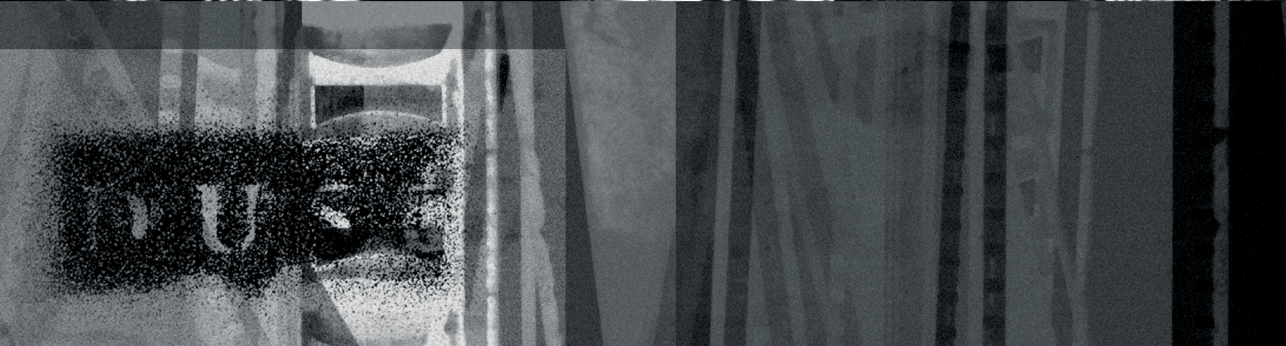


23/24

година XIII 2001
ISSN 0353-510X



Николина Кујача и Јосиф Јосифовски
во филмот ПРАШИНА (Милчо Манчевски, 2001)



СОДРЖИНА / CONTENTS / CONTENU

МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ – ДЕНЕС / MACEDONIAN FILM - TODAY / LE CINÉMA MACÉDONIEN AUJOURD'HUI

За филмот ПРАШИНА на Милчо Манчевски /
On the film DUST by Milčo Mančevski /
Sur le film LA POUSSIERE de Milčo Mančevski

6

Роберт Алаџозовски: Жал за Guerrenika

Robert Alagovzovski: Sorrow for Guerrenika
Le regret de Guerrenika

18

Сузана Тодоровска-Павлоска: „Прашина“ – вредна филмска алхемија

Suzana Todorovska-Pavloska: "Dust" – a valuable film alchemy
"La Poussière" importante alchimie de cinéma

22

Виктор Канзуров: Прифаќање на различните вистини

Viktor Kanzurov: Accepting different truths
Acceptation des diverses vérités

27

Стојан Синадинов: "Cinema femina" или женското „писмо“ во мачо-филмот

Stojan Sinadinov: "Cinema femina" or the feminine letter in the
macho-film
"Cinema femina" ou l'écriture "féminine" dans le macho cinéma

30

Владимир Љ. Ангелов: Прашина имаме, каде е коњот?

Vladimir Lj. Angelov: Here is the dust, but where is the horse?
De la poussière on a, où est le cheval?

ТЕОРИЈА / THEORY / THÉORIE

40

Мирослав Чепинчиќ: Теоретски реминисценции

Miroslav Čepinčič: Theoretical reminiscences
Les reminiscences théoriques

ДОСИЕ / DOSSIER / DOSSIER

46

Мато Кукуљица: Новите електронски технологии – помош при реставрирањето на филмските материјали (прв дел)

Mato Kukuljica: The new electronic technologies – help in the restoration of the film materials (part one)

Les nouvelles technologies électroniques – aides à la restauration de film (première partie)

ИСТРАЖУВАЊА / RESEARCHES / RECHERCHES

71

Ристо Ставревски: Дракула - историја, филм, мит (прв дел)

Risto Stavrevski: Dracula – history, film, myth (part one)

Drakula – histoire, cinéma, mythe (première partie)

ГЛЕДИШТА / VIEWPOINTS / POINTS DE VUE

89

Петар Волнаровски: Хуманизам, доблести, можности–филм?

Petar Volnarovski: Humanism, virtues, possibilities... film?

Humanisme, vertues, possibilités ... cinéma?

94

Живко Андревски: Остро и бистро око

Živko Andrevski: Sharp and clever eye

D'un oeil perçant et claire

ЕСЕЈ / ESSAY / ESSAI

98

Виолета Мартиновска: Созерцателната ризница на Андреј Тарковски

Violeta Martinovska: The enlightening treasury of Andrej Tarkovski

Le trésor éclatant d'Andrei Tarkovski

СЕЌАВАЊЕ / MEMOIRS / MÉMOIRE

105

Георги Василевски: Градителот на живите слики (Бранко Михајловски, 1924-2000)

Georgi Vasilevski: The builder of the living images (Branko Mihajlovski, 1924 – 2000)

Le constructeur des images vivantes (Branko Mihajlovski, 1924-2000)

ИНТЕРВЈУ / INTERVIEW / INTERVIEW

110

Илинденка Петрушева: Иднината е во дигиталната техника (интервју со францускиот директор на фотографија Тиери Арбогаст)

Ilindenka Petruševa: The future is in the digital technique (interview with the France DOP Thierry Arbogast)

L'avenir appartient à la technique numérique (interview avec le directeur de la photographie français, Thierry Arbogast)

114

Сузана Тодоровска-Павлоска: Филм – на руски начин! (интервју со рускиот режисер Александар Баширов)

Suzana Todorovska-Pavloska: Film – in Russian way! (an interview with the Russian director Alexandar Bashirov)

Le cinéma à la russe (interview avec le metteur en scène russe Alexandre Basirov)

ФОТОГРАФИЈА / PHOTOGRAPHY / PHOTOGRAPHIE

117

Бојан Иванов: Неколку поуки за претстојниот јубилеј на „Денови на македонската фотографија“

Bojan Ivanov: A few lectures on the incoming Jubilee – “The days of Macedonian photography”

Certaines instructions pour la manifestation jubilaire à venir “Les jours de la photographie macédonienne”

122

Роберт Јанкулоски: Боите на Македонија во 1913

Robert Jankuloski: Colors of Macedonia in 1913

Les couleurs de la Macédoine en 1913

ФЕСТИВАЛИ / FESTIVALS / FESTIVALS

128

Виктор Канзуров: Монсунски ветришта во Венеција (за 58. Венецијански филмски фестивал)

Viktor Kanzurov: Monsoon winds in Venice (on the 58th Venice Film Festival)

Les moussons à Venise (sur le 58^e Festival de cinéma de Venise)

133

Сунчица Уневска: Документарноста – одраз на денешнината или на иднината (за 42. Солунски филмски фестивал)

Sunčica Unevskaja: Documentaries – reflection of the presence or of the past (on the 42nd Thessaloniki Film Festival)

Le documentaire – un reflet du présent et de l’avenir (sur le 42^e Festival de cinéma de Thessalonique)

141

Живко Анѓревски: Истражувачка документаристика (за 6. Меѓународен телевизиски фестивал во Бар, Црна Гора, Југославија)

Živko Andreovski: Research documentaries (on the 6th International TV Festival in Bar, Montenegro, Yugoslavia)

Le documentaire de recherche (sur le 6^e Festival international de télévision de Bar, Monténégro, Yougoslavie)

22. Интернационален фестивал на филмската камера “Браќа Манаки”, Битола, 26 – 30 септември 2001

22. International Festival of Film Camera “Manaki Brothers”, Bitola, 26–30 September 2001

Le 22^e Festival international de la caméra “Braka Manaki” de Bitola, du 26 à 30 septembre 2001

143

Сузана Тодоровска-Павлоска: Фестивалски меѓдан

Suzana Todorovska-Pavloska: Festival’s “battlefield”

Le duel festivalier

148

Владимир Љ. Ангелов: Политиката секогаш е к... – а секој филм не е уметност (фестивалски дневник)

Vladimir Lj. Angelov: The politics is always a wh... – and every film isn't always an art (Festival Diary)

La politique est toujours une p... - et chaque film n'est pas toujours un art (journal de festival)

НОВИ КНИГИ / NEW BOOKS / LIVRES NOUVEAUX

157

Мирослав Чепинчиќ: Проблеми и методи на историографијата (за книгата на Георги Василевски „Историја на филмот“, книга I)

Miroslav Čepinčič: Problems and methods of historiography (on the Georgi Vasilevski's book *History of the film*, book I)

Problèmes et méthodes de l'historiographie (sur le livre de Georgi Vasilevski "Histoire du film", volume I)

163

Владимир Љ. Ангелов: Осврт кон книгата „'Мирно лето', осмиот македонски игран филм, резултати од симпозиум"

Vladimir Lj. Angelov: On the book "*Quiet Summer*, the eight Macedonian feature film, symposia results"

Essais sur le livre "L'été calme, le huitième film de fiction macédonien" (symposium).

Печатењето на овој број го овозможува



Министерство за култура



ПРАШИНА

Сценарио и режија: Милчо Манчевски

Директор на фотографија: Бери Екројд

Монтажа: Ник Гастер

Музика: Кирил Цајковски

Улоги: Дејвид Венам (Лук),
Агријан Лестер (Ех),
Розмери Марфи (Анхела),
Џозеф Фајнс (Илајха),
Владо Јовановски (Даскалот),
Ен Броше (Лилит),
Николина Кујача (Нега),
Салаетин Билал (турски офицер),
Јосиф Јосифовски (таткото на Нега).



Продукција: Англија,
Италија,
Германија,
Македонија;
2001

РОБЕРТ АЛАЃОЗОВСКИ

ЖАЛ ЗА GUERREvικα*

МАЛА ТЕОРИСКА РАМКА

Премислувајќи каква теориско-аналитичка рамка да му дадам на овој мој оглед за филмот ПРАШИНА, се решив за класичната бартовска (пост)структуралистичка дихотомија - *дело/текст* - затоа што сметам дека таа на најадекватен начин ќе ги изрази и моите ставови и ќе ги разреши моите дилеми во врска со филмот. Според ова, општоприфатено гледиште во теоријата е дека текстот, или интратекстуалната стварност е редослед на знаци коишто генерираат значење. Тоа се онаа материјална и нематеријална страна што почнува, во случајот на филмот, од почетната шпица па сè до завршната (доста често и шпиците, односно рамките на текстот се интекстуализираат, со нивното разместување, нивното отсуство, начинот на презентација, визуелно-типографска стилистика, така што и тие генерираат значења што се битни за текстот, заедно со другите сегменти). Делото е производ на онаа контекстуална, наттекстуална, екстратекстуална инстанца, која го разгледува, го анализира, го контекстуализира текстот, ги селектира и дефинира неговите значења, дава вредносни судови, му дава линија, го осиромашува или го збогатува. Делото настанува со тензијата на прагматичката оска, релацијата автор (тимот што работи на филмот, вклучително и продуцентите) – текст – примател (критичарот или научникот како посебен, привилегиран, примател на уметничкото дело). Текстот, иако е материјално завршен и даден, според значењата што ги генерира или може да ги генерира, е отворен, нестабилен, мултивалентен, а делото фингира стабилност, вредносен суд, ситуирање, материјализација на утврдените значења и вредности на текстот, кое може да се менува, иако не толку често, со секое ново читање на текстот и негово претворање односно конституирање во дело.

ДЕЛО (Жал за *Guerrevika*)

Рецепцијата на филмот, барем како што известуваат новинарите, ги поделила примателите, обичните и привилегираните, во два табора: оние на кои филмот им се допаднал и на оние на кои филмот не им се допаднал. Јас себеси би се ставил во еден нов табор: во оние на кои филмот и им се допадна и не им се допадна, односно ниту им се допадна ниту не им се допадна. Мора да признам дека острината, односно висината на мојот вредносен суд беше директно создадена од покачениот *хоризонт на очекување* што, пред сè, авторот го создаде со своето дејствување во еден подолг временски период, а се разбира, и поради високиот статус со кој се здоби неговиот претходен уметнички текст, филмот ПРЕД ДОЖДОТ. Како што и неговиот автор посака сосема нескромно во едно свое интервју, во филмот ПРАШИНА и јас очекував да видам „македонска Герника“, но и покрај сета втрепеност и благонаклоност, таквата епифанија изостава. Филмот на ниво на сегмент од текстот, на она што еден критичар метафорички го нарече „кореографија на насилството“, е сосема успешна, дури брилијантна интермедијална еклектичка реновација на Пикасовото кубистичко ремек-дело. Но, тоа не е доволно за формирање вредносен суд при категоријата дело. Филмот (текстот) ПРАШИНА од естетички аспект не може да се оспори. Пред сè, затоа што постмодернистичката естетика на која филмот ѝ припаѓа не е нормативна туку инклузивна, дури радикално отворена, „сè проаѓа“ (ова последново не се однесува на категоријата дело, односно вредносниот пар добро/лошо, туку на категоријата текст, нема проскрипција што може, а што не може да влезе во текстовните знаковни односи). Од друга страна, постмодернистичката теорија, која ја сметам за најадекватна при критичката анализа на филм што ѝ припаѓа на постмодернистичката естетика, нема јасни, консензуални ставови што е, а што не е постмодернистичка естетика. Она што некои теоретичари не го дозволуваат други го дозволуваат. На пример, речиси сите заговараат деконструкција на субјектот, каква што е брилијантно направена во ПРАШИНА, но некои од значајните теоретичари на постмодерната, како што е Линда Хачион, „враќањето на субјектот“ го смета за легитимна постмодернистичка стратегија. Филмот ПРАШИНА може да се оспори, пред сè, од аспект на *поетика*, при што поетиката е сплотеност од уметноста и уметничката теорија на постмодернизмот. Во однос на поетиката, односно самосвеста за уметноста, режисерот на филмот Милчо Манчевски свесно, односно збркано, користи пред сè авангардистичко-модернистички концепти: тој зборува за „рушење на клишеа како средство за напредок“, додека постмодернистичката поетика маркантно заговара реновација, еклектицизам и уметност меѓу клишеата, а идејата за напредок е најоспоруваниот модернистички топос; тој прави скандали и предизвикува шокони цврсто бранејќи ја поделбата на висока и ниска уметност, додека постмодерната е најважна по тоа што ја поништува модернистичката дихотомија на висока и ниска уметност и се залага за мирољубива „полицентрична коегзистенција“ (Л. Мјодински), додека Алеш Дебељак постмодерната ја дефинира како „модерна минус шок естетика“; Милчо Манчевски високо ги вреднува категоријата автор и неговата автономија, иронирајќи дека режисер станал за да не му чепкаат и да не му ги изменуваат сценаријата, а токму авторството, преку широко раширената интертекстуална практика, е флагрантно оспорено од постмодерната. Друга општо-прифатена дефиниција за постмодернизмот е дека тоа е модернизам плус самосвест. Односно постмодернисти се само оние што се свесни за заблу-





Дејвид Венам (Лук)



Џозеф Фајнс (Илајха)

дите и границите на модернизмот и самосвесни за својата постмодернистичка припадност. Несвесноста, мешањето и неодреденоста по однос на модерната и постмодерната, што резултира со значително присуство на модернистички елементи во ПРАШИНА, а кои инклузивната постмодернистичка поетика ги дозволува, бенигните теоретичари (Мишко Шуваковиќ) го нарекуваат *модерна во постмодерната* или *модерна по постмодерната*, и тоа е стратегија со која се остваруваат модернистички цели со користење и на модернистички и на постмодернистички изразни средства и техники. Но, бидејќи несвесноста, неодреденоста, мешањето на модерната и постмодерната не е самосвесно хабермасовско враќање кон напуштениот „недовршен проект на Модерната“, туку буквално она што е, дискрепанција меѓу „културната стратегија и уметничките тактики“, јас би го прифатил малициозното согледување на полскиот македонист Лех Мјодински, кој, проучувајќи ги сличните тенденции кај македонската постмодерна проза во осумдесеттите (чији автори подоцна значително ги ревидираа своите поетички ставови), заклучува дека тоа е производ на немање историски континуитет, средина невтемелена во западниот дискурс (за ова последново многу поопширно зборува Бранислав Саркањац во својата најнова книга „Македонски катехрезис“). Во секој случај, со ваква поетичка миопија, не сум склон да го сметам феноменот ПРАШИНА за големо уметничко дело.

ТЕКСТ

(Есеј за раскажувањето)



Рековме, филмот (текстот) ПРАШИНА, по она што ние можеме да го разлачиме, експлицитно ѝ припаѓа на постмодерната естетика, односно на оној нејзин сегмент наречен *модерна во постмодерната*, или *модерна по постмодерната*, поради мешањето, односно значителното присуство на модернистички техники, но во една нова постмодернистичка рамка. Модернизмот по постмодернизмот се одликува со неколку значајни аспекти, кои се различни од типичното постмодернистичко дело: *утописки проект, редуccionизам, формализам, оригиналност*. Утопискиот проект се состои, *диегетски*, во рамките на текстот, во конечниот триумф на човекот над природата со помош на културата. Без разлика каква се „суштината“ и „обликот“ на раскажување, со него човекот успева да остави трага во времето, трага за своето постоење, односно го победува времето. Филмот кажува *каде ни одат гласовите кога нè нема*, и тоа, покрај сета арбитрарност, не е лоша работа, напротив. Сеќавањето за Анцела продолжува во моќта на раскажување на Еџ, и тој, откако иницијациски ја прима светата тајна, техниката но и страста за раскажување, ќе продолжи да ја сеќава Анцела, но веќе знае и прави простор и за една нова приказна, својата. Раскажувањето, односно филмот е рецепт, утописки проект, како човекот да излезе победник над *смртта*. Формализмот на ПРАШИНА се илустрира преку преголемиот интерес и нагласување на формалниот аспект на текстот, преку очудувањето и постојаното нарушување на илузијата на фикционалниот свет. Редуccionизмот е главна постапка со која Манчевски ги слика (односно не ги слика) карактерите, со која не дава или дава многу малку карактеристики за интрадиегетскиот простор, за диегезисот, за интрадиегетскиот контекст, како и за формалните филмски решенија: начин на кадрирање, монтирање, ракурс. Оригиналноста, веќе споменавме, припаѓа на екстрадиегезисот, односно свеста и интенцијата да се направи оригинално дело, нешто ново, нешто невидено и супериорно во однос на досегашното.

Да се обидеме сега жанровски да го лоцираме текстот. Пречекорувањето на жанрот и полижанровското се главна одлика на постмодернизмот, односно пренесување на жанрот на една дисциплина во друга и воведување разни жанровски карактеристики во основната и почетна жанровска шема. Хибридизацијата на два или повеќе диспаратни жанрови е најчест манир. Затоа Милчо Манчевски жанровски го самодефинира филмот како *eastern western*, или како *баклава вестерн*. Односно, на едно интрафилмско рамниште, се обидува да ја спои традицијата, филмската практика на два сосема различни филмски простори: Холивуд и Скопје, вестерн матрицата со матрицата на комитските филмови. Но, додека постмодернизмот ги користи диспаратните модели за да предизвика курцшлус, *краток спој*, со цел да ја покаже *онтолошката нестабилност* и постоењето на повеќе паралелни неизедначени светови (според Брајан Мекхејл), стратегијата на Милчо Манчевски е епистемолошка, модернистичка, тој се обидува со таквиот спој да создаде повеќе имплицитни или експлицитни аналогии, да покаже дека зад диспаратноста на просторот постои еднозначност на времето, односно дека и комитските и каубојските филмови следат исти обликовни матрици. И овде, повторно, стратегијата не е тоа да се покаже преку еклектичко пастишизирање на двата жанровски модели. Општите модели се дадени интертекстуално, *in absentia*, *a in praesentia* се оди на нивна деструкција, преку *реновација* на модернистичките автори, кои веќе еднаш ги деструирале „класичните“ (клишизирани, кичизирани) матрици: ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ на Љубиша Георгиевски, односно ДИВАТА ОРДА на Сем Пекимп.

На пошироко поетичко ниво, филмот претставува *историографска метафичија* (според моделот на Линда Хачион). Некои проучувачи (Венко Андоновски) филмот (сценариото) го класифицираа како *метафичија*, давајќи ги сосема исправно одликите на метафичионалниот текст. Но, треба да се биде уште малку попрецизен: текстот му припаѓа на моделот историографска метафичија, затоа што она што се порекнува во голема мера во филмот е историјата, односот на сегашноста и на минатото, нашето претставување на она што поминало, нашето обликување на она што сме го виделе или што не сме го виделе, а сосема малку на односот меѓу факцијата и фичијата. Впрочем, првата, основната приказна во филмот е направена во рамките на реалистичкиот модел, таа претставува модел на екстрадиетскиот свет и во неа речиси и нема метафичионални интервенции, а и тогаш кога има (како кога Еџ се става во фотографијата меѓу каубојците), тоа е пак обид да се засведочи минатото, да се самопозиционира во историјата. Затоа е поправилно овој филм да се смета за историографска метафичија. Историската метафичија е критика на традиционалното сфаќање на историјата, во која јазикот е прифатен како неутрален, а и обете имаат непроблематизиран дискурзивен карактер (да се погледа кај Алисон Ли). Традиционалниот историски роман или филм на историјата гледа како на гол факт, таа никогаш не се проблематизира, се зема како збир на екстратекуални факти. Но во постмодерната, преовладува мислењето дека историските текстови не можат веќе да ни го доловат минатото туку само нашите идеи и стереотипи за него (Фредерик Џејмсон). Загубена е вербата дека може да се досегне реалноста и можноста да се репрезентира во сликата. Нема надворешна вистина што верификува и обединува, туку само внатрешни вистини. Референцијалното е секогаш веќе запишано во дискурсите на нашата култура. Постмодерната сфаќа дека сме епистемолошки неспособни да го дознаеме минатото и го проблематизира односот меѓу случките и фактите. Случките стануваат факти преку концептуални матрици во кои мора да влезат за да станат



факти. Значи, според постмодерната теорија, историјата има однос спрема референцијалното, стварноста, но таа и ја подвлекува дискурзивноста на историјата, ја испитува природата на екстратекстуалната референција, смета дека меморијата може да произведе само текст, не постои репродукција на настани. Знаењето за минатото има текстуализиран карактер и подразбира личен избор, селекција на факти, посредување од самиот историчар како аналитичар (Шелева, види и Хачион). Значи, Историјата и Јазикот се вербални фикции, кои користат наративни стратегии и го манипулираат примателот.

Токму една таква стратегија спроведува и Милчо Манчевски во ПРАШИНА. Историографското во филмот лежи во обидот, во желбата на старата Анџела да создаде приказна, да раскаже историја. Но, како што тврди и *новиот историцизам*, нејзиниот обид, и според намерите и според резултатот, не е да создаде *Историја (History)* туку нејзина *сторија (her story)*. Нејзината историја е производ на нејзиниот свет, таа е интернализирана, интимизирана, далеку од официјалните верзии на консензуалната заедница. Таа историја се гради по принципот на *бриколажот*, се користи сè што може да послужи во обликувањето на една приказна, една верзија. Исечоци од весници, стари фотографии, парите како нумизматичко средство, старите филмови (црно-белите раритети на Милтон Манаки), раскажувањата на најблиските. Онаму каде што недостасува алка, каде што нема од каде да се позајми, да се (зло)употреби, „историчарот“ Анџела, за да дополни, слободно измислува, притоа сосема свесна за измислицата (сцената со прашањето за бројот на војниците: 2000, 200 или 20). Резултатот е еден *patchwork*, една *крпеница*, која дури е и отворена за нови (ре)интерпретации (вметнувањето, втемелувањето на Еџ во таквата историја). Значи, се создава една апокрифна историја, која ја заменува официјалната историја, обидувајќи се да го внесе она што е испуштено или што недостасува, оперира во темните петна, демистифицира и ревидира. Затоа во таквата историја има место и за Корто Малтезе и за Јосип Броз Тито, а и за такви неверојатни споеви како каубојци наспроти башибозук, комити и андарт. По трагите на истражувањата на Брајан Мек-Хејл, кој зборува за постмодерното откривање на мексиканската граница и Средна и Јужна Америка, како поинаква зона, зона на страст, житејство, разуваченост, распиштоленост, наспроти јенкиевската Северна Америка, можеме да кажеме дека и овде се работи за слично постмодерно *редизајнирање на малата Македонија*, наспроти стремежот на официјалната историја, која се обидува неа да ја смести во еден повластен простор, на еден рационален свет во кој жртвата и животот се редуцирани до премиса за создавање мит, кој подоцна служи за легитимизација. „Историјата“ на Анџела, исто така, служи за легитимизација, нејзина лична, но таа не е обликувана според начелата на митологизираната официјална историја. Елемент со кој се отстапува од историографската метафикција е немањето „вистински“, „реални“ карактери, освен сосема маргиналната употреба на познатите документарци од Манаки и алузијата на Фројд, Тито и Малтезе. Филмот се потпира врз измислени, фикционални карактери со што се избегнуваат многубројните тензии и ефекти што ѝ се својствени на историографската метафикција при соочувањето на „измислените“ и „вистинските“ ликови. Со оваа инклинација кон измислени настани и личности, кон едно симулирано дејствие среде еден „конкретен“ историски хронотоп (Македонија, 1912, наспроти Балканските војни), ПРАШИНА се доближува до *алеропијата*. Таа во себе содржи отуѓување на смислата како резултат на временската алиенација, оддалеченост меѓу изворот и актуелноста (Ценкс). Неповрзаните и делумни сеќавања, приказната без





Влаго Јовановски
(Даскалот)

дејствие, давањето привидна смисла таму каде што тоновите се хармонизираат, води кон посебен тип енигматска алегорија, при што поради свеста за оддалеченоста на минатото и желбата тоа да се спаси за сегашноста се усвојува формата на *палимпсест*, текстот се удвојува, еден текст се исчитува преку друг (Крег Јуенс) врз база на една „вистинска“ документарна матрица (исечоците од „Њујорк Тајмс“), се прави *ретро, римејк, риплеј*, очајнички обиди да се присвои минатото што се губи (Џејмсон), а тоа доведува до неусогласеност со вистинската историја.

Значи, метанаративноста, како иронично поништување на категориите фикција/живот, постои, пред сè, на ниво на втората приказна, на ниво на сеќавањето за минатото, раскажувањето приказна. Базичната приказна, онаа меѓу Анцела и Еџ, следи една реалистична стратегија, во која метафикцијата се пласира и се третира единствено како измислица (односот на Еџ спрема „претерувањата“ на Анцела и, подоцна, односот на девојката од авионот спрема „претерувањата“ на Еџ). Всушност, се работи за *проективен тип метанаративност* - раскажувањето се дислоцира во друг (Борис Грегорикиќ), односно улогата на авторот ја презема нараторот Анцела и таа преку својата приказна за минатото го свртува вниманието кон својот статус на артефакт, со цел да ги постави погореспоменатите прашања меѓу стварноста, односно минатото и фикцијата (Патриша Во).

Проективниот тип метанаративност, односно дислоцирањето на раскажувањето во друг, ни дава за право филмот ПРАШИНА да го сместиме и меѓу *постмодернистичките автобиографски* дела. Со тоа што тоа е фингирана автобиографија, Анцела ја раскажува својата приказна, при што, рековме, првото ниво на приказната е целосно реалистично, тоа треба да ни го симулира вистинскиот екстрадиететски живот. Постмодернистичките автобиографии нè враќаат на самиот чин на пишување (мотото „каде ни одат гласовите кога нè нема“), јавното самопокажување („Ова е моја приказна и јас во неа ќе правам што сакам“, вели Анцела), екзибиционизам, или документарна реконструкција на фрагментите од сопствениот живот (употребата на семејните фотографии и исечоците од „Њујорк Тајмс“), при што на прв план не излегуваат приказните, податоците, фактите туку јазикот на пишувањето, самопокажувањето. На синтактички план, автобиографското постмодернистичко писмо е расејано, фрагментарно. Тоа во ПРАШИНА се постигнува со испреплетувањето на двете наративни линии, при што ирониски и лудистички се вметнуваат разни интертекстуални траги, фрагменти, како што се директните цитати на немите филмови и симулациски проекции на индивидуалните митологии, односно псевдоцитатите, пастишите на немите филмови за хипотетичниот Даскал или патувањето на Фројд. Значи, текстот кружи од метајазикот (говорот за говорот, говорот за фантазмите во себе, говор за себеприкажувањето) до продорот на субјективноста, хипотетичноста, желбата, прикажувањето на другиот (размислувањата на каубојот Лук за своите ставови наспроти Македонците - „живеј го својот живот оти секој си ја живее сопствената смрт“, преку презрителноста со која турскиот офицер одбива да зборува на варварскиот јазик на каубојците) и сопствените репрезентации во дискурсот на другиот (обидот на Еџ да се постави себеси меѓу каубојците на фотографијата од битката кај Аламо).

Субјектот на раскажувањето во филмот е само навидум Анцела, таа нема унифицирана и интегрирана свест. И покрај тоа што силно се труди да го постигне тоа, нејзиното Јас постојано бега и се слизнува, не е кохерентно, нараторот е децентриран, мултиплициран, тешко се лоцира, тој е себепромислувачки, содржи многу гласови, дел од нив припаѓаат на авторот, се лоцираат и надвор од интратекстуалниот свет, манипулативни

се, без единствена перспектива, со плурализирање на гледните точки (види Р. Ивековиќ, А. Златар). Субјектот се раствора, се расредиштува, се дроби и размножува, се отстапува од средишната и привилегирана позиција на силен субјект-господар. Тоа го имплицира и напуштањето на единствениот тек на приказната. Поради обидот да се постигне некаква унификација, да се изгради нешто, да се пополнат дупките што не можат да се пополнат, се посега по еклектизам, по мешање стилови, цитати, интертексти. Потребата на Анцела за продукција и рецепција на приказната е, пред сè, потреба за продукција на смисла. Но, тоа е прашање и на љубовта, повеќе како метаобјект, метатема, љубов спрема раскажувањето и спрема своите карактери, еден вид наративно заведување. Анцела раскажува со таква страст, тоа ѝ е поважно од сè, и успева и кај Ец да го предизвика истото чувство.

Некои теоретичари, како Брајан Мек-Хејл, го гледаат проблемот на пишувањето како тесно поврзан со феноменот на смртта. За некои пишувањето е бегство од смртта, а не трансценденција. Но Манчевски е од оние постмодернисти што се обидуваат да ја замислат трансценденцијата, тие одат дури и зад претпоставените лимити на самата смрт, се обидуваат да проектираат дискурс во смртта, постхумен дискурс, фантастика. Одговорот на прашањето „каде ни одат гласовите кога нè нема“ претставува соочување, пречекорување на онтолошката граница, соочување со смртта. Пишувањето за смртта често се конвертира во пишување за пишувањето, излегување од себеси низ метафората на фикцијата. Постхумниот дискурс Манчевски го реализира имагинарно и ирониски. При иронискиот однос, тој неколкупати ја одложува смртта на главниот лик Анцела, која, пак, во филмот сосема „невешто“, неколкупати, ја одлага смртта на својот главен лик Лук, односно врши пречкртување на дотогашниот тек на дијегезисот и почнува друго, надоврзувајќи се без оглед на алогичноста. *Фантазмот* е имагинарен свет во кои уметникот-невротичар е нурнат. Тој го поврзува разнородното во единствен раскажувачки текст, според Лакановото сфаќање на фантазмот како несвесно сценарио. Фантазмот има две нивоа – *табло*, она што може да се види и опише, и *хиероглиф*, неискажливото, кусокот, она што е изгубено, дупка. Фантазмот кај Манчевски (претежно сцените во кои постхумно се појавува Лилит) е обид да се покрие таа дупка, да се претстави непретставливото, да се создаде дискурс што ќе се обиде да го создаде она што е изгубено. Фантазмичниот дискурс Манчевски експлицитно го одвојува од останатиот текст и го шематизира, сите вакви сцени во кои се појавува Лилит се сликани во црно-бела техника, со бавно движење на камерата, со синкопирано кадрирање и со кратки до средни резови. Делот од приказната што се однесува на Лук може да се смета за нетипична манипејска сатира. Заплетот е типичен како за пикарскиот роман, се работи, значи, за еден пикаро, Лук, кој презема низа авантури, но овој пикаро е чист авантурист, не си ги поставува конечните прашања, како што е тоа обичај во пикарскиот роман и *менипејската сатира*. Лук останува на површината, тој има криминално однесување, прави социјален (повец на учени) и сексуален (инцест) ексцес, но не бара утопија или подобар социјален поредок, напротив. Извршена е целосна карневализација на втората приказна, прикажана е веселата релативност на нештата (Хасан), преку гротескното моронско однесување на Турците во драматичните моменти и извршена е десемантизација на идеолошките категории (Шелева), прикажувањето на митологизираниот но нехероичен Даскал и претставувањето на „болниот на Босфорот“ како врвен европски декадент.

Една од главните наративни стратегии на Манчевски во ПРАШИНА



е чувството на шизофреност, согледувањето на просторноста на времето, или како што во едно од ретките *voice over*-и се вели „Македонија е земја во која вековите се напластуваат и живеат еден до друг, а не како на Западот, еден по друг“. Се разбира, оваа сегрегација и шизодизајнирање на Македонија се една од најтешките и најнеодбранливи мистификации на Манчевски, која ни тој самиот не успева доследно да ја елаборира во филмот. Тоа е само, како што погоре рековме, репрезентација на себеси во дискурсот на другиот. Линеарниот, прогресивен, модернистички ум има потреба себеси да се види како едно телеологно суштество, наспроти сите други што ги прогласува за шизофрени и неспособни за телос. Манчевски ја прифаќа таа самостигматизација, притоа заборавајќи да претстави во филмот дека САД, на пример, не се нималку понешизофрени од Балканот во тоа време, како и во секое време и секаде. Вековите се напластуваат онака како што идеолошката и дискурзивна матрица ги концептуализира, за постмодернистите паншизофрено, секогаш и секаде, за модернизмот како телос, но само за привилегирани. Од друга страна, дури ни таа своја заблуда Манчевски не ја елаборира доволно во филмот. Освен при цитирањето на краткометражните филмови на Манаки, сета друга претстава за Македонија изгледа модернистички компактно, во рамките на неговата реновација на кубизмот, како обид за повторно изразување на тогашната „кореографија на насилството“. Како ја реализира Манчевски „Македонската Герника“? Со карактеристичната редукција на ликовите и нивно сведување на само една категорија: колачи. Во филмот сите го користат насилството, сурово и фасцинантно. Всушност, нивната појава на филмското платно се состои само од подготовка за убиство и убиство. Кубизмот а-ла Пикасо е создаден со мултипликација на гледните точки. Камерата, *хиперреалистички*, што значи прикажувајќи ја стварноста до најситни детали, но на такво ниво на уверливост со технички и визуелни средства што се создава ново ниво на реалност, хиперреално, пореална од реалноста (Епштајн), ја следи судбината на ликот сè до неговото умирање. Во композицијата на кадарот влегува нерафинирано сета ограниченост на светогледот на ликот. Со брзината со која ликовите умираат или излегуваат од битката се менуваат и гледните точки.

Првата наративна линија ги содржи сите аспекти на реалистична приказна. Во неа цинично, пародиски, спектакуларно симулациски се влегува во хиперреалноста на урбаните мегалополиси. Филмот започнува со една долга секвенца (некои велат автоцитат, иако тоа е стар Алтманов трик) во која каталонски се прикажуваат симултаноста и разнобразноста на живеењето (одлики според Дејвид Лоџ).

Тука Манчевски реалистичкиот дискурс повторно го разбива со неколку постмодернистички техники (според Дејвид Лоџ): контрадикција (сентиментален крадец, силна баба,) краток спој (расцеп меѓу светот и текстот), пермутација (одбивање на обврската за избор, давање на повеќе, сите, можности). Тој ги крши клишеата во карактеризацијата на ликовите, но и ги одржува: бездушност на лекарите, црниците како ситни крадци, белците како организирана мафија. Ако музиката се цени од аспект на нејзиното хомологно следење на тематско-жанровскиот модел, а во таа насока и ѝ се доделуваат сите ловорики, ќе мора да не се согласиме и да признаеме дека од тој аспект таа функционира само половично, што значи промашено. Далеку поадекватен би бил спојот меѓу рапот, како музички израз и култура на црнчката средина на која ѝ припаѓа Еџ, и „тешкото“ од светот на секавањата на Анџела, отколку спојот меѓу „техното и тешкото“ што во филмот може да се функционализира (како што и се прави) само со маргинално појавување на девојката од авионот.

* * *

„Постмодернизмот покажува дека оригинално и изворно дело нема, туку дека постојат само трансформации и преместување на постојните јазички творби (цитати на цитатите, трансфигурации на цитатите, јазички траги). Историјата на уметноста и културата се покажува како мрежа и мапа на 'трагите на јазикот' со кои уметникот арбитарно се служи произведувајќи моментни, нестабилни и отворени репрезентации.“

(Мишко Шуваковиќ) □

Белешка:

*Името *Guerrevika* е етимолошка игра (*Guerre* – војна, *vika* – победа), што всушност, е херменевтичка стапица за читателот и мизанабим за авторските и метаавторските амбиции што се предмет и метапредмет на овој текст. Името е напишано со фонтовите Arial и Symbol, а македонската транскрипција ќе ја сретнете на две-три места во текстот.

Референци:

- Waugh, Patricia. (1992). "Stalemates? Feminists, postmodernist and unfinished issues in modern aesthetics" in: *Modern literary theory: a comparative introduction*, (ed. Ann Jefferson). London: B.T.Batsford Ltd, pp. 341-360
- Debeljak, Aleš. (1989). *Postmoderna sfinga: kontinuitet modernosti in postmodernosti*. Celovec-Salzburg: Založba Weiser
- Епштејн, Михаил. (1998). *Постмодернизам*, Београд: Zepter book world
- Zlata, Andrea. (1988). "Šta je postmoderno u postmodernoј književnosti?" in: *Postmoderna. Zbornik*, Sarajevo: Radio Sarajevo - Treći Program, pp.92-98
- Iveković, Rada. (1988). "Prazno mjesto drugoga u postmodernoј misli", in: *Postmoderna - nova epoha ili zablude* (Ivan Kuvačić, Gvozden Flego, ur.) Zagreb: Naprijed, pp.107-118
- Owens, Craig. (1989). "The discourse of others: Feminists and postmodernism" in: *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture* (ed. Hal Foster), Seattle, Washington: Bay Press, pp. 57-82
- Lee, Alison. (1990). *Realism and power: Postmodern british fiction*, London: Routledge
- Lech Miodynski. (1996). "The new radicalism of macedonian literature" in: *Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe*, Katowice, pp. 189-200
- Lodge, David. (1988). *Načini modernog pisanja*, Zagreb: Globus
- Mchale, Brian. (1987). *Postmodernist fiction*, London and New York: Routledge
- Саркањац, Бранислав. (2001). *Македонски катахрезис*, Скопје
- Habermas, Jurgen. (1989). "Modernity-an incomplete project" in: *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, (ed. Hal Foster), Seattle, Washington: Bay Press, pp. 3-15
- Hassan, Ihab. (1987). "Pluralizam u postmodernoј perspektivi" in: *Quorum*, br. 3-4, Zagreb, pp. 23-42
- Hutcheon, Linda (1995). *A poetics of postmodernism*. New York: Routledge
- Džejmson, Frederik. (1985). "Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma" in: *Radio Beograd - Treći Program*, br. 64, Beograd, pp. 181-228
- Dženks, Čarls. (1985). *Jezik postmoderne arhitekture*, Beograd
- Dženks, Čarls. (1990). "Vrednosti postmodernizma" in: *Delo*, br.5-7, Beograd, pp. 130-198
- Шелева, Елизабета. (1996). *Компаративна поезика*, Скопје: Феникс
- Šuvaković, Miško. (1995). *Postmoderna - 73 pojma*, Beograd



СУЗАНА ТОДОРОВСКА-ПАВЛОСКА

ПРАШИНА - ВРЕДНА ФИЛМСКА АЛХЕМИЈА

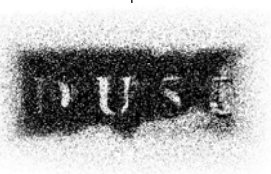


ПРАШИНА е филм што, како ретко кој друг, има во себе сила да ви ја измеша, заскокотка утробата. Ретко кој филм може да го разбуди длабокиот внатрешен човечки глас - поради болката, поради постоењето и глас со кој почнува животот. Мислам дека ова е вистинскиот комплимент за едно филмско дело. И за неговиот автор.

Вториот и најнов филм ПРАШИНА на Милчо Манчевски, кој е потписник и на сценариото и на режијата, колку поради приказната а многу повеќе поради начинот на кој е структурирана, раскажана - има доволно сила да ја „протресе“ со години градената, досидувана и зацврстувана ментална конструкција на сфаќањето на есенцијалните животни прашања и нивните одговори, за себе во времето, за себе во сопствениот живот и во сопствената приказна што ја пишува секој човек, уште со првиот вдахнат здив на живот. Кои сме, што останува по нас? Каде ни оди гласот кога нас веќе не нема? Остануваат ли децата? Остануваат ли приказните? Можеби филмовите и фотографиите? Останува ли само пепелта? Дали останува прашината?

Кога одговорите се бараат во чувствата, во срцето, меѓу пожолтените фотографии, во брчките на лицето, во солзите и насмевките, во раскажаните и недокажаните приказни, во миризбите на старите предмети сочувани за човек да не заборави дека живеел, тогаш длабочината и моќта на она што го донесуваат филмските слики се најсилните аргументи ПРАШИНА да се овенча со аурата на голем, визуелно и емотивно вреден сувенир, чии корени се во колективните спомени, во приказните што постојат за некој да продолжи да ги прераскажува.

ПРАШИНА е раскошно филмско остварување, визуелно, а особено сценаристички, исто колку и во однос на динамиката, интензитетот и оригиналноста, па во таа смисла некои го ставија во редот на Пикасовата



„Герника“. Бројни се епитетите што заслужено го красат ова 127-минутно дело, кое го цвакате, го вкусувате и го чувствувате како горчина во устата, долго го гледањето на филмот и при секое навраќање на него. А за такво нешто овој филм дава поводи. Најголемиот повод е раскажувањето приказни - за Манчевски, најважната работа за филмот - во споредба со пишувањето, која е неговата најважна работа. „Правењето филмови е бегство меѓу народ“ - еднаш изјави режисерот Манчевски.

ПРАШИНА претставува комбинација од времиња, векови, простори, филмски жанрови, во вестерн-стриповски манир, но со македонски револуционерна душа и егзотика од зурли и кавали - сите тие се испреплетуваат меѓусебно: Америка, Дивиот Запад и Дивиот Исток - алузија на една земја на Балканот, земја во која „вековите не се редат еден по друг, туку еден покрај друг“ - како што се кажува во филмот; се испреплетуваат време денешно и време минато во почеток на 20-тиот век; пари, војни, крв, братоубиство, љубов, љубомора, копнеж и несреќа, фрлајќи нè како гледачи-соучесници - од едно во друго време. Зачинет со доза на комичност, едноставност, надреалност и фантазија.

Приказната започнува да ја „ткае“ една 100-годишна старица, која живее сама во Њујорк. Времето е денешно... Својата приказна - невообичаено - му ја раскажува на еден крадец - црнецот што упаѓа во нејзиниот стан. Нејзината последна желба е крадецот да биде тој што ќе ја расфрли пепелта од нејзиното тело таму од каде што потекнува - од Македонија, притоа носејќи ја својата приказна како најскапоцена реликвија, која мора да се пренесе некому за да може да живее. Времињата си проникнуваат едно во друго: таа раскажува за Лук и Илајџа - двајца браќа, каубојци од Оклахома - брзи само на рака. Двајцата се вљубени во една француска проститутка. Илајџа се жени со неа, но не е прекината страсната врска со Лук. Лук заминува далеку - таму каде што се убива за големи пари. 12 илјади златници - тоа е цената за главата на македонскиот војвода познат како Даскалот. Доаѓа во земјата во која вековите не се редат еден по друг, туку еден покрај друг. Лук, всушност, се врати дома. Турски аскер, крвопролевање и потрага по македонскиот војвода. Ранет - за него се грижи Неда, жената на војводата. Брат му Илајџа доаѓа по него во Македонија. Вечна архетипска битка меѓу Каин и Авел. Лук умира. Македонскиот војвода му плаќа на турскиот аскер со својата глава на колец; жена му раѓа девојче, а потоа и таа умира. Остануваат двајца со своите несреќи - Илајџа и штотуку роденото девојче. Тој го зема со себе, заминува во Америка и никогаш не се враќа во раскрвавената земја. Секој во својата рака има по една паричка. Сè е прашање на петка или глава. Илајџа, и сите други, останат само во приказната на старицата пред умирање. И илјадниците златници што таа ги чувала речиси цел еден век. Крадецот е нејзиното спасение. Има кој да ја раскаже приказната и да ја расфрли пепелта од нејзиното тело во прашината од разгранетиот планински камен предел под пеколното сонце во далечната Македонија. Смрт или живот - приказна што продолжува да се раскажува или приказна што изумира? Работата, сепак, е во паричката. Каде ќе ви оди прашината?! Петка или глава!

ПРАШИНА, на прв поглед, во своето ткиво и не е непозната приказна. Повеќе енергија и автентичност има во начинот на кој е филмувана - приказна за приказните и за оние што ги раскажуваат каубојците во Македонија и турскиот аскер. Пустини на Дивиот Запад и карпестата и испечена од сонце пустелија во Мариово - предел библиски, невиден и недопрен од човекот и, од друга страна, милионскиот Њујорк денес; 100-годишна старица, која за себе и за својата земја знае само од пожолтените фотографии - нејзината шегобијност и безобразност, што предизвикува само симпатии -



но не од егоизам, туку за да ја каже својата приказна - заради другиот, заради паричката што тој ја има во својата рака, заради смислата на своето постоење и на оние што ќе дојдат. Тоа е и еден од најизразните и најубаво во обликувани ликови во филмот.

Актерката Розмари Марфи во улогата на старицата Анџела остварува извонреден драмски лик, кој е особено впечатлив. Покрај неа, се издвојуваат и ликовите на црнецот (кого одлично го игра Адријан Лестер - убаво го моделира еден мошне збунет, исплашен и меланхоличен лик, кој само навидум е опасен крадец); потоа и ликовите на Неда (ја игра македонската актерка Николина Кујача), но и Владо Јовановски (во улогата на Даскалот), Дејвид Венам во улогата на Лук; еден мал но убав лик што го оствари актерот Јосиф Јосифовски (инаку, неодамна починат). Во филмот играат и Џозеф Фајнс, Ен Броше, Салаетин Билал и други.

ПРАШИНА може да се спореди со филмска алхемија – естетски – визуелно е своевидно ремек-дело. Го има шмекот на вестерн филмовите, но во духот на Македонија под турската империја. Се затерале каубојци од онаа страна на планетава - во наше Мариово, меѓу турска војска и комити. Манчевски ја бара врска-та меѓу времињата и приказните, меѓу сликите и историјата, па така, Панчо Вила, мексиканскиот револуционер, има нешто заедничко со нашите револуционери - долгобради момци на бели коњи, со идеали и пиштоли. „Из-

гледаат исто, како да пазарат во ист бутик" - ќе каже тој Милчо Манчевски.

ПРАШИНА во својот сензибилитет, пред сè, е македонски филм, но со идеја приказната, нарацијата, емотивната димензија во филмот да ги надминат сите локални рамки. Годиците и вековите не врват. Стануваат едно. Камерата, нејзината динамика, инвентивноста што ја краси, прави прецизно да нè става од една во друга временска дистанца - лесно и бргу треснувајќи нè на песоковата земја во Оклахома, па потоа во карпестите вжештени предели во Македонија. Во филмот се користени и документар-



Владо Јовановски и Николина Кујача

ни материјали или, пак, временската дистанца е постигната со ефектно „излитената“ црно-бела фотографија. Сè на сè, филмска фотографија којашто е полна и раскошна - визуелно, естетски, во однос на динамиката и емотивната димензија - тоа е белегот што во овој филм го создаде директорот на фотографија Бери Екројд. Всушност, сите претходно кажани работи се главните адути за ПРАШИНА да биде оквалификуван како дело за пофалба. Музиката е еден од тие адути којшто како да требаше да го надополни тоа што одвреме-навреме го немаше - кога опаѓаа енергијата,



силината и кога накусо стануваше расплинато, здодевно и кога за миг можеше да се загуби концентрацијата - „неизбежен“ во иконографијата на македонската историја е турскиот аскер, но отповеќе и не знам колку „функционално“ го имаше во филмот, во предолгите сцени на битките со македонските комити. Од Џејмс Браун и современа Америка, па до елегичната со етно-призвучи музика, оригинално и ново (и нешто веќе познато) од Кирил Цајковски, а во изведба на Лондонскиот телевизиски и филмски оркестар и хор, со учество на македонски и странски солисти. Музиката на филмот ПРАШИНА му дава дополнителна доза на шарм.

ПРАШИНА го носи здивот на оригинално направен, провокативен - збунувачки филм. Може-те да го анализирате, да го вртите и превртувате како Рубиковата коцка, но секогаш ќе наоѓате нови прашања за одговор и нови патишта за да ги из-

врвите. Во секој случај, ова 127-минутно филмско здание е толку инспиративно што постојано е предмет на судир на спротивставени мислења и критики упатени најчесто до сценариото со кое доминираат бруталноста и насилството (кои не дека ја немаат својата реална основа во документите и пишаните материјали, кои Манчевски опсежно ги истражувал за да го оправда постоењето на навидум неспоиви нешта во филмот). А дали сето ова е, помалку или повеќе, претенциозно, може да се расправа. Впрочем, како и за сè друго - зависно од вкусовите. □

DUST

ВИКТОР КАНЗУРОВ

ПРИФАЌАЊЕ НА РАЗЛИЧНИТЕ ВИСТИНИ

DUST

О на што најмногу ме fasciniра во филмот ПРАШИНА се две работи. Неизмерното количество љубов, кое извира од секоја сцена - и тоа се повеќе видови љубов; и прикажувањето со помирлив тон на различните мислења, различните ставови, погледи, чувства и на различните доживувања на една иста работа.

200 ИЛИ 20 ВОЈНИСИ?

Море од проблеми, несреќи, незадоволства, војни се случува кога ќе се судрат различни мислења, ставови, погледи, чувства, и кога различно ќе се доживее една иста работа. Милчо Манчевски нè донесе „од другата страна на огледалото“, да видиме како изгледаат тие различности кога ги гледаме како набљудувачи. Кога не сме инволвирани - преку нашето мислење и поимање на работите; или како навивачи на главниот филмски јунак; или индиректно - кога сме врзани за некоја опција, идеологија, начин (или навика) на живеење. Старицата од Њујорк и крадецот Еџ, на кои судбината ќе им ги спои животните патеки, ја имаат истата приказна, истата животна историја на неколку луѓе пред себе. Покрај сиот нивни сличен сензибилитет, понекаде различно ја доживуваат и различно ја филмуваат и ја раскажуваат.

Од аголот во кој нè става Милчо гледаме дека сè е во ред, нема потреба да се тревожиме и да се нервираме, секој нешто учи, добива или губи, со тоа што на одреден начин доживува нешто. Сите сме дошле на овој свет за да направиме нешто. Ако го следиме верно и чесно оној внатрешен непогрешлив водич, ќе го направиме токму тоа што ги одразува нашите вистински стремежи и потреби. Аголот од кој ПРАШИНА гледа на различностите е многу конструктивен. Прво, ги прикажува многу конкретно и јас-

но, без „црно-бело“ заземање страна. Генијален е примерот кога старицата Анџела и Еџ се расправаат околу тоа колку турски војници имало со вперени пушки кон каубојот Лук. Дали биле 200, како што тврди Анџела, или 20, како што се сеќава Еџ дека Анџела му рекла претходниот пат кога се прекинало раскажувањето на приказната? На филмското платно, откако Анџела попушта, исчезнуваат турските војници, ги снемјува како во научнофантастичните филмови кога луѓето патуваат од место на место или од време во време. Можеби, Анџела сакала да му додаде призвук на легендарност на Лук, или на целата приказна? Не знаеме. На крајот на краиштата, не е ни важно. Важно е сознанието дека такви „дополнувања“ и „додавања“ се случуваат.

Што со тоа? Можеби, сме зависници и жртви на некоја таква исфилувана идеолошка или семејна приказна? Или, пак, од ПРАШИНА ќе сфа-



тиме дека приказните, легендите и идеологиите се филмуваат, и тоа ќе ни помогне да се одврземе од зависничкиот, навивачки и субјективен однос спрема и со нив. Укинувањето на тој зависнички однос нè воведува во едно посуптилно и поубаво ниво на живеење. Тоа е светот на разбирањето зошто е тоа така и прифаќањето на таа вистина и реалност. Човекот што тоа го прифатил, стекнува мудрост. Неговите идни настојувања стремат кон подобрување на животот и кон разбивање на клишеата што го сопираат тоа. Нели, прашањето од мотото на филмот ПРАШИНА беше „Каде ќе ни одат гласовите кога ќе нè нема?“. Таквите мудри луѓе ќе ја „предвидат“ војната во некоја држава каде што постои големо количество омраза и неразбирање за ставот на другиот. Додека Милчо во ПРЕД

**Кагар од филмот
ПРАШИНА**

ДОЖДОТ предупредуваше до што може да нè доведе погрешната насоченост (што е само една од темите во тој филм), некои други, идеологизирани, тврдеа дека првенецот на Милчо има улога на „мечка што треба да нè заплашува“. Сега „мечката“ ни заигра пред врата, а насилството и крвавите судири меѓу разните вооружени групи во ПРАШИНА, повторно пророчки, ни го донесоа огледалото пред нашиот колективен лик.

НАСИЛСТВО – СО ИЛИ БЕЗ ПОЕНТА

Токму приказот на судирите меѓу турскиот аскер, комитите, качаците и грчките андарты повторно нè поставува пред дилемата: субјективно - објективно!? Што е филувано, што е реално? Подеднакво крволочни се сите. Дури и големиот војвода, Даскалот, во една сцена коле млад турски војник. Сцената е многу натуралистичка. „Идеализираниот“ борец за слобода, благо претставен како грабнувач на Мис Стон, на најбруталниот од сите можни начини го убива противникот, кој е речиси дете. Кои се тука добрите, кои се лошите? Повторно е присутен оној агол што не би го нарекол неутрален, туку агол (видокруг) што нуди поинаква перспектива од бескрајното вртење во кругот на насилството и на поделбите. Кога Неда во една сцена му забележува на Лук зошто убива за пари, тој ѝ одговара: „Вие да победевте, поарни ќе бевте од Турците!“. Сосема поинаква реплика отколку онаа во филмот МИС СТОН: „Да го крстиме девојчето - Автономија“, придружена со смеене, но и со поглед на Мис Стон, „кој сфаќа сè“, откако сè и ќе ѝ се нацрта.

Некои велат дека во ПРАШИНА имало премногу насилство или, пак, продолжуваат дека тоа насилство е без поента. Дали?! Има еден кадар кога андартот Јорго (мала епизода ефектно одиграна од Јордан Симонов) лежи на земја и телото му трепери, кога ги дава последните знаци на живот. Кадарот трае само неколку секунди. Додека се покажува телото во мигови пред умирање, во заднината одекнува смеенето на турските војници и на Лук. Невидена бесчувствителност, толку сурово а сепак ненаметливо прикажано. Манчевски вешто го прави тоа - во ПРАШИНА вистинската форма на насилството ја чувствуваме реално на наша кожа, затоа толку боли.

Режисерската храброст направи во овој филм да се мешаат жанровите: шпaгeти вестерн, арт, акција. Жанровски, филмот постојано оди по рабовите, ваму-таму, но без разлика каква е формата на филмското пакување во моментот, содржината, љубовта и раскажувањето на приказката остануваат. Притоа филмот е многу густ и набиен, секоја сцена и детал откриваат повеќе работи, па со секое гледање се отвора нов слој, нова димензија. Според критичарот на американскиот филмски неделник „Варајати“, Дејвид Стретон: „Главен проблем во комерцијалното позиционирање на ПРАШИНА е мешањето на жанровите: преуметнички е за да го сметаме за акционен филм со многу насилство, додека, пак, премногу исполнет со крв за да ѝ се допадне на артистичната публика. Негативната реакција на критиката е за очекување“ - вели Стретон во својата негативна критика.

Стретон навистина влегол во стапицата за создавање негативна слика за филмот на Милчо. „Финтата“ во ПРАШИНА не е мешањето на жанровите, туку приказот на основните животни потреби и копнежи: потребата од љубов, и уште повеќе, потребата за давање љубов; копнежот за поврзување на својот живот во една логична и хармонична целина; жедта за раскажување приказни (како што наведува авторот) и жедта за слушање приказни...

ИСПОВЕДНАТА ФОРМА НА РАСКАЖУВАЊЕ

Анџела му ја раскажува приказната на Еџ во исповедна форма. Приказната што започнува на Дивиот Запад продолжува во Македонија, земјата на нејзиното раѓање. Тоа е нејзината животна приказна и оттаму и исповедниот тон. Еџ на девојката во авионот, кога патува да ја однесе пепелта на Анџела во Македонија, ѝ ја раскажува истата приказна, која му донела пресврт во животот. „Го ослободила од светот на насилството“ - како што вели Венко Андоновски и оттаму исповедниот тон. А исповедта, познато е - ја ослободува душата. Анџела во болницата, во еден момент, вели: „Каде ќе ни одат гласовите кога ќе нè нема“, со глас од кој можат да нè полазат морници. Таа ја кажува својата вистина, автентична е. Ослободувачкото дејство на исповедта дава сила да се направат дела по кои гласовите ќе ни останат и кога ќе нè нема. Од друга страна, со оној кому му се исповедаш создаваш пријателска врска. Анџела со приказната ја достигнува својата среќа и тоа е она важното, а додавањето и филувањето се значајни во друг слој на филмот. Таа умира откако ја завршува животната мисија. Интересно, и фотографот Александар Кирков во ПРЕД ДОЖДОТ умира среќен откако го исполнил „долгот“ кон човештината.

Релациите меѓу ликовите во ПРАШИНА се посебна приказна. Суптилно се нанижани и отвораат цел нов спектар дилеми. На пример, во односот меѓу Лук и Даскалот има витешко фајтерско соперништво, има и ривалство околу Неда, но и длабоко почитување еден за друг. Неда, пак, е во љубов со Даскалот - „Ми нема живот без тебе“, а се жртвува и за Лук, го спасува од умирање и го негува. И Лук оди да се жртвува за неа, во завршниот дел од приказната, која сам, без Анџела, ја довршува Еџ. Таквото финале на приказната, фактички, зборува за тоа каков е Еџ во својата природа. Лук го спасува бебето, се жртвува за Анџела и умира. Оттаму и големата љубов на Анџела спрема Лук. Но, и спрема брат му Илајџа, кој ја презема грижата за неа и ја носи во Америка. Кревајќи ја на раце Анџела, по крвавата битка при која таа се раѓа, Илајџа погледнува кон небото, а таму во илјада деветстотини и некоја година поминува млазниот авион со кој патува Еџ и ја носи пепелта на мртвата Анџела. Времињата се спојуваат во круг, и така поврзаноста на ликовите добива судбинска димензија - како некоја нераскинлива љубов.

Со ПРАШИНА Милчо прави посвета на Македонија - тоа е еден вид љубов. Имаме и пријателска, машко-женска, родителска и братска љубов. Потоа љубов спрема секавањата, толку суптилно направена со пожолтениите фотографии и исечоци од весници, со шпицата со која почнува филмот и со дизајнот на плакатот за филмот. Со овие парчиња, всушност, се обликува љубовта спрема Македонија.

Музиката на Кирил Џајковски прави на сопствена кожа да ги почувствуваме стравовите и надежите на ликовите. Почнувајќи од првата сцена кога Еџ очајно се труди да најде пари во станот на Анџела, додека музичката „заднина“ просто длаби по оној исконски страв и грч, исполнет со надеж, од кој треба да се роди нешто. Музиката прекрасно функционира во уште еден миг на очај кај Еџ, во втората половина на филмот, кога катарзично од дршката на фрижидерот излегуваат златниците. Огромна радост и исполнетост по миговите на безнадежност. Тоа е нешто што го има во филмовите на Фасбиндер, таа огромна силна самодоверба, која продира во коските и извира под маската на неверување во себе, особина што Милчо ја потенцира како вредност кај прерано починатиот германски режисер. □





Милчо Манчевски

СТОЈАН СИНАДИНОВ

"CINEMA FEMINA", ИЛИ ЖЕНСКОТО ПИСМО ВО МАЧО-ФИЛМОТ

(КОМПАРАТИВНИ КАРАКТЕРИ ВО "ПРЕД ДОЖДОТ" И "ПРАШИНА" НА МИЛЧО МАНЧЕВСКИ)

„М

ногу е тешко да се добие добра женска улога... Главни женски улоги во филм има многу малку..." - вака гласат тажаленките на актерките и тоа не само во македонската кинематографија, која, нестандартно за поимањето на двополовоста на уметноста, започна токму со т.н. „женски“ филм. Случајно ли не, кинематографијата со игран првенец насловен ФРОСИНА (со Мери Бошкова), типична етно-егзистенцијалистичка драма на „пионерскиот“ југо-македонски филм, крајот на првиот филмски век го завршува со дела од кои најмногу (!!?) профитираат македонските актерки. Значи, двата филма на Милчо Манчевски - „Пред дождот“ и ПРАШИНА - во светлото на т.н. „феминистички стратегии“: можно ли е нивно класифицирање како сосема условно (и факултативно) детерминирање, овде, на ниво на „теоретска“ досетка наречено - „cinema femina“??!

Со оглед на веќе започнатото развивање на оваа (полу)теза, сигурно е дека во следниот став не треба да се очекува одречна констатација. Но, надвор од натегнатите или преувеличаните ставови, можно е да се изведе нишка на заедничка „женска“ стратегија на главните ликови во двата филма на М. Манчевски, на неколку нивоа. Според авторот на овој текст, двете ултимативни нивоа за ваквиот став се: продукциското и карактерното. Да ги разгледаме.

Првото - продукциско - ниво повеќе сообраќа со економските отколку со естетските критериуми. Секавањето на (пост)продукциската фаза на ПРЕД ДОЖДОТ (постпродукциска во маркетиншкиот корпус) го евоцира моментот на „лансирањето“ на новата ѕвезда на македонскиот филм - Лабина Митевска. Од сосема „случајна“ актерка, надвор од практиката на традиционалниот (особено македонски) филм, но не и надвор од



(модерната) продуцентска практика, натуршчикот Митевска стана не само инстант филмска ѕвезда во локални домашни рамки. Напротив: нејзиниот подоцнежн актерски опус во последните седум години, иако скромн, опфаќа исклучиво интернационални проекти. Продукциското ниво на компаративна анализа на главните женски ликови - или, можеби попрецизно кажано, хероини - и во двата случаи кај Манчевски, на многу начини е условено од копродукцискиот карактер на остварувањата. Во таквиот контекст, кога се бројат сите проценти на вложени пари, идеи, објекти, мотиви и сл. во еден хетероген (транснационален) проект, се чини дека определбата за водечки актер од номиналната етно-сторија не е само дел од административниот фондус на интернационалната копродукција. Оттаму, Лабина Митевска и Николина Кујача (во ПРАШИНА) се „избрани“ и на ниво на „порака“.

