто што не ми лежи, туку, проблемот е - зошто да изгубам толку време од својот живот за нешто што не сакам да го работам?! Во почетокот работев сè и сешто, а потоа го селектирав тоа што сакам да го правам. Сево ова е полесно во Чешка бидејќи и бројот на филмовите е поголем, има простор за некои поекстремни филмови, за нешто друго, за некои обиди, за некои работи кои ме интересираат мене. Дали сум постапил добро или не - не знам, но постои една друга работа, а тоа е моето враќање. Мислам дека тоа за еден филмација не е никаков проблем, таму каде што може да работи тоа што го сака, таму му е и дома. Три-четири години размислувам и сакам да направам македонски филм и веројатно сега е време да се случи тоа.

С.Т.: *За филмот МИНАТО, за неговата суптилност, интимност и суровост - истовремено; за филмот во кој нема многу зборови, туку само внатрешна тишина, чувства, длабока човечка болка... За филмскиот „експеримент“...*

И.Т.: Некои луѓе кои ме сакаат како автор, ми забележуваат дека сум различен во секој проект. Јас им велам дека тие се мојот живот, а јас во текот на мојот живот се менувам. Со секој нов филм, јас сум по две-три години постар. Не можам да ги правам истите филмови. Не - позрел. Постар! Знаам само за една работа, а тоа е дека најважно за мене е да кажам некое свое

сведоштво за овој свет, така како што јас го гледам, нешто што мене ме загрижува или нешто со кое не се согласувам. Важно ми е на некој начин да се вратам кон онаа, да ја наречам - повеќе „филозофска“ кинематографија. Има неколку причини за тоа: прво, мислам дека светската кинематографија, главно, се движи во комерцијална насока. Тоа има и позитивна смисла, така што сметам дека на светов има, на пример, 500 автори, режисери кои се подобри од мене во работата на такви филмови, па, зошто да го повторувам тоа што тие го прават, зошто да имитирам или да се трудам да посегнам по нешто што мислам дека и без тоа е недостижно. Ете, на пример, такви комерцијални филмови, без никакви забелешки, прави Холивуд. Меѓутоа, мене ме интересира нешто друго - она што во 60-тите години беше светската, а особено европската кинематографија, а потоа некаде се изгуби. Тоа е на некој начин „ангажиран“ филм. Филм кој сака да каже нешто, филм кој има мисла или идеја која треба да биде кажана. Како и да е, филмот не може да даде одговори - сите го напуштија тоа мислење. Ние во текот на нашите животи не можеме да ги најдеме одговорите, а камоли, еден филм од час и половина. Но, она што можеме, е повторно и повторно да поставуваме прашања и да се надеваме дека некој ќе ги слушне тие прашања. Затоа донесов едно малку чудно решение - си реков дека навистина не ми е важно дали филмот ќе го гледаат 100 илјади луѓе, милион, или само петмина. Важно е, дали и од тие петмина - барем двајца,

кога ќе го погледнат мојот филм, ќе го задржат тоа што сум сакал да го кажам и дали барем еднаш во животот, некогаш ќе се сетат на филмот.

С.Т.: *За филмот (филмската уметност) и парите...*

И.Т.: Некако, се изгуби улогата на уметноста - одеднаш, не знам каде е уметноста! Зошто филмот да не биде уметност? Се разбира, денес има такви, многу добри филмови кои навистина се уметност. Меѓутоа, што се однесува до мене, ништо друго не ми преостанува освен постојано и постојано да се обидувам да зборувам за денешниот свет, да поставувам прашања. Камо среќа и натаму да успевам со овие филмови. Можете да замислите колку е тешко, за вакви филмови какви што сакам јас да правам, да се најдат пари за реализација, бидејќи за филмови за кои е потребна, а нема авторска слобода, значи дека сум кажал само половина од тоа што сакам да го кажам. Тоа отсекогаш бил голем конфликт за мене. Но, засега добро ми оди. На пример, минатата година го завршив снимањето на еден филм, но, сè уште, не е монтиран, од причина што нема пари. Имам неколку понуди за финансирање, но не сакам да ги прифатам, затоа што поставуваат одредени услови кои не можам да ги прифатам. Се работи за еден чисто авторски проект, па ако ги прифатам туѓите услови, филмот веќе нема да биде авторски. Тука лежат моите најголеми проблеми. Но, кога размислувам за тоа, обично велеам, па што ако филмот „лежи“ десет

години незавршен?! Верувам дека темите кои ги обработувам и ги снимам се универзални и вечни. Јас немам потреба да снимам филм за војната на Косово, на пример, ако во него не најдам некоја универзална, човечка димензија. Што е важно дали филмот ќе го завршам оваа година, следната или по десет години? Важно е само да го зачувам својот внатрешен интегритет. Веројатно тоа нема никакво значење за гледачот. Но, секој гледач е таков каков што е. Јас верувам дека и моите филмови имаат своја публика која ги сака тие авторски филмови. Таа публика не е масовна, но и тоа е во ред. Ако филмот им е наменет само на десетмина во Македонија, тогаш, зошто тие десетмина да не добијат филм?! Единствена причина за сев ова се парите. Па кој прави филм заради пари? Тоа не дава никаква смисла. Земете го за пример, мојот филм МИНАТО. Овој филм јас го работев три години. Кои се тие пари со кои може да се плати она што сум го вложил во тие три години? Јас сум голем индивидуалец, можеби екстреман, но не од оние кои велат „мора да се сруши“! Не, не - јас велеам: „Ако, нека стои“! Истото го велеам и за холивудските филмови - имам право на избор, па ако не ми се допаѓаат холивудските филмови, не морам ни да ги гледам, но тоа не значи дека не треба ни да ги има. Напротив!

С.Т.: *За најновиот филмски проект - македонско-чешката копродукција ГЛУВА КУКА...*

И.Т.: Мислам дека тоа ќе биде многу добар филм. Засега, не постојат никакви пречки за да

ги започнеме подготовките за снимање (при што ќе инсистирам на подолги подготовки за снимање, отколку што е вообичаено тоа во Македонија), а снимањето треба да започне во 2001 година. Филмот ќе се работи според романот „Големата вода“ на Живко Чинго - еден специфичен, и од моја гледна точка - одличен роман, мошне тежок за превод на филмски јазик. Сите ние

лем. Нашиот менталитет не е баш за работа. И јас сум таков. Само што се движам во различна средина, па стекнав навики за некои други работи. Така дојде и до копродукцијата, а особено ми е мило што Министерството за култура на Република Македонија реши да стапи во една ваква копродукција. Што се однесува до финансирањето на проектот, со околу 35% од буџетот

рем два-три европски продуцента кои сакаат да работат со мене. Знаете, секогаш другата страна поставува некои барања, каде да се одигрува дејствието, изборот на актерите итн. Во оваа копродукција чешката страна направи еден силен потег со тоа што ГЛУВА КУКА ќе биде само македонски филм кој се одигрува и ќе се снима во Македонија, ќе играат македонски



КАДАР ОД ФИЛМОТ МИНАТО (1997/98)

коишто работиме на овој филм - и македонската и чешката страна, решивме да направиме европски филм. А за да се направи таков филм, треба да се променат некои мислења, а некои луѓе треба нешто да сфатат, но мислам дека тоа нема да биде проб-

на филмот треба да учествува чешката страна, а останатиот дел се надеваме да го финансира македонската страна. Во случај да не може да се дополни потребниот буџет, тогаш можеби ќе се приклучат и други продуценти, а во моментов знам за ба-

актери, ќе се зборува на македонски јазик, така што ништо „чешко“ нема да има во овој филм. А кој би бил интересот на чешкиот партнер? Јас. Едноставно, ме избраа како автор, како некој кого тие сакаат да го форсираат, со цел да продолжам да пра-

вам филмови. Да не претерам, но ним, речиси, и не им е важно за каков проект точно станува збор, туку им е важно што работам тука јас, а потоа проектот. Донекаде тоа е добро - од една страна, тоа е предизвик, а од друга страна, тоа е можност да се отворат вратите и за другите овде, за кои знам дека имаат многу добри проекти. Зошто да не продолжи таа соработка? Јас прифатив да го работам овој филм токму затоа што е толку специфичен; бидејќи, се плашам од многу едноставните работи.

С.Т.: *За твоите ангажмани во Чешка...*

И. Т.: Летото 2000 година, месец и пол останав во Македонија поради соработката на сценариото за ГЛУВА КУКА; потоа, се вратив во Чешка, па повторно во Македонија - за Фестивалот во Битола. Но, ме очекува многу работа. Најпрвин, имам многу обврски со филмот МИНАТО, кој иако е стар две и пол години, постојано живее, се прикажува на фестивали. Така, понекогаш се јавуваат некои симпатични луѓе и ме покануваат на некој фестивал, но јас многу ретко одам на фестивали, бидејќи ми е здодевно. Има една работа: како автор на филмот, ќе го завршам и тука завршува тој дел од мојот живот, а филмот, всушност, дури во тој момент почнува да живее. Денес ми изгледа како МИНАТО да го правел некој друг. Што се однесува до новите проекти, нè очекува една серија од 26 документарни филмови, секој во траење од по 60 минути. За среќа, јас нема да ги режирам, туку ќе бидам

во улога на продуцент. А третиот ангажман кој ме очекува е монтажата на филмот што веќе го спомнав, филм со многу едноставен наслов: ФИЛМ (THE MOVIE), што го снимив минатата година, и врз кој работевме вкупно петмина (заедно со актерите). Овој филм е најексперименталното снимање што сум успеал да го направам досега. Инаку, секогаш сам го правам изборот на луѓе со коишто ќе работам. Некои ми се лутат поради тоа, но во шоу-бизнисот постои едно непишано правило дека,



ако имаш идеална екипа, тогаш немој да ја менуваш. Јас не правам така. Сите проекти на кои работам се разликуваат еден од друг, па затоа сметам дека треба да ги прават различни луѓе. На пример, директорот на фотографија на МИНАТО, не мислам дека е најдобриот избор за другиот филм, бидејќи тој друг филм треба комплетно поинаку да изгледа. Можеби ГЛУВА КУКА ќе биде малку поинаков проект во таа смисла, бидејќи имам долгогодишен пријател, снимател, кој

долго време живее во Лос Анџелес, таму снима филмови, и по некои седум-осум години колку што е таму, дојде и до работа на филмови од А-продукцијата, така што ова ни е последна шанса заедно да правиме филм. Тој е Суки Меденчевич, инаку Македонец по мајка. Ние многу сакавме да работиме заедно, но тој преферира друг тип на филмови и поинаква егзистенција, додека јас не го сакам ниту тој американски стил, ниту Америка. Се надевам дека, сепак, ќе го добиеме токму него за соработка на овој филм...

...Што и да работам е специфично. Една работа не сакам да ја работам двапати. Досега сум снимал сè и сешто. Секогаш се трудам во она што го работам да пронајдам некои нови можности, нова визија, нова форма, нешто поинакво. Себеси не се сметам за некој добар режисер, филмација-рутинер. Од таа гледна точка јас сум многу лош режисер. Секогаш е добро кога има некој што истражува нови патишта. Јас сум за „коегзистенција“. Радикалец - да, но не на сметка на рушење на другите нешта!

С.Т.: *...А кога би снимал филм за Холивуд?!*

И.Т.: Тоа не може да се случи бидејќи имаат влијание многу фактори. Приказната, сценариото можат да бидат добри, но авторот не може до крај да остане свој. На пример, и меѓу најпознатите режисери, мал е бројот на оние кои во своите договори имаат нешто што се нарекува право на „final cut“, а тоа е дефинитивниот изглед на монтажата на филмот. Можеш да го сни-

миш филмот, но ако не му се допадне на продуцентот, едноставно, ќе го премонтира, ќе пресними друг завршеток итн. Ако е за публика, тогаш добро. Но, јас не правам такви филмови. А со оглед на моето размислување и на мојата специфичност, можностите да снимам филм за холивудската продукција се многу мали.

С.Т.: *За она што е актуелно во чешката филмска продукција - што се снима, а што се гледа?*

И. Т.: Чешкиот филм е специфичен од два аспекта: прво, во Чешка се снимаат многу голем број филмови годишно (за една толку мала земја). Годишно се снимаат околу 20 филмови, што е некаква нат-продукција (да споредиме со Белгија, на пример, каде што се снимаат само три-четири филмови годишно). И многу други посилни кинематографии снимаат помалку филмови во текот на годината. Значи, тоа, сепак, е успех на чешката кинематографија, особено поради тоа што државата воопшто не учествува, или пак, учествува Фондот за кинематографија, но со многу мали средства. Сите филмови се снимаат главно во приватна продукција, што е речиси - чудо. Од друга страна, токму поради тоа што од страна на државата не постои голем интерес за снимање филмови, односно, поради тоа што парите се продуцентски, тие секогаш бараат, и веруваат, дека тие пари ќе им се вратат. Што значи дека од тие 20 филмови колку што се снимаат годишно, барем 15 се комедии. За другите вкусови, постојат

арт-кината кои ги нема во голем број, но се наменети за помал број гледачи. Проблемот не е во тоа што нема поинакви филмови (со своја естетика), туку проблемот е во тоа што никој не сака тие филмови да ги прикажува, односно - и кога се прикажуваат, луѓето не одат да ги гледаат. Тоа не се исплаќа, па затоа се потребни мали киносали каде што доаѓа публика која ги сака таквите филмови. Прашање е дали тој број е доволен и дали дистрибутерите се способни да купу-

некаде на „половина пат“. Како и секаде во светот така и таму дистрибуцијата, главно, во 99% се однесува на американски филмови и нема шанса да „влезе“ некој друг филм. Понекогаш конкурира некоја добра чешка комедија, иако тоа се случува еднаш на две-три години. И филмот на Саша Гедеон, **ВРАЌАЊЕ НА ИДИОТОТ**, во Чешка се третира како комедија. Во спротивно, филмот нема успех кај публиката. □

Битола,
септември 2000

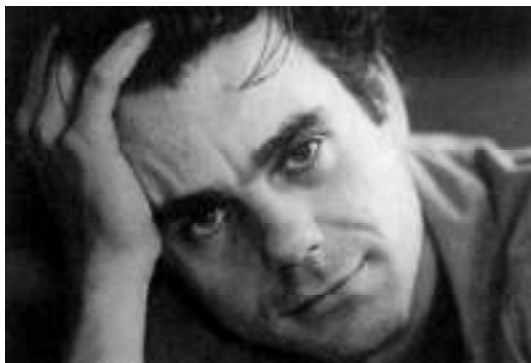


ваат голем број филмови од тој тип. Како што реков, во Чешка нема многу арт-кина, во споредба со Унгарија, кога со филмот МИНАТО бев поканет на еден фестивал во Будимпешта, дознав дека во градот има 18 арт-кина, што значи дека во еден ден можат да се видат 18 различни филмови од т.н. „арт-тип“. Во Чешка, целата таа работа е

Иво Трајков на фестивалот во Битола (1993)

СУЗАНА ТОДОРОВСКА – ПАВЛОСКА

20 – МИНУТНО ПРОТРЧУВАЊЕ НИЗ ФИЛОЗОФИЈАТА НА ЖИВОТОТ



Том Тиквер (режисер)

("ТРЧАЈ, ЛОЛА, ТРЧАЈ";
ГЕРМАНИЈА, 1998/99;
РЕЖИЈА: ТОМ ТИКВЕР;
УЛОГИ: ФРАНКА ПОТЕНТЕ,
МОРИС БЛАЈБТРИ)

Овенчан со аурата на „култен, комерцијален, фасцинирачки итн.“, филмот ТРЧАЈ, ЛОЛА, ТРЧАЈ, сè уште, ја собира еуфоријата од новата армија гледачи, на која неодамна им се придружи и македонската публика. Како завршница на седумдневното претставување на дел од филмската програма прикажана на 21. Интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола, беше прикажан филмот што по многу мерила е општо признат како предводник на новиот независен германски филм.

Секоја слика, секоја секунда во филмот како да е магија за себе! И онака, ова е филм во кој се испреплетуваат времето, настаните, животот и смртта. Како сè да започна кога засвони црвениот телефон, преку кој разговараа двајцата млади. Девојката Лола (Франка Потенте) добива френетичен повик од своето момче Мани (Мориц Блајбтри), кој од неа бара помош. Мани се вплеткал во работа за некој мафијаш и она што треба да го направи е да му предаде торба со сто илјади германски марки. Но, збунет каков што е, Мани ги губи парите во метрото, а му остануваат само 20 минути до времето и местото на средбата каде што треба да ги предаде. Смртно исплашен за сопствениот живот, пред себе гледа две опции: или да го ограби супермаркетот во близината, или да побара помош од својата девојка Лола. Љубовта и страста се оние кои одлучуваат: Лола ја фрла телефонската слу-

шалка, камерата тоа умно го бележи - бавно, ве подготвува на најневеројатната трка низ берлинските улици, заедно со оваа девојка, која за 20 минути треба да најде сто илјади германски марки за да ја спаси својата љубов. Најпрвин трча кон банката каде што работи татко ѝ; парите не ги добива, и така таа и Мани ја ограбуваат продавницата; нормално, полицијата ги „лови“ и Лола случајно настрадува. Тоа се првите 20 минути! И крај! Мислите дека филмот завршил! Но, само заради нов почеток! Она што потоа ќе се случува, оригинално и совршено, е - тоа е Том Тиквер! Приказната може да има и други две алтернативи, така што Тиквер, вешто, а сепак спонтано и дискретно, нè внесува од една во друга приказна; без „објаснување“, нè враќа во почетокот на филмот, повторувајќи го секој веќе виден детаљ, но со мали, фини промени, кои сигурно можат да наведат на помислата дека „оваа приказна, сепак, ќе заврши поинаку“. Така, Лола повторно стартува со својот личен маратон - ги сретнува истите луѓе, поминува низ истите улици, но како по некаков јунговски принцип на синхронизитет, светов во кој живееме толку е сведен на причинско-последичните закони, што е доволно само едно нешто да се промени (ако комшиското куче не е мирно, тогаш може луто да залае) за ништо друго по него да не биде исто!



Како завршува оваа приказна? Така, како што вие посакувате - како да сака да каже овој дефинитивно „откачен“, вонсериски и неодоливо привлечен филм. За 20 минути може да се случи сè, па дури и да се најде човек некаде на работ - меѓу животот и смртта; може да се случи смртта на едниот, може пак, на другиот. А баш и не мора... Смртта може да се одложи, па сè да заврши happy - како што завршува третата приказна. Кој завршеток е пореален? Нема никаква разлика. Пред да се случи што било, ставени сме пред морална одлука. И Тиквер зборува за тоа, на својот оригинален филмски јазик. Сакаме да веруваме дека секоја од овие три можности функционира во животот - врз принцип на изненадување, но и врз принцип на нашите очекувања, соништа, фантазии итн., иако судбината, сепак, го има крајниот збор. Оттука, логично се

наметнуваат „најчовечките“ и најсуштинските прашања: кои сме, што сме, каде сме - во времето и просторот? Стравотното изгледа кога некој ви го „мери“ времето на животот. Дваесетте минути се во состојба, па макар и на филм, да ви го „превртат“ наопаку целиот поглед на светот. Том Тиквер очигледно знае како да го направи тоа.

Се сеќавам кога пред пет години на, тогаш, *16-тиот Фестивал на филмската камера „Браќа Манак“* во Битола, Тиквер влезе во официјалната конкуренција на филмови со својот дебитантски филм СМРТОНОСНАТА МАРИЈА - еден, исто така, мал и мошне „извртен и откачен“ филм. Чудно, повеќе се „залепив“ за неговата слика, фотографија (на која работеше Франк Грибе, соработник на Тиквер и во ТРЧАЈ, ЛОЛА, ТРЧАЈ, а патем и еден од најрепрезентативните директори на фотографија), отколку за приказната. И сега го имав истото доживување: едноставна при-

казна за љубовта и страста, „стара“ колку и човекот, која е „спакувана“ во нестандартни рамки, и покрај тоа што во однос на структурата, таа функционира според принципите кои отсекогаш ги користела една класична драма: имате 20 минути за да најдете сто илјади германски марки и да го протрчате градот за да си го спасите саканиот. Всушност, „новото“ во овој филм е во неговата „надворешност“, а не и во неговата суштина. Манирот на урбаната, технокултура, па неколкуте куси, симпатични анимации, динамиката, мистеријата на времето и животот, љубовта, несигурноста до степен на експлозивност, смртоносното отчукување на часовникот кој како да ве демне цели 60 минути колку што трае филмот, неколкуте пиштоли и ригидно-принципиелниот татко, даваат слобода да се каже дека ТРЧАЈ, ЛОЛА, ТРЧАЈ има речиси сè, и дека е „премногу до-



Франк Грибе (директор на фотографија)

бар филм за човек да поверува дека постои"! Уште повеќе што „централната“ движечка сила - романсата, дава можност филмот да можете лесно да го преселите во Пекинг, Хелсинки или Њујорк, така што ќе се промени само сценографијата, но не и емоционалната димензија. „Секој може да се идентификува со Лола“ - вели Том Тиквер.

Ова поигрување со категоријата *време*, можеби потсетува на ЕВТИНИ ПРИКАЗНИ на Квентин Тарантино (исто како и Лола и Мани), а некои ги потсетува и на Џим Џармуш со дел од неговите филмови. Сепак, неспорно е дека Том Тиквер прави одличен, оригинален, мошне иновативен визуелен експеримент, кој не е благоугоден само за сетилата, туку и за срцето, а особено за - умот! Во неколку моменти кога Лола, всушност, престанува да трча, и кога запира музиката, имате доживување дека и времето запрело, а тишината дејствува убиствено. Исто како што се замрсуваме во сопствените животи и време.

ТРЧАЈ, ЛОЛА, ТРЧАЈ, таков каков што е - го прави, пред сè, фотографијата на Франк Грибе. „Штосот“ бил во тоа што главните ликови Лола и Мани се снимани на 35 мм, а сите други во кои тие не учествуваат, се снимени на видеолента - создавајќи некаков синтетички, вештачки свет, а тоа ги става двајцата млади во центарот на нивниот заеднички свет, во кој се случуваат чуда. Како во филмовите.