Ваквото моделирање на „пораката“ на авторот може да биде условено од различни причини, кои, на крајот на краиштата, и не се битни за овој оглед. Битен е ефектот (резултатот): крајната продукциска формација, во респектираното друштво на поголеми или помали „ѕвезди“ - Раде Шербеџија, Кетрин Кертлиц во ПРЕД ДОЖДОТ; Дејвид Венам, Џозеф Фајнс во ПРАШИНА... - ги содржи, од „македонската страна“, токму посочените актерки. Оваа „експортна“ димензија за Митевска и Кујача не е за занемарување: во првиот случај - Митевска - видовме како една почетничка (натуршчик) стана „ѕвезда“, односно сосема функционално име од денешните интернационални проекти. Во вториот случај, ќе видиме дали (и) образованата актерка, рака на срце без целулоидно искуство, ќе направи интернационална кариера. Секако, актерскиот хабитус на Митевска и на Кујача се сосема различни: но, токму филмот како „демократски“ медиум (надвор од уметничките условености), со својот независен механизам на сикретизам, во овој случај, без разлика на мислењата и оценките за другите македонски актери, резултира на ваков начин.

Второто ниво во оваа анализа - карактерното - е можеби повеќе автономно (од различни неуметнички влијанија) и затоа „повистинито“. Главниот женски лик во ПРЕД ДОЖДОТ, младата Албанка Замира (Митевска), е пресечната точка на судбините на јунаците во оваа сторија. Детерминираноста на главниот лик, фотографот Александар Кирков (Раде Шербеџија), се состои во задачата на судбинскиот допир на неговото минато и сегашност: своєвременно бил залубен во мајката на Замира, Хана (Силвија Стојановска); нереализираната меѓуетничка љубов е „пораката“ на политичката некоректност - нереализираниот меѓуетнички соживот на Македонците и Албанците; кога тој (соживот) ќе доживее „контакт“, завршува како трагедија. Половата „коректност“ тука е запазена: гинат и двајцата, секој од раката на сопствениот етнички корпус поради „излетот“ во (емоционалното) разбирање на другиот. Во ПРАШИНА имаме слична карактеролошка релација: Американецот Лук (Венам) е „определен“ да ја спаси Македонката Неда (Кујача); интернационалниот карактер на нивната релација, во доменот на универзалноста на (политичката) порака, повторно е на линија на судбинска детерминираност. Ако можат да се воведуваат математички равенки во (филмската) драматургија, тогаш односите Александар-Замира и Лук-Неда се идентични: резултатот е ист. Колку што меѓу себе се странци Александар и Замира, толку се и Лук и Неда: наспроти предубедувањето дека првата двојка, во политичка смисла, треба да биде „блиска“, второто издание на истиот однос е само „поекономичен“ во јасноста. Не и различен.

Ваквите „парови“, функционални во филмовите на М. Манчевски на различни нивоа, ја имаат и својата „феноменолошка“ димензија. Делумно

таа димензија е спомената и во претходниот дел, карактеролошкиот: се работи за т.н. „политичка“ димензионираност, која ги условува ликовите. Тоа „политичко писмо“, или „политичка коректност“, како услов без кој не се може во денешните интернационални копродукции, најмалку е двојствено: за „домашна“ и за „меѓународна“ сцена. Во тој контекст на нештата, се чини сосема слободно може да се вметне и посоченава релација на вкрстување на слични карактерни равенки. И кога сме веќе кај математичкиот речник, тој испаѓа сосема згодна констелација: бидејќи „политичката коректност“ е манипулативна, „дневно-политичка“ димензија во уметноста, таа не е пресудна за ништо освен за самодоволноста.



Розмери Марфи
(Анхела)

Но, претходново е само онаа обlanda за „прв поглед“. Надвор од неа, како (пре)форсирана фактура, стои и оваа епизодна нишка во драматуршката форма. ПРЕД ДОЖДОТ и ПРАШИНА, во разгледуваниот сегмент, сигурно не се примероци на „cinema femina“ од репрезентативен карактер на интернационално ниво, но се од „национален“ аспект. Впрочем, тоа е нивниот резултат, не само со имињата на толкувачите на женските ликови во главниот дел на шпицата, односно рекламниот плакат. □

ВЛАДИМИР Љ. АНГЕЛОВ

ПРАШИНА ИМАМЕ, КАДЕ Е КОЊОТ?

ПОСТОИ ГОЛЕМА РАЗЛИКА МЕЃУ МУЗИКАТА КОЈАШТО
МУЗИЧАРИТЕ САКААТ ДА ЈА СВИРАТ И ОНАА ШТО
ПУБЛИКАТА САКА ДА ЈА ЧУЕ.
(Дејвид Боуви)

ПРИЛОЗИ КОН БИОГРАФИЈАТА НА МИЛЧО МАНЧЕВСКИ

Со Милчо Манчевски, односно неговото творештво, за првпат се сретнав во далечната 1981 година, и тоа на страниците на списанието „Џубокс“ каде што тој имаше потпишано неколку текстови-репортажи. Да појаснам малку: „Џубокс“ беше списание што ги третираше популарната музика и популарната култура. Колку да го илустрирам неговото влијание (на списанието), би додал дека реномираниот драмски автор Горан Стефановски во својот „избор на книги за на пуст остров“ ги вброи првите 50 броја на ова списание. Тоа значи дека Горан Стефановски на ова списание му даде третман на литература. Во тие неколку прекрасни текстови, ММ ја опиша Америка, другата страна на големата бара, на начин што сè уште ми е впечатлив: тие текстови, и денес, се најбитни за мојата претстава за грандиозната ветена земја Америка. Прецизниот духовит, полетен, бунтовен стил ми откри дека е студент на филмска катедра, во некој студентски кампус во Шампањ, Илиноис. Бил во Си Би-џи Би, клубот каде што почнале Токинг хедс, Рамоунс... Со него е Борис (Дамовски). Борис клика со фотоапарат. Клик, клик, клик. Милчо има брада, Борис е помлад. Се дружат со Тори. Милчо сака да гледа филмови, сака и да ги прави. Ја сака и ја познава поп-културата. Омилен актер му е Џон Траволта. Сака да дава прогнози за бендови за кои во Југославија никој ништо не слушнал. Лоши прогнози.

Преостанатото за ММ сите го знаеме. Дојде во Македонија, снимил неколку спотови, едно кратко филмче, сценариото за филмот МУСАКА не го снимил, велат дека пишува нешто за „Екран“ (јас „Екран“ немам купено ни пред Први мај поради ТВ програмата). Не му беше дадена шанса. Секое зло за добро. Избега во Њујорк каде што десетина години се усовршуваше снимајќи спотови и чекајќи шанса да се врати во Македонија и да им



покаже на сите што и како знае. Колкаво его¹ е потребно за тоа. Шербеџија го нарече и степски волк, и пиштолџија. Со ПРЕД ДОЖДОТ им покажа на Македонците кој е кој. На оние што не веруваа во него. Мислам дека тоа беше неговата најголема награда. Поголема од „Лавот“ во Венеција. Пишуваше раскази, книги, откажуваше филмови, војуваше со Холивуд, правеше изложби... Борис веќе не го сликаше. Не знам зошто. ММ доаѓаше во Македонија, и си одеше. Сними реклама. Направи фирма. „Сенка-филм“. Shadow. Мистично. Јас малку пораснав и сè уште во него гледам голем човек, артист. По јубилејните дваесет години, Траволта и мене сè уште ми е омилен. Често ја слушам *Ghost Town* на *специјалците*². Пубертетот е опасен период. ММ сними нов игран филм - ПРАШИНА. Го отвори Венецијанскиот фестивал. Хепиенд? Јас сум сигурен во тоа.

СТИЛСКИ ВЕЖБИ

Да претпоставиме две групи. Судирот на две групи е чест драматуршки концепт. Најлесно ни е овие групи да ги спротивставиме така што ќе најдеме предмет за конфликт. Во БРИЛИЈАНТИН, групите се со слични афинитети и предмет на конфликт се обичната тин-(не)трпеливост и превласта за („розе“) девојките. Само ние (јас) не сакаме таков, романтичен, филм. Не дека има премногу такви примери, туку затоа што самото поврзување со БРИЛИЈАНТИН е погубно. Оптимално е спротивставени групи да се: *група момци*, која слуша народњаци (малку македонски контекст) и за контрапункт - алтернативни модерни *момци*. Ултра-турбо-супер-новокомпонираните мелодии со азиски призив, како такви, се омилен кај наставниците. Судирот на двете групи може да се иницира на разни начини. Значи, ни треба жанр. Двете групи можеме да ги оставиме да се борат сами, како во ЈАВАЧИ НА ДОЛГИ ПАТЕКИ, само да ги мотивираме за тоа. Најлесно е ако едната група ја претставиме како „добра“ и *vice versa*. Така, може да се посоли со една љубовна приказна, ако сакаме да добиеме мелодрамски шмек. Како „Приказна од источната страна“? А доколку сакаме да снимиме *крими* филм, неопходно е, покрај неколкуте жртви, да имаме и еден навистина осамен инспектор, дедуктивен и аналитичен аналитичар, кој не сака бирократија, или сака понекогаш да се уфикса, можеби и самиот е меѓу сомнителните, што велите да разговара со масовни канибали... Во последно време, за да бидат детективите што поосамени и поранливи, ги врзуваат за кревети. Сакаме хорор? Ќе ги однесеме двете спротивставени групи во интернат каде што ќе има тушеви, туширање и неколку професори. Тогаш можеме да бираме дали ќе се одлучиме за бодиснечерси, за маскиран убиец или отровен полу-човек-полу-пајак. Можеме да најдеме и некој инфериорен ученик, кој на сите им служел за подбив. Сакаме технолошки трилер? Ништо полесно. Неколку чипа, професор и организирана сила. Ако сакаме филм за фестивал, тогаш не е ни потребна интервенција, потребни се два часа каде што не се случува апсолутно ништо. Сè зависи од тоа што сакаме ние, односно продуцентите. На тој принцип работат сите: Исток, Запад, Север и Југ. Конфекција. Да. Треба само да се погодат бројот, времето и цената. Откако го најдовме модусот, можеме да ја раскажеме својата приказна, која нема да е иста како онаа што што сакавме да ја раскажеме, но нели, животот е постојано полн со компромиси.

Но, што ако имаме навистина ретка можност да бидеме оригинални?! Што тогаш? Како да си ја отвориме душата и на *патос* да го истресеме она што ни лежи и притоа да внимаваме да бидеме оригинални и, се разби-



ра, интелектуални. Каков ќе биде тогаш нашиот модус. Всушност, мојот. Мора да бараме нешто што ни е блиско, нешто што сакаме да го кажеме, кое никој не го кажал и не го поврзал. Поврзавме свет на авангардни и ретроградни, во исто време. Да, одговорот е во времето. Можеме да го смениме времето. Кое време мене ми е блиско, интересно, а притоа полно со иконографија, егзотика, љубов, страст, борба, конфликти... Веднаш го бирам предилинденскиот период. Оној на Јордан Пиперката и браќата. Како да ги поврземе? Како што Тед и Бил се прошетаа по историјата со својата временска машина? Преобично и веќе видено. Има повеќе начини да се поврзат времињата. Покрај времето, јас би измешал малку и дел од цивилизациските придобивки, кои ние Македонците, нели, сесрдно ги делиме и со источната и со западната цивилизација. Така, на спротивставените проевроатлантска група и онаа ретроградна азиска би додал и неколку ученици на размена, еден, да речеме, од Шампањ, Илиноис, а другиот од Анкара, Мала Азија. Скопје, Шампањ и Анкара – универзитетски градови.

Едно прашање. Дали тие две-три приказни можат да се спојат, преплетат, малку да се искршат за да добиеме помодерен израз и дали можеме да им дадеме некоја тривијална мотивација, да бидат жанровски определени (јас сум љубител на жанровите - тоа е толку бизарно)? Можеме. Лесно. Тогаш ќе имаме голем временски скок меѓу приказните и судир на теми. Сигурно нашата етида, да ги поврземе приказните, ќе биде потешка. Ќе треба да се најде поуверлива мотивација, но и тоа е изводливо. Треба да биде и оригинално, и нешто да се каже. Да се има став. Интелектуален. И израз. На крајот да спомнам дека приказната треба да биде спонтанa. Да, сето тоа е изводливо. Тешко.

ФИЛМСКИ ВЕЖБИ - ПРАШИНА

ПРАШИНА е сместена во два временски периоди, во три цивилизации, на неколку јазици, со четири визуелно сосема спротивни постапки. Авторот на филмот со својата постапка, генерално, издвојува три приказни и притоа приказните се мешаат, се пресекуваат, се враќаат и навраќаат, некои работи се кријат, па повторно се појавуваат. Има и доста соништа. Кореспондира со шпагети вестерните, дури и музичкиот акцент, кога се појавуваат вестерн ликовите во главните сцени, е со усна хармоника како во филмовите на Леоне. Крајот не може а да не се спореди во крајот на ДИВАТА ОРДА на Пекимпo. Доста комплицирано. Многу комплицирано во режисерската коцепција и страшно амбициозно како скапа продукција.

Да почнеме од синопсисот.

Во Њујорк. Црнец (Еџ) влегува во стан да бара пари. Баба – Ангела, од 100 години, го сочекува со голем пиштол и му вика *please to meet you, hope you guess my name*³. Почнува да му раскажува приказна. Таа постојано му навестува дека парите се тука некаде. Приказната што ја раскажува нè враќа во времето на Дивиот Запад, западно од Пекос (во Пекос, нели, судија беше милосливниот и слаткоречив Рој Бин). Двајца браќа, Лук и Илајџа, не се знае кој е побрз со пиштолот, се вљубуваат во иста девојка: француската курва Лилит. Постариот, Лук, не знаеме зошто, бега во Европа. На бродот се сретнуваме со Фројд (исто така не знаеме зошто), а во Париз со филмовите на Манаки. Гледајќи ги овие филмови, Лук сфаќа дека неговата иднина е во Македонија, место каде што цивилизацијата сè уште нема допрено, алтернативен Див Запад. Рај за бандитите и револверашите. Во Македонија тој пљачкосува заедно со една крволочна банда, а во исто време го гони царот - Даскалот, заштитникот на Македонците, чија

глава е богато уценета. Бабата добива срцев удар. Еј ја носи во болницата „Св. Лука“. Приказната продолжува. Илајџа, кој дошол во Македонија и му се придружил на турскиот потерџија, кого го гони царот, го пронаоѓа и го ранува Лук. Лук бива спасен од бремена Македонка Неда. Таа го лечи, а тој разбира дека тоа е жената на уценетиот комита. Преку неколку халуцинции, разбираме дека Лук имал афера со Французинката. - Затоа бате е лут, претпоставуваат гледачите. Црнецот мора да најде пари, затоа што расипани џандари го гонат за некаков долг. Бабата сè уште раскажува. Потерџијата го фатил царот и му ја скратил главата. Селото на царот е запалено. Лук добива понуда да ја одмазди главата на царот за грне жолтици. Тој тоа не сака да го стори, а парите ги зема (?). Се сретнува со бра-



тот. Лук тогаш разбира дека Лилит се самоубила. Црнецот ги наоѓа парите, тоа се парите од грнето на Лук. Бабата умира, а не му ја докажува приказната. Црнецот сега е богат и им се одмаздува на расипаните џандари. Црнецот ја носи со авион пепелта на бабата во Македонија. Тој ја прераскажува приказната на девојката што седи до него. Во крајот што тој го кажува, Лук оди во кампот на потерџијата, десет минути пукање и сите Турци и грчкиот православен поп се мртви. Мртов е и Крто Малтезе. Мртва е и Неда, која во смртната агонија раѓа дете. Тоа е Ангела, чија пепел се наоѓа во урната. На крајот од битката е убиен и Лук. Илајџа го зема бебето и фрла петка-глава. Петка, го носи бебето во Америка.

Значи, имаме три приказни: 1. За бабата и црнецот, и црнецот и лошите полицајци (време сегашно, Њујорк и авион Њујорк - Европа) 2. За

Од снимањето на
ПРАШИНА

браќата Лук и Илајда и француското ороспииче (време минато; локација на Дивиот Запад, и уште подива Македонија) З. Царот, Лук и Неда (време минато, локација Македонија). Се менуваат времињата, кои на места се сеќавања со флеш-бекови. Значи, на двапати времето е враќано наназад. Македонија, Дивиот Запад наспроти урбаниот Њујорк. Како да се спојат овие приказни, за да биде интересно, да има саспенс; времињата и локациите да се одвоени дури и ликовно, а музиката да биде применлива во три приказни, во две епохи и во три цивилизации; да им се оддаде должна почит на идолите од филмската историја, да се биде оригинален, нарацијата да не биде веќе видена; Македонија и Македонците да бидат добри карактери; да се предизвикаат емоции на страв, тага и емпатија; да се биде интертекстуален со литературните влијанија, да се дејствува интелектуално, да се каже дека рокенролот го сакавме ама дека сепак е мртов, да се биде одмерено духовит, да се испочитуваат историјата и историските факти; да се каже дека на Балканот е судирот меѓу Истокот и Западот... Реков, амбициозно.

Не е тоа нешто невидено во историјата на филмот. Филмовите најчесто се со повеќе од три приказни. Некогаш приказните не се ни поврзуваат и тие филмови ги викаат омнибуси, а најчесто се снимаат по принцип: еден режисер - една приказна. Друг пат, режисерот спојува неколку приказни, чии носители се различни ликови, кои со време се спојуваат како во ПРЕД ДОЖДОТ. Некогаш приказните се условени со временски скокови. Често приказните ги спојува предмет, како такси возило, пиштол или личност. Има случаи кога не се чувствува како се спојувани приказните. Тој метод е најделикатен. Ова, нели, го знаевме.

Времињата често се мешаат. За таа цел, писателите и сценаристите измислуваа и временски машини. Времето може да се измеша со тоа што нарацијата ќе следи некој предмет во подолг временски период. Може да се измешаат времињата со тоа што ќе го замрзнете и одмрзнете главниот јунак. Карактер Форест Гамп е исто така можен поврзувач на филм со временски скокови. Стогодишниот наратор е една од оптималните варијанти. Тоа го видовме во МАЛИОТ ГОЛЕМ ЧОВЕК. Во тој филм, нараторот се сеќаваше затоа што така сака новинарот. Овој пристап во старт е во предност кај филмови што треба да се сентиментални. Сите ние сме чувствителни спрема старите луѓе. И доколку карактерот на стариот лик го градиме така што тој е бунтовен, ги цитира стиховите на Стоунс, се знае со познати луѓе и во сандак ги чува фотографиите на Џејгер и Тито, ракува со оружје, пуши преку маска за кислород, кажува духовити досетки - тогаш продуцентите есапат 100% успех.

Во ПРАШИНА, поврзувањето на времето повеќе беше филмски, повеќе мотивирано. Но, не и многу (повеќе) спонтано. Дали сте ги гледале цртаните филмови. Секако. А оние на „Ворнер Брос“, со Дафи и Багзи. Кога во „Ворнер“ сакаат своите веќе снимени кратки цртани да ги спојат за да ги пуштат во екстра заработувачка во киносалите, тогаш Багзи ќе биде заробен од таткото на разгалениот син Абадаба. Така во дворецот среде пустината, Багзи ќе мора на Абадаба да му чита приказни. Мошне добра мотивација. Меѓу двете приказни (кратки цртани филмови) Абадаба и Багзи се бркаат, се убедуваат и прават најразлични вратокршачки. Приказните на Багзи најчесто се парафразирани иронизирани верзии на веќе познати приказни. Ваквата конструкција премногу ми кореспондира со ПРАШИНА, каде што улогите на Багзи и Абадаба се заменети. Значи, ако направиме унија меѓу Багзи и Малиот голем човек, добиваме - прав. Но, и тоа не е важно. Зошто? Затоа што се работи за жанровски филм, а и секогаш ја имаме постмодерната како изговор.

Така доаѓаме до прашањето на саспенсот и мек-гафинот (види: Трифо, „Хичкок“, Институт за филм, 1987, Белград). ММ е филмски човек. Од глава до пети. Ерудит. Неговото сценарио мора нешто да крие, нешто што публиката не го знае, тоа е правило и во шпагети вестерните, и тоа правило не е случајно измислено. Правилото е тука за публиката да седи до крајот на претставата и токму кога ќе треба да замине, ефектот и впечатокот од филмот да бидат најјаки. Во ПРАШИНА, (Лаки) Лук бега во Македонија. Мошне матно е навестено дека се работи за прељуба и публиката чека и се чуди. Што се случува, зошто браќата се закрвија? Кога филмот ќе ни открие дека тоа било поради прељуба и самоубиството на девојката, веќе поминала втората половина од филмот, една крвава битка, која трае 30 минути, и уште една малку пократка, неколку соништа, агонии и слично. А на гледачите веќе не им е важно што се случува. Потоа, за црнецот што ги бара парите. Тој е под притисок да најде пари затоа што секој следен ден губи по еден дел од телото, по насилан пат. Тој е успешно гонет и неуспешно прогонува. Парите се мек-гафин. Причина што го раскажува филмот. Овој дел од филмот е, можеби, најуспешниот. Оној урбаниот. Тука речиси сè функционира. Мала драма. Бабата е интересен карактер, телевизиски архетип, ама е сепак уверлива; расипаните џандари се одлично смислен заплет, можело да бидат и мафијаши, ама ММ знае дека тоа е стерилно и го избрал вистинскиот пат; младиот црнец е во контрапункт со старата бела баба, а тоа функционира и на планот на комеди рилиф, мислам на оние делови каде што тој (таа) се (го) претставува како нејзин (негов) внук. Сепак, делот во болницата (исто како и карактерот на старицата) мене (субјективно!) ми беше премногу телевизиски, но тоа е во сегментот на режисерската постапка, камера и монтажа. И повторно ќе кажам дека напнатоста (на која, сепак, се инсистира), и во овој дел, се губи со расцепканоста на приказната.

Најпроблематичен е делот во Македонија. Тука треба да се разјаснат работите што се претходно зачнати. Потребни се одговори: што значат сликите во собата на бабата, да видиме зошто Лук бега (покрај неговиот начин на живот); дали бабата има пари; како ќе заврши приказната за браќата, која сега се сели во Македонија. Наместо тоа, филмот односно режисерот ни прикажуваат три конфузно реализирани битки (неколкуче одлични идеи се недоволни за количината потрошен барут), кои зафаќаат голем дел од минутажа на филмот, а меѓу нив имаме приказна за едно македонско мирољубиво село и за бремената Македонка – Неда (жена на царот), која го негува (Лаки) Лук. Дали го сака? Не се знае. Можеби. Дали тука има приказна? Лук војува, брат му го ранува, Неда го лечи, царот е фатен. Жолтиците влегуваат во игра, Лук се обидува да ја спаси невестата, но потфрлува. Некои соништа, агонии; режисерот во една (две?) фантазмагорична секвенца ја навестува смртта на Лук. Овој дел (најверојатно) треба да функционира како филмско-драматуршка секвенца: потеря каде што сите се бркаат меѓу себе. Само што потеря нема. Почнуваат да летаат авиони, буревесниците на новото време. Кога се појавуваат авиони (новиот век), нема место за каубојците. Во некои други филмови, новиот век доаѓаше со автомобилите. Кејбл Хог загина во несреќна сообраќајка.

И во овие три приказни, сценариото внесува и некои непознати, во математичка смисла. Фројд (Сигмунд) се појавува на едно патување. Корто Малтезе седи со турскиот потерција. Тука е и Милтон Манак. Сите тие се без некоја особена потреба, барем според мене, еден од обичните гледачи.

Приказните ММ ги дели не само како обични секвенци. Тој ги дели и со стилот на сопствената режисерска постапка, употребата на камерата и монтажата. Така, во делот што се случува во Њујорк е прикажан метежот



(хаосот?) на метрополата, човечкиот отпад, современиот живот, и тоа е реализирано со брз стил, кратки кадри, со камера од рака. Има и некои чудни агли што не се вклопуваат во средината. Кога камерата се задржува на фотографиите од почетокот на минатиот век, таа (камерата) е мирна, стабилна и перцептивна. Пасажите по фотографиите и сувенирите се премногу впечатливи за да бидат дел од истата филмска постапка. Често фотографиите се вметнати како фото кадар. И да го повторам впечатокот за овој дел: постапката каде што фотографиите се дел од нарацијата е премногу „снимена според вистински настан“, телевизиска, во оваа наша одисејска 2001 година. Сцените што се одвиваат во болницата се претелевизиски: главната сестра забранува пушење, цимерот е мртов ладен, сестрите агилно трчаат, докторите ги тријат стимулаторите, туби со трансфузија или инфузија, многу игли и цевкички, камерата е хистерична во движењата, плановите се претежно крупни и средно крупни. Медицински стерилно. Како во ТВ-сапуница за градска болница. Приказната, пак, од Дивиот Запад е илустрирана со црно-бела камера. Нема некоја особена сценографија. Кадарот е празен. Секавањето е секавање на некој друг и да речеме дека режисерската замисла како таква функционира. Само секавањата се мошне деликатен простор. На секавањата за Дивиот Запад, во овој случај, не влијаат само сликите, весниците и раскажувањата од прва рака (Илајца). Не може да се побегне од филмовите на Форд, Олдрич, Ланг, Хјустон... Не би можела да побегне ниту бабата. Таа е Американка. Во овој дел, бабата е наратор така што нема, односно има многу малку дијалог. Празно. Малку иконографија, неколку револвери, каубојски шапки, оседлани коњи, едно куплерајче, недоволно за да се вратиме во Дивиот Запад. Ги нема Док Холидеј и Вајат Ерп, ниту Били детенцето, ниту нивните сенки. Репликата „Добар ден, шерифе“ е недоволна да се опише контекстот. Третата приказна, онаа во Македонија, треба ликовно да се разликува од претходните две. Апострофирани се живописните носии, балканските униформи (турски, комитски, качачки), контра американските каубојско-десперадо-шпагети-надреалистички костими; сето тоа е спротивставено на питомите физиономии на македонските девојки, жени, старци, деца; спротивставено на македонското планинско село; на живописната природа пресечена со бистри води и архаични мостови; крвта е сеприсутна: во боите на носиите на Македонците и во боите на јамболлиите. За сите е заедничка само смртта. Смртта е насекаде. Спротивставени групи се Турците, комитите и бандите. Доколку го разберете тоа. Лук е со сите и против сите. Се колат, се бесат, меѓусебе се убиваат, се убиваат и во сопствените редови, уживаат во тоа. И тоа е во контраст со природата. Зборување речиси и да нема. И тоа што го има - не е многу потребно. Крици и воени повици (Анастана, 'Ба го стопанката...'). Малку турски, малку германски, многу малку македонски. Браќата јаваат коњи (коњот на Лук беше прекрасен), а нив-



ната појава музиката ја илустрира со усна хармоника користејќи го шпагети архетипот. Приказната за која претпоставив дека треба да биде потера се движи во неколку екстериери и во селото. Премалку динамика, премалку сцени, премногу натсинхронизација, премногу крупни планови, пребрутално, премногу крв и барут.

Зошто авторот оперира со три приказни? Зошто не се две? Зошто приказната за браќата и за царот не се една, односно не се во континуитет? Зошто дејствието е толку расцепкано? Најверојатно, авторот мислел дека доколку се спојат овие приказни филмот би бил пренаративен. Без концепт. Без мотив. Филм што тешко може да се дотурка до крајот. Првата приказна има заплет - втората нема. Затоа како заплет е искористена прељубата поради која Лук бега во Европа. Тоа и не е баш



најсреќен заплет, затоа расплетот режисерот-сценарист невешто го крие, а гледачите збунето чекаат. Дури и одлично смислениот трик кога се навестува смртта на Лук и кога тој се промовира во зомби е релативизиран, прикриен и неразвиен, најверојатно за да се избегне споредбата со моменталниот наплив на филмови од типот на ШЕСТО СЕТИЛО. Тука е и првиот мек-гафин, односно златото, кое како мотив се пренесува и во втората приказна. Гледачите требаше да мислат дека парите што ги има бабата се парите од наградата што Лук ја земал за царот, но излезе спротивно. Парите Лук ги зема за да го освети царот. Тоа е добро смислено, но во сите тие битки, убиства, соништа и фантазии, тој мотив е изгубен. Така е изгубено и тоа парче изненадување што би ги стимулирало гледачите да продолжат да го гледаат филмот. Мора да забележам дека добар дел од публиката ја напушти претставата пред да заврши.

Што да се каже за присуството на гореспоменатите Фројд, Малтезе и Манаки? Манаки можеме да го поврземе со фотографиите што беа присутни во станот на бабата, а фотографот и фотографиите се добро искористени односно оправдани во филмот. Така, може да се каже дека не е битно дали е тоа Манаки, Јанаки или некој трет. Дали тоа е фотограф и кинематограф што ги сликал и Турците и комитите (како што видовме во Париз) и качаците? Дали тука има некоја приказна? Каде да го поврземе Фројд односно неговото неколкусекундно појавување во филмот? Со соништата што ги сонувал Лук. Со Едиповиот комплекс на браќата, кои во Французинката ја бараат мајка си. Ние можеме да ги поврземе тие работи, но тоа треба да се направи и во филмот. Или, бабата е ученик на Фројд, негов обожавател и следбеник така што ни во претсмртната нарација не може да побегне од неговото учење. Или е само во прашање автореференцијалност. Странците сигурно ќе се прашуваат и кој со кого се коле. Кој е сега овој? Од каде па православниов поп овде? Што бара Крто Малтезе? Него сите го препознаваат. Мора ли секој филм што претендира кон артистичка автентичност и е премногу крвав да заврши со парафраза на Орда-та. Дали кога Маркес ќе ги опише извадените црева, некој мора да се обиде и да ги покаже. Дали филмот и литературата можат да прикажат иста работа со поеднаква валоризација? Професорот Жика Павловиќ беше против вакиот пристап, а и тој беше писател и синеаст (и сликар, скулптор...). А, што е, пак, со Цегер и Тито?

Можам да се согласам со тоа дека музиката е добра, но и со тоа дека актерските остварувања на странците (Дејвид Венам, Џозеф Фајнс) беа (пот)просечни. Немаше ли режисерот алтернатива, па „човекот што толку многу сакаше да убива“ мораше да биде Робертредфордски плавушан, убавец со типичен холивудски шмек, кој насмевката на половината уста ја има дотерано до совршенство, или и тоа е контрапункт. Другите повеќе се сликаа. Тоа им беше работа.

Ова е тежок материјал за филм. Премногу стапици крие во себе. Премногу опасности да се влезе во стереотип, да се препознае материјата некаде (книга, филм, легенда...). Премногу мимикија е потребно за да се задржи оригиналноста на која се инсистира. Премногу внимание е посветено на детали, а големите работи се оставени на милост. Премногу е опасно за да биде малку. Премногу сложено за да биде добро.

И пред крајот на мојот приказ, да се навратам на почетокот односно на она од кое не може да се побегне. Тоа е првото играно чедо на ММ, ПРЕД ДОЖДОТ. Сакам само да кажам дека тој филм имаше, исто така, три приказни што беа расцепкани, но кои сепак имаа континуитет, се случуваа во исто време и беа поврзани со ликовите. Многу поедноставно и пофункционално. Еден многу умен човек некаде напиша дека ИЗГОРЕНИ ОД СОН-

ЦЕТО е филм што го означи крајот на првиот филмски век, додека ПРЕД ДОЖДОТ го одбележа неговиот почеток. Со тоа се согласувам. Со секоја буква. Има луѓе, бистри и паметни најмалку толку колку и овој анонимниот што погоре го спомнав, коишто тврдат дека ПРАШИНА е филм што ќе одбележи, ако не поглавје, тогаш сигурно страница во историјата на светскиот филм. МММ???

Се согласувам со тоа дека сите имаме право на свое мислење. Да, не мора секој филм на сите да ни се допаѓа. Тоа е културна револуција. И имаме право да го кажеме тоа што го мислиме. Јас го имам тоа право малку повеќе затоа што имам неколку уредници над мене и еден медиум што и не е баш влијателен. Колку е, толку е, токму е. На крајот на краиштата, секој со своите аргументи и со сигурноста во фактот дека тешко можам што било да изменам, кај мене, кај вас, кај нив. ММ, сепак, рече дека е задоволен со филмот што го снимил и дека тоа е она најважното. Се согласувам. И јас мислам дека тоа е она најважното. Затоа се надевам дека ММ во нареднава деценија многу почесто ќе се чувствува задоволен, на наше големо задоволство. ММ е Милчо Манчевски и кога нè воодушевува и кога нè прави анксиозни. Spreма него и спрема неговите филмови не можеш да бидеш рамнодушен. А Џај Минг Лијанг (режисерот со кој ММ го подели „Златниот лав“ во Венеција; еден од тројцата најдобри тајвански автори) веќе пет или шест пати се чувствува задоволен, а задоволни се и критичарите и неговата публика, која со секој филм ја возбужува.

Дали ММ бара нова публика?

СРТИЧКА

Со нетрпение чекам да го гледам ДВД изданието од овој филм. Бидејќи продуцентот е странец, најверојатно ПРАШИНА ќе биде првиот македонски филм што ќе го промовира новиот носач и се надевам дека тоа ќе биде набргу. Во исчекување сум, не поради филмот, нормално (сè уште игра во кино), туку поради екстра додатоците што продуцентот и режисерот ќе ни ги понудат. Секогаш е задоволство да се слуша Милчо Манчевски и да се гледа како работи тој. Мислам, всушност сигурен сум дека има толку работи да каже. Тоа нема врска со мојот оптимистички карактер. □



Белешки:

1. Его и суперего, Сигмунд Фројд
2. „Град на духови“, песна на Спешлс
3. Мило ми е што се запознавме, се надевам дека го знаеш моето име (стих од песната „Симпатии за фаволот“ од Ролинг Стоунс)

МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИЌ

ТЕОРЕТСКИ РЕМИНИССЕНСИИ

(ОБНОВЕНИ ВАРИЈАСИИ НА ТЕМА ССЕНАРИО)



Се ледејќи еден тогаш повеќе дидактичен, одошто феноменолошки аспект, кој се однесува на проблемот на сценаристиката, некаде во 1980 година, во еден од броевите на некогашниот „Кинотечен месечник“, чинам дека забележав: „За сценариото како проблем и како тема, досега се изречени мноштво пригодни констатации, многу неактивни флоскули исто така, чие заборавање неминовно бргу се случува. Сепак, не се успеало да се дојде до една корисна, каква-таква дефиниција на овој, мислиме, пред сè – литературно-драмски жанр. Бидејќи тоа до денес не е сторено, се чини дека таквата дефиниција, повеќе или помалку, и не е неопходна, така што и ние денес нема залудно да се обидуваме нешто слично да направиме“.

Во овој стил тогаш промовираната теориска дилема, безмалку неизменета, се разбира, е важечка и денес – во актуелната кинематографска праксеологија. Но, трансцендентната присутност на оваа дилема, сега сме веќе апсолутно убедени, опстојува уште од самите почетоци на кинематографијата. Понатаму, не само насетувајќи ја туку и поддржувајќи ја оваа дилема, ќе го цитирам мојот уважен колега Георги Василевски, кој во својот есеј *Литературата и филмот – сојузници или опоненти*, објавен исто така во „Кинотечен месечник“, но нешто подоцна, мислам од 1983, пишува: „Литературата е само една, макар и една најобилна притока што се влева во бујната матица на филмот. Меѓутоа, не е за потценување ни приливот на поттици што се раѓаат од дискретно преплетената заемност на филмот со театарот, сликарството или музиката. На приврзаниците на ваквите убедувања може да им се забележи дека својот пренагласен оптимизам го градат врз несигурниот слој на самозадоволството, кое небаре го следи сенката на нечиста совест; ако филмот навистина толку непречено ги ап-

сорбира придобивките од другите уметности, што останува тогаш од неговата суштина, како тој воопшто ја брани својата автохтоност?"

Како што можеме да почувствуваме, овде евидентно дилемата се продабочува. Проблематизацијата, а секако и евентуалното објаснување на спомнатата дилема, или ако сакате повеќе, естетичките аналогии потекнуваат токму од сценариото, но не се разрешуваат во него. Со својата суштинска ориентација, сценариото е само конструкција на вербални шеми, кои се наменети за визуелизација. Конечно, сето тоа наликува на еден спекулативен вербален механизам, кој на крајот на краиштата ќе треба да послужи за една нова, да ја наречеме сега „естетичка спекулација“, филмското дело.

Од овој аспект, слободно можам да наведам уште некои цитати, се разбира повторно извлечени од споменатиот број на „Кинотечен месечник“. Така, на пример, проф. академик Милан Гурчинов во својот есеј го има следниов став: „Се чини дека во однос на филмот, литературата е сè уште изразито привилегирана: чести се постапките кога добриот филм изневерил едно значајно литерарно дело, додека истакнувањето на обратните примери е сосема ретко. Очигледно, постои еден битен услов литературата и филмот да соработуваат, а меѓусебно да не си префрлуваат за 'неверство': сценаристот да умее и да знае литературниот материјал така да го преобликува за тој да може да се појави во еден нов медиум, во една препознатлива но напочно нова и фасцинантна светлина. За тоа е потребно само едно – сценаристот да биде сензибилен и мисловен т.е. креативен“.

Не знам колку оваа, во секој случај, инспиративна теоретска теза ги потврдува моите пред малку искажани ставови, но од денешен па и некогашен аспект, стои непобитен фактот: сценариото и неговиот конечен вид како филмско дело се секогаш во една, би кажал, контрастна релација, но и во еден суптилен контрапункт. Движејќи се во таа насока и, се разбира, настојувајќи да бидеме и теоретски и праксеолошки ефикасни, сценариото како проблем го поседува токму тој ентитет; го наведувам следниов цитат од г. Томислав Османли, сега веќе респектиран сценарист на повеќе ТВ филма и на еден игран филм – АНГЕЛИ НА ОТПАД: „Овие најопшти драмски интенции, во сценаристичката практика се конкретизираат во два литерарно-филмски антипода: *цврсто и флексибилно сценарио*. Филмската историја веќе ја забележа драматуршко-сценаристичката практика на Алфред Хичкок, кој и онака деталните сценарија ги обликува во т.н. 'железна' книга на снимање, со детални упатства, според кои неговите помошници самостојно снимале одредени сцени од неговите филмови“.

Оваа теза сосема јасно, чинам, зборува за тоа дека, всушност, режијата е таа којашто е доминантен принцип, односно врвна консолидација и во естетска и во идејна смисла на еден сценаристички текст. И така тоа не враќа повторно на едно, да го наречеме, теоретско-едукативно рамниште, кое најблиску би го нарекле...



НЕОКЛАСИСТИЧКИ ДРАМАТУРШКИ ДИСКУРС

Сè повеќе режисерското мајсторство, особено во последните две децении, се усовршува. Зборувајќи конкретно за македонската кинематографија, тоа сè повеќе се доближува до нешто што претставува меѓународен критериум. Мислам дека тоа веќе им е многу јасно и на најголемите скептици, но синтагмата во поднасловот не треба да не заведува; неокла-

сицистичката ситуација, во суштина, е релевантен естетички проблем, за кој сметам дека отсекогаш постои во кинематографијата, а тоа е оној меѓу сценариото и режијата.

Конечно, се чини дека сета проблематика спаѓа во сферата на еден метафизички однос, кој, всушност, режисерите и го посакуваат. Всушност, прашањата на модерната филмска драматургија мора да ги доведеме во релација со филмот, пред сè, во неговиот однос спрема драмската литература (макар што тоа може да прозвучи и малку анахроно); и се разбира, понатаму и во неговиот однос спрема романот, кој исто толку се изменил во последните децении на последното столетие.

Во почетоките врзан за воспоставените драмски форми, филмот непрекинато стои во дослук со определени обрасци на романот, кој, пак, се развиваше заедно со него во некој чуден и, да го наречеме, амбивалентен однос, кој, пак, со неминовна дигресија и сопствено праволиниско движење, сепак, поседува и една контрастна сила насочена токму кон јадрото на литературата, поконкретно кон тие новонастанати форми на романескно раскажување.

Конечно, мислам дека овој став најдобро ќе го илустрираме со цитатот од прославениот режисер Федерико Фелини, кој на едно место во својата мемоарска книга 'Како да се направи филм' вели: „Филм – литература, тоа е заемно опстојување и наклонетост; вообичаено произлегува од недофатливата предност на исфорсираната предодреденост на едното или другото. Секое уметничко дело живее во димензии во кои е искажано да се пренесе во некој друг јазик од оригиналниот, што би значело да се избрише или дури и да се негира. Кога филмот прибегнува кон литературен текст, резултатот, во најдобар случај, е секогаш и само илустративно пренесување, кое со оригиналот се совпаѓа единствено во основните нишки; приказната, ситуацијата и ликовите. Всушност, сите тие купишта материјал појдовни текстови, ситуации што понудуваат секојдневно набљудување на стварноста или, пак, секојдневно читање печат можат изобилно и непосредно да понудат мошне богат и инспиративен материјал“.

Овие ставови денес ни се сосема јасни, бидејќи знаеме дека сценаристичкиот текст сам по себе не е тој што го создава т.н. „дигетички простор“, кој, се разбира, е потребен за определен филм; но сценариото мора тоа на некој начин да го содржи како сопствен виртуелен концепт.

Оваа постојана конфликтна позиција, од чисто теориски аспект, на сценаристичката вештина, за чудо, ѝ донесе невообичаено многу. Бидејќи одумирањето на некои драмски форми не доведе до она што посакуваме да го означиме како „антидрама“, така ни доближувањето кон романот не го доведе сценариото до форма на затворен и конвенционален облик на таканаречен „роман-хроника“. Оградувајќи се од надворешната драматика, од силната експресивност и изразито динамичкото движење, филмот веќе поодамна е на оној степен на кој веќе се наоѓаат современата поезија и таканаречениот „роман на текот на свеста“. На тој начин, и во сценаристиката мноштво шаблони на класичната драмска литература стануваат засекогаш отфрлени.

Моќта на филмот, неговиот израз, се повеќе се ориентира кон внатрешно потсвесно движење на јунакот, така што успева да го најде својот пат во синцирот на неговите емоционални доживувања. Сето ова и сценаристот нужно го свртува кон внатрешните збиднувања наспроти надворешните психолошки манифестации. Тој сега се движи во насока од сировата драматика кон сè порафинирани состојби, од случувањата кон доживувањата. Широките случувања, драмските обрти или, пак, хроничарскиот синцир на кажување, повторно, на овој начин засекогаш се отфрлени како



непотребни и драматуршки надминати, конечно, како непогодни за совршено обликување на визуелната материја.

Се разбира, на современата филмска драматургија и натаму ѝ останува она што популарно се нарекува поетско кажување, кое, се разбира, оди на сметка на досегашниот доминантен наративно-дескриптивен принцип.

Во својот развој, филмот како израз поодамна го досегна тој степен на искажување на визуелната поезија, што, впрочем, и му придаде епитет на една нова уметничка форма. Но, поезијата во филмот се искажува преку сликите, а не преку зборот. Така „визуелна поезија“ престанува да биде некоја си условна синтагма, ами токму можеби едно парадигматско означување на севкупната медиумска структура.

Потребно ли е овде да се потсетиме на прочуените сценаристи какви што беа: Жак Преврер (ДЕЦАТА НА РАЈОТ, БРЕГОТ ВО МАГЛА, ДЕНОТ СЕ РАЃА, ПОЛНОКНИТЕ ПОСЕТИТЕЛИ, ВРАТАТА НА НОЌТА, ЛЌУБОВНИЦИТЕ ОД ВЕРОНА, ИЗГУБЕНИТЕ ИЛУЗИИ, ИЗНЕНАДУВАЧКО ПАТУВАЊЕ итн.), потоа Шарл Спак (ГОЛЕМАТА ИЛУЗИЈА, НАЈДОБРИОТ ТИМ, ГОЛЕМАТА ИГРА, ЧУДЕСНИОТ ГОСПОДИН ВИКТОР итн.). Тука се и нивните пандани од преку Атлантикот, како да речеме еден нобеловец, Џон Штајнбек (ВИВА ЗАПАТА, БИСЕР итн.), потоа Далтон Трамбо со: ТРИЕСЕТИНА СЕКУНДИ НАД ТОКИО, ПОСЛЕДНИОТ ЗАЛЕЗ, СПАРТАКУС, ОСАМЕНИТЕ СЕ ХРАБРИ, ПТИЧКА НА ПЕСОКОТ итн. Потоа е тука и уште еден нобеловец, Вилијам Фокнер, за кого не може да се каже дека беше настојчив сценарист, меѓутоа некои негови работи ќе останат како парадигматски сценаристички адаптации, кои се направени со тогаш култниот холивудски режисер Хауард Хокс (ДЕНЕСКА ЖИВЕЕМЕ, ПАТОТ НА СЛАВАТА, адаптацијата на Хемингвеовиот роман ДА СЕ ИМА И ДА СЕ НЕМА, ГОЛЕМИОТ СОН итн.). Од овој сој е и еден од, веројатно, првите теоретичари на сценаристичкото мајсторство Џон Хауард Лаусон (АЛЖИР, БЛОКАДА, АКЦИЈА НА СЕВЕРНИОТ АТЛАНТИК), сценарист којшто во своите содржини настојува да обедини, се разбира најчесто попусто, некои умерени марксистички ставови и определени хуманистичко-телеолошки насоки. Оваа драматуршка алтернација, за жал, не секогаш вродуваше со посакуван резултат на естетски план. Но, затоа неговото влијание се чувствува понатаму кај низа врвни холивудски сценаристи, какви што се, да кажеме, еден Карл Формен (ТОЧНО НАПЛАДНЕ, ШАМПИОН, ПОБЕДНИЦИ).

Навистина, набројувањето на овие сценаристи може да се продолжи многу повеќе. Сепак, тоа според мое скромно мислење се имиња што создадоа определена, да кажеме, и теоретска доблест на оригиналната сце-



**ДЕСАТА НА
РАЈОТ**
(Марсел Карне,
1943/1945,
сценарио: Жак
Преврер)

наристичка компонента. Секако дека многумина од нив одамна се во антологиите на овој запоставен жанр. Сценариото како такво е и по малку судбински определено да му служи на филмот, односно да биде неговиот забораен но не и затаен, затскриен естетички корелат, се разбира доколку работите тргнат поинаку...

Кон ова антологиско набројување, кое за среќа нема свој крај, мора да го спомнам и името на прочуениот Џезаре Цаватини, кој беше сценарист на некои од најголемите дела на исто така прочуениот Виторио де Сика (КРАДЦИ НА ВЕЛОСИПЕДИ, ЧИСТАЧИ НА ЧЕВЛИ, ЧУДО ВО МИЛАНО). Неговиот концепт на сценарио беше, се разбира, тотално реалистичен, меѓутоа тука се присутни и некои ставови чијашто функционалност ќе се манифестира дури по една деценија или повеќе; да речеме, во сценаристичките опуси на Тулио Пинели, Сусо Чеси Д'Амичи, кои своето деби го имаа веќе во 1945 година во прочуениот филм на Роселини - *Рим, отворениот град*. И двајцата до крај ќе останат ненадоместливи сценаристи на Фелини (ТАЛКАЧИ, УЛИЦА, ПРОБИСВЕТ, СЛАДОК ЖИВОТ итн.).

Листата на овие сценаристички мајстори навистина е неисцрпна, макар што најголемиот дел од спомнатите веќе му припаѓаат на минатото. Но, тоа се, всушност, некои од имињата што ја изградија оригиналната филмска драматургија. На овој или оној начин, вистина е дека без нив сценаристичката практика не ќе може да се замисли. Дури и денес, нивното влијание е мошне препознатливо, со што, на некој начин, се оправдува оригиналноста на филмската драматургија, а со тоа и на самиот филмски израз во неговата феноменолошка сфера.



ЛАТЕРАЛНИ КОНСЕКВЕНЦИИ

Очекувани нови пробиви во ова подрачје се случуваат некаде кон крајот на педесеттите години. Сценариото во тоа време повторно станува еден очекуван вид естетски макрокосмос, низ кој се создаваат некои нови и неочекувани претстави за реалноста и за животот воопшто. Кога го велме ова, мислиме, пред сè, на францускиот *нов бран* и неговите автори, меѓу кои, се разбира, имаше и низа оригинални сценаристички имиња какви што беа да речеме: Ерик Ромер (ВО ЗНАКОТ НА ЛАВОТ, МОИТЕ НОЌИ СО МОД, итн.), потоа Жак Риве (ПАРИЗ НИ ПРИПАЃА НАМ, СЕЛИН И ЖИЛИ ПЛОВАТ). Конечно, тука се и бардовите на тој ист нов бран, пред сè: Франсоа Трифо (ЧЕТИРИСТОТИНИ УДАРИ, АМЕРИКАНСКА НОЌ, ЗЕЛЕНАТА СОБА). Неговиот колега, пак, Клод Шаброл има специфично искуство, кое се однесува на тесната соработка со познатиот сценарист Пол Жеоф, кој е соучесник во најголемиот дел од филмовите на овој автор. Тоа се: РОДНИНИ, КАСАП, НЕВЕРНА ЖЕНА и цела низа други, исто така, забележителни наслови, со кои Шаброл ќе успее да создаде еден сопствен стил, коментирајќи како европски Хичкок.

Можеби синтеза на овој тренд, сепак, претставуваше појавата на сценаристите исто така активни во тој период; тука, пред сè, мислиме на романсиерката Маргарет Дира (ХИРОШИМА, ЉУБОВ МОЈА), потоа Жак Кејрол (МУРИЕЛ ИЛИ ВРЕМЕ ЗА ВРАЌАЊЕ, НОЌ И МАГЛА), како и двата филма на романсиерот на литературниот тренд во Франција, Ален Роб-Грие – БЕСМРТНА, кој го режираше Жак Дониол-Валкроз и се разбира, култниот филм од тој период, МИНАТАТА ГОДИНА ВО МАРИЕНБАД. Ален Роб-Грие е француски писател кого во тоа време го сметаат за еден од авангардните во т.н. тренд на *новиот роман*. Верувам дека тој ѝ е познат и на нашата читателска публика по неговите тогаш објавени романи: *Очи*

што гледаат сè и *Љубомора*. Тоа се дела напишани кон крајот на педесетите години, отприлика кога веќе стасува и *новиот бран* во француската кинематографија.

Синтагмата „сине-роман“ понатаму ќе значи нешто што денес во теоријата го нарекуваат интертекстуализам. Неговото влијание во филмот, се разбира оставајќи ја литературата настрана, и понатаму опстојува. И повторно од драматуршки аспект, тие дури денес стануваат функционални. Меѓу другото, сега го цитирам Роб Грие, кој на едно место вели: „Не гледајќи ја структурата, а препознавајќи ја темата, просечниот гледач би можел да ми приговори дека се повторувам. Сега, меѓутоа, се случува обратното – темите малку по малку излитеа; интересот на гледачите се пренесе – а јас тоа и сакав да го постигнам – на самата приказна, а гледачот поради тоа не го губи сензуалниот контакт со сликите и звуците, кои претставуваат материјализација на темата што се одвива на екранот“.

Приближно во оваа насока би требало да се движи новата сценаристика, меѓутоа тоа, сепак, остана една индивидуална насока на авторот, чиј опус, не многу голем, и така ѝ е, за жал, многу малку достапен на нашата публика, но тоа е веќе сосема друга тема...

Колку што мене лично ми е познато, многумина денешни сценаристи ја користат неговата, да ја наречеме така – пак повторно се осмелувам да ја дефинирам - „интертекстуална“ филмска сценаристика, која, пак, на еден друг план прочуениот Ролан Барт ќе ја промовира како нова литература или како посебна медиумска структура на која, впрочем, Барт особено инсистира: „Да се каже дека се брбори. Брборење на текстот е само онаа пена на јазикот што се формира под дејството на едноставната потреба за пишување. Овде не се работи за истражување, туку за барање...“.

Впрочем, врз овие и слични ставови од глобалната сценаристичка практика досега, без оглед на најразличните пристапи кон создавање сценаристички текст, проблемите околу нивното толкување почнуваат и понатаму да се мултиплицираат. Но, опстојува мислењето, и наспроти сите теориски хипотези и разни драматуршки интенции, дека фундаменталниот проблем, всушност, лежи во тоа – како една вербализирана кодификација, што сценаристичкиот текст според својата природа, и литерарна и драматуршка, и – треба најадекватно да се трансформира во едно имажинативно ликовно дело, што, се разбира, е филм.

Наведовме низа, според наше мислење, еклатантни автори од светската сценаристичка литература, но нивниот број е далеку поголем... Овој пат не споменаваме ништо за македонската сценаристика, која во ништо не се разликува - ни во проблемите ни во односот спрема оваа компонента, а во последно време ни во постигнатиот квалитет на овој план. Останува за некој друг пат, се надевам, поаналитички да го елаборираме и овој, секако, важен сегмент на македонската кинематографија. Овде во досегашниот растеж на македонската кинематографија се работи веќе за завиден дијапазон на автори од Владо Малески до Милчо Манчевски...□



НОВИТЕ ЕЛЕКТРОНСКИ ТЕХНОЛОГИИ – ПОМОШ ПРИ РЕСТАВРИРАЊЕТО НА ФИЛМСКИТЕ МАТЕРИЈАЛИ^{(1)*} (ПРВ ДЕЛ)



Филмската уметност го одбележа дваесеттиот век повеќе од сите други уметности – а се наоѓа пред опасноста од дефинитивно исчезнување или, пак, уништување. Филмските архивисти, кои се занимаваат со проблемите на заштитата и реставрацијата на филмските материјали, и покрај сите свои напори и неспорни резултати, подолгорочно загледи во иднината, се длабоко загрижени за севкупната судбина, пред сè, на националното но и на светското филмско наследство.⁽²⁾ Тие перманентно ги преиспитуваат вистинските можности за заштита на филмските материјали, но и крајната цел на нивната работа.

1. ОГРАНИЧУВАЊАТА НА ФИЛМСКИОТ МЕДИУМ

Постојат дадености но и ограничувања на кинематографскиот медиум, кои со денешната технологија, капацитетот и бројката на работниците и институциите и специјализираните лаборатории не е можно да се премостат и совладаат. За разлика од другите архивисти, кои ги заштитуваат пишаните документи, или конзерваторите, филмските архивисти во својот работен век некои филмови ги реставрираат по два, три или пак четири пати. Тешко остварливата цел на заштитата и реставрацијата на филмските материјали, всушност, е да се продолжи можноста за добивање темелни информации, кои во себе ги носат одредени филмски дела, со задача на новите генерации гледачи, стручњаци, истражувачи и научници на ист начин да им се овозможи увид во класичните дела на филмската уметност, како што го имале тоа гледачите пред сто или педесет години, односно во времето кога делата биле создадени.

Сето она што денес филмските архивисти го преземаат во име на заштитата на филмските материјали (превентивните методи на чување, изработка на сигурносни копии, изработка на дупликати од изворниот филмски материјал, неговата реставрација и реконструкција) е, всушност, заложба за продолжување на векот на филмските материјали на нова постабилна филмска лента, барем за следните 30-50 години, се разбира зависно од условите на чување и заштита со кои секоја поединечна архивска институција располага. Истражувањата и гледиштата се насочени кон согледувањето на конечната судбина на кинематографскиот медиум и тие поаѓаат од застрашувачките проценти за уништените филмски материјали, кои говорат за 90% неповратно изгубени филмски остварувања од пионерскиот период на кинематографскиот медиум (до 1910 г.), за 50% по појавата на звукот (1927 г.), како и за исчезнување на 50% од сите филмски дела создадени по напуштањето на нитратната филмска лента и преоѓањето на сигурносна филмска лента со ацетатна подлога (во периодот од 1951 до 1954 година).

Службените податоци добиени врз база на темелно истражување, кое го спроведе Меѓународното здружение на филмските архиви (ФИАФ)⁽³⁾, укажуваат на фактите дека во архивските депоа се наоѓаат 160 милиони метри филмски материјали со нитратна подлога за која нема решение, ниту за трајно спасување ниту, пак, за преснимување врз сигурносна филмска подлога. Оваа бројка, пред сè, поради несредената состојба во некои источноевропски земји, сигурно ја надминува и бројката од 200 милиони метри филмски материјали врз нитратна подлога.

Филмските архивски институции се наоѓаат во таква финансиска положба затоа што не се во состојба да градат нови депоа, кои ги подразбираат сите потребни услови за заштита на филмските материјали врз нитратна подлога.⁽⁴⁾ Староста на заштитениот филмски материјал врз нитратна подлога, кој, главно, е над педесет или шеесет години, бара спроведување на итни заштитни мерки со изработка на нови дупликати на изворните филмски материјали на сигурносна филмска лента. Поради енорно високите суми на финансиските средства (околу една милијарда и осумстотини милиони долари до две милијарди и петстотини милиони долари), непостоењето на специјализирани филмски лаборатории и стручњаци за реализација на оваа сложена постапка на преснимување, барем за сега не е можно изнаоѓање на некое поделотворно решение за заштита на исклучително вредните дела на светското филмско наследство.

Раководителката на Холандскиот филмски музеј во Амстердам, Хус Блоткамп, на состанокот на Извршниот комитет на АЦЕ (Берлин, февруари 1999) го изнесе податокот дека во филмската збирка во нејзината институција има 7,5 милиони метри филмски материјал врз нитратна подлога. На сигурносна лента досега се преснимени околу 20% од материјалот или пак 1,5 милион метри филмски материјал. Судбината на останатиот филмски материјал е препуштена на пропаѓање, на декомпозиција на бојата и на разградување на нитратната подлога на филмската лента.

Американскиот истражувач и филмски технолог Лес Пол Робли⁽⁵⁾ го изнесе податокот дека 75% од сите снимени филмови во САД за време на немиот период на кинематографијата засекогаш се исчезнати поради непочитувањето на процедурата при трајната заштита на филмското наследство.

Постојат проценки на филмски технолози и на научни истражувачи што, исто така, звучат катастрофално и се базираат врз претпоставката дека и во следните 20-30 години, од досега сочуваното светско филмско наследство, и понатаму засекогаш ќе исчезнуваат 50% од филмското



РУДОЛФ ВАЛЕНТИНО



наследство, и тоа поради несоодветната заштита на филмските материјали врз нитратна подлога, со сè поголемото ширење на т.н. синдром вине-гар⁽⁶⁾, а дека дел од филмското наследство ќе исчезне и поради разградувањето на бојата и филмската емулзија како најосетлив дел од филмската лента.

1.1. НАПРЕДОК НА ФИЛМСКАТА ТЕХНОЛОГИЈА

Од почетокот на кинематографскиот пронајдок и произведувањето на филмската лента, пронаоѓачите и стручњациите, кои работеле на техничкото и технолошкото унапредување на овој медиум, постојано создавале нови технички и технолошки унапредувања, и тоа:

- на техничките средства за производство на филмот;
- на самата филмска лента;
- на лабораториската опрема за копирање;
- на развивање и изработка на филмските копии;
- на изработка на дупликации на изворното филмско наследство и
- на условите за прикажување на филмското наследство.

Напредокот на филмската технологија, но и свеста за потребата од чување на оригиналниот негатив и на визуелниот и на звучниот запис, доведоа до промена на недозволеното однесување во периодот на немиот кинематографски медиум во 20-тите и 30-тите години, кога копиите се правеле директно од оригиналниот негатив, а резултатот секогаш бил уништување на оригиналниот материјал.

На полето на филмската технологија, најважното откритие беше воведувањето на постапката за изработка на дупликации на изворниот филмски материјал: дубл-позитив и дубл-негатив за црно-белиот филм, како и интерпозитив и интернегатив за филмот во боја. На тој начин е овозможено копирање на филмовите без користење на оригиналниот негатив, кој се наоѓал во филмската камера за време на снимањето на одреденото филмско дело, а со тоа е избегнато и неговото непотребно оштетување. Со денешните сознанија и свеста за последиците од несоодветното користење на оригиналните негативи на одредено филмско дело, негативот би требало да се користи само при изработката на дупликатите на изворниот материјал, кој, всушност, ја овозможува изработката на копиите, како и при преснимувањето на електронските записи. Поради недостаток на финансиски средства, во голем број помали и сиромашни земји произведувачите на филмските материјали не се придржуваат на овие технички стандарди и не изработуваат дупликации на изворниот филмски материјал, и сите копии ги прават директно од оригиналниот негатив.⁽⁷⁾

Не смееме да заборавиме дека во некои земји оригиналите од негативите на сликата и звукот се уништувани откако филмските копии биле преснимени на електронски запис. Ова се случуваше до неодамна – во седумдесеттите години во САД и Англија, а во другите земји и кон крајот на осумдесеттите, па дури и во почетокот на деведесеттите. На филмска лента истовремено се снимале: документарни материјали, журнари, вести и др. Се работи, главно, за филмски материјал на 16 мм преобратна филмска лента со одвоени звучни записи на магнетофонска лента или перфолента. Нивната заштита и реставрација се многу бавни, поради лепенките со селотејп, бара голем број стручњаци, специјализирани лаборатории и големи материјални средства.

Општото културно ниво и односот спрема филмот, повторното откривање на филмската уметност благодарение на прегорната работа на



филмските архиви, реставрирањето на значајните филмски дела од светскиот филм, прикажувањето на класичните филмски дела на телевизиските мрежи низ целиот свет, сето тоа почна да го менува односот спрема филмскиот медиум, така што тој станува составен дел од националното, но и светското културно наследство. Истовремено се менува, иако постапно, и односот на продуцентите спрема филмските материјали.

2. ВИДЕОТЕХНОЛОГИЈАТА И РАЗНИТЕ ГЕНЕРАЦИИ ЕЛЕКТРОНСКИ ЗАПИСИ

Во 70-тите години, на полето на аудиовизуелните медиуми се случи нов важен настан – доаѓа до широка примена на електронската видеотехнологија, и тоа со воведување на *видеорекордерите* (video recorder⁽⁸⁾ и pre-recorder cassettes) и со изумот на видеокасетите, кои се независни од телевизиската програма и се телекинирани на модерна и квалитетна опрема. Се отвора нов пазар за домашна забава (*домашно видео*). Следниот чекор во напредокот на електронските медиуми е појавата и брзото напредување на *кабелската телевизија* (cabel television), која има подобар квалитет од сите *телевизиски мрежи стационирани на земја* (terrestrial broadcast), што во програмските натпреварувања со гломазните национални телевизиски куќи води кон повторно откритие и енормно користење на филмските архивски материјали, за континуирано произведување и задоволување на потребите на кабелската програма.

Брзиот развој на меѓународниот телевизиски пазар води кон глобализација во дистрибуцијата на филмовите (global distribution of films) на видеото или, пак, за прикажување на домашното видео. Со појавата на видеодискот⁽⁹⁾, со подобриот квалитет, како и со подобриот пренос на сликата и звукот, електронската технологија прави уште еден чекор кон создавање оптимални вредности во преносот на квалитетната слика и звук. Желбата за поквалитетна репродукција на аудиовизуелните записи на пазарот на видеото за домашна употреба се зголемува, заедно со желбата за подобра презентација на филмовите во киносалите, во кои се прават напори да се прикажуваат што поквалитетни копии, при што се воведува дигитален звучен систем (Dolby). Доаѓа до натпревар меѓу класичното прикажување на филмовите и прикажувањето по пат на електронски медиуми.

Сето ова ги подига нивото и квалитетот на заштита на филмскиот материјал, затоа што само со квалитетен изворен материјал, квалитетна лабораториска обработка и подобри преноси на електронските медиуми е можно да се задоволи овој општ тренд кон поквалитетна слика и звук. Ова ја подига свеста не само на филмските архиви туку и на произведувачите на филмот, доведува до нивни поинаков однос спрема филмскиот материјал, а во последниве години, за што наведувам и податок, доаѓа и до создавање на специјализирани филмски архиви кај филмските студија, големите американски продуценти и дистрибутери.

Овој натпревар меѓу електронските медиуми и филмската индустрија во американската кинематографија, во последниве дваесетина години, резултираше со снимање филмови со големи продукциски и финансиски побарувања, т.н. мегахитови. Секоја премиера, покрај огромните пропагандни кампањи, истовремено претставува и аудиовизуелен настан, кој подразбира и употреба на синемаскоп со стереофонски звук, со спектакуларни визуелни и звучни ефекти. Во оваа насока се продолжува и со создавање нови облици на дигиталната технологија и телевизија со висока ре-



золуција (digital и high definition televisions), која пред 15-ина години се појави на американскиот, но и на европскиот пазар. Најпрвин е користена за специјални ефекти во големите филмски проекти, како и за телевизиските реклами и програми. Техниката на пренесување на филмскиот запис врз електронски запис (телекинирање) постои веќе 30 години од примитивната фаза, но со текот на времето обете технологии се развиваат паралелно.

3. РЕСТАВРАСИЈА НА ФИЛМСКИТЕ МАТЕРИЈАЛИ СО ПОМОШ НА ДИГИТАЛНИОТ МЕДИУМ ⁽¹⁰⁾

Реставрацијата и реконструкцијата на филмот, со употреба на електронскиот медиум, се случуваат на микро ниво каде што се користат предностите на дигиталниот систем за реконструкција на поединечниот филмски квадрат (frame). Дигиталното реставрирање на филмскиот материјал започнува со скенирање ⁽¹¹⁾, односно со исчитување на деловите од филмските сликички, на филмскиот квадрат, при што се изработува дигитален видеозапис. Таквата видеокопија (електронскиот запис), со помош на посебно осмислен софтвер, се реставрира во работна компјутерска станица и потоа се вршат сите можни подобрувања (додавање боја, изострување на сликата, смирување на треперењето на сликата и сл.) или, пак, се врши отстранување на дополнително уфрлените неоригинални делови на филмскиот запис (механичките оштетувања, гребнатинките, ископираната нечистотија и сл.). Дури тогаш се доаѓа до новиот дигитален запис, кој се складира во одделот за дигитализирани подвижни слики (digital image store). Преку филмскиот рекордер, тој се пренесува на филмската лента.

Шематското прикажување на дигитално реставрираниот филмски материјал се прикажува на овој начин:

- филмска сликичка (the film image) – компјутерска машина за електронско читање и пренесување на подвижните слики (film scanner) – база на податоци за дигитализираните подвижни слики (digital image store) – работна станица за пресметување (work station) – база на податоци за дигиталните подвижни слики (digital image store) – филм-рекордер – филмска лента (филм) ⁽¹²⁾.

Филмската лента што се користи на крајот од процесот е негатив, црно-бел или во колор, а филмската копија и понатаму се изработува на класичен начин со помош на фотохемискиот процес во филмската лабораторија.

Дигиталната телевизија овозможи копирање и пренесување на електронските записи во голем број, но притоа да не доаѓа до губење на квалитетот на записот, што, пак, не беше можно со аналогниот систем. Скенирањето (scanning) е процес на пренесување на филмскиот, звучниот и сликовниот запис на дигитален видеозапис, кој може да се употреби за телевизиско прикажување, како основа за работа со посебни ефекти или за дублирање без оштетување. Во прво време, секое скенирање било на ниво на телевизиско емитување, а тоа е 525 или 625 линии и 720 евидентирани пиксели (individual picture cell elements) – најмал елемент со контролирана боја и острината во видеосликата или во компјутерската графика. ⁽¹³⁾ Европската телевизиска сликичка се состои од 450 000 пиксели.

Телевизијата со висока резолуција (High Definition Television-HDTV) ⁽¹⁴⁾ користи многу поголем број пиксели по една линија, па според тоа и зголемен број линии. Најголемата резолуција што е денес во употреба е околу 4 000 пиксели по линија, преку целата ширина на сликата, а тоа е соодветно на максималната резолуција на најновиот негатив на 35 мм филмска лента во колор на Eastman Kodak.



3.1. ПОДАТОСИ СПОРЕД КОИ СЕ ВРШИ УВИД ВО ЕКОНОМИЧНОСТА, ВРЕМЕТО НА РЕСТАВРИРАЊЕ И ЧИНЕЊЕТО НА ОПРЕМАТА ЗА ДИГИТАЛНА РЕСТАВРАСИЈА НА ФИЛМСКИОТ МАТЕРИЈАЛ

За да можеме да ги согледаме можностите на дигиталната технологија и опрема што постојат денес на пазарот, а со кои се остваруваат многу добри резултати во дигиталното реставрирање на филмскиот материјал, потребно е да се повтори дека истакнати и признати стручњаци на компанијата Eastman Kodak и истражувачи од многуте институти низ Европа и Америка, врз основа на научно утврдени експерименти, заклучиле дека филмскиот квадрат од современиот 35 мм формат, Academy color негатив, бара резолуција од 4 000 пиксели, решени хоризонтално во видеозаписот, за да можат да се решат сите информации што тој во себе ги носи.

3.1.1. ПРАШАЊЕТО НА РЕЗОЛУСИЈА

Повеќегодишното научно истражување, со помош на голем број научници од други истражувачки институции во Англија и Соединетите Американски Држави, доведува до сознанија дека во киносалите гледаме филмски копии со резолуција од 2 000 пиксели. Ова значајно истражување за иднината на дигитално реставрираните материјали го презентира во Стразбур во февруари 1998 година, на веќе спомнатиот симпозиум „Улога-

Резолуција во пиксели

Постојни системи	Максимална резолуција на возмојниот простор на сликата (pixeli)	Резолуција на форматот 1,75:1 висина x ширина	Вкупно пиксели милиони
Системи за скенирање (scanning sistems)			
Cineon normal frame	3112 x 4096	2304 x 4096	9,44
Cineon Vistavision scan	6224	6224	25,49
Klone Scanner	3072	2300	9,42
Photo-CD	2048 x 3072	1728 x 3072	5,31
EC Square pixels/ Eureka	1525	1152	2,24
Sony, SMPTE	1080	1080	2,07
ATRC US 1050 HD	960	720	1,38
CDI	560	432	0,33
CCIR 601/EC line	576	432	0,31
CCIR 601/US 525 line	486	365	0,26
VGA, Word proc. screen	480	360	0,23
VHS	328	246	0,11

та на новите медиуми во реставрирањето на филмското наследство", филмскиот реставратор и научен истражувач Пол Рид⁽¹⁵⁾, од Лабораторијата Сохо во Лондон.

3.1.2. РЕЗОЛУСИЈА ВО ПИКСЕЛИ

Овој табеларен приказ открива дека постојните дигитални системи за скенирање се во состојба целосно да ги спроведат сите облици на реставрирање на филмските материјали. По молба на претставниците, главно на раководителите на националните филмски архиви и раководителите на одделите за заштита и реставрација на филмските материјали од 50-ина земји, Пол Рид го умножи и го раздели ова, за прв пат презентирано научно истражување, кое отвора нови посветли моменти кога станува збор за примена на дигиталната технологија во реставрирањето на механички тешко оштетени или избелени филмски материјали, од кои, на пример, е сочувана само една боја.

Стандардот за телевизиско прикажување од 720 пиксели долж хоризонталата е наполно друга категорија, за разлика од резолуцијата, која е потребна за филмските материјали. Главното откритие на ова научно истражување е дека филмските материјали снимени на постар филмски материјал, особено во немиот период и во периодот до четириесеттите години на кинематографскиот медиум, бараат многу пониска резолуција од филмскиот материјал снимен на филмска лента во колор, особено по шеесеттите години.

Особено тежок и можеби најзначаен дел од научното истражување на Пол Рид е утврдувањето на резолуцијата за одредување на филмскиот материјал. Тоа досега е најзначајниот и *најголемиот придонес во научното истражување на можностите за што поуспешно користење на дигиталната технологија во реставрирањето на филмскиот материјал*, за краток временски период, со многу поевтина опрема, но и со одредени финансиски средства, кои треба да се обезбедат за реставрирање на филмскиот материјал. Филмските архивисти за прв пат се соочија со ова ново научно откритие, кое наполно ги менува досегашните стручни мислења за резолуцијата на материјалот од одредени периоди на кинематографијата.

Научниот истражувач и филмски технолог Пол Рид⁽¹⁶⁾, кој доаѓа од филмската струка и кој низа години работел во филмските лаборатории на унапредување на филмската технологија, за разлика од други истражувачи, кои во своите истражувања поаѓаат од електронските медиуми кон филмскиот медиум, во сопствените истражувања секогаш поаѓа од стојалиштето како да им се помогне на сочуваниите филмски материјали во примената на новите електронски технологии. Таквиот приод кон проблемот на примената на дигиталната технологија во реставрирањето на филмските материјали најдобро се гледа од неговото научно истражување, според оценките на многумина истражувачи, револуционерно според добиените резултати, кое има непроценливо значење за реставрирањето на филмските материјали со помош на дигиталната технологија.



3.1.3. ПОТРЕБНИ РЕЗОЛУСИИ ВО ПИКСЕЛИ ЗА ОДРЕДЕНИ ФИЛМСКИ МАТЕРИЈАЛИ

Претставувајќи ги овие охрабрувачки податоци кога станува збор за поголема можност во користењето на дигиталниот медиум во реставрира-

њето на филмските материјали во скоро иднина, Пол Рид ги изнесе овие бројки со многу прашалници, без оглед на темелните истражувања и научни проверки на другите научни институции и стручњаци на ова поле. Не постои едноставен научен метод со кој точно и прецизно би се утврдило кои се резолуциите што се потребни за адекватно пренесување на одредени филмски ленти, произведени во минатите 105 години откако постои кинематографскиот медиум, во електронски медиум. Сите познати стручњаци на симпозиумот во Стразбур во 1998 година, а меѓу нив и светски признатите и заслужни истражувачи како Ноел Дезмет од Кралската кинотека во Брисел, Мајкл Френд од Центарот за реставрирање при Американската филмска академија и многумина други, ги прифатија веќе спомнатото истражување и подолу наведената табела, која е плод на тоа долготрајно истражување, како веродостојни и како пресвртница во понатамошните размислувања и истражувања, кои ќе ги зближат филмот и дигиталната технологија.

Овие податоци за прв пат јавно презентирани пред филмските архивисти отворија жива расправа и ги променија нивните досегашни гледишта за целосната достапност на дигиталната технологија во реставрирањето на филмските материјали. Големо изненадување предизвикаа *малите резолуции на одредени филмски ленти во колор*, на пример, Technicolor (1000), како и рачно боените филмови од немиот период на кинематографијата (1140). Ова научно истражување ќе им помогне на архивистите, но и на другите истражувачи и специјалисти, да ги премостат сегашните состојби на наполна неможност за примена на дигиталната технологија во реставрирањето на филмските материјали.

Потребни резолуции во пиксели за одреден филмски материјал (проценка)

Филмски систем и големина на квадратот	Потребни резолуции висина x ширина во пиксели	Вкупно пиксели во милиони
35 mm Eastman Colour Academy frame 1997	2057 x 3656	7,52
35 mm Eastman Colour full frame 1997	2664 x 3656	9,74
35 mm Eastman Colour Vistavision 1997	3456 x 6144	21,23
35 mm Technicolor Academy frame (print) 1950	1000 x 1750	1,75
35 mm Black&White нитратен негатив Academy 1935	2057 x 3656	7,52
35 mm Black&White нитратна копија Academy 1935	2057 x 3656	7,52
35 mm Black&White нитратен негатив 1920	1140 x 2000	2,28
35 mm Black&White нитратен негатив 1915	1140 x 2000	2,28
35 mm Prussian Blue тониран квадрат 1925	761 x 1354	1,03
35 mm Cinecolor (двобојна) копија Academy 1940	1000 x 1750	1,75
35 mm Eastman Colour 1997	900 x 1575	1,40
35 mm Ektachrome EF News Film	761 x 1354	1,03
16 mm Eastman Color копија 1960	761 x 1354	1,03

3.1.4. СКЕНИРАЊЕ НА ФИЛМСКИОТ МАТЕРИЈАЛ

Во практика, многу мал број телевизиски куќи, особено во помалите земји, имаат софистицирани телекина⁽¹⁷⁾ поради нивната енорно висока цена, а бројката на оние филмски архиви што имаат телекино е занемарлива. Тоа е главната причина што телекинирањето ретко или воопшто не се користи при поправањето на филмската слика при пренесување на електронски запис. Многу почесто се користи која било друга технологија што се наоѓа на дискот, за да се создаде резултат што ќе биде многу повеќе налик на филмската слика каква што е денес.

Кога се работи за филмско дело на црно-бела филмска лента, тогаш со вакво користење на телекино не може да се направи голема штета. Меѓутоа, употребата на овој метод и телекино се ставаат под прашање кога станува збор за електронско копија на виражирани и тониран филмови.⁽¹⁸⁾ За специјалистите што работат на телекината би требало да се воведат нова едукација и да се воспостави нова прецизна процедура, затоа што остварувањето на вредноста на колорот со помош на современите телекина не е можно без таква подготовка и додатно образование.

Флексибилноста на новите системи за електронско пренесување на филмската слика има големи можности во досегнувањето на контрастот, прекривањето на оштетувањата, како и делотворни програми за отстранување на гребнатинките, воспоставување на потребниот баланс на бојата, со помош на постапката на т.н. мокра порта (wet gates) и овозможува квалитетна телевизиска реставрација на филмскиот материјал многу поуспешно од класичните фотохемиски методи. Големата загуба во заштитата и реставрацијата на филмските материјали произлегува од фактот дека во филмските архиви не се свесни за *можностите на современите телекина* во реставрирањето на филмските материјали, така што голем број избледени филмови од периодот на педесеттите и шеесеттите години остануваат нереставрирани, а некои поради тоа никогаш и не се прикажани.

Позната е високата и недостапна цена за реставрирање на еден избледен долготражен игран филм, со употреба на дигиталната технологија, така што филмските архиви често не можат ни со вкупниот петгодишен буџет да реставрираат еден долготражен игран филм. Филмските архиви би требало многу повеќе да соработуваат со националните телевизиски куќи, со специјалистите за телекина, кои се обучени за реставрирање на филмскиот материјал. На тој начин, барем би се добил квалитетен електронски запис со сите потребни коректури. Со оваа постапка, единствено не е можно да се врати загубената резолуција на филмската слика.

Од наведената табела се гледа какви се можности имаат одредени системи за скенирање. Треба да се има на ум дека повисоката резолуција на филмската слика бара повеќе време за скенирање. Genesis, Cinespeed – скенерите на американската компанија Eastman Kodak, можат да ги скенираат најпроблематичните филмски квадрати со резолуција што бара 20 секунди за скенирање на еден квадрат. Само за скенирање на долготражен игран филм со ваква резолуција, потребно е време од 60 000 минути или 1000 часови (41,6 денови ако се има предвид дека би се работело 24 часа на ден).

Пониските резолуции се побрзи и еден од најпрактичните и најбрзите скенери е *системот Spirit*, во производство на Philips, со кој може да се скенираат 6 квадрати во секунда при резолуција од 2000 пиксели. На долготражен игран филм со должина од 90 минути, за скенирање се потребни 6 часа работа, но и многу повеќе ако корекцијата се изведува надвор од овој систем. Треба да се напомене и тоа дека класичните филмски копири се многу побавни од овој систем.



3.1.5. РЕСТАВРАСИЈА НА СКЕНИРАНА СЛИКА

Кога филмскиот квадрат ќе се скенира, добиваме дигитален запис, кој се дополнува од дигиталната база на податоци (digital image store) на дискот или лентата. Во оваа фаза од работата, базата на податоци е во форма на дигитален мастер. Со употреба на компјутерската работна станица (computer work station), со базата на податоци може да се манипулира така што специјалистот или, пак, операторот на телекиното може да изврши корекција на избледениот дел од филмскиот материјал, да го подобри контрастот на сликата, да ги отстрани гребнатинките и ископираната прашина на подлогата и на резолуцијата каде што е софтверот. Неколкуче постојни софтвери (Cineon, Domino, Illusion, Inferno, Matador) се создадени со цел да се задоволат потребите за специјални ефекти при снимање во филмското производство и телевизиските програми. Ниту една од овие програми не е изработена за потребите на архивското реставрирање, но затоа, пак, многу од нив имаат карактеристики што го овозможуваат тоа.



3.1.6. ПОВТОРНО ВРАЌАЊЕ НА ФИЛМСКАТА ЛЕНТА

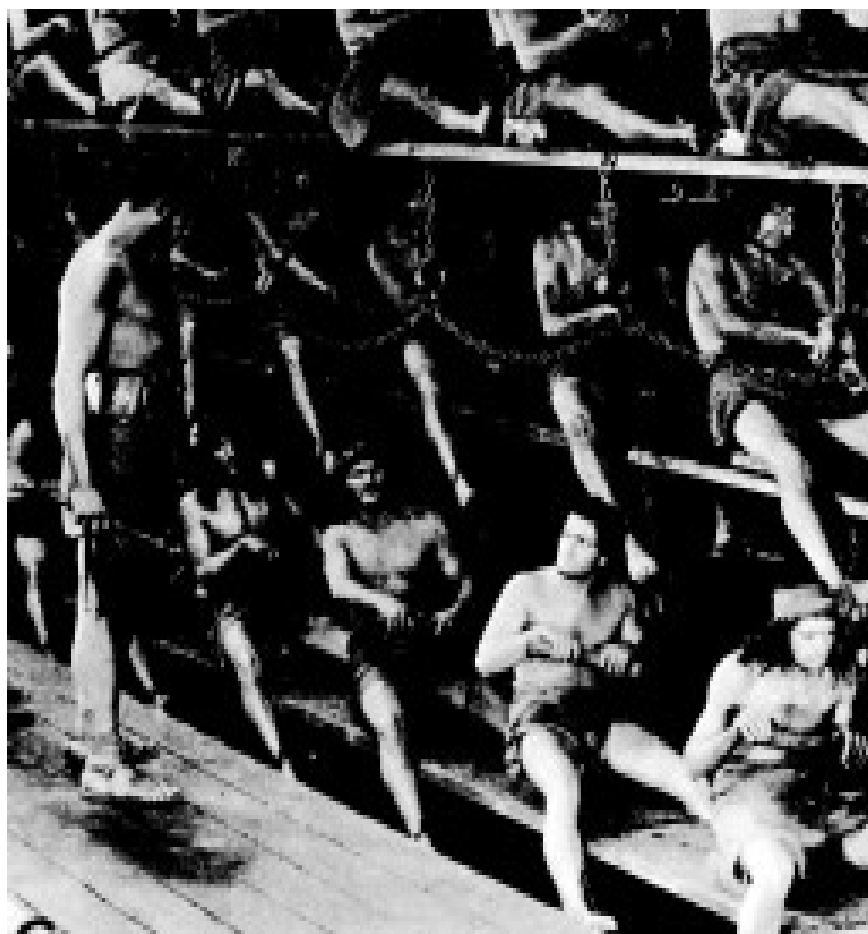
Кога е извршена корекција на базата на податоци, таа повторно се преснимува на филмска лента, и тоа на неколку подлоги со различна резолуција. Може да се употреби и оригиналната резолуција, која е скенирана од филмската лента или, пак, може да се употреби и друг софтвер, кој ќе ја подобри резолуцијата со дуплирање на бројката на линиите. Најголемата резолуција што може да се постигне со преснимување на филмската лента е приближно еднаква на онаа современа филмска лента на Кодаков 35 мм филм. Според мислењето на истражувачот Пол Рид, единствено прифатлив видеоуред за снимање на дигитален запис на филмска лента е (recorder) - the Solitaire III, чија цена е 150.000 англиски фунти, на кој му се потребни 18-40 секунди за да пресними еден квадрат од 35 мм филм во колор, 10 секунди за црно-бел филм, додека најбрз рекордер на пазарот е Cineon Lightning II, за кој е потребен ласер, кој чини 750.000 американски долари и на кој му се потребни 10 секунди за преснимување на еден квадрат филмска лента во боја. Секако дека треба да напомниме дека должината на еден долготражен филм е 90 минути, што е, пак, 5400 секунди или 129600 квадрати. Обработката на еден долготражен игран филм со овој најбрз ласерски рекордер трае околу 360 часа (или 45 работни денови).

3.1.7. СЕНА НА ДИГИТАЛНАТА РЕСТАВРАСИЈА

Цената на дигиталната реставрација на филмските материјали, како и динамиката на производство на севкупниот процес на реставрирање, се основната и барем засега нерешена причина зошто филмските архиви не можат да му пристапат на реставрирањето на долготражните играни филмови, туку се реставрираат само фрагменти или филмови со должина најмногу до 10 минути. Во Лондон, цената за скенирање на еден квадрат од 35 мм филм во дигиталната база на податоци и повторно преснимување на филмска лента изнесува 2 англиски фунти или малку повеќе, но до пред две години изнесуваше 10 фунти. Работата на работна станица на која се вршат корекциите е скап процес и чини 500 фунти за еден час работа. Дури

и најдобро обучениот специјалист не е во состојба да направи повеќе од 5 квадрати во една секунда при преснимување на филмската лента (output). Само како споредба, ќе кажеме дека цената би била поволна кога би се намалила од 2 на 0,30 фунти по еден квадрат, што би било блиску до цената на севкупниот процес на реставрирање по пат на фотохемискиот метод.

Пол Рид им нуди на филмските архиви една друга солучија што тие тешко ја прифаќаат, а тоа е да се оди на скенирање со резолуција на телевизиско емитување (720 пиксели), дуплирање на бројката на линиите во пренесувањето на филмската лента со употреба на софтвер што го овозможува тоа, што значи на околу 1500 пиксели по линија, така што цената би била две фунти по квадрат за целата процедура, или 48 фунти по секунда или 100 фунти по метар. За долготражен игран филм со просечна должина од 2800 метри, тоа изнесува 280.000 фунти. Следуваат уште и трошоци за развивање на негативот, изработката на интерпозитивот и интернегативот и копијата на филмот, со трошоци од 35.000 до 55.000 германски марки. Колку за споредба – да ги повториме веќе наведените податоци дека класичната реставрација со фотохемиска постапка (изработка на нов интерпозитив, интернегатив, нулта, корекциска и сигурносна копија) изнесува до 55.000 германски марки.



БЕН ХУР
(Фрег Нибло,
1926)

3.1.8. ВИД ФИЛМСКА ЛЕНТА, КОЈА СЕ ОШТЕТУВА ПРИ ПРЕНЕСУВАЊЕ НА ДИГИТАЛЕН ЗАПИС НА ФИЛМ

Дигиталната лента што се користи при пренесувањето на коригираниот дигитален запис на филм е негатив во боја или, пак, црно-бел негатив, а рекордерите со побавна експозиција користат осетлив негатив, кој се користи при снимањето на филмот (camera film stock).

3.1.9. РЕСТАВРАСИЈА НА ИЗБЛЕДЕНИТЕ КОЛОР ФИЛМОВИ

Доколку дојде до избледување на оригиналниот негатив, а немаме интерпозитив или квалитетна копија со фино зрно во добра состојба, не е можна примена на реставрирање со употреба на фотохемиски процес, па резултатот ќе биде истоветен со избледениот оригинален негатив. Со квалитетни дупликати на изворните филмски материјали можно е, се разбира со помош на фотохемискиот метод и со извонредна стручност, да се постигнат резултати што се речиси еднакви на оригиналот⁽¹⁹⁾. Доколку едната боја е напoлно исчезната, тогаш фотохемиската постапка не може да помогне во реставрирањето на филмскиот материјал туку само методот со дигитално реставрирање.

Дигиталната реставрација на избледените колор филмови е доста делотворна. Послабата избледеност може едноставно да се коригира и на телекино. Ако се работи за веќе споменатиот *скенер Spirit*, не е потребно дополнително доработување во работната компјутерска станица. Поизбледен филм, во кој е избледена една или, пак, целата боја, бара многу сложена работа и применување на софистицирани софтвери, како што се *Inferno* или *Domino*, додека бојата му се враќа на филмот квадрат по квадрат. Соработката со специјалистот во работната компјутерска станица или во телекиното е исклучително важна, затоа што без специфицирани задачи на реставрирање на филмските материјали и прецизни (20) упатства за корекциите и квалитетот на бојата што мора да се постигне, тој може да ги реставрира двобојните филмови од дваесеттите години, така што тие ќе наликуваат на современите филмови работени на колор филмска лента на Истман.

4. ДОСТИГНУВАЊА И ОГРАНИЧУВАЊА НА ФОТОХЕМИСКИОТ МЕТОД НА РЕСТАВРИРАЊЕ НА ФИЛМСКИТЕ МАТЕРИЈАЛИ

Филмските архиви, филмските архивисти и реставратори, во последните години, почнуваат да ги реализираат своите стремежи во реставрирањето и реконструкцијата на филмските дела, особено од немиот период, да остваруваат такви резултати така што тој нов реставриран филмски материјал сосема ќе го доближат до основните изворни карактеристики.

4.1. ПОДОБРУВАЊА НА ТЕХНИЧКАТА И ТЕХНОЛОШКАТА ПРИРОДА НА ФИЛМОТ

Подобрувањата остварени во последните години, во целокупниот процес на реставрирање на филмските материјали, особено покажаа значајни и видливи резултати во фотохемискиот метод, и тоа со изработка на нови дупликати на изворните материјали со битно подобрен квалитет и со употреба на:



- подобрени машини за копирање;
- посебно постапно копирање (step contact);
- мокро копирање (wet gate printing);
- подобар квалитет на нови филмски ленти за снимање и развивање;
- поквалитетни леќи за оптичко копирање и
- нови можности што ги овозможува дигиталната технологија.

Ова се, всушност, помошните средства што на филмските архивисти и реставратори би требало да им овозможат од оригиналните негативи, кои се во лоша физичка состојба, да го извлечат максимумот, да ја подобрат нивната состојба и да ја овозможат нивната трајна заштита, но и нивната презентација во вид и на начин на кој се презентирани во времето кога биле создадени (почитување на форматот, брзината и структурата на визуелниот запис). Филмските архивисти под поимот заштита (preservation) на филмските материјали го подразбираат преземањето на сите достапни и познати методи на заштита и реставрација, чија цел е што подолго задржување на сите информации, кои во себе ги носат оригиналните негативи од визуелните и звучните записи.

Во реставрирањето на филмските материјали, особено кога се работи за понов филмски материјал снимен од педесеттите до седумдесеттите години, филмскиот архивист, покрај својата стручност, знаење, успешната реконструкција на старите методи на рачна изработка на бојата, машините за лабораториска обработка и копирање на филмскиот материјал од немиот период на кинематографијата, често наидува на непремостливи потешкотии. Доколку оригиналниот негатив на одредено филмско дело во колор не е чуван во три сепарации а колорот е избледен, невозможно е со класичниот фотографскохемиски метод да се поврати колорот, па според тоа таквиот филмски материјал пропаѓа без можност да се запре процесот. Ако филмската лента е полна со тешки механички оштетувања, длабоки гребнатини, исечена поради нестручно копирање или проектирање, не е можно да се реставрираат сите информации што филмот ги имал во изворниот облик.

4.2. ОГРАНИЧУВАЊАТА И ДОЛГОГОДИШНАТА ПАСИВНОСТ НА СИСТЕМОТ НА ФИЛМСКИТЕ АРХИВСКИ ИНСТИТУСИИ

Вистината за која се свесни сите филмски архивисти и реставратори на филмот, наспроти зголемената грижа за условите на трајната заштита на филмскиот материјал и повнимателното ракување со филмските материјали, е: ограниченоста на фотографскохемискиот метод за реставрирање на филмските материјали, нестабилноста на филмскиот медиум и вкупните резултати од заштитата и ракувањето со филмските материјали со години наназад.

Најчести но и незаобичолни проблеми во заштитата на филмските материјали се:

- остатоците и лошите резултати од разни хемиски постапки;
- постапната контаминација на филмските материјали;
- разградувањето на филмските материјали;
- раздвојувањето на емулзијата и
- губењето на густината, особено во црно-белите филмови.

Филмските архивисти многу малку можат да влијаат врз судбината на филмските материјали, особено ако со закон не е решено прашањето на трајна заштита на оригиналните негативи на сликата и звукот во филмските архивски институции. Кога ќе го добијат на чување филмското нас-



ледство, тие ги наследуваат и сите горенаведени проблеми. Најчесто, материјалот го добиваат во толку лоша физичка состојба така што од нив се очекува да пронајдат волшебни решенија и на филмовите да им ги вратат нивните првобитни карактеристики. Филмските материјали што доаѓаат во филмските архивски институции обично се толку стари, така што во човечкиот живот нив би ги споредиле со зрелото доба, а на филмските архивисти единствено им преостанува да бидат добри дијагностичари, кои со големо задоцнување ќе преземаат успешни методи на „лечење“ на филмските материјали.



ДЕСЕТТЕ БОЖЈИ
ЗАПОВЕДИ
(Сесил Б. Де
Мил, 1923)



За нестабилноста на филмските материјали и медиум во целост, потребно е перманентно да се потенцираат прецизните податоци, кои со десетлетија им се познати на филмските архивисти. Сепак, со години не се преземани соодветни мерки на заштита на филмските материјали. Во овој контекст, повторно ќе утврдиме:

1. Веќе во 1913 година филмските стручњаци биле свесни за разградбата (декомпозицијата) поради хемискиот состав на нитратната подлога;
2. Пет години по воведувањето на трицетатната сигурносна подлога (во половината на педесеттите години) се појавува синдромот винегар, односно разградувањето на ацетатната подлога како незапирлив процес;
3. За оваа појава сериозно почнува да се расправа на собирите на филмските архивисти дури во почетокот на деведесеттите години;

4. За помалку од десет години по воведувањето на негативот во колор на Eastman Kodak, проблемот на губењето на бојата, исто така, станува реалност;

5. По дваесетина години од употребата на магнетните звучни записи, станува јасно дека тој запис се брише и се губи;

6. Сите подлоги на кои се наоѓаат или трајно се заштитуваат филмските материјали за релативно краток временски период ги губат основните карактеристики, се разградуваат;

7. Покрај другите заклучоци, останува прашањето: зошто дури од почетокот на деведесеттите години синдромот винегар, конечно, го добива заслуженото внимание поради уништувањето на филмските материјали, кога оваа појава е идентификувана уште во половината на педесеттите години?

8. Дали некои филмски архиви не се предочна основани?

9. Дали свеста за нестабилноста на записот на сликата, но и важноста од трајна заштита на филмскиот медиум не се предолго омаловажувани и од страна на филмските архивски институции?

Природата на филмскиот материјал е аналогна, механичка и е битен дел од хемискиот состав, така што сето тоа ги одредува многуте ограничувања на овој медиум. И покрај сите свои ограничувања, фотохемиската филмска фотографија е сè уште *врвен медиум за снимање на вистината*, особено во делот што го нарекуваме уметнички аспект на кинематографијата, односно кинематографски филм. Аналогната природа на фотографската репродукција претпоставува низа неизбежни преноси (филмска и фотографскохемиска репродукција, зависно од квалитетот на филмската лента, квалитетот на оптичките инструменти за време на снимањето и обработката на филмските материјали, механичките делови во машините што ги запишуваат но и ги репродуцираат сликата и звукот, хемиските аспекти на снимањата, копирањата и развивањата), кои создаваат ограничувања, кои, пак, неминовно влијаат врз квалитетот на репродукција, која, пак, е остварлива во фотохемискиот процес на системот.

Заштитата на филмските материјали, како севкупна дејност на еден филмски архив, се состои од низа мерки и методи и воедно ги подразбира и превентивните мерки на заштита и чување на филмскиот материјал⁽²¹⁾, реставрирањето и реконструкцијата на филмскиот материјал. И покрај тоа што целта на овој напис не е разгледување на одредени сегменти од заштитата на филмските материјали, неопходно е да се истакне дека највисоката цел што филмските архивисти и реставратори при работата мора постојано себеси да си ја поставуваат е:

- повторно создавање на интегралната верзија на филмот со сите карактеристики што филмот ги имал во својата оригинална верзија,

- најголема верност кон оригиналниот негатив на филмското дело.

Остварувањето на така поставената задача за заштита на филмскиот материјал бара од филмските архивисти и реставратори познавање на историјата на филмот, на одреденото филмско дело и контекстот во кој тоа е создадено, целосно познавање на медиумот на филмот, истражувања, технички и лабораториски експертизи и соодветно донесување одлуки⁽²²⁾.

5. ФОТОГРАФСКОХЕМИСКА И ДИГИТАЛНА РЕСТАВРАСИЈА⁽²³⁾ – СУБЈЕКТИВНИ МЕТОДИ

Процесот на дигитално реставрирање е бавен, исклучително скап и засега методот за реставрирање е достапен само за американските фил-



мови од голема комерцијална вредност, особено за филмовите од продукцијата на Дизни. Европските филмски архиви се во можност на овој начин да реставрираат само делови од филмови или, пак, кратки филмови од пионерскиот период на кинематографијата. *Во Европа, до крајот на 2000 година, со примена на дигиталната технологија, не е реставриран ниту еден долготражен игран филм.*

Од крајот на 1998 година, единствено во *Шведскиот филмски институт* започнува да се комплетира потребната опрема и да се обучуваат стручњаци за примена на овој вид реставриран материјал.⁽²⁴⁾ Проблемите на реставрираниот филмски материјал, кои се однесуваат на ископираната нечистотија во негативот, на длабоките гребнатини на филмската лента и на другите видови физички оштетувања на емулзијата, преку фотохемиска постапка се решава со прекривање (mask) на оштетувањата, по пат на лабораториска постапка на пренесување на нова филмска лента.

Решенијата во реставрирањето на филмските материјали што ги дава дигиталната технологија се случуваат вон филмскиот квадрат. Со скенирање, записот на сликата се пренесува во дигиталната база на податоци, а потоа во работната станица по реставрирањето се создава нова дигитална база на податоци, која потоа се враќа на филмската лента. Ако е потребно, во исто време, загубените битни податоци во деловите на визуелниот запис може да се заменат со податоците што постојат во другите делови на сликата или во филмските квадрати што се наоѓаат покрај одреден квадрат на филмот.

Наведените електронски процеси на *полуавтоматско дигитално реставрирање*⁽²⁵⁾ се процеси за отстранување и додавање, затоа што со нивна помош се стреми да се замени но и да се надомести информацијата во одреден дел на филмскиот квадрат. Компјутерската програма, *софтвер*, е така изработена што ја изолира точката, која ја препознаваме како ископирана нечистотија на негативот и ја заменуваме со пресметаниот просек на густината и видот на бојата од колористичната заднина, односно пикселите што го опкружуваат тоа место во филмскиот квадрат. Ваквата работа на реставрирање на филмските материјали и употребата на компјутерските програми бараат постојана контрола, поддршка но и стручно мислење на филмските архивисти. Сега се создаваат нови тимови, не само од филмски архивисти, лабораториски стручњаци и филмски технологи, туку и од филмски архивисти и оператори од компјутерските станици.

Поради недефинираните компјутерски програми, *неможностите за документирање на преземените компјутерски операции* во реставрирањето, дигиталната технологија во реставрирањето на филмските материјали се користи со филмски копии како со почетни материјали од кои се врши исчитување на податоците и пренесување по пат на скенирање (film scanner) во дигиталната база на податоци (digital image store). Засега, не постојат можности за негова примена во санирањето на оштетувањата или, пак, при губењето на бојата на оригиналниот негатив.

Реставрацијата на филмските материјали, особено на филмските материјали во колор, секогаш е подредена на субјективноста на филмските архивисти и реставратори, особено кога не е сочувана сепарацијата на бојата. И под надзор на специјалистите, поради поинакви колористички карактеристики на новите филмски ленти, реставрацијата содржи, како и при секој друг вид реставрирање (ликовни дела, скулптури и др.), голема доза на субјективност и на оние што работат и решаваат за постапките и за колористичките нијанси.

Кога станува збор за *компјутерски реставриран филмски материјал во колор* (restoration of color), за разлика од боените филмови, изворно сни-



мени на црно-бела лента (colorization), исто така е субјективен чинот кога со помош на компјутерските програми се додаваат нови бои за да се направи нов дуплика од изворните материјали, затоа што оригиналниот негатив е избледен. Овој вид реставрација но истовремено и реконструкција на бојата најнапред ги зема информациите од избледениот филмски материјал и ги пренесува во компјутерскиот систем. Притоа е важна насоката на филмскиот реставратор, кој точно може да востанови во кој слој од емулзијата е дојдено до одреден процент на губење на бојата, за да може таа во истото опкружување да се врати што е можно поверно кон оригиналот. *Целта на фотографскохемиското и дигиталното реставрирање на филмскиот материјал е, без какви било искривувања или изобличувања, да му се вратат на филмот сите можни информации коишто тој со време ги изгубил.* Дигиталното реставрирање се темели врз изворните податоци што постојат во самиот сликовен запис за да може потоа повторно да се воспостави претходната состојба на филмската слика.

Компјутерскиот процес на дигитално реставрирање секогаш бара внимание од филмскиот реставратор, како и од специјалистот во компјутерската станица, затоа што основните средства на дигиталниот медиум може да се поделат на оние што:

1. субјективно ги применува специјалистот кога рачно управува со компјутерот и ја утврдува или ја враќа бојата на одредени филмски квадрати, или пак на оние што се аплицирани во компјутерската програма,

2. "real-time" системите, кои управуваат со софтверот, кој се применува на целото филмско дело (на пример, полуавтоматската реставрација).

И при оваа реставрација, како и кога се работи за класична реставрација на филмските материјали, филмските архивисти но и специјалистите во компјутерските станици мора да бидат свесни за *моралната одговорност и значењето на индивидуалната интервенција во одредени уметнички дела*, земајќи ги предвид респектот спрема авторите на делата и историската автентичност на реставрираниот филм.

6. ОГРАНИЧУВАЧКАТА ДЕЛОТВОРНОСТ НА ДИГИТАЛНИОТ СИСТЕМ⁽²⁶⁾

Во последните неколку години, капацитетите, обученоста на специјалистите и опремата за електронско реставрирање постигнува одредено ниво кога дигиталната технологија може да реши одредени проблеми во реставрирањето на филмските материјали, кои не можат да се решат со фотографскохемиски метод. Кога станува збор за искината филмска лента, дигиталната реконструкција може да оствари добри резултати. Одредени *грешки во копирањето*, особено на стари формати, кога повеќето од филмските архиви и лаборатории, од причина што немале соодветна опрема, ги копирале старите филмски материјали на некоректен начин, така што дел од филмскиот квадрат недостасува или пак преснимениот квадрат е потесен од сегашната филмска лента - за дигиталната технологија се едноставна задача.

Добри резултати се постигнуваат и кога се *отстрануваат тешки механички оштетувања*, ископираните дамки во негативот, иако на тој начин, всушност, се отстрануваат артефактите што во себе ги има филмската лента. Со постапката на заштита и реставрирање, новата реставрирана филмска лента, односно сликовниот запис се чини "неуверлив", изгледа "премногу ново", како да не му припаѓа на времето кога е создаден. Тоа особено се однесува на филмовите снимени до 1945 година.



Добри резултати, со помош на дигиталната реставрација на филмските материјали, може да се добијат и кога станува збор за *тресење на сликата, за избледена филмска лента во колор*, и тоа особено кога постојат доволен број информации во другите филмски квадрати за да можат да се коригираат недостатоците во филмските квадрати во кои доаѓа до оштетување или, пак, до избледување на записот на сликата. Кога доаѓа до оштетувања на подрачјето што е темно или светло, реконструкцијата може да се изврши така што ќе биде невидлива. Проблемот со зголемениот контраст до кој обично доаѓа поради повеќекратното дублирање на материјалот не може да се реставрира ниту по дигитален пат ниту, пак, со фотографско-хемискиот метод.

Кога одредена информација ќе се загуби од филмската подлога, нема можности да се повратат загубените информации. Најдобар облик на заштита на филмските материјали секогаш е трајната заштита на оригиналниот негатив, дупликатите од изворните материјали и сигурносните копии во најдобри можни услови. Сите досегашни истражувања на заштитата на филмските материјали укажуваат дека многуте процеси на разградување на филмските материјали се случуваат поради неадекватното трајно заштитување на филмскиот материјал. Покрај пронаоѓањето нови методи на реставрирање со употреба на нови медиуми и на нови подлоги на филмската лента, трајната задача на произведувачите на филмската лента, на научно-истражувачките центри и стручни групи (Техничката комисија на ФИАФ, групата ГАММА што работи при Европското здружение на филмските работници и др.) е да се пронајдат најдобри технички и технолошки решенија за долготрајно чување и заштита на филмските материјали.⁽²⁷⁾

7. НЕДОВЕРБА НА ФИЛМСКИТЕ АРХИВИСТИ, ПОРАДИ НЕДОСТАПНОСТА, БАВНОСТА И НЕСЕЛОСНИТЕ РЕШЕНИЈА, СПРЕМА ДИГИТАЛНАТА РЕСТАВРАСИЈА НА ФИЛМСКИТЕ МАТЕРИЈАЛИ

Покрај брзиот развој на системот за скенирање на филмската слика, односно на преносот на податоци од филмска лен-





та во компјутерски систем, новите генерации компјутерски станици, кои му даваат програмска поддршка на реставрираниот филмски материјал – дигитално-електронско реставрирање на филмските материјали, како целосно осмислен и стабилен медиум во сите фази на трајната заштита на филмското наследство, всушност, сè уште не постои. *Поради историски, технички и технолошки причини, филмскиот материјал е сегашен стандард за долготрајна заштита на филмскиот запис. Ниту еден од минатите или, пак, сегашните електронски формати, од магнетна лента до оптички диск, не се смета за архивско средство за заштита на подвижните слики.*

Тоа е и главната причина зошто филмските работници се против избрзано прифаќање на новите електронски медиуми како адекватна замена за филмскиот материјал, особено за неговата трајна заштита. Спротивставеноста во однос на дигитализацијата на филмскиот запис меѓу филмските архивисти и произведувачите на новите електронски медиуми, на кои им се придружија и претставниците на Здружението на филмските режисери (FERA), дојде до полн израз на симпозиумот чијашто тема беше токму улогата на новите технологии во реставрирањето на кинематографското наследство, во Стразбур на 13 февруари 1998 година. Филмските архивисти и реставратори ги презентираа добиените резултати од реставрирањето и употребата на класичните фотографскохемиските методи, а претставниците на приватните компании, чија дејност е реставрирање на филмски записи со употреба на електронските медиуми, пак, своите достигнувања.

Во оневозможувањето стручен и темелен дијалог за овој акутен проблем на европското филмско наследство, голем придонес имаат и некои членови на Европското здружение на режисери (FERA), чија цел е што поскоро да се преснимат сите европски дела на дигитален медиум и така во поквалитетен облик да се прикажат на телевизија. Не ги интересираат фактите дека тоа е можно да се направи дури по реставрирањето ниту, пак, фактите дека филмските архиви вложиле немерлив труд и знаење, а некои држави и големи финансиски средства во реставрирањето на тие



филмски дела, кои сега би требало да се преснимат на дигитален запис и со тоа на архивите да им се одземат сите права на реставрираниот филмски материјал.

Филмските архивисти ги препознаваат последиците од овој став, а тоа значи да се занемари и намали финансиската помош од страна на Европската заедница за понатамошното спроведување на мерките на заштита и реставрација на европското филмско наследство со фотографско-хемискиот метод, кој е побрз и кој поради својата цена им е единствено достапен на европските филмски архиви. Наполно се занемарува долгогодишната стручна работа на филмските архивски институции и на големите стручни тимови за реставрирање на филмските материјали, што по дваесетгодишни стремежи и напорна научна работа и истражување доведе до формирање на специјализирани филмски лаборатории без кои не може да се реставрираат филмските материјали, особено од неголемиот период на кинематографијата.

Со еднонасочната определба за проектот за брзо пренесување на европското филмско богатство на електронски медиум, по долготрајно истражување се поништуваат откритијата на старите методи за боење на филмовите, долгогодишното занимавање со реконструкцијата на одредени значајни дела на европскиот филм, кое понекогаш трае и десетина години. Работата на филмските архиви е насочена кон долготрајна заштита и чување на филмскиот материјал, со загрижен поглед за судбината на подвижните слики во следните 100 и повеќе години, а спротивставено им е прагматичното прифаќање на новите електронски медиуми во претпродукцијата, продукцијата и постпродукцијата, затоа што тоа значително го поевтинува филмското производство. Филмските архивисти се борат за оживување на нова програма за заштита и реставрирање на европското филмско наследство, која би ја заменила успешната програма за реставрирање на европското филмско богатство – Лимиер⁽²⁸⁾, така што треба да се очекува нејзино повторно активирање во рамките на програмата на Европската заедница - Медија 3. Европските филмски архивски институции својата оправдана доверба во филмскиот материјал и неговата примарна вредност ја темелат врз фактот дека оригиналниот негатив или од него изработениот дуплика на изворниот материјал претставуваат извори со најквалитетни и најавтентични информации за визуелниот запис. Нема дилеми ни кај стручњаци коишто работат на дигиталната реставрација на филмското наследство дека во иднина е потребно *сите информации за еден филм трајно да се заштитат на оригинална филмска лента како најквалитетна подлога*. И покрај тоа што многумина стручњаци што се занимаваат со електронските записи мислат дека го достигнале потребниот квалитет на резолуција на визуелниот запис по пат на дигиталниот медиум, потребно е да се утврди дека тој систем не е докрај развиен кога станува збор за пренесување и трајна заштита на филмскиот материјал, но и на другите подвижни слики на електронскиот медиум.⁽²⁹⁾

Филмските архивисти, и покрај сите наведени податоци, се соочени со фактот дека не можат трајно да ги спасат и заштитат своите филмски збирки, осознаваат дека новиот електронски медиум понудува решенија дури во подалечна иднина. Секојдневно мора да се преземаат итни мерки на заштита затоа што филмските материјали на кои е започнато разградувањето на емулзијата или, пак, избледувањето на бојата не можат да се остават на страна и да се чека на евентуална заштита со употреба на електронскиот медиум во следното десетлетие. Во тој случај, филмската лента ќе остане просирна, ќе го сними записот на сликата или, пак, синдромот винагар филмската лента ќе ја претвори во аморфна маса.



Во прилог на ова, најдобро говори податокот дека ниту еден европски филмски архив досега, а ниту во блиска иднина, поради исклучително високите цени на дигиталното реставрирање, нема да може да реставрира долготражни играни филмови. Моќните телевизиски куќи, поради непознавање на природата на филмскиот медиум, создаваат уверување дека е можен едноставен препис на сите европски долготражни филмови на дигитален запис, и тоа за многу краток временски период.

Филмските работници коишто не ја познаваат суштината на заштитата, реставрацијата и реконструкцијата на филмските материјали се уверени дека е соодветно решението филмските материјали да се преснимуваат на електронски запис. Од аспект на користење на филмските материјали, одговорот е потврден, но долгорочната потреба за зачувување на едно филмско дело не е само неговото прикажување на одреден телевизиски канал. Се поставува прашањето - кој ќе биде одговорен за последниците поради тоа што европското филмско наследство ќе биде преснимено на видеозапис од 625 линии, а за тоа време трајно ќе исчезнат некои од вредните дела на европскиот филм? Залудно ќе бидат потрошени големи финансиски средства, а филмските дела во колор, кои бараат резолуција меѓу 3 000 и 4 000 пиксели, ќе се избледат и со тоа ќе станат неупотребливи за каква било репродукција или понатамошна постапка на реставрирање.

Еден од најзначајните и најголемите филмски архиви во светот *Националниот филмски и телевизиски архив* (The National Film and Television Archive) во Лондон, кој дејствува во рамките на Британскиот филмски институт, има исклучително голема збирка на филмски материјали врз нитратна подлога и во последните две години настојува, со финансиска помош на Националната лотарија и други фондации⁽³⁰⁾, дури во 2001-2002 година да изврши преглед на филмските материјали врз нитратна подлога, и да се направи, притоа, потесен избор за трајна заштита. Само помал дел од оваа голема филмска збирка, најмногу 20-30%, поради ограничениот капацитет на филмските лаборатории, ќе може да се пресними на полиестерска подлога. Во оваа пригода, голем број филмски кутии ќе бидат отворени за прв пат по триесет и повеќе години.

Како во тој процес на филмска заштита на материјалите врз нитратна подлога може да помогне дигиталниот запис? Од гледиште на трајна филмска заштита на големи количини филмски материјали за краток временски рок: никако. Единствено доколку, поради комерцијални причини, се сака преснимување на електронски медиум, а тоа значи да не се спроведуваат мерките на заштита и реставрирање. Единствена вистинска постапка за трајна заштита е преснимување на полиестерска филмска лента, затоа што голем дел од филмовите се на ниво на голема запаливост и оштетени, така што е потребно нивно перење, поправање и дури потоа преснимување.

Не смееме да ги занемариме фактите дека векот на телевизискиот видеозапис е долг колку и неговата опрема, но во секој случај, помалку од кој и да е филмски систем. Дигиталната технологија во реставрирањето на филмските материјали засега на филмските архиви им нуди можност за реставрирање на помали делови од филмскиот материјал, кои не можат на кој било друг начин трајно да се заштитат и да се спасат од пропаѓање и исчезнување.

(продолжува во наредниот број)



1. Овој назив е преземен од современата архивска теорија и практика и употреба во архивското законодавство, која филмските материјали ги смета за дел од филмското наследство. Во овој напис се прави дистинкција меѓу поимот филмски материјал, како општ поим за сите филмски ленти кога се работи за конкретна филмска лента, филмското дело, кое се разликува од поимот филм, кој, пак, како општ поим е повеќесмислен затоа што може да се однесува на поимот медиум, на филмското наследство, на филмската лента и на филмското дело.

2. Научното истражување за вкупната состојба на француската кинематографија во Центарот за кинематографија во Париз, довршено во 2000 година, утврдilo дека од самиот почеток на француската кинематографија, па сè до минатата година, во Франција се произведени околу 100 000 филмски дела од кои се сочувани само 20 000 наслови.

3. FIAF Statistical Survey, Federation Internationale des Archives du Film, Bruxelles, 1995 година. Истражувањето го спроведува Националниот центар за кинематографија, Париз, стр. 1-35.

4. Најновите научни истражувања спроведени во Институтот за постојаност на сликата (Image Permanence Institute) од Рочестер покажуваат дека е потребно трајно заштитување на филмската лента врз нитратна подлога на 5°C и на 25-30% влага со постојана промена на воздухот во депото во период од час и половина. Ова гледиште го прифаќа и Техничката комисија на ФИАФ и го препорачува како основен стандард во заштитата на филмските материјали врз нитратна подлога.

5. Robley, Les Paul: "Attack of the Vinegar Syndrome, American Cinematographer", јуни 1996, стр. 111.

6. Феномен на кој почнуваат да укажуваат европските филмски архиви (пред сè, Кралската кинотека во Брисел) во почетокот на деведесеттите години, затоа што со разградувањето на филмската лента се создава аморфна маса. Кога тој процес ќе започне, најлесно е да се препознае според карактеристичниот мирис на вински оцет. Во овој миг, со научните истражувања на овој феномен се занимаваат институтите во Мадрид (Polymer Institute), Рочестер, Манчестер (The Center for Archival Polymeric Material-Manchester Polytechnic), како и претставниците на седумте филмски архиви од Европа собрани околу т.н. група ГАММА.

7. Таква е состојбата и во нашата (хрватска) кинематографија во последните десет години, кога доаѓа до осиромашување на филмските продуценти и заради заштеда од 20-30.000 германски марки во состојба се да предизвикаат тешки оштетувања на оригиналниот негатив. Веќе постојат сознанија за тешки механички оштетувања на оригиналниот негатив на филмовите КРШ и ЦРВЕНА ПРАШИНА на Зринко Огреста (кои според законската обврска се предадени на чување во Хрватската кинотека),

како и филмот КОГА МРТВИТЕ ЌЕ ЗАПЕАТ на Крсто Папиќ. Што ќе стане со оригиналните негативи на другите филмови од деведесеттите години, тешко може да се процени затоа што HRT (Хрватската национална телевизија), на пример, не се придржува кон законските обврски за заштита, а со тоа и за правовремено заштитување на изворните филмски материјали на новопроизведените филмови. Основниот стандард во средените кинематографии не дозволува користење на оригиналниот негатив повеќе од 5-6 пати (нулта и корекциска копија, прва копија и изработка на два интерпозитиви).

8. Англиски видеорекордер, вид домашен магнетоскоп за масовна употреба, со ВХС касета, магнетоскопска лента 1/2 инчи или Sony Video 8 и Video Hi 8, со лента широка 8 мм и сл. Според можностите и квалитетот на снимање, репродукцијата и обработената слика, се приближува до професионалните стандарди. Се појавува во 1968 година. Во развиените општества околу 60% од домаќинствата имаат видеорекордери.

9. Медиум за бележење на видео и аудио информации, медиум за заштита на наведените информации. Процесот на производство на видеодискот е многу поевтин од магнетната лента, квалитетот на записот е многу подобар, има поголем капацитет и бидејќи е наменет исклучиво за репродукција, идеален медиум е за дистрибуција на комерцијални програми. Силната густина во подготовката на информациите, високиот квалитет на репродуцираните видео и аудио (стерео) сигнали, можностите за брз пристап го прават исклучително популарен. Изработен е од поливинил-хлорид, со кумурен прав за да се зголеми електричниот капацитет. Дискот може да се репродуцира до 100 пати. Дијамантската игла со електрода може да трае околу 2 000 часа, а снимката до 60 минути. Во почетокот на осумдесеттите години, на пазарот се појавува ласерски видеодиск со дигитални информации, а во деведесеттите години се јавува нов вид на компакт видеодиск (CDV).

10. Read, Paul: "Digital Restoration of Archive Film Images," Image Technology, септември 1996 година, стр. 4-9.

11. Поимот скенирање означува процес на „читање“ на информациите со употреба на скенер. Скенер е компјутерска машина, која овозможува пренесување на зголемен број информации во компјутерската машина, на пример на: фотографијата, графиката, текстот, ликовните дела и на информациите од филмската лента, "Digitised Images", Pocket Vocabulary, FIAF, 1998, на Конгресот во Прага, стр.14.

12. Овој прецизен преглед на постапките за реставрирање со употреба на дигиталната технологија, во своето стручно предавање, го изложи Пол Рид, признат истражувач (Soho Film, Лондон) и член на техничката комисија на ФИАФ, за време на Симпозиумот во Стразбур во септември 1998 година.

13. Кратенка на англискиот поим „picture elements“, која го означува најмалиот елемент што ја создава телевизиската слика. Бидејќи ја оформуваат хоризонталната линија и се наоѓаат релативно близу, гледачот ги доживува како континуиран сликовен запис. Колку е помало растојанието меѓу пиксели-те, толку е поголема резолуцијата на сликата (поголема густина). Кај телевизијата во колор-пиксели-те нема само информации за светлината туку и за видот и заситеноста на бојата. Медиговиќ, Мио-драг: „Лексикон на филмските и телевизиските поими“, 2 дел, Универзитет на уметностите, Факултет за драмски уметности, 1997, стр. 204.

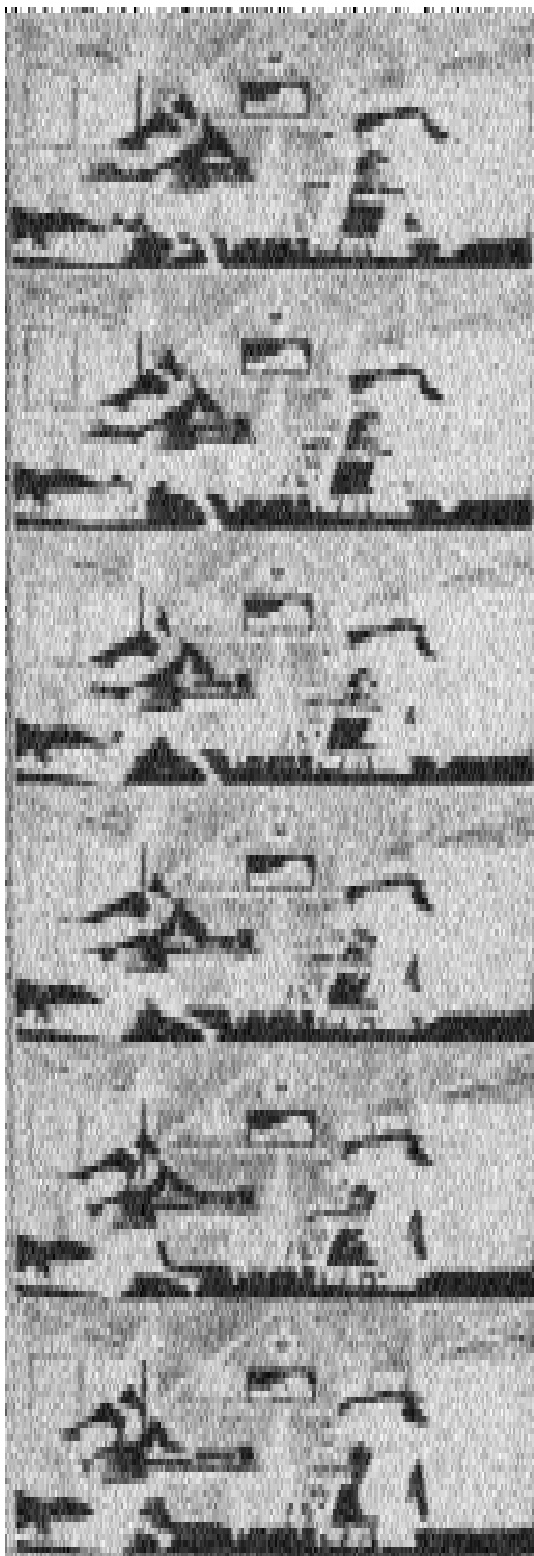
14. Телевизиски стандард со кој се остварува многу подобар квалитет на сликата во однос на класичниот систем и телевизиските стандарди како што се: PAL, SECAM, NTSC. Истражувањата први ги спроведуваат Јапонците во седумдесеттите години, а најоптималното решение е она со 1125 линии, како и новиот стандард на сликата 5:3 наместо досегашните 4:3. Sony започнува со производство во осумдесеттите години. Проектот „Еурека“ го развива европскиот систем на телевизија со висока дефиниција, која е компатибилна со постојните ТВ стандарди. Усвоени се пропорции на сликата 16:9 и 1250 линии. Американскиот стандард е 1050 линии, а советскиот е 1375 линии.

15. Read, Paul: „This Year, Next Year, Sometime, Never!“ (The Tehnology of Digital Restoration for Archive Film), симпозиум во Стразбур, септември 1998 година (по барање на учесниците, фотокопиран е текстот на предавањето).

16. Интересен е податокот што од него го дознав на Генералното собрание на ФИАФ во Мадрид – дека дошол во 1969 година на припомош како филмски техничар во лабораторијата на Јадран филм, за да ја воспостави лабораториската постапка за обработка на Кодаковата филмска лента.

17. При посетата на Центарот за реставрација Getty, кој од 1993 година дејствува во рамките на Британскиот филмски институт, за време на одржувањето на Конгресот на ФИАФ во Лондон во мај 2000 година, го дознав податокот дека Британскиот филмски институт, пред две години, го купил најсофистицираното телекино, кое во целост го овозможува и реставрирањето на филмските материјали, како и преносот по реставрирањето на електронски медиум и на филмска лента. Цената на ова телекино е 1,5 милион англиски фунти.

18. Техника на рачно боење на филмската лента, особено застапена во европскиот филм од почетокот на векот до почетокот на триесеттите години. Со научно истражување (особено Ено Паталас во германската кинематографија), со метод на реконструкција на значајните дела од немиот период на европската кинематографија, се доаѓа до сознание дека речиси сите филмови од периодот на германскиот експресионизам биле рачно боени. Во последниве години, на одредени фестивали, со новите методи на реставрација, пред очите на гледачите се појавуваат филмовите: КАБИНЕТОТ НА



ДОКТОРОТ КАЛИГАРИ, ГОЛЕМ, НОСФЕРАТУ, МЕ-ТРОПОЛИС, НИБЕЛУНЗИ, но и американските НЕ-ТРПЕЛИВОСТ на Д.В. Грифит или ПОХОТА на Ерих фон Строхејм со секвенци што се рачно боени.

19. Ова успева да го постигне филмскиот технолог Ернест Грегл при реставрирањето и изработката на новиот дупликат од изворниот филмски материјал, затоа што оригиналните негативи биле избледени, со хрватските долгометражни играни филмови: БРЕЗА, ЦАРЕВАТА НОВА ОБЛЕКА, на режисерот Анте Бабаја, потоа КОЈ ПЕЕ ЗЛО НЕ МИСЛИ и ИМАМ ДВЕ МАЈКИ И ДВАЈЦА ТАТКОВЦИ на режисерот Крешо Голик, како и филмовите ВО ГОРАТА РАСТЕ ЗЕЛЕН БОР, на режисерот Антон Врдољак и НАСТАН, на режисерот Ватрослав Мимица.

20. Техничката комисија на ФИАФ и научните истражувачи дошле до нови сознанија за трајна заштита на филмската лента. Наполно се побиени уверувањата дека црно-белата филмска лента е неуништива. Eastman Kodak, компанијата што ја произведува оваа филмска лента, веќе десетина години назазад го рекламира нејзиното траење од 200 до 300 години. Сегашните истражувања покажуваат дека нејзината кисела подлога подеднакво е опасна за нејзината трајност како и за нитратната подлога на филмската лента. Бараат да се чува на 5°C и со 25-30% влажност, со промена на воздухот во депото на секој час и половина. Пред само десетина години се предлагаше заштита на 15°C со 50% влага. Изворниот филмски материјал мора да се премотува и проветрува на секои две години. Стандард што тешко може да се оствари и со оние стручни работници што се имаат на располагање и во помалите филмски архиви со мали филмски збирки.

21. Во својот стручен напис „Film/Digital/Film“, Мајкл Френд, директор на Центарот за реставрација при Филмскиот архив на Американската филмска академија во Беверли Хилс, вели дека работата на реставрирањето на филмските материјали со вака осознаени задачи е работа на раководителот на филмските архиви (curatorial process), види Journal of Film Preservation, 50, 1995.

22. Meyer, Mark-Paul: „Film Restoration using Digital Technologies“, Journal of Film Preservation, FIAF, број 57, декември 1998, стр. 33-36.

23. Најнова информација добиена на Конгресот на ФИАФ во јуни 2000 година во Лондон, од управникот на Филмскиот архив на Шведскиот филмски институт, господинот Јан Ерик Билингер, која го посочува фактот дека овој угледен институт пред три години набавил опрема за дигитална реставрација на филмскиот материјал, во износ од околу 3 милиони американски долари, ги пратил на обучување своите работници, кои по обуката, едноставно, заминуваат на работа во приватни фирми, во кои имаат трипати поголеми плати. Компјутерската опрема делумно е набавена од јапонската фирма Sony, а

дел од американски фирми и во тоа време ги задоволувала условите што се поставуваат за реставрирање на филмските материјали. Во 2000 година, таа опрема станува веќе застарена и потребно е надградување на нејзините компоненти. Проценка е дека дигиталната реставрација на првиот долгометражен игран филм, чија реставрација е во тек, ќе чини околу 1 милион германски марки.

24. На симпозиумот во Прага, на 24 април 1998 година, Волтер Плечуг, од компанијата Joanneum Research, како дел од проектот FRAME/SEMI од Грац, одржа предавање на тема: „Automatic Film Restoration“ и прикажа низа примери на успешно реставрирани филмови од дваесеттите години, според овој метод на полуавтоматско дигитално реставрирање, кое дава многу добри резултати кога се работи за механички оштетувања на филмската лента.

25. Ostrow, E. Stephen: „Digitizing Historical Pictorial Collections for Internet“, Council on Library and Information Resources, стр. 20, заглавие: Digital and Film – Based Preservation Surrogates, Washington DC, 1998.