Интегрален дел на неверојатно брзото „прелетување“ на Лола низ градот, секако, е и музиката, за која некои сметаат дека треба да се најде на сечија денс-листа. Музиката е во функција на интензивирање на секој сегмент од филмот, така што идеалната комбинација би била: музика + слика = филм. А за

да дојде до неа, Том Тиквер ја зел работата во свои раце, па музиката за ТРЧАЈ, ЛОЛА, ТРЧАЈ самиот ја компонирал, заедно со Рајнхолд Хајл и Џони Климек. Така, крајниот продукт е музика која излегува од рамките на стандардната техномузика, но е поблиску до некоја попваријанта.

И како што еден крај подразбира почеток, кој пак во себе го носи сопствениот крај, овој текст и не може да се заврши - поинаку. ТРЧАЈ, ЛОЛА, ТРЧАЈ е филм којшто, сепак, ја заслужува онаа аура на оригинален филм, раскошен во своите аспекти, неверојатно динамичен, духовит, промислен, култен филм. Им нема крај на епитетите кои со право му ги даваат и критиката и публиката...□



ВЛАДИМИР Љ. АНГЕЛОВ

НОВИОТ ГОЛЕМ ЕВРОПСКИ ФИЛМ

КРИЗА НА ИДЕНТИТЕТОТ

Лик Бесон е француски режисер и како таков претпоставувам дека е горд на тоа што е. Горд на историјата, горд на нацијата, на Ај-феловата кула и лозјата во Коњак. Секако и на коњакот. Се разбира дека е горд на тоа што Французите ги измислија филмското платно, филмот, филмската уметност, филмската индустрија и што потекнува од кинематографијата на Лимиер, Мелиес, Фејад, Тати, Годар, Бресон, Шаброл, Мал, Мелвил, Делон, Трифо... Бесон е млад режисер кој е афирмиран, познат и признат, почитуван авторитет со богато искуство во европската и во американската кинематографија (да кажеме светската?). Може да се употреби и фразата дека неговото време допрва доаѓа. Кариерата ја започна со регуларни европски филмови со кои стекна слава. Како и секој амбициозен режисер и Бесон сака да снима големи филмови - за 80 милиони \$-скиот ПЕТТИОТ ЕЛЕМЕНТ (FIFTH ELEMENT, 1997 год.) скромно изјави дека не е голем филм. Иако тие се снимаат во Холивуд, Бесон започна да снима ултра-високобуџетни спектакли во Европа, но сепак кокетирајќи со САД - продукцијата преку нивните сателити во Европа. Бидејќи економската исплатливост е еден од главните предуслови да се снимат филм во високобуџетната продукција, Бесон примени еден метод кој во основа се базира врз принципот дека авторите и актерите го продаваат филмот. Така, филмовите ги снимат со топ-американски актери

(ВРЗ ПРИМЕРОТ НА ФИЛМОТ
„ТАНСУВАЧ ВО ТЕМНИНАТА“ НА
РЕЖИСЕРОТ ЛАРС ВОН ТРИЕР)

Ларс вон Триер
и Роби Милер



(за да се продава во САД и во остатокот од светот) како Дастин Хофман, Џон Малкович или Брус Вилис; со актерка која има руско-словенско потекло (тоа е целната група т.е. потенцијалната публика) Мила Јововиќ; неговото име има култен статус и доста обожаватели во Европа; и темите кои ги избира се универзални како научна фантастика (СФ) со боречки вештини или историјата за Јованка од Орлеан (која ја обработувал и Карл Теодор Драер).

Критичарите, фановите, па и публиката ја преферираат неговата прва, поскупоцен фаза. Во мигот кога во неговата родна земја, полна со традиција, царуваат Мекдоналдс, вискито и холивудските филмови, а најпосетена знаменитост во Париз е Евродизни, сигурен сум дека негов приоритет е европската кинематографија да стане гледана и влијателна како холивудската, а да го задржи квалитетот т.е. духот на европската. Глобализацијата и во сферата на филмското производство и појавата на холивудските инвестиции во целиот свет како Колумбија (Columbia) или Сони (Sony) за Азија, Европа (Германија, Франција) и сл. го зголемуваат стравот од американската продукција (можеби треба да се каже: од мулти-

УДК 791.43/44(489)(049.3)
778.5.091.4(497.7)(049.3)
Кинопис 22(13), с. 95-106, 2001

националниот корпоративен капитал) и го потценуваат стравот за сопствената национална продукција. Теоријата на еден (денес) бивш (тогаш актуелен) француски министер за култура кој во 80-тите тврдеше дека американската филмска индустрија е база на американскиот културен империјализам¹ е можеби денеска уште поактуелна поради политичките мотиви на европските земји да се отргнат од тој оков. Можеби и Бесон ја дели фрустрацијата од хегемонијата на американската кинематографија (чији правила ги прифати или му беа наметнати) и сака Европа да го добие примотот.

А (Обединета) Европа треба со високобуџетни национални продукции (АСТЕРИКС - Франција) и интернационални копродукции (СИБИРСКИОТ БЕРБЕРИН, БУРЕ БАРУТ) да се спротивстави на монополот и сопствената кинематографија да ја извади од arthaus²-ите и да ја наметне врз мултиплекс киносалите. Но во овие обиди, кои често остануваат само сегмент од сопствената национална кинематографија, симптоматично е тоа што борбата против стерилната, шаблонизираната, трепотентната, често духовно обезличена, технолошка, материјалистичка, профитерска продукција се бие со иста таква продукција (генерализирам само за високобуџетната продукција). Тоа е борба на два Голијати во која ќе победи постариот, поискусниот и побогатиот. Затоа, свесно, се прават обиди борбата за воспоставување на европската кинематографија, за што се воспоставени институционални мерки за поддршка во рамките на европската администрација, да се префрли на друго ниво т.е. со продукцијата на високобуџетни уметнички филмови.

Бесон е ланскиот претседател на жири-то на Канскиот фестивал (2000), најгламурозната и највлијателната институција кога станува збор за вреднувањето на естетските достигнувања, но и фестивал на кој се мерат доларските вредности на филмовите. Да споменам само дека филмовите (и авторите) на филмовите кои добиваат награда засекогаш влегуваат во филмскиот Пантеон што претставува врвна референца во дистрибутерската експлоатација на филмот и кариерата на филмските автори. За да се избере најквалитетниот светски филмски репрезент, разноразните селекции и селектори на Фестивалот гледале (или започнале да гледаат) 1397 филма!!! Оваа бројка е редуцирана на 23 што му се

претставени на жири-то кое го изгласа филмот ТАНЦУВАЧ ВО ТЕМНИНАТА на режисерот Ларс Вон Триер (DANCER IN THE DARK - Lars von Trier) за најдобар, и му ја додели *Златната палма*. Филмот ги поларизира публиката и новинарите по првата проекција, и што е најчудно, врз национална основа. Француските новинари го обожаваат, а Англичаните и Американците се главно индигнирани. Филмот е музичка мелодрама на еминентен европски режисер кој е редовно наградуван на Канскиот фестивал, во филмот глуми Бјорк (Bjork) - ведета на популарната музика од 90-тите на XX-тиот век, покрај неа глумат и американски и европски глумци, а паневропско - американската (ко)продукција ја претставуваат Данска, Франција, Шведска, Италија, Германија, Норвешка, Холандија, Исланд, Финска, Велика Британија, или триесетина продуцентски куќи со повеќе од 14 милиони фунти буџет. Буџетот е голем во европски, а рекорден во скандинавски рамки. Големи амбиции за голем филм. Сигурен сум дека овие продуценти, покрај исконската желба да бидат фактори во најновото генијално уметничко дело на генијалниот режисер со генијалната пејачка, сакале да поделат и малку од профитот на овој филм. А филмот и покрај Палмата како референца, и покрај авторите, и покрај тоа што е прогласен за најдобар европски филм од страна на Европската филмска академија, е игнориран од публиката и е "сосечен" од поголемиот дел на критиката. Можеби се оправдани забелешките на американските новинари дека последните две години наградата најдобра актерка на Кан ја добиваат аматерки. Заднината на овие забелешки носат и друга тежина, која, бидејќи е од естетски и политички карактер, не смее толку директно да биде пласирана.

ИНТЕРНАСИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА "БРАЌА МАНАКИ" - ЕВРОПСКА РЕТРОСПЕКТИВА

ТАНЦУВАЧ... беше прикажан на *Интернационалниот фестивал на филмската камера "Браќа Манаки"* во Битола (2000). Во официјалната конкуренција, значи во конкуренција за награда (Прва, Втора и Трета за достигнувањата на камерата во филмот), имаше 15 филмови. Богатиот каталог не нè информираше од колку и од кои прегледани филмови биле селектирани овие 15, а бидејќи нема споредни програми (интернационални), не може-

ме да знаеме од што селектирал селекторот, а што антиципираше директорот. ПРИКАЗНАТА ЗА СТРЕЈТ на Дејвид Линч (THE STRAIGHT STORY) и ПРАВИЛАТА НА КУЌАТА на Халстром (THE CIDER HOUSE RULES) - кои се превземени од домашните дистрибутери и се дел од американската продукција, филмот МИНАТО (MINULOST) на Македонецот на привремена работа во Чешка - Иво Трајков кој беше член на журито и македонско-белгиската копродукција ОДМАЗДА во режија на Јан Хинтјенс - исто така, член на журито, се прикажани во селекцијата: надвор од конкуренција. Нејсе, Фестивалот, сепак, понуди програма која за момент не извлече од холивудското сивило на градските кина (не сум сигурен, но мислам дека само Скопје може да се пофали со множината на зборот кино) и ни пренесе дел од продукцијата која се врти/ше по разноразните европски фестивали, фестивалчиња и артхауси.

Прикажаните филмови беа чуден спој на комерцијални и некомерцијални филмови. Можат да се поделат и на класични и авангардни и, нормално, успешни и неуспешни. Сите филмови беа од Европа со исклучок на два американски претставника (еден „латино“ и еден од САД) кои, рака на срце, сепак, се продолжување на една естетика која е зачната во Европа, а тоа е „Догма 95“ за американскиот претставник и филмовите на Кустурица кои ја имаат како влијание латиноамериканската литература, но сепак се европски продукт. Со тоа беа исклучени можеби најинтересните национални (регионални) кинематографии во светот како иранската и кинематографиите на Далечниот Исток (Кина, Кореја, Јапонија, Тајван); руската кинематографија, која има пиетет кај нашата публика, беше запоставена; француската која се бори за европскиот комерцијален примат, исто така, немаше претставник. Знам дека е доста тешко да се добијат актуелните филмови на овие, денес, престижни кинематографии, но јавноста би била задоволна и со филмска ретроспектива на таа тема (како „Тајванскиот филм“ од 1999 година, или проекциите во арт-кино во МКЦ).

Најголемиот број од филмовите можеме да ги пронајдеме во каталозите на филмските фестивали во Венеција, Берлин и Кан, но искористени се и националните филмски чествувања.

Отворањето беше со филмот на полскиот актер-режисер Јиржи Штур - СЕДМИЦА ВО

ЖИВОТОТ НА ЕДЕН ЧОВЕК (TYDZIEN Z ZYCIA MEZCZYNY - Jerzy Stuhr) прикажан на Венеција '99. Час и половина убедување дека Полјаците се конечно дел од Европа каде што секогаш припаѓале. Тоа донесува и проблеми и конфликти како оптовареност со работа, кариеризам, опортунизам, стрес, криза на идентитет, психолошки проблеми, „швалерација“..., но Полјаците тоа ќе го надминат како и сиот богат свет. ГЕОГРАФИЈА НА СТРАВОТ на Аули Мантила (GEOGRAFY OF FEAR) е фински хорор - трилер. Феминистичка варијанта на ВАЛКАНИОТ ХАРИ 2 на Пост, Милицус, Чимино, Иствуд (MAGNUM FORCE - DIRTY HARRY 2). Очигледен недостиг на вистински теми и талент. МАРШАЛ на Винко Брешан (MARSHAL) е од т.н. комерцијални филмови. Комедија прикажана со успех на Карлови Вари, ја наполни салата со публика која не мораше да се мачи со титлите. Истото важи и за режисерското деби на Љубиша Самарџиќ НЕБЕСКА ЈАДИЦА



(НЕБЕСКА УДИЦА), кој дојде од фестивалот во Берлин. И покрај нагласената пропагандно-идеолошка провиниенција, филмчето е фино затворено по сите мелодрамски принципи кои повеќе ѝ пасуваат на американската продукција. Овие два филма ја потврдија нашата публика како сигурен пазар за екс-Ју филмовите, а го потврдија и недостигот од концепција во селекцијата на филмовите. ЛЕГЕНДИТЕ ЗА РИТА³ режија на Волкер Шлондорф (DIE STILLE NACH DEM SCHUSS) исто така, дојде од Берлин (и источен и западен). Еминенцијата се враќа од „гастербајтн“ од САД и ни претставува сага за западногерманската терористка Рита Вог и за последните 20 години социјалистичка револуција во ДДР. Започнува со песната „Уличниот борец“ на Ролинг Стоунс⁴, а завршува со рушењето на Берлинскиот ѕид. И покрај големиот број награди (и Камера 300 за камерата на Андреас Хефер), авторот кој беше еден од припадниците на познатиот естетски правец Новиот германски филм (Das Neue Kino) очигледно го губи чувството за субвер-

живност. Субверзивноста денес е поим кој се поврзува за други теми и пристап, па така од САД дојде филмот ЏУЛИЕН МАГАРЕНЦЕТО (JULIEN: DONKEY - BOY) во режија на вундеркиндот Хармони Корин. Филмот е снимен во шаблонот на „Догма 95“ правилата, поигрува со кинематографските вредности надминувајќи го во секој поглед делото на гурото Вон Триер. Во филмот глумат Кло Севињи и Вернер Херцог - колегата на Шлондорф од Новиот германски филм. Структурата на филмот, свежиот израз, прифаќањето на манифестот, режисерот и учеството на овие двајца му обезбедува успех на филмот, а критиката за него се изјаснува од целосно негирање до вознес. Бертолучи рекол дека тоа е единствениот револуционерен филм во последниве 25 години. Сето тоа не ја спречи публиката масовно да ја напушта проекцијата, а искрено и мене не ми беа јасни некои делови од филмот како крајот на кој ни беше претставена фотографија на фраер кој го држи албумот „Свона“ на Лу Рид⁵. Аргентинскиот ОДВИОПЕН ВИОР на Алехандро Агрести (WIND WITH THE GONE), австрискиот СЕБЕПЕН РАБ на Барбара Алберт (NORDRAND), чешкиот ВРАЌАЊЕ НА ИДИОТОТ на Саша Гедеон (NAVRAT IDIOTA) и особено шпанскиот ОСАМЕНИ на Бонито Замбрано (SOLAS) се мали, солидни, емотивни филмови направени според националните преокупации и сензибилитет. МОЖЕВ ДА ГО ЧИТАМ НЕБОТО на Никола Брус (I COULD REED THE SKY), е ирски филм, снимен според роман/сликовница на Тимоти О'Грејди и Стив Пук. Техничко - филмските интервенции како двојната и тројната експозиција, честите претопувања, морфинот, мешањето на видеото и филмот, постојаното присуство на наратор..., воведуваат нов филмски жанр: филм - сликовница. А шведскиот претставник за Оскар ПОД СОНЦЕТО на Колин Натли (UNDER THE SUN) во визуелизацијата нè потсети на разгледница. Камерен „љубич“, класична форма, снимен во шведска пасторала (село, коњи на поило, секс во амбарот што прокиснува...), покажа дека со тројца актери, камера и приказна може да се снимат моќен филм (за театар требаа буре и актер, а за филм девојка и пиштол). ЛЕБ И ЛАЛИЊА на Силвио Солдини (BREAD AND TULIPS) дојде како италијански филмски хит со најмногу *Давид Ди Донателло*⁶ награди. Мала комедија, со често банален и претенциозен хумор. Сепак, битна е посветата на обичните луѓе и радоста на животот.

ТРЧАЈ, ЛОЛА, ТРЧАЈ на Том Тиквер (RUN, LOLA, RUN) го затвори фестивалот, а ѝ припаѓа на групата комерцијални филмови. Полна сала за неуморната црвенокоса Лола која трипати трча за да му го спаси животот на својот сакан. Рашомонски филм со песимистички, објективен и оптимистички крај. Чуден пристап со многу мали филмчиња како поттекст. Технолошки супериорен и во согласност со моментната техно (пре)окупација, полн со интертекстуалности и интелектуални поврзувања. Хистеричен филм кој го оправдува култниот статус и комерцијалниот ефект. Доајенот Фреди Френсис⁷ изјави дека се чувствува уморен по гледањето на филмот затоа што трчал заедно со девојката. Можеме да го земеме како парадигма за мал голем филм.

Во една од доцните нокни проекции беше прикажан и големиот филм, канскиот палмоносец, ТАНЦУВАЧ ВО ТЕМНИНАТА. Очекувана беше и посетеноста на гледачите и реакциите, главно, афирмативни, но сепак воздржани ако се земе предвид тежината на режисерот и наградите со кои е заштитен. Од нашата јавност која најчесто наградите и фестивалските каталози ги зема за единствен (покрај субјективниот) критериум тоа може и да се очекува.

Првиот „голем“ филм на Триер во Битола не освои награда. Селекцијата на ТАНЦУВАЧ..., МОЖЕВ ДА ГО ЧИТАМ НЕБОТО и ЏУЛИЕН МАГАРЕНЦЕТО покажа дека се менува ставот спрема видеокамерата (DV) во функција на снимањето на филмот, а (бидејќи ТАНЦУВАЧ... не е тоа) ние сè уште го чекаме „вистинскиот“ голем европски филм.

ПАТОТ ДО ГОЛЕМИОТ ФИЛМ (БИОГРАФИЈА, ФИЛМОГРАФИЈА, МАРКЕТИНГ И МАНИФЕСТ)

Ларс Вон Триер е роден во Копенхаген во 1956 год. Студира на Универзитетот во Копенхаген но неговиот студентски филм ГРАДИНАР (ORKIDE GARTNEREN, 1977) му ги отвори портите на Данското филмско училиште во кое студира од 79-та до 82-та година. По студентските НОКТУРНО (NOCTURNE, 1980), ПОСЛЕДНИОТ ДЕТАЛ (THE LAST DETAIL, 1981) и дипломскиот СЛИКИ НА ОЛЕСНУВАЊЕ (IMAGES OF RELIEF, 1982) Ларс Вон Триер го реализира играниот првенец ЕЛЕМЕНТ НА ЗЛОСТОП (ELEMENT OF CRIME, 1984).

Постмодерната пронајде уште еден следбеник во дебито на Триер. Филмот е прикажан на Канскиот фестивал и ја добива наградата за техника, но и наклоноста на филмските авторитети и публиката. Следуваат два кратки филма, за во 1987 год. да го режира филмот МЕДЕА за данската телевизија според сценариото (од недовршениот проект) на Триеровиот идол од филмската историја Карл Теодор Драер (Carl Theodor Dreyer). Истата година го снима филмот ЕПИДЕМИЈА (EPIDEMIC) и повторно е во конкуренција на канскиот фестивал. Со ЕВРОПА (EUROPA, 1991) и Гранд При-то на истиот фестивал Триер е востолитен маг на европската кинематографија. Простата математика кажува дека тогаш имал 35 години. *Наградата за видео и аудио обликување* (Technical Award for Visual and Aural Excellence) сосема ја заслужува, а стремежот кон техничка совршеност, грижливото планирање на секој кадар, користењето на сториборд во функција на перфекционистичката реализација, стануваат заштитен знак на неговата идиосинкретичност. Неговите први филмови го профилираат како автор кој ги зема во заштита и ги поддржува социјално ниските слоеви. Наметнат му е префиксот панк - автор. ЕВРОПА беше прикажан и во домашните киносали. Кога ќе се земе предвид дека во последните 10 години немало многу повеќе од десетина европски филмови во нашата дистрибуција, тогаш и самото присуство на ЕВРОПА кажува за интересот и комерцијалниот ефект. Мелодрамата лоцирана во повоеана Германија, реализирана со егзибиционистичката камера која слика црно-бело со колор детали, станала хит made in Europa, а малкумина филмови носат ваков епитет. Видеоинфицираната публика, која и не е многу заинтересирана за европската кинематографија, веднаш го прифати новиот европски маг како име преку кое може да се мери личната упатеност и интелектуалност.

Истата година кога е реализирана ЕВРОПА, Триер започнува еден несекојдневен проект наречен ДИМЕНЗИЈА, филм кој треба да се снима триесет години, по три минути секоја година. Така е потенцирана и неговата авторска ексцентричност.

Во 1994 година Триер повторно се појавува во јавноста со телевизиската серија КРАЛСТВО (RIGET). Иако во суштина ги содржи сите важни елементи на неговиот сензибилитет, RIGET е битен затоа што овде Триер

се откажува од техничката прецизност во визуелизацијата на филмовите. Застранува во спротивниот екстрем и во понатамошната работа користењето на камера „од рака“ ќе стане неговата инсигнија.

Во 1996 година претставен е филмот СПРОТИ БРАНОВИТЕ (BREAKING WAVES). Повторно Grand Jury Prize на Канскиот фестивал (и Бронзена камера 300). Голем успех е единствен начин да се опише филмот кој повторно во целост ги следи мелодрамските постулати. Тематската варијација на филмот ЗБОР (ORDET) на Карл Теодор Драер само го потенцира идолопоклонството на Триер спрема големиот класик. Покрај тоа СПРОТИ БРАНОВИТЕ ја афирмира употребата на камера „од рака“. Со овој филм Триер ја започнува трилогијата ЗЛАТНО СРЦЕ која ќе ја продолжи со ИДИОТИ (IDIOTERNE, 1998) и ТАНЦУВАЧ.... ЗЛАТНО СРЦЕ е сликовница која Триер ја поседувал кога бил дете и таа оставила силен печат врз него. Тоа е приказна за добродушно девојче кое заминува во шумата. Нејзините џебови се полни со леб и разни дребулии кои таа им ги дели на сите оние со кои се среќава за време на патешествието. На крајот кога е осамена, гола и гладна нејзината финална изјава е полна со вера и оптимизам - „и онака ќе се снајдам“.