26. За поисцрпни информации да се консултира: „The Effect and Prevention of Vinegar Syndrome“, група автори, Journal of Imaging, Science and Technology, Volume 38, Number 3, May/June 1994., стр. 249-261 и American National Standard for Imaging Media – Processed Safety Photographic Films – Storage (Proposed ANSI Standard), National Association of Photographic Manufacturers, февруари, 1994.

27. Треба да потсетиме дека во рамките на оваа програма, која ја кофинансираше Европската заедница заклучно со 1997 година, реставрирани се 700 филмски дела од европското филмско наследство и остварена е успешна стручна соработка и меѓусебна доверба меѓу европските филмски архиви, кои конечно се најдоа на заеднички проект. Резултат на тоа е и основањето на Европското здружение на филмските архиви ACE (Association des Cinematheques Europeenne).

28. Peter R. Swinson, „Resolution-Independent Film Scanning: How Independent is Independent?“, SMPTE Journal, февруари 1995., стр. 82-84.

29. Информација што службено, во име на Британскиот филмски институт, ја изнесе господин Клајд Џевонс, куратор, на Извршниот комитет на АЦЕ во Берлин во февруари 1999 година.

30. Farinelli, Gian Luca: „The Documentation of Cinematographic Restoration“, симпозиум на тема *Restoration of Art as a Common Theme between Film Archives and other Cultural Institutions*, Прага, 26 април 1998, усно излагање.

*Со дозвола на авторот, овој текст е преземен од Hrvatski filmski ljetopis, Zagreb, број 26, 2001.

превод од хрватски: Д. Рубен

РИСТО СТАВРЕВСКИ

ДРАКУЛА: ИСТОРИЈА, ФИЛМ, МИТ

ПРВ ДЕЛ



Влаг Тепеш

Милион фантазии се будат во вас кога го слушате името: НОСФЕРАТУ!

Носферату не умира.

Што очекувате од првото прикажување на ова големо дело?

Дали сте уплашени?

Луѓето мора да умрат. Легендата кажува дека вампирот, Носферату, Не-мртвиот, живее на човечка крв! Сакате ли да ја видите симфонијата на ужасот? Можете да очекувате и повеќе. Бидете внимателни! Носферату не е само забава, нешто што треба да се сфати несериозно. Уште еднаш: внимание.

(Цитат од статија објавена во германското списание "Buche und film", по повод премиерата на филмот НОСФЕРАТУ на Фридрих Вилхелм Мурнау, 1922 година)

ВОВЕД

Цели осумдесет години луѓето низ светот одат во кино за да гледаат филмови во кои главен протагонист е една висока, слаба личност во темна наметка, вампирот којшто е познат под името Дракула, како и под многубројните псевдоними, како што се гроф Орлок, Носферату, Јорга или Не-мртвиот. Ова бесмртно, физички и психички супериорно суштество, коешто својата бесмртност ѝ ја должи на човечката крв, е главен протагонист

во повеќе од двесте играни филмови, како и во голем број телевизиски филмови и серии, стрипови, анимирани филмови, радиодрами, театарски претстави, рекламни и музички спотови. Распространетоста на овој лик создаде предуслов за негово лоцирање во митски координати. Проширувањето на претставата за Дракула, со обработување низ различни видови уметност и различни жанрови, опфати низа елементи кои се вткаени во тој мит. Сосема едноставните фабулативни иновации придонесоа за натамошно усложнување на основната тема, темата на романот *Дракула* на ирскиот писател Брам Стокер. Слободно може да се каже дека грофот Дракула стана глобален мит дури кога се ослободи од својата литерарна основа и почна да живее сопствен живот. Култот на вампирот, со својата нијанса на насилна сексуалност, е непресушен извор на инспирација за многу филмски автори, уште од периодот на немиот филм. Низ историјата на филмот многу убавици, жртви на грофот Дракула, скоро со задоволство паѓале во бесознание во неговата смртоносна прегратка. Мрачните фигури на Бела Лугоши и Кристофер Ли, сè уште, стојат високо на скалилата на успехот на популарниот хорор-филм, а „вампискиот“ поджанр, благодарение на ликот на Дракула и на неговите „наследници“, останува доминантен во хорор-жанрот. Се поставува прашањето: Зошто Дракула е еден од најдолговечните ликови во филмската историја? Што е тоа што со децении ја привлекува публиката? Каков е тој лик кој што се враќа од филм во филм, секогаш посилен и пострашен отколку во претходниот? Дали Дракула е навистина бесмртен?

ПРЕДИСТОРИЈА

Би било погрешно да ги сметаме вампирите и Дракула само како креација на Брам Стокер. Ликот на вампирот е длабоко всаден во колективното несвесно на човечкиот вид. Митовите и легендите за вампирите се стари неколку илјади години, и можат да се најдат во, скоро, сите култури низ светот. Нивните варијации се бесконечни; од црвенооките чудовишта со зелена коса во Кина, до грчките и римските ламји, чијшто горен дел од телото е женски, а долниот дел е тело на крилеста змија; од вампирските лисици во Јапонија, до

главата со опашка којашто во Малезија е позната под името Пенагаланг. Во секој случај, вампирите какви што ги знаеме денес, со посредство на филмот и на другите медиуми, главно, се базираат врз источноевропските митови. Митовите за вампирите доаѓаат во Европа од Далечниот Исток, од места какви што се Индија, Кина и Тибет и заедно со карваните, преку патот на свилата стигнуваат до Медитеранот. Така, тие преку Грција се шират на целиот Балкан и стигнуваат до Карпатските Планини и секако до Трансилванија. Идејата за вампирот, каков што го познаваме денес, всушност, е фузија на две одвоени суеверја и стравови, коишто понекогаш се јавуваат и одвоено. Првата есенцијална карактеристика на вампирот е тоа што Тој или Таа е личност којашто, наспроти фактот дека е мртва, станува од гробот и се враќа во светот на живите. Втората карактеристика е дека таа личност пие човечка крв. Одделувајќи ги на овој начин примарните функции на вампирот полесно е да се сфати универзалноста на митот. Покрај ова, постои една цела гама на човечки емоции - љубов, омраза, чувство на вина, страв - коишто се составен дел на ликот на вампирот што го среќаваме во митовите. Исто така, изедначувањето на животот и крвта, е подривно дури и од најстарата паганска религија. Во ликот на вампирот овие два основни извора на човечкиот страв се соединуваат и прават слика на мртовец којшто станува од гробот за да го украде светиот живот - флуидот на живите. Меѓутоа, постои уште една важна димензија на ова верување: крвта често е несвесен еквивалент за нагласување на неверојатните сексуални достигнувања, коишто во изобилство ги има дури и во најстарите преданија за вампирите. Во Романија, се смета дека вампирите ги заведуваат личностите од спротивниот пол и водат љубов со нив сè додека тие не умрат од исцрпеност. Грчките и римските ламји се вампири и љубовници: набрзо по нивното сексуално освојување (дури и по свадбата) тие се откриваат како месојадци. Од овие примери јасно се гледа колку е тешко да се одвои сексуалната од прехранбената функција на вампирот. Сосема е тенка линијата меѓу вампирот и сукубата, митското суштество коешто ја исцитува сексуалната моќ на смртникот во неговиот сон. Најчесто овие две појави се неделиви, што значи дека демонот ги извршува двете функции во тесна поврзаност. Потребно е да

се нагласи дека постои голема разлика меѓу сексуалната параноја којашто ја среќаваме во митовите за вампирите и агресивната патолошка сексуалност којашто се поврзува со идејата за вештерките. Во фолклорот вампирот *никогаш* не е ограничен на секс со само еден партнер. Тој, одвреме-навреме, се појавува и во друг облик за да ѝ биде што попривлечен на својата жртва. Во многуте извештаи и списи за вештерките, жртвата страда од недостиг на сила или од болест, којашто не може да се надомести со сексуално задоволство, додека, пак, извештаите за вампирите често се опишувани со одложена fascinacija, дури и со задоволство: нивните ноќни посети се крајно пријатни, макар што се нечисти. Значајно е тоа што жените-вампири никогаш не биле обвинувани за предизвикување импотенција, што е едно од главните обвиненија што им се припишувани на вештерките. Во психолошка смисла оваа разлика е доста значајна поради тоа што наведува на заклучокот дека, патологијата на верувањето во вампири, чијшто корен се наоѓа во дуалистичкиот расцеп на душата и телото, не му е ни оддалеку блиска на деструктивниот бес којшто ги водел луѓето во лов и уништување на жените коишто биле обвинувани дека се вештерки. Факт е, дека во споредба со ловот на вештерки во петнаесеттиот и шеснаесеттиот век, вампирската параноја била минорна и небитна појава. Римокатоличката црква ги третираше вампирите како минорна вештерска субдизвија, можеби поради католичката догма дека телата на светилите не се распаѓаат и по нивната смрт, што ја вовлекло во вистински теолошки ќор-сокак по повод вампирското прашање. Грчката православна црква била таа којашто прва активно ја промовирала идејата за вампирите како за еретици. Сепак, најдобро документируваниот извештај во врска со вампиризмот потекнува од настанот којшто се случил на територијата на Балканот, во Медвеѓа, во 1732 година. Специјалната делегација, составена од достоинственици и високи офицери, е испратена во погоденото место и подоцна потпишала мачно сведоштво коешто опишува ископани тела на мртвовци чијшто грла биле полни со свежа крв и многубројни глогови колци коишто биле најдени на тоа место. Денеска не е можно точно да се реконструира овој инцидент, но докажано е дека чумата и драстичните социјални лишувања можат да испровоцираат

масовни психопатски епизоди, сродни на страшните легенди за натприродните суштества.

ИСТОРИЈА

Брам Стокер, освен во митовите и легендите, инспирацијата за ликот на грофот Дракула ја наоѓал и во автентичните вампири - масовните убијци, чијшто квантитет и квалитет на извршени злосторствата им обезбедил сигурно место во вампирското братство. Личностите какви што се Влад Тепеш, грофицата Елизабет Батори, Питер Куртен и Фриц Харман, во различен период биле одговорни за голем број садистички убиства, коишто вклучувале и конзумирање човечка крв. Влад Тепеш, наречен Дракул (што на романски јазик значи ѓавол), бил директна инспирација за Стокер. Овој властелин од петнаесеттиот век владеел со романската покраина Валахија (во Стокеровиот роман Трансилванија) и бил исклучително строг и суров владетел. Од неговото доаѓање на тронот на Валахија во 1456. година, па сè до неговото симнување од престолот во 1462. година, тој погубил околу 100 000 свои поданици, дури и за извршување ситни злодела. Во тие времиња луѓето многу лесно ја губеле главата или биле набивани на колец. Набивањето на колец, за Влад Тепеш, бил омилен начин на езекуција. Човекот којшто е набиен на колец умира полека, со денови, во најстрашни маки. Тепеш на колец ги набивал крадците, трговците коишто ги мамеле своите муштерии, неверните жени, па дури и некоја жена којашто му сошила прекратка кошула на својот маж. Влад Тепеш сакал да ги гледа луѓето како умираат. Преданието вели дека тој имал обичај да нареди да му ја постават трпезата во близина на набиените луѓе за да ја гледа нивната смрт додека вечера. Освен тоа, тој сакал да им ги покажува телата на погубените луѓе на своите застрашени поданици. Неговите поданици сметале дека тој пие човечка крв, што е можеби точно. Во тоа време за еден „господар на војната“, каков што бил кнезот Дракул, не било невообичаено да ја пие крвта на поразените. Сепак, во Романија Влад Тепеш и денес го сметаат за национален херој, којшто го сопрел пробивањето на Турците и Хуните на север. Исто така, тој бил и последен владетел на Валахија којшто бил

целосно независен од Отоманската Империја. По неговото симнување, престолот на Валахија го зазел неговиот помлад брат Раду, којшто следните дваесет години владеел како турски вазал. Според некои историски податоци, Раду умира во 1477. година, а Влад се враќа на престолот на Валахија. Неколку месеци подоцна Турците ја напаѓаат Валахија, а Дракул загинава на бојното поле во близината на Букурешт. Со цел да ја докаже неговата смрт, Султанот ја носи неговата глава во Цариград, каде што им ја покажува на сво-



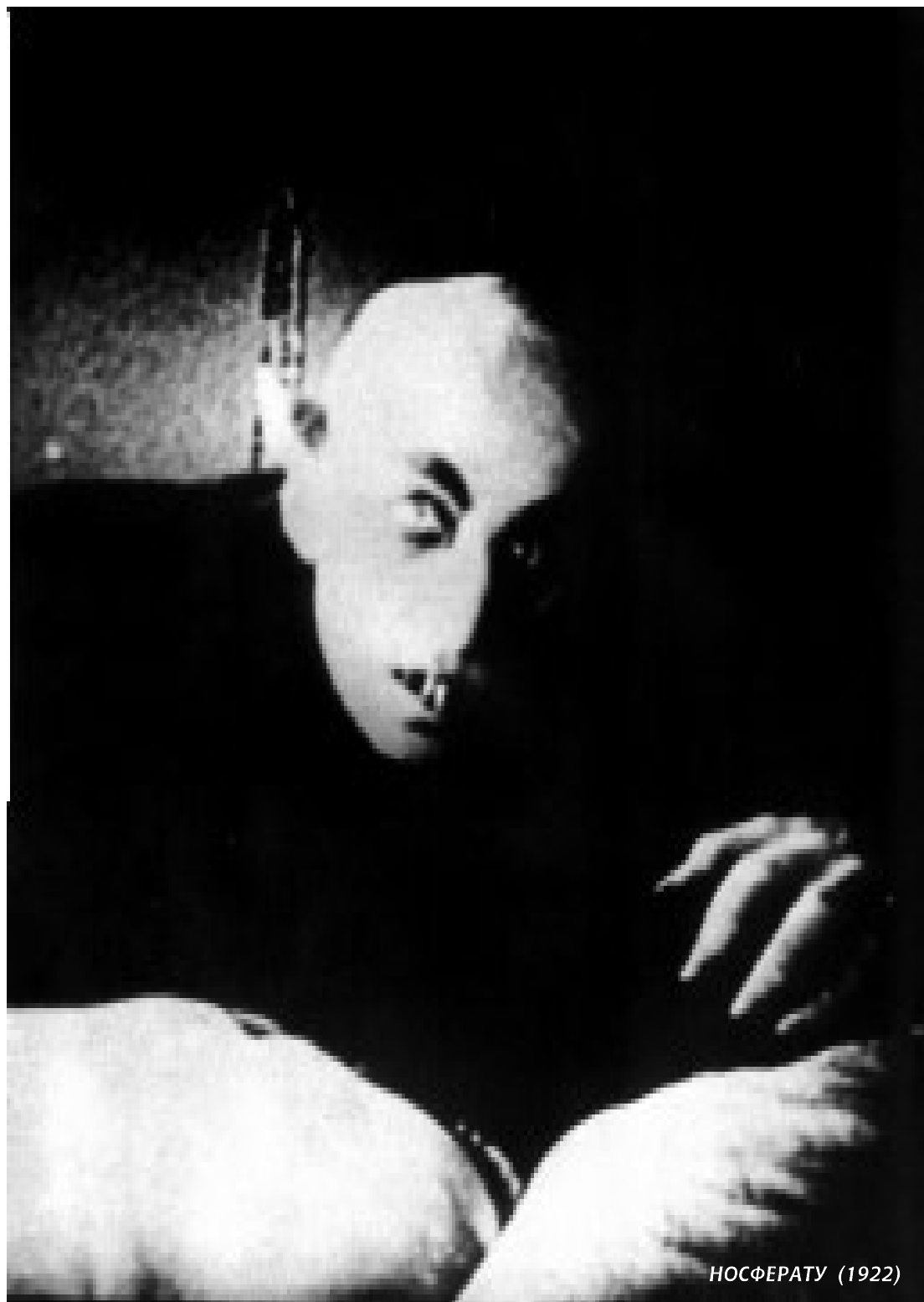
Брам Стокер

ите поданици. Телото на Влад Дракул е погребано во манастирот на островот Снагов. Интересен е податокот што укажува дека неговиот ковчег не е пронајден за време на археолошкото истражување во 1931. година!

Уште еден историски лик извршил големо влијание врз Стокер во создавањето на ликот на грофот Дракула. Грофицата Елизабет Батори израснала, како и Дракула, во подножјето на Карпатските Планини. Родена е во 1560 година, како ќерка на Фердинанд Први Хабсбуршки. Се омажила за грофот

Ференц Надажди, којшто за цело време на нивниот брак ѝ ја овозможувал приватноста што ја барала таа во изолираните замоци. Во овие замоци, заштитена од какви и да е мешања од страна на нејзините моќни пријатели, таа ги имала сите услови да и се посвети на својата болна опсесија, невидена во досегашната историја на човештвото. Набргу по нејзиното пристигнување во овие замоци, грофицата издавала наредба специјално за неа да се уреди соба за мачење. Тоа обично била некоја подрумска просторија или висока кула, опремена со сите можни направи за мачење и којашто била доволно изолирана, со што, врсоците на нејзините жртви не привлекувале големо внимание. Повеќе од шестотини девојки во период од петнаесет години поминале низ нејзините озлогласени „комори за рекреација“. Доверливите записи од нејзиното судење и преписката којашто е врзана за овој случај, (вклучувајќи ги и писмата на грофицата Батори), биле толку мачни, што останале во тајност сè до осумнаесеттиот век. Грофицата Батори во повеќе наврати е реминисценција на Дракуловиот архетип. Како прво, таа е веројатно одговорна за грабнувањето на луѓето во близината на замокот, иако неа ја интересирале исклучиво млади девојки. Како вистински вампир, Батори, често, била длабоко возбудувана од крвта и верувала дека крвта на жртвите е добра за нејзиниот блед тен, како и за нејзиното здравје. Во овој случај имаме нешто повеќе причина да веруваме во рационалноста на нејзините психопатски постапки (коишто секогаш биле придружени со оргазам), но овој податок им дава и извесна доза на натприродност на овие ужасни факти. Грофицата Батори се јавува и како главен лик во најмалку четири „вампирски“ филма (COUNTESS DRACULA, DAUGHTER OF DARKNESS, LA NOCHE DE WALPURGIS, како и во продолжението на овој филм EL RETORNO DE WALPURGIS) и остава длабока трага во вампирскиот поджанр.

Освен грофицата Елизабет Батори, како прототип на демонскиот вампир-аристократ, претходник на Стокеровото кристализирање на темата на романот *Дракула*, бил големиот англиски поет Џорџ Гордон Бајрон. Лордот Бајрон промислено го негувал готскиот имиџ на сатански развратник и вестите за неговата озлогласеност (поголемиот дел измислени) се ширеле низ Европа за време на



НОСФЕРАТУ (1922)

Бела Лугоши како Дракула



неговиот живот. Бајрон до таа мера бил фасциниран од митовите за вампирите, што му се допаѓал начинот на којшто обично го опишувале: „земајќи ја улогата на паднато и проколнато суштество... живеејќи под проклетство, на коешто го осудила судбината... судбината, којашто решил да ја исполни". Меѓутоа, факт е дека Бајрон не би влијаел во таа мера на Стокер, кога не би бил еден од гостите во вилата Диодати, во летото 1816 година. Таму се напишани двата бисера на готската литература, коишто ѝ дале огромен придонес и на историјата на филмот, романите *Франкенштајн-модерниот Прометеј* на Мери Шели и *Вампир* на Џон Полидори, напишан по идеја на Бајрон. Атмосферата во којашто се напишани овие две дела не била ни малку монденска. Вилата Диодати била вистински вител на емоции. Перси Шели во состојба на економски и психички очај, од Англија доаѓа во вилата Диодати, на брегот на Женевското Езеро, во придружба на двете полусестри, Мери Вулстоункрафт, со којашто подоцна се оженил, и Клер Клермонт, којашто му била љубовница. Истовремено, Клер одржувала и бурна врска со Бајрон, којшто дошол во придружба на својот посесивен пријател, психијатарот Џон Полидори. Земајќи ја предвид нетрпеливоста којашто владеела меѓу двете полусестри, како и заемната привлечност којашто се створила помеѓу Бајрон и Шели, коишто тогаш за првпат се сретнале, тешко е да се исконструира поексплозивен собир. За разлика од *Франкенштајн*, којшто е веројатно најпопуларно дело на готската литература, романот *Вампир* денес изгубил од својата актуелност. Иако не поседува големи литерарни квалитети, овој роман во готската фикција го воведува ликот на декадентниот аристократ, којшто се храни со крвта на млади девици. За првпат вампирот не е претставен како ненаситен демон и станува заводлив, харизматичен анти-херој, кој се движи во високите лондонски кругови, патува низ Европа, и на крај ја убива сестрата на својот најдобар пријател. Појавата на Лордот Рутвен, главниот лик од овој роман, е крајно сугестивна. Неговите проникливи очи, тенката фигура и необичната меланхолија потсетуваат на фаталните ликови на Бајрон, коишто Полидори ги трансформирал во ликот на вампирот.

Тоа е сè што било потребно за раѓањето на грофот Дракула.

КОШМАРНИТЕ СНИШТА НА БРАМ СТОКЕР

Романот *Дракула* е објавен во 1897 година. Факт е, дека романот на Полидори, како и, во тоа време, популарната театарска претстава *Вампир*, инспирирана од ова дело, силно влијаеле врз Стокер. Интересен е и податокот дека Полидори бил вујко на Данте Габриел Росети, којшто бил Стокеров сосед и пријател. Постојат и неколку обиди за наоѓање на соодветно психолошко објаснување за врската на Дракула со минатото на Стокер. Таков е и есејот „Дракула и хируршки индуцираните трауми кај децата“, на Сејмор Шустер, којшто тврди дека Дракула настанал како резултат на „долготрајната анксиозност којашто произлегува од односот на авторот со лекарите во неговото детство“ и наведува на повлекување паралела меѓу детските кошмарни импресии за болницата и првото заглавје на романот: доаѓање во непознато место, страв од спиење во непознати соби, увод со остар предмет, фактот дека Харкер е заробен во својата соба од страна на Дракула (што е аналогија за врзување за операциона маса) и слично.

Дракула е еден од најдолговечните литерарни концепти на сите времиња, којшто е повеќе од сто години присутен во литературата, театарот, филмот, стриповите, популарната музика, видеоигрите и рекламите и претставува еден од ретките универзални и интернационални фикционални карактери. Успехот на овој лик не е, воопшто, случаен. Романот *Дракула* е едно од најнеобичните книжевни дела на сите времиња, изненадувачка комбинација на садистичка еротика и на моралниот притисок на викторијанската ера. Тоа е книга којашто поседува огромна моќ, книга којашто го фрла проклетството на сексот, на крвта и на смртта врз читателот. Оваа книга е повеќезначајна. На едно ниво на приказната, ликот на грофот Дракула можеме да го сфатиме дури и како симбол за големото и моќно, но и потиснато викторијанско либидо, коешто излегува на површина за да го казни репресивното општество кое го заробило.

Содржината на *Дракула* е добро позната. Џонатан Харкер е млад агент за недвижности, кој е испратен на бизнис-мисија во најзафрлените краишта на Европа, и кој работи за мистериозен и богат клиент. Уште на самиот почеток, неговите световни стравови и

преокупации се судираат со идеите за еден нов и бизарен свет и асоцијациите коишто ги поврзуваат. Играта на домаќин и гостин-заробеник којашто се одвива меѓу Дракула и Харкер, којшто полека станува свесен дека му се заканува смрт, е круцијална, затоа што уште во почетокот на романот ја воспоставува демонската лукавост и супериорноста на злосторникот. Оставајќи го Харкер заробен зад сидиштата на Дракуловиот замок, акцијата на романот неочекувано се префрла во Англија и се насочува кон Харкеровата свршеница Мина и нејзината пријателка Луси. Во контраст со првиот дел на романот, ние сега го следиме безгрижниот живот на двете, опседнати со брак, викторијански девојки, но набрзо увидуваме дека ни овде не е сè како што треба. Првата индикација ја добиваме од потенцијалниот вереник на Луси, којшто работи во душевна болница. Неговиот пациент Ренфилд почнува да се однесува чудно, јаде муви и пајаци и го повикува Дракула. Концепцијата на Дракула е генијална. По ужасот во замокот на Дракула, Стокер не вовлекува во раскошна викторијанска комедија на манири и романтика. Фактот дека, читајќи го романот, ние се информираме преку писмата и дневниците на главните ликови го зголемува овој ефект, и ние сме присилени да продолжиме со тривијалноста на вечерните седенки и попладневни прошетки, сè до моментот кога оваа мазна фасада почнува да се топи. Луси, повеселата и послободната од двете девојки, станува морбидна и опсесивна, времето се менува со неочекувана брзина, а мистериозниот брод пристигнува во Витби со мртовец врзан на јарболот. Луси почнува да слабее со неверојатна брзина, станува хистерична и набрзо умира. Во моментот кога умира, таа го преколнува нејзиниот вереник Артур за последен бакнеж, но Ван Хелсинг, чудниот доктор којшто е повикан да ги проучи многубројните необични аспекти на овој случај, го фаќа Артур за врат и го фрла низ собата. Оваа гротескна пародија на Дикенсовите сцени на умирање е само почеток. По смртта на Луси, Ван Хелсинг го принудува нејзиниот вереник да забие колец во нејзиното срце „подлабоко и подлабоко... додека крвта од прободеното срце прскаше околу него“. Оваа сцена претставува чудовишна инверзија на викторијанското додворување. Можеби Стокер во тоа време не бил во можност да пишува за сексуалниот однос на мажот и жената, но

сиот бес којшто го опкружувал овој забранет предмет еруптира во искривената напнатост и насилство, коешто ги поврзува Артур и неговата вампирска љубовница. Полека станува јасно дека Дракула си игра со своите инфериорни противници. Мина станува негов втор извор на исхрана, а подоцна тој ја принудува да пие од неговите гради, што го осигурува натамошното ширење на заразата, освен во случај тој да биде уништен. Пресвртот во Дракула доаѓа подоцна и ја приведува агонијата кон крајот. На самиот крај на романот разазата во ликот на Дракула се враќа во Трансилванија, од каде што е потекнува, и каде што е евентуално уништена. Ако викторијанците се плашеле, тоа е можеби поради тоа што се прашувале колку долго време сексуалната енергија, којашто ја претставувал Дракула, ќе остане далеку од нив, „преку седум мориња, преку седум планини“.

За противник на Дракула, Стокер го створил ликот на ексцентричниот теолог Ван Хелсинг, окултист и детектив кој ги користи сите езотерични средства на парапсихологијата за да го уништи својот противник. Интересно е дека Ван Хелсинг, како и Шерлок Холмс, истовремено, ги претставува и религијата, и науката во периодот кога овие два система се разидуваа. Во ликот на Ван Хелсинг, христијанскиот ловец на вампири, како и во ликот на Шерлок Холмс - моралниот, понекогаш и мистичен детектив, науката и метафизиката се обединети во битката против иконското зло.

ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКАТА СИМФОНИЈА НА УЖАСОТ

НОСФЕРАТУ, симфонија на ужасот на големиот германски режисер Фридрих Вилхелм Мурнау од 1922. година е првиот значаен филм, снимен според романот *Дракула* на Брам Стокер.

Всушност, овој филм е пиратска верзија на Стокеровиот роман. Продуцентската куќа Prana Film, во чијашто продукција е НОСФЕРАТУ, не ги откупила авторските права за адаптација на романот од вдовицата на Стокер, Флоренс, којашто два месеца по премиерата на филмот поднесла тужба против оваа филмска куќа, којашто наскоро банкротирала. Конечната одлука судот ја донел во текот на јули 1925 година, кога е одлучено сите копии да бидат уништени. Повеќето ко-

пии исчезнале, но за среќа авторите на филмот успеале да ги изнесат негативите надвор од земјата. Флоренс успеала да ја спречи премиерата на филмот во Лондон во 1925 година, но тоа не ѝ успеало три години подоцна. Следната година НОСФЕРАТУ е прикажан и во Америка. Флоренс Стокер успеала да ја спречи премиерната изведба на театарската претстава *Дракула* на Хамилтон Дин во 1928 година, но во 1931 година, сè уште, била жива за да ја види инкарнацијата на бесмртниот гроф во Бела Лугоши.

Сценаристот Хенрик Гален дејствието на филмот го сместил во Бремен во 1838 година. Младиот агент за недвижности Хатер добива задача да го посети грофот Орлок во неговиот замок во Карпатските Планини. Тој се среќава со предупредувања од месното население, а подоцна и со Орлок, кој го затвора во замокот и заминува во Бремен со брод, полн со мртвовечки ковчежи. Бродот пристигнува во Бремен празен, носејќи само чума и стаорци, кои го напаѓаат градот. Во меѓувреме, сопругата на Хатер е загрижена поради исчезнувањето на нејзиниот сопруг, додека, пак, неговиот претпоставен го губи разумот и го сместуваат во ментална болница. Кога Хатер бега од замокот за да ја предупреди својата жена, таа го прифаќа неговиот план - да го заведува вампирот, сè до неговото уништување од утринското светло. Вампирот е уништен, но Хатер останува сам со мртвото тело на својата сопруга.

Мурнау го режирал НОСФЕРАТУ во експресионистички стил. Следејќи ја традицијата на филмовите, какви што се ГОЛЕМ и КАБИНЕТОТ НА Д-Р КАЛИГАРИ, користејќи искривеност, преувеличување, екстремна метафора, како и нагласување со композицијата и карактеристичната игра на сенките во кадарот, тој направил извонреден филм, филм во кој сонот се меша со јавето, како што и лириката се меша со драматиката. За разлика од класичните експресионистички филмови, кои се снимани во студио и кои својата драматика ја градат со употреба на светло и сценографија, голем дел на НОСФЕРАТУ е снимен во екстериер, на дневно светло. На овој начин, со комбинација на експресионизам и натурализам, се зголемува ужасот на нокните сцени, во кои се појавува грофот Орлок. Употребата на пејзажот во овој филм е скоро пророчка за целата подоцнежна готска кинематографија. Ако вампирот се појавува

како злосторник во овие филмови, тогаш пејзажот во кој се наоѓа тој станува негов соучесник. Филмот не предизвикува само шок, туку и сублимиран страв којшто често се појавува и при гледањето на нешто што е добро познато. Тој страв не е сугериран толку од самиот предмет, колку од начинот на кој е претставен тој. Пејзажот, зградите, луѓето - сите тие добиваат страшен изглед. Одблесокот на светлината што трепери го следи појавувањето на вампирот Носферату, којшто се движи бавно и прераснува во цин, додека се доближува кон гледачот. Низ отворот на палубата на бродот тој се појавува во жабја перспектива, додека на мрежата зад него се оцртуваат грозоморни шари. Без сомнение, највпечатлив лик во овој филм е ликот на грофот Орлок, во интерпретација на познатиот минхенски глумец Макс Шрек. Шрек е отелотворено зло. Долгите нокти, кои личат на сверски канџи, сенишното бледило и пропаднатите очи го издвојуваат Шрек од сите поранешни и подоцнежни интерпретатори на вампири на филмското платно.

НОСФЕРАТУ не постигнал голем успех кај критичарите и кај публиката, сè до крајот на Втората светска војна, кога овој филм стекнал култен статус кој му припаѓа и денес. Споредувајќи го со денешните филмови од овој жанр, НОСФЕРАТУ останува вреднуван како еден од најголемите филмови на стравот и ужасот коишто се создадени, воопшто. Новиот филмски жанр можеше да се роди.

ДРАКУЛА: РАЃАЊЕ НА ЖАНРОТ

Хорор-филмот, како засебен жанр се родил во Америка, а станал познат по филмовите на филмската компанија Universal Pictures, којашто егзистирала некаде меѓу големата холивудска тројка Metro/Paramount/Warner и таканаречените Б-компанији, какви што биле Tiffany и Majestic. Оваа компанија, којашто била основана во 1912 година од енергичниот германски емигрант Карл Лемл, продуцирала, главно, нискобуџетни вестерни и комедии, за да ја круниса годината со еден високобуџетен и престижен филмски проект. Маргиналниот статус на компанијата, како и германското потекло на нејзиниот претседател и основач, ни ја прават нивната пионерска екскурзија во готскиот хорор појасна и поразбирлива. Важен момент е и ангажирањето на Тод Браунинг, режисер кој заедно со култ-

ниот хорор-актер Лон Чени снимил неколку филмови за MGM, од кој најзначаен е псевдовампирскиот филм ЛОНДОН ПО ПОЛНОК (LONDON AFTER MIDNIGHT, 1927). Тод Браунинг во 1930 година го режирал првиот хорор-филм за Universal Pictures, долгоочекуваниот и амбициозен филм ДРАКУЛА (DRACULA, 1931). Подготовките за овој филм траеле доста долго време, речиси, три години, за да биде снимен за само неколку недели. По ненадејната смрт на Лон Чени, којшто бил предвиден да ја толкува улогата на грофот Дракула, на само неколку недели пред снимањето, изборот паднал врз унгарскиот актер Бела Лугоши.

Кариерата на Бела Лугоши е вистински холивудски мит. Унгарецот кој дошол во Аме-

од другите неморални холивудски заводници, Дракула бил сексуално чудовиште без можност за испуштање на своите гревови, и како таков претставувал потенцијален ризик кој би го предизвикал гневот на моралистите. Дракула на Браунинг и на Лугоши е брутално чудовиште, за разлика од ликот на Стокер. Секако, тоа не значи дека Лугоши не го оправдал ликот на филмското платно. Енергијата што ја поседувал и која правилно можел да ја насочи во секој кадар од филмот, била негов најголем квалитет. Сепак, Лугоши не бил модерен актер. Попрво би рекле дека тој бил актер од периодот на немиот филм, кој се нашол заробен во модерниот звучен филм. Тоа е, веројатно, последица од тоа што Лугоши бил анахронизам, на којшто му било дозволено да се расфрла, единствено, поради случајното нарушување во историјата на жанрот. Неговата зголемена гестикација и дикција опстојуваат паралелно со воздржаноста и јаснотијата во изразот на неговите следбеници, претворајќи го страшниот и злобен капа во ултимативен стереотип. Како личност, како феномен, како филмска ѕвезда бил извонреден. Како актер, кој имал влијание врз, сè уште, младиот хорор-жанр, кој во тоа време се одвојувал од театарската мелодрама, бил кобен.

Уште едно интересно име се наоѓа на шпицата на овој филм. Станува збор за директорот на фотографија, Карл Фројнд, кој е еден од најзначајните сниматели на германскиот експресионизам и близок соработник на Мурнау. Неговата монохроматска магија посебно е видлива во првата секвенца, врз којашто се темели култниот статус на филмот.

Иако сценаристот Герет Форд за основа на сценариото го зел романот на Брам Стокер, сценариото што го напишал тој е, речиси, препишување на бродвејската претстава *Дракула* на Хамилтон Дин. Ренфилд, (кој привремено ја презема функцијата на Харкер од романот), пристигнува во едно зафрлено село во Трансилванија и чека кочија што ќе го однесе до замокот на Дракула. Мистериозната кочија без кочијаш пристигнува и му приредува на Ренфилд брзо, френетично возење низ Карпатските Планини, придружено со страшното завивање на волците и лилјакот кој ја надлетува кочијата сè до замокот. Ренфилд влегува во замокот, каде што во пресрет му доаѓа фигура во црна наметка и ја изговара можеби најпознатата реплика во исто-



ДРАКУЛА (1931)

рика во 1919 година и постигнал успех на Бродвеј во улогата на Дракула во истоимената театарска претстава и во филмот на Тод Браунинг ТРИНАЕСЕТТИОТ СТОЛ (THE THIRTEENTH CHAIR) се покажал како совршен избор на Universal Pictures. Впечатливата појава и источноевропскиот акцент на Лугоши се заштитен знак на филмот ДРАКУЛА. Во рекламната кампања за овој филм, („НајЧудната љубовна приказна“), студиото се потрудило на најдобар начин да ја потенцира различноста на ликот на Дракула во изведба на Лугоши, од сето она што американската публика, догаш, имала можност да го види. За разлика

ријата на хорор-филмот: „Јас сум Дракула. Добре дојдовте“. Подоцна Дракула го дрогира Ренфилд, којшто станува негов слуга и го качува вампирот на брод за Англија. Вампирот пристигнува во Лондон, каде што им го загорчува животот на неговите жители, а посебно на двете девојки, Луси и Мина, кои ги посетува, земајќи различни облици: како магла, волк и лилјак. Мина, губејќи ги крвта и здравиот разум, бара од Дракула да му се придружи во вечноста. Секако, се појавува и Ван Хелсинг, кој на крајот од филмот забива колец во срцето на вампирот и ја ослободува Мина од проклетството.

Филмот Дракула постигнал брз успех, но наскоро бил засенет од новиот хорор-филм на Universal Pictures. Секако, станува збор за филмот ФРАНКЕНШТАЈН (FRANKENSTEIN, 1931) на Џејмс Вејл со неповторливиот Борис Карлоф во улогата на чудовиштето. Во периодот до 1948 година Universal продуцирал дури шест филмови во кои главниот лик е креатурата на д-р Франкенштајн, а само три филма за Дракула. Иако ДРАКУЛА бил првиот филм којшто ја започнал серијата хорор-успеси на ова студио, Франкенштајн бил омиленото Universal-ово чудовиште. Факт е дека најуспешните чудовишта на Universal Pictures отсекогаш биле симпатични суштества, заробени од својата судбина. Мумијата, Врколакот, а посебно чудовиштето на д-р Франкенштајн имале една човечка компонента, која што на Дракула му недостигала. Репликата на Лугоши од Дракула: „Да се умре, да се биде вистински мртов, тоа мора да е величествено...“, е земена како основен мотив во подоцнежните филмови, како што се КУКАТА НА ДРАКУЛА (HOUSE OF DRACULA, 1945), каде што Дракула е претставен како метафизички инвалид, којшто бара лек за својата болест.

ДРАКУЛА со години го чекаше своето продолжение, за во 1936 година да ја добие КЕРКАТА НА ДРАКУЛА (DRACULA'S DAUGHTER). Глорија Холден се појавува во улогата на грофицата Марија Залески, којашто го бара телото на својот татко за да го запали, со цел да се ослободи од семејната клетва. Едвард ван Слоун се враќа во улогата на Ван Хелсинг, но тој е непотребен. Неговиот нов противник му се противи на своето проклетство.

Овој квалитет на женскиот вампир тој да се противи на судбината, кој е често присутен на филмот, има силна основа во литературата. Станува збор за новелата *Кармила*

на Шеридан Ле Фану, којашто заедно со *Дракула* на Брам Стокер претставува главна инспирација за вампирската кинематографија. Убавата вампирка со лезбејски склоности од оваа новела, ќе послужи како модел по којшто се создадени, речиси, сите женски вампири. Дури и Стокер инспирацијата за креирањето на женските ликови ја побарал во новелата на Ле Фану. Во ДРАКУЛА, Луси на својата смртна постела претставува нешто помеѓу маченик и вампир жеден за крв, со што го доведува до ужас својот љубовник. Овој мотив на шизоиден женски вампир, подоцна, е искористен со цел да се поедностави и да се исмее поларизацијата на жените од страна на мажите, коишто во жената гледаат, истовре-



СИНОТ НА ДРАКУЛА (1943)

мено, и божица и животно, жедно за крв. Керката на Дракула се движи на работ меѓу овие две карактеризации, но сцената на нејзината хипнотичка борба со женската жртва поседува потиснат квалитет на лезбејски еротизам, којшто го навестува телесното задоволство што го чува таа за своите следбеници.

Во меѓувреме, хорор-репертоарот се сведува на инвентивно спојување на класичните чудовишта од постарите филмови. Овој процес го започнува филмот ФРАНКЕНШТАЈН ГО СРЕТНУВА ВРКОЛАКОТ (FRANKENSTEIN MEETS THE WOLFMAN, 1943), во кој Лугоши очајно се снаоѓа во улогата на

чудовиштето на д-р Франкенштајн. Columbia Pictures го прифаќа овој тренд и работи на Дракула-го сретнува-Врколакот филмот ВРАКАЊЕ НА ВАМПИРОТ (RETURN OF THE VAMPIRE, 1943), на режисерот Лу Лендерс. Во овој филм, чие дејствие е сместено во Лондон за време на Втората светска војна, Лугоши го игра вампирот Арманд Тесла, кој станува од гробот, откако бомба го разнесува неговиот ковчег, а еден работник го вади колецот од неговото срце, мислејќи дека е шрапнел. Иако филмот има неколку добри моменти, неговиот квалитет почнува да опаѓа откако на Лугоши му се приклучува асистентот-врколак. Сепак, комерцијалниот успех на овие филмови ја навел можност за спојување на различни хорор-карактери, вклучувајќи и нивно сместување во друг жанр, и притоа да продолжат да го привлекуваат вниманието на публиката.

Наскоро Universal Pictures почнува да го користи Дракула како лик кој се појавува единствено како гостин во разни бесмислени сценарија. Пред дефинитивно да се откаже од хорор-жанрот, Universal го ангажира синот на Лон Чени да им се придружи на нивната плејада чудовишта. Иако не бил талентиран како неговиот татко, Лон Чени Јр. остварил неколку добри улоги, играјќи ги Мумијата, Врколакот и чудовиштето на д-р Франкенштајн. Во продукција на ова студио во 1943 година се снима СИНОТ НА ДРАКУЛА (SON OF DRACULA), во кој гледаме една од најочајните интерпретации на ликот на грофот Дракула. За среќа, филмот го режирал германскиот режисер Роберт Сиодмак, според интересното сценарио на неговиот брат Курт Сиодмак. ДРАКУЛА, А НЕ НЕГОВИОТ СИН, (насловот е веројатно најбесмислениот во историјата на филмот), доаѓа во Америка во потрага по свежа крв и ја среќава убавата ќерка на јужњачкиот аристократ, која ја раскинува традицијата на триесеттите години, и желно ја прифаќа бесмртноста што ѝ се нуди. Филмот обилува со ефектни визуелни секвенци, каква што е сцената на воскреснувањето на Дракула, во која мртовечкиот ковчег пополека излегува од мочуриштето, при што и маглата над нив се придвижува, за на крајот да биде трансформирана во вампир. Интересно е и тоа што, можеби за единствен пат во историјата на филмскиот Дракула, жртвата е позаинтересирана да го прифати проклетството на вечниот живот, одошто злосторникот. Оваа вешта инверзија на литерар-

ната и митска тема, не му остава доволно место на Сиодмак да направи сексуално заводлив вампир од Чени. Сепак, Чени се потрудил на филмското платно да изгледа секси, и играл во традицијата на големите заводници на немиот филм. Резултатите на неговата работа се евидентни, но најлошото следело доправа.

Маратонскиот серијал на Universal Pictures, во којшто чудовиштата се придружувани од тандемот комичари Бад Абот и Лу Костело, започнува со филмот АБОТ И КОСТЕЛО ГО СРЕКАВААТ ФРАНКЕНШТАЈН (ABOT AND COSTELLO MEET THE FRANKENSTEIN, 1948), во кој Бела Лугоши уште еднаш се појавува во ликот на Дракула. Секако, овој лик е поврзан со креацијата на Стокер само по името и по пасијата за човечка крв. Во слична улога Лугоши се појавува и во бедната комедија OLD MOTHER RILEY MEETS THE VAMPIRE од 1952 година, во која за последен пат се појавува во улогата на бесмртниот гроф Дракула. Култниот глумец, можеби најсугестивната физиономија во историјата на хорор-филмот, постепено ќе им подлегне на славата, на дрогата и на морбидните улоги, и на крајот ќе заврши во стилот на филмовите на стравот и ужасот во 1956 година. Жан Боле оставил сведоштво за тоа во ревијата *Bizarre*: „За време на снимањето на УБИСТВОТО ВО УЛИЦАТА МОРГ, како и на свечените премиери доаѓаше водејќи на ланец огромно горило. Наскоро шефовите за маркетинг лансираа сè полуди замисли: го натераа на галапроекциите на неговите филмови да доаѓа во мртовечки ковчег. Црна погребна лимузина го довозуваше пред салата во црн ковчег од абонировано дрво со сребрени окуви, по што шестмина слуги го внесуваа во предворјето. И сè така. Наместо цвеќе, му праќаа мртовечки венци. Го сместија во една стара зграда, уредена по примерот на дворецот на Дракула. Експертите од студиото ги прекрија сидовите и таванот со црн велур. Тргнати се сите огледала, а послугата ја сочинуваа глувонеми Азијци. Во паркот опкружен со масивна железна ограда се шетаа огромни доги; црвените ходници беа исполнети со црни мачки со злокобен поглед. Големите лилјаци во гроздови висеа од сводот: сидовите ги красеа само стари боздогани и отровни бодежи, влезот беше декориран со зарѓано оружје и човечки костури... И состојбата на самиот глумец беше сè полоша: дали по сопствена или

туѓа желба, повеќе не го симнуваше костимот на Дракула од себе. Се облекуваше само во црно... Ден и ноќ кучињата завиваа околу старата црна кука исполнета со смрт и ужас. Наместо базени или фонтани, тревникот го красеа надгробни споменици. На портата се наоѓаше закован челичен лилјак. Целата кука беше покриена со пајажина. Се повеќе нагризан од дрогата и од читањето шунд и морничави книги на снимање, почна да одбива да излегува преку ден, жалејќи се на светлината и болката во очите. Тврдел дека го прогонуваат огромни лилјаци-убијци. Сите снимања мораа да се одвиваат ноќе... Последните години ги помина, главно, во болница, каде што и умре: „Како лудак“ - говореа луѓето, „Како бесмртниот Дракула“ - тврдеше тој...

Неизбежен крај на една голема, но макотрпна кариера: никој на екранот толку целосно и толку длабоко, со целото свое битие, не ја искажал присутноста на демонското во човекот.

Во следните неколку години, хорор-публиката жедна за свежа крв го чекаше новиот Дракула и revival-от на готската кинематографија, којашто речиси беше мртва. Постоеја и неколку бедни обиди за ревитализација на овој жанр, кој, како да не можеше да се извлече од оваа криза. Се појавија и неколку бесмислени филмови, каков што е KPB-TA HA ДРАКУЛА (BLOOD OF DRACULA, 1957), во кој Дракула е професор по хемија во една женска гимназија кој своите ученички ги преобразува во крвожедни вампири. Важно е и тоа што хорор-филмот, како жанр, го губеше приматот во однос на научно-фантастичниот филм. Американските гледачи, преокупирани со Студената војна и нуклеарната опасност, како да го изгубија интересот за Дракула. Во тоа време цензурата почнува нагло да слабее, што ја направи сексуалната сугестивност на вампирот неинтересна за публиката. Се наметна прашањето: како е возможно модерната публика, опседната со материјалните страдови на повоениот период, да се заинтересира за старинското празноверје за вампирите? Одговорот го имаше единствено британската продуцентска кука Hammer Films, која ја отвори Пандорината кутија (или ковчегот на Дракула, сеедно). Грофот Дракула можеше повторно да воскресне, но, единствено напоредно со целата гама викторијански стапици и забрани, кои би му дале живот. По сите талкања 1957-та е добра година за Дракула.

ЛОНДОНСКИОТ ВАМПИР

Hammer Films почнале со снимањето на новиот Дракула во нивното мало студио на Темза, во ноември 1957 година. Нивен дистрибутер и кофинансиер не бил никој друг, туку Universal Pictures, чишто челници биле први коишто, по интернационалниот успех на Hammer-овиот филм ПРОКЛЕТСТВОТО НА ФРАНКЕНШТАЈН (THE CURSE OF FRANKENSTEIN, 1956), го увиделе потенцијалот на оваа мала филмска компанија. Готскиот хорор, којшто ги соборувал рекордите во прикажување во Америка, го најавил новиот бран на хоророт што доаѓал. Тоа го навело и филмското студио Columbia да склучи неверојатен договор со Hammer, по којшто Hammer бил обврзан да направи најмалку три филма годишно за оваа голема компанија, во времето кога сите други британски филмски куќи се бореле со банкротот. Печат на тоа е ставен и со договорот од 1958 година, кога Hammer го добил ексклузивното право за ремек на класичните хорор-филмови на Universal Pictures, со што е осигурана препородбата на готскиот филм.

Околностите коишто го исфрлиле во прв план овој филмски жанр, како и чудната заинтересираност на американските мајор компании, коишто секако сакале да инкасираат дел од заработката, се веројатно последица од културниот комплекс. Во најширока смисла, тоа рефлектирало со ангажирање на англиското студио да ги пренесе на екран големите англиски литературни архетипови. Universal отсекогаш се трудел да им даде англиски feeling на своите филмови, пред сè, со ангажирање на англиски уметници, но никогаш не успеал да ја долови атмосферата на англискиот пејзаж, кој во филмовите на Hammer, посебно поради употребата на бојата ќе одигра значајна улога. Покрај тоа, Hammer бил подготвен да му се посвети на хорор-жанрот, со одлучност која ѝ недостигала на Universal Pictures. Hammer имал свои глумци, сценаристи и режисери, а што е најважно имал и храброст да ѝ се спротистави на моралната корупција, којашто се излеала над нивните глави, набрзо по ископувањето на темите кои дотогаш биле занемарени во историјата на филмот. Реакцијата на нивните адаптации на англиската готика може да се спореди со реакцијата на книжевните критичари од 19. век на шокантните дела на раната готска литература.

Најзначаен режисер на ова студио бил Теренс Фишер. Поранешниот морнарички офицер, кој во 1933 година ѝ се приклучил на филмската индустрија, во периодот од 1957 до 1974 година снимил дваесетина хорор филмови, поголемиот дел адаптации на класичните филмови на Universal Pictures, и со тоа станал еден од најплодните режисери на овој жанр. Неговиот филм Дракула се смета за најголем успех на студиото Hammer.

Дејствието на овој филм е сместено во 1885 година, дванаесет години пред објавувањето на Стокеровиот роман. Веројатно оваа одлука била клучна за студиото, коешто се придржувало до неа, сè до подоцнежните обиди за осовременување на приказната и на митот за Дракула. Исто така, филмот на Фишер тргнал со претпоставката дека гледачите веќе ја знаат приказната и дека се неопходни некои фабулативни иновации. Така, на пример, Харкер во овој филм не е безопасен продавач на недвижности, туку прикриен ловец на вампири, престорен во библиотекар.

Специјалност на студиото Hammer е вметнување на абнормалниот субјект во нормално опкружување. Тоа ја објаснува одлучноста на оваа компанија да го пренесе сиот викторијански сјај и луксуз на филмското платно до најситниот детаљ, што до појавата на ова студио не било практика во хорор-жанрот. Луѓето во Hammer сфатиле дека тоа е неопходно, поради тоа што примарна тема на нивните филмови, всушност, е инфилтрацијата на негативниот субјект во атмосферата и уривање на декорот, коишто се толку ригорозно воспоставени. Бернард Робинсон, сценаристот на повеќето Hammer-ови филмови, бил една од најкреативните личности во ова студио. Грофот Дракула во овие филмови не личи на гротескниот прототип на Лугоши. Овде Дракула, како и кај Стокер, е претставен како шармантен аристократ, кој се трансформира во вампир. Дракула конечно ѝ се враќа на традицијата којашто го создала, традицијата на англиската готика. Кристофер Ли, глумецот којшто го замени ликот на Лугоши во имажинацијата на филмските гледачи, исто така, има аристократско потекло. Неговиот демонски изглед и високата тенка фигура го направиле идеален за толкување на ликот на грофот Дракула, којшто му донел светска слава. Тој бил и потпомогнат од сценариото на Џим Сангстер, којшто успеал да ги вметне сите позначајни моменти од романот без да го

нарушува континуитетот на приказната: Дракула го спасува Харкер од жените-вампири, Харкер се бори со вампирот во неговиот ковчег, бавното физичко и психичко пропаѓање на Луси е проследено со нејзиното враќање од гробот, заразата на Мина која штотуку претстои, како и конечната пресметка на Ван Хелсинг со грофот.

Повеќето измени во однос на романот Сангстер ги направил во интерес на економијата. Харкер рано станува вампир и Ван Хелсинг го убива, грофот Дракула е лишен од неговата моќ на трансформација во лилјак и волк, а неговата припадност кон мрачната страна е поексплицитна. Во романот светлината само ја ослабнува моќта на Дракула, но во овој филм, по пример на Мурнау, таа станува алергија којашто го убива вампирот и заедно со традиционалниот лук, распетието и осветената водичка станува дел од арсеналот на ловецот на вампири.

Питер Кашинг, којшто заедно со Ли бил главна звезда на студиото, одлично се снашол во улогата на Ван Хелсинг, потпирајќи се, повеќе на квази-мистичната, а помалку на научната компонента на ликот. Неговиот конечен дуел со Дракула е една од највозбудливите сцени во историјата на жанрот. Како и Ли, Кашинг до четириесеттите години бил епизоден актер, а вниманието на компанијата го привлекол со главната улога во телевизиската продукција на Орвеловата 1984. Елегантен и извонреден во улогите на баронот Франкенштајн и Абрахам ван Хелсинг, во двата најзначајни серијали на студиото Hammer, ги играл улогите на псевдонаучните авторитети со одлична доза на иронија.

Три години подоцна Фишер го снимил филмот НЕБЕСТИТЕ НА ДРАКУЛА (BRIDES OF DRACULA, 1960) којшто е remake на истоимениот филм на Universal Pictures. Филмот има големи драматуршки проблеми, веројатно, поради фактот дека врз неговото сценарио, покрај стандардниот Сангстер работеле уште двајца писатели. Дејвид Пил го игра квази-Дракула ликот со име барон Маинстер, и како и другите актери во овој филм ги растажува гледачите со својата сопствена декаденција. Неговата мајка го чува заклучен во замокот, но наскоро е ослободен од една група добронамерни посетители. Меѓу неговите жртви е и неговата мајка во најинцестуозната сцена во филмот. Овој филм е значаен единствено поради нивниот грешнички однос,

како и поради повторното појавување на Питер Кашинг во улогата на Ван Хелсинг.

Пет години подоцна грофот Дракула бил подготвен за својот официјален come back, повторно во режија на Теренс Фишер. Тоа е филмот ДРАКУЛА, ПРИНЦОТ НА ТЕМНИНАТА (DRACULA, THE PRINCE OF DARKNESS, 1965). Популарноста и успехот на овој филм се темели врз силниот визуелен елемент за кој е заслужна локацијата Black Park, која во филмовите на Hammer-студиото ја има една од главните улоги.

Филмот ја следи авантурата на две англиски двојки, кои изгубени во шумите на северна Европа наоѓаат засолниште во замокот на Дракула. Таму ги пречекува само слугата кој им објаснува дека господарот на замокот е мртов, но дека на смртната постела оставил инструкции да се нагостат сите патници. Таа ноќ, додека патниците се одмораат во своите соби, Фишер ѝ дозволува на камерата да крстосува околу опустошениот замок, и така со поетска возвишеност да го повика невидливото присуство на крвожедниот домаќин. Подоцна, во подрумот на замокот, слугата убива еден од мажите, и со неговата крв, која капе врз гробот на Дракула, го изведува ритуалот, по кој вампирот се враќа во светот на живите. Теренс Фишер се потрудил од оваа сцена да направи квазирелигиозна церемонија, со Дракула како изобличена слика на Христос и со симболичното распнување/воскреснување коешто го надополнува мистичниот почеток на филмот. Остатокот од филмот го лимитира присуството на Дракула на екранот. Ли бил способен да ја пренесе сета своја енергија за релативно кусо време на екранот, но повеќето од времето бил ограничен од дивниот животински нагон на неговите жртви.

Во овој филм постојат уште неколку интерполации кои се вредни да се спомнат. Во филмот ДРАКУЛА, ПРИНЦОТ НА ТЕМНИНАТА ликот на Ренфилд наместо во лудница, се појавува во манастирот. Иако атмосферата на манастирот во голема мера се разликува од оригиналната атмосфера на лудницата, која кај Стокер го симболизира проширувањето на заразата во современото општество, таму се одигруваат највозбудливите секвенци на филмот. Сцената на убивањето на заразената Хелен ни покажува колку се измениле работите од првиот Дракула на Хаммер. Барбара Шели никогаш не достигнала толку

совршена инкарнација на демонската личност на вампирот, како во оваа секвенца, во која калуѓерите го држат нејзиното подивно тело, згрчено од бол, додека ѝ го забиваат колецот во срцето, како прецизна и експресивна метафора за потчинување на човечкото тело.

ДРАКУЛА, ПРИНЦОТ НА ТЕМНИНАТА означува уште едно размеѓе во обработувањето на вампирската тематика. По овој филм, следи продолжението ДРАКУЛА СТАНА ОД ГРОБОТ (DRACULA HAS RISEN FROM THE GRAVE, 1968), на режисерот и директор на фотографија, Фреди Френсис, којшто во филмската историја ќе остане запаметен, пред сè како директор на фотографија на Дејвид Линч и повеќекратен добитник на Оскарот за фотографија.

Овој филм е интересен, пред сè, поради силната сексуална нишка, која го покажувала патот по којшто се движела современата вампирска кинематографија. Телото на грофот Дракула, замрзнато во ледот под замокот по неговото давење, коешто го означува климаксот на претходниот филм, е оживеано со крвта на плашливиот свештеник, кој доаѓа да изврши егзорцизам. Грофот, чијшто единствен мотив е одмаздата, заедно со свештеникот којшто станува негов слуга, го напаѓа бискупот, кој го иницирал егзорцизмот. На крајот од филмот Дракула е вратен во замокот во кој го набиваат на крст (?!).

Најинтересно во сценариото на Елдер е религиозната иронија, која започнува со свештеникот-следбеник на Дракула, а продолжува со херојот-атеист. Подоцна тој напивно се преобразува, по сцената во која на Дракула му успева да го извлече колецот од своето крваво срце, поради тоа што прободувањето не било проследено со правилно религиозно убедување. Оваа сцена претставувала поништување на оригиналните правила од Дракула, и Кристофер Ли бурно протестираше против неа. Иако како посебна сцена е доста интересна, таа го ослабнува тоталниот ефект на акцијата и ја фалсификува и онака кршливата структура врз која се темелат филмовите за Дракула.

Како што наведов пред малку, клучна за овој филм е експлоатацијата на изопачената сексуална опсесија на вампировите жртви. Портретирана е и љубомората на Дракулините љубовници, како и полуоргазматичката реакција на гризењето на вампирот,



СИНОТ НА ДРАКУЛА (1943)

којашто подоцна ќе биде поексплицитно користена од страна на режисерот Питер Сесди во следното продолжение на серијалот со наслов ВКУСЕТЕ ЈА КРВТА НА ДРАКУЛА (TASTE THE BLOOD OF DRACULA, 1970). Питер Сесди и Џон Елдер го направиле можеби најсофистицираниот филм во историјата на студиото Hammer. По духот и атмосферата овој филм е многу сличен на романот на Стокер, иако по основната приказна сосема се разликуваат. По извонредната воведна секвенца, Дракула пристигнува во викторијанскиот Лондон, каде што ликовите со кои се соочува наполно се разликуваат од оние на Стокер. Овде Сесди свесно го искористува Дракула, слично како и Стокер, за да ја соголи лажната фасада на викторијанското општество, а, пред сè, фасадата на викторијанското семејство.

Во Дракула на Брам Стокер, Ван Хелсинг неколку пати алудира на „семејната ориентација“ на сите противници на вампирот. Оваа метафора е сосема природна, поради едноставниот факт што грофот стои наспроти викторијанскиот идеал за семејството: Дракула е антитатко и антихрист кој ги убива своите деца, а подоцна повторно ги раѓа, воден од својата сопствена перверзност.

Филмот ВКУСЕТЕ ЈА КРВТА НА ДРАКУЛА без грешка го следи континуитетот на серијалот. Филмот започнува со патникот кој на крајот на претходниот филм ја набљудува агонијата на Дракула на крстот и зема малку негова крв како сувенир. Овој декадентен ученик на фаволот планира да ја испие крвта на вампирот, но во оваа церемонија ги вклучува и тиранските татковци на три викторијански семејства. Тој успева да ги намами во старата црква, каде што по долгата церемонија Дракула повторно оживува. По церемонијата татковците се враќаат во своите домови, каде што применуваат невиден деспотизам и тиранија врз своите деца (ќерки), кои Сесди подоцна ги опишува како „бескрвни и безживотни“. Дракула почнува да ги посетува децата и да ослободува кај нив нова, дотогаш невидена енергија. Воодушевени од него децата стануваат силни и деструктивни: една од нив, која ја игра Линда Хајден, го убива татка си со секира, пред некрофилскиот чин на ковчегот на Дракула; додека другата ја цица крвта на својот татко во неочекуваниот однос на љубов и омраза со грофот. На крајот на филмот, јунакот успева да ја ослободи трета-

та девојка од проклетството на Дракула. Дракула е повторно мртов, сите викторијански татковци се мртви и сите семејства се десеткувани. Како хроника на моќта на Дракула да ја замени востановената сексуална стабилност на општеството со хаотичен и поместен еротизам, овој филм е изненадувачки доследен.

Следниот филм на Hammer Pictures, ЛУЗНИТЕ НА ДРАКУЛА (THE SCARS OF DRACULA, 1970), нема претензии да биде логично продолжение на серијалот. На крајот од претходниот филм Дракула е совладан со помош на религиозните орнаменти од црквата, но во овој филм тој е повторно оживеан од зрак на сончева светлина, што е во спротивност со целиот серијал. Џон Елдер го враќа Кристофер Ли во улогата на студен и учтив домаќин, но веќе било премногу доцна за стремење кон автентичноста на Дракула на Брам Стокер, пред сè, поради фактот дека публиката веќе одамна го прифатила ликот на грофот Дракула како маска на страшното и моќно сексуално животно. Филмот не е прифатен од страна на публиката и поради фактот што Елдер во сценариото уфрлил сцена во која Дракула ја прободува и камшикува својата жртва, што секако го нарушува угледот на еден сериозен филмски вампир. Дури и неколкуте интерполации на класичните сцени на Стокер, како што е ползењето на Дракула по сидиштата на замокот, не можеле да го спречат овој очаен филм.

Две години подоцна, под влијание на модерните американски вампирски филмови, како, на пример, ГРОФОТ ЈОРГА (COUNT JORGA, VAMPIRE, 1970), Hammer Pictures донесува одлука приказната за Дракула за првпат да ја постави во современ контекст. За таа цел е ангажиран сценаристот Дон Хагтон, кој го пишува сценариото за филмот со воочлив наслов ДРАКУЛА А.Д. 1972 (DRACULA A.D. 1972, 1972). Седумдесеттите години биле идеални за модерна интерпретација на Дракула, посебно по еден филм, каков што е БЕБЕТО НА РОЗМАРИ (ROSEMARY'S BABY, 1968) на Роман Полански, во којшто фаволот е инкарниран во модерниот Њујорк, но Hammer свесно ги игнорирал овие искуства и снимил филм којшто е сосема спротивен на тогашните тенденции во модерниот филм.

Филмот започнува со секвенца со која филмот претендира да биде секвел на хипотетичката авантура, која се случила во 1872

година, во којашто Дракула и Ван Хелсинг се браќат низ лондонскиот парк. Посмртните останки на Дракула се закопани во дворот на некоја стара лондонска црква, за сто години подоцна тој да биде оживеан со магиски ритуал, изведен од демонскиот тинејџер Џони Алукард (беден анаграм на името на Дракула, за првпат искористен во СИНОТ НА ДРАКУЛА на Universal Pictures) и неговата банда хипици. За среќа, една од девојките којашто присуствува на ритуалот се вика Џесика Ван Хелсинг и овој настан му го прераскажува на својот дедо, кој е потомок на славната лоза на ловци на вампири. Во меѓувреме, Дракула основа цела комуна на тинејџ-хипи вампири, чија главна цел е Џесика. Со помош на полицијата дедото Хелсинг ги убива сите вампири, за на крајот од филмот да се сретне со Дракула и да го уништи во црквата.

Како што гледаме, авторите на овој филм воопшто не обрнале внимание на, можеби, најелементарниот однос кој е воспоставен кај Стокер - односот на вампирот и современото општество. Романот Дракула е сместен во сегашноста на неговиот автор и Стокер во првиот дел од книгата се труди да го претстави Дракула како центлмен кој легално тргува со недвижности. Подоцна, неговите читатели се оставени сами да ја замислат инфилтрацијата на вампирот во лондонското општество, потпомогнати со сцените на Ренфилд во лудницата. Во филмот на Hammer е направено спротивното. По првите неколку минути на филмот, Дракула воскреснува во центарот на модерниот Лондон, но станува јасно дека овој симпатичен господин не може да отиде ни чекор подалеку од црквата, без да го привлече вниманието на целата метропола. Карактеризацијата на ликовите никогаш не била толку поедноставена како во овој филм, во кој Ли сето време се борел да излезе на крај со неоправданите сцени и реплики. Питер Кашинг имал одлична шанса да ја обнови својата животна улога, но во преден план биле исфрлени помладите актери. Ликот на Џони Алукард го толкува Кристофер Ним, млад и талентиран актер, кого студиото го назначило за наследник на веќе стариот за улогата на Дракула, Кристофер Ли.

Истата екипа следната година го реализира филмот САТАНСКИТЕ ОБРЕДИ НА ДРАКУЛА (SATANIC RITES OF DRACULA, 1973). Воедно, овој филм е и последен во мартонскиот серијал на Hammer Pictures, не

сметайќи ја англиско-хонгконшката копродукција СЕДУМТЕ БРАЌА ГО СРЕКАВААТ ДРАКУЛА (SEVEN BROTHERS MEET DRACULA / LEGEND OF THE SEVEN GOLDEN VAMPIRES, 1974), во кој Питер Кашинг во улогата на Ван Хелсинг го брка Дракула сè до Кина, каде што во борбата со Дракула му помагаат браќата - кунг фу мајстори.

Филмот САТАНСКИТЕ ОБРЕДИ НА ДРАКУЛА започнува со ангажирањето на професорот Ван Хелсинг од страна на Скотланд Јард, по откривањето на кругот на црна магија, во кој се вклучени и неколку министри на владата. Ван Хелсинг скришно влегува во научниот институт, каде што го пронаоѓа мистериозниот вирус на чума и неколку повампирени девојки. Донесувајќи заклучок дека Дракула е вмешан во оваа афера, тој го посетува модерниот деловен центар, изграден врз остатоците на црквата во која е погребан Дракула. Ван Хелсинг открива дека милионерот Д.Д. Денхам всушност е Дракула, но пред да успее да го убие со сребрен куршум (уште едно ново оружје во арсеналот на Ван Хелсинг, коешто најчесто се поврзува со митот за врколакот), тој е оневозможен од неколкуте соработници на грофот, инаку познати и успешни бизнисмени. Ван Хелсинг и неговата внука Џесика се заробени, но им успева да се ослободат и на крајот од филмот да го фрлат вампирот во глоговите грмушки, што е дефинитивна смрт на Hammer-овиот Дракула.

Тоа е срамен крај на овој серијал, но преостанатиот дел од филмот претставува значително подобрување во однос на својот претходник. Најдобрите сцени од овој филм покажуваат колку може да биде ефективна модерната транспозиција на митот за Дракула, посебно ако е поврзана со профитабилната и субверзивна дејност на модерниот вампир. Дракула е сместен во современо опкружување, но со ликот на Стокер го поврзува идентична мотивација: да се уништи светот пред сопствената смрт. Сепак, овој филм е уништен со лошата режија на Алан Гибсон, како и со некои ужасни интерполации во сценариото. Сребрениот куршум и глоговото дрво можат да бидат простени, но дури и Џон Елдер би му одолеал на искушението да уфрли моторизирана банда, којашто го штити грофот. Изгледа дека дошло време за повторно воскреснување на Дракула на американското поднебје. □

(продолжува во наредниот број)

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

ХУМАНИЗАМ, ДОБЛЕСТИ, МОЖНОСТИ... ФИЛМ

(ШТО СÈ МОЖЕ, А ШТО НАВИСТИНА ПРАВИ
СОВРЕМЕНИОТ ФИЛМ?)

M

ногу помина, повеќе од еден цел век помина од почетоците на филмот до денес. Филмот, за тој свој животен ВЕК (и кусур), се претвори во многу нешто... Можеби најнепобитен е фактот – дека филмот израсна во еден од најсилните и најдоминантните медиуми во меѓучовечката комуникација, и без сомневање, во еден од најприсутните моменти на денешното човечко живеење. И, можеби, досега е зборувано дури и премногу за тоа, можеби имало и отповеќе дискусии околу тоа што е, или што треба да биде филмот; која е, или која треба да биде неговата улога во човечкиот живот и во општеството општо; можеби. Но, она што ни се случува секојдневно, и тоа толку интензивно и континуирано, бездруго – не само што треба исто толку постојано и интензивно да се следи и обмислува, туку тоа мора и да се прави... Без прекин, и без намалување на нашата свесност и будност во тој процес.

Гледано од некаква техничка или формална страна, филмот израсна во еден од медиумите со најголема сугестивна моќ: неговата мултикодна природа (слика, звук и збор) од една страна, и високоразвиените технолошки можности, од друга страна, му даваат неверојатно силни можности за делување врз реципиентот, и за приближување на пораката што ја пренесува до него. Дистанцата меѓу медиумот и реципиентот е веќе одамна прекршена, и станува си помала и помала. Сугестивните моќи на филмот



РЕКАТА
СУЖУ
(2000)

веќе одамна не се тајна, но нивните размери веќе постигнуваат една точка којашто – можеби во четириесеттите и педесеттите години од овој век ќе биде чиста научна фантастика. Значи, гледано од таа техничко-формална страна, филмот поседува една таква силна моќ на пренесување на комуникациската порака што, на пример, секој уметник, од која било област – ќе е пресрекен ако неговото творештво поседува барем мал дел од неа.

Застрашувачка е моќта на овој медиум и во ре-креирањето на човечките желби и потреби, исто така. Денес, речиси на цел свет му е јасно кој е во најголема мера заслужен за падот на источните комунистички режими: тоа не е ЦИА, НСА, МИ-5, или некои слични институции и организации, туку токму ХОЛИВУД, кој, заедно со подновените „хај-тек“ медиуми, како што се телевизијата, па дигиталните

дефинирање на човечкото мислење, односно за комплетно формирање на јавното мислење – што, за жал, толку многу ја има филмот, најмногу се користи за моделирање на свеста на човештвото во насоки што се, најблага речено – дискутабилни.

Бидејќи, веќе значително може да се забележи дивергирањето на самите пораки што филмското дело ги носи со себе и во себе – во смисла на сознајниот, естетскиот и хуманистичкиот аспект на тоа дело, и тоа, првенствено, во смисла на тоа дека што е некој филм *поблиску* до холивудскиот, или општо, до западниот модел на филм, толку е *подалеку* од вистинските хумани, сознајни, а со тоа и од вистинските естетски квалитети потребни за тоа дело да биде определено како уметност... Бидејќи, едно е сигурно: без етика – нема ниту естетика... Тоа е нешто што западниот модел



(Интернет и сл.) комуникациски феномени, го претставува Орвеловиот вистински Голем Брат, токму оној од кого токму развиениот и демократски Запад толку многу се плашеше. Е, сега нема да замине во параноидните теории за *Големата завера* и за *Новиот светски поредок*, не... Само го констатираме размерот на моќите на овој медиум. А што се однесува до параноидноста, токму таа филмска традиција и инсистира на теоријата дека: *колку повеќе си параноиден, толку си поблиску до вистината*.

Но, кога станува збор за значенската, семантичката страна на филмот, односно што е тоа што тој на реципиентот му го носи запаквано во таквата атрактивна амбалажа, сликата не е толку убава и привлечна. Моќта за дејствување, менување, дури и за целосно ре-

на филм, сè повеќе и повеќе – го заборава, или го игнорира, сеедно...

1.

Како мал доказ за емотивното студенило што ги зафаќа филмските поетики од развиениот Запад, стојат и најголемиот број од филмовите прикажани, на пример, само во последнава година – на последното издание на Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манакџи“ во Битола. И тоа речиси кај сите претставници од земјите на Западот... Бидејќи, *освен* добитникот на Златната камера 300 – британскиот филм Последно прибежиште (The Last Resort) на младиот режисер Павел Павликовски, во кој постои барем мала *сентименталистичко-хумана нота* во

самата порака што ја носи, во најголемиот дел од останатите филмови, такво нешто речиси воопшто и не постои. Во ПОСЛЕДНО ПРИБЕЖИШТЕ, токму наспроти силното студенило на самата средина во која се одвива дејствието (дом за азиланти во Велика Британија – Западот), провејуваат мала нишка топлина и хуманост низ главните ликови (мајка и син, руски азиланти – Истокот). Хуманата нишка во филмот е мотивирана од не-западен фактор (вклучувајќи го тука и самиот режисер) и функционира како елемент на естетското онеобичување во филмот, и како имплант однадвор врз јаловоста на хронотопот и неговата вистинска природа. Сепак, западната продукција на овој филм и тука има извршено свое влијание, и филмот останува само со навестување за некаква хумана природа, па не излегува многу од рамките на ординарниот сентимент, наместо

јата и карневализацијата – употребени како авторски постапки во овој филм – не успеваат да ги надвладаат интелектуалистичката сувост и цинизам со кои филмската приказна/приказни и порака/пораки се дадени и изведени: крајно суво и студено, без ни најмала нишка на човечност и душевна топлина. Другите филмови на репертоарот на овој Фестивал само го потврдуваат она што е досега кажано – барем што се однесува до „филмот од Запад“... Краен заклучок за овие филмови е фактот дека речиси секој од нив, иманентно во себе, носи промовирање на категории коишто, според сите критериуми, до пред некое време барем – беа сфаќани како негативни... Сите овие филмови, секој на свој начин, промовираат едно општо алиенизирање на човек од човека, замаглување на проблемите со кои се среќаваме, или незаинтересираност, индо-



да донесе некаков нов квалитет на уметничката порака што едно филмско дело – сепак – мора да ја поседува.

Во овој контекст, не задржувајќи се посебно на останатите филмови од оваа, прозападна „студена“ провениенција, како што се: германскиот ЛЉУБОВ, ПАРИ, ЛЉУБОВ (L'AMOUR, L'ARGENT, L'AMOUR) или, пак, австриско-германската копродукција ПРЕКРАСНАТА РИТА (LOVELY RITA), итн. – како екстрем на интелектуалното и душевното студенило што западната кинематографија го носи како свој најнов израз во филмот – ќе го споменеме шведскиот филм ПЕСНИ ОД ВТОРИОТ КАТ (SONGS FROM THE 2ND FLOOR) на режисерот Рој Андерсон... Филмските и драматуршки еквилибристики, заедно со нагласениот цинизам и црнохуморност, а и алегори-

лентност и индиферентност спрема нив, замаглување на моралните вредности и хуманоста општо...

Зар тоа е порака достојна на моќта на филмскиот медиум? Зар не треба да се запрашаме каде не води тоа, ако не забораваме на фактот што го нагласивме погоре: колкава е моќта на филмот да сугерира, да имплантира и да го менува човечкото гледање на светот, неговите желби и потреби!

Од друга страна, пак, оние филмови што не доаѓаат од развиениот Запад, напротив, го носат токму она што развиената западна кинематографија одамна, од свои (несфатливи?) причини, го оставила зад себе (како застарено, или како нешто контрапродуктивно за „големите“ интереси, или заради нешто сосема десетто?)... Хуманоста, духов-

носта, топлината на човечките емоции и односи, сè уште се голем дел од кинематографијата надвор од стегите на западниот модел. На пример, на ова последно издание на ИФФК „Браќа Манаки“, видовме и филмови што се сушта спротивност на досега спомнатите... На пример, кинескиот претставник, филмот РЕКАТА СУЖУ (SUZHOU RIVER), ни дава основно човечко, хумано перципирање на светот и другите, и ги разработува своите теми во еден мошне хуман и топол контекст, со порака што насочува кон инволвирање на реципиентот во основните хумани вредности, важечки, можеби, уште од самите почетоци на човештвото... Или, пак, иако во француска продукција, филмот ХИМАЛАЈА: ДЕТСТВОТО НА ЕДЕН ГЛАВАТАР (HIMALAYA: L'ENFANCE D'UN CHEF) на режисерот Ерик Вали, иако вон конкуренција, промовираше најголемо отстапување од западната стерилност и емотивно студенило со својата нагласена хуманост, човечка топлина и длабокоемотивната поставеност на прикажаната приказна и емигрантската порака... Но, целата приказна, сето дејствие, како и сите ликови – во овој филм се најдалеку (што може да биде) од Западот, и од неговото погубно влијание: едноставната приказна за двајцата главатари (стариот и новиот) на едно шерпаско племе на Тибет, иако можеби премногу праволиниски водена, избобилува со длабоко-егзистенцијална филозофија, хуман дух и човечки вредности веќе непознати (или заборавени) за развиениот Запад. Пораката на овој филм е порака за вистинската хуманост, за враќање кон вистинската човечка природа и кон основните човечки емоции, кон вистинскиот хуман дух...

Порака достоинствена за моќта на медиум каков што е филмот!

2.

Каде лежат причините за ваквата ситуација во светската кинематографија? Тоа е прашање на кое тешко дека во овој момент може да се одговори конкретно и кратко. Тоа е, можеби, повеќе прашање за психологијата, социологијата и антропологијата денес, но затоа, прашањето за *можностите на филмот VS нивната употреба* е прашање на етиката. Бидејќи, дискрепанцата меѓу високотехнолошките дострели на современиот филм и актуелната нивна апликација во филмот денес е повеќе од разочарувачка...

Жално е кога ќе се види колкави се можностите што современата филмска техника ги нуди, а на кој начин, или поточно – за што тие се користат, и во кои цели...

За малку поподробно да го разгледаме овој проблем, ќе се навратиме на неколку филмови снимени на преминот на овој век (плус-минус некоја година, секако), филмови што стојат како некакви екстремни показатели за она што го акцентираме во овој текст:

На пример, да го земеме филмот БОРЕЧКИ КЛУБ (FIGHT CLUB) на Дејвид Финчер како пример на еден технолошки, и дури и уметнички – супериорно направен филм и да видиме што тој како значење ни нуди, и што ни носи како порака... За овој филм може да се каже дека е на врвот на високотехнолошката продукција, гледано и од структурната, и од формално-технолошката страна на неговата изработка. Филм на кој – од таа гледна точка – едноставно нема што да му се замери, и филм на кој човек може само да му се воодушевува. БОРЕЧКИ КЛУБ е екстреман пример за сугестивната моќ на филмскиот медиум, егземплар колку филмот како медиум може силно да „допре“ и „растревожи“. Тоа се должи и на ингениозно смислената приказна, но во основа, тајната лежи во режисерската постапка на изместени ракурси и на интензивен "suspense", првенствено базиран врз силна динамика на кадрите и на крајно кусите (вметнати) кадри од по неколку фотографии (frame-фрејмови), кои човечкото око може да ги регистрира, но човечкиот ум може да ги процесира само потсвесно, но не и свесно. Она што може да се види најчесто е мал блесок, или мал мигновен прекин во кадарот, премногу ситен за да се регистрира од страна на реципиентот како нешто битно во филмот. Што, поточно, тоа значи? Тоа, во основа, значи дека ние сме виделе, но не знаеме (не сме свесни) дека сме виделе. Свеста не ги обработува тие податоци, туку едноставно реагираме потсвесно – значи, во основа емотивно, на тие слики... Со таквата постапка, режисерот слободно може да манипулира со вашите чувства по своја (а не по ваша) желба. И додека, од една страна, овој филм ни дава еден возбудлив трилер што лоцира вистински проблеми во западниот начин на живеење, од друга страна, ни дава едно најприземно и најпримитивно квази-решение во расплетот. Тоа е добро затскриено зад психолошки одличната мотивираност на постапките на ликовите, маестрално воденото

дејствие и одличната актерска игра. И, на крај, кога – а posteriori – се размислува за филмот, тешко може да се објасни силната на емоциите што реципиентот ги доживеал за време на гледањето на филмот, бидејќи тој – во основа – не дава доволно значенски материјал за здраворазумската промисла на филмот да го оправда интензитетот на доживеаното. Тука стои и разочарувачкиот расчекор меѓу извонредните технолошко-формални вредности на филмот, наспроти силната негатива на неговата семантика. Бидејќи, во основа, филмот нуди една псевдо-критика на западниот начин на живот, исто како и што дава квази-решение за негово подобрување. Она што стои како позитива во семантиката на филмот е само лоцирањето на проблемот и предупредувањето што сè може да се изроди од него...

Таков вид предупредување стои и во научнофантастичниот филм МАТРИКС (MATRIX), исто така, технолошки и формално, извонреден филм. Бидејќи, ако ги отстраниме вонземјаните како научнофантастичен елемент, ќе добиеме една метафора за виртуелноста на нашето живеење и за потребата од буђење, односно за илузијата на вредностите и критериумите според кои живееме, и потребата да се разбудиме од наметнатиот сон за нашите вистински желби и потреби¹.

Значи, понекогаш и по некое предупредување од ваков вид (дали случајно, или како некој вид закана?), ќе пронајдеме во светската кинематографија. Но, тоа најчесто е и максимумот што ќе го добиете од прозападната, а особено од американската кинематографија (секоја чест на неверојатно ретките исклучоци). Ништо повеќе. Само празна, иако атрактивна – амбалажа.

А она нешто над што овој текст сака да се замисли, на крајот на краиштата, е прашањето: дали се сеќавате кога последен пат сте гледале филм по кој сте се почувствувале навистина облагородени, со гради полни со благородни чувства и со убеденост дека по гледањето на филмот – едноставно – сте подобра личност? Кога последен пат сте се почувствувале почовечен по гледањето на некој филм? Сигурно одамна...

...Можеби, кога го гледавте СИБИРСКИОТ БЕРБЕР (THE BARBER OF SIBERIA) на Михалков? Кога овој филм не потсети што се вистински човечки вредности, што е љубов, добрина, хуманост, пријателство... И ако не целиот, еден добар дел од филмот зборува

толку за тоа: чест, достоинство, човечки вредности. И не е случајно што двата лика коишто сирово отскокнуваа од таа слика – беа токму Американци. Во овој филм многу добро може да се насети вистинската штета што западниот начин на мислење му ја нанесе на човечкиот дух и на вистинските хумани вредности. Михалков на многу суптилен начин ја прави таа дистинкција видлива. И иако можеби – сижејно и технолошки – не толку впечатлив (со исклучок на прекрасната фотографија и одличната актерска игра на дел од актерите), овој филм со својата семантика е во длабока позитива, далеку пред претходно споменатите филмови.

Не смееме да го пропуштиме ни филмот ЖИВОТОТ Е ПРЕКРАСЕН (LA DOLCE VITA) на Бењини, филм што е можеби и еден од ретките вистински хумани филмови, со вистинска доблесна порака – што сме го виделе за ова долго време на холивудското владеење (да не речеме тиранија) во светската кинематографија. Нема многу да зборуваме за овој филм, бидејќи нема сомневање дека тој допре до срцето и духот на секој човек, бидејќи ги носи вистинските хуманистички вредносни критериуми во себе... Само ќе истакнеме дека овој филм стои како исправен доказ оти холивудскиот изговор – дека комерцијалноста на филмот го бара токму оној вид филмови какви што Холивуд произведува – не стои. Бидејќи и овој филм, кој е сушта спротивност на холивудската продукција, излезе висококомерцијален продукт што стои рамо до рамо со најголемиот број филмови коишто ни носат само празна убавина – убаво украсен пакет во кој или ништо нема или, пак, она што го има, подобро да го нема.

Секој сака да му се воодушевува на нешто убаво. Тоа е добро. Убавината е добра. Еве, му се воодушевуваме и на тигарот – на неговата убавина, на неговата совршеност, на неговата моќ. Но, кога му се воодушевуваме, му се воодушевуваме преку решетките или преку непробивниот плексиглас на оградите во зоолошките градини, а не го носиме дома; инаку, можеме да му станеме вечера.

Затоа, кога му се воодушевувате на некој филм, воодушевувајте му се со потребната дистанца; инаку, можеме да станеме недостојни да се наречеме – хумани. □

Белешки:

1. Треба ли да се потсетуваме на директната порака на Карпендеровиот, иако доста постар филм – ТИЕ ЖИВЕАТ (THEY LIVE)?

ЖИВКО АНДРЕВСКИ

ОСТРО И БИСТРО ОКО

Анализите покажуваат дека младите во Република Македонија имаат високоразвиена филмска култура. Во однос на нивниот општ потенцијал – образовани, интелегентни, љубопитни, комуникативни – тоа е сосема природно и не претставува никакво изненадување

Се разбира дека никој во светот на културата, а особено во светот на филмското творештво, не би се откажал од можното сознание за профилот на филмскиот гледач. Популацијата млади луѓе секогаш е предмет на опсервација.



Дали се знае кој е младиот филмски гледач во Република Македонија, каков е неговиот вредносен систем во принцип и како тој се одразува во однос на филмската уметност?

Кога би се воспоставиле релации на механички начин, меѓу поширокиот општествен контекст, за положбата на младите во општеството во последните десетина години, нивните верувања, стремежи, желби, потреби и интересирања, може да се заклучи дека кај нив преовладува чувство на немоќ, на осаменост, на недоверба и на неперспективност. Секако дека ќе се најдат аргументи и изјаснувања

што ќе ги потврдуваат (делумно или целосно) ваквите согледувања. Но, секогаш ќе има и потврдени, точни, релевантни резултати, кои, пак, ќе понудат поинаква слика од оваа, дури и многу поразлична. Елементите на оваа, верувам, објективна слика ќе бидат: младите во Република Македонија успеваат да ги следат светските трендови во областа на образовани-

ето, културата и уметноста, спортот, технологијата, перспективните професии... Ова тврдење го извлекувам од долгогодишни интензивни комуникации со дел од младата генерација во дадениот период (оние што во 1990 година, на пример, имаа по 19 години сега веќе се на 30-годишна возраст).

Кога светот беше на прагот на 21 век, младата македонска популација беше вметната во вителот на поширокиот процес на транзиција на општеството (најмногу видлив преку надминувањето на општествената сопственост и договорната економија и воведувањето приватна сопственост над капиталот и на принципите на пазарно стопанисување, потоа на напуштање на еднопартискиот политички систем и течење на политичката плурализација, на нагласено инсистирање за функционирање на правната држава и за почитување на човековите слободи и права според меѓународни стандарди). Позицијата на младите во ова реструктурирање на општеството може да се дефинира и да се дијагностицира како тотално набљудувачка, без какво било влијание и учество. Бездруго, тоа се однесува исклучиво на младите луѓе без да се смета нивната припадност на одделни семејства или фамилии, каде што конкретните млади објективно припаѓаат на богатиот слој од општеството.

Во тој период, се наметна една дилема искристализирана во прашањето: „дали си за бутик или за индекс?“ Колку и да изгледа прагматично и во историска развојна смисла неприфатливо, поголемиот дел од младите се изјаснуваа за бутик (тука, нели, влегуваа во комбинација и кафе-бар, манекенска фирма, па дури и самостоен трговски дуќан за колонијални производи). Но, тој пристап не траеше долго. Младите ги имаа на ум и ги стекнуваа сознанијата за светските состојби каде што се бараат и се ценат модерни идеи, општоуниверзални вредности, се вреднуваат истражувачкиот дух и напор. Ќе се обидам тоа да го илустрирам со неколку фактографски состојби.

Прво, големата желба и интерес за зголемување на знаењата и за следење па и рамноправно вклучување во светот на модерните професии, се пројавуваат во огромниот притисок за продолжување на образованието од средно (кое би требало да обезбедува основни услови за егзистенција) во високо.

Второ, младата генерација со неизмерна енергија и интересирање ги следи натпреварите во најсилната кошаркарска лига во светот – Националната кошаркарска асоцијација (познатата НБА) и сите содржини и белези на тој спектакл: натчовечка способност, прецизност, упорност, почитување на правилата, највисок можен професионализам. Односно, ги прифаќа и ги присвојува тие вредности.

Трето, со големо љубопитство (кое содржи и систем од знаења) се следат и натпреварите од неколку најквалитетни европски фудбалски лиги: италијанското Калчо, англиската Премиер-лига, германската Бундеслига, шпанската Примера-дивизија. Од таа комуникација се усвојуваат вредносни пораки: квалитет, борбеност, правила, професионални односи.

Четврто, не е мал бројот на младите што се корисници на убавините (знаењата, изворите, методите, врските) од интернетската мрежа. Тука ги вбројувам и можностите за одржување комуникации преку мобилните телефони, во делот на она што тие го носат како предност, шанса и неопходност.

Има една ситуација што ме инспирира, а која произлегува од актуелната македонска музичка сцена и сакам да ја спомнам како еден сегмент во обидот да ја насликам интелектуалната физиономија на денешниот млад човек од Македонија. Голем дел од пејачките и пејачите на забавна музика се или веќе дипломирани или активни во процесот на студирање на некој факултет. Ги спомнувам неколкумина што ми изгледаат карактеристични: ѕвездата Каролина Гочева студира англиски јазик, не помалку популарниот Тоше Проески е студент на Музичката академија, Никола Угриновски – Угро е веќе дипломиран социолог од областа на масовните комуникации, Кирил Колемишевски од групата Нокаут дипломира правни науки, Андријана Јаневска е академски граѓанин на Музичката академија...

Накусо, младиот човек во Република Македонија може да се окарактеризира како: образован, интелигентен, љубопитен, во тек со светските движења и трендови во областа на науката, спортот, музиката, модата.

Со оглед на идејата на овој текст, треба без дилеми да се каже дека истите тие млади луѓе се богато информирани за филмското творештво во светот, за најновите и

ЗА "ЖИВОТОТ Е УБАВ"

најквалитетните филмски остварувања, за најраскошните со талент и резултати режисери на играни филмски спектакли, со феноменалните и ненадминати артисти и артистки, со оние филмски дејци што се докажале, но и со оние што доаѓаат. Филмската култура на нашите млади е неспорно повисока од поранешните генерации. Тие со филмот се во комуникација низ различни канали: од филмското платно, преку видео-проекциите, телевизиската понуда од, буквално, сите телевизиски центри, преку директни присуства на светски најквалитетни собири: Кан, Венеција, Лос Анџелес...

Дека тврдењето за високата филмска култура на младите од нашата земја е точно, на свој начин покажува и анкетата што ја реализирав во рамките на еден истражувачки проект со наслов „Сто теми за младите“, наменет за утврдување и проектирање на развојните линии на Македонската телевизија за периодот од 2001 до 2005 година. Анкетираниите млади се студенти на Студиите по новинарство на Правниот факултет при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, потоа ученици од експерименталната паралелка за средно образование ПЕКНАС, што се реализира како проект одобрен од Министерството за образование на Република Македонија и ученици од Државното средно угостителско-туристичко училиште „Лазар Танев“ од Скопје.

Со примена на статистички правила, еве ги резултатите за петте најдобри филмови за кои се изјаснија анкетираниите:

ЖИВОТОТ Е УБАВ
ГЛУПАВИОТ И ПОГЛУПАВИОТ
ТИТАНИК
АМАДЕУС
ПРЕД ДОЖДОТ.

Заслужува, секако, да се погледа кои се причините и поради кои моменти младите се определија токму за овие филмски остварувања. Логично гледано, тука речиси и да нема никакви изненадувања: и помалку информираниите за филмот и за филмската индустрија знаат дека во сите пет случаи станува збор за извонредни филмски остварувања со потврдени уметнички вредности на светско ниво.

Оценките се вакви:

- Таткото Гвидо и малиот Џошуа се во опасност - треба, како Евреи, да завршат во гасна комора. Како да се извлече од таа грозотија саканото дете. „Играта“ е осмислена остроумно и лукаво: ќе добиеме награда – вистински тенк, најпосакуваното нешто за малиот Џошуа.
- Детето не бара јадење кога му се јаде, не плаче кога е опасно, не ја бара мајка си – иако таа премногу му треба. Кој да го смири срцето и кој да ги задржи солзите на таа сторија.



- Вредноста на идејата изразена во кажувањето „Преку глава ми е од Визиготи. Утре и ние ќе напишеме на нашата книжарница дека е забрането за пајаци и Визиготи“ има тежина на едно „Панта реи“.

ЗА "ГЛУПАВИОТ И ПОГЛУПАВИОТ"

- Сè е некако испревртено. На пример, јунаците се интелектуално ограничени, а претставени како стручњаци.
- Каква спротивност, антологиска. Откако откриваат дека имаат многу пари, „глупавиот“ и „поглупавиот“ си даваат ветување: ќе бидеме одговорни, ќе земеме само

по неколку долари, а потоа се впуштаат во неразумно расфрлање, немерен раскош...

- Цело време е смешно. Колку пати и да се гледа, пак наведува на смеење при што се откриваат моменти што порано не биле сфатени како смешни.
- Лесно е да се направи смешен филм со најдобриот светски „смешко“ артистот Џим Кери.
- Колку само дарба е потребна да се осмислат толку интелигентни смешни ситуации.



ЗА "ТИТАНИК"

- Фасцинантно звучи самиот зафат еден голем историски бродолом да се прикаже преку филм, и тоа што е можно поавтентично.
- Чувството во салата е како во дадени моменти да се наоѓаш на самиот ТИТАНИК.
- Во светската актерска елита влегоа Кејт Винслет и Леонардо ди Каприо токму со главните улоги во „Титаник“.
- Ја памтам „расправата“ од почетокот на филмот со реченицата „Од ништо, што можеш да изгубиш? Ништо!“.
- Научив како да се користи бројниот при-

бор при јадењето. Нели, главниот јунак добива совет: „Од надвор кон внатре“.

- Беше нормално ТИТАНИК да ги врати вложените пари.
- Мислам дека филмот освои најмногу Оскари во историјата.

ЗА "АМАДЕУС"

- Моцарт („Волфи“) од „чудо од дете“ во музиката стана и доживување преку филмско дело.
- Оние што слушаат само „народњаци“ и „забавњаци“ можеа да дознаат колку е убава и класичната музика.
- Композиторите добиваат „рецепт“ како настанува големо музичко дело.
- Поразителна е пораката дека на „просечните“ им припаѓа светот.
- Има салиеровци во животот колку што сакаш.
- Го гледав „Амадеус“ и на телевизија, ама на платно е вистинско нешто.

ЗА "ПРЕД ДОЖДОТ"

- Интелектуално филмско претскажување.
- Музиката, и сама по себе, и како филмска музика, може да се мери со светските остварувања.
- Милчо исполни една голема патриотска должност – направи филм преку кој Македонија беше присутна на престижни меѓународни приредби.
- Лабина Митевска и Раде Шербеџија – тоа се двајцата најуспешни актери во ПРЕД ДОЖДОТ.

Аналитичкото поврзување на изнесените изјави овозможува да се заклучува за елементите на филмската култура на анкетирање. Може да се забележи дека младите ги вреднуваат речиси сите составки на едно филмско дело: тема, сценарио, порака, музика, артистичка игра, режисерско компонирање, конкретни сцени, реплики...

Публика што е интелигентна и образована, која комуницира низ Интернет и најдиректно го чувствува светскиот момент како и што се гледа, погодува и знае „што е што“ во филмското постоење и создавање. На општо задоволство и радост, се надевам. □

ВИОЛЕТА МАТИНОВСКА

СОЗЕРСАТЕЛНАТА РИЗНИСА НА АНДРЕЈ ТАРКОВСКИ

КНИГАТА "ТАРКОВСКИ" КАКО ПОВОД

(приредувач: Марина Тарковска,
превод од руски: Весна Товстоногов,
Прометеј, Нови Сад, 1998)



Ми ветија дека ќе ми ја донесат оваа книга. Ми ја донесоа. Точно навреме кога повторно и повторно го губам трпението, поради ефемерната егзистенција. Ниту глумите ќе прослушаат, ниту слепите ќе прогледаат нешто чисто и пријатно. Општопознати мудрости. Така било и така ќе си остане. Одамна ми е смачено од пофалбени беседи и празнословни разговори. Затоа мојот молк е тежок и неразбирлив за другите. Но, медиокритетството си ги тера своите работи напред и воопшто не му е грижа околу тоа за какво нешто го сметаат. Тоа си е самозадоволна и самоцелна категорија. А категориите се, сепак, големи нешта и опстојуваат низ вековните ветришта. Сè што е над или под тоа медиокритетство е ОСУДЕНО... А штом е осудено значи е непросечно и страда. А страдањето час е света, час агонична состојба. Еден господ знае дали е среќа. Во теориските спекулации и-хааа – дури е и доблест, но практично е измачување. На моменти и понижување. Но, христијанската мисла нè учи на трпение, простување и спасение. Без сомнеж. Сомнежот е грд заразен црвец, кој јаде и никогаш не му е доста. Неговиот суров татко - разумот насекаде го следи и уплав му има внесено до бессознание. Одличен тандем се против срцето и неговата мајка, љубовта. Хм, љубов. Категорија што ги изливува своите перспективи, а сепак сè почива на неа. Парадоксална и чудна дијалектика на нештата во космосот. А тој, космосот, мудро си постои и си е украс за оние што тоа го знаат. И ете го повторно проблемот на **знаењето и незнаењето**. Се извишува како доминантно копје подготвено да стрела и да војува за нај-

возвишени цели. А дуализмот никако да фати некоја 'рѓосана темнина. Врти-сучи пак нему му се враќае и го повикуваме на помош. Осознаени и непросветени, добри и зли, мажи и жени, светли и темни, благоглаголиви и злоусни, радосни и тажни. Вистина е сето тоа, но мене ме занима хибридниот, нивната меѓукаатегорија. Не постои таква практична поделба на луѓето и нештата. Тоа е само номинирање за да се појаснат поларитетите и крајностите. А крајностите никогаш не биле омилена човечка особина. Отсекогаш биле остри и сосема луцидни. Некомпромисни. Ми се допаѓа некомпромисот. Оној иманентниот особено. Поради него опстојуваат многу нешта (често луѓето погрешно велат - се рушат!) и веројатно, напредува и светот. Достоевски тоа брилијантно ни го покажа, нели? Замислете си дека градите една висока кула за човештвото и дека за нејзиното остварување е потребна само една единствена човечка жртва. Наспрема неа, ќе бидат усреќени милион други човечки животи. Една несреќа наспрема милион други остварени среќи. Ќе се согласите ли да бидете архитект на таа кула, решително и спокојно? Бидете искрени пред себеси, не пред светот, бидејќи тој бавно но сигурно ќе ја подзаборави вашата одлука. Но, одлуката пред себеси еднаш може разорно да ви излезе на вашето сокриено огледало, кое ги бележи сите ваши сокриени нешта. Што ќе се прави тогаш?

Темнината е голема блудница, која ги изнесува на сјајна виделина сите темни нешта. И? Каде потоа? Смиреноумниот евангелист Матеј ќе рече: "Ако светлината што е во тебе е темнина, тогаш каква ли ќе ти биде темнината?".

Ме слушате ли Андреју Арсењевич Тарковски? Кога бев во Москва во Третјаковската галерија, простум стоев пред оригиналната (нормално) икона „Света Троица“ насликана од Андреј Рубљов. Посакував цела вечност да бидам сама со неа додека двајцата пријатели што ме придружуваа заминуваа да јадат нешто во рускиот „Мек-Доналдс“. Мене оваа храна ми беше повеќе од потребна. Никогаш претходно не сум видела толку оригинали на едно место. Трпението им подзавршуваше и морав да им кажам дека овде малку ќе се задржам. Беа прегладнети и предлогот им добредојде. Откако заминаа, првпат се почувствував топло во оваа студена земја со топол народ. Немаше никој во таа хала.

Тоа ми одговараше. Погледот многу внимателно и бавно ми се насочи кон прозорецот што беше десно од мене. Се пристемнуваше и ситни снегулки паѓаа надвор. Тогаш конечно почна да ми се топи грутката во грлото, која ми застапа уште на скопскиот аеродром кога тажноликите ме убедуваа да не полетувам и да не заминувам. Не знам од каде, но тивко, сама почна да излегува од мене „Тга за југ“. Не знам дали ја шепотев или гласно ја кажував. Само знам дека бев многу, многу горда на Константина Миладинов, на родителите и моето Маџар-маало. Остро ја чувствував далечината од сопствениот корен и родината, но спас не постоеше. Не ја послушав мајка ми кога ме убедуваше да си земам едно гранче од градината на дедо ми и да си го носам во левиот џеб од кошулата за да ме грее... Не зедов ниту грутка земја, ниту гранче, ниту предмет од мојата соба... Ој, леле, каква прокоба и каква тежина имав тогаш. Целиот книжевен деветнаесетти век мина низ мене. Немав потреба да ги препрочитувам нашите автори од деветнаесеттиот век што овде престојувале. Оведнаш сè ми стана јасно. Ги почувствував нивната скрб и неутешна агони-





ја. Во Москва мирисот е тежок, влажлив, а небото е прекриено со густы темни облаци. Сончевите зраци се реткост. За време на мојот престој ги имаше само двапати. Трчав од седмиот кат од облакодерот и на минувачите им велев: „Еееј, сонце, сонце!“. Тогаш сфатив колкаво богатство си имаме ние таму долу, на југот. Ех, колку долго можеме да гледаме во него. По кратко време сончевите зраци исчезнаа. Црни облаци ја прекриваа Москва. Душата ти смрзнува и почнуваш да се вовлекуваш во својот кожурец. Можеби затоа сонцето кај Русите е длабоко скриено во нив, бидејќи е многу драгоцено. И да не патетизирам, бидејќи не постојат описни зборови за тамошната потенцијална тешка „психопатска“ атмосфера. Но, миговниот спокој, сепак, ми го даде Рубљов. „Па, ние цело време така страдаме“ - ми рече. „И затоа ли толку многу сте го засакале тоа **страдање**, па веќе и не можете без него?“ - го прашав. „Не знам, можеби“ - ми одговори.

Но, постои ли некој друг, помалку трнлив пат, без агонии, харибди и сцили за да се пристигне до саканото осознавање? Кој ни дарувал таква агонична категорија? И дали таа е само за „избраните“? Кој го прави тој критериум? Благослов или проклетство е уметноста?

Затоа ли Вие Тарковски бевте толку многу ригорозен спрема себеси и уметноста? Да, знаевте дека секој компромис е пораз, голема духовна беда и обезличување на себеси. А Вие толку многу ја презиравте аморфноста на луѓето. Па, како им простувавте тогаш? Не, не можете да ја сокриете љубовта спрема човештвото остварувана преку Вашата конкретна љубов на поединецот. Вашите филмски платна тоа убаво ни го



покажуваат. **Детаљот!** Вие сте редок мајстор на детаљот. Затоа Вашите филмови се толку реални. Се покажавте како солиден книжевник во филмот, бидејќи и во реалистичкото книжевно писмо детаљот има доминантно место. Чантичката на Ана Каренина, возот на железничката станица се детали што подоцна стануваат „кобни“ за неа. Ако одевте кај Зигмунд Фројд, веднаш ќе Ве распрашуваше за Вашето детство и Вашата мајка. Ќе пронаоѓаше детали што ја диктираат Вашата потсвест. Па, има право човекот. Имаме и ние еден Лаза Костик, кој живееше за да ја напише својата „лебедова песна“ - „Санта Марија дела Салуте“ за потоа да си замине. Од санаториумот. Знаете како почнува песната? Вака: „Опрости, мајко света, опрости / што наших гора пожалих бор / на ком се устук свакоје злости / блажена теби подиже двор / презри небеснице врело милости / што ти земаљски сагреши створ / кајан ти љубим пречисте скуте / Санта Марија дела Салуте...“.

Кој е Вашиот најдраг филм, господине Тарковски? Но, пред да одговорите, јас би го

коригирала прашањето: кој е Вашиот кадар, овековечен миг пред кој Ви застанува здивот? Ако не постои таков, тогаш јас не бесекувам со Тарковски, туку со неговата суета. Кој „грев“ Ви го натежнуваше сонот од кој истовремено бегавте но и го посакувавте. Ви беше потребен, нели?

Го одбравте мигот во функција на ВЕЧНОСТ! Истовремено страшно ги љубевте и мигот и вечноста. Не можевте да ги разделите, туку само да направите неповторлив миг и единствена вечност.

Восхитот без занес е лебдително живеење. А занесот има пеколна цена. Добро волно ли ја плативте? Се каете ли? Ако повторно Ви ја подарат животната влезница, истиот пат ли ќе го одберете?

Чудни луѓе се уметниците. Можеби, затоа што прават или треба да прават чуда за „спомен и слава“ на човештвото. Оние вистинските не се ценкаат со цената. Ја игнорираат и таа не ги застрашува. Вие Тарковски сакавте да обестајните некои големи мистерији. Тајните сами по себе се големи нешта, а



Вие уште одбирате и „голема тајна“. Огромен предизвик. Го оправдавате ли? Ја одбравте седмата уметност како сакрална бројка. Се шегувавте, иронизиравте, се сожалувавте и се восхитувавте на човечките доблести, таленти и аномалии. Но, Вас не Ви доликуваат општопознати топоси. Само кога ќе забраздите во секој одделен топос и во него почнувате да ги пронаоѓате наталожените сокриени места, влегувате во Вашето царство. Дури тогаш можете да правите восхитувачка, пулсирачка скица за филм. Што е филмот? Уметност на живеење, восхитување, сугерирање, врамување на вечноста, запечатување на времето...? Не постои единствена дефиниција за него. Вие ја направивте својата егзегеза на филмот. Знаевте дека сите дефиниции, силогизми се тирански начин на мислење и поимање на светот. Затоа замолчавте за да му овозможите на сопствениот молк да проглаголи за Вас. И тој навистина славно проглаголи.

Слава е пријатен збор со многузначна насока. Кога некои личности ќе станат „славни“, толпата ја интересира сè за нив. Бизарностите најмногу. Но, тоа „сè“ е многу релативно. Најчесто не успеваат да продрат до јатката на тајната што била носечка водствена крепост во патот кон „славата“. А кого го слават „славните“? Вие Тарковски, не лутете се, но ја презиравте ли светската, овоземна слава и суета? Ако е така, тогаш посакувавте ли уште поголема, најголема, небесна, вечна, нетрулежна слава?

Поради овие нешта, Вашите „обични смртници“ се занимаваат со Вашето потекло, мисијата, тагите, радостите и споменот за Вас го врамуваат во скромна книга од записи за Вас. Велам скромна, бидејќи ненапишаните закони функционираат беспрекорно, според кои личностите што го „задолжиле“ човештвото априорно не сакаат помпезности и празнословни апостериорни слави. Но, вистинските вљубеници се некомпромисни спрема својата љубов и нивната саможртва треба да биде оправдана. Како и Вашата, Тарковски!

Марина Тарковска, Вашата сестра, ни подарува во напишан збор делчиња од Вашето зографисување на филмот онака како што ѝ доликува на Вашата достоинственост: искрено и љубовно. Се потсетува на мирисот на воздухот над Вашето парче небо, бојата на облаците што најмногу сте ги љубеле, семеј-

ната миризба на домот и многу други нешта недостапни за туѓинците. Интимата е свет реликвијар во кој се чуваат внимателно и грижливо сопствените бесценети скапоцености. Не се отвораат секому за да не се оквернават од допирот или погледот. Но, тогаш кога ќе се отворат е празник на торжествена радост! Критичарите можат тоа слободно да го прогласат за патетика.

Пријатните спомени нè доближуваат до сончевината, која сме ја подзатскриле за непријатен налет од темни ветришта. Еден нивни меџан и темнината исчезнува како призрак. Фака пустелија. Сопствените подзастарени фотографии, стари ракописи и епистоли, медали и признанија, предмети со наталожена прашина или пајажина ја имаат моќта на цврсто водство во животот, спасоносна енергија, која ги топи сомнежите дека сè било попусто и безнадежно. Со нив се продолжува долгиот разговор со/во Животот.

Скромноста што ја учевте од отците-подвижници ја сметавте за врвна доблест и се восхитувавте на нивниот молк. Бескрајно го љубевте **молкот**, кој на Вашите платна дејствува громогласно. Говори повеќе од звучниот говор. Тој ефект го посакувавте многу страшно, нели? Но, тој веќе не дејствува само како ефект, туку како животворен дел од Вашиот сопствен живот. Себеси се испишувате на филмските платна и оние нешта за кои долго молчевте во животот, но знаевте дека се сигурно Ваши. И решивте да му ги подарите на човештвото и Вашиот народ. Но, прво на човештвото. Колку и да се восхитувавте на сопствената национална благородна руска душа, сепак длабоките пораки му ги упатувавте на човештвото и тоа издигнување над сопствените лични интереси Ве прави уште подоблесен и поуниверзален. Не страдавте од тоа да имате познати и славни актери во своите филмови. Не баравте туку пронаоѓавте личности со „хармонична душа“, кои потоа стануваа актери. Бевте скептичен спрема авторитетните актери, кои можеа да Ви го „убијат“ филмот. Молкот е потребен за созерцанието на тајните во кои треба да се влезе. Молкот е изобразен на лицата од ликовите што Вие ги вајавте. Спокојно. Брзоплетоста како да Ви беше постојана непријателка. Не ја љубевте многу.

Длабочината на **човековата душа** Ве агонизираше постојано. Како таа да се хипостазира, но притоа да не се направи погрешен

впечаток? Вашите современици и филмски критичари Ве убедуваа дека тоа е голем „залак“, кој можат да го реализираат само маестрални творци и дека треба да се одбира некоја поедноставна и попрактична тема. Вашиот иманентен глас Ве уверуваше дека не треба воопшто да им верувате. Вашиот карактер и темперамент Ви помогнаа во некомпромисот со нив. Бевте свесни дека тие говорат за ефемерности, а Вашиот филмски јазик дијалогизира со вечни категории. Моравте да бидете сам на тој пат. А бевте ли осамен? Творечкото осамеништво раѓа креативни успеси. Наталожената енергија се распрснува дури тогаш кога ќе најде на посакуваната „скица“. И тогаш започнува филмот...

Којзнае колку трештално пулсирала во Вас категоријата **тајна**. Велат дека сте ја заљубиле уште од детството. Ја сакавте и необичноста, нели? Александар Гордон за тоа вели: „Тарковски го сакаше сето она што е таинствено и необјасливо. Уште од детството собирал многу приказни за настани, претскажувања и пророштва... И подоцна се интересираше за непознатата таинствена страна на животот. Со текот на времето, тајната стана една од најважните компоненти во неговото творештво“.

Всушност, по која тајна трагавте Вие Тарковски? Онаа на животот, смртта, смислата, очајот, скепсата, осаменоста, животворниот дух, верата, божественото, вечноста, епифанијата, непознатливото...? Зошто Ви беше потребно нејзиното одгатнување? А може ли еден човек да ја демистифицира и да рече: „Еве, готово е, разголена е“. Но, парчето што Вие ни го разоткривте за да влеземе во тајната е чудесно и драгоцено. Оеднаш без небулозности ни се откриваат, мошне едноставно, неодгатливите вечни прашања и дилеми. И започнуваме да веруваме во нивното постоење. Скепсата исчезнува. Непознатливото не ни е веќе далечно и туѓо. Демигурот на светот не е повеќе „*deus absconditus*“. Го откриваме во себе како негови радоносници. Можеби затоа што Вие правите невообичаена превртена перспектива на **времето**. Се движите од смртта кон животот и попатно не оставате да ја почувствуваме вечноста. Насоката на движење е наш избор. Ни ги покажувате трите категории: движење, простор и време и си заминувате. Времето е мудра категорија, која покажува многу нешта. Она линеарното не Ве занимаше. Тогаш кое време?

Вечното, „*il tempo*“, „времеја она“...? Бескрајното во кое царува апсолутна љубов?

Љубовта е носечки кадар во Вашиот објектив. Со нејзиното отсуство покажувате дека нештата умираат засекогаш. Таа е душата на Вашите филмови. Речиси секогаш ја поврзувате со **Убавината**. Не сакавте или не можевте да ги разделите? Луцидно знаевте дека токму „убавината го спасува светот“. Залог што ни го остави Фјодор Достоевски. Меѓу љубовта и убавината неповторливо го сместивте **хармолипството**. Така што создава радост. Патролошките списи ја номинираат како категорија којашто е врвна



философија и естетика. Вашата голема лична тага сега е прелеана во наша голема радост. Се чувствуваме скрасени и облагородени. Фала Ви Тарковски!

Речиси сум сигурна дека многумина со благоприятна топла свонливост го изговараат неговото име пред почетоките на неговите филмови. Некои од нив ги запишуваат сеќавањата и спомените за него во овој збор-

ник на незаборавот. А такви се повеќемина: А. Михалков, А. Вознесенски, А. Курасава, Н. Бондрачук, Р. Биков, В. Шеман, Л. Александер и други.

Неговите седум филмови: ИВАНОВО ДЕТСТВО, АНДРЕЈ РУБЛОВ, СОЛАРИС, ОГЛЕДАЛО, СТАЛКЕР, НОСТАЛГИЈА, ЖРТВУВАЊЕ во себе содржат ист латентен ентитет, оличностување, враќање кон архетипските девствени нешта. Личното **покајание** е подвигот што треба секој да го направи доброволно и категорично. Мотивот на **простувањето** е тема од која тој тешко се разделува. Не е тоа бледа излитена и профанизирана христијанска максима, туку есенцијален проблем што се решава практично низ лавиринтите на сопствената душа. За него теориските умувања се маргинална. Можноста да се менува светот (кон светлина, се разбира) се наоѓа единствено во „договорот со себеси“ и низ себеси. Ако се издржи и исполни тој завет, тогаш човечката мисија е сосема исполнета. Секое нејзино исполнување е градење на огромниот домострој во кој етичките и естетските категории се во апсолутна хармонија. Па, Тарковски ништо друго и не посакуваше, туку душевна и духовна хармонија. Пекаше по Спокојството и му се приближуваше со бавни, бавни чекори. Често им дошепнувал на своите актери: „диши и живеј, не глуми...“. Малкумина го разбирале тоа. Тоа е тајната на неговата мисија и сопственото живеење: **животот на душата!** Затоа Тарковски се задлабочува во окото на актерот и низ неговата призма ги прекршува сите кадри. Оној момент кога кадарот ќе го напушти зеркањето на душата, преку окото, погледот, лицето, филмот се вмртвува. Но, будниот Тарковски тогаш извикува: „Стоп! Стоп! Пауза. (Името на актерот) е изморен...“. Неговите кадри не талкаат барајќи го решението, туку секогаш се децидно и телеолошки насочени. Драмите, конвулзиите, агониите, небулозите се случувале во неговата иманентност. Неговата физичка експлицитност била ригорозна, луцидна и некомпромисна. Имал предвид дека робувањето на словото убива, а духот оживотворува. „Која е користа на човекот, ако го придобие целиот свет, а на својата душа да ѝ напакости?“.

Ролан Биков со право го нарекува „философ на кинематографијата“ и продолжува:

„За него уметноста беше многу интимна работа. Тарковски не конструираше, туку создаваше, не објаснуваше, туку истражуваше. Беше еден од оние уметници што се обидуваа преку филмските средства да се изрази она што не може со зборовите. Тоа е - чист филм“.

Големата човечка **осаменост** е постојан мотив во уметноста. Но, овој пат, овој мотив Тарковски ни го прикажува во поинакво светло и продуховени призраци. Источникот на животот е во растоварувањето на душата од обременетите страсти, желби, можности, реализации. Тој оттаму го напојуваше својот филмски јазик. Ги бараше архетипските тополи, кои потоа ги насликуваше во кадри. Беше и одличен познавач на сликарството. Особено на средновековниот фрескоживопис, но и на модерното сликарство. Таа своја љубов со суптилна рафинираност ја пренесуваше во своите филмови, преку Света Троица, Мадона и Апокалипсата. Големите лични восхити натопени со трпение се пренесуваат со наметлива ненаметливост. И долго се паметат. Нивната возвишеност секогаш трогнува.

Византиските естетски категории живоотнорно пулсираат во неговата душа: символ, знак, светлина, канон, наспрема античките: прекрасно, мера, хармонија, мимезис. Гносеолошко-психолошки категории наспрема онтолошки. Возвишена синергија! Апофтегмата на Јустин Философ убаво му соодветствува: „Тргнувате неукрасен, а се скрасувате со вечни украси“.

Вистинските филмови, книжевни текстови, уметнички слики со својата транспарентност се незавршени и продолжуваат да живеат во свеста на гледачот, читателот, перцепторот. Таков е случајот со мајсторијата на филмските платна на живиот Режиер, господинот Андреј Арсењевић Тарковски.

Текстовите во овој зборник се жив дијалог со оној што сè уште не е Заминал. Можат да го допишат сите оние што лично го познавале или се нерамнодушни спрема неговите платна. Тогаш списокот ќе биде огромен, бидејќи постојано (ќе) се допишува. До овој миг, овие врежани сеќавања влегуваат во неговата интимна созерцателна Ризница. Моето прераскажување би било бледо и индиректно. А тоа не би ми го простил Тарковски! □

ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ

ГРАДИТЕЛОТ НА ЖИВИТЕ СЛИКИ

БРАНКО МИХАЈЛОВСКИ

(1924 – 2000)

Б

ранко Михајловски беше голем мајстор во својата професија, уметник по вокација, интелегентен и кооперативен со-работник, но исто така, прекрасен пријател и човек. Многу доблести и добродетели во една личност?! Не. Понапред би рекол: бројот на човечките и творечките вредности што му беа природени е многу побогат и оти на тој



Бранко Михајловски

УДК 791.43.071.5 (497.7) (049.3)
Кинопис 23/24 (13), с.105-109, 2001

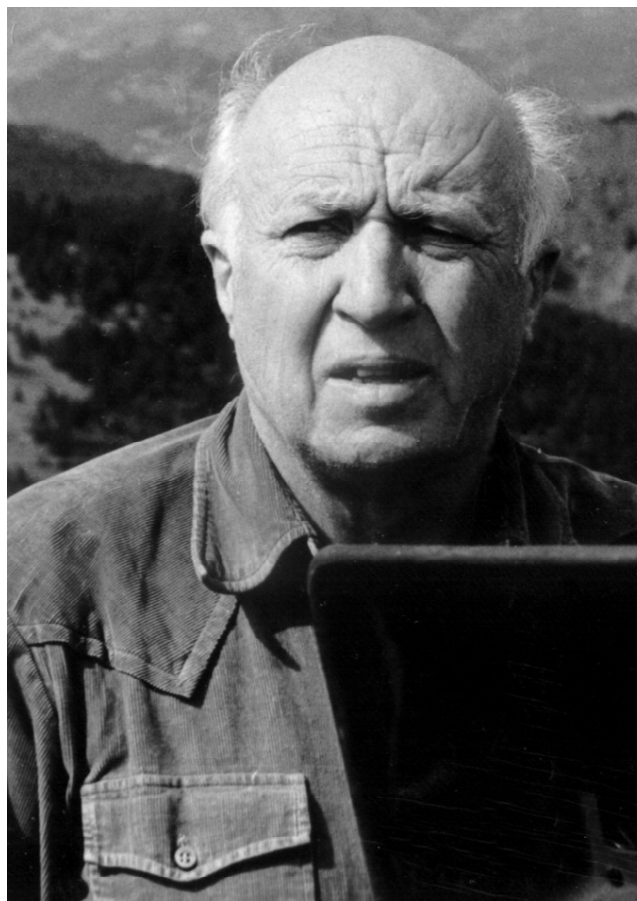
број треба да му се придодадат уште и неговата скромност, спонтаната со ништо неизнудена благородност во однесувањето со своите многубројни пријатели, колеги и познаници, подготвеноста постојано да ви излезе во пресрет, да ве охрабри и од најчисто човекољубие да ви се заблагодари само затоа што со вас споделил некој радосен миг. Времето поминато со него на снимање, според квалитетот на креативниот влог и на колегијалната солидарност со режисерот на филмот и со останатите членови на екипата, беше време на големи лекции по алтруизам и човекољубие, демонстрација на висок професионализам, знаење и посветеност на работата. Тој во очите на пријателите беше спиритус агенс на една брилијантно остварена хармонија, која, од една страна, ги поттикнува сите ваши творечки нагони, а од друга страна, ве прави верен, приврзан и посветен на витешката задница на екипата.

Но, Бранко Михајловски беше и мошне изразена творечка индивидуалност. За него светот пред објективот на камерата, во кој нуркаше како во волшебено кралство, секогаш имаше и нешто лично, родено и обликувано само во неговата фантазија. Резултатите на таа интимна приврзаност со објектите што неговата камера ги ловеше со фанатизам и љубов на волшебник, кој и од добрите и од злите сили прави величествени споменици, беше предодредено да завршат ако не химнично и триумфално, тоа секако победоносно, како голема завршница на битката меѓу талентот и безредието на безличните факти и предмети распрснати пред камерата.

Овде треба да кажеме дека за овие резултати, мошне значајни и како дел од творечката и личната биографија на Бранко Михајловски, но и како придобивки на нашата култура, во практиката почесто се зборуваше со симболичниот говор на наградите, чија вредност, во никој случај, не треба да се потцени, отколку со говорот на аналитичките операции и толкувања. Навистина, снимателскиот опус и специфичноста на стилистиката на делото на Бранко Михајловски ќе добијат мошне остроумен интерпретатор во анализите на еден Мирослав Чепинчиќ, неговото име ќе се појави во голем број хроники и историографски белешки посветени на развојот на македонскиот филм. Но, мора да се признае дека нивниот одглас никогаш не бил соодветен по својот афирмативен дух на заслугите

што ни ги остави големиот мајстор на камерата. Уште помалку на многубројните мигови на радост, задоволство, па ако сакате и гордост, додека сме ги следеле филмовите во кои триумфираа неговото мајсторство и неговата уметност.

Овде, можеби, треба да се повикаме на мислењето и вкусот на луѓето што поодблику ја познаваат уметноста на Бранко Михајловски. Луѓето што во неа ги откриваат, или



барем се во интимен дослук со тајните на среќата и на стремежот да се вселиш во нејзиното кралство. Снимателските достигнувања, велат тие, во филмовите како: АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА, ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ, ЦРВЕНИОТ КОЊ, ЦЕНАТА НА ГРАДОТ, или кусометражните ДВАНАЕСЕТТЕ ОД ПАПГРАДНИК, КРВТА НА МОРЕТО, НЕ, но и многу други, нè фасцинираат не само со богатата хроматска структура на кадарот и неговата ли-

ковна композиција, која, навистина, иницијално ја предлага режисерот, но снимателот е тој што ја реализира. Гледачот инстинктивно чувствува дека снимениот материјал го движи токму душата на човекот со камерата, кому независно од околноста што управува со механичка направа, му поаѓа од рака да ја осветли, како под силен сноп светлина, аурата на својата душевност, вибрантната мрежа на неговата сензибилност.



Бранко Михајловски
на Шар планина (1979)

Историјата на филмот познава голем број такви сниматели. Меѓу нив се наоѓаат камерманите на најголемите режисерски имиња како: Орсон Велс или Сергеј Ејзенштајн (Грег Толанд, Едуард Тисе), кои одбивале да снимаат макар и еден кадар без присуството и асистенцијата на своите постојани сниматели.

Бранко Михајловски ја немаше среќата да соработува со режисери толку безрезер-

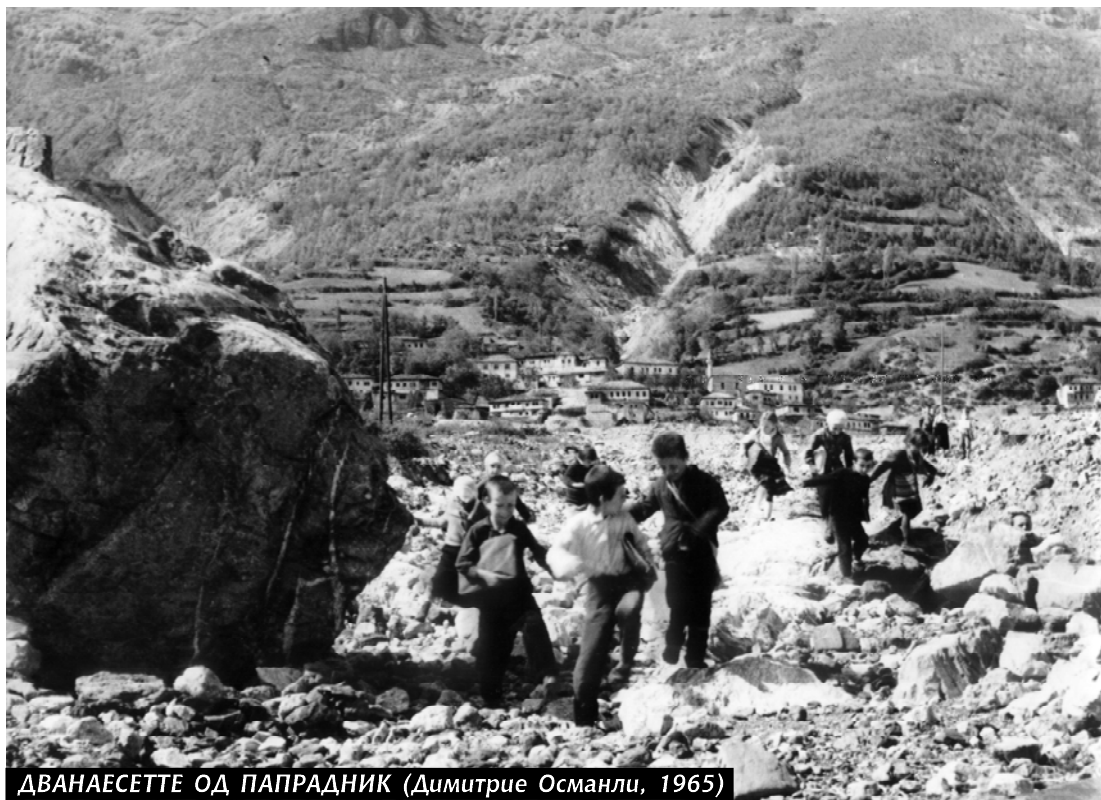
вно посветени на неговото мајсторство. Зад неговата префинетост, љубов и незапирлива творечка енергија, поради причини што ги познава секој филмски работник во Македонија, не стоеше авторитетот на режисерот, кому му е неопходно решението што ќе го донесе Бранко Михајловски и никој друг. А Бранко Михајловски ги заслужи таа поддршка и доверба, зашто, до последен детаљ, ги познаваше преобразбите на материјата влезена во кадарот, ги познаваше нејзините каприци и нејзината попустливост. Тој беше мајстор со стил, енергија и умевање. Се секавате ли на барокната композиција на кадарот во филмот ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ. Неа ја иницира, пак ќе речете, фантазијата на режисерот. Но, оние бавни или динамични фарови, кои како во сон ги ловат ту избезумените лица на напатените селани, ту гневните очи на бунтовниците, кои бараат веднаш да се воведат нов хуман поредок во овие зафрлени краишта на мајката-земја, ги остварија ритмот, хармонијата, животворниот пулс, благодарение и на интуицијата на Бранко Михајловски. Или, како што тоа многу убаво го забележува Мирослав Чепинчиќ во својот оглед за снимателскиот опус на овој наш брилијантен снимател, камерата за Бранко Михајловски, од почетокот на неговото творење, станува луциден објект, кој ни ја открива магичната димензија на филмскиот кадар, или на фотографијата.