Но една биографска референца која ќе влијае врз неговото творештво е датирана една година пред големиот светски успех на филмот СПРОТИ БРАНОВИТЕ, поточно на 13 март 1995. Тогаш Триер заедно со младите и неафирмирани режисери Кристијан Левринг, Томас Винтерберг и Сорен Краг Јакобсен го потпишува документот „Догма 95“. Овој манифест денес им е познат, не само на професионалците, туку и пошироко. Често е дискутиран, па дури и еден негов сегмент наречен „Завет на вистината“ е објавен во Македонија⁸. Сепак останува прашањето каква е провокацијата и која е заднината на манифестот? Дали е тоа само револтот од актуелниот начин на снимање филмови или е уште еден испад на ексцентричниот Данец. Можеби сето тоа е маркетиншка поддршка на продуцентските куќи кои ги застапуваат овие филмови, пред сè мислам на Зентропа формирана од Триер и сместена во хангарите на поранешниот воен кампус Аведор во близината на Копенхаген. Можеби се работи за желба Триер да се мултиплицира или да владее. Сигурно овој феномен се базира и врз овие произволности и не

сmee да се изолира само како естетски законик. Триер покрај несомнените артистички и интелектуални квалитети, филмолошки и филозофски особености, поседува и извонреден маркетиншки нерв. Неговата кариера и себепрофилирањето, всушност, претставуваат градење филмска приказна која повторно се базира врз принципите на мелодрамата.

ШТО НИ ДОНЕСЕ ТОЈ МАНИФЕСТ?

Со употребата на милитантниот речник, составен од зборови што им одговараат на памфлети со револуционерен карактер какви што се зборовите: догма, буржоазија, граѓански, дивеење на технолошки виор, демократизација, авангарда, дисциплина..., се воведуваат мошне ригидни, ригорозни ограничувања. Се снима на локација, реквизитите не се носат на локацијата, тонот не се додава на сликата, камерата мора да е носена рачно, филмот е 35 мм во боја, оптичка обработка и филтри се забранети, не смее да содржи површна акција, се случува во дадениот момент и во дадено време, жанровскиот филм е неприфатлив и режисерот не се потпишува на шпица, сè со цел режисерот да добие вистина од ликовите и од амбиентот. Ваквите ограничувања се стекнуваат со огромна популаризација во филмскиот свет со појавувањето на првиот Догма-филм ПРОСЛАВА (FESTEN, 1998) на Томас Винтерберг.

Суперлативите и наградите (Кан) на првиот Догма-претставник не го потиснаа појавувањето на Триеровиот (Догма 2) ИДИОТИ. Спротивставениот екстрем на техничката перфекција е очигледен. ИДИОТИ е напишан за четири дена, снимен за шест недели со скромни средства. Актерите ги измислувале сопствените реплики. Покрај тоа што овој еминентен автор го снима првиот филм според правилата што сам ги воспоставил, помпа во медиумите предизвика и фактот што во филмот има сцена со експлицитно пенетративен секс. Ова не е новитет во неодамнешната филмска продукција. Филмовите ЖИВОТОТ НА ИСУС на Бруно Димон (LA VIE DE JESUS, 1996 г.), САМ ПРОТИВ СИТЕ на Гаспар Ное (I STAND ALONE, 1998 г.), РОМАНСА на Кетрин Бреја (ROMANCE, 1999 г.), афирмираат либерален однос во функција на прикажувањето на сексуалниот чин; БУГИ НОКИ на Пол Томас Андерсон (BOOGIE NIGHTS, 1997 г.), НАРОДОТ

ПРОТИВ ЛАРИ ФЛИНТ на Милош Форман (PEOPLE VS LARY FLINT, 1996 г.), 8мм на Џоел Шумахер (8mm, 1998 г.), се само дел од филмовите кои ги третираат сексот и порно индустријата во последно време; неодамнешната премиера на филмовите КВИЛС на Филип Кауфман (QUILLS) и САД на Жак Беноа (SADE) кои за тема имаат аспекти од животот на Маркиз Де Сад; и повторната кинодистрибуција на софтверно порно хитот од седумдесеттите ПРИКАЗНА ЗА О (STORY OF O) и најавите за враќање на серијалот со Емануела, нè наведуваат на општ впечаток дека ставот кон прикажувањето на сексуалниот чин се менува, а сексот како тема, провокација, но и како комерцијално исплатлив жанр е во невиден подем. Мора да се заклучи дека на тој начин ИДИОТИ се вклопува во типолошката аналогичност предизвикана од повеќе, пред сè, социолошки фактори. Сепак, оваа пикантерија, иако се работи за кадар не подолг од неколку секунди, предизвика дискусии за уметничката оправданост и за сертификатот кој треба да го добие филмот (тоа во времето на социјализмот се викаше цензорско одобрение) кај цензорските комисии на демократските земји што предизвика реакции во медиумите. Подоцна тие, сепак, ја сфатија уметничката конотација, а Триер се стекна со бесплатна реклама и со екстра публика од делот на сексуално депримираните лица кои не ги посетуваат порно (XXX) претставите. Мора да му се признае маркетиншката инвентивност. И уште една назнака во врска со сексот и маркетингот. Неодамна е објавено во сите дневни весници, но и во филмски списанија дека Триер и неговата продуцентска компанија Зентропа ја формираат компанијата Пуси пауер (Pussy Power), фирма која ќе снима „порнулиња“. Првите два филма се РОЗОВ ЗАТВОР (PINK PRISON) и КОНСТАНЦА (CONSTANCE). Петер Албаек Јенсен, извршниот продуцент на ТАНЦУВАЧ... и ортак во Зентропа е полн со оптимизам за овој проект: „Кога ќе имаме подобри „порнулиња“ актерите од нормалната продукција ќе сакаат да се појавуваат во нив. Тие и онака се егзибиционисти“⁹ - изјави тој. Изјавите на Триер дека нема разлика во режирањето на висококвалитетен уметнички филм и порно, повторно го донесуваат во фокусот на јавноста во моментите кога се прикажува ТАНЦУВАЧ.... Така Триер ги комбинира манифестот и сексот за да креира успешна кинопрезентација.

Влијанието на „Догма 95“ е огромно. Не

станува збор само за авторите кои ги почитуваат принципите. Според сајтот на „Догма 95“ веќе се снимени 15 филмови што и квантитативно го вбројува овој правец во историјата. Паралелата со панк-движењето од '77-та кое покажа дека релативно секој може да се занимава со музика и „Догма 95“ е коректна. „Догма“ во филмскиот свет докажа дека е можно да се снимаат панк-филмови, дека техниката е привилегија, а не суштина, а визионерските укажувања дека филмската или видео-камерата е еднаква на молив (а не е секој човек писател), добиваат потврда во практиката. Футуристичките погледи за иднината на филмот се материјализирани во овој манифест и се олицетворени во таквите филмови.

Влијанието е големо и врз филмовите кои не се базирани врз „Догма манифестот“ и

та го потенцираат тоа чувство. Битолскиот фестивал покажа дека ваквиот, мобилен, пристап во работата на камерата е препознатлив во филмовите на Волкер Шлендорф, Иво Трајков, Аули Мантила, Барбара Алберт. Мое мислење е дека влијанието на манифестот треба да се согледа и во реакцијата која се изродува во инверзија и се манифестира со филмови кои им се сосема спротивни на овие аскетски правила. Пред сè, мислам на шведскиот и ирскиот претставник, кои ја користат камерата со сите нејзини технички и изразни потенцијали.

Да се навратиме малку на периодот од пред ИДИОТИ. Во 1997 година е претставено новото продолжение на КРАЛСТВО. Наредното продолжение е најавено во 2001 година со што се заокружува олимпискиот интелектуален циклус на Триер.



тоа е најчесто во доменот на користењето на камерата што е највпечатливиот придонес на правилата. Ваквиот пристап во работата не е нов. Користењето на камера „од рака“ придонесува филмот да има веристички пристап и псевдодокументарна фактура. И порано авторите прибегнувале кон користење на камера „од рака“, но најчесто кога темата била филм во филм (ЧОВЕК ОД МЕРМЕР, ЧОВЕК ОД ЖЕЛЕЗО, или неодамнешниот ВЕШТЕРКАТА БЛЕР итн.) или, пак, да се прикаже определена психичка состојба со субјективен кадар. Сепак, постојаната и (пре)нагласена мобилност на камерата е особина само на овие филмови и придонесува кон чувство на воајеризам кај публиката и со тоа - нејзино активно учество во филмот. Честите намерни погледи на актерите во камерата и автореференцијалнос-

ГОЛЕМИОТ ФИЛМ

И пред да се започне со снимањето на ТАНЦУВАЧ ВО ТЕМНИНАТА, беше јасно дека се работи за филм кој ќе добие огромен простор во медиумите. Триер режира, Бјорк глуми, огромен буџет...; повторно станува збор за мелодрама, овојпат сместена во американско милје со европска конотација: дејствието се случува во САД, а главниот лик е Европејка од ЧССР; Бјорк по подолго време се појавува со музички продукт и е автор на сонговите; делови од филмот (музичките нумери) се снимаат со дивизија од 100 видеокамери; Триер има фобија од патување (особено со авион), така што деловите од филмот кои треба да бидат снимени во оригиналниот амбиент ќе ги прев-

земе режисерот на втората екипа Андрес Рефен. Секако, тој слепо ќе ги следи прецизните упатства на големиот Триер; Триер филмот го користи како терапија... Сигурно ја забележувате прогресијата во градењето на легендата околу овој филм. Така Триер се јавува како автор на сценариото, на стиховите за сонговите, но и на целокупната драматургија за и околу филмот што за Триер очигледно претставува многу повеќе од проекција на платно во затемнета сала. Заокружена е комплетната драматургија која се однесува на животот на филмот во сите фази (предпродукција, продукција, постпродукција и дистрибуција). Триер супериорно го анимира филмот на полето на маркетингот. Во него учествува мешана актерска екипа со доајенот Катрин Денев („мамец“ за публиката во Европа), швеѓанецот Петар Стормар („мамец“ за регионот), неколкумина редовни кастинзи како Удо Киер, Жан Марк Бар, Стелан Скирсгард (за фановите), потоа има американски кастинг со Дејвид Морс и Кара Симор (за САД). Овие актери треба да ни го предочат квалитетот на филмот. Како дел од иконографијата на овој проект е и кастингот на Џоел Греј во епизодната улога на Олдрич Нови. Оскаровецот Џоел Греј е Емси, церемонијал-мајсторот од КАБАРЕ на Боб Фос (CABARET, 1972 г.), што значи дека потенцијална публика се и вистинските филмски фанови. Перманентното навраќање кон Драер, оддавањето на почитта спрема историјата на филмот веќе се одлики на Триеровите авторски атрибути. Користењето на мјузиклот МОИ ПЕСНИ, МОИ СНИ на Р. Вајс (MY FAVORITE THINKS, 1965 г.), и сонгот „Звукот на музиката“ („The Sound Of Music“) има носталгична конотација и треба да ја истакне сентименталната црта на авторот. Треба да се напомене и дека ТАНЦУВАЧ... е мјузикл што е во основа првиот тон филм жанр кој во последно време е игнориран од филмските студија и авторите и, како таков, навраќањето кон него е априори провокативно.

Учеството на Бјорк во целиот проект е доста интригантно. Нејзиниот избор за главната улога не донесува ништо ново. Во актерското осмислување е искористен моделот на Емили Вотсон во улогата на Бес од СПРОТИ БРАНОВИТЕ, така што тешко може да се направи дистинкција меѓу овие два лика или на начинот на кои се одиграни. Триер се соочува со себеплагиијат, а Бјорк со фатална компарација (што во музичкиот бизнис не ѝ беше свој-

ствено) која не може да донесе ништо убаво во нејзината артистичка кариера. Забелешките дека Триер главните ликови ги гради на тој начин што им вели на актерките постојано идиотски да се смеат, ми изгледа луцидно. А за музиката и филмот, ќе откријам „топла вода“ ако кажам дека тие се поврзани интерактивно. Во денешното ЕмТиВи време тешко е и да се раздвои сликата од rock&roll - от. Поп музиката се продава со филмот и обратно. Сигурно и поради тоа едно од правилата на „Догма“ го ограничува и присуството на музиката. Но Триер ја сака поп културата: во СПРОТИ БРАНОВИТЕ, филмските „глави“ беа поделени со „разгледници“ илустрирани со музика од 70-тите со што (покрај фризуриите и гардеробата) и временски беше лоцирано дејствието, а имаше и една музичка елипса во вид на ТВ спот. Затоа учеството на Бјорк мора да се коментира и од комерцијален аспект. Бјорк е ведата, рок-икона на 90-тите. Идол на една генерација. Можеби моментално е во медиумски вакум, но нејзиниот „кам бек“ секогаш е добро дојден. Импресивните цифри зад нејзиното име во музичката индустрија одат во прилог на комерцијалната експлоатација на филмот. Сепак, направен е превид. Сега сме во нов милениум, а не во 90-тите. Групата The Who го снима албумот „Tommy“ кога беа на пиедесталот на rock&roll - от. Кога филмот ТОМИ (TOMY) го сними Кен Расел албумот на The Who беше легенда, така што само се додаде масло на оганот. Сега во мода се техно и Spice Girls. Бјорк задоцни. Сега е време на ТРЧАЈ, ЛОЛА, ТРЧАЈ или, ајде да кажеме, и на ПЛАЖА (THE BEACH). Мој логичен избор во улогата на Селма би претставувала Бритни Спирс, која, исто како и Бјорк, сака да танцува.

ТАНЦУВАЧ... се случува во Америка. Во провинциско градче во Вашингтон во средината на шеесеттите. Изборот на локацијата Триер ја објаснува со тоа што во тоа време таму постоеле закони кои ја поддржуваат приказната - најверојатно мисли на смртната казна со бесење, а мене тоа ми звучи како изговор. Селма е чехословачка емигрантка, работи во локалната фабрика, има син и живее на посетот на локалниот полицаец Бил и неговата сопруга Линда. Селма, и покрај слабиот вид, работи на преса. Таа ги обожава филмските мјузикли (класичниот период) и заедно со нејзината пријателка од фабриката Кати учествуваат во аматерската поставка на „Мои песни мои снии“. Сите ја сакаат Селма.. Еден ден Бил

и признава дека парите кои ги наследил се при крај и дека се плаши дека заедно со парите ќе ја изгуби и сопругата. Селма му се доверува дека наскоро ќе го загуби видот, а болеста која е причинител ја наследил и синот. Селма емигрирала во САД поради тоа што тука постојат услови за успешна операција на синот и дека нејзиниот скроман живот се должи на тоа што штеди пари за операцијата на синот. Бил открива каде Селма ги крие парите. Селма и покрај тоа што веќе е напално слепа, работи трета смена и по предизвиканата хаварија е отпуштена. Се враќа дома и открива дека ги нема парите. Бил признава дека се кај него, но одбива да ѝ ги даде. По борбата со Селма, Бил е смртно ранет и ја моли Селма да ја доврши работата. По музичката нумера во која се извинува за смртта на Бил, Селма оди во клиниката каде што ја уплаќа сумата за операцијата на синот. На судењето на кое како сведок се појавува Олдрич Нови, Селма е осудена на смрт. Џеф, кој е вљубен во Селма ја открива причината за убиството, но за да се обнови судењето потребно е да се плати скапиот адвокат. Селма одбива парите, кои ги наменила за видот на синот, да ги потроши за себе и оди на губилиштето.

Синописот дава мелодрамска праволиниска драматуршка конструкција. „Кога ќе го кратите сценариото како што правам јас, и го поедноставувате додека не е како сапун, добивате добри чисти сцени кои содржат основен конфликт“¹⁰. Се согласувам со забелешката на Триер која е, всушност, драматуршко правило. Конфликтот е присутен, но е патетичен. Патетично е прикажан и одигран. Градацијата на дејствието се одвива според толку школски и со толку предвидлив редослед што е банално. Селма е единствениот лик. Постојано е во план. Приказната за самохрана мајка, емигрант која згора на тоа треба и да ослепи (карактеристична е сцената кога слепата Селма и Кати гледаат мјузикл во кино а Кати ѝ го раскажува филмот) е преоптоварена со еден лик, карактер чија основна цел е да предизвика емоции на симпатија и сожалување. Селма е жртва на природата, на средината, на времето, на општеството, на потрошувачкото општество... модел на жртва. Бидејќи Триер не се обидува ниту да скицира други ликови, тие се само во служба на дообјаснување на ултимативниот лик: Кати е исповедник (од типот на Хамлет и Хорацио, Холмс и др Вотсон), Бил е антагонистот, Џеф е лик без

имагинација безусловно вљубен во Селма која со одбивањето на неговата љубов ја потенцира нејзината единствена цел - љубовта кон синот и решеноста за операцијата.

Сето тоа е спакувано во обlanda на мјузиклот, или како што веќе се изјаснија аналитичките критичари - антимјузиклот (колку убаво звучи тоа). Инсистирањето музичките секвенци да се снимаат со статични камери наспроти тенденцијата во мјузиклите, кога има музика камерата да е постојано мобилна, ја наметнаа таа конструкција (сигурно под влијание на некоја изјава на Триер). „Мислам дека во мојот живот имав доволно елегантни движења на камерата. Отсекогаш сум сакал да снимам мјузикл, но ако го правев тоа на класичен начин тоа ќе беше со кран и досадна софистицирана камера, со песни и танци кои се изведуваат во студио. Тоа сега не го сакам. Чувствував дека овие сцени треба да ги снимам со статична камера за да ѝ се даде значење на музиката и на атмосферата што ја создава. Исто така, имам специфично чувство за луксуз и за мене луксуз не е да употребиш кран кога сите тоа го очекуваат. Тоа е погрешна употреба на луксузот. Мислев дека е полуксузно да поставам 100 камери да снимаат една сцена“¹¹. Но префиксот „анти“ го заработува само со ваквиот пристап. На пример, кога станува збор за мотивацијата Триер слепо и претерано предвидливо (веќе спомнав) ги почитува правилата. Еден од начините со кој се оправдуваат во мјузиклот, пеењето и танцувањето, е така што ликовите се најчесто актери во водвил или популарни пејачи (серијалите со Елвис Присли) или артисти (АМЕРИКАНЕЦ ВО ПАРИЗ). Покрај овој драматуршки трик, мјузиклите ги користат и базичните емоции во посебна психолошка состојба за да се оправда пеењето. Така Селма е актер-аматер (чудна коинциденција со Бјорк), вљубеник во класичниот мјузикл и пеењето и танцувањето е провоцирано од посебни околности како кога ќе ослепи напално, кога ќе го убие Бил или кога ја водат на губилиштето. Значи „класичниот начин“ е сепак присутен во Триеровиот израз. Треба да спомнам дека и танцувањето е доста класично, се разбира, намерно. „Класичен“ е и Триеровиот пристап во работата на камерата (високата мобилност) кој е дел од неговиот сензибилитет, но сепак како таков е очекуван. Така овој хибриден термин е изведен само преку работата на камерата во музичките секвенци и е во функција поради

хирот на Триер кој сака површно и манипулантски да ѝ се спротивстави на филмската граматика (или гравитацијата). „Како што Новиот бран (францускиот или британскиот „Swinging London“) е создаден да внесе нов здив, исто така, и „Догма“ е создадена да внесе нов воздух и да ја врати изгубената невиност“¹²; бидејќи оваа констатација можеме да ја искористиме и за овој филм (да не се разбереме погрешно) осамената анаграмска акробација во работата на камерата тешко дека ќе може да донесе нов освежувачки здив. За класичното да се замени со иновативно и тоа да функционира во 100 и курсор годишната традиција на „филм мејкерство“ ќе треба нешто посуштинско. Триер сака да биде неконформист со конформистички принципи, а оригиналноста по секоја цена е бреме со кое тешко ќе се носи афирмиран автор.

Класичните мјузикли завршуваат со „хеџи енд“. Тој принцип не го задоволува Триер. Овде имаме типичен пример на мелодрама. Мелодрамата е есенцијален филмски жанр и воедно најексплоатиран. Основниот опис кој важи за љубовна мелодрама е „љубовниците (Селма и Џеф) не можат да ја остварат меѓусебната наклоност затоа што некој или нешто (болеста, синот Џин, Бил) се спротиставува на нивната среќа, па им предстои тежок пат сè додека не ги решат проблемите или не завршат трагично (Селма)“¹³. Иако има малку љубов (освен спрема синот или кон сопствената кауза), оваа мелодрама во целост се вклопува во исконските превила на жанрот, вклучувајќи ги потенцираните сентименти и смртта на некој од ликовите (бидејќи филмот има еден лик следува...). Карактеризацијата на ликовите е типично мелодрамска по урнекот на Даглас Сирк во чии филантропски филмови речиси и да нема лоши карактери. Бил којшто е антагонист и е директна причина на несреќата на Селма е, исто така, добар карактер и неговата постапка е во целост оправдана од режисерот. Така Триер го оправдува и честото поврзување со делото на еден друг европски филмски автор, а тоа е Фасбиндер. Сепак мелодрамата, жанр кој е развиен од булеварските романи, ќе остане само тривијален чин ако авторот се држи само за базичната линија.

Така жанровските класификатори овој филм го најавија и како музичка трагедија, што е уште еден жанровски хибрид, а Триер докажа дека неговите тенденции да му се спротистави на класичното (со екстремни мерки) се

амбивалентни со неговиот култ кон филмската историја.

ЕПИЛОГ

Од неодамна Скопје и Македонија можат да се пофалат со три филмски фестивали и едно арт-кино, кино во кое се прикажуваат филмови кои никогаш нема да стигнат на кинорепертоарот. Иако на тој начин се запознаваме и со некои далечни кинематографии (иранската), засега достапни само на оние кои имаат привилегии да патуваат на светските фестивали, се запознаваме и со европските кинематографии. Видовме дел од британската, француската, полската и италијанската кинематографија (**браво**). Видовме прекрасни филмови. Мали големи филмови. Сакаме уште. На репризата на битолскиот фестивал ги видовме печатите на Пан Хубичка во СТРОГО КОНТРОЛИРАНИ ВОЗОВИ (OSTRE SLEDOVANE VLAKY), според сценариото на Бохумил Храбал и во режија на Јиржи Менцел, кој вели дека ги сака филмовите со очигледна наивност, добро направени и бравурозно одиграни, ги сака сите посветени забавувачи и дека во добра шега ненаметливо е скриено зрното на спознанието а егзибициите и шоките си заминуваат од нашата памет веднаш и брзо. Исто така, вели дека му недостигаат филмовите на Реноар, Чаплин, Де Сика и Фелини... Филмови за човечките радости и страсти, во кои има сосема малку место за лоши луѓе.¹⁴

Се согласувам со маестро Менцел. Неговиот дух и оптимизам, но и критизерска иронија, секогаш се посакувани.

Еден друг релативно нов филм во многу нешта може да се спореди со ТАНЦУВАЧ.... Чудно, но мислам на ПЛАЧКО на Џон Вотерс (CRY BABY). Имаме иста временска и географска локација; мелодрамско суже, со музички нумери, но со комичен пристап и со среќен крај што оди на сметка на сензибилитетот на авторот; и овде имаме автор кој е ексцентричен и поседува карактеристичен израз, автор кој потекнува од андерграундот и долго време претставуваше синоним за поимот „партизанска продукција“ (guerrilla film maker) и денес, кога неговиот израз, најмногу поради влијанието кое го изврши, премина во „главната струја“ (mainstream) - без да прогласува манифести - и работи со вистински буџет, тој не се откажува од минатото и поволностите кои ги дава буџетот ги користи за сопствено надгра-

дување на филмскиот израз и не застранува во непродуктивна екстраваганција како сумање мјузикл со 100 камери.

ТАНЦУВАЧ... е сигурно најуспешниот фестивалски филм во 2000. Неодамна ги доби и главните награди на престижната Европска филмска академија. Како антипод на фестивалите филмот главно доживува фијаско во филмските реви и (со ретки исклучоци) и филмските рубрики. Генералниот заклучок е дека „измамата повеќе не може да се оддели од генијалноста“¹⁵. Така доаѓаме до ситуација европските еминентни институции да застапат зад филм со интернационално потекло и тежок финансиски бекграунд со што, сепак, би се влијаело врз публиката. Како капак доаѓа информацијата (од пред Феликсите) дека „Филм фор“ (FilmFour) дистрибутерска кука за Британија и еден од продуцентите, во кампањата против негативните критики и игнорирањето од публиката, користи очајнички метод да ја привлече публиката: на гледачите им се враќаат парите од скапите билети, ако ја напуштат проекцијата во првиот час. Сè уште не знам како влијае ова врз публиката, но не сакам да помислите дека застапувам популистичка теорија според која ТИТАНИК (како еден од најгледаните) би бил и најквалитетен филм. Во нашиов случај зборуваме за европски филм, со голем број награди и за автор(и) со особен имиџ, висок рејтинг кај публиката, меѓу професионалците, во новинарската фела и со голем број фанови.

Така, обидот да се направи „голем“, „европски“, „уметнички филм“ (како дел од заедничката стратегија во одбраната од холивудскиот примат) кој би се спротиставил на големиот холивудски „комерцијален“ филм пропадна. Панданот на Холивуд во Аведор-кампот има време за докажување. Во пазарната логика на комерцијалните киноприкажувачи (и специјализирани филмски ТВ канали) според кои прикажувањето на филмовите на еден Буџуел или Годар е еднакво на самоубиство, ТАНЦУВАЧ... се поистоветува со неуспех. Сепак, фестивалските награди ќе го продолжат животот (или агонијата) на филмот, кој поради сето ова ќе ја заслужи страната во филмската историја, а (Обединета) Европа ќе го чека својот вистински „голем“ филм кој „ќе ја придобие довербата на широката публика и маѓепснички ќе бара сестрано учество од избирливите“¹⁶. Искрено, се надевам дека тоа ќе биде филм кој ќе покаже дека и ние (Бал-

канот, не сум претенциозен ако кажам и Македонија) сме дел од Европа. Доста поинаква, но сепак Европа.

Нели разликите беа нештата што нè зближуваат.



Белешки:

¹ Кока кола арт, Богдан Тирнаниќ, стр. 36, РАД - Београд 1989

² arthouse - киносали каде се прикажуваат исклучиво уметнички филмови

³ Филмот во буквална смисла се преведува како „Тишина после истрел“

⁴ Streeth Fighting Man, Rolling Stones - од албумот Beggars Banquet, PGD, AVKCO, 1968 год.

⁵ "BELLS", Lou Reed, Budha/BMG, 1979 год.

⁶ "David di Donatello" - највисока италијанска филмска национална награда

⁷ Freddie Francis, лауреат на наградата за животното дело на фестивалот во Битола 2000 год.

⁸ Каталог на Скопски филмски фестивал 1999

⁹ S&S 8/2000, стр.27, BFI - London

¹⁰ S&S 12/99, стр.10, BFI - London

¹¹ S&S 12/99, стр.8, BFI - London

¹² www.dogme95.dk

¹³ Развој филмских врста, В. Петриќ, стр. 156, Уметничка академија у Београду, Београд, 1970

¹⁴ Вера и скепса, Јиржи Менцел, Центар за културна иницијатива - Штип, 2000

¹⁵ S&S 10/00, стр.42, BFI - London

¹⁶ Т.Ман, Смрт во Венеција, Детска радост - Скопје, 1998

Во изработката на текстот се користени материјали од Hrvatski filmski ljetopis; Сликовно лице стварности, Ален Хајнал; Догма 95, Јурица Павичиќ; Класични мјузикл, Анте Петерлиќ... Juggling in the Dark, Stig Bjorkman, S&S 12/99, 8/00... Развој филмских врста, В. Петриќ; Кока кола арт, Б. Тирнаниќ; Интернет сајтови...

СУЗАНА ТОДОРОВСКА – ПАВЛОСКА

**(XXI ИНТЕРНАСИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ
НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА
„БРАЌА МАНАКИ“ – БИТОЛА 2000)**

ФЕСТИВАЛ... Е ФЕСТИВАЛ – КОГА Е ФЕСТИВАЛ!



**Еден фестивал може и треба да се
споредува само со себе и од себе да
ги црпи силите на креирање на
сопствената автентичност и
посебност; да ја крои сопствената
традиција, и стрпливо и мудро да ја
вградува во културниот идентитет на
кого и самиот е белег, носител и
промотор...**



Како што рече г-динот Фреди Френсис, минатогодишниот лауреат на наградата за животното дело: „Постојат три видови фотографија: добра фотографија, лоша фотографија, и вистинска фотографија“... А и фестивалите можат да бидат такви: добри, лоши и вистински – размислувам... Вистински – за еден простор и време кога се испреплетуваат културната традиција и новите придобивки, во името на сите генерации – почитувачи на уметноста. И во името на една професија: мајсторите на камерата, снимателите – професионално наречени *директори на фотографија*, пред 21 година почнаа со своите надежи, енергија и ентузијазам, да пишуваат со филмската камера, да ги создаваат светлините и сенките, за сиве овие години, да го втемелуваат своето место; но, наместо во заден план, напред на филмската сцена. Така, интернационалната средба во Битола со филмските сниматели, практично, е една од ретките и една од најстарите во светот која ги третира филмската фотографија и снимателската вештина, што е причина за посебна почит спрема специфичноста на овој фестивал кој веќе ја живее својата 21-ва година. XXI Интернационален фестивал повторно ѝ е посветен на филмската камера, односно на филмската слика и на нејзината естетика и јазик. Оттука – и на сите оние креативни сензибилитети: на снимателите, кои низ окото на камерата ја создаваат сопствената

рефлексija. Онаа рефлексija, која нас – од оваа страна – знае вешто и слатко да не измами, да не восхити, да ни ја разбранува утробата, да не возбуди, да не покани на размисла! Па зарем има поголем подарок за филмот од неговата публика?

А сепак, ова можеше да се доживее во текот на петте фестивалски денови што го сочинуваа XXI издание на Фестивалот.

Термин: 27.09. до 01.10.2000.

Локација – традиционална: Домот на културата и киното „Македонија“ во Битола.

ЗА ФИЛМОВИТЕ ВО КОНКУРЕНСИЈА...

Главното обележје на секој филмски фестивал, па и на Фестивалот во Битола, претставува изборот на филмовите кои се поместени во официјалната конкуренција, за највисоките, традиционални награди на самата манифестација. Тие, главно, ја сочинуваат „аортата“ на целиот фестивалски „организам“, филмската програма која го дава пулсот, динамиката и ритмот на целиот настан.

Фестивалите се прават, пред сè, за гледачите, за оние што го љубат филмот, а (ниту) овојпат, тие многу-многу не ја полнеа киносалата, што не претставува некоја непозната, ниту, пак, нова практика споредено со изминатите години. Но, затоа, пак, публиката што дојде, можеше да избере за себе некој од богатите светови кои беа понудени на платното – во разновидните, оригинални идеи и мајстории со камерата. Со други зборови, и годинава, селекторот на фестивалот направил избор од 15 филмови кои нудат жанровска и стилска разновидност, раскош од креативни енергии на режисерите и снимателите што се рефлектираат во нивните филмски продукти, односно во нивните мали ремек-дела. Колку според идејата што ја има секој во себе, колку според естетиката на филмската слика, колку според тишината која ја доловува камерата, толку и според крајно нестандартните форми кои таа покажа дека може да ги има; експерименталниот дух и однегуваната стара и добра традиција во работењето на едно филмско дело – тоа е обележје на изборот на селекторот.

Годинава, Фестивалот „Браќа Манаки“ имаше желба да биде во функција на еден релевантен одблесок на најспецифичните и најкарактеристични трендови во снимателството денес во светот, со што, уште еднаш, слободно може да се потврди визуелниот легитимитет на директорот на фотографијата и него-

виот придонес во филмот.

Од прикажаните филмови, не може да се заобиколи филмот на свеченото отворање на фестивалот „Браќа Манаки“: беше прикажано, надвор од конкуренција, најновото остварување на режисерот кој секогаш знае да не однесе на некое необично, или во најдобар случај, мистериозно патување – Дејвид Линч, кој овојпат во тандем со директорот на фотографија, снимателскиот великан Фреди Френсис (денес во своите 80-ти години и со исклучително искричав дух), ја создаде ПРИКАЗНАТА ЗА СТРЕЈТ – приказна за љубовта, самопрегорот, и за мудроста која ја има само во претходните две нешта. Дали смислата на постоењето е во целта до која треба да се дојде или, пак, во патот кој треба да се изврви за да се постигне таа? Едноставна приказна, а слоевита и длабока. Еден ваков филмски „екстракт“, веројатно, може да извлече само еден ваков искусен тандем: Линч – Френсис. За жал и малку иронично, 80-годишниот Ричард Фаренсворт, главниот актер во улогата на стариот Стрејт, кој беше номиниран за Оскар за главна машка улога на 72-то доделување на Оскарот во 2000, неодамна, сам си го прекинал својот животен пат...

Еден друг филм, особено специфичен по многу нешта, се најде во официјалната програма на фестивалот: ЦУЛИЕН МАГАРЕНЦЕТО, првиот американски независен Dogme-филм, потпишан од младиот режисер Хармони Корин и директорот на фотографија Ентони Дод Мантл (носител на наградата Spirit за најдобар американски директор на фотографија), познат неофицијално како „Dogme-крал“ еден од „потписниците“ на Dogme-манифестот, според кој „душата е најважна, а не стилот“. ЦУЛИЕН МАГАРЕНЦЕТО е нестереотипен од повеќе аспекти: обработува крајно стигматизирана тема – шизофренија, правејќи, сепак, убедлив и возбудлив портрет на филмското платно. Филмот е снимен со рачна дигитална видеокамера и без некое, претходно формално подготвено, сценарио. Dogme – трендот, сепак, е предизвик – потекнува од Данска (татковината на Ларс фон Триер) и се рефлектира во размислувањата и снимателската работа кај голем број други европски и светски сниматели и режисери.

Од германската кинематографија беа претставени два филмски проекта, од две различни генерации: ЛЕГЕНДИТЕ ЗА РИТА (од најновата германска продукција, во режија на ветеранот на германската кинематографија Вол-

кер Шлендорф (прославен со филмот-оскаровес – ЛИМЕНИОТ БАРАБАН), додека директорот на фотографија на овој филм, Андреас Хефер, ја понесе врвната награда на фестивалот *Златната камера 300*. Филмот е сместен со дејствието во годините пред падот и за време на падот на Берлинскиот ѕид; многу реално покажува како во едно такво време на пресврти, духот на промените се рефлектира врз младата Рита. Вториот филм од германската продукција, дел од најновата независна германска продукција денес, е синоним за хит-филм: ТРЧАЈ, ЛОЛА, ТРЧАЈ, на младиот, но реномиран режисерско-снимателски тандем Том Тиквер – режија, и Франк Грибе – директор на фотографија (да се потсетиме на филмот СМРТОНОСНАТА МАРИЈА од пред неколку години, во официјална конкуренција на Фестивалот „Браќа Манак“). Тешко дека некој нема да се вљуби во овој оригинален, урбан, современ, иновативен, откачен и особено мисловен филм, еден играно-анимиран експеримент, кој е сето ова, а најмногу од сè, е – култен



Фреги Френсис



СУДИЈА
(В. Христов, 2000)

филм. Оваа година на фестивалот не беше доделена *Бронзената камера 300*, а специјалната награда за фотографија, жирито му ја додели токму на снимателот Франк Грибе.

Со *Сребрената камера 300* беше почестен директорот на фотографија Јенс Фишер за шведскиот филм ПОД СОНЦЕТО, во режија на Британецот – инаку натурализирианиот Шведанец Колин Натли. Неговиот филм годинава беше номиниран меѓу петте најдобри за Оскар во категоријата за најдобар филм од не-англоамериканско говорно подрачје. Дали можеби сте го имале некогаш она синестетско доживување – едноставно, гледате филм, и мислите дека сте во него, дека ве понесува?! ПОД СОНЦЕТО наликува на стариот, но скапоцен гоблен, извезен од бабините раце и изваден од ковчетот на спомените; наликува на размирисани ливади, на сино небо, на топол дом и на дуњи на орманот! Ова мора да биде предизвик за да се погледне ПОД СОНЦЕТО.

Од аргентинската филмска продукција, беше прикажана комедијата ОДВИОРЕН ВИОР во режија на Алехандро Агрести, а како директор на фотографија се јавува Маурицио Рубинштајн. Во стилот на филм во филм, ОДВИОРЕН ВИОР претставува една духовита, симпатична приказка, размисла за привлечноста на киното.

Од особено раскошната полска кинематографија во официјалната конкуренција беше поместено остварувањето со наслов ЕДНА НЕДЕЛА ВО ЖИВОТОТ НА ЕДЕН ЧОВЕК во режија на Јиржи Штур (играл во филмовите на Кишловски). Ова е неговиот трет долгометражен филм – филм за една недела од животот на еден човек – неслучајно – јавен обвинител кој по сите среќни работи што ќе му се случат, сфаќа дека со некои не може да се носи, а за истите тие тој им пресудува на другите. Се наоѓа пред морални дилеми, му се слу-





АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА
(С. Попов, 1976)

чува хаос во сопствениот живот и бара искупување. Како член на хор, таа недела само пеењето му е единствената работа што ја прави како што треба. Директор на фотографија е Едвард Клошински, водечко име на полската плејада сниматели (работел со Анджеј Вајда и со Кшиштоф Кишловски).

Многу награди досега „заработил“ шпанскиот филм ОСАМЕНИ, од минатогодишната продукција, филм чиј наслов сам по себе почнува да ја раскажува приказната. Посветена им е на малите и обични луѓе „од соседството“, на нивните фрустрации, несреќи, недосонувани соништа, конфликти, со многу искреност и топлина, автентично и покрај сè – со доза на оптимизам. И покрај солзите – публиката се изјасни со „браво“ за режисерот Бенито Замбрано и за директорот на фотографијата Тоте Тренас.

Во битолската конкуренција влезе и претставникот на италијанската кинематографија ЛЕБ И ЛАЛИЊА, една симпатична драмска комедија во режија на помалку афирмираниот Силвио Солдини, додека како директор на фотографија се потпишува Лука Бигацци кој ѝ е познат на овдешната публика од пред три години, кога учествуваше со уште една комедија насловена како ЛУНА И НЕЈЗИНАТА СЕНКА.

ЗНАЕВ ДА ГО ЧИТАМ НЕБОТО е првиот долгометражен игран филм на авторката Никола Брус (инаку позната како сценарист, режисер и фотограф), успешно претставен на фестивалот во Роттердам и на Берлинскиот форум. Таа заедно со директорите на фотографија Оувен Мек Полин и Шејмас Мек Гарви (познат како еден од најталентираните британски директори на фотографија од помладата генерација), ја сними оваа адаптација на истоимениот роман, филм кој спонтано се вброи во редицата на оние „посебни, драмски, повеќеслојни, психолошки и рефлексивни“



ЛИЧНА КАРТА: ШВАЈСАРИЈА (1999)



филмови во официјална конкуренција на фестивалот. Ирски емигрант, по многу години, во една мала соба во Лондон, се обидува да го состави сопствениот живот. Фотографијата во филмот, како во ретко кој филм, успева да внесе во лудилото, во вителот од сеќавања за љубовта, за смртта, за прогонството, за страдањата, за убавината и за музиката, поради што овој филм го одликуваат карактеристики, важни за публиката којашто има високи критериуми во својот филмски избор.

Австриската драма СЕВЕРЕН РАБ на младиот женски тандем Барбара Алберт – режисер и Кристине Мајер – директор на фотографија, привлече со својата свежа, актуелна и урбана, но реална приказна. Емиграцијата и емигрантите во Виена – конкретно, нивните внатрешни трагања, и оттука, нивните неспокојни души, се предизвикот за овие две млади авторки, кои во една социјално-психолошка димензија ги поставуваат своите прашања за човештвото и за луѓето, воопшто, без разлика од каде потекнуваат.

ГЕОГРАФИЈА НА СТРАВОТ е најновиот филм од финската продукција; ова е и првпат на фестивалот во Битола, да погледнеме филм-претставник од овој дел на нордиската кинематографија. Филмот е импресивна историја за денешниот актуелен проблем во светот: жени малтретирани од мажи. Сега тие се во кругот на одмаздата, а рамноправноста меѓу половите, сепак, е вечна битка. Режиер на филмот е младата Аули Мантила, додека директор на фотографија е, исто така, младиот Хеики Фарм.

Секогаш има нешто во сензибилитетот на чешкиот филм што го прави толку препознатлив; секогаш со истата суптилност, едноставност и искреност. Таква е приказната, а таква е и атмосферата на филмот **ВРАЌАЊЕ НА ИДИОТОТ**. Млад човек, по долги години поминати во психијатриската болница, се враќа дома. Чудно, но тој сега многу повеќе ги разбира другите отколку што тие се разбираат себеси. Неговото враќање, како да ги става во ситуација да се соочат со себе и да ги преиспитаат сопствените животи. Сево ова многу вешто го „исплетоа“ во овој кинематографски *proekt* – 30-годишниот Саша Геден, како режисер на филмот и, исто така, младиот снимател Степан Кучера.

Уште еден веродостоен репрезент на својата кинематографија е хрватскиот филм **МАРШАЛ** на младиот режисер Винко Брешан и на снимателот Живко Залар, што претставува уште еден филмски успех, но и еден од најисплатливите филмови моментно во хрватската кинематографија, со оглед на тоа дека се прикажувал и во Босна и Херцеговина, а ги прошетува и сите позначајни светски фестивали. **МАРШАЛ** е вториот успех, по дебитантскиот филм **КАКО ЗАПОЧНА ВОЈНАТА НА МОЈОТ ОСТРОВ**, кој пред три години беше прикажан на фестивалот „Браќа Манаки“, во чест на снимателот кој беше член на меѓународното жири. Жителите на еден мал јадрански остров се „жртви“ на сопствената илузија – веруваат дека духот на Јосип Броз Тито е жив. И додека младиот полицаец го истражува случајот, еден снаодлив граѓанин, се обидува да направи бизнис од целиот циркус, па измислува некаков „туристичко-спиритуален“ бизнис. Духовита комедија која беше по вкусот на публиката во Домот на културата, па **МАРШАЛ** го прогласи за најдобар филм.

Претставникот од СРЈугославија, **НЕБЕСНА ЈАДИЦА** – режисерски првенец на Љубиша Самарџиќ, за чие име, најчесто, се поврзуваат големиот број актерски остварувања

во театарот и во филмот, а во последниве години и продуцентството. Своео сценаристичко и режисерско внимание го свртува кон актуелните историски моменти што ги преживува неговата земја и неговиот народ, преживувањето на работ меѓу животот и смртта која демне од небото над Белград во 1999 година, правејќи на тој начин една „човечна“ приказна. Потпис како директор на фотографијата на овој филм дава доволно искусниот Радослав Владик, кој од **НЕБЕСНА ЈАДИЦА** направи да биде сосема солиден филм. Филмот беше прикажан во конкуренција на годинашниот 50-ти Берлински филмски фестивал.

А кога сме веќе кај фестивалите, од годинашниот Кански филмски, го погледнаме токму неговиот најголем фаворит – добитникот на најпрестижната награда на фестивалот *Златна палма*, филмот **ТАНЦУВАЧ ВО НОКТА**, во данска продукција. На овој филм, по многу нешта не може да му се одолее: ако не можете да ја заборавите маестралната улога на актерката Емили Вотсон во **СПРОТИ БРАНОВИТЕ** (пред четири години го гледавме на „Браќа Манаки“), тогаш, речиси, истиот впечаток ќе го изнесете надвор од киносалата, откако ќе го допрете светот на младата чешка имигрантка и самохрана мајка која работи во фабрика во еден рурален дел од Америка, но која има друга своја реалност – онаа што ја сонува и за која ѝ е дозволено само да копнее – танцувањето и музиката од старите добри холивудски мјузикли од една страна, наспроти нејзината интимна лична тајна и драма (со многу усет, оваа улога ја заокружува популарната пејачка Бјорк, а покрај неа и други своевидни ѕвезди на филмското небо – Кетрин Денев, Дејвид Морс...). Уште еднаш, исто како и во **БРАНОВИТЕ**, така и во **ТАНЦУВАЧОТ**, режисерот Ларс фон Триер, заедно со холандскиот снимател Роби Милер, го продолжува „трендот“ на вткајување на оригинален визуелен израз, посебен творечки дух кој умее да ги возбуди најтенките и најсуптилните нишки во природата на човекот. Тие двајцата спаѓаат во редот на најталентираниите филмации денес во европската кинематографија и многу пошироко, потврдувајќи ја својата меѓународна репутација од еден во друг заеднички проект, како што е најновиот **ТАНЦУВАЧ ВО НОКТА** (а во 1996 година, на 17-тиот Интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола, снимателот Роби Милер ја доби *Бронзената камера 300* за прекрасниот **СПРОТИ БРАНОВИТЕ**).

ЗА ФИЛМОВИТЕ НАДВОР ОД КОНКУРЕНСИЈАТА...