Гледачите што се секаваат на кусометражниот игран филм НЕ, веројатно никогаш не ќе ја забораваат белината на камените грамади по кои невинно трчаат кревките и ранливи тела на децата. Белата боја усвитена од сонцето до воспаливост, пред објективот на камерата како да открива некоја митска застрашувачка закана, контрапунктно освојувајќи го просторот наспроти високите заштитнички крошни на јасените, од чии посребрени лисја зрачи повик за мир, среќа и право на слобода.

Убаво се секавам кога во 1967 година, како млад филмски критичар, ги слушав со восхит објаснувањата на големиот словенечки режисер Франце Штиглиц, претседател на жиријото на Фестивалот на кусометражен филм во Белград, зошто Бранко Михајловски го доби златниот медал за филмот НЕ. Неговите луцидни толкувања ме исполнуваа со среќа и забуна: 'Како тоа, си велеш, една иста слика и визија можат да се доживеат не спро-

тивставено и контроверзно, туку толку осиромашено, како што тоа беше случај со мојата рецепција, и толку богато, полифонично и разнолико, како што тоа се отслика во опсервациите на луцидниот и мудар Франце Штиглиц'. Во салата каде што се одржуваше овој свечен чин на признание на високото мајсторство на филмските уметници, забележав дека само еден човек е посрекен и позбунет од мене: Бранко Михајловски. Тој скромно, а

на тревожни мисли и морничави асоцијации. Сликите на мрачните ходници, келиите, испостените трпезариски маси, згаснатите огнови, хроматски згуснуваат болно сознание дека животот на луѓето населени во овие живи гробишта е апсолутно бесцелен, изгубен, неповратен. Фотографијата на Бранко Михајловски како да ги испишува страниците на кои некогаш беа испишани најубавите зборови: љубов, радост, среќа, надежи, сон, победа.



ДВАНАЕСЕТТЕ ОД ПАПРАДНИК (Димитрие Османли, 1965)

бескрајно талентиран и вреден уметник, веројатно никогаш пред да бидат изречени овие пофалби, не претпоставувал дека флуидот на неговата душевност, која зрачи од сликата, ќе допре со таков триумф до нечие друго срце и нечиј друг ум. Но еве, тоа се случи. И не само еднаш. Не само со примерот на кусометражниот НЕ, туку и во многу други пригоди, кога неочекувано од снимениот објект, мрачен и тажен по своето реално постоење, како затворското милје во документарецот СРЕЌНА НОВА ГОДИНА, ќе се излее цела каскада колку на благородни емоции, толку и

И овој пат ќе повторам: Бранко Михајловски не пристапува кон евоцирањето на човечката драма со однапред донесено решение. Тој го слика животот, а уметноста сама по себе изнурнува од тие слики што ќе ги видиме, кога блескаво зрачат во АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА, за да потемнат како што потемнува човечкото лице пред глетката на унесрекените драги луѓе.

Но, камерата на Бранко Михајловски не се става во служба да ги отслика само феномените на емоционална распнатост, како што е тоа случај со документарецот СРЕЌНА

НОВА ГОДИНА или, пак, да го експонира мозаикот од остри противречности во АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА, жртвувајќи ја неговата изворна документарност. Филмовите како МЕМЕТО, снимен во црно-бела техника, или тематски речиси спротивставениот ЦРВЕНИОТ КОЊ, како да го слават пантеистичкиот обновувачки дух на природата. Иако во МЕМЕТО централната тема е земјотресот што остави зад себе купишта урнатини и свежи гробови, а во ЦРВЕНИОТ КОЊ се реконструира амбиентот на селата во Егејска Македонија, од каде што се изгонети Македонците, природата како да диши со полни гради и како да им ветува на жртвите некоја нова непозната среќа. Млечнобелите тонови на урнатите згради во МЕМЕТО, чиј светлосен интензитет Бранко Михајловски прецизно го извагал на вагата на емоционалните рефлексии, какви што се меланхолијата, надежта, градителскиот нагон, како да го повикуваат гледачот на неговата љубов спрема изгубеното што може повторно да се изгради и да заживее. И во сцените снимени ноќе, мракот не се заканува со некоја подмолна сила, каков што е случајот со фактурата на кадарот во класичниот филм ноар, сè уште омилен и влијателен во годините кога беше снимен МЕМЕТО. Бранко Михајловски ја одбирал онаа светлосна гама на мракот што не ве тишти туку ве гони на одмор, за кога утре ќе ги отворите очите, да можете да му го вратите животот на вашиот град.

И ЦРВЕНИОТ КОЊ, сеедно што евоцира една од најтрагичните епизоди во поновата историја на македонскиот народ, неговиот егзодус од родните домови, ликовно не провоцира некаква катаклизмична тревога, дефетизам или очај. Од сликата на запустелите домови отсјајува, како скриено злато, запретаниот оган, таа симбиоза меѓу непосредната животна сила и симболиката на митската трајност. Треба и овде да додадеме дека ни Бранко Михајловски, ни режисерот на филмот Столе Попов не ја бараа поезијата на запретаниот оган, чиј флуид ќе трае од генерација до генерација, од една до друга трагична епизода во историјата на македонскиот народ, во некој однапред познат и експлоатиран фетиш. Зашто ликовите, кои понижени, ранети, изиграни и обесправени му се враќаат на домашното огниште како на сопствен парастос, а пред тоа ги минуваат своите најубави младешки години во песочните дини

на Азија, својата драма ја откриваат далеку од него, иако тоа е пејзаж со кој Бранко Михајловски интимно не е сраснат, сепак интуитивно ги насетил неговите својства дури на филмското платно. Камерата е тој магиски инструмент, кој, иако навидум ладен, без срце и ум, а во рацете на мајсторот станува жив, агресивен и чувствителен, ја извлекува од мртвите предмети нивната душа, а од срцата на гледачите нивните чувства, нивната радост, нивната тага.



ПЛАНИНА НА ГНЕВОТ
(Љ. Георгиевски, 1968)

Бранко Михајловски, во својот богат опус (околу 120 наслови на што кусометражни и документарни филмови, што долгометражни и играни проекти), беше и остана сликар, визионер и волшебник. Остана и господар на животот, на снимените реки, градови, пустини, толпи и лица, алхемичар, илузионист и поет, чие дело не само што ќе ја зачува историската вредност на своето раѓање, туку и ќе остане актуелен градител, водител и учител на вештините со кои се создава убавината. □

ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА

ИДНИНАТА Е ВО ДИГИТАЛНАТА ТЕХНИКА

(ИНТЕРВЈУ СО
ФРАНСУСКИОТ
ДИРЕКТОР НА ФОТОГРАФИЈА
ТИЕРИ АРБОГАСТ)



Лик Бесон, по снимањето на **ГОЛЕМОТО СИНИЛО** (директор на фотографија Карло Варини), одлучи за своите следни филмови да ангажира други директори на фотографија. И така, **АТЛАНТИС** ќе го снима со Кристијан Петрон, а **НИКИТА** со младиот директор на фотографија Тиери Арбогаст. Од тој момент, Арбогаст ќе стане снимател на Бесон. Значи, покрај **НИКИТА** (1990), Тиери Арбогаст ќе ги потпише и останатите филмови на Бесон: **ЛЕОН** (1994), **ПЕТТИОТ ЕЛЕМЕНТ** (1997) и **ЈОВАНКА ОРЛЕАНСКА** (1999).

Тиери Арбогаст својата кариера ја започнува уште во млади години, најнапред, се разбира, како асистент на камера во неколку играни филмови снимени во периодот од 1979 до 1982 година. Но, паралелно со ова, тој ќе биде снимател и на повеќе кусометражни филмови. Првиот ангажман како директор на фотографија ќе се случи во 1987 година со филмот **ГОВЕДО** на Ив Амуро. Неговата досегашна филмографија брои речиси триесет филмови меѓу кои, покрај оние веќе спомнатите работени со Лик Бесон, ќе ги издвоиме и: **СМР-ТОНОСНИОТ БАКНЕЖ НА ДРАГОНОТ** на Крис Наон (2000), **СРВЕНИТЕ РЕКИ** на Матје Касовиц (2000), **ТАНСУВАЧ** (2000) на Фред Гарсон, **ЖЕНА НА ВРВОТ** (1999) на Фина Торес, **СРНА МАЧКА**, **БЕЛ МАЧОР** (1998) на Емир Кустурица, **ТАА Е ТОЛКУ СЛАТКА** (1997) на Ник Касаветис, **АПАРТМАН** (1996) на Жил Мимуни, **СМЕШНО** (1996) на Патрис Леконт, **МАЧКА НА ПОКРИВОТ** (1995) на Жан-Пол Рапно, **ПАДНАТИ ОД НЕБО** (1993) на Филип Лиоре, **МОЕТО НАЈ-САКАНО ГОДИШНО ВРЕМЕ** (1993) и **НЕ БАКНУВАМ** (1991) на Андре Тешине, **ВОЗДУШЕСТА ДЕВОЈКА** (1992) на Марун Багдади, **ФАНТАСТИЧНО**, **МОИТЕ РОДИТЕЛИ СЕ РАЗВЕДУВААТ!** (1991) на Патрик Брауде, **ИСТОРИЈА НА ВЕТРОТ**

(1988) на Јорис Ивенс и Марселин Лоридан итн. Она што го одликува снимателскиот стил на Тиери Арбогаст е, секако, неговата префинета игра со колорот. Така во НИКИТА и во ЛЕОН се доминантни црното и црвеното, како своевидни драматуршки компоненти. Воедно, неогминлив е и неговиот прецизен поглед врз играта на светлината и сенките, што на неговата фотографија ѝ вдахнува посебен сензибилитет. Или, би рекле дека од фотографијата на Арбогаст се излева космичката душевност. За своите остварувања овој врвен директор на фотографија има добиено две награди "Сезар" за најдобра фотографија, и тоа во 1996 година за филмот МАЧКА НА ПОКРИВОТ и во 1998 година за филмот ПЕТИОТ ЕЛЕМЕНТ.

Со Тиери Арбогаст се сретнавме во Скопје, во почетокот на октомври о.г., на крајот од неговата десетдневна обиколка на Македонија, каде што одбираше локации за проектот што наскоро ќе треба да го реализира во една меѓународна копродукција (Македонија, Франција...).

КИНОПИС: Господине Арбогаст, среќни сме што одвоивте малку време за нашево списание, во кое, само пред два броја, беше објавен прилог за реализацијата на култниот филм на Бесон ПЕТИОТ ЕЛЕМЕНТ, во кој Вие сте директор на фотографија. На почетокот од разговорот Ве молам да ги дефинирате снимателскиот придонес и улогата на камерата во филмската уметност.

ТИЕРИ АРБОГАСТ: Филмската уметност е комплексна, таа е синтеза од повеќе уметности. Што значи ова? Според мене, најважно за директорот на фотографија е да го почитува филмот, односно неговата атмосфера и видувањата/замислата на режисерот. Оти, не треба да се изуми дека директорот на фотографија е најблизок работник на режисерот, кој може неговите визији да ги трансформира во реалност. Режисерот има идеја, директорот на фотографија тоа го визуелизира. Сè друго во однос на поставеното прашање е нешто што тешко можам да го објаснам. Јас, лично, се обидувам работите да ги правам онака како што ги чувствувам и кога тоа ќе им се допадне на останатите, јас сум задоволен. Значи, она што според мене е најважно во работата на филмот тоа е режисерот. Тој е мојот прв гледач и неговото мислење ми е најважно.

К.: Гледајќи ја Вашата богата филмографија, имаме впеча-

ток дека со снимателската работа сте започнале многу млад.

Т.А.: Па, еве вака. Уште кога имав 12 години, почнав да снимам аматерски филмови со супер 8 мм камера. Паралелно се занимавав и со уметничка фотографија. Знаете, кога уште од мали нозе ќе ви „влезе чивијата“ за филм, тогаш ви нема спас. Тоа е за цел живот! Значи, сега за мене - веднаш од аматерскиот филм влетав во професионалните води. И бидејќи со професионалниот филм почнав да се занимавам многу млад, едноставно немав можност да посетувам снимателско училиште. Но, мислам дека за снимателот најдобро школо е искуството, се разбира доколку ја започне својата асистентска работа со врвни сниматели. Но, мора да кажам дека занимавањето со аматерски филм е многу голема работа – тука се развива сензибилитетот, се открива или не талентот, тука се отворени сите опции за поигрување со



Тиери Арбогаст

камерата. Ете, јас тоа го искористив на најдобар можен начин.

К.: Кога станува збор за визуелниот ефект на едно филмско дело, неодминливо е да се размислува и за комплексните (повекесложни) односи во една филмска екипа. Тука мислам, пред сè, на односите меѓу режисерот и директорот на фотографија и односите меѓу директорот на фотографија, мајсторот на светло (гаферот) и сценографот.

Т.А.: Многу интересно прашање, би рекол суштинско. Во односот режисер – директор на фотографија има неколку нивоа: постојат режисери што многу комуницираат со другите свои соработници, а има и такви што комуницираат многу малку. Еве, на пример Лик Бесон – тој многу малку комуницира, но и тоа малку што го кажува, пред снимањето или во текот на снимањето, е многу битно и тоа овозможува да се сфатат многу работи. Потоа, постојат режисери што бараат многу поголем ангажман околу некој филм. Пример за ова е Жан-Пол Рапно, со кого го снимав филмот МАЧКА НА ПОКРИБОТ. Со него имавме долги подготовки, многу разговараме за секој детал, за секоја сцена, за осветлувањето. Јас му го кажував моето мислење, а тој своето. Значи, тоа е тоа. За време на снимањето, директорот на фотографија и режисерот главно малку разговараат, затоа што веќе знаат што треба да

очекуваат еден од друг. Тоа значи дека тоа е работа што се изведува по принципот на осмоза. Ако треба многу да се зборува, значи дека нешто не оди.

Што се однесува, пак, до гаферот, јас од него очекувам да биде, пред сè, организиран. Не очекувам од него да има идеи. Едноставно, кај гаферот многу повеќе го ценам човечкиот однос отколку квалитетот на работата. Зошто го вела ова? Работата за време на снимањето најчесто е многу напната, а гаферот е оној што раководи со цела една „мала армија“



Тиери Арбогаст во Скопје

електричари. И ако тој не се постави најчовечки во однос на тие луѓе, тогаш ќе имаме големи проблеми во текот на снимањето. Значи, гаферот мора да има добар однос со луѓето или, како што обично вела, од него очекувам да биде дипломат и човечен. Истото ова се однесува и за сценографот и за костимографот. Тие раководат со цели тимови стручњаци, а сето тоа е во корелација со финалниот резултат на едно филмско дело. Знаете, работата на филмот бара железна дисциплина и почитување на хиерархијата.

К.: Голем број директори на фотографија работат со еден ист гафер. Каков е случајот со Вас?

Т.А.: Па, и јас работам со еден ист мајстор на светло. Кога снимам во Франција, работам со Клод Ирш, затоа што одлично се познаваме и знам дека сите работи ќе ги направи онака како што треба. Но, кога снимам надвор од Франција, не можам да го земам со себе, па се приспособувам на предлозите што ќе дојдат од страна на продуцентите или, пак, од колегите – сниматели.

К.: Гледајќи ги Вашите филмови, се наметнува впечатокот дека Вие, како директор на фотографија, големо внимание му посветувате на колоритот и на играта на сенките (или светло-темно).

Т.А.: Ќе кажам накратко – и колоритот и контрастот меѓу светлината и темнината, и сенките, се едни од најзначајните драматуршки елементи на кадарот. Па, и на целиот филм. Со овие елементи може да се обликуваат најразновидни состојби на филмските јунаци или, пак, атмосферата во која се одвива дејствието. Впрочем, филмот, воопшто, е игра на сенки, игра на светлината и мракот.

К.: Со каква камера и на каква филмска лента преферирате да работите?

Т.А.: Знаете, камерата нема големо значење; таа е механизам со кој се прави еден

филм, таа нема големо влијание врз квалитетот на сликата, но треба да биде практична и функционална. Сепак, најважно е она што го овозможува преносот на светлината врз филмската лента. Значи, најважни се објективите. Најмногу внимавам на квалитетот на оптиката, квалитетот на контрастот. Главно работам со *Панавижн* и *Арифлекс*, а од објективите најмногу ги сакам анаморфните, ултрапрајм, оние сферичните... Што се однесува, пак, до филмската лента, главно работам со *Кодак*, но користам и *Фуџи*. Имам цел еден филм снимено само со *Фуџи*, затоа што го сметам за многу квалитетен материјал, а за визуелниот ефект на тој филм одговараше токму таа лента. Но често се случува во еден филм да користам и *Кодак* и *Фуџи* 500. Знаете, *Фуџи* 500 е многу пофин и поквалитетен од *Кодак*.

К.: Во Вашата филмографија има неколку високобуџетни филмови. ПЕТТИОТ ЕЛЕМЕНТ е, на пример, еден од тие скапи филмови. Познато е дека неговата финализација или, поточно кажано, изработката на специјалните ефекти е работена во „Дигитал домен“.

Т.А.: Точно, ПЕТТИОТ ЕЛЕМЕНТ е навистина скап филм. Но, сум работел и други високобуџетни филмови. Во однос на специјалните ефекти во овој филм, точно е дека нив ги изработи „Дигитал домен“. Тие дојдоа на снимањето со своја екипа и од мене ги побараа работните планови за сите специјални ефекти и за специјалното осветлување (интерак-

тивното осветлување, осветлувањето на ликовите, зелените и сините фонтови). Луѓето од „Дигитал домен“ ги правеа финализацијата и супервизијата заедно со Лик Бесон. Јас не отидов во Америка затоа што во тоа време веќе работев нешто друго. Но, потоа ме повикаа да направам супервизија на специјалните ефекти.

К.: *Какво е Вашето мислење за реализација на филмови по пат на трансфер од супер 16 мм на 35 мм техника?*

Т.А.: Пред повеќе од 15 години работев со супер 16 мм техника, но сега веќе не сум заинтересиран, од проста причина што сметам дека ова не дава добар квалитет. А и зошто би работел на оваа техника кога сега имам можност да работам на 35 мм. Сепак, мислам дека со супер 16 мм техника може да се направат квалитетни нискобуџетни филмови. Зголемувањето од супер 16 мм на 35 мм дава добри резултати, сликата има добар квалитет. Па сепак, длабоко сум убеден дека во иднина филмот ќе ја прифати дигиталната техника. *Sony* веќе произведе нова камера со висока резолуција, која дава добар квалитет. Со ваква камера во Франција е снимен филмот ВИДОКС. Веќе постои и асоцијација *Sony Panavision*. Мислам дека уште некоја година ќе се работи со класичната 35 мм техника, а потоа сè ќе се сврти кон онаа, дигиталната. Во што е предноста? Па вие веднаш го гледате резултатот, така што режисерот може веднаш да се договори со шефот на снимателите за визуелниот ква-

литет на филмот. Но, тоа не значи дека нема да биде потребен директорот на фотोगрафија, затоа што сликата, сепак, треба да се креира. Значи, со оваа техника веднаш го имате резултатот, а тоа е голема предност. И тоа во многу нешта ја олеснува и работата.

К.: *Дали работите спотови?*

Т.А.: Никогаш не сум работел спотови или реклами.

К.: *Вашето мислење за видео-артот?*

Т.А.: Не ми се познати дела од овој вид. Но, на времето беше многу респектиран експерименталниот филм, барем во Франција. Тука се појавија многу интересни автори со свежи идеи и откачено филмско раскажување. Е, тоа го сакам.

К.: *Првпат сте во Македонија?*

Т.А.: Да.

К.: *Зошто?*

Т.А.: Се договараме за еден филмски проект. Биравме локации. Верувам дека наскоро ќе го реализираме.

К.: *Ви благодариме што одвоивте малку време за нас. Посакуваме проектот за кој сте во Македонија наскоро да започне со реализација, па на тој начин да направиме со Вас едно поголемо интервју за целокупната Ваша кариера, за сите Ваши филмови и искуството што го стекнавте со нив. □*

превод од француски: Н. Гондева

СУЗАНА ТОДОРОВСКА-ПАВЛОСКА

ФИЛМ - НА РУСКИ НАЧИН!

(ИНТЕРВЈУ СО
АЛЕКСАНДАР БАШИРОВ)

...Тој е актер, сценарист и режисер... Играл во повеќе од 20 филмови и е многу популарен во својата земја - Русија. Комплетно го потпиша долгометражниот филм ЖЕЛЕЗНАТА ПЕТИСА НА ОЛИГАРХИЈАТА во 1998 година - го напиша сценариото, режираше и играше во филмот, кој собра многу награди во Русија и во странство: награда на списанието "Филмкритик" на Фестивалот во Венеција, наградата "Тигар" на филмскиот фестивал во Ротердам во 1999; наградата "Најдобар европски филм" на фестивалот во Александрија; награда на меѓународните критичари ФИПРЕССИ на Фестивалот "Кинотавр" во Сочи и награда за најдобра фотографија и за најдобра машка улога. ЖЕЛЕЗНАТА ПЕТИСА НА ОЛИГАРХИЈАТА учествуваше и во конкуренцијата на 20. Интернационален фестивал на филмската камера "Браќа Манаки" во Битола 1999 година... Тој е Александар Баширов. 46-годишник, роден во Сибир. Има мошне шаренолика уметничка "лична карта": од 1984 до 1991 студира на ВГИК (режисерска работилница на Анатолиј Васиљев) кога ги снимил и своите два кратки филмови АУТСАЈДЕР и ОДА НА РАДОСТА. Во периодот 1990-1991 студира во студиото "Берхоу" на Њујоршката работилница за драмски вештини на Лоренс Аранзио. Во периодот 1992 - 1995 игра во клипови, домаќин е на водечки рок-групи, учествува на концерти на култната рок-група во Русија - Поп-Мехеникс. Во 1996 година го основа Филмското студио "Дебошир" и е креативен режисер и наставник на актерите во студиото и режисерските работилници. Александар Баширов беше гостин на 22. Интернационален фестивал на филмската камера "Браќа Манаки" во Битола како член на фестивалското жири. Спонтан соговорник; остава впечаток на динамичен немирен дух и шегобиец, кој не може без својата доза на иронија за себе, за креативноста, филмскиот свет, Русија, животот... За "Кинопис" - во прво лице.

КИНОПИС: Актер, сценарист, режисер..., популарност?!

АЛЕКСАНДАР БАШИРОВ: Сепак, најдобро се чувствувам во улогата на режисер бидејќи во неа единствено имам некоја „власт“, а покрај тоа сакам да бидам во центарот на вниманието. Многу често ме покануваат на фестивали и мислат дека јас сум авторот, но не е секогаш така. Популарност? Во принцип, јас сум веќе уморен од сето тоа. Убаво е кога убавите жени ви обрнуваат внимание, но секако дека и тоа уморува. Не треба да се живее така, нели? Затоа јас по малку ги кријам своите очи, се кријам себеси... Си купив автомобил за да избегаам од сето тоа, никој да не ме гледа, никој да не ме допира ни да ме распарчува на делови. Но, од друга страна, секако дека многумина ми помагаат. Знаете, во продавница ме пуштаат преку ред и слично. Ете така...

К.: Од ОЛИГАРХИЈАТА - до денес

А.Б.: ЖЕЛЕЗНАТА ПЕТИЦА НА ОЛИГАРХИЈАТА имаше големо влијание врз мојата работа, но денес овој филм веќе не ми донесува пари. Во моментот не работам ништо друго освен со моите студенти. Работам со нив, работам односно „ги мачам“ сценаристите, пишувам сценарија, а имам и свој фестивал. Се дружам со истите овие луѓе исто колку и со банкарите и со државните службеници коишто се занимаваат со кино-индустријата. Така се прави руски бизнис. Но, не, тоа нема врска со правењето филмови. Всушност, мислам

дека уметноста воопшто не влијае врз животот и врз она што се случува околу нас, така што јас воопшто немам намера да се занимавам со нешто што се случува исклучиво околу мене. Уметноста и киното се некаков остаток

пред 2 години. Потоа, како нешто да се скрши во мене бидејќи никој не се заинтересира за него за прикажување. Не е важно колку тој има уметност во себе. Тоа е веќе некое друго поле на работа, дејствувања, т.е. светот тре-



Александар Баширов

на инфантилизам. Тоа е игра - игра во која авторите се договараат за правилата на играта и притоа можеби стануваат задоволни.

Неодамна снимав еден филм во Белград. Всушност, тоа беше филм за војната од

ба да се менува. Но, како? Светот може да се менува само преку културата. Под култура не подразбирам само театар, филм или кино. Култура не е само она што „не се мисли“ - како белег на една цивилизација. Треба да

се промени целата идеја бидејќи денес човек постои, суштествува, само кога нешто купува. Значи дека треба нешто да се промени - човек треба да создава, креира. Ако се движиме во тој правец, можеби ќе успееме да промениме нешто важно, суштинско во овој свет. Мислам дека во човештвото денес, сепак, има некаква надеж, некоја подобра страна кон која би се насочило, а тоа е - Русија?!

К.: За кинематографијата во Русија денес мислам...

А.Б.: Во принцип, публика од 50 милиони гледачи за еден филм, во Русија, воопшто не е лошо. Уште ако и билетот е 1 долар, а филмот е добар, тогаш може да заработи добри 50 милиони долари. Сакам да кажам дека во таа смисла, во Русија има перспектива особено за оние што сакаат да се збогатат. Има мејнстрим, арт-хаус - како и секаде. Во руската кинематографија денес мислам дека не постојат некои определени тенденции, правци, освен што се работат филмови коишто однапред се подготвуваат за добро да заработат пари. Овие филмови се снимаат по холивудска шема, по терк според кој еден по малку искомплексиран гледач се поистоветува со херојот во филмот и на крајот тој гледа, учи како да добие сè - и парите и жената. Човекот е должен да биде успешен. Во филмот е важна формулата на успехот. Но, на крајот излегува дека таа формула не успева во Русија. Изгледа дека во Русија тоа не нè интересира. Веројатно, затоа што во Русија секој има и же-

на и пари. Или нешто од двете... Се шегувам. Чудно е можеби, но руската култура се заснова врз страдања. И тоа е она што го привлекува рускиот гледач во кино.

Она што главно се случува со некои филмови, како на пример, БРАТ 2 на Алексеј Балабанов - тоа е комедија! На крајот од филмот, јунакот зема многу пари, ги раздава, се враќа дома со проститутка што ја извлекува од еден тежок живот. Тоа е чувство на некаков чуден национализам. Сеедно, но шемата е иста. Сето тоа се решава низ комедија. Овој филм се смета за најуспешен филм во последно време во Русија. Главно, сè во филмот се случува во Москва и во Санкт Петербург. Во Москва се парите, а во Санкт Петербург - талентот.

К.: Се вљубив во филмот, но пред тоа...

А.Б.: ...Јас бев успешен писател. Во Сибир. Сакав да бидам славен, сакав светско признание, убави лица, актерки. Единствениот начин да го остварам тоа беше киното, филмот. Во секој случај, јас се запишав на ВГИК, на Факултетот за режија. Даваш испити, стануваш некој познат филмски режисер. Како јас, на пример...?! Потоа се покажува вашата итност и сакате да го режирате сопствениот живот. Зошто не во театар, туку на филм, односно во кино? Затоа што, за мене филмот е голема авантура. Како брод. Се качуваш и пловиш некаде со него. Театарот ќе го споредам со еден стан. Тука нема избор. Но, во филмот, секогаш имаш избор - можеш да ги проме-

ниш и станот и адресата. Филмот е нешто слично на ограбување банка. Копаш некаква јама во банка. Стигнуваш до сефот, го отвораш, а таму нема ништо. Но, јас, сепак се вљубив во него.

К.: Приказната продолжува... Работа на филм.

А.Б.: Во Русија со големо нетрпение се очекува мојот нов филм, кој ќе има мошне едноставен наслов - ЛЌУБОВТА НЕ СЕ ПРОДАВА. Но, главниот лик во филмот не ги сака Битлси.

На сценариото работевме јас и една моја студентка. Во него ќе играат 8 или 9 жени. Приказната се случува во еден ден, каде што на роденденот на една девојка доаѓаат нејзините пријателки. Тука приказната продолжува за да заврши најприродно - таа останува во куќата со својот љубен маж и го прави она што секој од нас би го сакал, односно на крајот од филмот тие прават деца. Снимањето на филмот веќе требаше да започне, но постојат некои финансиски проблеми. Што се однесува до прикажувањето на овој филм мислам дека нема да се прикажува во кината. Но, сакам да учествува на филмските фестивали и секако, да добива награди.□

Битола, септември 2001

БОЈАН ИВАНОВ

**НЕКОЛКУ ПОУКИ
ЗА ПРЕТСТОЈНИОТ ЈУБИЛЕЈ НА
"ДЕНОВИ
НА МАКЕДОНСКАТА ФОТОГРАФИЈА"**

УДК 791.43.071.5 (497.7) (049.3)
Кинопис 23/24 (19), с.117-121, 2001



"К-4", Дејан Гилески

Дури и простото набележување на првичните впечатоци за годинешново, триесет и деветто издание на државната изложба на фотографији („Денови на македонската фотографија“, Скопје 2001, 12-30 ноември, Галерија „Остен“), претполага навраќање кон две, сè уште актуелни теми од општествената рамка на македонското творечко секојдневие. Најнапред, се работи за темата на традицијата, чија тежина веќе подолго време се чувствува и во фотографијата, односно во единствениот медиум на модерниот индустриски ликовен израз којшто нема корени во фолклорот. Втората тема е поставена врз привидната антитеза на традицијата, поточно во доменот на индивидуалното творечки ангажирано толкување на современоста и проектирање на иднината.

Потребата од повторно согледување на врската меѓу традицијата и современоста, произлегува од специфичниот проблемски профил на најголемата и најпрестижна смотра на националната фотографија. Имено, од самиот почеток, во структурата на оваа изложба е концептиски вградена и една готова, вред-

носно заокружена понуда на оценки за место-то на македонската фотографија во поширо-киот културен и општествен контекст: на јав-носта, по правило, ѝ преостанува да го вред-нува самиот чин на вреднување, односно да дискутира за судирот или совпаѓањето меѓу критериумите на историјата (или на традици-јата) и професионалните барања на фото-графскиот цех (или на современоста). Но, ак-туелните состојби во македонското културно живеење, сепак, налагаат еден сосема пои-наков критички ангажман. Денес не постои вистински јавен ин-терес за традицијата како најопшт израз на националното - постои интерес за традицијата како ин-ституционален израз на македонскиот на-ционален проект. Со тоа, денес нема осно-ва ниту интересот за современоста како заднина на некоја конкретна содржина - постои интерес за современоста како објаснувачка подло-га на личната, олице-творена македонска содржина.

Се разбира, и овој пат, „Денови на македонската фото-графија“ не е само изложба којашто наг-ледно проблематизи-ра некаков однос. Некаде насреде по-меѓу темите на тра-дицијата и совреме-носта, изложбата ја застапува и дневната, мошне непосредна и делотворна тематизација на творечката стварност на домашната фотографска прак-тика: доделување награди и звања за ав-торите, признанија и дипломи за колекции и поединечни фотографски остварувања. На-едно, „Денови на македонската фотографија“ е и младинска изложба којашто свежите при-лози и новите лица на домашната фотограф-ска сцена ги презентира заедно со искусните афирмирани адепти на медиумот. Поинаку

кажано, оваа манифестација, со своите не-сомнени и значителни организациски и автор-ски резултати, сè уште може да го предизви-ка довчерашниот јавен одзив на свечена ве-рификација на веќе вреднуваното. Во овој миг, вистинскиот критички чекор е да се од-мине ритуалната и, во основа, бесплодна потврда на веќе вреднуваното и преку темите на традицијата и современоста да се нав-лезе во верификацијата на она што некогаш, во некоја претходна прилика, било вредну-вано. Аргументацијата за таквиот потег би

можела да се најде во две хипотетични, но крајно веројатни кон-струкции за природа-та на традицијата и за природата на совре-меноста - онака како што се тематизирани со поставката од ма-нифестацијата „Дено-ви на македонската фотографија“.

Пред сè, из-ложбата е дел од еден гломазен и мош-не развиен инфра-структурен систем, кој не треба и не може да се споредува со ин-ституционалната под-дршка што ја уживаат некои сродни по нас-лов манифестации, како на пример, „Де-нови на македонската музика“ или „Денови на македонската кул-тура“. Системот за кој станува збор е прог-рамски втемелен во низа установи на на-ционалната администрација и се остварува во мрежата на културни, воспитно-образовни, струковни, интересни и излагачки институции. Всушност, државната изложба на фотогра-фии е само завршница од своевидниот циклус на иницијативи и активности: од една страна, тука се редовните годишни натпревари по фототехника меѓу основните училишта, кои ги координира Републичкиот одбор на Народ-на техника, додека од друга страна, тука се и бројните фотоклубови и нивните, исто така



„Тело во тело“, Биљана Јурукоска

ционалната администрација и се остварува во мрежата на културни, воспитно-образовни, струковни, интересни и излагачки институции. Всушност, државната изложба на фотогра-фии е само завршница од своевидниот циклус на иницијативи и активности: од една страна, тука се редовните годишни натпревари по фототехника меѓу основните училишта, кои ги координира Републичкиот одбор на Народ-на техника, додека од друга страна, тука се и бројните фотоклубови и нивните, исто така

редовни, годишни курсеви по фотографија. Наедно, тука се и асоцијациите - како Фотосојузот на Македонија - кои ја обезбедуваат организациската поткрепа, а тука се и специјализираните музејски и галериски установи, кои ја обезбедуваат периодичната презентација на творечките остварувања. Притоа, инфраструктурата на манифестацијата „Денови на македонската фотографија“ ги обединува како достигнуањата на буџетските програмски зафати - на пример, годишната Летна школа на фотографија во Самоков, така и самостој-

ските барања на времето, што ќе рече, несоодветни на општествените состојби; изложбата, од своја страна, е туѓо тело во една култура чијашто општествена динамика ги надминува капацитетите на старите установи.

Манифестацијата, пак, во своето годинешно издание го демонстрира сосема спротивното. Таа, како што би рекле фотографите, го компензира контрастот на авторските резултати, ги тампонира и ги конзервира лесно испарливите вредносни содржини, ја одржува свежината на достигнатите крите-



"Двајца", Емин Кумбрахи

ните проекти, кои се остварени во рамките и со помош на граѓанските иницијативи и невладините организации.

Во изминатите години, по различни поводи и во различни прилики, овој инфраструктурен систем, а преку него и самата државна изложба на фотографии како средишна содржина на манифестацијата, е жестоко оспорувач: тоа е фосилизиран систем на празно немотивирано дејствување, а неговите институции се ригидни и наспроти вистин-

риуми и ги штити од контаминација со штетните остатоци на тековните општествени процеси. Затоа, на организаторите на изложбата ќе може да им се упати единствено забелешката за отсуство на една нова унапредена политика на фотографијата како медиум - што е тоа што треба да се вклучи, а што е тоа што треба да се исклучи од полето на фотографскиот израз. За нивното решение, пак, со кое една стара и веќе обремене-

та со традиција стратегија на македонската култура се нуди како прагматичен одговор за прашањата од тековната политика на медиумот, организаторите на манифестацијата „Денови на македонската фотографија“ заслужуваат целосно признание.

Втората претпоставка, онаа за темата на современоста, ја третира изложбата вон секаков систем на установи; таа е посебен, единствен и во секоја нова пригода, неповторлив настан со сопствена автономија во македонската културна стварност. Така и

политика на медиумот. Таа е, во прв ред, збир од творечки предлози за тоа што фотографијата е или за тоа што фотографијата треба да биде. Уште повеќе, фотографот ја нема можноста за преобразба на одредена стратешка определба од својата култура во пригоден инструмент за легитимација на вистинските творечки прашања. Тоа што се излага на годишната манифестација „Денови на македонската фотографија“ е современа реитерација на веќе традиционалните критериуми на фотографското мајсторство, умевање и владеење



"Починка", Ерол Бајрам

оваа триесет и деветта државна изложба на фотографии претставува запознавање со новите фотографии и нивните дела, како и средба со новите дела на веќе афирмираните автори. Иако се работи за нецелосен пресек од годишната продукција, поставката е неодминлив показател на состојбите во емотивниот, идеолошкиот и етичкиот идентитет на сегашната македонска фотографија, поточно на авторот како нејзин главен чинител. Современоста, пак, на авторските видувања и виденија е далеку од тоа да биде кохерентна



"Без наслов 4", Кирил Младеновски

ње со медиумот. Накусо, изложена е политиката на авторскиот чин.

Нема сомнение дека фотографијата, во најголем дел, е мајсторство на изборот, поточно владеење со постапката на творечкиот избор. На изложбата се застапени избрани мотиви, теми и техники; потоа, прикажани се избрани ракурси на погледот и перспективи на стварноста, како и избрани толкувања на реалиите и на појавното воопшто; присутни се избрани предлошки и ним соодветните отпечатоци, кои претставуваат де-

финитивна потврда за мајсторството на изборот. Она што е одбрано од авторите и прикажано на изложбата, сведочи за општата криза на изборот како творечка постапка, за кризата на современото секојдневие воопшто. Со таквата тематизација на современоста, всушност, се проблематизира вкупниот контекст на творештвото.

Впрочем, во извесен миг, изборот веќе не е авторски туку критички чин. Изборот, напуштајќи ја својата улога во политика-

пожелните концептуални поместувања и очекувања од манифестацијата и од нејзината следна, јубилејна четириесетта поставка на македонската фотографија. Тие поуки се крајно практични по карактер: дека би било мошне полезно да се организираат неколку отворени форуми за профилот на идните изложби, односно за политиката на фотографијата како медиум; дека е неопходно да се организира одделна изложба во рамките на „Деновите на македонската фотографија“, на која ќе бидат прикажани сите претходно на-



"Чуготворна шума-5", Владимир Димески

та на творештвото, се поместува во просторот на политиката на историското. Отворајќи ја токму во оваа точка темата на современоста, триесет и деветтата државна изложба на фотографии ја излага и својата најголема слабост: неподготвеноста и неспособноста да се понуди, разработи или одбрани еден доследен историски контекст како критериум и за критичкиот и за творечкиот избор.

Поуките што ќе треба да се извлечат од евентуалната вистинитост на претходните две претпоставки, главно се однесуваат на

градени трудови и автори; дека е пожелно создавање нови архивски центри за фотографијата, кои ќе вршат обработка и излагање на својата граѓа. Очигледно е дека веќе е дојдено времето македонската фотографија да се отргне од имобилизираната дијалектика на традицијата и современото и да навлезе во просторот на историското.

Бидејќи, во крајна линија, фотографијата е мошне важен, а историографски сè уште неодробен дел од македонската модерна култура и уметност. □

РОБЕРТ ЈАНКУЛОСКИ

БОИТЕ НА МАКЕДОНИЈА ВО 1913

СТАРИ ФОТОГРАФСКИ
ПОСТАПКИ АВТОХРОМ¹

БОЈА

Улица "Самоилова", Охрид, 20.05.1913,
Фото: Август Леон



Исконската желба на човекот - сликата за природата да ја зачува засекогаш онаква каква што е (каква што се гледа на екранот, мат-стаклото на камерата опскура), делумно се остварила со појава на фотографијата (1839). Делумно, затоа што првите фотографии (дагеротипии) не биле во можност да ја прикажат бојата што е присутна насекаде во природата. Пионерите во фотографијата морале да се задоволат со безбројните нијанси на сива, чиј опсег се протега од празна бела (белината на самата неекспонирана површина) до празна црна (максималното зацрнување што е можно на дадена фотографска површина). Недостатокот на боја дагеротипистите и фотографите, кои користеле и други фотографски постапки во втората половина на XIX век, го надополнувале со рачно бојење на фотографиите. Некои од нив биле толку многу изверзирани што нивните фотографии наликувале на вистински фотографии во боја. Но, оваа постапка била спротивна на идејата за фотографијата, која уште на почетокот е претставена како средство што верно ќе ја репродуцира природата. Па затоа, фотографите, кои во тоа време биле и одлични хемичари и неуморни истражувачи, продолжиле со експериментите по хемиски пат да ја пренесат бојата врз фотографската емулзија.



Три еврејски жени во традиционална носија, Битола, 17.05.1913, Фото: Август Леон

Основите на фотографијата во боја потекнуваат уште од експериментите што во 1676 година ги вршел Исак Њутн, кога ја докажал комплексната природа на Сончевата светлина. Сноп бела светлина пропуштен низ оптичка стаклена призма, прекршувајќи се во неа, се разложува на основните компоненти при што се добива светлосен спектар составен од црвена, портокалова, жолта, зелена, сина, индиго-сина и виолетова светлина. Според брановата должина, спектарот може да го поделиме на три дела: црвена, зелена и сина (RGB). Овие три компоненти се наречени примарни бои со чие мешање (подеднаков однос) повторно се добива белата боја. Ова е т.н. адитивно мешање на боите или адитивен метод (адитивна синтеза). Иако современата колор фотографија се заснова врз суптрактивен метод, адитивното мешање на боите одиграло голема улога во развојот на колор фотографијата кон крајот на XIX и почетокот на XX век.

Меѓу фотографите што постигнале значајни резултати во областа на колор фото-

графијата секако се: Џејмс Клерк Максвел во 1861, кој докажал дека со мешањето на трите основни бои (RGB) може да се добијат сите други бои во природата, Луј Дико Д'Орон, конструктор на хромографоскопот (камера со три желатински филтери (RGB) со која истовремено се снимаат три црно-бели негативи на една плоча) и други.

Со откривањето на сензибилизаторите (Херман Вилхелм Вогел во 1873) е добиена ортохроматска емулзија (зголемена осетливост на зелената и жолтата боја), а подоцна со развојот на хемијата и панхроматската емулзија (емулзија што е подеднакво осетлива на целиот спектар од видливата светлина). Овие откријтија придонесуваат за нов напредок на колор фотографијата.

АВТОХРОМ (AUTOCHROME)

Работејќи на полето на фотографијата и филмот, браќата Луј и Огист Лимиер во 1903 година² дошле до откривање на метод со кој може да се добие трајна колор фотографија.

Својот изум го нарекле **автохром** (Autochrome Lumière), кој претставува прва практично употреблива постапка за добивање на фотографии во боја. Својот пронајдок го патентирале во Франција во 1903 година (FR. Pat. No.

339 223, 1903), а истото го направиле и во Америка во 1906 (No. 822 532, јуни 5, 1906). Првите автохромни плочи за комерцијална употреба браќата Лимиер ги произвеле во 1907 година, бидејќи во меѓувреме работеле



на усовршување на постапката (во тој период има големи подобрувања на панхроматската емулзија што се користи кај автохромите).

Автохромот претставува позитив изработен на стаклена плоча врз која се нанесени

милиони микроскопски (од 10 до 15 микрони) зрнца на компиров скроб. Самите зрнца се обоени со трите примарни бои (RGB) и имаат функција на филтери (секој филтер ја пропушта својата боја додека другите ги одбива или делумно ги пропушта). Врз микроскопските зрнца е налиен тенок слој панхроматска емулзија. Обратно од снимањето на негативските стаклени плочи, кај автохромите светлото поминува низ стаклената плоча, преку обоените зрнца и паѓа на панхроматската емулзија каде што се формира латентна црно-бела филтрирана слика. Начинот на понатамошна обработка (развивање) на автохромите е сличен на современото развивање на некои дијапозитиви. По првото развивање плочата се изложува на светло (реекспозиција), по што следува повторно развивање и останатите фази од процесот, при што се добива црно-бел дијапозитив, но поради присуството на обоените скрбови зрнца се има чувство дека дијапозитивот е во боја и кога се гледа низ плочата кон светлосен извор, изгледа како да гледаме во потенцилистичка слика. Сликата кај автохромите е густа, со заситени бои и широк дијапазон на меки тонови.

Поради овие карактеристики, автохромите станале многу популарни кај фотографите, иако нивната осетливост била дури за четириесет пати помала од осетливоста на другите емулзии во тоа време, а и нивната обработка доста бавна. Алфред Штиглиц во едно писмо до издавачот на списанието „Photography“ од Лондон пишува: *„Сликите се толку восхитувачко вистинити што ги надминуваат и најголемите очекувања“*. Автохромите комерцијално се употребувале до средината на триесеттите години кога од пазарот ги истиснале посоефицицираните колор процеси засновани врз суптрактивна основа.

ПЛАНЕТАРЕН АРХИВ

Крајот на XIX век фотографијата го дочекува како медиум со изградени критериуми, дистанциран од другите визуелни уметности. Пред сè, се мисли на сликарството, кое фотографијата во почетокот се обидува да го имитира. Многумина сфатија дека фотографијата, во основа, е документ, затоа што е одраз на реален предмет или настан што се случил пред камерата.



Магацин за сушење кожи, Скопје,
03.05.1913, Фото: Август Леон

Една од личностите што го делеле ова мислење бил и Французинот Албер Кан (1860-1940). Тргувајќи од фактот дека со помош на фотографската камера во моментот на експозиција сегашноста станува минато, но минато што е зачувано од заборав, моќниот банкар и филантроп во 1909 година започнува со реализација на проектот „Планетарен архив“ (Global File). Според зборовите на Албер Кан, овој проект е инициран со цел да го продлабочи разбирањето меѓу луѓето, затоа што судирите и војните настануваат поради тоа што не ја познаваме реалноста на другите. Со цел да го запознаат Другиот подобро,

малку необично тоа што како фотографска постапка е користен автохромот, знаејќи ги неговите ограничувања (ниска осетливост и долг процес на обработка), но желбата Вистината да биде што повистинита е голема, а автохромот е единствената колор постапка во тоа време.

Слободно може да кажеме дека фотографите што го создавале Планетарниот архив се претходници на поборниците за т.н. чиста (straight) фотографија, која е реакција на пикторалната фотографија. Иако автохромот е постапка податлива за правење „сликарски дела“, овие фотографии не подлегнале



Фурна на излезот
од Струга, Струга,
21.05.1913,
Фото:Август Леон

Албер Кан во 1898 година финансира млади луѓе, кои би патувале околу светот со мисија „Да ги држат очите отворени“. Околу дваесет години (1909-1931), единаесетмина фотографи ангажирани од страна на А. Кан крстосуваат ширум светот, посетувајќи ги речии сите континенти, поминувајќи низ педесетина земји со цел да ја донесат Вистината. Сузан Сонтаг на едно место во своите „Есеи за фотографија“ вели: *Да собираш фотографии значи да го собираш светот.* Албер Кановите фотографии го собраа светот (сликата за светот од почетокот на XX век) и му го подарија на човештвото.

Планетарниот архив го сочинуваат над 72 000 фотографии (автохромии) и околу 183 000 метри филмска лента. Изгледа по

на ваквата податливост. Напротив, настојувале што поверно да ги пренесуваат сцените од природата, користејќи ги потенцијалните можности на фотографскиот медиум.

МАКЕДОНИЈА ВО ПЛАНЕТАРНИОТ АРХИВ

Август Леон (1857-1942) е еден од фотографите на кои им е доверена задачата да го документираат светот и којшто, покрај другите земји, во 1912-13 го посетува и Балканот. Работејќи според инструкциите на географот и етнолог Жан Брин, Леон во 1913 година извесен период престојува и во Македонија (во месец мај) каде што успева да направи 166 автохромии. Покрај поголемите градови во

тоа време (Скопје, Битола, Ресен, Охрид), Леон ги посетува и малите места, го снима ненаселениот пејзаж и сè уште „недопрената“ природа следејќи го советот на А. Кан: *Крајот мора да го набљудувате како целина... треба да ги гледате деталите... секојдневниот живот и сè што го обележува човековиот род на нашата планета.*

Автохромите на Леон претставуваат повеќеслојна комплексна студија за Македонија: за луѓето, обичаите, занаетите, архитектурата, носиите... Создадена е основа за понатамошно анализирање и истражување на овој период од страна на етнологи, историчари, архитекти... Секој мотив е темелно обработен, прикажани се безбројните содржински контрасти со кои Македонија избобилувала во тоа време. На една фотографија е прикажана црквата „Св. Софија“ со минаре (бидејќи османлиите ја претвориле во џамија), а на следната фотографија е снимен сид од внатрешноста на објектот каде што под оштетениот малтер се гледаат оригиналните христијански фрески. Големо внимание посветил на фотографиите со етнолошки мотиви, снимајќи ги детално носиите чишто раскошни ша-ри, благодарение на бојата, доаѓаат до полн израз. Владеејќи наполно со техниката и познавајќи го светлото, Леон прави фотографии што се многу повеќе од документ. Во секоја фотографија се присутни осмислена композиција и внимателно избран ракурс во функција на светлото. Покрај снимениот објект, значаен елемент е и атмосферата доловена во овие фотографии. Во многу фотографии каде што е снимена архитектура, Леон користи човечки фигури со цел да ја покаже големината на снимените објекти, а ставајќи ги во заден план постигнува просторност (илузија на трета димензија). На неговите фотографии

се снимени луѓе од сите националности коишто живеат на овие простори, а присутни се и припадници на еврејската заедница, која во тоа време била многу побројна. Тука би ги издвоиле: групниот портрет на три еврејски жени снимени во Битола и портретот-фигура на стар Евреин (сефард). Застапени се сите планови при снимањето, почнувајќи од општ план при снимање на пејзажи и панорами до детаљ на портата на Самоиловата тврдина. Многу од фотографиите и денес не изгубиле од својата актуелност, а и многу мотиви и денес се фотографираат од ист ракурс.

Дел од автохромите снимени во Македонија македонската јавност имаше прилика да види во два наврата. Првиот пат во далечната 1982 година во Музејот на Македонија, кога беа изложени педесет и три фотографии зголемени од оригиналните автохромни плочи³ и вториот пат оваа година во Музејот на град Скопје, како и во музеите во Битола и Охрид. Втората поставка ја сочинуваат шеесет фотографии (54 x 74 см.) изработени на транспарентна фолија, ставени во специјално за нив изработени светлосни кутии (light box), со што е зголемено чувството дека гледаме оригинални автохроми. На крајот, останува неодаговорено прашањето: Како изгледаат оригиналите составени од милиони обоени зрнца? Затоа што копијата, колку и да е добро направена, не може да го замени оригиналот. (Оригиналните плочи се чуваат во Музејот „Албер Кан“⁴ [Musée „Albert Kahn“ – Département des Hauts-de-Seine]). Сепак, да се надеваме дека некогаш ќе го имаме задоволството да ги видиме овие „стаклени предмети“, кои имаат присвоено дел од светот.

Да фотографираш, значи да го присвојуваш фотографираниот објект. (Сузан Сонтаг) □

Забелешки:

1. Повод е изложбата на автохроми од колекцијата на Музејот „Албер Кан“ во Музејот на град Скопје.
2. Во некои книги стои 1904 година.
3. На оваа изложба беа прикажани и 104 фотографии снимени во другите краишта на СФР Југославија (Хрватска, Босна и Херцеговина, Србија, Црна Гора и Косово).
4. Фотографиите во „Кинопис“ се објавени со дозвола на Францускиот културен центар во Скопје.

Користена литература:

Горан Малиќ, *Слике у сребро*, 2001, Фотограм, Белград

Драгољуб Кажик, *Фотографија у боји*, 1989, Универзитет уметности у Београду, Белград
Susan Sontag, *Eseji o fotografiji*, 1982, Радионица СИЦ, Белград
Dr. Robert Leggat, *A History of Photography*, 1992
Наши луѓе и краишта, 1982, Каталог за изложба, Музеи на Македонија
Македонија во 1913, 2001, Каталог за изложба, МГС
Роберт Јанкулоски, *Тонска репродукција и зонски систем во ЦБ фотографија*, 1997 (дипломска работа)
Повеќе интернет адреси

ВИКТОР КАНЗУРОВ

МОНСУНСКИ ВЕТРИШТА ВО ВЕНЕСИЈА

(ЗА 58. ВЕНЕСИЈАНСКИ
ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ)

Отворањето на Венецијанскиот фестивал помина со прикажувањето на долгочеканиот втор филм на Милчо Манчевски ПРАШИНА, а она што им импонираше на сите таму присутни Македонци беше огромното почитување што Италијанците го имаат спрема нашиот автор. Иако е дискутабилно дали МОНСУНСКА ВЕНЧАВКА, добитникот на "Златниот лав", беше најубавиот филм на фестивалот во Венеција, 58. Мостра, со тоа што го понуди, ги оправда очекувањата.

ВЕНЧАВКАТА ОД ИНДИЈА И ДРУГИТЕ НАГРАДЕНИ

Режисерката Мира Наир во победничкиот филм, со многу музика, танц и солзи, ги отслика Њу Делхи, својата Индија и мешањето на културите. Овој филм ја има, меѓу другото, онаа убавина што ја поседуваат делата што се социолошки многу прецизни, сеопфатни, а притоа да не мора да бидат густ и „повекеслојни“. Како што одминува времето по завршувањето на фестивалот, кај проследувачот сè повеќе се кристализира мислењето дека МОНСУНСКА ВЕНЧАВКА можеби и беше најдобриот филм во официјалната конкуренција во Венеција. Со заштитниот знак на Болливуд (индиската филмска продукција), Мира Наир направила дело што ги исполнува сите високи уметнички стандарди, а од друга страна, сликите во содржината на приказната се прикажани толку лесно и едноставно, што жанровски филмот би можел да се оквалификува и како „лесна“ комедија. Првата



жена во историјата на Венецијанскиот фестивал, чиј филм доби „Златен лав“, Наир, изгледа моќно со својата појава, а нејзиниот поглед со небескосините светли очи оддава голема цврстина, но и нежност истовремено. Нејзиниот поглед најмногу говори за неа, а посредно и за нејзиниот филм. Како да ги надвладаала страдањата, болките и искушенијата во животот, извлекла сè што треба како искуство, и сега час е на небото, час на земјата. Со одредена задача! Низ МОНСУНСКА ВЕНЧАВКА се мешаат старите традиционални белези на индиското живеење (почнувајќи од начинот на однесување на карактерите па сè до пејзажот во Њу Делхи) и новата галопирачка глобализација, исто преку ликовите, преку животот во Њу Делхи, кој има тенденција кон воспримање влијанија од западната „култура“ и преку емигрантите дојдени на посета, од Америка, Британија, Австралија, Малезија. Стеблата (и гранките) на две семејства, од различни краишта на светот, доаѓаат во Индија на свадбата на двајца свои помлади членови. Судбините на идните младоженци, на нивните семејства и на кругот на нивните познати, кои се опфатени во филмот, прекрасно ја отсликуваат душата на Индија. Љубовната и семејната тематика се општочовечки и вечни теми, па така режисерската рака на Наир го заскокоткува секој гледач, без разлика од каде е, а што му дава космополитска димензија на филмот, донесувајќи го „индискиот модел“ како еден можен начин на разрешување на љубовните и семејните јазли. Покрај сето тоа, МОНСУНСКА ВЕНЧАВКА го прикажува и светот на домашната и на емигрантската индиска буржоазија, прави омаж на индиската кинематографија и е школски пример за занаетски одлично направен филм.

Гран-прито на журито го доби чудниот алтернативен филм КУЧЕШКИ ДЕНОВИ на

Австриецот Улрих Сидл, филм обоен со многу секс и насилство, а за најдобар режисер беше прогласен Иранецот Реј Мекфи за ГЛАСАЧКА КУТИЈА, кој говори за манипулациите во гласањето при изборите во Иран. Наградата за најдобро сценарио отиде во рацете на браќата Паблос и Алфонсо Куарон за мексиканскиот филм И МАЈКА ТИ, ИСТО ТАКА, кој го режираше косценаристот Алфонсо, а Гаел Гарсија Бернал и Диего Луна, кои играат во истиот филм, се добитници на „Марчело Мастројани“, наградата за најдобри млади актери. Мострата воведи и едно ново правило, нешто поинакво отколку кај другите најголеми светски фестивали – да дава две награди, покрај „Златниот лав“, уште и „Златно лавче“ во



И МАЈКА ТИ ИСТО ТАКА (Алфонсо Куарон, 2001)

програмата „Современо кино“. ТРОШЕЊЕ НА ВРЕМЕТО на Французинот Лорен Кантет се закити со „Златното лавче“, а Специјалната награда на тоа жири, предводено од Шигуе-хико Хасуми, ја добија МОРСКА ХРАНА на Жу Вен од Хонг Конг и францускиот ДЛАБОКО ДИШЕЊЕ на Дамиен Одул. ДИВА НЕВИНОСТ и ДЛАБОКО ДИШЕЊЕ на француските режисери Филип Гарел и Дамиен Одул, од страна на критичарите, беа прогласени за најдобри и ја добија престижната награда ФИПРЕСЦИ. „Лавот на иднината“ го доби Словенецот Јан Цвиткович за филмот ЛЕБ И МЛЕКО, а „Златниот лав“ за животно остварување годинава му припадна на ветеранот Ерих Ромер, еден од основачите на францускиот Нов бран, кој

во Венеција остави извонреден впечаток со филмот АНГЛИЧАНЕЦОТ И ВОЈВОДАТА. Колегата од московска „Комсомолскаја правда“ Стас Тиркин искоментира дека некоако се воведува практика на главните светски фестивали, од најдобрите прикажани филмови, првата награда да ја добива филм којшто, жанровски и според пакувањето, е прифатлив за повеќе видови публика, а она што би се нарекло поалтернативен ракурс да освојува гран-при или уште некоја од наградите што следуваат по најзначајната, алудирајќи пред сè на австрискиот филм КУЧЕШКИ ДЕНОВИ во Венеција, а и на наградувањето на годишениот Кански фестивал.

Жирито предводено од италијанскиот режисер Нани Морети за најдобар актер го прогласи Луиџи Ло Кашо од нежниот италијански филм СВЕТЛИНАТА ВО МОИТЕ ОЧИ на Џузепе Пичони. Улогата што ја направи неговата партнерка во истиот филм, Сандра Чекарели, заслужено ја одведе до наградата за најдобра актерка. Можеби малку меланхолично дело, но во најдобриот стил на европскиот уметнички филм, СВЕТЛИНАТА ВО МОИТЕ ОЧИ ја воспева љубовта. Малку „привиден“ надреализам, малку трка по пари во современа Италија, една чудесна стабилност и постојаност во љубовта што ја манифестира главниот машки лик и еден триаголник на љубовта меѓу него, љубената и нејзината ќерка се точките што го фасцинираат гледачот во овој филм.

ОДЛИЧНИ ФИЛМОВИ НА ХЕРЦОГ, БРЕЛАТ И ОКУДА

Меѓу филмовите што отскокнаа со својот квалитет на 58. Мостра беше НЕВИДЛИВИОТ на Германецот Вернер Херцог, прикажан во програмата „Современо кино“. Оваците што Херцог ги доби на официјалната промоција на филмот се должат на вештината прецизно да се раскажат околностите што го условува доаѓањето на нацизмот во Германија, периодот 1932/33 година во Берлин и Германија, природата на германско-еврејскиот проблем, сето тоа преку фокусација на неколку човечки судбини. Херцог приказната ја раскажува неверојатно филмично, досегајќи до срцето на проблемите. Иако е игран, филмот дури се чини и како документарен, а снимен е според вистинит настан - станува збор

за свездениот пробив на еден мускулист Евреин во шоуто на грофот Ханусен во Берлин. Филмот е интересен по тоа што може да се повлече паралела со ХАНУСЕН на Унгарецот Иштван Сабо (дел од неговата прочуена трилогија, со МЕФИСТО и ПОЛКОВНИКОТ РЕДЛ), каде што контроверзниот „гроф“ - пророк го игра Клаус Марија Брандауер, додека во НЕВИДЛИВИОТ Херцог таа улога му ја довери на Тим Рот.

Кога пост фестум ќе се средат впечатоците од Венеција, остануваат в глава оние филмови што подлабоко отвориле некои прашања. Во програмата „Нови територии“, такво дело е БРЗ ПРЕМИН на француската режисерка Катрин Брелат. Интелигентно, до најситни детали ги извади пред очите на публиката сите несовершености на мажот и жената во нивното љубовно-сексуално функционирање. Случаите каде што современите Адам и Ева немаат сила да ги совладаат нагонот и старите навики се портретирани во филмот на Брелат, која продолжува таму каде што застана со нејзиното претходно остварување РОМАНСА.

Јапонецот Еиџи Окуда, инаку актер, во своето режисерско деби, филмот АДОЛЕСЦЕНТКА, нè потсети на најубавите особини на јапонската кинематографија. Лиричност, тишина и топлина провејуваат во овој филм, кој говори за созревање на едно девојче, за нејзиниот адолесцентски период и за најубавите чувства што таа ги открива во себе. Приказната е топла, иако ги открива и строгоста и крутоста, кои го карактеризираат јапонскиот менталитет. Режисерот Окуда, кој истовремено и игра во филмот, одлично ги доловил моментите на сексуално осознавање на девојчето. АДОЛЕСЦЕНТКА е еден од оние филмови што ги брануваат емоциите на публиката, а еден од начините со кои се постигнува тоа е кадрирањето. Долгите кадри што го потенцираат чувството за убавина, кога се слика пејзажот, се одлично вкомпонирани со крупните кадри, кои нè прават да сочувствуваме со ликовите.

Американецот Ричард Линклајтер во своето дигитално анимирано дело РАЗБУДЕН ЖИВОТ, кој одеше во главната програма, со филозофско-егзистенцијалистички јазик, говори за потрагата на еден млад човек по суштината на животот и неговите подлабоки слоеви. Иако на моменти „префилозофски“ - прементално концентриран, филмот завршува со

извонредна поента – дека треба да се живее сега и тука, во овој момент! Британскиот режисер Питер Катанео се претстави надвор од конкуренцијата за награди, со освежувачката симпатична комедија СРЕКЕН ПРЕКИН, која, пак, открива многу од социјалното милје на британското општество. Неговата сонародничка Клара Пиплоу во главната програма дојде со филмот ТРИУМФОТ НА ЛЉУБОВТА - приказна од ренесансата во која една принцеза (толкувана од Мира Сорвино) ја остварува љубовта со прекрасниот пример на жртвата, за принцот да дојде на престолот наместо неа.

ШТО ПОКАЖАА ХОЛИВУДСКИТЕ ПРЕТСТАВНИСИ?

Од холивудските филмови што традиционално се прикажуваат надвор од конкуренцијата за награди, ОД ПЕКОЛОТ на браќата Алан и Алберт Хјуз, кој одеше на затворањето на фестивалот, иако имаше добри моменти, не нè остави без здив. Приказната е слободна верзија и едно можно толкување за тоа кој бил Џек Мевосек, злосторникот - масовен убиец на жени во Лондон во 1885-та година. Во мрачната приказна за лондонскиот касап, браќата Хјуз вината ја лоцираат меѓу масонските кругови. Инспекторот што се труди да ја реши мистеријата е Џони Деп, а главната женска улога извонредно ја толкува Хедер Греам. КРАЖБА на големиот Дејвид Мамет, со Џин Хекман, Ребека Пиџон, Дени де Вито и Лоренс Фишборн, го донесе Маметовиот „криминалистички“, суптилен сценаристички ракопис со типичната за него изнијансираност во дијалозите и во режијата. ДЕН ЗА ТРЕНИНГ на Антоан Фукуа, со Дензел Вошингтон и Итан Хок, се занимава со корупцијата во полицијата, и уште повеќе, со животот во гетата, каде што членовите на „општеството“ - како што го нарекува афро-американскиот режисер Фукуа, се принудени секој ден во најтешки услови да се борат за голиот живот. На забелешките дека во неговото дело има премногу насилство, Фукуа на прес-конференцијата одговори оти филмот говори за она што го нема, а актерот Хок рече дека во ДЕН ЗА ТРЕНИНГ има само два смртни случаја, за разлика од многу филмови каде што се прикажуваат убиства на стотици луѓе. Вуди Ален направи забавен филм - КЛЕТВАТА НА

КИЛИБАРНАТА СКОРПИЈА - со кој потсети на своите најдобри дела, еден прекрасен омаж на 40-тите години, на филмската „комична“ продукција од тоа време и на големите Кетрин Хепберн, Керол Ломбард и Хемфри Богарт. Извонредната акција на Џон Карпентер ДУХОВИТЕ НА МАРС со одличните Наташа Хенстриџ и Ајс Кјуб беше еден од најдобрите филмови на фестивалот - приказната што се случува во иднината има фуриозно темпо, и неверојатно чувство на ослободување и исполнетост ве обзема по гледањето. Стивен Спилберг, пак, со ВЕШТАЧКА ИНТЕЛИГЕНЦИЈА ги спои својот и стилот на Кјубрик, со кого заедно долго време се подготвуваша за овој филм. ВЕШТАЧКА ИНТЕЛИГЕНЦИЈА, невообичаено за Спилберг, не поминува блескаво на американските билетарници, ама филмот, дефинитивно, ѝ удри печат на овогодишната Мостра. Тоа е ода на љубовта. Преку роботско-човечката приказна, Спилберг напушта сè и оди бескомпромисно во возвишувањето на најважната работа на светот, без која животот би ни бил незамислив. Две илјади години исчекување и истрајување во љубовта, а за тоа е способно детето-робот, кое во филмот го игра Хари Џоел Озмент. Морници може да ве полазат од еруптивната енергија на љубовта што ја пренесува Спилберг.