Веќеспомнатиот филм на отворањето на фестивалот ПРИКАЗНАТА ЗА СТРЕЈТ, беше еден од вкупно шесте филмови поместени во неофицијалната филмска програма, најмногу како егземплари на стилови на работа на нивните сниматели, како своевидни мали портрети на оние што своите предизвици, сепак, најмногу ги наоѓаат зад камерите. Оние, во чија чест е создаден и во чија чест постои овој Фестивал.

„Да се прави филм за Свен Никвист беше вистински предизвик. Од една страна, тој е голем уметник, а од друга, тој ми е татко. Сакав да направам чесен филм за неговиот живот, а истовремено да ги опишам моите емоционални мисли за неговите остварувања... Мојот филм е манифестација на придонесот на Свен во историјата на снимателството..." – ќе каже Карл Густав Никвист за својот долгометражен документарен филм СВЕТЛИНАТА МЕ ПРИДРУЖУВА, кој му е посветен на големиот шведски снимател Свен Никвист, добитник на наградата за животното дело *Златна камера 300* за 1998 година. Овој филм (кој делумно се снимаше во Битола кога славниот син и неговиот уште пославен татко беа гости на фестивалот пред две години), го најде своето вистинско место во овој дел од програмата, со извесната доза на контемплативност која дискретно се провлекува низ 90-те филмски минути; промислена рефлексивност на размислите, искуството, емоциите и животната приказна на Свен Никвист, кој ќе рече: „Светлината може да биде нежна, опасна како сон, гола, мртва, мистична, чиста, врела, темна, виолетова како пролет, директна, сензуална, отровна, смирена, мека... Кога светлината е со тебе, веќе не се чувствувааш осамен".

Уште едно филмско патешествие што ни го понуди програмата на фестивалот „Браќа Манак", беше епското патување кон себе и кон самоспознавањето – особено емотивната, нежна и лесно прифатлива приказна во филмот ЖИВОТОТ НЕМА ПРАВИЛА, приказна која со ретка филмска инсценација на трагедијата, страста, победата се нурнува во истражување на внатрешниот човечки свет. ЖИВОТОТ НЕМА ПРАВИЛА е резултат на првата соработка меѓу режисерот Ласе Халстром и на директорот на фотографија Оливер Стејплтон. Првиот е Швееѓанец кој во 70-тите најмногу работел со групата АБА (ABBA), па по стекна-

тото искуство во филмската индустрија, во 90-тите, се преселил во САД каде што ја продолжил холивудската кариера. Вториот е Стејплтон, инаку, творец на голем број влијателни филмови, кои со задоволство ги прифаќа критиката. Стејплтон во својата филмографија бележи најголем број филмови снимени со режисерот Стивен Фриерс, но работи и со Мајкл Хофман, Џулиен Темпл...

Со својата специфичност се издвојува и чешкиот филм МИНАТО во режија на младиот македонски режисер Иво Трајков (студирал на Филмската академија во Прага, таму живее и работи, а на XXI Фестивал на филмската камера беше во улога на член на интернационалното фестивалско жири). Што е толку силно што го издвојува МИНАТО? Во него нема речиси ниту еден изговорен збор од главниот лик, и поради тоа уште повпечатлива и порешавачка е улогата на камерата. Главниот лик е глуво момче кое по многу години поминати во затвор, излегува да ја бара својата девојка, од којашто му останала само фотографија. Се случува од субјективниот агол на глувото момче – камерата се поистоветува со него, а тоа му се случува и на гледачот кој им е препуштен, првенствено, на звучната компонента, на импулсите, на срцебиенето, на ритмот, на животните сокови и на инстинктите. На оние, чиешто значење, зборовите најчесто знаат да го заматат. МИНАТО учествувал на 30-тина фестивали добил седум-осум награди за режија, за камера и за звук. „Ако некако треба да го именувам овој филм, би го нарекол *симболична реалност*" – вели Трајков. Пред да го сними МИНАТО заедно со снимателот Клаус Фуксјагер, во текот на 1997/98, Иво Трајков главно работел среднометражни играни и документарни филмови, а пред седум години учествуваше на Фестивалот во Битола со долгометражниот игран филм КАНАРСКА ВРСКА.

Надвор од конкуренција беа прикажани уште два други филма: едниот од нив е швајцарскиот долгометражен документарен филм ЛИЧНА КАРТА: ШВАЈЦАРИЈА, составен од седум епизоди, од седуммина млади швајцарски режисери кои ја обработуваат идејата за Швајцарија и критички гледаат на своите сопствени идентитети во неа.

Вториот е белгиско-француско-македонската копродукција со наслов ОДМАЗДА која, по барање на самите продуценти, беше прикажана во рамките на филмовите надвор од конкуренција, на завршната фестивалска вечер. Овој филмски проект делумно ја зафа-

ка македонската историја на преминот меѓу XIX и XX век, за во еден ваков контекст да обработи приказна која, практично, подоцна се одвива во две земји – Македонија и Белгија, во две времиња, за да одат паралелно и за до крајот на филмот да не се открие што е тоа што ги поврзува. Режијата е на белгискиот режисер (во овој филм и продуцент) Јан Хинтјенс, а сценариото е на Слободан Деспотовски (студирал режија во Белгија, каде што денес живее и работи), Јан Хинтјенс и Боб Гусенс. „Она што мене ме интересира е соживотот – меѓу две култури, две раси, две цивилизации, меѓу двајца, ако сакате“ – вели Деспотовски за ОДМАЗДА, која, патем, чини три милиони германски марки. Покрај белгиската екипа актери, играат и македонските актери: Љупчо Тодоровски, Рефет Абазии, Дејан Лилиќ, Александар Микиќ, Софија Куновска, Валентина Грамосли.

МАКЕДОНСКА ПАНОРАМА...

Македонската панорама претставуваше своевиден мозаик од македонски дела и автори кои заслужуваат постојано навраќање поради нивното, речиси, кодирано место во македонската кинематографија којашто тие самите започнале да ја пишуваат.

Во чест на лауреатот на *Наградата за животно дело Златна камера 300* за 1997 година, бардот на македонското снимателство Бранко Михајловски, и кој почина во април годинава, беше прикажан долгометражниот документарен филм АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА, снимен во 1976 година, во режија на Столе Попов.

Македонска панорама годинава има уште еден свој белег. Со филмскиот портрет на истакнатиот македонски режисер Бранко Гапо (наш расен автор на повеќе од дваесет документарни филмови, седум целовечерни играни филмови, со многубројните пројави како театарски режисер, режисер на телевизиски драми и музички претстави, пишувајќи така еден значаен сегмент од целокупната македонска кинематографија), Фестивалот ги одбележува неговите 45 години творештво.

Во рамките на портретот на Бранко Гапо, беа прикажани четири негови целовечерни играни филмови: ИСТРЕЛ (1972), НАЈДОЛГИОТ ПАТ (1976), ВРЕМЕ, ВОДИ (1980) и МАКЕДОНСКА САГА (1993), како и исто толку негови документарни филмови – ЛУЃЕ ОД СУ-

ВА ПЛАНИНА, КОЗИТЕ... И ДРУГО ПО 10 ГОДИНИ, AMEN SIAM BUT ROMA и ЛЕТО ГОСПОДОВО... – вториот дел.

Она што беше вистинско – не само освежување, туку и потреба на нашата кинематографија беше воведувањето на Националната конкуренција на кратки играни и документарни филмови. Со други зборови, во меѓувреме се покажа, дека кај домашните, главно, млади филмации, сепак, постоела движечка, креативна енергија (се разбира, и пари), за да се создадат оние 15-тина филмови од најновата македонска продукција кои се натпреваруваа за наградите востановени од оваа година. Радува тоа што една, би рекла, бесправно маргинализирана продукција – краткометражната (исто како и анимираните и експерименталните филмови), со обидот да се смести во вреднувачките категории, добива многу повеќе во своето значење. Добива значаен третман во македонската кинематографија, а оттука станува и креативна провокација за оние млади режисери и сниматели што допрва ќе зачекорат во предизвикот наречен – филм!

Беа прикажани: циклусот *Во потрага по* (го сочинуваат 4, инаку дипломски филмови снимени во последниве две години: МИС АМНЕЗИЈА во режија на Марија Цицева, директор на фотографија Дејан Димевски; EXIT во режија на Борјан Зафировски, директор на фотографија Томи Салковски; ТУНЕЛ во режија на Огнен Димитровски, директор на фотографија Дејан Миневски и ХОФМАНОВА 13, во режија на Маја Младеновска и директор на фотографија Владимир Самоиловски). Потоа беа прикажани: документарно-играниот филм АЈДЕ ДА ИГРАМЕ во режија на Здравко Круљ; документарно-играните филмови КАВАЛ и ГАЈДА на Игор Иванов – Изи, директор на фотографија Бранд Ферро; РОЗА на Маја Младеновска, директор на фотографија Дејан Димески; ЖЕЛБА ПО ГЛИНАТА во режија на Љупчо Тозија, директор на фотографија Владимир Самоиловски; НА ПРАГОТ на Теона Митевска, директор на фотографија Владимир Самоиловски; ЕЗЕРАНИ во режија на Вангел – Лаки Чемчев, ГЛАС на Филип Апостолски, ПИСМО (холандско-македонска продукција) во режија на Васил Христов, директор на фотографија Владимир Самоиловски; и, исто така, но надвор од конкуренција, краткометражниот игран филм СУДИЈА (во холандска продукција), исто така, во режија на В. Христов.

Проценувајќи ја комплетната програма на филмови во националната конкуренција,

тричленото жири сметаше дека постои недостиг од оригинални идеи и недостиг од многу креативен израз кај авторите на краткометражните филмови, но сепак, сакајќи да ги поддржи авторите од сите генерации, со цел тие да постигнат некое уметничко ниво на своите идни дела, жириро ги награди: Васил Христов за режија на филмот ПИСМО, односно, за исклучителниот талент; наградата за директор на фотографија жириро одлучи да не се додели; наградата *Kodak 1999* му беше доделена на директорот на фотографија Дејан Димески за филмот МИС АМНЕЗИЈА; наградата *Kodak 2000* му беше доделена на документарниот филм РОЗА на авторскиот тандем: режисерката Маја Младеновска и директорот на фотографија Дејан Димески. Жириро процени дека дел од филмовите прикажани во оваа конкуренција имаат културнопропаганден карактер и не одговараат на уметничката концепција на Фестивалот, поради што и не беа земени предвид при жирирањето.

Во секој случај, востановувањето на национална конкуренција беше единствената новина на фестивалот оваа година. Но, сигурно е дека по оваа прва година искуство, барем за наредната, неопходна би била селекција на кратките и на документарните филмови, кои ќе влезат во конкуренција. Може да се очекува на тој начин да се издвојат најоригиналните идеи и проекти, што е стимул и провокација за квалитетни остварувања.

ЗА ЛАУРЕАТИТЕ... ЗА ЖИРИТО...И ЗА СЕТО ПОГОРЕ (НЕ)КАЖАНО, НО ПОИНАКУ!

Меѓународното жири беше составено од пет членови: Јаромир Шофр, директор на фотографија од Чешка, во функција на претседател; Иво Трајков, (Македонија), филмски режисер; Јан Хинтјенс (Белгија), филмски режисер; Јацек Патрицки (Полска), директор на фотографија; и, Џон Кристијан Розенлунд (Норвешка), директор на фотографија – мошне респектибилен избор од двајца режисери и тројца директори на фотографија – дел од нив врвни имиња, авторитети во својата работа, како што е Јаромир Шофр, за чие име се поврзува соработката со чешкиот филмски великан Јиржи Менцел, а тука беше и Јацек Патрицки, добитникот на *Златна камера 300* (во 1999 година) за одличната филмска креација на турскиот филм ПАТ КОН СОНЦЕТО, како и младиот норвешки директор на фотографија Џон

Кристијан Розенлунд кој за филмот ШПАА (во 1999 година) освои три награди: *Сребрена Камера 300*, награда на студентското жири и награда на публиката. Советот на XIX Интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“, за лауреат на годинашната награда *Златна камера 300 за животното дело* го прогласи британскиот директор на фотографија и режисер Фреди Френсис, а за особен придонес во светската кинематографија, советот на Фестивалот за добитник на *Златна камера 300* го прогласи истакнатиот чешки режисер Јиржи Менцел.

Првиот, на наша радост и кусо задоволство, беше во Битола, додека г-динот Менцел, „чешкиот Вуди Ален“, оној за кој најмногу се зборуваше и кој со нетрпение се очекуваше, во меѓувреме имаше несреќа и не можеше да допатува и да ја прими наградата, а публиката, за жал, не можеше да го запознае магот на чешкиот и на европскиот филм.

СОСЕМА ЗА КРАЈ ... ИЛИ ЗА ПОЧЕТОК?

Дали врз стандардно добриот избор на филмови, мошне репрезентативен за еден ваков фестивал, сенка не фрлија – најпрвин малите ситни гафови, за тие да прераснат во крупни или барем, сериозни организациски пропусти на кои еден Фестивал „Браќа Манаки“ не смееше толку лесно да им се препушти, за до крајот на Фестивалот да се стекне впечатокот дека стихијноста и импровизацијата, сепак, ќе остават дамки врз еден настан кој претендира на многу повеќе?

И подалеку. И – така треба.

Кога фестивалот е фестивал?

- кога има гости (по можност, не помалку отколку хостеси, пардон: домаќинки на фестивалот). Во нашиов случај, на Фестивалот дојдоа 20-тина гости – сниматели и режисери, но, сепак, уште подобра ќе беше идејата да можевме да се сретнеме со нив. Со други зборови, две прес-конференции во текот на пет дена беа премалку за средби. Или, организаторот цени поинаку?
- кога нема технички пропусти (во претставувањето на филмовите). Сè во функција на нивното претставување во најдобро светло;
- фестивалот е фестивал кога проекциите се навремени; кога програмата е цврста, стегната и, пред сè, јасно дефинирана, а оттука и кога филмовите не се одложува-



ЦУЛИЕН МАГАРЕНСЕТО (Х. Корин, 1999)

ат, ниту, пак, се менува програмата од час во час;

- кога импровизацијата се сведува до најмалта можна мера, а јавноста нема да ја остави погрешно информирана, а камоли, збунета?! Од сево ова имаше сосема доволно во текот на петте фестивалски денови, па заради некаков временски теснец кој организаторот го дозволи, тој буквално „залепи“ една прес-конференција со промоцијата на изданијата на Кинотеката на Македонија – книгата „Историја на филмот“ и ЦД-ромот „Векот на филмот во Македонија“ (кои неодамна беа презентирани најпрво во Скопје).

Имено се стекнува впечатокот на организациска „лежерност“ до степен таквата ситуација лесно да се прелее во стихијност.

Што беше „класика“ на фестивалот?

1. социјалистичкиот „шмек“ кој, сè уште, го има овој Фестивал;
2. фестивал кој нема и не може да понуди доживување или чувство на барем малку гламур, каков што ѝ прилега на една ваква фестивалска традиција;
3. стандардна фестивалска атмосфера (како последица од сето кажано погоре); неугодните фестивалски билтени; традиционалниот „излет“ за гостите во Охрид (предлог до Организаторот од Друштвото на филмските работници на Македонија: за рационално искористеното време кое е многу скапоцен за журито, ама и за публиката, за промена не би било лошо гостите да се прошетаат до Пелистер или Хераклеја)!

Сакам да кажам дека, 21 година и исто толку фестивалски изданија, сепак, треба да значат и извесна зрелост на манифестацијата, а особено подготвеност и отвореност за промени.

„Браќа Манакџи“ во 2000-та многу повеќе алармира на потребата од подновен, освежен концепт, односно на неопходна работа, особено на фестивалскиот имиџ или ако сакате, на неговиот дизајн. Добро спакуван производ: е, тоа не ни е силна страна! Стегнатата и испрецизирана програма, придружните манифестации и начините на кои тие им се пласираат на гледачите се нужност заради поголема автентичност и атрактивност во претставувањето на снимателските дела и потенцијалите што ги има камерата. Се прашувам како би изгледало кога една филмска фестивалска програма би ја „скроил“ избран селекторски тим, сметајќи на тоа дека судирот на човечките и на креативните сензибилитети, исто така, може да биде причина за раскошна, шаренолика, уметничка и инспиративна програма?! Којзнае?!

И како што рече г-динот Фреди Френсис со своето долгогодишно искуство и мудрост: „постои добра, лоша и вистинска фотографија“. Првата асоцијација на оваа мисла ми беше дека и средбите од ваков вид можат да бидат такви. Но, сепак, не е толку важно дали еден фестивал е „добар или лош“ со оглед дека за вкусовите секој може различно да расправа, туку поважно е тоа да биде **ВИСТИНСКИ** фестивал. За еден простор и едно време.

Тоа е, и уште повеќе треба да *биде*, Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манакџи“ во Битола. Фестивал со сите „нишани“! Наш фестивал. Се подразбира, во името на оние важни луѓе зад камерите, оние без кои нема филм, а во името на радоста, инспирацијата и среќата со која еден филм знае да ви ги наполни очите и – душата.

Еднаш, директорот на фестивалот „Браќа Манакџи“, во интервјуте за Македонското радио рече дека ова не е Фестивал над фестивалите. Точно! Но, јас би рекла дека овој фестивал, сепак, има потреба од некаков, симболично – нов почеток. Сметам дека, тој очајно бара поинаква поставеност, речиси, во сите негови сегменти. Не треба да се заборави дека, меѓу раскошот и провинциската забава, ние имаме само „пристоен“ фестивал. А тој, заслужува да биде многу повеќе од тоа. Крајно време е...

За и натаму да веруваме во него...□

СУЗАНА МИЛЕВСКА

УДК 791.43.091.4(497.7-25)(049.3)
Кинопис 22(13), с.115-118, 2001

ЗА СОНИШТАТА И КОШМАРИТЕ, ЗА ЛУЃЕТО И ЧУДОВИШТАТА

(ЗА 4-ОТ СКОПСКИ МЕЃУНАРОДЕН ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ)



КРУГ (Ј. Панахи, 2000)

Со своето четврто издание Скопскиот филмски фестивал донесе обемна и разновидна програма презентирана во шест различни селекции: „Еден автор, еден филм“, „Швајцарски прозорец“, „4 премиери од Канада“, „Нордиско светло“, „ФАМУ“, со околу сто прикажани кратки и долгометражни филмови од различни земји. Токму поради големиот број и разновидноста на филмовите Фестивалот наметнува и многу прашања околу тоа дали токму оваа селекција на филмови ги отсликува генералните состојби во светската филмографија и колку донесува релевантни информации, нестрпливо очекувани од локалната публика што со своето постојано присуство на проекциите покажува очигледен интерес за новите текови во филмската уметност.

Секоја критика на програмската схема

на Скопскиот филмски фестивал покрај тоа што е во директна зависност од појдовната точка на критичарот и од личниот пристап кон релевантноста на оваа или онаа школа, исто така, зависи и од толерантноста за познатите и тешко заобиколиви технички ограничувања, тргнувајќи од самиот квалитет на проекциите, а посебно постојано променливиот тон. Од друга страна, забележителното отсуство на холивудската кинематографија, на пример, истовремено може да се толкува било како недостаток, било како храбар некомерцијален концепт, така што поконструктивно за овој текст ќе биде да се задржиме на она што беше прикажано - присутно, отколку да се критикува она што од различни, финансиски, технички или концепциски причини, беше отсутно (покрај комплетната отсутност на шпанскиот, италијанскиот, индискиот и јужноамериканскиот филм, како и скромната застапеност на англискиот и францускиот филм, на пример).

Важно е да се потенцира дека она што го прави четвртиот Скопски филмски фестивал специфичен е забележливата наклонетост кон филмовите од условно наречените мали, маргинални или егзотични кинематографии. Сиве овие термини се проблематични и тешко можат да ги опфатат сите различни контексти од кои произлегуваат сите незападни кинематографии. Така, кинеската,

тајванската и јапонската филмска продукција можеби се маргинални во однос на холивудската од аспект на еден западен филмофил, но тешко можат да се сведат на „мали“. Како што, пак, иранскиот филм е нискобуџетен, а во последно време толку присутен и изненадувачки моќен.

Токму затоа за почеток на овој приказ е одбран филмскиот есеј КРУГ (2000) на иранскиот режисер Јафар Панахи, една од клучните режисерски фигури на современиот ирански филм покрај Абас Кијаростами. Панахи со својот филм покажува исклучителна свесност за моќта на филмскиот медиум во отсликувањето на социјалната реалност на жената во иранското општество, а со употреба на минимални наративни и филмски средства. Имено, редуцираната наративна структура на сценариото во кое не се раскажува или објаснува, туку само се следи дејствието, е поткрепена со скоро невидливата употреба на камерата која на сличен минималистички начин не го нагласува своето присуство, туку само ги следи ликовите во нивната однапред детерминирана судбина.

Филмот КРУГ зборува за суровите и рестриктивни ирански закони во кои секоја жена без машка придружба е третирана како злосторничка која не може да го надмине апсурдот на однапред затворениот круг. Режисерот избира да ја следи приказната на неколку женски ликови чија судбина е испреплетена токму преку едноставниот факт што сите биле во затвор поради иста причина на непочитување на законот јавно да бидат присутни исклучиво со зар и со машка придружба. Секоја жена дејствието го води кон некоја друга жена со слична судбина за на крај цикличната структура неминовно да биде затворена со враќање на сите женски ликови во затворската ќелија од која тие се обиделе да избегаат - очигледна метафора за системот на идеолошки ограничувања.

Идеологијата произлезена од сексистички воспоставената хиерархија во која местото на жената е исклучиво она на објект или атрибут, но не и на субјект, е карактеристична за социјалните структури на патријархалните општества, но на тоа не се имуни и поразвиените општества од кои обично се очекува односите меѓу половите да ги регулираат на посуптилен начин. Дека ваквата идеализација не е секогаш заснована врз реалноста зборува една комплексна драма НЕВЕРНИ

(2000) во режија на познатата шведска актерка Лив Улман, а според автобиографското сценарио на Ингмар Бергман.