ЗАД СОНЦЕТО на Бразилецот Валтер Салас помина без некоја од главните награди, иако немаше да биде незаслужено ако добиеше нешто. Овој филм, просто, „плаче“ да се најде на програмата на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манакџ“. Директорот на фотографија Валтер Карваљо раскошно ги отслика пејзажите во филмот, снимен според познатата книга на албанскиот писател Исмаил Кадаре „СкрШениот април“, каде што е опишана погубноста на крвната одмазда.

Мартин Скорсезе дојде во Венеција како борец за заштита на филмското наследство, а Мајкл Чимино ја промовираше својата книга „Големата Џејн“. Левичарот или лево ангажираниот британски режисер Кен Лоуч со филмот „Навигатори“, кој одеше во главната програма, ѝ удри шлаканица на лабуристичката влада на Тони Блер. Проблемите на работниците во британските железници, по приватизацијата, и слабеењето на работничката солидарност во рамките на синдикатот во новонастанатите услови се теми на фил-

мот, кој е снимен според вистинит настан. Коментарот на Лоуч во Венеција беше дека британските синдикати се во владиниот џеб.

КАКО ХАРИ СТАНА ДРВО, ирско-италијанско-британско-француска копродукција на режисерот Горан Паскаљевиќ, прикажан во главната програма за награди, не одеше под југословенско знаме, но југословенскиот постмилошевиќевски министер за надворешни работи Горан Свилановиќ не ја пропушти можноста да дојде во Венеција и да оствари средби на највисоко политичко и културно ниво. Филмот на Паскаљевиќ има нешто налик на „суровоста“ од неговото последно остварување **БУРЕ БАРУТ**, но истовремено многу потсетува и на неговите претходни

филм **СРБИЈА, ГОДИНА НУЛА**, кој се прикажа во програмата „Нови територии“. Делото говори за периодот на владеењето на Слободан Милошевиќ во Србија, почнувајќи од познатата Осма седница па сè до октомвриските настани во 2000-та година. Сето тоа оди низ лични реминисценции на авторот, додека филмот е проткаен со прекрасен хумор, но и со чувство на жалење кај Марковиќ за несреќите што се случија. Останува и прашањето за одговорноста, кое го пласира со филмот – можеа ли тој лично и неговата генерација да сторат нешто повеќе?

ПОЛИТИКАТА И ФЕСТИВАЛОТ



КАКО ХАРИ СТАНА ДРВО (Горан Паскаљевиќ, 2001)

„нежни“ дела. Главниот актер во **КАКО ХАРИ СТАНА ДРВО**, Кол Мини (Хари), направи брилијантна ролја. По смртта на сопругата и едниот син, главниот јунак Хари во состојба на депресија си наоѓа непријател - Џорџ (Адријан Данбар), најмоќниот човек во селото. Следуваат апсурдни ситуации, а за ирското милје (1924 г. за време на Граѓанската војна) и темата не треба да кажеме колку потсетуваат на донеодамнешните состојби во татковината на Паскаљевиќ, кој беше отворен противник на режимот на Милошевиќ.

Уште еден српски режисер го одбележа годинашниот фестивал во Венеција. Горан Марковиќ дојде со играно-документарниот

ка сензибилност“, а неговиот директор Алберто Барбера го нарече „совршено невоспитан“. Како ќе заврши овој курцшлус, останува да видиме, а фактот дека на директорот Барбера во 2002 година му истекува мандатот дополнително ја вжештува атмосферата. Американскиот „Волстрит џурнал“ застана во одбрана на фестивалското раководство, оддавајќи му признание за квалитетот на филмовите што ги носи, притоа надевајќи се, во коментарот на известувачката од Венеција, дека десниот центар нема стриктно да постави свој човек на местото на Барбера и оти нема да ја прекине нагорната линија на венецијанската Мостра.□

Сунчица Уневска

УДК 791.43.091.4(495)(049.3)
Кинопис 23/24(13), с.133-140, 2001

ДОКУМЕНТАРНОСТА - ОДРАЗ НА ДЕНЕШНИНАТА ИЛИ НА ИДНИНАТА

(КОН 42. СОЛУНСКИ ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ, 9 - 18. 11. 2001 ГОДИНА)

Од година во година, Солунскиот филмски фестивал не само што ја зголемува својата програма во обем, туку и со начинот на осмислување на програмата се обидува да биде сериозен репрезент на светската независна продукција и истовремено да ги промовира младите автори во Европа и пошироко. Затоа што со години наназад, а и она врз што, дефинитивно, овој фестивал опстојува и што е негово обележје - е главната компетитивна селекција да биде составена од први или втори филмови на млади автори, потоа акцентот да го стави на прегледот на независната продукција, со посебен осврт на регионалната, односно изразот што сè повеќе е во употреба – јужноевропската продукција. Со самото тоа, ова 42. издание на Солунскиот фестивал и негово 10. интернационално истовремено сè повеќе се потврдува и како најзначајна филмска смотра на југоисточните или јужноевропските земји. Иако фестивалот се оби-

дува, преку седумте селектирани програми, да се осврне на светската продукција, што и го прави, сепак, главниот фокус е на европската, а истовремено и на јужноевропската, внесувајќи ги овие филмови по разни основи во различните програми на фестивалот.

Четириесет и второто издание на Фестивалот, кое се одржа од 9 до 18 ноември, донесе дури 201 филм, од кои 154 играни и 47 кратки филмови. Програмата поделена во седум секции, со реномето на Солунскиот фестивал, кој иако не е фестивал од А кате-



СЛИКА (Мари Вермијарг, 2001)

горија, сепак, има значајно место на скалата на европски фестивали, успева да ги донесе сите оние интересни наслови што веќе биле на престижните фестивали - Канскиот, Берлинскиот или Венецискиот. Веќе и самата главна селекција, составена годинава од 16 филма, иако дебија на млади автори, сепак, донесе неколку наградени, или филмови што својата премиера многу успешно ја имаа на некои од споменатите фестивали.

Но, да почнеме овде со наградените филмови и со она што преку нив, па и воопшто преку натпреварувачката селекција, се наметна како доминантна тема на годинешниот фестивал. „Златниот Александар“ го освои албанскиот филм ТИРАНА, НУЛТА ГОДИНА, направен во копродукција со Франција и Белгија и во режија и по сценарио на Фатмир Кочи. ТИРАНА, НУЛТА ГОДИНА е втор филм



ТИРАНА НУЛТА ГОДИНА (Ф. Кочи, 2001)

на Фатмир Кочи. За првиот НЕКРОЛОГИЈА, тој ќе го добие специјалното признание на фестивалот во Монреал. Во филмот, кој својата премиера ја имаше на Венецискиот фестивал, Кочи се обидува на по малку гротескен начин, но лирично, топло и автентично, да поговори за животот во Албанија некаде во 1997 година, веднаш по трагичните настани. Меѓутоа, мора да се каже дека овој филм, во кој, токму во смисла на доловување на природноста, непосредноста и реалноста, голем дел од актерите се натуршчици, како и во многуте други филмови на фестивалот, ѝ дава примат на нарацијата, на фактичкото и верно претставување пред поетското или уметничкото. Односно, во филмовите на годинешниот фестивал како да се препознаваше еден вид документарност, која го заземаше местото на филмичноста. Но, да се вра-

тиме на ТИРАНА, НУЛТА ГОДИНА, за кој самиот автор вели дека тоа е приказна за луѓето и земјата во која живеат, не заобиколувајќи го тука или токму потенцирајќи го прашањето – дали може да се живее во таква земја? Имено, филмот ја отсликува целата апокалиптичност од последната декада во Албанија и желбата речиси на сите нејзини граѓани да ја напуштат земјата. Но, како противтежа, тој го зема главниот лик Нику, во кој на некој начин ја проектира својата судбина и кој, всушност, не може да ја најде вистинската мотивација за да ја напушти својата земја, „да живее како странец, како граѓанин од втор ред“. Интересно е дека на овој филм реагираа Албанците што живеат во Солун, како и познатиот албански писател Исмаил Кадаре, во однос на тоа дека Кочи ја претставува реалноста поцрна отколку што е. Меѓутоа, Кочи на тоа одговара дека тие имаат силна желба да не веруваат во таквата реалност. „Тие, сепак, подолго време не живеат во Албанија“, рече Кочи. „Јас мислам дека мојот филм е многу реален, тоа е животот на улицата“. Да кажеме уште и дека, иако овој филм на прв поглед се наметнува со документарниот пристап и остава празнина во поглед на уметничкото доживување, сепак, отпосле станувате свесни за неговото малку подлабоко значење, во кое не заборава да ја допре и апсурдноста на историјата ниту, пак, бесмисленоста во поглед на комуникацијата на различните страни на светот. Којзнае, можеби овој филм не е само одраз на денешнината, туку можеби во себе крие и некои критериуми коишто полн одек ќе добијат токму во иднината.

ИГРАНИ ФИЛМОВИ СО МАТЕРИЈАЛ ЗА КРАТКОМЕТРАЖНИ

Имено, неслучајно толку многу се задржавме на овој филм бидејќи во него и во силната социјална заднина, која тој ја отсликува, на некој свој начин се фокусира годинешнава продукција. Како што ќе рече и жирито во образложението за изборот на наградите, а кое годинава го предводеше познатиот британски режисер Џон Бурман, во целина содржината на филмовите беше посилен од формата и во нив недостасуваше поетичност. „Бевме затекнати - се вели во нивната изјава - од извесни теми на егзил, на животот на емигрантите и од политичките поделби, кои

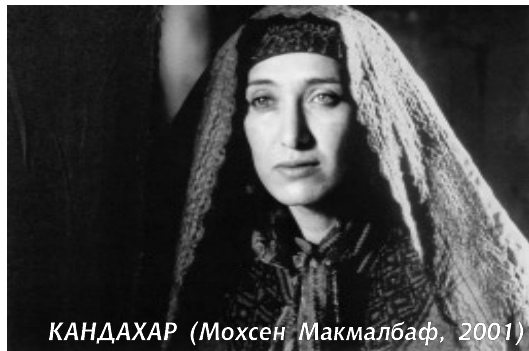
ја рефлектираат мешаницата во светот, што беше одлично доловено во турскиот филм ФОТОГРАФИЈА на Казим Оз, во италијанскиот ПЛОВЕЈЌИ ДОМА на Винченцо Мара и во францускиот КАКО ЧОВЕК на Ален Гомис." Пред да проговориме за овие теми, кои беа силно изразени и во останатата селекција, апсорбирајќи ја во себе годинашната тема на фестивалот – судирот на култури, да се вратиме на наградените филмови.

Израелско-францускиот филм ДОЦНА ЖЕНИДБА во режија и по сценарио на Довер Косашвили ги собра сите симпатии, и оние на критиката но и на фестивалската публика. Бидејќи, за разлика од мрачноста и ступеноста присутна, со оглед на темите, во голем број филмови на фестивалот, овој филм е полн со ведрина, луцидност, хумор, иако во сето тоа авторот сместува една издржана приказна за судирот меѓу модерното и традиционалното. И покрај силно изразената патетика во барањето на родителите по секоја цена да се почитува традицијата, и покрај иронијата и патетичноста на крајот кога „среќниот“ избор со себе ќе ја донесе длабоката неизбришлива несреќа, ДОЦНА ЖЕНИДБА е филм што успева да ја пренесе емоцијата, да трогне, да разочара. Младиот Косашвили, кој по потекло е Грузиец и кој во филмот ја ангажира и сопствената мајка, успева на едноставен и досетлив начин да проговори за една многу користена тема, и покрај во Солун, да ја одушеви и публиката во Кан, каде што беше прикажан во програмата „Извесен поглед“. На овој филм му припадна и наградата за сценарио, а на Ронит Елкабец и наградата за најдобра актерка, која ја подели со Мају Озава во јапонскиот филм АДОЛЕСЦЕНТКА на Еи Окуда. АДОЛЕСЦЕНТКА, филм што многумина го нарекуваа *јапонска Лолита* и којшто претендира да проговори за најчистата љубов, и покрај опасната игра и инцестот, пленеше пред сè со визуелното совршенство. За разлика од другите филмови, а не изневерувајќи го сè попрепознатливиот азиски тренд, овој филм запфа во маниризам и од друга страна, страда од оскудност и комплексност во нарацијата, својствена за игран, а овде многу посоодветна за краток филм. Ваквиот проблем годинава беше видлив во многу дела на младите автори воспитувани на базата на дигиталната технологија, можностите на нискобуџетната продукција и, пред сè, телевизискиот филм, што,

пак, има свои недостатоци и вредности, се разбира.

НАГРАДИТЕ И НИВНИОТ ОДРАЗ ВО ОГЛЕДАЛОТО

Тајванскиот филм ЛИК ВО ОГЛЕДАЛО на Хсиао Ја-Чуан наградата за режија и за уметничко доживување ја доби сосема заслужено. Овој филм ја донесе целата наративна и визуелна комплексност отсутна во останатите дела во годинашниот избор. Филмот има интересна игра во сценариото, во која ги меша реалното и посакуваното, фантазијата и фактичното, испреплетено со фантастичниот, навидум едноличен ритам на музиката. А, всушност, ритам што го обојува целиот филм. Во него има три главни лика и уште многу посетители со оглед на тоа што целото дејст-



вие, речиси камерно, е сместено во една заложница. Ја-Чуан кокетира со паранормалното, со искреноста и лагата спрема другите, но и спрема себеси, во предизвикот од себе да се извади максимумот, посакуван но често потиснат со познатата инертност. Прекрасна, едноставна филозофија на живеењето, но и на уметноста, што и му ја донесе наградата за визуелниот дел на овој филм.

И наградата за машка улога овој пат седумчленото жири (во кое покрај Бурман членуваа и: Едуардо Антин, филмски критичар од Аргентина, режисерот Павел Павликовски од Полска, Ана Софреновиќ, актерка од Југославија, режисерот Нири Билги Џејлан од Турција и двајца члена од Грција, Јанис Кокос, сценограф и Соти Триантафилу, писателка) им ја подели на Алакесандру Пападопол, за романскиот филм ПРЕДМЕТИ И ПАРИ

на Кристи Пуи и на Вук Костиќ за улогата во југословенскиот филм АПСОЛУТНИ СТО на Срѓан Голубовиќ. Ако наградата ФИПРЕСЦИ, односно наградата на жириото од Асоцијацијата на филмски критичари, доделена на романскиот филм во натпреварувачката селекција беше изненадување (бидејќи овој филм, сместен во милјето на денешен Букурешт и со силна социјална перцепција, остана на ниво на просекот и по ништо не се издвои), за тоа време АПСОЛУТНО СТО, кој ја освои наградата на публиката и кој својата сентиментална и истовремено динамична приказна ја сместува во истото милје, важеше како фаворит. И тоа, можеби, не толку поради кинестетските вредности, колку поради добро водената приказна, силните улоги и длабоката емотивна подлога, која успева да го предизвика поистоветувањето. Покрај ЛИК ВО ОГЛЕДАЛО, ова е, веројатно, најреалната награда, бидејќи АПСОЛУТНО СТО е филм за публиката, филм што на симпатичен начин кокеттира со комерцијалното без многу да ја разработува подлабоката рефлексја, а од друга страна, рековме, филмот го красеа силните улоги, покрај онаа на Вук Костиќ, и на Богдан Диклиќ и Срѓан Тодоровиќ.

Задржувајќи се уште малку на компетитивната селекција, ќе кажеме дека турскиот филм ФОТОГРАФИЈА не доби награда, но тоа е филм што Казим Оз го издигнува на ниво на режисер, кој веќе во својот прв филм на суптилен начин ја испишува својата мисла, каде што во исто време, преку една „мала“ приказна за пријателството на двајца мажи во автобус додека патуваат, и двајцата со цел да се приклучат во војска, едниот во турската армија, а другиот на курдските бунтовници, говори за многу суштински нешта. Овој автор на кратки и видео филмови, овде успева таа умешност да ја спои со апсурдот на живеењето во една од земјите со константниот проблем на етничките судири, да ја спои со иронијата и бесмислата без да се обиде тоа да го пренасочи, бидејќи тоа е и невозможно. Тој, едноставно, не соочува со состојбата на најреалниот, суров начин, но начин којшто, како и во животот, во тој контекст е непроменлив. И во тоа е неговата силина.

Спомнувајќи го словенечкиот филм ЛЕБ И МЛЕКО на Јан Цвиткович, вклучен во главната селекција, ќе преминеме на селекцијата „Нови хоризонти“ во која, дефинитивно, беа вклучени најголемите изненадувања

на овој фестивал. ЛЕБ И МЛЕКО, филм што во Венеција ја освои наградата насловена како „Награда на иднината“, може да се сфати двонасочно. Од една страна, овој филм што зборува за распадот на едно семејство во мигот кога по враќањето од лекување еден алкохоличар, наместо да ја донесе надежта, го предизвикува падот – беше разочарување. Тоа е филм во кој имате една соголена и иффорсирана ситуација, со бесмислени и тенденциозни постапки, чиј недостаток на материјал, веројатно, би бил оправдан во краток филм. Ако, пак, ѝ веруваме на споменатата награда, тогаш навистина разочарувачки е тоа што тој би требало да ја претставува претстојната продукција на младите автори во светот.

"ПРАШИНА" ГО НАМЕТНА ПРАШАЊЕТО ЗА РАСПОРЕДОТ НА ВРЕДНОСТИ - НЕКОГАШ И СЕГА

Во програмата „Нови хоризонти“, која донесе вкупно 40 филма, во интернационалната селекција беше вклучен уште еден филм којшто понесе награда во Венеција, мексиканскиот И ТИ МАМО, ИСТО ТАКА на Алфонсо Куарон, кој на двајцата главни актери Гаел Гарсија Бернал и Диего Луна им ја донесе наградата за најдобра машка улога. И претходниот, и овој филм, го наметнаа размислувањето за критериумите, за изместената скала на вредности, за нивното место денес во светот на филмот. Имено, во филмот станува збор за двајца тинејџери и нивното сексуално осознавање, за едно инсценирано патување со повозрасна жена, кое освен драмата на себеосознавање, и тоа раскажана на крајот а не доловена, не носи ништо повеќе. Односно станува збор за преголема амбиција а мал резултат, за несмасност во режијата и недостаток на материјал во приказната. А сето ова ни ја наметнува споредбата, на пример, со една Никол Кидман во шпанскиот филм ДРУГИТЕ на Алехандро Аменабар, прикажан во конкуренција на Венецискиот фестивал. Без разлика што се работи за машка и женска улога, овде зборуваме за улоги, споредба што разочарува поради системот на вредности. Едноставно, енергијата, концентрацијата и волшебноста со кои Никол Кидман ја доловува улогата во филмот на Аменабар е ужасно неспоредлива со овие улоги, како да се работи за нешто што е понижувачко да се спореди.

Оваа слика се повтори и во Кан, а еве сега се повторува и во Солун. Едноставно, денес функционира сè и сешто, се снимаат филмови на многу различни начини, границите се растегливи, можностите исто така, а критериумите онаму каде што им е местото, втерани во кош, се движат онака како што се движи расположението или познатите фестивалски копромиси. Во Солун драстична и многу очигледна беше разликата меѓу ПРАШИНА на Милчо Манчевски и многу други филмови вклучени во конкуренција, но и во другите селекции. Впрочем, и ПРАШИНА е втор филм на Манчевски, но тој во него сепак покажува еден поинаков однос спрема филмот, однос резервиран за некое друго време, кога распоредот на вредности навистина тоа и значеше. Но, за „Балканскиот преглед“ во рамките на кој беше прикажана и ПРАШИНА, подоцна.

„Новите хоризонти“ донесоа една палета на нивоа, на вредности, на различни сензибилитети, на храброст, експериментирање, на истражување. Во „Новите хоризонти“ беше сентименталната приказна за зближувањето на двете сестри во деструктивното руско милје под наслов СЕСТРИ на Сергеј Бодров, жестоката и контроверзна љубовна приказна во ПРОФЕСОРКАТА ПО ПИЈАНО на Михаил Ханеке, визуелно раскошно насликаниот тегобен ПАТ ЗА КАНДАХАР на Мохсен Макмалбаф (ја доби наградата ФИПРЕСЦИ во паралелните секции), кој сепак оставаше впечаток на преголема уметничка инсценирања неспоива со реалноста во која е сместена, потоа урбаното насилство, празнина и индиферентност во КУЧЕШКИ ДЕН на Урлих Сеидл. Овие два филма на австриските режисери, Сеидл и Ханеке, некако ја потврдуваат констатацијата од минатогодишниот фестивал за свежината, енергијата и оригиналноста што ја донесе оваа продукција. Истата констатација минатата година важеше и за новиот германски филм, кој годинава беше претставен со 5 филма во „Новите хоризонти“, а таа констатација се потврди и во новите авторски имиња на Томаз Томсон, Сандра Нетелбек и Марија Спет, како и на веќе поискусните Јан Дилти и Ангела Шанелек. Извонредни остварувања донесоа уште две програмски целини прикажани во рамките на „Нови хоризонти“ – американското независно кино и особено, францускиот филм. Од американските филмови ќе ги издвојам двата контроверзни филма, кои на многу директен

и бескомпромисен начин ги отсликуваат денешниот живот во Америка и фрустрациите што сè повеќе ги обезличуваат луѓето и начинот на нивното egzистирање. Тука е БУЛИ, направен според вистинска приказна, за бесчувствителноста во извршувањето на убиството на еден тинејџер од страна на неговите другари и БИЗНИСОТ НА СТРАНЦИТЕ во кој осаменоста и отсуството на чувството за сопствен идентитет дефинирањето го бараат во жестокоста на емоциите, на постапките, на живеењето. Францускиот филм, пак, донесе две незаборавни остварувања, ВРЕМЕ НА ЧЕКАЊЕ на Рос Стефаник и ДЛАБОКО ДИШЕЊЕ на Дамиен Одул. Првиот шокантен во патот на себеосознавањето, вториот силно уметнички, насликувајќи ги празнината и осаменоста на еден тинејџер полн со агресивна енергија.

БАЛКАНСКИОТ ФИЛМ НЕ ЗАПАДНА ВО МАНИРИЗАМ

Она што ќе го одбележи годишениот Солунски фестивал во поглед на филмската програма секако е и изборот од 11 филма, вклучени во селекцијата „Балкански преглед“, и 16 филма вклучени во програмата „Новите почетоци на аргентинското кино“, снимени од 1995 до 2001 година. „Балканскиот преглед“ неслучајно традиционално станува и преглед што, од една страна, ја отсликува зовриеноста на овој дел од светот, но и селекција која што, на чудење на странците, носи солидни дела, наградувани, кои во себе носат силна креативна енергија, носат жестина и храброст, носат една таква решителност и филмска поткованост при што со туѓи пари се прави дело што рамноправно стои со голем дел од продукцијата во светот. Годинава тука како прв ќе го спомнеме ПРАШИНА, филмот што грчките селектори, и покрај целата тесноградост кога станува збор за македонски производ, сепак, не можеа да го заобиколат. Не го ставија во главната селекција, иако ги исполнуваше условите како втор игран филм на Милчо Манчевски, но го вклучија во програмата. Медиумски третман во Грција ПРАШИНА не доби, иако според квалитетот силно се издвојуваше од поголемиот дел филмови прикажани на годишениот фестивал, но доби сосема солиден прием, интерес од страна на гледачите и аплауз по двете проекции од речиси полните сали. Во оваа селек-



СЕСТРИ (Сергеј Богров, 2001)



НАТАША (Љубиша Самарџиќ, 2001)

ција беа и: албанскиот филм СЛОГАНИ на Ѓерѓ Џувани, кој на неодамна завршениот фестивал во Токио ја освои главната награда, потоа МЛЕЧНИОТ ПАТ на Фарук Соколовиќ од Босна и Херцеговина, кој како и ТИРАНА, НУЛТА ГОДИНА ја прикажува целата агонија во желбата да се напушти земјата, но и агонија поради нејзиното напуштање, потоа стилизираниот филм на Горан Паскаљевиќ, овој пат поместен во Ирска, а кој и покрај тенката приказна, сепак, предизвика огромен интерес кај публиката, потоа повторно современото криминално милје и изместени критериуми во НАТАША на Љубиша Самарџиќ, па патот во минатото, или можеби паралелата некогаш и сега, повторувањето на историјата иако навидум сосема поинаква, во романскиот филм на Лучијан Пинтилие ПОПЛАДНЕТО НА ЕДЕН МАЧИТЕЛ и други. Едноставно, позната вистина е дека филмот својата сила ја носи токму во способноста да соодветствува на времето, па колку и многумина да сакаат оваа кинематографија да ја гледаат како егзотична, како тајванската, иранската или јапонската, сепак балканската се разликува. И тоа од една причина, од причина што не западна во маниризам како претходните, туку својата свежина ја носи токму од својот бескомпромисен и секогаш различен соживот со сегашноста. А на прашањето зошто е тоа така, најдобриот одговор се наоѓа во изјавата на Срѓан Голубовиќ (АПСОЛУТНИ СТО), кој вели: „Јас се надевам дека еден ден мојата земја ќе биде преплавена со филмови во кои нема да има насилност и бру-

талност, но реалноста што ја живеаме во текот на декадата што измина чувствувам обврска да ја презентирам. Главниот морален избор во таквото опкружение е: или да чекате работите да станат подобри, или да се борите“. А овој зовриен Балкан отсекогаш бил познат по својата борбеност, па и кога станува збор за уметноста.

ЖЕСТОКОСТА НА АРГЕНТИНСКАТА НАСПРОТИ ИДЕАЛИЗИРАНАТА ГРЧКА ФИЛМОГРАФИЈА

Солунскиот фестивал, следејќи го континуитетот, и оваа година фокусот го стави на модерните развојни трендови со организирање на големата почест на аргентинскиот филм. Имено, аргентинското кино во последниве години успеа да се наметне, да привлече голем интерес и себеси да се рангира меѓу најинтересните кинематографии во светот. Ретроспективата од последните пет години содржеше 15 играни и три кратки филмови сите снимени, како што нагласија селекторите, во социјално загрижувачка состојба, со кршење на политичкиот пристап и речиси секогаш под тешки продукциски услови. Жанровски, станува збор за црни комедии, драми, историско-политички документарци, но и оние што спаѓаат во мејнстрим, кои обидувајќи се да го истакнат и индивидуалното, проговоруваат за соголемиот поглед на нештата. Тематското, пак, нè соочува со очајот и пропаѓањето на младите во услови на голема невработеност, со генерацискиот јаз, со



Џон Бурман

деструктивноста изразито присутна во урбаните средини, а секако допирајќи ја и историјата и нејзиниот апсурд.

Ретроспективата што овој фестивал секоја година му ја прави на еден голем автор годинава беше резервирана за претседателот на журито Џон Бурман и неговите 16 играни филмови, 2 кратки и еден документарец, кои го опфаќаат периодот од 1963 до 2001 година. Џон Бурман ја возбуди фестивалската публика со своите интересни размислувања, во кои многу искрено и отворено, впрочем како и секој голем автор, се осврнува на состојбата во филмот и на своето место во него. Вдахновено, и покрај работата на филм од над 40 години, тој зборуваше за соништата, за оној миг што умее да ја преиначи стварноста. За него иднината на филмот, впрочем како и секогаш, лежи во можноста да се допрат соништата. Нив, според Бурман, ги допреа Тарковски и Кјубрик.

И на крајот, уште една многу голема ретроспектива, која, всушност, и не е ретроспектива туку презентација на целата годишна продукција на грчкиот филм. Во ваквиот контекст, кога говориме за квалитативно ниво и новите трендови, оваа ретроспектива е најневажна, но во рамките на концептот на фестивалот таа е најважна. Односно, би можело да се каже дека целиот концепт на фестивалот е изграден врз основа на тоа да се направи светска презентација на националната кинематографија. Речиси 40 филма во главната и речиси уште 20 како почести. Премногу. Целата оваа презентација на фестивалот му дава и една многу нереална атмосфера. Првенствено станува збор за филмови што се сосема надвор од времето, барем поголемиот дел, филмови со кои треба да се презентира и да се верува во некој свет, кој, всушност, не постои. За да биде апсурдот поголем, овде воопшто не важи она дека филмот треба да е израз на времето за гледачот да се најде во него. Напротив, Грците во огромен број ги посетуваат своите филмови и, отстрана гледано, добивате слика дека тоа е најинтересната продукција на фестивалот, што ни оддалеку не е така.

БЕЗ ВИСТИНСКИ ПОРТРЕТИ ЗА ЛАУРЕАТИТЕ

Но, да не ги генерализираме работите, има тука и вредни нешта. Како, на пример, книгата на Тео Ангелопулос, која беше промо-

вирана на фестивалот „Поглед во светот на Тео Ангелопулос“, потоа почеста за дамата на грчкиот филм, Деспо Дијамандиду, па интересната литература присутна на штандовите каде што навистина можат да се откријат вредностите на грчката кинематографија. Дијамандиду го доби „Златниот Александар“ за животно дело. Таа својата театарска и филмска кариера ја започнува уште во четириесеттите години на минатиот век, а интернационалната слава ја постигнува веќе во 1947 година со улогата во филмот ДЕЦАТА НА АТИНА. Познати се нејзините улоги во: КАБАРЕ, ЛЉУБОВ И СМРТ на Вуди Ален, во ЈАВАЧОТ на Џон Франкенхајмер, во ЦРНИТЕ РУЖИ НА НЕВЕСТАТА на Хал Принс, во ГОСПОЃА на Џони Келн, а последната улога ја одигрува во 1995 година во АКРОПОЛ.

Другата дама што годинава го доби „Златниот Александар“ за животно дело беше американската актерка Феј Данавеј. „Феј Данавеј никогаш не дозволи да биде префабрикувана холивудска убавица на Холивуд и затоа трае“, пишуваше во прес-материјалите. И тоа е навистина така – Феј Данавеј успеа да ги задржи својата единственост и оригиналност, успеа и покрај својата слава никогаш да не дозволи да биде вкалапена. На пресот во Солун, таа зборуваше за своето пријателство со Тенеси Вилијамс, со Елија Казан, Норман Џуисон и Емир Кустурица. Впрочем, сите овие автори се нераскинлив дел од нејзината богата и особена филмографија, како АФЕРАТА ТОМАС КРАУН, АРАНЖМАН И СОНОТ НА АРИЗОНА, или филмот што ја направи ѕвезда, БОНИ И КЛАЈД, па ТВ МРЕЖА, ОЧИТЕ НА ЛАУРА МАРС, НАЈДРАГА МАМА, КИНЕСКИ КВАРТ, ТРИТЕ ДЕНА НА КОНДОРОТ или ШАМПИОН. За жал, на фестивалот не беше прикажан ниту еден од овие филмови и со тоа не беше направен вистински портрет на оваа актерка со исклучителен тален и маркантност, туку беше прикажан само филмот од 1970 година ЗАГАТКАТА НА ПАДНАТОТО ДЕТЕ, чиј режисер е Џери Шацберг, а чија фотоизложба беше отворена на фестивалот. И пред прикажувањето на овој филм, по нејзино инсистирање, беше прикажан краткиот филм ЖОЛТА ПТИЦА, направен според делото на Тенеси Вилијамс, каде што таа се појавува како режисер, а кој лично дојде да го промовира и на филмскиот маркет во Кан.

Изложбата на Џери Шацберг беше еден од придружните настани што годинава

го одбележаа фестивалот. „Од фотографија до филм“ беше насловена оваа изложба на еден од најпознатите модни фотографи во 60-тите, а од 70-тите режисер, кој веќе во 1973 година за филмот СТРАШИЛО ќе ја добие канската „Палма“. Втората изложба, овој пат на слики, „Paintings 2000“ ни го претстави познатиот полски режисер Јежи Сколимовски во едно друго светло. И на изненадување на публиката, овој исклучителен филмски автор ќе рече дека самиот себеси се смета, пред сè, за уметник а потоа за режисер.

Врвот на годишнениот фестивал беше фасцинантната премиерна изведба (втора по Берлинскиот фестивал) на култното експресионистичко дело од 1926 година МЕТРОПОЛИС на Фриц Ланг. Овој пат несечен и ревидиран, односно комплетно реставрираната копија, која трае цели 146 минути, беше прикажана во прекрасната концертна сала во Солун, во придружба на Софискиот симфониски оркестар, кој следејќи го секој кадар ја изведе музиката на Бернд Шултхајс, специјално компонирана за филмот.

ВЕШТАЧКО СОЗДАВАЊЕ НА ФИЛМСКАТА ИСТОРИЈА

Рековме дека сето она што се случуваше на 42. Солунски филмски фестивал ја одразува неговата сериозна тенденција за сеопфатност, за славење на филмот и сето она што спаѓа во уметноста врзана со него. Меѓутоа, оваа склоност кон допирањето на самата универзалност што филмската уметност ја носи во себе – по малку ја прекрива сенката на една друга тенденција, на преголемото инсистирање на националното, и тоа не само преку филмската програма, на по малку вештачкото создавање филмско окружение и историја, кои на таков начин всушност не се присутни. Тука беше изложбата на филмски плакати, која го опфаќаше периодот од 1918 до 1943 година, но и хрониката на филмската уметност, инаку постојана поставка во Музејот во Солун, а која поради недостатокот на реквизити (камери), недостатокот на вистински елементи што би ја доловиле

хронологијата личи на некаков обид којшто нема свој концепт, ниту замисла. Тука беа и неколку портрети на браќата Манаки, но ниту дел од нивното филмско или фотографско творештво. Обид што, всушност, беше спротивен на својата цел, исто како што и оние редици за грчки филм пред киносалите не можете да си ги објасните кога ќе влезете да погледнете некој од грчките филмови.

А силината на ваквите тенденции често запоставена или игнорирана, за жал, фрла сенка врз сите други тенденции, па и на оние, или токму на нив, многу добри и корисни иницијативи за соработка. Имено, во Солун се одржа 4. Средба на претставниците на филмските институции од земјите на Југоисточна Европа, која асоцијација или мрежа СЕЕЦН веќе циркулира како меѓународен субјект. Таа се оформи и започна по иницијатива на Грчкиот филмски центар. Во текот на фестивалот се одржа и панел-дискусија на тема „Дистрибуцијата и промоцијата на европскиот филм“, потоа Конференцијата за новиот дигитален метод на продукција, како и презентација на трансферот од видео на филмска 35 мм лента, додека дигиталната ера, дефинитивно, во Солун официјално започнува во следната година кога киносалата во Олимпикон ќе стане првото дигитално кино на Балканот, а 11-то во Европа. Сите овие нешта и огромни пари, 160 милиони драхми, кои ќе се вложат во проектот „Модернизација на службите на културните институции што работат во рамките на Интернационалниот филмски фестивал во Солун“, како и предлогот тој да се вклучи во Централната македонска регионална бизнис-програма, би требало Грција да ја одведат далеку, многу подалеку од опасноста од враќањето назад, од затворањето и одредувањето на некои национални координати. Сето ова би требало да ја претвори Грција во значаен европски фестивал за југоисточноевропските земји и Медитеранот, но и пошироко, а не во фестивал за домашна употреба. Да се надеваме дека така и ќе биде, дека овие 10 години на негова интернационализација ќе доведат до поголемо отворање а не до негово затворање.□

ЖИВКО АНДРЕВСКИ



УДК 621.397.13.06.078 (497.16) (049.3)
Кинопис 23/24 (13), с.141-142, 2001

ИСТРАЖУВАЧКА ДОКУМЕНТАРИСТИКА

(КОН ШЕСТИОТ МЕЃУНАРОДЕН ТЕЛЕВИЗИСКИ ФЕСТИВАЛ, ОДРЖАН ВО БАР, СРНА ГОРА, ЈУГОСЛАВИЈА, ОД 30.10. ДО 4.11.2001 ГОДИНА)

Ова издание на Меѓународниот телевизиски фестивал во Бар, шесто по ред, ќе биде запаметено според две работи: силната конкуренција од понудените телевизиски остварувања, особено во документарните програми, и присуството и членувањето во фестивалското жири на светски познатиот филмски режисер Лордан Зафрановиќ (и од Хрватска и од Чешка, како што самиот велеше).

На фестивалот, инаку, во официјалната конкуренција учествуваа 96 телевизиски проекти (17 играни ТВ-драми, односно ТВ-филмови и 79 документарни програми во кои, покрај типичните документарци, беа прикажани и документарни емисии од областа на екологијата и туризмот). Проектите потекнуваат од телевизиски продуценти од 17 европски и 3 воневропски земји (НР Кина, Чиле и Египет).

Гран-при на фестивалот доби Централната кинеска телевизија за документарната програма „Сакам да одам дома“. Сун Зонфанг сега е 87-годишна старица, која поголемиот дел од семејството го изгубила во воената јапонска инвазија во триесеттите години од минатиот век. Со помош на луѓето од кинеските медиуми, конечно, таа успева повторно да се сретне со својот син по цели 60 години раздвоеност. Жирито оцени дека „долготрајното истражување на судбината на жртвите на една одамнешна војна е крунисано со потресната средба меѓу мајката и синот. Про-

грамата, меѓу другото, покажува колку медиумите се во состојба не само да им помогнат на луѓето, туку и да креираат настани“.

Од Република Македонија, во официјалната конкуренција на фестивалот во Бар, учествуваа 4 програми: „Раѓањето на иконата“ (самостоен проект на авторот Драган Михајловски), „Македонија може“ во производство на продукцијата „К-15“ и два проекта на Македонската телевизија: еколошката емисија „Мишко“ (од Образовната програма на МТВ) и ТВ-драмата „Што сонува кучето“ (режија: Маја Младеновска, сценарио: Ненад Вујадиновиќ, главни улоги: Верица Недеска и Предраг Павловски).

Авторите од Македонската телевизија освоија две награди. Владо Денчов доби „Златна маслина“ за режија на емисијата „Мишко“, во која е прикажано 38-годишното дружење меѓу еден човек и една риба. Кога сопственикот ја носи рипката на водите на реката, таа не сака на слобода во нечиистиот Вардар и му се враќа на човекот. За фестивалското жири „тоа е една необична приказна за блискоста меѓу човекот и животното. Во нејзината структура, режисерот вешто ја внел и реката како место на возбудлива средба и разделба на двата пријатела“.

Единствената награда за сценарио на играните програми, „Златна маслина“, му припадна на Ненад Вујадиновиќ за сценариото на драмата „Што сонува кучето“ поради

„вештото водење на трите драматуршки линии во драмата, која ги третира меѓучовечките односи и проблеми на современиот, урбаниот човек“.

Можеби, само по себе не е изненадување, но кај речиси сите документарни програми, секако вреди да се издвои применетиот истражувачки пристап што овозможува добивање комплетен продукциски резултат, со целосна структура на документаристичкиот ракопис и динамизација на дејствието, што обично се постигнува кај играните програми. Авторите (и во сценаристичка, и во режисерска, и во технолошко-организациска смисла) не штеделе ни труд, ни време, ниту им недостигала креативност во конципирањето, во собирањето документарна граѓа и во оформувањето на телевизиското дело.

Со верување дека ќе бидат полезни за македонската публика и документаристика, ќе прераскажам неколку документарни програми прикажани на ТВ-фестивалот во Бар.

Во декември 1997 година, 24-годишната Кристина Мартин имала 232 килограми. Откако била предупредена дека со толкава тежина нема да преживее уште една година, се подложила на радикална бај-пас операција на стомакот. Денес Кристина е сосема поинаква, има вкупно 73 килограми, ново тело и нов живот. (Наслов: „Приказната за Кристина“, производство: англиска телевизија „Чарлтон“).

Под наслов „Чекајќи ја правдата“ во емисијата на РТВ Србија се зборува за трагичната и нерасветлена судбина на 37 патници грабнати од возот кај Штрпци (БиХ) и од автобус во Северин (СРЈ), како и за болката, исчекувањето и надежите на семејствата на грабнатите.

Животот на Владимир Туманов (71 година) е сличен на јунаците од руските романи. Во времето на Сталин се нашол во сибирскиот работен камп во Колима, каде што морал да пере злато. По осум години принудна работа бил пуштен на слобода и основал рударска организација. Рударите ја добивале својата плата во грутки злато и на тој начин станале меѓу најбогатите луѓе во СССР, заработувајќи повеќе и од министрите. Туманов го искористил своето богатство, воспоставил контакти со познати личности и стигнал до највисоките кругови. (Наслов: „Крал на руското злато“, производство ЗДФ, СР Германија).

Од телевизиската куќа ОРТ од Русија е документарната репортажа „Див лов“. Снимателот на ОРТ Дмитриј Зивадски исчезнал под мистериозни околности во Минск, во јуни 2000 година. Повеќе од една година, Павел Шеремет се обидува да открие што, всушност, му се случило на неговиот колега...

Од трагичниот процес на присилно исекување произлегува документарецот „Напрсток“ (ТВ Нови Сад). Осумдесетгодишниот кројач Миле во родниот Вучитрн имал куќа и салон. Сега живее и работи во просторија од четири метри квадратни. Од родната куќа и салонот ги понел само сеќавањата и кројачкиот напрсток.

Кога ќе сретнеме монахиња, особено ако е млада и убава, секогаш се запрашваме: дали зад соборениот поглед и под црната облека се крие некоја посебна тајна. Се прашуваме, исто така, зошто некоја млада и убава жена ги оставила сите предизвици и радости на животот и се определила за макотрпен, едноличен монашки живот. Тоа е содржината на документарниот филм „Искушенија“ од црногорски продуценти.

Што може, на прв поглед, да се забележи кај прераскажаните документарни остварувања?

Паѓа во очи изборот на еден конкретен настан, човек, појава и негова медиумска разработка. Таа не е и не смее да се смета за случајна. Се избира еден настан (наместо, да речеме, серија настани или пошироко случување) со цел, со намера што е можно поподробно да се обработи, да му се доловат и да се пренесат нишките, жилите, да му се осветлат и темните и светлите точки и моменти, да му се отвори „душата“ и така отворена (искрена, топла, вознемирена) да му се пренесе на гледачот, на реципиентот. Притоа, телевизиските творци не забораваат на телевизиско-филмскиот „разбој“ за ткаење на приказната.

Само уште неколку зборови за маестро Лордан Зафрановиќ. На вечерта посветена на неговото творештво, тој ги прифати оценките дека за некои сцени од неговите филмови ОКУПАЦИЈА ВО 26 СЛИКИ, ПАДОТ НА ИТАЛИЈА и ВЕЧЕРНИ СВОНА оправдано се напишани редица есеи. Во образложението на успехот на Централната кинеска телевизија (која го доби Гран-прито на фестивалот), Лордан Зафрановиќ го изнесе ставот дека тоа не е случајно, туку плод на осмислен творечки напор, низ производи од културата и уметноста, НР Кина да биде присутна секаде во светот. □

**22. ИНТЕРНАСИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ
НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА "БРАЌА МАНАКИ",
БИТОЛА, 26-30 СЕПТЕМВРИ 2001**

СУЗАНА ТОДОРОВСКА-ПАВЛОСКА

УДК 778.5.091.4 (497.7) (049.3)
Кинопис 23/24 (13), с.143-147, 2001

ФЕСТИВАЛСКИ МЕГДАН



ЗА НАГРАДЕНИТЕ ФИЛМОВИ...

Врвната награда на 22. Интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манакѝ“, „Златна камера 300“, му припадна на директорот на фотографија, полскиот снимател Ричард Ленчевски за работата на еден од најдобрите британски филмови од новата продукција - драмата ПОСЛЕДНО ПРИБЕЖИШТЕ во режија на Павел Павликовски, инаку натурализиран Британец од полско потекло, за „учеството на камерата, за топлата фотографија, нејзиниот стил и за нарацијата на приказната“ - гласеше образложението на петчленото Интернационално фестивалско жири.

„Сребрена камера 300“ му припадна на германскиот филм ЛЉУБОВ, ПАРИ, ЛЉУБОВ - љубовна филмска драма „on theroud“, по сценарио и режија на Филип Гронинг, додека сниматели се Французинката Софи Ментињо и нејзиниот колега, односно режисерот којшто, како коснимател на филмот, работи под псевдонимот Макс Џонатан Зилберштајн, за „успешното сведоштво на камерата на една интензивна страст“.

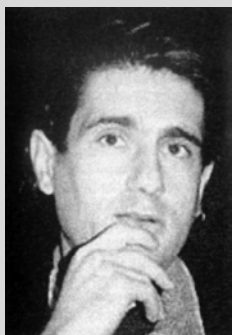
„Бронзена камера 300“ добија босанскиот филм НИЧИЈА ЗЕМЈА и директорот на фотографија Валтер Ванден Енде, додека режијата е на младиот талентиран сценарист и режисер Данис Тановиќ како негово особено успешно деби, кое заблеска на годинешниот



Андреас Хефер



Ерик Гишар



Дејан Дуковски



Доминик Бакс

Кански фестивал, здобивајќи се со награда за најдобро сценарио. Наградата на Фестивалот на филмската камера во Битола е уште една што ќе го краси овој филм во кој „апсурдот на стварноста ќе го претвори филмскиот сон во кошмар; НИЧИЈА ЗЕМЈА е филм за лудилото што ние го сонуваме со широко отворени очи“ - тоа се зборовите што ги искажа жириго за филмот-добитник на „Бронзената камера 300“.

Наградата од публиката, односно од градот Битола како домаќин на фестивалот, му припадна на шведскиот филм ПЕСНИ ОД ВТОРИОТ КАТ - филм којшто годинава на Канскиот фестивал доби гран-при од жириго и беше шведски кандидат за „Оскар“ 2000 од неанглиско говорно подрачје. Режијата е на Рој Андерсон, инаку познат како видеоспот мајстор-режисер и неговите постојани соработници - снимателите Иштван Борбаш и Јеспер Клевенас.

Специјалната награда од жириго му беше доделена на рускиот филм ЉУБОВ И ДРУГИ КОШМАРИ - на сценаристот и режисер Андреј Некрасов и на тројцата сниматели. Тоа е филм којшто целосно ангажира со својата актуелна проблематика, која извира од животното секојдневие на руското општество во транзиција. Ова признание жириго им го додели на снимателите на ЉУБОВ И ДРУГИ КОШМАРИ за „нивната креативност и сензибилитет во естетското и техничкото истражување, за создавањето магична енергија“.

Студентското жири од Факултетот за драмски уметности, исто така, додели специјална награда - на снимателот Јенс Шлосер, кој заедно со режисерот и сценарист Кристијан Левринг (еден од следбениците на движењето *догме '95*) изработи филм со извонреден интернационален кастинг - данскиот филм КРАЛОТ Е ЖИВ. Тоа е филм што се одликува со софистицираниот уметнички израз на директорот на фотографија, со успешна примена на природните светлосни извори во доловувањето на психолошката состојба на јунаците и на целата атмосфера, одржувајќи го континуитетот на интензитетот на приказната.

Ова се наградените филмови и директорите на фотографија - главните луѓе на 22. Интернационален фестивал на филмска камера „Браќа Манакџи“. Заслужени награди - веројатно и според мислењето на поголемиот дел од публиката (ако не зборуваме само за

поединечни субјективни вкусови), но и според респектабилното интернационално жири, оваа година во состав: Андреас Хефер, директор на фотографија од Германија и претседател на жирито, Доминик Бакс, филмска критичарка и публицистка од Франција, Александар Баширов, актер, сценарист и режисер од Русија, Ерик Гишар, директор на фотографија од Франција и Дејан Дуковски, драмски писател и сценарист од Македонија - како членови, кои го направија овој квалитетен избор на наградени филмови од вкупно 15-те, горе-долу, извонредни остварувања од 14 земји, кои според селекторот на програмата на фестивалот „се интересни од аспект на креацијата на снимателите/директорите на фотографија, да бидат добри филмови во сите сегменти на изразувањето и да покажат разни изразни стилови, дострели во снимањето и филмската фотографија“.

БЛИС ПОГЛЕД НА ДРУГИТЕ ФЕСТИВАЛСКИ СОДРЖИНИ...

Советот на фестивалот наградата за животното дело „Златна камера 300“ – постхумно му ја додели на едно од најголемите имиња на филмот, човекот што стоеше зад камерата и ги снимил: УБАВИЦАТА И СВЕРОТ, ПРАЗНИК ВО РИМ, НЕБОТО НАД БЕРЛИН, ТОП-КАПИ итн., награда за францускиот снимател/директор на фотографија, бардот на светската кинематографија, Анри Алкан. Во негово име, наградата ја прими г-н Чарли ван Дам, директор на фотографија, соработник и познавач на делото на Алкан.

Советот на фестивалот наградата за животното дело „Златна камера 300“ му ја додели на чешкиот снимател/директор на фотографија Мирослав Ондричек - најдобриот чешки снимател на сите времиња, во чија раскошна филмографија најголемите филмски дострели ѝ се припишуваат на плодната 20-годишна соработка со режисерот Милош Форман, низ реализирањето на 4, денес, антолошки филмови: мјузиклот КОСА, РЕГТАЈМ, АМАДЕУС и последниот ВАЛМОН снимен во 1989 година.

Специјалната награда „Златна камера 300“ му беше доделена на Архивот „Орсон Велс“, како скроман придонес на фестивалот во зачувувањето на делата на едно од најголемите имиња на светската кинематографија Орсон Велс. Наградата дојде 60 години по

снимањето на денес филмскиот класик ГРАЃАНИНОТ КЕЈН, кој Велс го снимил со своите 23 години и филм-деби со кој ја започнал својата кариера. „Златната камера 300“ ја прими г-нот Гери Грејвер, директор на архивот „Орсон Велс“ и човек што 15 години од својата кариера ги помина работејки со ова славно име како негов директор на фотографија.

22. ИФФК „Браќа Манаки“ понуди: една работилница со снимателот Чарли ван Дам, кој со своите познавања, искуство и професионална работа зад себе, со едноставен, достапен и атрактивен стил ја претстави својата книга, која говори за улогата на светлото во филмската фотографија; портрет на Орсон Велс онака како што го замислил Гери Грејвер, директор на фотографија и соработник на Велс, преку последниот филм-документарец што тој го работел со него и којшто, едноставно, носи наслов РАБОТЕЈКИ СО ОРСОН ВЕЛС. Единствена можност за вакво искуство на присутните. За жал, ги имаше малкумина...

Годинешното издание на ИФФК „Браќа Манаки“ акцентот го ставил врз дводневната пан-европска средба на г-нот Валтер Леруж, извршен директор на паневропската асоцијација „Аудиовизуел еурека“ (која нема фонд туку само врши „услужна дејност“ и чија членка веќе 4 години е и Република Македонија) со македонските филмски автори - постари и помлади, помалку и повеќе искусни, за евентуалното членство на РМ во фондацијата „Еуроимаж“, како перспектива особено за младите филмаци да влегуваат во копродукции и да ги снимаат своите филмови. Како да се пишуваат сценарија – тренинзи, обуки и промовирање на проектите и програмите - тоа е целта на „Еурека“ и тоа планира да го прави во Македонија со нејзините автори. На можноста да ги понудат своите идеи и сценарија - домашните автори не ѝ пријдоа со големо интересирање, желба или иницијатива. Или, едноставно, нема идеи и сценарија. А, можеби, нема верба? Можеби, само ми се причинува...

Беа отворени две изложби на фотографии: „Фотографији од француската кинематографија на младата и талентирана авторка од Франција - Силви Бишони, која инаку е службен фотограф на Канскиот фестивал. Нејзините портрети на француските актери, актерки, режисери, легенди, култови, идоли, на просторот во Домот на културата му дадоа димензија на облагороденост, креација и сензибилност со кои оддишуваа овие црно-бели

фотографии. Втората изложба беше исклучително вредната презентација на 30-ина фотографии на Јанаки и Милтон Манаки, материјал што се чува во Архивот на Македонија - во Битола, а датира од почетокот на минатиот век. Изложбата беше организирана од страна на Македонскиот центар за фотографија - автор беше уметникот Роберт Јанкулоски. Само што организаторот нешто набрзина ја отвори и оваа изложба - на последниот ден од фестивалот. Исто како што без никаква најава беше промовирана макетата, скицата за идниот споменик - монументалната скулптура на Милтон Манаки, која ќе ја изработи нашиот афирмиран творец, скулпторот академик Томе Серафимовски. Скулптурата ќе биде висока 4 метри и се очекува до следното издание на фестивалот во 2002 година, ова дело да биде поставено на локацијата пред Домот на културата во Битола. И за овој убав повод за спомнување и споделување со публиката и јавноста, организаторот не обезбеди навремена информација туку nonшалантно го смести во категоријата на „спонтани“ настани! Сигурно ми се причинувало?!

ЗА НАЈВАЖНОТО НА ФЕСТИВАЛОТ - ФИЛМОВИТЕ...

Најважната работа на овој фестивал, сепак, се филмовите во конкуренција. Јасно е дека оваа програма треба да биде пресек на сето она што се случува во малите и поголемите кинематографии, на она што го работат искусните и дебитантските автори; јасно е дека оваа програма треба да понуди спектар од таленти, филмски изрази, креации и иновации во филмската камера. Чест на исклучоците, но сметам дека во програмата се најдоа и филмови што, едноставно, „заскитале“ на фестивалот - кои не оставија впечаток на оригинално, креативно, автентично или, не дај боже, иновативно дело кога се работи за филмската фотографија и естетиката што таа ја подразбира.

Еве нешто што беше по мој вкус и што го препорачувам: кинескиот филм РЕКАТА СУЖУ - извонреден, сензибилен, елегичен филм; германскиот филм ЛЈУБОВ, ПАРИ, ЛЈУБОВ - љубовна филмска драма - т.н. роуд муви; извонредниот КРАЛОТ Е ЖИВ во данска продукција, но со позната интернационална екипа актери; РОБЕРТО ЗУКО - едно дело од криминалистичкиот жанр, но во францус-

ка продукција, филмска верзија на Седрик Кан - дело што досега доживеало многу театарски верзии, додека овој пат изненадуваат силната и иронијата, кои се белег на филмската верзија за животот на еден од најопасните криминалци Роберто Зуко. Најголеми пофалби за британскиот филм ПОСЛЕДНО ПРИБЕЖИШТЕ на Павел Павликовски и директорот на фотографија Ричард Ленчевски - за искреноста на оваа драма, за нејзината емотивна естетика, за драматуршката сила и за одлично реализираните роли. И уште три филма за препорака: ПЕСНИ ОД ВТОРИОТ КАТ, во шведска продукција - интересна хиперреалистична хроника со слики за апсурдот на современиот живот; австрискиот филм ПРЕКРАСНАТА РИТА - мошне длабок, чувствен, тежок поради пригушеноста на емоциите што се испреплетуваат и се насетуваат во текот на приказната; ПАТОТ НА ДРОГАТА на режисерот Стивен Содерберг - реалистичен, суров, ефектен, реализиран со иновативна дигитална техника и секако, светски репертоарски хит по годинешното прикажување на Берлинскиот филмски фестивал.

Погледнавме извонредни дела и дела за кои немам многу добри епитети што би ги краселе. Филмската програма на 22. ИФФК „Браќа Манаки“ само солидно ги пополни фестивалските денови, гледано од аспект на селекцијата на филмовите, која во споредба со лани не го задржа истото ниво. Компромиси? Веројатно, меѓу доброто и она помалку доброто. Исто како и сето друго на ова фестивалско издание.

ДО КРАЈОТ... НА ПОЧЕТОКОТ...

22. ИФФК „Браќа Манаки“ започна мошне еуфорично, бучно (особено пред Домот на културата), се крена неверојатна техно и рејв бучава од која се тресеше цела Битола. Или, можеби, пак ми се причинува?!

Снегот падна во Битола, вечерта на т.н. гала-отворање. Нормално, вештачки. Имаше и запалени факели, и знамиња на јарболи, кои се вееја, и црвен килим, свечени лица, насмевки - искрени и скриени. Отворањето - пријатно, не многу формално. Но, до крајот на фестивалот се повторија други работи, кои беа слабите страни на минатогодишните фестивалски изданија - барем во последните 3-4 години. Од помпата на отворањето, од почетокот што само многу ветува-

ше, не остана ништо: „снегот“ се стопи, факелите гореа - само за кусо време, а црвениот килим на нашиот кутар гламур бргу-бргу го собраа. За догодина, веројатно?

Всушност, целиот фестивалски настан годинава, уште од својот почеток, само претендираше да биде различен од минатите години - поуспешен и многу посериозен. Тажно е што ќе мора да „се повторам“: многу важни елементи ќе останат како дамки на единствениот филмски фестивал кај нас, кој и оваа година очајно бараше да му биде вратен имидгот. Или, да се создаде нов. Неколку работи му недостигаа на 22-то издание на Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“.

Тажно, но пред сè за критика е тоа што овој фестивал не понуди ниеден македонски филм. Можеби, г-нот Милчо Манчевски не сакаше неговиот најнов втор филм ПРАШИНА да ја има својата македонска премиера на овој фестивал, иако на ПРАШИНА токму тука и токму сега му беше местото. Затоа, пак, уште потажно е што и покрај тешките времиња и услови за филмско создавање, односно услови кога нема продукција, никој не се сети да подготви барем една ретроспектива на она што веќе го има во македонската кинематографија. Доволно ќе беше само некој да посака повторно да нè потсети на првата македонска комедија МИРНО ЛЕТО во знак на одбележувањето на 40-годишнината од снимањето на овој филм во режија на Димитрие Османли, кого македонската филмска историја го бележи како првиот македонски режисер на игран филм! Игра на суети, лични интереси или нешто трето? Инает? Можеби. А како да се сфати помпезно најавената проекција од страна на претседателот на Советот на фестивалот - на два кусометражни филмови, кои наводно биле снимени во текот на 5-те фестивалски денови, во приватна продукција на Дрим Фектори? Беа прикажани: 7-минутниот ПОРТРЕТ НА ЕДЕН МЛАД УМЕТНИК ОД 21 ВЕК во режија на Борјан Зафировски и 15-минутниот ДОГМЕ КАФЕ во режија на Срѓан Јаниќиевиќ. И што е најважно, филмовите биле снимени без пари! Само за да му се покаже и докаже на Министерството за култура дека и тоа се може! Се прашувам - ќе се случи ли, можеби, овие два, според сè, експериментални филмови утре некој да ги запише во македонската филмска историја? Или пак ми се причинува?! Не знам...

Но, знам дека 22. ИФФК „Браќа Манаки“, во најголем дел, беше „класика“. Се променија само играчите: нов фестивалски подмладен тим; рака на срце - делумно нова и делумно освежена фестивалска иконографија т.е. плакат, интересно дизајниран каталог и видео спот - за пофалба. И толку! Дваесетина гости од странство, забележливо мал интерес и мал број домашни новинари; одвај две прес-конференции во сите 5 дена и празен од во целото фестивалско време. За љубов на вистината, организаторот можеби се трудеше, но се создаде впечаток на организациска лежерност до степен една таква лежерност лесно да се прелее во стихијност. Фестивалска атмосфера? Класика со доволно импровизации.

Може ли да се најдат оправдувања за овие пропусти? Да ги побараме: кусо време за



Мирослав
Онгричек

кроење на програмата и за организирање на целиот настан; безбедносната состојба во земјава; финансии - спонзори што го откажуваат спонзорството и наследени долгови од минатогодишниот фестивал, кои се прелеаја во годинешниот буџет; незнаење или нешто друго? Вака, 22. ИФФК „Браќа Манаки“ покажа дека е сè уште „тажен“ фестивал каков што си беше и во изминатите години (ќе ги искористам зборовите на претседателот на Фестивалскиот совет Горјан Тозија).

Овој фестивал треба да биде фестивал со сите нишани! Лошо е кога невешто балансира меѓу божемен сјај и провинциска забава. Ако не повеќе - заслужува да биде подобар фестивал. Повеќе од просечен. И повеќе од жртва на компромиси и на нечији битки на суети. Сепак, ова е наш, македонски фестивал. Е ова - не ми се причинува... До следната фестивалска „фешта“! □

22. ИНТЕРНАСИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ
НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА "БРАЌА МАНАКИ",
БИТОЛА, 26-30 СЕПТЕМВРИ 2001

ВЛАДИМИР ЛЬ. АНГЕЛОВ

(ДНЕВНИК ОД 22. ИФФК "БРАЌА МАНАКИ", БИТОЛА 2001)

ПОЛИТИКАТА Е
СЕКОГАШ К... – А СЕКОЈ
ФИЛМ НЕ Е УМЕТНОСТ

КОЈ ТОА ТАМУ ПЕЕ, ИЛИ ВЕТА ЗА
ПОМЛАДАТА ГЕНЕРАСИЈА...

Еднаш П. ми кажа една вистина. Кога одиш на филмски фестивал со намера да гледаш 15-ина филмови, за пет дена, и тоа селективно, многу тешко можеш да ја преживееш рецепцијата на филмското дело. Тоа е многу важна работа во приемот на еден филм, кој претендира да не биде само ефемерна забава. Универзална вистина, како што се универзални карате потезите на децата што излегле од кино каде што се прикажува филм со Брус Ли. Упс... Се извинувам, денешниов се вика Џет Ли, или така некако. Во секој случај, Ли. Лесно се памети. Затоа, кога сме на фестивал, мора или да се придржуваме кон она на Гинзберг за тоа дека првиот впечаток е најдобар, или, пак, сè што гледаме да го депонираме во потсвеста и да го оставиме со време да си исплива. Тоа за филмофил е најлошата варијанта со оглед на филмската традиција, која врз тие основи ги базира карактерите на сите масовни убијци. А бидејќи и депонијата е сè понатрупана, јасно е дека првата опција, во секој случај, е подоб-



ра. Ова беше само изговор којшто ја објаснува тежината на еден сегмент од мојата професија.

Се враќаме со автобусот од Битола кон Скопје. Дваесет и четворица сме, еден повеќе отколку кога доаѓавме. На почетокот од патувањето, љубезниот шофер-кустос не сврте една тура по неoarхеолошките монументи на Битола. Ја видовме изгорената кука на претседателскиот кандидат и на неколкумина други политички професионалци: слаткари, семкари, меанџии... Душата ни се наполни со македонштината во најмакедонскиот од сите македонски градови во државата ни Македонија. Што се Американците и нивните кули близначки! Така, со полна душа пресни крвави духовни рани, бевме подготвени да ја поделиме плуканката по колегите и елоквентно – секако, персонификациите се главна стилска фигура – да си ги евоцираме спомените од фестивалот и претходните негови изданија: филмски и сараошки. Сè во кругот на најскриената интима. Понекогаш... не, не, често се срамам од своите постапки, вербални и физички. И од мислите. Автобусот имаше и клима-уред, дури и за германски услови – совршено чист. А сепак ми мирисаше, смрдучкаше нешто што не беше ниту пивото од вчера, ниту чорбата од попатниот одмор од која гореспоменатиот дискретно подригнуваше.