Ликовите поставени во сложените и испреплетени односи на љубов, неверство и одмазда исткајуваат една потресна вистина дека образованието, богатството и културната традиција на жителите на една така развиена земја како Шведска тие луѓе не ги спасува од класичните конфликтни ситуации и чувство на празнина во интимните моменти на сознанието за изневерувањето од страна на партнерот. Суровоста со која изневерениот сопруг - музичар се „справува“ со неверството на сопругата - театарската актерка Маријана со неговиот пријател - режисер вчудовидува и потресува. Истовремено заплетот укажува на една длабока колективна депресија, особено во моментот кога се открива монструозниот и, за среќа, неостварен план на напуштениот маж да ја убеди сопствената ќерка Изабела да извршат заедничко самоубиство.

Фрагментацијата на ликовите, нивната слабост, внатрешните премислувања и емоционалната недоследност убедливо беше презентирана со веќе одамна проверените и докажани филмски средства на Бергман - долгите дијалози проследени со долги крупни кадри, но и со некои суптилни визуелни експерименти како сцената со огледувањето во огледало кога ликот и одразот на Маријана изгледаат сосема рамноправно во елиминираниот простор, така што создаваат комплетна илузија на поделена личност, а само краткото појавување на ќерката Изабела ја открива длабочината на реалниот простор и тридимензионалната стварност.

Како радикално надоврзување на таквите студии за културните, социјалните и емоционалните ограничувања на кои спротивните полови сè уште не можат успешно да се спротивстават во различни културни средини може да се сфати футуристичката визија од ВЉУБЕНИОТ ТОМАС, филмот на белгискиот режисер Пјер-Пол Рендерс (Белгија/Франција, 2000) кој зборува за сосема радикална ситуација во услови на високо-технолошко развиено општество. Сепак, она што се очекува да биде врв на демократска слобода во која изборот на начинот на живот е шоироко отворен, носи други непредвидливи ограничувања.

Главниот лик во овој филм, воопшто,

не се појавува на екранот во текот на целото дејствие. Тој комуницира со надворешниот свет исклучиво преку неговиот компјутер преку кој може да ги оствари сите свои желби и потреби, затворен во доброволен домашен притвор поради сопствената болест - агора-фобија. Неговиот страв од отворениот простор и од контактите со другите се испречува единствено при задоволувањето на потребата од љубов, потребата од присуство на жена која ќе го сака, но и ќе ги разбуди и неговите чувства. Се разбира, во неговиот свет постојат и можности за виртуелен секс, интерактивни компјутерски мрежи кои посредуваат при запознавањето, но проблемот на Томас е

носи, во иста мера може да биде разбран и како навестување на вистинското исчезнување на филмскиот медиум.

Неколку филмови во кои превладуваше еден нагласен интерес за супкултурните појави во животот на помладите генерации од различни културни средини (101 РЕЈКЈАВИК, ИСУСОВИОТ СИН, РЕКВИЕМ ЗА СОНОТ, НЕДЕЛЕН СОН, БРАТ 1 И 2, SBEЗДА, SBEЗДА, ЧОВЕЧКИ МЕТЕЖ) зборуваат за сличен интерес кај селекторите на различните програми за комплексната мрежа на условености во која тешко може да се лоцираат проблемите и настаните независно од контекстот. Во повеќето од овие филмови режисерите не нудат одговори и ре-



ВЕНГО (Т. Гатлиф, 2000)

во неговиот фундаментален страв од реалноста, од директниот контакт, што истовремено претставува и единствен начин да оствари комплетна љубовна врска. Сите противречности, предности и лоши страни на високата технологија се навестени токму преку необичната љубовна приказна која наликува на антиутописка визија за иднината. Клаустрофобичниот свет на Томас е претставен индиректно: статичната филмска камера го презентира дејствието со посредување на компјутерскиот екран или шпиунската камера, никогаш директно не снимајќи ги ликовите или амбиентите во кои се наоѓаат тие. Затоа, колку што овој филм претставува едно предупредување за опасностите од раслојување на реалниот простор и емотивните од-

шенија за безизлезните социјални, економски или културни конфликтни ситуации, или кога тоа се случува понудениот расплет не изгледа многу убедливо како што е примерот со крајот на филмот ИСУСОВИОТ СИН (1999) на Алисон Меклин каде што главниот јунак, од зависник од дрога се рехабилитира и станува болничар кој им помага на хендикепирани лица. Хуманата порака така се претвора во своја контрадикција, токму поради недоследната драматуршка трансформација на ликот.

Во секој случај филмот РЕКВИЕМ ЗА СОНОТ (2000) на Арон Ароновски, иако со слична тема, се издвојува со иновативните визуелни решенија за надреалните сцени на халуцинации под дејство на дрогата на Хари или при дневните сништа под дејство на уште

поопасната зависност од медиумите на неговата мајка Сара. Додека во неговиот претходен филм ПИ, прикажан минатата година на Скопскиот фестивал, Ароновски се занимаваше со нумерологијата и теоријата на заговор во една чисто формалистичка инсценација, овојпат тој допира и многу теми од социјален и општествен карактер.

Фантазмагоричните и визуелно заводливи сцени само ја потенцираат темната визија што ја нуди овој филм за потребата и зависноста од идејата за постоење на некој друг, поубав свет. Критиката на потрошувачката идеологија на рекламите како излезен пункт и крајна цел на медиумите кои како да се измислени единствено како неограничен простор за огласување и создавање илузии за потребата од непотребни продукти му е спротивставена на безизлезниот круг на наркотичката зависност. Избор на трета можност не е понуден. Мајката и синот стануваат жртви на истиот меандричен лавиринт со многу влезови, но само со еден излез - во центарот на лавиринтот каде што ги чекаат нивните сопствени кошмари.

Дури и содржината на соништата е културно детерминирана - ова е заклучок што се наметнува по гледањето на филмот НЕДЕЛЕН СОН (2000) на јапонскиот режисер Јоишоро Такахаша. Така, дури и апсурдната структура на соништата како да се разликува од еден до друг културен контекст, па искуствата на младиот Казуа и неговата несудена романса со проститутката од локалниот секс-клуб се одразуваат на сцената што се повторува во неговиот сон (или кошмар) - црвените гаќички - подарокот што Казуа не успева да ѝ го подари на неодржаниот прв состанок со девојката надвор од нејзиното „работно место“.

Потиснатите фрустрации на неискусниот љубовник, неговата збунетост пред новите чувства на помешана возбуда и вљубеност добиваат невообичаено едноставна мизансцена на осамени предградија, бавен ритам и заводлива смирена атмосфера. Како да не станува збор за искувањето на едно од најважните искуства во животот на секој млад човек. Веројатно тоа е онаа воздржаност за која сме читале во сите културни студии за Јапонија, која како стереотип, ја „изневери“ самиот режисер со страсниот излив на симпатии за Македонија при неговото поздравување на филмската публика, сепак, свесен дека можеби неговите соништа нема да бидат

прифатени и разбрани исто како во неговата далечна земја.

Сепак, многу порадикално различен сензибилитет донесе филмот на рускиот режисер Алексеј Балабанов ЗА ЧУДОВИШТА И ЛУЃЕ (1998), еден од трите прикажани филма од истиот режисер на годинашниот Скопски филмски фестивал. За разлика од неговите два понови филма БРАТ 1 и 2 во кои преовладува неговиот обид да симулира холивудски шаблон на акционен филм, истовремено, пародирајќи ги најчестите стереотипни филмски решенија во специфичните руски контекстуални ситуации, во филмот ЗА ЧУДОВИШТА И ЛУЃЕ Балабанов создава комплетно автентична визуелна и наративна фантазмагорична структура.

Почетоците на порнографската фотографија и филм во Русија се претставени преку неколку ликови поставени во една атмосфера на игра со медиумот која се претвора во кошмар и перверзија. Монструозниот лик на фотографот кој си подигрува со скриените и забранети страсти на сите околу себе им наметнува и една дискусија околу влијанието на порнографијата врз еротските фантазми. Имено, младата и наивна девојка Лиза, по долгогодишно малтретирање и принуда да позира во порнографските фото и филмски сеанси, на крајот од филмот и самата завршува во потрага по нови и садомазохистички сексуални задоволства.

Оваа сурова психоаналитичка драма на човековата сексуалност, истовремено, зборува и за моќта на фотографскиот и нефилмскиот медиум, поточно на моќта на сликите да предизвикуваат потреба за нови слики, никогаш докрај не задоволувајќи ја потребата којашто самите ја создале.

По гледањето на повеќето од филмовите на Скопскиот фестивал, повторно се наметнуваат и сите оние стари дилеми за тоа колку сите тие крупни кадри на насилство, со својата моќ на соблазнување на гледачот, не претставуваат и одредена манипулација и злоупотреба на медиумот со што би се обезбедило посебно место во огромната конкуренција на филмските фестивали. Филмот е медиум што може да привлече и шокира како со својата визуелна, така и со својата наративна радикалност, како со својата заводлива хипнотичност, така и со атмосферата на кошмар. Во филмот има по нешто и за луѓето, но и за „чудовиштата“ .□

ИВАНКА АПОСТОЛОВА

LIFFE

XI МЕЃУНАРОДЕН ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ ВО ЛЈУБЉАНА

(НОЕМВРИ, 2000)

УДК 791.43.091.4(497.4)(049.3)
Кинопис 22(13), с. 119-120, 2001

Интересно и карактеристично за ваквите филмски фестивали е стилот на филмскиот избор на селекторот, кој доаѓа до израз додека фестивалот е во камерна фаза. Кога овие фестивали ќе ја постигнат целта, и ќе станат (по)големи (оваа година 90 филмови на Liffe) поради бројноста на филмовите и кога ќе ги исполнат условите за влез во Европската координација на филмските фестивали, како и за членство во меѓународните филмски организации, тие стануваат помалку преоптоварени, студени и безлични (веројатно и поради мешањето на селекторските вкусови). Единственото задоволство се филмовите што ги избираш самиот (по информираност, интуиција, ризик или совет од некој напнат критичар, лесно достапен за познанство - кој ти вели: - ѝ завидувам на твојата енергија, мојот пристап кон филмовите е чисто ментален); а по гледањето на многуте филмови, во почетокот си изгубен, потоа се јавува потреба да се дистанцираш од премногу филмска илузија, и на крајот заклучуваш дека филмовите, воопшто, не ти го менуваат животот (а сепак ги сакаш).

Програмата беше уште еден од оние показатели дека единствено Истокот (Азија: Иран, Јапонија, Кина, Тајван, Индија), го има водството во филмската содржина денес, а западот, сè уште е преоптоварен, и преживува со изнаоѓањето на нови и современи филм-

ски форми. Западот прави тренд од, на пример: иранскиот филм, и со тоа го храни и го обновува филмскиот фестивалски снобизам, но за среќа така ја истакнува и индивидуалноста на оваа национална кинематографија (КРУГ на Џ. Панзахи - потресен филм за идотската неправда врз жените и нивната мака која станува суров круг без излез; ЈАБОЛКО на С. Макмалбаф - брилијантен деби-филм за една тажна судбина на деца - жртви на прости, слепи и исплашени родители, и ВЕТРОТ ЌЕ НЌ ОДНЕСЕ СО СЕБЕ на А. Кјаростами - филм за метафизиката на обичниот и прост човек, до хуморот и пределот).

Обично се случува ретроспективите да ја засенат главната програма, но на овој Фестивал односот беше балансиран, а филмовите на Амос Гитаи (ESTER, BERLIN-JERUSALEM, GOLEM, THE SPIRIT OF EXILE, SACRED), во кои е претставена еврејската болка низ историјата, преку симболични дигресији меѓу минатото и сегашноста, меѓу реалитичноста и стилизираната поетичност, за на крај, режисерот да ги соголи и илузијата на болката и илузијата на филмот, покажувајќи го човекот како актер во филмот и филмската екипа.

Интересна појава беше презентацијата на програмата на *Новиот тајвански филм* и одличниот ХРАНА, ПИЕЊЕ, МАЖИ И ЖЕНИ на Анг Ли - позитивен филм за неочекуваните

пресврти во едно домаќинско семејство.

Забележан беше и мал скандал со селекторката на кратките филмови, Сабина Догиќ, чие име не беше ставено во каталогот. Затоа таа ја испрати својата жалба до сите светски фестивали и ја доби нивната поддршка. Нејзиниот филмски избор од можеби премногу декорирани и нашинкани филмови (LJUBLJANA FRAME BY FRAME, FROG CROSSING, BARAN VA BUUM - најдобриот краток ирански филм за една каприциозна и наивна, љубовна кокотерија, па GODZILLA IN NETHERLANDS, VECER, FE), сепак, беше одличен поглед за почетник.

Од детската програма (како програмски новитет) фасцинираше култниот, долгометражен јапонски цртан филм - бајка, ПРИНЦЕЗАТА МОНОНОКЕ на Х. Мијазаки, во којшто аниматорите тотално се преточиле во зенот на енергијата на ѕверовите, мутанти (од вепар, црв, циновски бел волк) и шумскиот дух кој просто хипнотизираше.

Во фокус беше јужнокорејската кинематографија - ужасно лоша парафраза на холивудските драми и акции. Имаше неколку слаби, неиздржани и претенциозни филмови: ХОТЕЛ МИЛИОН ДОЛАРИ на В. Вендерс - усилено необичен филм, истрошена креативна енергија и само името како алиби; САКАЈ МЕ на Л. Масон - бесмислена љубовно филмска амнезија; ЛОВЕЦ НА СОНОВИ на Е. Ратке кој беше гостин на Фестивалот и настапи многу инфантилно и површно, идентично со неговиот филм...

Беа прикажани и многу добри филмови: КОЖА НА ЧОВЕК, СРЦЕ НА СВЕР на Х. Анж - филмот осцилираше меѓу многу снажни и млаки сцени и остави впечаток на непостојаност; ДРУГИТЕ ДЕВОЈКИ на К. Вињал - младешки и едноставен филм; ВРАЌАЊЕТО НА ИДИОТОТ на С. Гидион - филм за неочекуваната наклонетост и симпатии, ПРАЗНИ ДЕНОВИ на М. Верну - филм за брачната летаргија и за бесперспективното неверство; ЛЕТОТО НА СЕМ на С. Ли - филм приспособен кон холивудскиот вкус...

Наградата од публиката ја доби ИСТОК Е ИСТОК на Д. О'Донел - фина и забавна комедија; Мобител-наградата од словенечките филмски критичари ја доби ЗБОГУМ ДОМЕ, СЛАТКИ ДОМЕ на О. Јоселиани - извонредно карактеристичен филм за едно ексцентрично семејство и луѓето кои доаѓаат во контакт со нив, снимено од позиција на камера, третирана како случаен минувач.

Други одлични филмови-фаворити беа: ТАНЧЕРОТ ВО НОКТА на Л.Ф. Триер - во однос на катарзата Триер е вистински филмски Аристотел; РАСПОЛОЖЕНА ЗА ЉУБОВ на В. Кар-Ваи - деликатна љубовна приказна, филигрански изрежирана; ПРЕСТОЛ НА СМРТТА на М. Наир - трогателен филм за големите недоразбирања и фаталните парадокси; ЦУЛИЕН МАГАРЕНЦЕТО на Х. Корин еден напорен филм кој се изживува врз гледачот, на начинот на којшто семејството ја живее својата извитопереност и лудост; СТУДЕНИ КАПКИ НА ВЖЕШТЕНИ КАМЕЊА на Ф. Озон - духовит и луциден филм за долгите љубовни (хетеросексуални или хомосексуални) врски кои доживуваат бизарна кулминација... Озон е специфичен и по неговата способност да забележи и да афирмира нови фотогенични и харизматични "фаџи"; СУЗАКУ на Н. Каваса - суптилен и чувствителен филм за последиците од ризикот да се оствари некоја голема желба...

XI Liffe Фестивал беше значаен како можност да се видат и многу други филмски инвенции и филмски стереотипи. Фестивалот ја доби својата прва "промоција" во Македонија, и затоа - да се надеваме на натамошна, инспиративна соработка. □

РИЧАРД ИВАНИШЕВИЌ

УДК 77.041.7(497.7)
Кинопис 22(13), с.121-123, 2001

ОД АНТОЛОГИСКИОТ ФОТОАЛБУМ

(ВПЕЧАТОСИ ОД ИЗЛОЖБАТА НА
ФОТОГРАФИИ НА БРАКАТА МАНАКИ ВО
ФОАЈЕТО НА ДОМОТ НА КУЛТУРАТА ВО
БИТОЛА, ВО РАМКИТЕ НА
21-ОТ ИНТЕРНАСИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ НА
ФИЛМСКАТА КАМЕРА
„БРАЌА МАНАКИ“ – БИТОЛА;
АВТОР НА ПОСТАВКАТА:
ИГОР СТАРДЕЛОВ; МАТЕРИЈАЛИ ОД
ФОНДОТ НА КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА)



Секоја посета на поставка со фотографии на Јанаки и Милтон Манаки е секогаш загадочна средба со духовната заложба која вечно привлекува со шармот на патината од дамнините, коишто поседуваат документарно-историска, визуелно-ликовна и естетско-амбиентална раскошност и мистичност.

Пред фотографските завештанија се низат чудесни прикази на убавини, чемерни глетки на страданија и неволји, судбини овековечени во кадри што сведочат за судбинските моменти на животот: животот кој низ фотофрагменти прикажува фотофриз на фантазијата и фасцинацијата што потекнува од волшебната мајсторија на фотографските хроничари на векот што ќе ги слави вековните дела на фотографите-лауреати, чии посвети содржат живописна моќ.

Илустративност, поттикнување на илузионизмот на гледачот, чиј љубопитен дух корабри меѓу тајните на фотоантаката, на фото-класиката што нè внесува во древни панорами, анонимни хоризонти и харизматични слики... Тие потсетуваат на описите што може да ги здогледа, да ги види и да ги согледа само фотоапаратот, за конечно да ги врами во вре-

мепловот на вечноста, во журналот на жанрот предодреден да го помни она што е за паметење.

Незаборавот над заборавот, бесмртноста и божественоста над ништожноста и обичноста, незабележителната минливост и здодевноста со кои е следен и е придружен поголемиот дел од обичниот живот, постојано лебдат во кадрите на фотографиите коишто се илустрација на вонвременото наследство што заслужува да се снимат – наследство од вредности што служат за вреднување на: доблестите, традицијата, историјата, значајните збиднувања, истакнатите личности, истакнатите собитија.

Фотографиите се факти за обичаите, за носиите, за модата, за празнувањата, за тагувањата, факти за јадрите и мудри **мигови** што браќата Манаки ги црпеле од бележити настани, ликови, радосни и очајни образи, со превезите на преобразбите во духот на тоа време, кое апсолутно сликописно е фактографија за духовноста, фотографска сликовница, фотоалбум за сликите што шепотат и шармираат.

Безброј пати изложувани, по разни поводи и пригоди, во изложбено-галериски избори, застапени во наши и светски енциклопедии, монографии, каталози и книги посветени на фотографиите создадени од браќата Манаки – на кои никогаш не им недостига импресивност, актуелност, атрактивност, афирмативност. А сите тие доблесни вредности го красат **делото** на кое му е судено да векува, да му се обраќаат фотофилиите, уметниците, историчарите, обрнувајќи и внимание на видо-витоста од која е создадена оваа фоторизница.

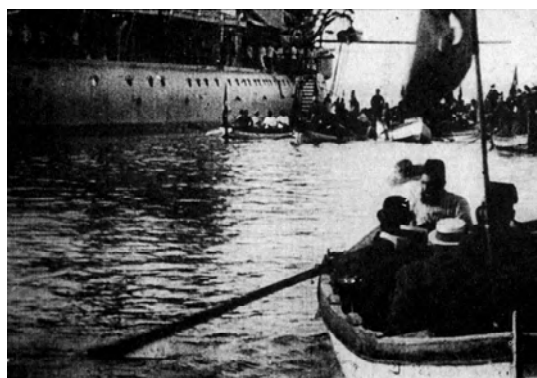
Фотографските светилишта на фамозните фотографии се разгледуваат, се анализираат, се изучуваат, се истражуваат, се споредуваат, и се вечна **тема**, вечен **мотив**, вековен **сон** за тајните кои секогаш ќе бидат и ќе останат **тајни**. Создадени од таинствени фотосоздатели чии фотосознанија предизвикуваат восхит, занес, возбуди што допираат до совршенството на пленителноста што блика од секоја видена, почувствувана и доживеана **слика**-фотографија... Тајната на фотоимажинизмот и фотохипнотизмот се всади меѓу фотомагнетизмот на **мигот**, **миговите**, **мигновенијата** што отсликуваат фотомистерији и фотохармонии кои ја обрабуваат фотографијата со катарзата подарена на видот и привидот, за надарените да го видат и она не-

видливото, а присутно на фотосот.

И кај нас и во светот, фотографиите на Јанаки и Милтон Манаки, односно изложбите од нивните фотографски посланија, повторно, пак, и во минатото и во сегашноста, а и во иднина ќе претставуваат фотоспектакли... Овој последниот беше во фоајето на Домот на културата во Битола, а претходно во Историскиот архив. Или, пак, онаа монд-гала сензационална промоција на нивниот светски фотоопус во светската духовна цитадела – Париз. И тоа во елитниот светски храм на културата, Културниот центар „Жорж Помпиду“, или популарниот „Бобур“, кога поставката беше временски пролонгирана два пати. Повод: фрапираноста и фотографското откровение на париската публика којашто има толку рафиниран културен дијапазон.

Авторот на експозицијата, Игор Старделов, внесе визуелна иновација, која се состои во тоа што тој, филмските стории и истории од филмскиот опус на браќата Манаки, мошне автентично ги пренесе од синеастички во фотографски селективно фотоекспозе. Впрочем, љубопитните филмофили и фотофили имаа ретка, уникатна и ексклузивно-спектакуларна можност движењата на филмските инсерти да ги видат, да ги разгледаат во фотографска форма, и да ги толкуваат, да им обрнат внимание на некои детали што ги појаснува и објаснува фотографијата преку својствениот фотомедиум.

Инаку, тоа се светски славните филмски прикази на солунското пристаниште, Султанот со султанската свита – филмски и фотокадри задолжително застапени во сите документарно-историски журнари за Македонија, Балканот и светот, во меланж-претставувањата на почетокот од векот, во кој браќата Манаки снимиле или фотографирале убавини и грдотии, (не)расположенија и (не)спокојства... Конзули, дами, забави и разоноди, знаменити зданија, сиромаштии и немаштии, балови и бегства, богатства и благодети, (не)-благородни и (не)благодарни (не)образи на миговите, на деновите, на годините, на децениите и на столетјето што го претставиле славните филмски летописци и прославлените фотографски хроничари, кои ги забележаа (не)приликите на векот што го овековечија во мисијата на вечните мисионери-емисари на трагите по кои Македонија и светот се повикуваат при обидот да се реконструира минатото, да им се доближат (не)искуствата што



во секој случај им користат и им служат на трагачите и талкачите по љубопитствата на дамнините, во служба на – иднината!

Креацијата на Игор Старделов при осмислувањето, поставувањето и претставувањето на фрагменти од **фризот на вечното дело на браќата Манаки** – е визуелна презентација, виртуелно видување и естетско доживување, како за авторот на експозицијата, така и за многубројната публика во која имаше рафинирани естети, почитувачи на филмската и на фотографската антологија – а заслужува да биде истакнат уметничкиот авторитет на светскиот лауреат Фреди Френсис, кој како учесник и добитник на годишната награда на ИФФК, имаше можност да го почувствува древниот шарм на изложените фотоси!

Композицијата што ја сочинуваат осумдесетина експонати поседува хармонска композиција со тематско-мотивски ред и распоред. Хармоничен **приказ** кој покажува чувство за инвенција.

Во тие неколку дена, додека траеше *Интернационалниот филмски фестивал на*

филмската камера „Браќа Манаки“, присутните сведетели имаа естетско **сеќавање** и **среќавање** со легендарните филмски и фотографски **сликописи** на Јанаки и Милтон Манаки, чиј **опус** и **дело** го поседуваат и понесуваат **арт-пиететот** на уште полегендарната, поантологиската **духовна заложба**, по која одамна се **светски** создатели. Тие творечки загадоштва се вечни визуелни светилишта на кои им се враќаат и навраќаат сите тие елитни филмофили и фотофили, истражувачи на епохата и векот, кој е невозможно да се истражува, да се следи и да се документира **без нив** и **без нивните светски славни и доблесни дела...**

Разгледувањето, гледањето и анализирањето на оваа поставка, впрочем, е **Средба со Столетјето**, во кое се случува толку убави нешта, но и се збиднаа толку страшни, ужасни работи и појави што ќе алудираат на благословите и лузните на **векот...** Една нова успешна фоторетроспектива, низ авторовиот спектрален светоглед. □



Од снимањето на МУЛТИЛЕВЕЛ
(Г. Тренчовски)

СО СВЕКЕ ПРОТИВ КОРУПСИЈАТА (ТВ-ФИЛМ "МУЛТИЛЕВЕЛ" НА ГОРАН ТРЕНЧОВСКИ)

Телевизискиот филм МУЛТИЛЕВЕЛ е еден од ретко успешните обиди во нашата телевизиска и филмска продукција да се отсликаат аномалиите во нашето општество кои во периодот на транзицијата не само што не покажуваат тенденции на заздравување, туку добиваат сè поддраматични размери на агонија.

Но, повеќе од амбициите да дадат дијагноза за инволутивните процеси на општеството и за моралните застранивања во поведението на нашите современници, авторите на МУЛТИЛЕВЕЛ нè охрабрија во надежта дека савоите визии умеат да ги артикулираат според принципите на жанровската поетика. Тие за разлика од многубројните примери во кои

НЕШТО НОВО ВО ТВ ПРОДУКСИЈАТА

неконтролирано се мешаат кодексите на разновидните, често, спротивставени жанрови, во приказната за обидите на една група криминалци да ја надмудрат пензионираната професорка и да се дограбат до нејзиниот стан, се определиле за хомогенизација на драмската структура во која ликовите спонтано ги откриваат своите карактери, а фабулата непречено се развива. Тоа им овозможило уште еднаш да ја потврдат тезата дека типизирани ликови се најподатливи за психолошки преобразби и оти тие во примерот со МУЛТИЛЕВЕЛ умеат да им се приспособат на новите ситуации без да им противречат на своите карактери.

Ова го истакнувам затоа што голем број наши телевизиски и филмски автори го злоупотребуваат принципот на авторската слобода и во потрагата по некакви апстрактни слободи доаѓаат до конфузни решенија коишто ги деградираат и сижејните основи на приказната, и психолошкиот профил на ликовите. Во МУЛТИЛЕВЕЛ тоа не е случај. Сценаристот на филмот Владо Коробар и режисерот Горан Тренчовски успешно ја совладале лекцијата по драматургија, иако не може да се тврди дека за секое искушение имаат подготвено јасен и решителен одговор. Интригата на манипулирањето со инфантилната желба на старата госпоѓа да го зачува духовниот мир во една констелација на сеопшт грабеж, на пример, ми изгледа убаво замис-

лена. Љубовта на луцкастата жена спрема музиката, нејзината желба да биде опкружена со цвеќиња, симпатичната потреба да се зачува по секоја цена удобноста на живеењето наспроти агресивните испади на надворешниот свет, се убаво одбрани детали кои на нашата хероина ѝ служат како одбранбено оружје од тривијалноста, но и како драмски симболи што помагаат да се воспостави дијалог меѓу латантната жртва и латентните ограбувачи. Помалку е уверлив симптомот на наивноста на криминалците кои паѓаат во стапицата на интелигенцијата и лукавоста на беспомошната жртва. Не знам колку е убедлива идејата дека еден циник, каков што е Огнен (Сенко Велинов) кој го прошетал белиот свет хоризонтално и веретикално и ги научил сите закони на подземјето, ќе дозволи да го надмудри конзервативната Марта (Љупка Џундева). Таквите необедливи односи на ликовите ги разликуваат психолошките основи на дејствието и ја доведуваат под сомнение логиката на пресвртите што ќе уследат. Но тие во МУЛТИЛЕВЕЛ, за среќа, не се толку драстични и нападни за да го симнат интересирањето на гледачот до скалилото на рамнодушност. Всушност, режијата на Горан Тренчовски, која ги отфрла како штетни сите егзибиции во мизансцената, на кадрирањето и на монтажата, го ублажува и застранувањето на фабулата во која наоѓа место и мошне интересниот лик на Ана (Валентина Дрекаловиќ). Нејзината љубов спрема цвеќињата тематски е поврзана со опсесијата на Марта спрема животот на билниот свет, неговата жилавост да се спаси од смртта, неговите преобразби, но опсесија и спрема фетишизираните облици на неговата убавина. Воведувањето на тематската епизода на цвеќето никакво не е спорадична операција во, инаку, јасната сижејна линија на приказната. Во процесот на преобразбите низ кои минуваат цвеќињата и билките, нивните болести, заканите од сушење на нивните корења, повторното цутење и оживување, се вклучуваат и ликовите, чии психолошки портрети прелеани со аромата на цвеќето, стануваат поособени, посложени и помалку податливи за воопштените класификации. Нивната опојност некогаш го зашеметува и го облагородува, друг го вознемирува и го лути. Мизантропот Сотир (Петре Темелковски) не ќе престане да мрмори дека цвеќињата не излучуваат само свежина и убава арома, туку и отров. Јаков (Данчо Чев-

рески) во чија совест и срце, сè уште се препелка романтичарот, добива посилен поттиц да го негува култот спрема убавото, па затоа и ќе биде награден со љубовта на Ана. И циничниот Огнен во тој вител на мириси ќе го симне од пред очи превезот на ароганцијата и саможивоста и можеби затоа неговиот бизнис ќе доживее нов полет. Казната ќе ја заработат, како во класичните трилери, само неправливите криминалци како Сотир и неговиот бескрупулозен партнер, Непознатиот (Лазе Манасков).

На нашите гледачи, навикнати победи-те на омилените ликови, или нивните порази да ги доживуваат попрво како вербални пораки, отколку како емоции, МУЛТИПЛЕВЕЛ им донесе една убава сатисфакција. Тие во приказната за новите кралеви на бизнисот, за романтичарите кои грчаво ги чуваат старите вредности, за губитниците и победниците, добија едно симпатично сведоштво за времето кое не им е наклонето на мечтателите. Тоа сведоштво ќе го доживеат непосредно, со емоциите кои се најдобар судија за вредноста на која било порака и која било визија.

МОЛЧЕЊЕТО НА ХЕРОИТЕ

(ЗА ТВ ФИЛМОТ "СЕВЕРОИСТОЧНО ОД ЈУГОЗАПАД" НА ТОМЧЕ СТОЈКОВ)

Драмскиот проект на Македонската телевизија СЕВЕРОИСТОЧНО ОД ЈУГОЗАПАД (сценарио: Ѓоко Тасевски; режија: Томче Стојков) заслужува да биде одбележан од луѓето што ги интересира унапредувањето на македонската филмска и телевизиска продукција, барем поради две причини. Првата од нив ја поврзувам со приказната на СЕВЕРОЗАПАДНО ОД ЈУГОИСТОК. Тоа е сторија за двајца маргинали, безмилосно турнати во својата осаменост, несреќа и болка, која, сепак, ја поднесуваат со стоичка отпорност и хероизам. Приказната е драмски структурирана според строгите жанровски принципи на камерната драма, инспирирана во некои аспекти од поетиката на мини драмите на Чехов. Во нејзиното дејствие учествуваат, од почеток до крај, само две лица.

Втората причина што го побудува интересот на луѓето што сè уште му веруваат на зборот и не ѝ вртат грб на уметноста, ја наоѓам во модерното, а вечно интимистичко размислување на авторите на филмот. Тие не-

маат илузии дека човек може да побегне од својата судбина во некоја виртуелна реалност и дека наспроти сета грубост со која таа судбина го удира по глава, и го потсетува на својата деспотска неминовност, тој не ја губи докрај надежта дека кога и да е, ќе загосподари со својот живот.

Да се потсетиме дека приказната на СЕВЕРОИСТОЧНО ОД ЈУГОЗАПАД е мошне едноставна, спонтанa и питка. На нејзиното сиже едноставно не може да му се накалемат некои егзибиционистички застранувања, ниту некакви хипотетички аналогии со искуствата на чудаците, волшебниците и фантомите што се надвор од нивниот свет. Во неа се евоцира драмата на еден ослепен млад човек, кој навлегува во средно доба, и на неговата учителка од гимназиските години. Тие се среќаваат на прославата на 20-годишнината од матурирањето и по завршувањето на свеченоста, отседнуваат да здивнат во домот на некогаш палавиот и духовит ученик, кој, меѓутоа, и како инвалид не ја губи докрај виталноста на своите нагони, ниту интелигенцијата и остријата на опсервациите.

Почетните кадри на драмата нè воведуваат во подготвеноста на овој сензибилен, интелигентен, талентиран и храбар човек, ко-го со многу внимание и такт урамнотежен од сигурноста на актерскиот инстинкт, го толкува Драган Спасов, да се брани од несреќата што го снајде со оружјето на иронијата. Иронијата ќе му донесе сатисфакција дека не се деградирал до скалилото на сожалување на кое лицемерно му припишуваме некакви вредности на морална доблест, а кон него, всушност, прибегнуваме кога некого дисквалификуваме, го отфрламе и го гониме, додека неговото испразнето место го пополнуваме со фантомите на нашата суета, самољубие и посесивност.

Ликовите на СЕВЕРОИСТОЧНО ОД ЈУГОЗАПАД стоички се засолнати од лажната утеха на сожалувањето. Тие ниту лелекаат, ниту бараат виновници за својата несреќа во рамнодушностa на светот. И ослепениот Петар, и осамената Радица, симната од тронот на раководител на класот од кој некогаш Петар и неговите училишни другари не само што се плашеле, туку и молчаливо му се восхитувале, без да помислат дека зад култот и ауричниот привид на „безмилосната математичарка“ се крие ранетото срце на една запоставена жена, и неостварена мајка, гледаат во

својата несреќа со отворени очи; без илузија дека ќе бидат спасени, без потрага по лецители на нивните рани, и, воедно, длабоко чувствителни за туѓите несреќи.

Изгледа парадоксално, но токму мракот во кој е турнат Петар и бездната над која лебди Радица го имаат зацврстено моралното јадро на нивната болка во состојба на хероичен отпор. Тоа е некој вид необјавен и немешт триумф на волјата да се опстане, триумф што како залог на вечностa на убавината ја излева својата радост низ исцудените очи на Радица, чиј лик мошне инспиративно, но воедно, и воздржано, без злоупотреба на силата на емоциите, го остварува Соња Михајлова.

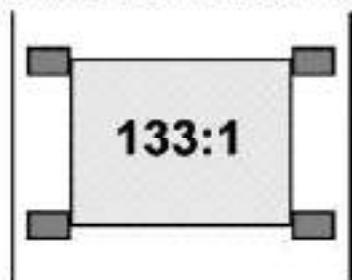
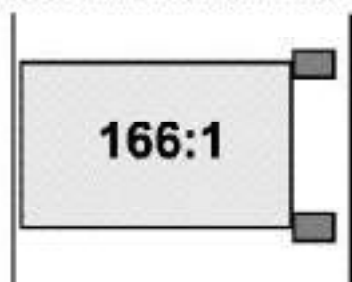
Малкумина се тие што не ги сакаат таа миметичка дисциплина и строгоста на изречениот збор, која, се разбира, не ги исклучува креативноста на интерпретацијата, слободата на фантазијата и бунтовничкото трагање на талентот по совршенството. Но таа, воедно, ги отфрла како штетни во хомогенизирањето на визијата во автентична целина, сите претерувања вообичаени за филмот, театарот и телевизијата, сите нагаѓања што го имаат лошото својство да ги дезавуираат принципите на драмската доследност, проицирани во сценариото, режијата и играта на актерите.

Сценаристот Ѓоко Тасевски направи текст којшто не би се воздржал да го прифати за реализација и еден Дејвид Лин, но во младите години (КРАТКА СРЕДБА). Томче Стојков беше на пат да не фасцинира со своето умевање да ја исполни атмосферата на малиот стан на Петар со меланхолија, тага и потрага по некаква таинствена потпора во минатото. Тој добро знае кога да го употреби крупниот план, кога кружниот фар, или тоталот на собата. Но фасцинацијата не е секогаш добар сојузник на аналитичноста, а во режијата на оваа телевизиска драма (или камерен филм) има многу елементи што ве наведуваат на размислување. Томче Стојков најде добри соработници за реализацијата на своите идеи во камерата на Слободан Стојков и во сценографијата на Ставре Аврамовски. Кога повторно ќе го гледате СЕВЕРОИСТОЧНО ОД ЈУГОЗАПАД, обрнете внимание на музиката, која не е тука со задача звучно да го илустрира кадарот, туку да ја воведe димензијата на моралната убавина на страдањето на поединецот. □

ЈОРДАН ПАНОВСКИ

ЗОШТО СУПЕР 16 мм ФОРМАТ ?

ШТО Е СУПЕР 16 мм ФОРМАТ?

STANDARD 16 ASPECT**SUPER 16 ASPECT**

Супер 16 мм е оптички формат добиен со проширување на сликовниот запис кај 16 мм филм за добивање на wide-screen пропорции на слика, односно проекција. Проширувањето на сликата е во делот наменет за тонскиот оптички запис, така што од стандардниот однос на страниците на сликата 1:1,33 (стандардна ТВ слика) се добиваат пропорции од 1:1,66 со што за 20% се зголемува површината на сликата. Ова зголемување резултира во вистовремено подобрување на квалитетот на сликата, особено кога од 16 мм формат се изработуваат копии на 35 мм.

А КАКО ПОЧНА ТОА ?

Шведскиот синеаст Руне Ериксон (Rune Erikson) во втората половина на шеесетите години од минатиот век, тргнувајќи од фактот на преносливоста на 16 мм опрема за снимање, цената на лентата и обработката, а посебно од можноста за добивање на wide-screen пропорции во изработка на копии со зголемување на 35 мм, прв го употреби супер 16 мм формат за снимање на документарен филм со помош на адаптирана Éclair NPR камера.

Првиот, пак, игран филм во Шведска на новиот формат го реализира Ликлига Ски-тер (Lyckliga Skitar) во септември 1970 г.

Неколку години потоа Жан Пјер Бовиала (Jean Pierre Beauviala) професор по електроника на универзитетот од Гренобл со производителот на камери Атон Камерас (Aaton Cameras), ја изработија првата камера дизајнирана за снимање на супер 16 мм формат.

На крајот на 70-тите години Ирвин Јанг (Irwin Young) од DuArt Film во Њујорк го претстави својот филм снимен на супер 16 мм, зголемен (blow-up) и прикажан на 35 мм. Објавувајќи го тоа во септемврскиот број на Американ Кинематографер 1980 г. ќе каже: „Кога го гледав филмот не можев да поверувам дека не е снимен на 35 мм.“

Ирвин Јанг притоа со DuArt анаправи повеќе тестови снимени на 35 мм со Panaflex и Panavision объективи, споредувајќи ги со истите тестови снимени на супер 16 мм со Aaton LTR камерата и Zeiss објектив. Тестовите брзо го обиколија светот и меѓу филмските автори и продуцентите предизвикаа многу спротивставени мислења. И покрај тоа што сите аргументи во однос на економската предност во обработката беа на страната на супер 16 мм филм, само филмските ентузијасти на кои секогаш им недостигаа средства, се трудеа масовно да го афирмираат.

Во тој период производителите на опрема не го прифатија, така што постоеше само една камера и еден зум-објектив (Cooke 10.4/52), а вистинска реткост беа лабораториите што обработуваа супер 16 мм.

Меѓутоа, форматот беше прифатен од американскиот пазар и почна полека да се развива најмногу притиснат од независните продуценти кои, и покрај одредените технички недостатоци и сликовните некавалитети на 35 мм копии, беа силно заинтересирани за него. Сепак вистинската ренесанса форматот

ќе ја доживее во САД во 1990 г., а денес по многу години развој тој е масовно прифатен. Се појавија нови лаборатории, се адаптираа старите процесори, почнаа да се произведуваат монтажни маси, копирки, а најголемите производители на филмски ленти посветија големо внимание во подо-брувањето на квалитетот на 16 мм колор-ленти. Се разбира, кон тоа многу придонесоа појавата и прифаќањето на ХДТВ (високо квалитетна телевизија со формат 16:9), подобрувањето на техничкиот квалитет во обработката, новите висококвалитетни емулзии и дигиталната техника и технологија во постпродукцијата.

16 мм И СУПЕР 16 мм ВО ПОСТАПКАТА НА ЗГОЛЕМУВАЊЕ

Класичните системи кои беа применувани во постапката на зголемување од 16 мм негатив филмска лента на 35 мм филм покажуваа одредени технички недостатоци кои при постапка на зголемување за wide-screen пропорции дури и ја деградираа сликата. Во многу случаи беа и неприфатливи.

Пропорциите на корисната слика во стандардниот 16 мм, (1:1,33) видливо се смалуваат кога се прилагодуваат на широките платна со пропорции на слика од 1:1,66 или 1:1,85.

При зголемувањето многу често беа забележливи губењето на острината, намалувањето на колор-контрастот, како и колоритен дебаланс како последица од загубите при преносот на сликата.

Зголемената зрнетост на позитив-копиите беше силно изразена, особено, во сенките од сликата како последица од структурата на негативот.

Големата чувствителност на механички оштетувања на 16 мм филм-негатив во процесот на обработка и при ракувањето доведува до појава на гребнатинки на страната на подлогата, коишто се силно изразени и видливи на позитив-копиите кога зголемувањето, односно копирањето на 35 мм филм-позитив е суво.

При монтажата на негативот според системот „лепење кадар на кадар“, на позитив-копијата има силно забележливи скокови во сликата на секоја лепенка.

Со примената на усовершените постапки во процесите и со новите филмски ленти, основните недостатоци се отстранети, така што добиените резултати беа задоволителни.

Страничните механички оштетувања на подлогата не се забележливи дури и кога оштетувањата се од поголеми гребнатинки, во случај кога копирањето е мокро, односно кога при копирањето се употребува мокра капија на машината за копирање со перхлоретилен како флуид.

Скоковите на лепенките не се забележливи ако монтажата на негативот е според системот на „АБ ролна“ или, таканаречената „АБ ролна според метод на четири преклопени квадрати“.

Меѓутоа и натаму останаа најголемите проблеми од зголемувањето на форматот, односно проекцијата, нејзините пропорции и квалитетот на сликата. Јасно беше дека тоа, пред сè, произлегува од скратувањето на квадратот што доведува до губење на остријата во деталите, но и до зголемена зрнетост особено на сенките во сликата, и до зголемен колор-контраст и колоритен дебаланс.

Значи потребно беше да се промени нешто во форматот во интерес на подобрување на прикажаната слика.

Решението се најде во супер 16 мм.

СУПЕР 16 мм И HDTV

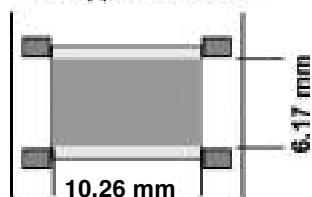
Ако седумдесеттите години значеа губење на позициите на 16 мм филм во телевизијата, во деведесеттите се случи неговото големо враќање во производството на документарните и играните филмови, како и во ТВ-сериите и др.

Преносот на сликовните информации при трансферирањето кај најновите дигитални телекина е без загуби во квалитетот на сликата. Силната компјутерска поддршка во фазата на префрлувањето овозможува неограничен број можности за светлосни и колоритни корекции, како и корекции на механичките оштетувања на подлогата (што претставува голема предност особено при користењето на архивски материјали) по електронски пат.

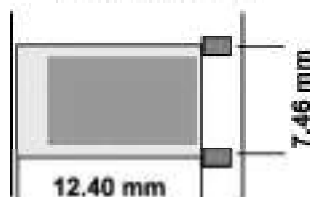
Можно е и трансферирањето од кој било формат на филмската лента независно дали се работи за оригинал или дубл (негатив, позитив или риверзал) на кој било видеостандард и тонски запис.

Во трансферот за HDTV (1:1,77) од 16мм ленти, предноста е на страната на супер 16мм, затоа што загубите од снимениот квадрат на супер 16 мм (1 :1,66) се многу мали.

STD 16 IMAGE SIZE cropped to 1.66:1



SUPER 16 IMAGE SIZE 1.66:1 by design



При зголемување на 35 мм, со пропорции на слика 1:1,85 на американскиот wide-screen стандард, мал дел од супер 16 мм квадрат се скратува.

При зголемување од супер 16 мм на 1:1,85, кога се споредува со 1:1,85 добиен од 16 мм загубите во сликата се дури 46% поради скратениот квадрат.