- „...Да, да. Доре е шило. Дааа, сигурно знае доста за филмовите, ама јас филмската енциклопедија ја носам на диск во џеб, пиратирана за 100 денари. А ако се акам по сите филмски светски фестивали... У ствари, само каталозите ми се потребни, па и јас да ги имам сите информации за најновите филмови со кои се пува...”
- „...А Медо? Пак е во форма. Поново јаше. Друг претседник на градската партиска организација. Знае дека без политички бекграунд во Македонија си шупелка, а на крајот сепак треба да преземеш и дел од одговорноста и да се декларираш. Се маџари факманот по Широко сокак. Да, кондуриите му се одлични. Двата пара. На отворањето, сигурен сум, намерно ја имаше распавтано фризура. Во комбинација со интелектуалната рамка на ѓозлиците и чевлите, фураше имиџ на ексцентричен уметник. Види, кога ќе размислам... добро му стои...”

(Сè само интелектуални бисери. А јас ни самиот не знам како ќе го закрпам роденденот на син ми во вторник. Нема врска. Ова ти е ментален клистир. За џабе.)

- „...И оние двајцана. Пауни...”
- „...За *Кинопис* кој ги правеше кориците? Катастрофа. Жена ми кога ќе го види ќе рече: циганско падавиште.”
- „...Живо ме интересира дали С.С. у С. (неделникот на бившиот градски) ќе напише дека фестивалот бил кул. С.У. си го напиша своето и им потера вода на Трифун и Фрле...”
- „...Ти – што студираш? Филозофија. И кога ќе завршиш, што ќе работиш, ќе филозофираш. Е, значи, од овие прашања... – индиг-

**Анри
Алекан
на
снимање**



нирано протестира идниот филмозоф. (Тоа потенцијалните македонски филмации „бркаат“ млади интелектуалки)...”

- „...Гоко го нема на фестивалот. Срамота. И што кога ќе дојде до четвртиот том на кој требало да му прави ревизија поради новите моменти во светската кинематографија на глобален план (рече допелгенгерот на Доре). А во првиот том не знае што е двојна експозиција (стр. 33 и 34, Историја на филмот, книга прва - заб. авт.). Срамота (повикаа сите). Доре се уплаши дека Кинотека пак ќе го прави фестивалот, па удри на можниот селектор (дискретен шепот). Пааа...”
- „...И како се нагнетовме во онаа кафанана. Мимоза? Роза? Моооже, стварно не се сеќавам, *имена нису важна, Лиги*. И ги виде

ли оние што седеа сами на маса. Еј, ти кажав дека преведувачот од руски беше макрото на Украинките од депандансот на хотелот 'Епинал'?"

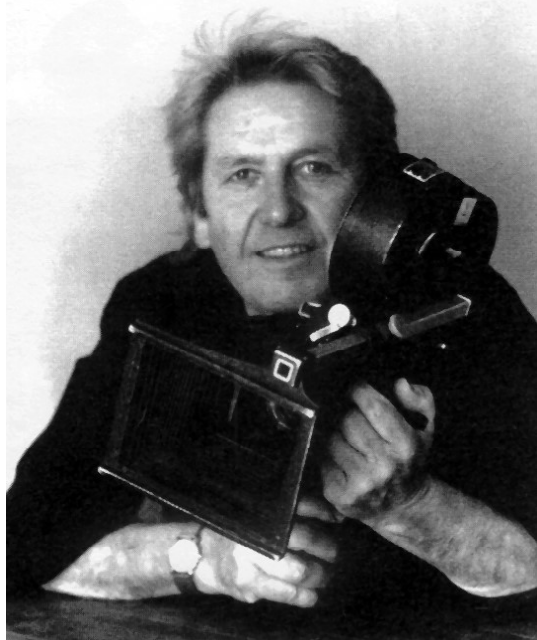
- „Заебаваш..."

- „...Да бидеме искрени: немаше откажани претстави. Сè што беше во програма, одеше. Отворањето беше ОК. Онаа одвратната зграда беше искаширана. Наградите за филмовите беа заслужени. Гостите задоволни. Драгите новинари и мене реципрочитетно секогаш подрагите новинарки (благодарам Трендо) – хронично откачувани. Доре ги мазнеше мустаците и ја местеше фризураката во манир на хипер-нарцис. Дежа ву. Од имицот годинава ја изостави гратис чантичката – марка од некој светски фестивал (примена на научно основаната методска модна постапка: Што да ебам ако немам кому да му кажам – Вук Вучо, „Како престанав да го шмукам прстот“). Филмовите беа онакви какви што си се снимени. Шпицата ја видовме еднаш или двапати и ми беше грозна. Искрено. Пензионерското, односно хотел 'Битола', е подобар од 'Епинал' затоа што има чорби за појадок. Изложби имаше, и воркшоп имаше, иако тоа, нели, ја забавува филмската брзина на фестивалот. Е, рака на срце, немаше отворање на една од изложбите, ама тоа и онака ќе го забави фестивалот. И зошто оние фацине, кои Орсон Велс ги трпел за на стари години да не иде у геријатрија и да му прават измет, добија *Камера 300*. Македонски филм немаше. Имаше некои видео-филмченца во стилот на малиот Ѓокица и неговото поимање на светот и уметноста. Имаше и неколку пијачки за џабе (Стела, и тебе ти благодарам). Ноќниот живот беше смрт (ова е комплимент, согласно со мојата омилена алкохолизирана фраза). Манците во домот ми оставија добар впечаток, особено турлитавата со доста бамија и сè што треба. Кафето, велат, било грозно. Преведувачките не знаеја ниту еден филмски термин, иако имале неколку години време за да се подготват. Steady cam беше still cam, а cinematografer беше кинематограф. Да, имаа добар акцент, одлично гугаат на англиско-лондонски-беби-кокни-ситерски. Од премногу образование – не чуле за лексикон. Тоа нема у странство. Таму сè само

со компјутери се работи. Sony за у џеп да си го ставиш, стискаш копче и преведуваш. Шоферите беа од Скопје. Организаторите (безброј) од Скопје. Директорите (тие и можеа да се избројат со абакус) од Скопје. Е, градоначалникот, истопорен меѓу првите страници (не на првата) на каталогот, е битолски. И девојчињата-хостеси беа битолчанки. За хостесите И.П.Т. рече дека е многу сексистички да се врбуваат само девојчиња. Мислам, односно солидарен сум и апелирам во иднина да има поголема разновидност, исто како и во мензата. Публиката беше битолска (ах, таа битолска филмска традиција!). Новинарите беа светски. Ниту еден од земјите-соседи. Па, каде е тука регионалната соработка на која толку инсистираат другарите од комитетот на другарот Претседател на градската ќелија? Во трафиките сè уште се продава Флака. К. рече: 'Тоа им мачкаат очи на странциве, што и онака се све шпиуни'. Пензионерите се прошеттаа, годинава во помал број. Малку се сликаа, ги стискаа бешиките, батериите ги менуваа во лет. Се измешаа со светот. Фестивалски декор, сценографија. Единствен глумец на фестивалот мислам дека беше Томе Молац. Лабина е сега продуцент, мецена, сценарист, селектор, колумнист, мајка Тереза... Или сум остарел па не ги познавам овие младиве македонски филмски диви и дивјаци. Па да, и онака нашиве филмации снимале(ат) само со Жак Кусто, Дејвид Белами, Блаже Ристевски и ним слични. А да не забораваме: Пеце ги читаше најавите на фестивалот. Да се заработи некој грош. Инаку, ќе фати гурбет 'Острелија, Острелија' (ах, таа битолска печалбарска традиција!), а фестивалците се патриоти и знаат дека одливот на мозоци е лош за нашата кревка локална економија. Автобусите одеа навреме и доаѓаа навреме. Билтените редовно излегуваа. На прес-конференциите никој не поставуваше прашања, на билатерално задоволство и на гостите и на Доре. Новинарите немаа каде да закажат интервјуа. Камерите срамежливо регистрираа парчиња од фестивалот. Каталогот што на почетокот конспиративно го мушкаа под мишките на познатите, на крајот на фестивалот го раздаваа како да е 'Комунистички манифест' и како да сме во 1920 пред избори. Пишува дека е принтан во 1000 комада. Хартијата е мрсна, а греш-

ките евидентни. И бројни. Маријанти (нај-познатата битолска питачка, мојот фаворит за влез во националната програма за култура, во групата 'Културни споменици на Битола') повторно му правеше проблеми на протоколот на Министерката. А битолчани ниту фрустрирачки гласното техно, што требаше да претставува анимирање на градот за време на отворањето, не можеше да ги извади од пладневната хибернација. На авторот страшно му недостасуваше поетскиот хумор на ланскиот директор. Господинот Волтер Леруж, оној што го отвори фестивалот, е навистина господин. Време-

Гери Грејвер



то нè служеше и битолчанките сè уште беа стегнати у мину. Вињакот (Рубин) во кафеаната Пајтон (ја запаметив) сепак беше прескап за мојот мизерен филмолошки буџет..."

Да, да. Добар беше овој 22. Филмски фестивал на филмската камера (300) „Браќа Манаки“ во Битола. А Манакиевци: каде беа тие на фестивалот? Ги немаше на фестивалската шпица. Чиста апстрактност. Авангарда. Кокошка и Мондријан. Можеби она детето од фестивалската шпица беше Милтон или Јанак. Ги немаше ни на плакатот. Ако, убави беа

боите. Постмодерна? Денес сите се фураат на постмодерна. Најмодерно е да кажеш дека постмодерната е мртва. А да, во едно коше од салата за конференции имаше расфрлано некои фотографии од браќата. Скалилата во Домот беа резервирани за гостинката од развиениот Запад, каде што сите се гребеме. Во каталогот имаше неколку збора за браќата, кои од колено на колено се пренесуваат десетина години. Како аманет. Буква ако пипнеш – струја. Громовникот ќе ти суди. И некоја ланска каширана фотографија се маткаше по ходниците, па на крајот се изгуби. Стариот добар тезгар Томе Серафимовски ја извади работата и ни ја претстави својата нова скулптура, главата на Милтон. Добар фестивал. Фестивалски. Напорот – физички и интелектуален, пожртвуваноста, откажувањата, ентузијазмот, како и професионалноста мора да се почитуваат. Сите се согласивме со акламација и ги кренавме чашите за да ни продолжи онака како што фестивалските пет дена нè потераа: на убаво.

Ги стуткав дневните весници, гневно одбивајќи да ја сфатам реалноста што ми ја нудат. Па, јас доаѓам од фестивал каде што фикцијата е пореална од реалноста. Го извадив својот вокмен, го наместив „Идиот“ од Иги Поп и со првите звуци сфатив дека животот е можеби идиотски, ама сепак е прекрасен.

* * *

ПРВ ДЕН:

Почнав од крајот за да се обидам да им докажам на скептиците дека кругот навистина е тркалезен. Сепак, повторно ќе апелирам до мојата свест и совест, за да бидам она што сум, а тоа е: хроничен.

Беше среда. Организаторите решиле да го отворат фестивалот во среда. Среда – среќно. Како да отвораат кафеана. Денот, сепак, започна убаво. Веќе реков дека автобусите беа крајно прецизни (и во време и во простор), така што во Битола стигнавме навреме да земам акредитации, карти за претставите (сè си беше наместо), да се сместам, распакувам, избричам и да се стокмам за вечерната претстава (во собата што не ја делев со никого). Патот го поминав уживајќи во "Tomy" на The Who, така што и не бев нешто заморен: напротив. Така, пред вечерната

претстава успеав да фатам и дел од семинарот за ЕУ фондот Еурека, кој се промовираше во Македонија. И да го изгледам првиот филм на фестивалот... Јас сум сериозен човек. Тука сум да гледам филмови, и тоа го работам. Филмот беше фински. Оригинал фински. Финската кинематографија остава врели жигови врз мојата филмоложка душичка. Финскиот филм го гледав и лани и бидејќи сум непоправлив оптимист, знаев дека годишешниот ќе го поправи впечатокот. Бидејќи се трудам да бидам професионален, во паузата за одмор во хотелот 'Битола' го прочитав и каталогот во кој за односниот филм стоеше: (цитирам) 'КЛАСИКО е екстремно смешна приказна...'. Значи, „згодитак“. Се залетав јас како млад мајмун, стасав навреме и си го избрав седиштето веднаш до г-нот селектор. Филмот се дотркала до средината и не ми се веруваше што гледам. Каква урнебесна комедија: во салата – штама. При еден монолог, селекторот гласно се изнасмеа, а оние од предните редови се свртеа да видат што се случува. Сигурно помислија дека на некого со лоши нерви му се сложило и добил хистеричен напад. А тоа беше само обид да се оправда она што е напишано во каталогот. Така сфатив дека селекторот, најверојатно, за прв пат го гледа филмот. Инаку, во филмот се работеше за писател што треба да напише автобиографски текст, бидејќи тоа го бара публиката. – „Види, па тоа и не е лоша идеја“ – ми светна тогаш.

Отворањето започна со дефилето на црвениот тепих пред Домот. Мравјалник од фоторепортери и фанови се туткаше околу кордонот македонски тигри што ги бранеше нашите ѕвезди. Прodefилираа филмските фестивалции и време беше да се гледа отворањето. Тоа беше окарактеризирано како неконвенционално, а мене ми беше како видено. Повторно феноменот на дежа ву. Едно девојче на високи штикли, во машки костум, залижана фризура (демек кабаре) со гестикулација на примитивен андроид, се врткаше и ги бречаше луѓето што беа искачени на сцената. Заврши и тоа. Продолжението беше со ТРАФИК, филм на еден од подобрите американски режисери. Откако го заработи своето место во историјата со правење уметност, се решил Содерберг да заработи некое милионче. Сними со Џулија Робертс и сега со брачниот пар Даглас. Зеде неколку „Оскари“ и си ја обезбеди сопствената иднина. Холивудски

архетип. ТРАФИК е коректен, малку патетичен во поентата дека семејната хармонија е единствениот излез од патот на дрогата, а Американците, нели, и кога губат – победуваат. Филмот е доказ дека во Холивуд можеш да снимаш како сакаш: од рака, на кран, со авион, хеликоптер, теледиригирано, нервозно да мавташ со камерата или да ја возиш на фар со брзина од три метри на час. Како сакаш. Ама не смееш да пипнеш во основните американски приоритети: нацијата, семејството и хамбургерите.

Облагороден од прекрасните слики и возбудливата нарација на фестивалскиот почеток (мислам и на отворањето и на филмовите), заминав да ги сумирам резултатите во Пајтон, Алхамбра, Расчекор и во некои попатни коњопојчиња: „на цевка“.

ВТОР ДЕН:

Главоболката од вечерните баханалии никогаш не ми биле проблем. Утрината по првиот ден, станав рано, се спастив и се симнав на појадок. Нестрпливо ја чекав чкембе чорбата во најчкембарскиот град на чкембарскава држава.

Кафето и цигарите одамна ги баталив (и филмот на Џармуш го игнорирам заради терапија), така што и размерот разочарување/очекување кога ја донесоа порцијата беше огромен. Станлио без Олио, кафе без цигара, жена без цицки и чорба без запршка. Навистина не оди. Бласфемија. Таман се повратив од шокот кога пред Домот на културата – уште еден. Излегувам од втората сесија во која Еуреканците им делеа совети и ум на напатените македонски филмации, кога одненадеж некој ми го покажува билтенот. Таму фотографија, јас во втор план, во интелектуално-трансцендентално бессознание, надвиснат над проблемот со подочници до колена и очи како на детето од фестивалската шпица. Нормално, мојата маленкост не е именувана што е една од предностите кога си анонимен.

Заборавот го побарав во фестивалската програма, каде што на репертоар беше германски филм со описен наслов, кој кажува сè: ЛЌУБОВ, ПАРИ, ЛЌУБОВ. Можеле да го крстат и СПОРТ, МУЗИКА, СПОРТ (еден од моите омилени филмски жанрови). Дечко и девојка, шетаат по Европа, женската се курва, ама многу си се сакаат... Многу ме нервира мер-

кантилната употреба на поп-рок музиката во вакви квази-андерграунд ајвангардни филмченца. Особено кога се работи за некој од моите рокенрол фаворити како Велветс – во случајов. Поп-интелектуалните режисери мислат дека ако снимаат автомобил на валкан асфалт, при утринска магла и тенок снег, и ако врз сето тоа налепат пет минути музика од Велвет Ундерграунд, сите ќе паднат у несвес, а критиката (која сигурно е генерација што повеќе ја преферира ваквата музика од техното) ќе пишува оди за нивната креативност. Креативност – жими мајка. И во право е селекторот кога во каталогот ќе напише дека: „Специфичноста на оваа on-the-road љубовна филмска драма е во тоа што сценаристот-режисер се јавува и како ко-снимател“. Значи, не се специфични ликовните карактеристики, работата на камерата, режисерскиот пристап, карактеризацијата, интересната приказна или некоја слична естетска филмска категорија. Ако специфичноста е во наведеното, тогаш селекторот, најверојатно, ни укажува на тоа – да не го гледаме филмот.

Продолжив со аргентинскиот филм со провокативен наслов ФАКЛЕНД. Аргентински догме. Доста поучен филм. Дидактичен. Како драмските обиди на Џинот. Научивме (јас и другите во салата) за војната на Фокландите, за националната популација, за мините на островите, за рестораните и сл. Доколку ви се укаже прилика за туристичка екскурзија по Фокландите, гледајте го филмот ФАКЛЕНД. Во секој случај, главниот протагонист беше шекеер.

По кратката пауза, отидов да го гледам францускиот филм со егзотичен наслов ПРОДАВАЧИ НА ПЕСОК. Од Французите секогаш многу очекувам. Затоа овој филм страшно многу ме изненади. Бидејќи реков дека за фестивалските филмови нема време да се преживее рецепцијата, првата реакција од овој филм беше дека го снимил дилетант. Или дете од трето одделение. А тој (режисерот) снимил веќе четири играни филма. Една од лошите работи со развиените земји е тоа што секој може да се реализира како уметник – на штета на публиката од неразвиените земји. Кога ги сумирав филмските впечатоци на крајот од фестивалот, заклучив дека тоа беше најнефилмскиот филм на оваа филмска смотра, а исто така би заземал значајно место и во мојот whole-life-top-ten на глупави филмови (МИС АМНЕЗИЈА ми е сè

уште апсолутен шампион и се надевам: за долго). Мали дуќанџии во канџите на големиот „бос“, кој дила дрога и купува локални француски ресторани за повторно да дила дрога. Наивен заплет, наивен расплет, чиста наива, не вреди да се коментира. Најсветла точка во филмот е неговиот крај, затоа што беше (фала богу) крај.

Разберете ме, понизно се извинувам, немав друга алтернатива освен да ја прекинам црната серија со надеж дека така ќе ги отстранам уроците што се фрлени врз фестивалската програма. Го рипнав рускиот филм. Заминав на деловна вечера со бизнис пријатели. Сентиш атмосфера со виолина на увце. Посттравматската депресија од филмовите, под притисок на добрата лапачка и згодната



Чарли Ван Дам

количина алкохол, резултираше во хистерично и неконтролирано смевање. Ако тоа беше цената на нашето оздравување – евтино поминавме.

ТРЕТ ДЕН:

Третиот ден беа најавени филмовите за кои веќе нешто сум слушнал (прочитал). Значи, филмови со реноме. Денот го отвори данскиот филм КРАЛОТ Е ЖИВ. Автобус ќе се изгуби во пустина и робинзоните, за да не полудат чекајќи го спасот, го поставуваат Шекспировиот „Крал Лир“. Слика од нивниот живот во пустината: копаат септички јами, играат голф, се изневеруваат, се караат и се смируваат, се глупираат, се уценуваат и сек-

суално се искористуваат. Крајот доаѓа кога се очајни, и тоа спротивно (во колизија) од шекспирјанската идеја: *co deus ex machina*. Стариот добар Шекспир најмалку што би им направил е – да ги остави сите да се испоубијат и, евентуално, канибалистички да оргијаат. Пустинскиот амбиент, дини, песок, сурова клима, сонце, вечерни огнови и слично, сето тоа особено му годеше на женскиот дел од публиката. Моето искуство вели дека жените мислат оти добар уметнички филм со добра фотографија е филм каде што кадрите се како на разгледница. Според таа логика, речиси сите женски лица што ги анкетирив, а кои го гледаа овој филм, се изјаснија за него како за фаворит на фестивалот. Добро е што жирито беше, во мнозинство, шовинистички машко.

Следниот филм беше РЕКАТА СУЖУ. Е, за овој филм може да се каже дека е *poir*. Добар, кинес(тес)ки, поетски, сосема обичен, филмски филм. Режиерот знае што, како и кога да каже. Совршено ја избегнува стапицата што се заканува со долгото снимање во субјективен кадар (нешто што не успеа кај аргентинскиот филм). Со овој филм веќе знаев дека паузата што си ја дадов е добра амајлија и дека прогресот во квалитетот на филмовите расте со аритметичка прогресија.

За ПОСЛЕДНО ПРИБЕЖИШТЕ веќе имав прочитано дека е добар нишан за иднината на британската кинематографија. Го нотирав како таков и однапред знаев дека мора да го гледам. Сепак, немав предрасуди, бев *tabula rasa*. И повторно – шок. Фестивалот не престанува да ме шокира. Совршено филмче. Актерите одлични. Кога режиерот Павликовски, на пресот, изјави дека се вљубил во главната актерка не само што му поверував туку и му позавидував. Јасно е, и самиот изјави, дека го снимил филмот според синапис, без сценарио. Дина Корзун, главната актерка, е сосема доволна. Немојте да помислите дека се работи за некое перверзно синеаистичко изживување. Напротив. Сосема човечка современа драма. Истокот се судира со Западот, но не на Сибир, не во некој фронтovski ров, туку во кампот за демек-политички, всушност, социјални азиланти, некаде на брегот на студениот британски остров. Неколку судбини на обични, добри, топли луѓе во сосема обичен современ конц-логор. Дали цивилизацијата е нецивилизација, или некои луѓе, оние со емоции, едноставно не можат да

се приспособат? Само да кажам дека не постоеше меркантилна употреба на поп-музиката, иако времето и локацијата му одговараа; и ако сакаше режиерот, можеше тоа да го искористи. На негова, наша и на среќа на филмот, интелегентниот режиер тоа не го стори. По таков емотивен филм, тешко е да се гледа што било. Дури и Си-ен-ен.

Обврска си е обврска. Морав да го гледам ПЕСНИ ОД ВТОРИОТ КАТ. Во некоја друга прилика, ова навистина би бил филм за размислување, како што вели неговиот режиер Рој Андерсон. Дилемите за цивилизацијата, меркантилноста (се извинувам поради фреквенцијата на овој збор), алиенацијата, изгубеноста, паралелите воспоставени со некои времиња што се минати и коишто навидум не можат да се компарираат, сето тоа снимено со статична камера, прекрасен колорит и возбудлив мизансцен, претставуваат богат материјал за размислување, доколку сте кадарни за такво нешто. Без сомнение – анти-наративен филм, нетипичен, или се лажам... Ме изненадија (и ме разнишаа во првиот впечаток) бурните реакции на присутните и нивните гласни одобрувања на режиерската постапка. Филмот за изненадување ЧОКОЛАДО во режија на Ласе Халстром требаше да го заврши третиот фестивалски ден. Планирано – сторено. Халстром веќе втора година ја изненадува битолската публика. Се надевам успешно, затоа што, нели, тимот што добива не се менува. И јас, исто како и лани, не сменив ништо и го рипнав изненадувањето. Го чувам за дома. Заминав во правец на хотелот 'Битола', 20 минути пеш од Домот на културата, во правец што го знам, но не можам да го соопштам.

ЧЕТВРТИ ДЕН:

Нов ден за нови работни успеси. ХИМАЛАЈА беше претставен во чест на Ерик Гишар, член на жирито и директор на фотографија на овој филм. Му припаѓа на жанрот опстанок. Снимен со единствена цел да се прикаже животот на тибетските шерпаси (или како веќе се викаат), чии носии се во одличен ликовен контрапункт со белилото на снегот. Исто како и кај данскиот филм, само овде наспроти пустината – снегот: женските се качија за суровите предели шибани од снежните бури, убавите капчиња и добродушните тибетски јакови. Иако повеќе сакам кога

Бонд, Џејмс Бонд, ќе отиде на Џејлон, Тахити или слично; не можеш да му го земеш на филмот она што го има: егзотичност покриена со приказна што, рака на срце, ѝ послужи на целта.

ПРЕКРАСНАТА РИТА, австриски филм, режисер-дебитант. Главна референца што ја нотирав уште пред да заминам за Битола е учеството на Кан во официјалната селекција. Изворот на информацијата тврдеше дека филмот е коректен, дека за тема ги има адолесцентните проблеми на една Австрија и дека сè е ОК до крвавиот расплет. *Suspense*-от беше најавен само од мојот извор. Филмот си течеше „лагано“. Девојче што не може да избере меѓу педофилијата и геронтофилијата. Значи, внатрешен судир на карактери со интимни проблеми. Со ништо не се најавува крвавиот расплет. Забелешката од времето на романтизмот, дека ако во првиот чин се појави пиштол мора да се очекува во петтиот тој да пукне, беше премногу предвидлива за да влезе во функција во денешно време, од млад автор и во филм со ваков темперамент. Премногу драматуршки правилно и – анахронно. Така, кога би го немало крајот, во кој нашата хероина ги отепува родителите, филмот би поминал како клаустрофобична драма. Вака: авторката е млада. Има време, можеби ќе го пронајде својот израз.

Турскиот филм (**ТРКА ЗА ПАРИ**) е приказна за себе. Настрана тоа што присутните (во голем број) се смееја на турските зборови, кои имаат употребна вредност и во нашиот јазик, туку и филмот беше смешен. Глумците глумат, камерата снима, сценаристот пишува, режисерот режира. Сè се гледа. Како во прирачник од типот „Како да снимаш филм, брзо и ефикасно“.

РОБЕРТО ЗУКО, италијанскиот филм, не беше лош. Не беше ниту добар. Во секој случај, се вклопи во програмската концепција (?).

Денот за кино-вљубениците продолжи со **ГРАЃАНИНОТ КЕЈН**. За мене, а се рангирам во групата на професионалци, продолжи во Дип. Најкоректната битолска андерграунд (буквално) кафеана. Моето инсистирање да ги пуштат Битлси, Стоунси (беше доста по полноќ), или случајно да не имаат некоја компилација од Иги Поп беше само пуста желба. Дај барем Аца Лукас или Ефто Пупиновски, крикнав очајно. Како да се откачиш на Пако де Лусија или на Мајлс Дејвис. Па нив на Запад ги пуштаат по лифтови...

ПЕТТИ ДЕН:

Недела. Бог ја создал за одмор. Одењето во кино и онака не е работа. Утрината, последниот фестивалски ден, повторно ги нахранив змиите во стомакот. Овој пат со омлет. Дента можев да се однесувам порелаксирано, затоа што имаше само два филма на програмата. Прошетката низ битолскиот пазар, оној во центаро, кај Драгоро, не ми отвори нови шопинг хоризонти. Исто како на Битпазар, само што конверзацијата меѓу продавачиве ја разбирав. Некаде по ручекот, разбрав за наградите. Полско-британско-руската турлитава, мојот фаворит (филмски и гастрономски), и на селекторот, **ПОСЛЕДНО ПРИБЕЖИШТЕ**, ја доби *Златната камера 300*. Другите и онака не се битни. Јас сум за победниците. Останаа уште два филма за да бидам 100% сигурен дека филмот на Павликовски е најдобар.

Јапонскиот филм **ЗАМИНУВАЊЕ** беше на современа тема: тројца другари живеат на некое јапонско островче и сонуваат да заминат од провинција. Повторно поучен филм. Видов работи на кои не можев да им се начудам. Пример: еден од ликовите работи во некакво караоке коначиште каде што луѓето доаѓаат сами да седат во голубарници, за да седат, пеат и пијат. Нема никој сеир да им гледа, нема кого да го отекуваат, нема со кого да се караат. А каде е, всушност, целта на пиењето и пеењето? Или Јапонците, или ние – не сме еволуирале од мајмун. „Вирџин рекордс“ си нашле сметка, па дале пари за филмот, а овој им враќа со реклама на секој чекор. Тоа го викаат продукт плејсмент и е еден од начините за маркетинг. Би можело добро да функционира кога би било дискретно. Тоа овде не беше случај. На секој чекор: плакати и постери од Вирџин-кола. Во филмот Јапонците беа претставени како едни од најпотенцијалните корисници на поп-културата. Нема причина да не им веруваме на авторите. Последниот кадар, „школка во море пет минути и ништо друго“, е за антологијата на најдосадните моменти во светската кинематографија.

Последниот филм беше **НИЧИЈА ЗЕМ-ЈА**. Филм што дојде од Босна, Херцеговина, Краина, Сараево, или не знам од каде. Вистински филм. Драма. Србин и двајца босански Муслимани делат еден ров и една отскочна нагазна мина. Иако во некои други околности тие би биле пријатели и, во основа, сосема

нормални луѓе, во ровот се крвници. Надворешните влијанија се преголеми за да има човечност во човекот. Ако сакате да го согледате хоророт на војната, не ви требаат документарци каде што горат деца, се рушат згради, се стрела во врзани луѓе, додека булдожери ги расчистуваат мрштите. Не ви требаат спектакли како НАЈДОЛГИОТ ДЕН, ПЕРЛ ХАРБУР... Доволни се два-тројца Босанци, една мина, неколку сини шлемови, странски новинари и некој што ќе ја среди таа драма. Во нашиов случај: режисерот Денис Тановиќ. Се секавам дека многу одамна имаше еден филм на Борман со Ли Марвин и Тоширо Мифуне. Американец и Јапонец за време на Втората светска војна, осамени на Пацификот. Ете ти интертекстуалност. Заpletот е премногу добро смислен. Редоследот на настаните одличен, а традиционалниот стил со кој е снимен филмот е единствената пречка за поголем успех на фестивалите. Знам дека публиката беше разочарана од крајот. Очекуваа холивудски хепиенд и документарни снимки од Караџиќ, Туѓман и Изетбеговиќ како се бакнуваат, пеат и наздравуваат, а во пара-

има фестивали (рекоа лани). Ако го споредам со ланскиот фестивал, ќе добиеме дека годишениот беше совршено организиран. Филмовите, пак, лани беа подобри или, пак, попривокативни, ако сме субјективни во критериумите. Годинава Македонија ја помина во војна и тоа сигурно влијае врз репертоарот. Селекторот секогаш, со право, може да каже дека годинава снимиле такви филмови. И манифестации, кои фестивалот го прават фестивал, имаше повеќе. Повеќе од лани, но не доволно. Сигурно е дека фестивалот во програмскиот дел ни понуди мали филмови. И ако така се гледа, тогаш може да се каже дека филмовите беа изедначени, што значи дека и концепцијата (што резултира во селекцијата) на селекторот беше компактна. Филмови со мал кастинг, без костими, филмови што не навлегуваат длабоко во историјата, значи на современа тематика. Драмата (конфликтот) се бараше меѓу ликовите и во нив. Конфликтот со современото општество, на глобален (општество) и на микро (семејство) план, е исто така содржан во сите овие филмови, без разлика на стилот на авторите. Не-



Силви Бишони

лелна монтажа: среќната нација живее во мир и благосостојба.

Затворањето на фестивалот помина. Наградите беа истите оние што ги соопштија и на прес-конференцијата. На коктелот не бев поканет, ама и да отидев немаше да ме вратат. Време беше полека да се сумираат впечатоците. Во хотел 'Битола'. Со музиката од ТОМУ. Гласот на Далтри ме фрустрира. Толку е совршен. Фестивалот е фестивал ако

кои бравурозни режисерски концепции, монтажни постапки или, пак, наративни иновации во денешно време тешко е да се очекуваат. Иако одвреме-навреме ја кривеа камерата за да ја освојат наклонетоста на (младите) критичарите (оние што не чуле за Били Вајлдер), филмовите, во основа, сепак беа традиционални. Секој со својот квалитет, со својот распоред на планетите и со сопствената карпа. Тоа важи за сите нас. □

МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИЌ

ПРОБЛЕМИ И МЕТОДИ НА ФИЛМСКАТА ИСТОРИОГРАФИЈА

(БЕЛЕШКИ ПО ПОВОД
КНИГАТА
"ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ"
ОД ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ,
КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА,
СКОПЈЕ, 2000)

УДК 791.43/.44(100)(091)(049.3)
Кинопис 23/24(13), с.157-162, 2001



1. КОН СОЗДАВАЊЕ КОНТИНУИТЕТ

Иако кинематографијата, односно филмската уметност е стара веќе преку едно столетие, истражувањата за нејзината историја и развој се многу помлади. Имено, доста време помина пред некои автори да ги разберат вредноста и значењето на хронолошките, односно историографските вистини, за нивно зачувување, собирање и систематизирање. Така, она што е сега мошне позната баналност, утре може да биде занимлива информација, а задутре веќе бесценет индикатор и неповторлив документ за едно забравено време, за изминати збиднувања и за препознатливи достигнувања.

Во таа смисла, средбата со ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ (книга I), најновата книга на Георги Василевски, нашиот реномиран филмски критичар и публицист, радува од повеќе причини. Најпрвин се работи за, секако, прв обид кај нас од таков вид да се систематизира и, на еден глобален план, да се претстави развој-

ниот тек на досегашната историја на филмскиот феномен. Понатаму, тоа е и прв оригинален потфат од оваа област на еден македонски автор, кој со сета критичка скрупулозност настојува да ни ги доближи доблестите и изворите на овој медиум.

Во инаку скудната литература кај нас од оваа област, затоа што ако се потсетиме, доаѓаме до заклучок дека досега сè на сè постојат одвај десетина наслови што го истражуваат овој феномен на ваков или поинаков начин, книгата на Г. Василевски, и како проект и како форма на сегашна оствареност, во таа смисла се чини како онаа постојано барана нишка што би го зачувала инаку крвниот континуитет во доменот на нашата филмска публицистика.

Ова беше една од важните културолошки причини за појавувањето на ваков исцрпен проект, но не е ниту малку занемарлива и онаа другата причина, која се однесува на воспоставување една, макар и по нешто измамничка трајност, во создавање што целосен филмолошки контекст во доменот на истражувањето на филмот кај нас.

Филмолошкото истражување во својата актуелна фаза, би кажале, сè помалку зависи од определена праксеолошка димензија на сегашната наша филмска продукција. Нужнosta да се вклучат во веќе поодамна досегнатите сознанија, валоризирајќи ги притоа постигнатите артистички резултати во нивниот непосреден контекст, критиката и теоријата го остваруваше онака како што и материјалните предизвици за тоа се одвиваа, а тоа значи главно дисконтинуирано. Во след на ваквата состојба, сепак, се остваруваа некои формални, па и структурални врски меѓу различните филмски жанрови пројавени во рамките на македонската филмска продукција, но и меѓу сега веќе не толку ретките авторски стилски настојувања.

Некаде во таа насока се вклучува и првата книга на Василевски, објавена пред пет години, „Време на филмот“, која својата основна содржинска мотивираност ја побара во навидум фрагментарното експлицирање на основните стилски тенденции на филмот, барајќи го местото на македонската кинематографија во тие глобални естетски рамки. Приодот, пак, кон овој, во основа, естетски проблем остана всушност само загатнат, изразен повеќе како виртуелност на која може да се смета во една недефинирана историска перспектива.

Сообразувањето на теоретската проблематика и онаа праксеолошка основа врз која таа ги фундаира своите сознанија и принципи, се разрешува на гносеолошки најдостоинствен начин во едно развојно историско согледување на филмот. Се чини дека во мигот во кој се наоѓа филмот кај нас а и воопшто, и по едно цело столетие на негова официјална егзистенција, тоа е единствен конструктивен метод за многу нешта во врска со овој по малку недофатлив феномен, а конечно и за воспоставување на оној замислен континуитет на развој, кој на филмот, по сè изгледа, никогаш не му бил иманентен.

КОЛИБАТА НА ЧИЧО ТОМ
(Е.С. Портер, 1903)



2. КОН БАРАЊЕТО НА МЕТОДОЛОШКИТЕ ИЗВОРИ

Пристапот на Г. Василевски кон разработка на историјата на филмот се наметнува како нешто нужно, што суштински донесува некоја нова интерпретација на оваа проблематика, но тој во себе, исто така, содржи низа специфични карактеристики, кои на некој начин ја збогатуваат досегашната класична периодизација на овој план.

Имено, разработката на развојниот тек на филмот на три или четири временски плана; на неговиот почетен период од крајот на 19-от век па до крајот на дваесеттите години

со појавата на тон-филмот; потоа периодот до Втората светска војна, половината на педесеттите години со појавата на новите филмски формати и техники и, конечно, периодот од педесеттите, кој сè уште трае како една отворена но и остварена визура на досегашните познати варијанти на филмскиот израз; се покажа како најцелисходен начин за синтетизирање на тој повеќеслоен феномен, како и за најефикасно соопштување на таа осцилаторна форма и на динамиката на неговиот развој.

Периодизацијата што ја споменуваме не е, исто така, некоја авторска измислица или теоретска каприциозност, туку неа ја наметнува внатрешната природа на нејзиниот предмет, феноменот на филмот. Така, главно, сите филмски историчари го следат овој феномен преку неговиот, пред сè, техничко-технолошки развој, за паралелно да ги забележуваат и објаснуваат и неговиот растеж и надградување и како специфичен јазик, односно како форма на една духовна манифестација. Георги Василевски во својот пристап се соочува со овие елементи, кои како историски дадености ја чинат основната структура на секој историографски метод. Се разбира, овде како содржински наплив спаѓаат, пред сè: фиксирањето некои реперни точки, чии условности зависат, пак, од различните афинитети на авторите, потоа дефинирање тенденции коишто подеднакво ја содржат и технолошката и естетската компонента во себе, како и групирањето на разни школи и стилови. Капиталните дела на филмската уметност се, всушност, тие реперни точки, на некој начин единствени збиднувања, кои во секој поединечен случај го збогатуваат развојот на филмот, но тие не стојат независно од него, значи од еден општ тек на неговиот развој; тие се само еден истакнат дел на тој тек. Така, најчесто во историјата на филмот се случува тие и да го формираат, да го назначуваат неговиот глобален дисконтинуитет, на кој предмалку веќе укажавме. Тие, всушност, него го констатираат, но во мошне мал број случаи можат да го експлицираат на еден поширок медиумски план. Но, токму поради тоа и се пишуваат историите на филмот...

Постојаноста на методолошките елементи, како што се: фиксирање на реперните точки, дефинирање на различните тенденции и групирање на школи и стилови; со формите





Франческа Бертини

на синтеза на, сите нам досега познати, истории на филмот, всушност, на најдобар начин укажува на неговата постојана еволуција.

Сепак, и ригорозното почитување на ваквиот методолошки инструментариум до-несува понекогаш стапици, кои во чисто интерпретативна смисла можат да поседуваат определена двосмисленост. Можеби најкарактеристичен случај е примерот со филмското дело на Грифит, особено неговиот еп **РАЃАЊЕТО НА ЕДНА НАЦИЈА**, филм промовиран веднаш и без остаток како прв автентичен филмски артефакт, без притоа да се земат предвид и пошироките видувања на историските околности, а потоа и на економските, геополитичките и социолошките факти. Сето тоа се, навидум, екстериерни историографски елементи, но бездруго тие во голема мера секогаш ќе ја збогатуваат глобалната претстава за вредноста на едно филмско дело. Веднаш ќе кажам дека таквите стапици што се плод на една естетичка индоктринација, авторот на оваа книга успева во целост да ги избегне.

Од друга страна, Василевски е свесен, а тоа е јасно веќе во првиот дел од неговиот проект, кој обработува период од 1895 до 1927 година, дека одделни такви историски дадености, факти, мора да доживеат и една своја нужна трансформација, било во аксиолошка смисла, било како веќе некогаш прифатена информација. Оттаму и се чувствува една рафинирано поставена дистанца на авторот спрема сиот тој напластен историографски материјал. Но и таквиот став, се разбира, носи свои, повеќе или помалку, оправдани методолошки енигми.

3. КОН ОСТВАРУВАЊЕТО СИНТЕЗА

Фундаменталното барање што, се чини, се поставува пред секој историографски труд од областа на филмот, на некој начин, значи да се заокружат повеќе постоечки целини и притоа во мера во која критериумите му го дозволуваат тоа на авторот да се укаже на нивната компатибилност кон еден општ развоен континуум. Тоа условно претставува



Чаплин, Пикфорд и Фербанкс во 1919 г.

некоја база; но историјата на филмот не секогаш треба да се занимава со тие дадености, односно со делата, како што погоре веќе забележавме.

Следствено на тоа се наметнува нужноста од вклучување на постојните но и претлошки чекор е, по можност, да се дефинира што попрецизно - како и во колкава мера тие влијанија, со кои делото и учествува во споменатата еволуција, се одразуваат врз формирањето на еден филмски јазик за чии специфичности овде, чинам, не е потребно да објаснуваме.

Тоа, исто така, значи во што појасна форма повторно да се прецизира кои се конечните причини за таа еволуција; што ги подразбира естетските истражувања, проблемите од техничка или економска природа, а потоа и ставот на публиката, како и влијанието на другите уметности...

Од таа гледна точка, детално треба да се анализираат елементите на делото како што се: развитокот на мизансценот, на декорот, на техниката на снимање, на осветлувањето, на интерпретаторската вештина, како и да се обрне доволно внимание на прогресивната трансформација на сижето, поврзана, се разбира, со појавата на монтажата.

Како што може да се заклучи, историчарот на филмот се судрува со една комплексна проблематика во своето истражување. Така на пример, еволуцијата на филмот, како што тоа убаво го забележува и Василевски, започнува прво со историјата на фирмите, односно на асоцијациите што од почетокот се занимавале со него. Дури потоа, следуваат различните стилски движења. Притоа, исто така, не смее да се изгуби од вид дека историјата на филмот од почетоките на немата кинематографија па некаде до 1933 година, помалку е историја на една уметност, а повеќе историја на едно ново средство на комуникација и изразување.

Значи, за разлика од литературата или, да речеме, сликарството, во филмот се работеше за развој на една уметност, притоа грижливо следејќи ја формацијата на она што

денес го нарекуваме негов специфичен јазик. Следствено на тоа, може да се каже дека понекогаш, во историографска смисла, помалку се работи за поединечно филмско дело, за неговата посебна вредност, а повеќе за неговото вкупно историско значење во перспектива на еволуцијата на тој јазик.

Но, како што и пред малку споменавме, кога зборуваме за остварената дистанца на авторот, делата стареат, па одвреме-навреме се наметнува потребата да се ревидираат судовите за нив, што е една од битните задачи на историчарот. Така на пример, некои филмови, во свое време отфрлени, често подоцна стануваат откритие, другите, пак, некогаш славени, подоцна остануваат заборавени.

Проблемот лежи, секако, во следново, а тоа историјата на филмот треба да го расветли и за тоа да се произнесе - во која мера делото ја рефлектира состојбата на духот на времето во кое настанало, неговата мисла и воопшто тенденциите на својата епоха. Тука повторно историчарот на филмот доаѓа во контакт, односно треба да го оствари тој контакт со условите на различните историски случувања на еден глобален план. И да не забораваме дека историчарот на филмот ги интерпретира тие историски дадености, главно, во светлината на своите актуелни спознанија.

Сите наброени методолошки елементи, како и претставените историографски постулати, книгата на Георги Василевски наплно ги задоволува, и во смисла на својата историографска поставеност, и во смисла на својата теоретска поставеност. Притоа, од особена важност е што целата таа еволуција на еден медиумски феномен, од создавањето на специфичната визуелна комуникација до една уметничка форма, која трае повеќе од столетие, е претставена со збогатени критичко-естетски формулации, чија неопходност денес е вон секакво сомневање. Поради тоа, сметаме дека овој проект ќе претставува значаен придонес во културолошко-педагошка смисла. Со нетрпение ги очекуваме следните томови од овој проект. □

ВЛАДИМИР ЛЬ. АНГЕЛОВ

ОСВРТ КОН КНИГАТА

**"МИРНО ЛЕТО",
ОСМИОТ МАКЕДОНСКИ
ИГРАН ФИЛМ,**

**РЕЗУЛТАТИ ОД СИМПОЗИУМОТ
ОДРЖАН ВО СКОПЈЕ 16 И 17
АПРИЛ 1991 ВО СКОПЈЕ"**

(КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА, СКОПЈЕ, 2001)

УДК 791.43/.44(497.7)"1991"(063)(049.3)
821.163.3-293.7:791.43/.44(049.3)
Кинопис 23/24(13), с.163-167, 2001


КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



МИРНО ЛЕТО
ОСМИОТ МАКЕДОНСКИ ИГРАН ФИЛМ

Ако книгата се чита од кориците, тогаш во нашиот пример се очигледни повеќе работи. Јасно е дека се работи за издание на Кинотеката на Македонија, а тема на изданието, кое е петта книга од безимената едиција(?), е осмиот македонски игран филм МИРНО ЛЕТО. Инаку, Кинотеката има издадено вкупно осум книги, вклучувајќи ја и оваа, со резултати од симпозиуми на различни теми, а пет од нив се посветени на македонските играни филмови. И оваа монографија, како и другите изданија на Кинотеката, претставува логичен след на напорите да се воспостават научни филмолошки фундирани рамки при проучувањето на македонската кинематографија.

Да го појаснам малку терминот филмологија (филмолог...). Тоа е синтагма којашто, аналогно на сличните вакви термини како: театрологија, музикологија и сл., е составена од два сосема јасни збора од кои првиот е филм, додека вториот е логос. Филмологијата е наука што ги проучува филмовите и филмската уметност, а сето тоа низ призмата и преку методите на сродните општествени науки како: социологијата, историјата, областите на филозофијата, естетиката, моралот, етиката...

Продолжението на книгата, односно нејзиниот поднаслов, веднаш ме наведува на

размислувања што не се од синеастичка при- рода: симпозиумот посветен на филмот е одр- жан на 16 и 17 април 1991 година во Скопје, додека изданието е објавено во 2001-та годи- на. Оваа десетгодишна разлика ми наметна размислувања што се движеа во размер: од заговор до бабини деветини (скршено огледа- ло и десетгодишна несреќа). Но, едно е сигур- но, а тоа е следново: 10-годишниот период наметнува и временска дистанца со историс- ки карактер (особено доколку се земе во об- сир дека последниве 10 македонски години имаат многу, *многу* историја). Така, тема на оваа монографија се, или треба да се, два настани: едниот е триесетгодишнината (де- нес четириесетгодишнина) од премиерата на филмот МИРНО ЛЕТО и сè што е поврзано со него, и (она што не е одбележано) вториот е десетгодишнината од самиот симпозиум. Ис- торијата, знаеме, е најдобар судија. Така и ва- лоризацијата на филмот и некои искажувања за него добиваат поинаква димензија. Но, да продолжиме онака како што започнавме - хронолошки.

Книгата е составена од неколку дела: прв дел, симпозиум т.е. теоретски дел на со- бирот каде што се изложени рефератите на пријавените учесници и втор дел, дискусија, каде што учество земаат сите оние што имаат да соопштат нешто за филмот и претходните реферати. Значи, првите два дела се однесу- ваат на собирот. Третиот дел е посветен на одгласите од печатот, четвртиот дел е сцена- риото од филмот МИРНО ЛЕТО, додека пет- тиот дел е исписот од специјализираната ба- за за филмски, кинотечни и видео материја- ли. Како неформален шести дел е резимето, кое е предадено на англиски и француски јазик.

* * *

Воведниот збор на овој собир (со што, фактички, и започнува книгата) го дава Кос- та Крпач. „Ова е шестиот“ (? - петта книга на едичијата, а осум веќе публикувани симпози- уми; овде издавачот, сепак, должи фуснота – заб. авт.), вели тој, „ваков симпозиум посве- тен на македонски игран филм, а значајно е тоа што се работи за прв филм режиран од македонски филмски автор“. Тој ги воспоста- вува рамките на симпозиумот и ја подвлекува неговата цел: „...да ги согледаме и фиксира- ме културните и општествените состојби и

околноности во кои е настанато ова филмско дело, да извршиме рекапитулација на него- вите кинестетски и уметнички дострели, да дојдеме до негова објективна валоризација и да дадеме квалификуван автентичен мате- ријал, за доуточнување на сите релевантни факти за филмот, кои ќе им послужат како граѓа на идните истражувачи на македонска- та кинематографија“. Во продолжение, тој ја воспоставува и административната рамка каде што секој учесник треба да прочита дел- сепарат во траење до 10 минути. Откако Бо- рис Ноневски ги изложува мотивите на Кино- теката на Македонија да се започне со овие симпозиуми („фундирање и проширување на хоризонтот на теориската култура на домаш- ниот филм“), со рефератот на Петар Т. Бош- ковски - „За МИРНО ЛЕТО и неговиот режи- сер по 30 години“ - започнува научниот дел. Со впечатливото биографско и артистичко претставување на режисерот Османли, него- вите животни премрежија и професионална преокупација, прикажано е и социолошкото милје во кое живеел и творел режисерот на првата и, долго време, единствена македо- нска филмска комедија. Така се запознаваме со тоа дека режисерот за сопствениот роден- ден милува да каже дека е во годината кога е измислен тонскиот филм, а особено внимание во своите биографски (па дури и филмограф- ски) белешки посветува на сеќавањата на пр- виот балкански филмски снимател Милтон Манаки. Тоа значи дека авторот Османли це- лосно е посветен на уметноста на подвижни- те слики (филмот и телевизијата), но и на теа- тарот. По импресивната биографија на овој наш уметник (режисер е премалку за да се опише неговата вокација) следуваат излага- њата-реферати на 17 учесници, кои можеме да ги поделиме на:

1. Оние што го опишуваат контекстот (‘социолошко-политички’, како што ќе рече Борко Зафировски) во кој е создадено ова уметничко дело. Тоа се рефератите на: Коста Крпач („Карактеристиките на филмското производство во 60-тите години“), Петар Волк („МИРНО ЛЕТО во контекст на југосло- венскиот филм“), Фрида Филиповиќ („Сцена- ристичката концепција на филмот МИРНО ЛЕТО“), Борко Зафировски („Светлините на МИРНО ЛЕТО“), Илхами Емин („Низ страни- ците на весникот ‘Нова Македонија’“) и Марко Ковачевски („За продукцијата на МИРНО ЛЕТО“).

2. Теоретско-филмолошки реферати во кои се опфатени естетските карактеристики на филмот МИРНО ЛЕТО: Јадранка Владова („За сценариото на филмот МИРНО ЛЕТО“), Стојан Синадинов („Уште еден поглед на сценариото“), Исмаил Ѓунер („Драматуршката структура на филмот МИРНО ЛЕТО“), Кети Каранфилова („Комичните елементи во сценариото на МИРНО ЛЕТО“), Јелена Лужина („Актерската игра во филмот МИРНО ЛЕТО“), Георги Василевски („Режурата во МИРНО ЛЕТО“), Мирослав Чепинчиќ („За камерата во МИРНО ЛЕТО“), Владимир Георгиевски („Комичната слика и нејзиното двојство“), Конча Пирковска („Костимите во филмот МИРНО ЛЕТО“), Тома Прошев („Музиката во МИРНО ЛЕТО“) и Фидан Јаковски („Структурално-семиотичка анализа“).

Да напоменам дека овие две карактеристични линии често се преплетуваат и на тој начин се надополнуваат.

Во овие есеистичко-филмолошки анализи проверуваат повеќе заеднички заклучоци, кои ја детерминираат материјата што ја третираат - филмот МИРНО ЛЕТО. Така, на пример, општ е заклучокот дека МИРНО ЛЕТО е комедија, дека комедијата е најтешкиот жанр, а доколку уште повеќе го определуваме видот, тогаш МИРНО ЛЕТО би припаѓал на поджанрот водвил. Во општите заклучоци спаѓа и оној дека МИРНО ЛЕТО е навистина мирен, неусилен филм, со одмерен хумор, кој не се базира врз евтини гег-финти, дека е комедија на карактери, а дека хуморот најмногу произлегува од вербалните конфликти и искази. Кога станува збор за анализата на главните авторски сегменти на филмот, општ е заклучокот дека се работи за мал чекор за човештвото, но голем за Македонија и Македонците. Овој општ заклучок за малку да го замати искажувањето на професорот Владимир Георгиевски, кој со неколку компарации и алегии го има релативизирано својот став, кој е најјасен во сентенцата: „Комичната филмска слика натопена со солзите на гледачот се памети, преживува, проживува и прочистува“. Но, по сè изгледа, на учесниците на симпозиумот и организаторите од Кинотеката им се познати искрените испади на почитуваниот професор и уметник. Кога подобро ќе размислам, можеби затоа е и професорот поканет. Малку жар во дискусијата?

Теоретскиот дел на симпозиумот, според објавените резултати, за мене е корек-

тен. Анализата на филмот и неговите уметнички дострели, која е направена преку анализа на речиси сите авторски филмски карактеристики, дава коректни резултати. Можеби е пренагласена нотата на чествување на авторите на филмот и неговиот 30-годишен јубилеј, па понекогаш треба да се чита и меѓу редови. Можеби е нагласена локално-историската конотација што во оние моменти на осамостојување на македонската држава е сосема разбирливо (спротивно на тоа е патетичниот став на гостинот од Белград - Петар Волк). Добиена е претстава за општествените услови, за политичките услови, за културните услови, за југословенските и македонските тенденции во филмската уметност во тоа време. Се добива и претстава за начинот и процесот на формирање на овој филм, од идејата дека на македонската кинематографија ѝ недостасува комедија (тогаш популарен жанр во другите југословенски филмски центри), но и дека ѝ недостасува филм од македонски филмски режисер. Значи, од овие две прецизни идеи, да се стигне до филмско дело има долг пат. Тој процес е прецизно претставен низ сеќавањата на современите и креаторите на филмот, но и преку фактите што се пласирани во рефератите на излагачите. Особено илустративен е рефератот на Марко Ковачевски (тогашен филмолог и раководител на Филмскиот архив на Кинотеката на Македонија). Во еден од најблескавите моменти на оваа книга, преку фактите и бројките добиени од архивската граѓа, која е депонирана во Кинотеката, но и со нему својствен дух, тој ни претстави една прецизна анализа на продукцијата на филмот. На оваа анализа, речиси, ниту еден од учесниците во подоцнежната дискусија не останал рамнодушен. Некои од дискусантите, под впечатокот од овој реферат, предлагаат наредниот симпозиум на Кинотеката да биде посветен на продукцијата и продуцентските односи во македонската кинематографија.

Значи, во глобала, може да се каже дека научниот дел од симпозиумот е успешен. Но... Бидејќи секогаш постои „но“, ќе го оставиме за крај.

* * *

Дискусијата а проро филмот и рефератите се води, главно, од учесниците во реализацијата, а поретко и од останатите колеги

на Османли. И овие дискусии се вклопуваат во шемата од првиот дел. Тие се надополнуваат на рефератите во сите сегменти. Топлината на односот спрема сопствената професија е измешана со сентименталните и анегдотски секавања на нешто што се случувало пред тринаесет години, но и со трезвениот професионализам и свест за она што се работело и како се работело во оние времиња. Сето тоа е натолено во голема емпирија, но и теоретско познавање на сопствениот занает. Накратко: секогаш е убаво да се читаат кажувања на искусни луѓе, кои се стручни во она што го работат.

Тие го објаснуваат методот на работа на режисерот Османли, неговата работа со актерите во креирањето на ликовите, неговата работа со камерманот и со камерата, неговата работа во филмот, театарот и високото образование... И како што доликува, финалето го дава најзаслужниот за собирот, режисерот Димитрие Османли. Тој ги прифаќа сугестиите од колегите, за некои од забелешките подготвен ги објаснува своите мотиви, а за некои работи изнесени на собирот вели дека за прв пат ги слуша. Тој изложува три позиции за сопственото видување на оваа тема: првата е ретроспективно-потсетувачка, втората – анегдотска, а третата се однесува на поставувањето на режисерската творечка линија на филмот МИРНО ЛЕТО.

Во љубезниот завршен збор, Коста Крпач го сумира сработеното и ги изнесува податоците дека од 22 соопштенија биле прочитани 18; во дискусијата учествувале 24 лица, а сето тоа во присуство на стотина учесници.

Симпозиумот завршува, но не и *нашата* книга.

* * *

Третиот дел од книгата е нешто што е познато од претходните изданија на оваа (?) едиција. Се работи за една навидум прозаична партија, која во целост ги надополнува целта на симпозиумот и целта на ова издание. Се работи за делот „Одгласи од печатот“. Сепак, без исклучок, одгласите се од информативен карактер. Дали тоа говори дека МИРНО ЛЕТО не оставил впечаток кај посериозната југословенска филмска критичка јавност? Уште една тема за реферат?

„Сценариото на филмот од тонската копија на филмот го извлече Ана Шапкалис-

ка“. ...Резултатот е достоинствен професионален и згора на тоа дипломиран драматург. Соодветно на тоа, сценариото е коректно симнато од „врпцата“. Мислам, стандардно. А за тоа дека Ан-пазар (Рампо, стр. 281) е Ат-пазар (прилепчани, меѓу кои и Рампо, па и Пејо Марио'ецо', одат на Ат-пазар)... можеби е само печатна грешка. Сепак, би преферирал да е објавено сценариото од Османли, Филиповиќ и Чашуле (редослед според бонтон), онаа верзија според која е правена книгата на снимање.

Финалето на *нашето* издание е резервирано за „Испис од специјализираната база...“, која се наоѓа и е формирана од вработените во Кинотеката на Македонија. Тука може да се најдат: целата шпица на филмот, кратката содржина и резимето на филмолошката анализа, која е направена од страна на филмолог (?) од Кинотеката.

И на крајот на книгата е резимето, поточно summary, односно resume - то на содржината. Иако содржи некои корисни информации не само за оние што прв пат се сретнуваат со оваа едиција, тоа, сепак, е предадено само на англиски односно француски јазик.

Така се заокружува еден концепт што е практикуван (помалку или повеќе успешно) и во претходните изданија.

* * *

И на крајот, за она веќе споменато „но“.

Не можам да побегнам од онаа за Аристотел „Мил е Платон, мил е Сократ, но помила е вистината“. И затоа што сме „луѓе и правиме грешки“...

Биле предадени 22 реферати од кои се презентирани дел-сепарати од 18 излагања. Сите тие, во книгата, ни се приопштени во вид на обраќања до и од учесниците. Тоа значи дека се „симнувани“ од магнетофонска „врпца“. Бидејќи се работи за дел-сепарати (некои од учесниците како Јелена Лукина навестуваат дека во целост ќе се придржуваат до она што го приложиле „во ортоеџија“), не мислам туку сум сигурен дека сме оштетени со тоа што не се приложени комплетните реферати, а четири од приложените реферати (оние што не се читани од каква било причина, а кои биле на увид) воопшто и не се објавени. Можеби, во некој од тие четири реферати се наоѓа тоа што недостасува. Тоа е

анализата на еден од најавтентичните филмски зафати - монтажата. Можеби, во тие реферати се крие и некој топол анегдотско-есеистички приказ за времето и луѓето кога се снимал филмот (како што беше случај со претходните изданија на едицијата); или е содржана анализата на рецепцијата на конкретното филмско дело во македонската или југословенската јавност и неговиот живот во *животоскопите* (bioscope-те). Опфатени се околностите во кои е создаден филмот, потоа како се создавал, па е направена и анализа на уметничките дострели, но нема ништо, или да бидеме поблаг, само површно е зафатена дистрибуцијата на филмот и неговиот трнлив пат до вечноста (и годинава имаше репремиера по повод 40-годишнината). Останавме со неколку лати новинарски информации за премиерата на филмот во Скопје, Битола, Белград, па во Ријека, и тоа дека по 30 години има(ло) репремиера во Клубот на делегатите.

Не помалку важни се и влијанијата од светската кинематографија врз режисерот, кој бил на студиски престој надвор од државата.

И како што рековме, книгата е издадена на 10-годишниот јубилеј од одржувањето на симпозиумот. За 10 години многу работи се изменија. Не сум сосема сигурен дека денешната публика (и идните професионалци) знаат кој е Петар Волк (во резимето, што ретко кој го чита, наведена е неговата авторитетност) или, пак, Кети Каранфилова и Конча Пирковска (повторно резимето известува дека е историчар на уметност). Кои се овие автори, кои се нивните референци по односните теми. Кога Конча Пирковска ќе го смести хипи движењето во 1960 година (тогаш сè уште ги немало ниту Виетнамската војна, ниту Битлси ниту Стоунси), веднаш се јавуваат сомнежи. Најразлични. Сакам да кажам дека во иднина, при некое вакво издание, може да се раз-

мисли за некакви дидаскалии, фусноти, пролог, титули, што било, за авторите на рефератите.

Книгата е fino илустрирана. Фототеката на Кинотеката на Македонија ја завршила својата работа. Фотосите ни се предадени исто како и во претходните изданија – црно-бели илустрации од филмот, од авторите и по една работна фотографија и сценографска скица, расеани по страниците без некоја особена логика. Време е, а тоа овие изданија го заслужуваат, барем фотографиите да се објават на мрсна хартија во засебни концепциски целини. Книгава се однесува на визуе-

лен медиум и кога веќе не оди во пакет со видео изданието од филмот (што одамна се практикува во светот), што за Кинотеката би претставувал разбирлив пионерски потфат, тогаш барем фотографиите да се пописни. Кога сме кај фотографиите, да спомнам дека не е објавена ниту една работна фотографија од симпозиумот, што е практика во слични изданија. Интелектуалните анфаси на неколкутемина филмски работници (големи-на како за пасош) не се за коментар.

* * *

Во еден неформален разговор во Кинотеката, разбрав дека рефератите од симпозиумот биле изгубени во неразјаснети (докрај) околности. Тоа не ги амнестира уредувачите од обврската во некој коректно срочен пролог да ги објаснат околностите и потешкотите во врска со овој симпозиум и ова издание.

* * *

За крај, само би додал дека Кинотеката на Македонија знае, може и мора подобро. □

КИНОПИС

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

Број 23-24 (13), 2001

ISSN 0353-510 X

УДК 778.5 + 791.43

Издавач

Кинотека на Македонија

п.ф. 161, 91000 СКОПЈЕ

тел: + 389 91 228-064,

факс: + 389 91 220-062

ж.ска 40100-603-11763

За издавачот

Весна Масловариќ

Главен и одговорен уредник

Илинденка Петрушева

Редакција

Георги Василевски,

Бојан Иванов, 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. 23-24 (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 Account Number 40100-
603-11763

For the Publisher

Vesna Maslovarik

Editor in Chief

Ilindenka Petruševa

Editorial Board

Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov,

Fidan Jakovski, Jelena Lužina,

Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija

Design

Ladislav Cvetkovski

Computer Preparation

Nina Šulović-Cvetkovska

Proof read by

Elka Jačeva-Ulčar

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 23-24 (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



Три млади жени од Смилево во македонска народна носија, Битола, 17.05.1913, Фото: Август Леон

Хотел "Солун", познат како "кај баба Ката", Охрид, 20.05.1913, Фото: Август Леон





Излог на лимонадџилница,
Битола, 23.05.1913,
Фото: Август Леон