При зголемувањето на 35 мм, со пропорции на сликата 1:1,66 на европскиот wide-screen стандард, квадратот на сликата е со исти пропорции како супер16 мм, не се скратува.

При зголемувањето пак од супер 16 мм на 1:1,66, кога се споредува со 1:1,66 од 16 мм загубите се 40% како последица на скратениот квадрат.

При преснимување за HDTV, 1:1,77 пропорции (телевизија со висока дефиниција, формат 16:9) многу малку се скратува од снимениот супер 16 мм квадрат.

Споредувајќи го така добиеното зголемување со 1:1,77 добиен од скратен квадрат во 16 мм формат, загубите се 44%.

КАМЕРИ ЗА СНИМАЊЕ НА СУПЕР 16 мм

Развојот на камерите за снимање на супер 16 мм најтешко беше прифатен од производителите. Од првата Éclair NPR адаптирана камера и единствената Аатон ЛТР камера од осумдесеттите години и од повеќето производители на камери за снимање на стандардниот 16 мм формат, денес само три фирми произведуваат современи професионални камери со можности за снимање на стандарден 16 мм и супер 16 мм филм. Тоа се Аатон, Arri и Panavision кој под името Panaflex-16 произведува камера со сопствена оптика и прибор, односно, опрема за изнајмување.

Меѓутоа постојат повеќе фирми кои модифицираат одредени стандардни 16 мм камери во супер 16 мм меѓу кои е и Panavision кој го прави тоа само на модели што ги изнајмува потоа.

Меѓутоа постојат повеќе фирми кои модифицираат одредени стандардни 16 мм камери во супер 16 мм меѓу кои е и Panavision кој го прави тоа само на модели што ги изнајмува потоа.



Aaton XTR



Arri 16SR3

Прикажаните камери се дизајнирани за двата 16 мм стандарди и претставуваат модели на производителите, кои според своите можности им се рамни на најдобрите 35 мм камери. Најзначајните карактеристики се прикажани на табелата подолу:

Техничка спецификација	Aaton XTR	Arri SR3
Тежина	6 кгp.со 122 м. касета	7 кгp. со 122 м. касета
Брзина, квадрати во сек.	6, 12, 18, 20, 23, 98, 24, 25, 29, 97, 30, 36, 40, 48, 60, 75	Oг 5 go 75 (стандарден моел) Oг 10 go 150 (High Speed)
Видеоассист. систем	ц/б и колор CCD, PAL или NTSC	ц/б и колор CCD, PAL или NTSC
Работна температура	Oг -20°C go +40°C°	Oг -20°C go +50°C°
Променлив сектор	180°, 172,8°, 150°, 144°	180°, 172,8° 144°, 135°, 90°, 45°
Формати	16/супер16 мм	16/супер16 мм
Објективи	Arri PL агаптер за S16 Angenieux, Canon, Cooke, Zeiss, Illumina	Arri PL агаптер за S16 Angenieux, Canon, Cooke, Zeiss, Illumina
Визир со можност за кадрирање во	1,33, 1,66, 1,77 (16/9), 1,85	1,33, 1,66, 1,77 (16/9), 1,85
Контрола на	Брзината, батеријата, метражката, time code, светломер (16 go 1000 ASA)	Брзината, батеријата, метражката, time code, светломер (16 go 1000 ASA)

ФИЛМСКА ЛЕНТА НЕГАТИВ-ПОЗИТИВ

Од познатите производители на филмски ленти, Kodak и Fuji пред неколку години понудија нови висококвалитетни ситнозрнести емулзии на 35 мм и 16 мм негативи. Во прво време тоа беа ниско и средноосетливи негативи, а последниве две години веќе имаме и добар избор на високоосетливи и квалитетни филмови. Kodak новата палета филмови на таканаречената T-grain емулзија ја нуди на пазарот под името Vision. Едновременно со новите негативи, производителите нудат и нови позитиви на полиестерска подлога со тоа што покрај Kodak и Fuji, Agfa-Gevaert (веќе не произведува негативи) меѓу првите ја понуди 35мм полиестерска позитив-лента. Кај современите позитиви значајно е зголемена отпорноста на лентите на механички оштетувања (познати се предностите на пластичните подлоги кај копијните ленти во однос на триацетатните), а забележливо е подобрен и квалитетот на сликата во контрастот, густината, преносот на боите и стабилизацијата.

Поаѓајќи од овие можности на новите позитиви, со колегата Димитар Владички, директор на фотографија на ТВ серијата ТРЕТО ДОБА, која беше премонтирана во кинематографска верзија (со наслов ВРЕМЕ, ЖИВОТ), во лабораторијата на филмското студио „Божана“, Република Бугарија, изработивме 35 мм тонска копија намената за киноприкажување.

Филмот е снимен во 1986 г. на негатив Kodak 7247 16 мм 125 ASA.

При снимањето во ентериерите и ноќните сцени е користена Tungsten расвета 3200K⁰, на места и во комбинација со HMI расвета 6500K⁰, во екстериерите, пак, е користена HMI расвета, со контраст на поставеното светло од 1:2 до 1:4 во одделни ноќни сцени.

Во екстериерните снимања се користени филтри Wratten серија 85 во комбинација со серија 81.

Негативот е развиен во лабораторијата на Македонската телевизија каде што и е монтиран по системот „АБ ролна“ со употреба на Agri-евата метода и прибор за лепење.

Шпицата е снимена на 16 мм колор-негатив и е монтирана со оригиналнегатив од играниот дел на филмот. Кадрите кои се пре-

топуваат почнувајќи со оттемнувања или затемнувања, се монтирани во монтираниот негатив од филмот како оригинал негатив (без претходна изработка на ефектот; АБ монтажата го овозможува тоа).

Тонот е синхронизиран на магнетска 16мм перфо-лента и монотонски запис, преснимен на 17,5 мм од што е префрлен на на тон-негатив 35 мм Agfa st 8, развиен во лабораторијата на „Божана филм“.

Колоритната и светлосната корекција во изработката на копиите е направена со помош на колор CCD анализатор Hazeltine, модифициран од Hollywood Film Som.

Зголемувањето, односно копирањето на сликата е на позитив Vision 2383 (за првпат употребен во лабораторијата на „Божана“) на оптичка копијка Сеики со мокра капија и перхлоретилен како флуид.

Тонот е копиран контактно на Bell-Howell копијка 35/35 мм.

Беа изработени две копии; нулта и корекциона А копија.

Вака добиената копија во целост ги исполни нашите очекувања во однос на квалитетот на сликата и тонот.

Сликата е со висококвалитетна колоритна заситеност, острина, контраст, а посебно е забележлива ситнозрненостата структура на позитив-копијата.

Меѓутоа, би сакале да укажеме на некои недостатоци што се јавија во текот на обработката, а кои можат лесно да се отстранат во текот на снимањето и обработката.

Недостатоци во снимањето, видливи на проекцијата:

- Малите неострини се зголемени;
- Подекспонираните делови покажуваат зголемена зрнетост, а преекспонираните делови зголемен колор-контраст и колоритен дебаланс.

Недостатоци на обработката:

- високиот електростатски електрицитет кој се јавува при копирањето како последица од транспортот на лентата низ мократа капија, привлекува ситни честички прав кои се налепуваат на капијата, го спречуваат осветлувањето и доведуваат до појава на мали светли кругови на пози-

тивот, видливи при проекцијата особено во светлите делови од сликата;

- при копирањето на АБ монтиран негатив се зголемува ризикот од прав поради двојното копирање (се копира А ролна, а потоа Б), особено ако просторијата во која се копира не е обезбасена;
- лепенките монтирани според Агг-евата метода, и покрај маскирањето на 35 мм слика, понекогаш се видливи како бел скок на местото на лепењето како последица од ширината на лепенката.

Ако претпоставиме дека недостатоците при снимањето се лесно отстранливи, за избегнување на недостатоците во лабораториската обработката примената на долунаведената технологија, што е сугерирана и од нас, ќе ги смали ризиците и ќе даде висок технички квалитет на копиите на филмовите, снимени на 16 мм и супер 16 мм, а копирани на 35 мм позитив, наменет за киноприкажување.

Постапката осетно го намалува ризикот од механички нечистотии (се избегнува двојното оптичкото копирање), а двојно ќе се намали и времето на копирањето, а со тоа и времето за изработката на копиите.

Лепенките нема да се гледаат, а што е најважно се заштитува оригиналниот негатив.

Ако филмот се монтира на монтажна маса со

употреба на 16 мм и супер 16 мм позитив-работна копија или Off-Line монтажа:

- по развивањето на негативот се изработува работна копија на 16 мм позитив со примена на контактното копирање (суво или мокро) или се телекинира на некој дигитален стандард;
- по завршување на монтажата на сликата и тонската обработка, негативот се монтира според работната копија или според key-code (time-code) листата, кадар на кадар со преклоп од четири квадрата повеќе на секој почеток и крај од кадарот. Лепењето е по Hamman-овата метода;
- од вака монтираниот негатив се изработува 16 мм или супер 16 мм интермедијат со примена на контактното мокро копирање и претходна колор и светлосна корекција на секој кадар;
- од добиениот интермедијат се изработува 35 мм дубл-негатив, со примена на оптичкото мокро копирање под едно светло;
- од дубл негатив се изработуваат 35 мм кинокопии на позитив со примена на контактното мокро копирање на сликата и едновременно копирање на тонот.

Забелешка:

Сликовните ефекти се монтираат на 16 мм негатив или на супер 16 мм. Читање светло е на 16 мм или супер 16 мм негатив, пред изработката на интермедијатот, читање светло, пак, на 16 мм или супер 16 мм интермедијат е пред копирање на 35 мм дубл-негатив со едно светло. Коректурните копии се изработуваат од 35 мм дубл-негатив. Методата е применлива за супер 16 мм во случај кога лабораторијата е целосна опремена за обработка на супер 16 мм.

Нашево искуство со работа на филмски ленти, произведени од Кодак, не ги исклучува можностите за работа со квалитетни филмови од другите познати производители, Агфа и Фуџи кои, исто така, настапија на пазарот со нови производни програми. Табелата подолу дава преглед на филмски колор-ленти од најпознатите производители кои се нудат на пазарот.

Негатив тип	35 мм	16 мм	Осетливост Аса/Дин-Т/Д*	Производител
EASTMAN EXR 50D	5245	7245	50/18 - D	Kodak
EASTMAN EXR 100T	5248	7248	100/21 - T	Kodak
KODAK VISION 200T	5274	7274	200/24 - T	Kodak
EASTMAN EXR 200T	5293	7293	200/24 - T	Kodak
KODAK VISION 250D	5246	7246	250/24 - D	Kodak
KODAK VISION 320T	5277	7277	320/26 - T	Kodak
KODAK VISION 500T	5279	7279	500/28 - T	Kodak
EASTMAN EXR 500T	5298	-	500/28 - T	Kodak
KODAK VISION 800T	5289	-	800/30 - T	Kodak
KODAK PRIMETIME 640T**	5620	7620	640/29 - T	Kodak
F-64D			64/19 - T	Fuji
F-125			125/22 - T	Fuji
F-250D			250/24 - D	Fuji
F-250			250/24 - T	Fuji
F-400			400/27 - T	Fuji
F-500			500/28 - T	Fuji

T/D*, T-Tungsten осветлување познато како вештачко светло со температура од 3200°K
D-Daylight осветлување познато како дневно светло со температура од 5500°K
KODAK PRIMETIME 640T** негатив наменет за ТВ продукција

Kodak со полиестерска основа (Estar) произведува три вида позитив-ленти:

Kodak VISION Color Print 2383
Kodak VISION Premier Color Print 2393
Kodak VISION Color Teleprint 2395/3395

Fuji произведува еден тип на позитив-колор на полиестерска основа, позната како PET со ознака F-ср.
Agfa исто како Fuji произведува еден тип на позитив со полиестерска подлога позната како GEVAR база и тоа само како 35 мм формат.

ЛАБОРАТОРИСКА ОБРАБОТКА

Со исклучок на мали корекции на механичките спецификации во развивањето на негатив-позитив колор-лентите, рецептурите на некои раствори (главно кај хемикалии кои ја загадуваат околината), режимите во процесирањето при обработката се, како старите Kodak-ови ECN 2 (негатив) и ECP 2 (позитив) процеси.

Отпорот што во почетокот го имаа лабораториите спрема супер 16 мм беа причинети од потребата сета опрема за примарната и за секундарна лабораториска обработка на 16 мм да се приспособи кон новиот формат.

Поголемата ширина на сликата во квадратот на супер 16 мм во однос на 16 мм бара транспортни ролни кои се разликуваат од стандардните во делот на контактот на филмот со ролницата по страната на подлогата.

Промените се прават во процесните машини (кај фрикционите машини промените се многу мали), копирките, анализаторите за читање на светло, ултрасоничните уреди за перење, масите за монтажа на негатив, трик-масите, инспект-масите и проекциите (ако се изработуваат позитив-копии за прикажување на супер 16 мм).

И покрај едноставните механички зафати кои се состојат во промена на транспортните ролни, се јавуваат определени тешкотии и проблеми кај копирањето при копирањето од супер 16 мм негатив на супер 16 мм позитив.

Денес, скоро, сите лаборатории развиваат супер 16 мм, монтираат негатив и изработуваат финални копии на 35 мм, мал број од нив изработуваат позитив-копии на супер 16 мм.

ПОЗИТИВ МОНТАЖА НА 16 мм И СУПЕР 16 мм

И покрај тоа што Steenbeck и KEM ги модифицираат стандардните 16 мм монтажни маси со адаптација на транспортните ролници и проекциите за работа со супер 16 мм лента, сепак, и монтажата беше еден од факторите кој влијаеше врз неприфаќањето на супер 16 мм формат сè до појавата на новите технологии.

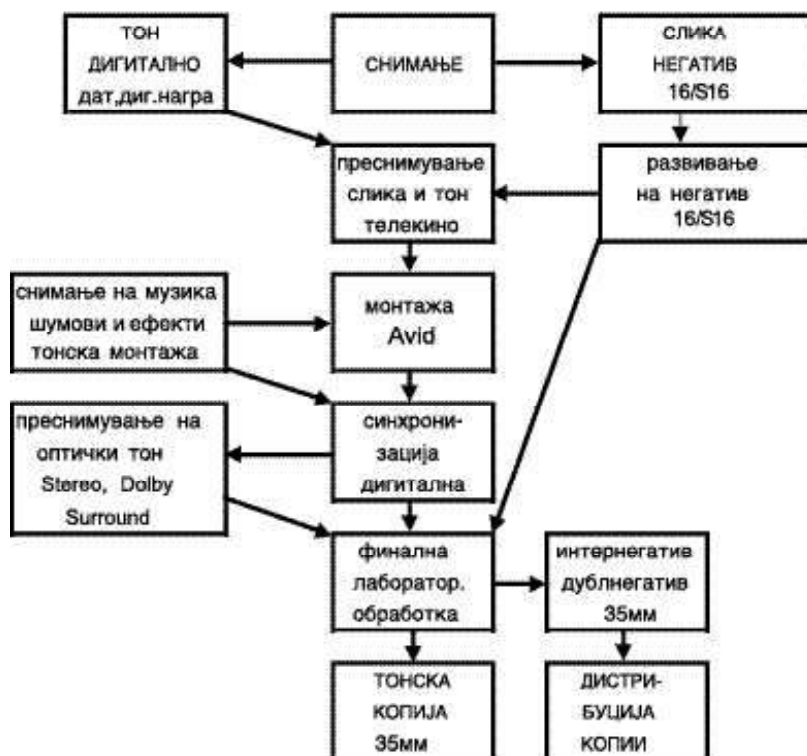
Денес монтажите на N16/S16 мм, главно, се на нелинеарните дигитални компјутерски системи.

Најзначаен сегмент во овој процес е трансферот при телекинирањето на негативот и изборот на технологијата до дефинитивната копија и, секако, проекцијата. Појавата на Off-Line монтажата го направи големото враќање на 16 мм формат и масовно прифаќање на супер 16 мм.

ОФФ-ЛИНЕ ТЕХНОЛОГИЈА

- Снимање на негатив N16/S16 мм (директно тонски, аналого или дигитално);
- Развивање на негатив;
- Преснимување на директно снимениот тон на перфо или на дигитален запис, ако е сниман аналого (говор, дијалог, атмосферски тон и сл.);
- Преснимување на слика (од негатив) и директно снимениот (или претходно преснимен) тон преку телекино на дигитална Beta, Beta SP, SVHS и сл.;
- Дигитална постпродукција, монтажа на слика и говор, изработка на видео ефекти, снимање на музика и шумови, тонска монтажа;

ОФ-ЛАЈН ТЕХНОЛОГИЈА S16/35mm 16/35mm



- Синхронизација (моно, стерео, dolby, surround), преснимување на оптички тонски запис;
- Преснимување на ефектите на негатив или на дубл-негатив;
- Финална лабораториска обработка, монтажа на оригиналниот негатив со дубл-негативот од видеоефектите;
- Изработка на тонска копија 35 мм (со зголемување од N16/S16 мм);
- Изработка на дубл-негатив и копии за дистрибуција

ШТО Е ЗНАЧАЈНО?

Веќе е практика во светот последниве години N16 мм и S16 мм форматот да се користи за снимање при производство на документарната, на кратката играна, на среднометражната, на студентската, на нискобуџетната долгометражна играна продукција, со други зборови која било ниско, а сè повеќе и среднобуџетна продукција со тоа што копите за киноприкажување се на 35 мм формат, аналогно или дигитално озвучени и со пропорции на слика според интересот на продуцентите.

За ТВ-прикажувањето, пак, се снима на N16 мм за прикажување на класичниот ТВ-стандард од 4:3 или на S16 мм за HDTV стандард од 16:9. Развиениот негатив се телекирира на еден од аналогните или дигитални записи, Off-Line монтира, тонски доработува и прикажува на соодветниот ТВ стандард.

И НАЈЗНАЧАЈНОТО

Цената на 16 мм лента за снимање е за двапати пониска од 35 мм.

Една минута снимен негатив на 16 мм е со должина 2,4 пати помала од една минута снимен негатив на 35 мм; па аналогно на тоа, и потрошените средства за набавка на филмската лента за снимање и примарната лабораториска обработка се за толку пати помали.

Техничкиот квалитет на современите 35 мм позитив-кинокопии на филмовите снимени на N16/S16 мм негативи и зголемени на 35 мм формат за киноприкажување ги задоволува бараните стандарди, со други зборови е многу блиску до квалитетот на копии снимени на 35 мм.

Зошто македонската документарна, краткометражна, среднометражна и одредена долгометражна играна продукција не се снима на кој било 16 мм формат? □

ДЕЛ ОД ПОВЕЌЕТО ПОЗНАТИ ДЕЛА СНИМЕНИ НА S16 мм

ДОЛГОМЕТРАЖНИ ИГРАНИ ПРОЕКТИ:

Leaving Las Vegas - Mike Figs
Get On The Bus - Spike Lee
Prefontaine - Steve James i Peter Gilbert
Kill her?-or not? - Fabian Ribezzo
BestLaid Plans - Ian Singleton

ДОКУМЕНТАРНАТА СЕРИЈА ЗА ГОЛЕМИОТ КАЊОН НА КОЛОРАДО:

Lost in the Grand Canyon - Mark Davis

ТВ СЕРИИ:

Any Day Now - DP John Fleckenstein
Hearts of the City - DP Steve Shaw, ASC
18 Wheels of Justice - DP Jack Garrett
Even Stevens - DP Mark Doering-Powell
First Wave III - DP Henry Chan
The Immortal - DP Ron Stannett
Invisible Man - DP Tom Jewett
Son of the Beach - DP Armand Gazarian
So Weird - DP Bob New
Strong Medicine - DP Mike Fash, BSC

КИНОПИС

списание за историјата,
теоријата и културата на
филмот и на другите
уметности

Број 22 (13), 2001

ISSN 0353-510 X

УДК 778.5 + 791.43

I zlatva~

Ki noteka na Makedoni ja

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 Ива-

нов, Фидан Јаковски, Јелена

Лужина, Дубравка Рубен,

Љупчо Тозија

Ликовно и графичко обликување

Ладислав Цветковски

Компјутерска обработка

Нина Шуловиќ-Цветковска

Лектор

Елка Јачева-Улчар

Сузана В. Спасовска

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. 22 (13), 2001

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 Acount 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

Suzana V. Spasovska

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 22 (13), 2001

ISSN 0353-510 X

UDK 778.5 + 791.43

Editeur

Cinéma theque 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

Suzana V. Spasovska

Traduction anglaise

Petar Volnarovski

Traduction française

Nataša Ćondeva

Préparation et imprimerie

Skenpoint - Skopje

Tirage: 700 exemplaires

40
ГОДИНИ

МИРНО ЛЕТО

ФИЛМСКА КОМЕДИЈА



РЕЖИЈА:
ДИМИТРИЕ ОСМАНЛИ

ПРВИОТ МАКЕДОНСКИ РЕЖИСЕР
НА ИГРАН ФИЛМ

А К Т Е Р И

ЉУПКА ЦУНДЕВА
СЛОБОДАН ПЕРОВИЌ
МЕРИ БОШКОВА
ИЛИЈА МИЛЧИН

ПЕТРЕ ПРЛИЧКО
АНЧЕ ПРЛИЧКОВА-ЏАМБАЗОВА
ИЛИЈА ЏУВАЛЕКОВСКИ
МИРА ОЛЕЃИНА

АЦО ЈОВАНОВСКИ-СНАГАТА
ДАРКО ДАМЕВСКИ
ЕВИЦА ЛАБАН
СТОЈКА ЦЕКОВА

С Ц Е Н А Р И О
ФРИДА ФИЛИПОВИЌ

КАМЕРА:
ЉУБЕ ПЕТКОВСКИ

СЦЕНОГРАФИЈА:
ДИМЕ ШУМКА

АДАПТАЦИЈА
КОЛЕ ЧАШУЛЕ - ДИМИТРИЕ ОСМАНЛИ

КОСТИМИ:
РАДА ПЕТРОВА

ТОН:
ВОИНЕ ПЕТКОВСКИ

КОМПОЗИТОР:
ДРАГУТИН САВИН

ПРОДУКЦИЈА
ВАРДАР  ФИЛМ

ЈУБИЛЕЈНИ ПРЕЗЕНТЕРИ
КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА - ГРАДСКИ КИНА - СКОПЈЕ



ВРЕМЕ
ЖИВОТ
(1999)



ОДМАЗДА
(2001)